

A construção identitária em *São Bernardo*

Cristiano Paulo Pitt¹

RESUMO: Este ensaio tem por objetivo a análise sociológica dos conceitos de memória e identidade na obra *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Serão identificadas e analisadas as manifestações de inclusão e exclusão deixadas pelas lembranças do narrador em primeira pessoa, as quais permitem esboçar um perfil identitário não apenas do próprio protagonista, mas também, por extensão, dos grupos sociais a que pertence, o que transforma o romance em obra de interesse universal.

Palavras-chave: Memória; Identidade; *São Bernardo*; Graciliano Ramos

São Bernardo, lançado em 1934, foi a obra que elevou Graciliano Ramos ao *status* de grande escritor, e não por acaso: trata-se de um romance de forte cunho psicológico, em que o narrador é acometido por sentimentos os mais variados e contraditórios possíveis no que diz respeito ao seu passado. É uma obra conduzida por excelência pelo chamado *stream of conscience*, incluída, por este e outros atributos, no seletorol das obras-primas das letras nacionais (CÂNDIDO, 2006, pp. 31-32), mas classificada por Bosi (1994, p. 403) como não apenas psicológica, mas também social, devido aos importantes questionamentos da realidade regional denunciados – às avessas – através da figura de Paulo Honório, o narrador em primeira pessoa.

Em *Caetés*, primeiro romance de Graciliano, publicado dois anos antes, já se usava a figura do narrador onisciente, mas sem a força e o domínio psicológico exibidos em *São Bernardo*. Aqui os pensamentos do narrador revelam, quase nunca veladamente, quase sempre com impressionante ímpeto, com absoluta sem-cerimônia, com admirável objetividade, a visão de mundo, os valores, as aprovações e reprovações, os gostos e

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura Regional, da Universidade de Caxias do Sul.

desgostos, as dúvidas e afirmações de seu narrador-personagem e, por conseqüência, de seu meio social. Paulo Honório, ao escrever seu livro de memórias, é um homem arrasado, que tenta passar a limpo seus cinquenta anos de vida e de luta incessante – e bem-sucedida - pelo capital. Abalado pelo suicídio da esposa, contraponto e vítima maior de sua existência, o narrador-autor imerge profundamente nas águas do glorioso passado de conquistas, volta à tona às vezes para algum comentário encetado no poluído ar do presente, cheio de arrependimentos, remorsos e perguntas sem respostas, voltando a mergulhar novamente, à procura das explicações, que a consciência lhe exige, da sua ruína.

É, desta forma, impossível não considerar a memória o grande fio condutor da narrativa, fato pelo qual aqui nos deteremos a analisá-la como formadora e reveladora de sua própria identidade, seja como indivíduo, seja como parte de sua coletividade – identidade que, fragmentada, busca nas lembranças uma afirmação.

A memória já foi definida como a capacidade não só de armazenar informações e a elas ter acesso, mas também de organizar a experiência em um patrimônio utilizável para si e comunicável para os outros, ou seja: a memória possui um caráter intencional, em que o presente condiciona o passado, e vice-versa, com o passado em constante revisão e reformulação (TEDESCO, 2004, p. 31). De acordo com este ponto de vista teórico, o indivíduo seleciona as lembranças que lhe interessam serem manifestadas e produz o esquecimento sobre as demais.

Halbwachs (2006, p. 12), por sua vez, vincula inefavelmente a memória individual à memória coletiva. Para ele, a memória individual existe apenas com a ressalva de ser um produto do acaso da existência social. Esta noção se faz extremamente importante, pois pode elevar o texto de Paulo Honório ao discurso de todo um grupo social de sua região. Devemos considerar, contudo, que a pouca descrição de paisagens verificada no livro, a quase nenhuma delimitação de ambiente, a não ser de modo secundário, a serviço de um ou outro objetivo narrativo, pode significar a extensão daquelas fronteiras para bandas bem mais largas.

Voltamos à questão da identidade para dizer que ela, necessariamente, se revela pela diferença. Silva (2008, pp. 73-102) recorda que, se outrora se definia a diferença como

produto dos processos de identificação, hoje se tem a idéia dos processos de diferenciação como formadores da identidade. Para ele, a identidade sempre se manifesta quando o sujeito de parâmetro – normalmente *eu* ou *nós* – se diferencia do Outro, em uma relação classificatória exclusiva: nós/ eles, branco/ negro, homem/ mulher etc. Deste modo, a partir de agora nos ocuparemos em localizar no texto, através das lembranças e dos esquecimentos de Paulo Honório, algumas destas relações binárias, em busca de entendermos quem é esta personagem, o que ela representa, com quem se identifica e de quem se diferencia.

Cabe aqui, entretanto, uma importante ressalva: neste artigo, nos dedicaremos a analisar a memória e a identidade do protagonista apenas na primeira parte do romance. *São Bernardo* tem dois momentos claramente distintos. O primeiro vai desde a juventude de Paulo Honório até seu casamento com a professora Madalena, quando tudo ainda é sinônimo de certezas, de conquistas, de construção; o segundo segue daí até o final da obra, e então surgem as dúvidas, as obsessões, e finalmente, quando ocorre o encontro do tempo presente com o presente narrativo, a loucura, em um processo desconstrutivo. Consideramos que o *modus vivendi* que Graciliano Ramos critica ao criar sua personagem é aquele do primeiro momento, o que desde já justifica sua destruição final, e é por isso que focamos sua análise. Além disso, podemos arriscar dizer que quase tudo que concluiremos acerca do Paulo Honório inicial pode ser diametralmente invertido pelo leitor para obtenção das características do seu *alter ego* terminal.

O Paulo Honório com quem nos deparamos está longe de ser um homem requintado. Compartilha a linguagem popular e demora uma vida até valorizar a instrução, como logo se vê no capítulo II, cujo tempo é o presente, quando o destino já o arrasou:

Na opinião dos caboclos que me servem, todo caminho dá na venda. (RAMOS, 2006, p. 12).

Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo. (RAMOS, 2006, p. 12).

Esta é ao mesmo tempo uma afirmação e uma contradição identitária do protagonista. Se, por um turno, ele utiliza a linguagem de seus empregados – verificável não apenas no exemplo acima, mas em todo o romance, notadamente por meio de ditos

populares - e admite suas limitações de intelecto, em consonância com suas origens humildes, por outro lado apresenta alguns esquecimentos bastante questionáveis, que o afastam de seu passado mais distante, como no capítulo III:

Possuo a certidão, que menciona padrinhos, mas não menciona pai nem mãe. (RAMOS, 2006, p.15).

Se tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir. (RAMOS, 2006, p. 16).

Não sabemos se de fato Paulo Honório nada sabe sobre seus pais e mesmo sobre sua infância ou se, levando em conta a intencionalidade da memória, aí estão ocultos possíveis traumas. Isto não quer dizer que ele renegue suas raízes, pois em seguida, quando se começa a falar em trabalho, passa a comentar, com certo orgulho, suas dificuldades de adolescente, trabalhando doze horas por dia em lavouras alheias.

É pela força do trabalho e do empreendedorismo que Paulo Honório vai sufocar todas as vergonhas familiares e infantis, a ponto de desenvolver um imensurável senso de propriedade sobre as coisas que o cercam. Tudo e todos passam a ser alvos em potencial para servir ou pertencer ao futuro fazendeiro (LIMA, 1969, pp. 49-70), e São Bernardo, a fazenda, é a maior representação desta volúpia, eleita sonho de consumo desde o momento em que serve de pobre ganha-pão a ele, ainda na condição de subempregado.

A luta pelo capital e pela posse destas terras está visceralmente descrita nos capítulos III e IV, e logo em seguida a personalidade empreendedora do novo proprietário de São Bernardo desponta, embora já aparecesse resumida no capítulo II:

O meu fito na vida foi apossar-me das terras de São Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroçador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular. (RAMOS, 2006, p. 12).

A idéia da propriedade fascina Paulo Honório. Para ele, um proprietário é antes de mais nada um trabalhador e um conhecedor de seu negócio. Estes traços de personalidade se verificam na oposição da sua autoimagem com a de Luís Padilha, herdeiro e então desleixado dono da fazenda:

(...) Padilha andava com um lote de caboclas fazendo voltas em redor de um tacho de canjica, no pátio que os muçambês invadiam. (RAMOS, 2006, p. 22).

Luís Padilha revelou com a mão e com o beijo ignorância lastimável num proprietário e, sem ligar importância ao assunto, voltou às rodas interrompidas e às caboclas. (RAMOS, 2006, p. 22).

Ao nos determos sobre as relações de Paulo Honório com seu vizinho Mendonça, inapelavelmente declarado desonesto em diversas passagens do livro – o que pode ser outra justificativa, visto que mais tarde Paulo Honório encomendaria a morte do proprietário limítrofe –, repararemos que, por mais que haja desavenças, ainda existe uma identificação, fruto da condição comum de proprietários, da qual Padilha não usufrui, ou pelo simples fato de ambos não serem exatamente honestos:

No dia seguinte visitei Mendonça. (...) Repetindo as mesmas palavras, os mesmos gestos, e ouvindo as mesmas histórias, acabei gostando do proprietário de Bom-Sucesso. (RAMOS, 2006, p. 36-37).

Cada um de nós mentiu estupidamente. (RAMOS, 2006, p. 37).

É com essa visão que Paulo Honório impõe-se a seus empregados e desvaloriza todos os que não são patrões. Na página 38 da edição de referência, o narrador declara que não vai matar um boi no dia da eleição municipal, e sim apenas um carneiro, pois “possui” apenas “meia dúzia de eleitores”, provavelmente dependentes do trabalho braçal em sua fazenda. Até mesmo quando se refere a quem não é seu empregado – não naquele momento, pelo menos – o protagonista o faz como se identificasse um alvo, uma vítima a ser explorada:

(...) encontrei um velho alto, magro, curvado, amarelo, de suíças, chamado Ribeiro. Via-se perfeitamente que andava com fome. Simpatizei com ele e, como necessitava de um guarda-livros, trouxe-o para São Bernardo. (RAMOS, 2006, p. 44).

Não é preciso nem dizer que a “simpatia” do fazendeiro se estabeleceu a partir do momento em que identificou uma possível mão-de-obra barata. A mão-de-obra, por

sinal, não é vista como algo além de exatamente isso: força bruta de trabalho. A morte de peões e de seus familiares, se ocorre, é citada com nulidade de cerimônia:

Uma limpeza. Essa gente quase nunca morre direito. (RAMOS, 2006, p.47).

Na pedreira perdi um. (...) Deixou viúva e órfãos miúdos. Sumiram-se: um dos meninos caiu no fogo, as lombrigas comeram o segundo, o último teve angina e a mulher enforcou-se. (RAMOS, 2006, p. 47) .

Para *diminuir a mortalidade e aumentar a produção*, proibi a aguardente. (RAMOS, 2006, p. 47) (grifo nosso).

Vê-se bem, neste excerto, que a morte humana só tem valor a título de prejuízo financeiro, ou, em outras palavras, que não são as pessoas que morrem, e sim sua contribuição contábil, dentro do que se espera de seu papel social.

Este papel, para Paulo Honório, ainda é novo naquele momento. O fazendeiro tem que passar um processo de adaptação que nem sempre é tão simples; às vezes sequer chega a se completar. Se afirma com a maior naturalidade, no capítulo VIII, que deixou de dormir em rede – um símbolo da condição de empregado rural – é no mesmo parágrafo que admite uma derrota ante sua rusticidade original:

Comprei móveis e diversos objetos que entrei a utilizar com receio, outros que ainda hoje não utilizo, porque não sei para que servem. (RAMOS, 2006, p. 48).

O que não é motivo para Paulo Honório deixar de se considerar diferente de seus funcionários. O mais fiel deles é Casimiro Lopes, e o exemplo abaixo mostra que não é por acaso que é portador de uma – entre muitas - canina característica:

Gosto dele. É corajoso, laça, rasteja, tem faro de cão e fidelidade de cão. (RAMOS, 2006, p. 19).

(...) acomodou o rifle entre as pernas e ficou imóvel, farejando. (RAMOS, 2006, p. 58).

Casimiro Lopes é, paradoxalmente, o mais bem-visto entre todos os peões da fazenda, justamente por ser o mais animalizado. Paulo Honório é pródigo em fazer comparações e metáforas deste tipo e, nos capítulos finais, afirma desejar que melhor seria se todos

fôssemos bois. Bípedes e quadrúpedes em geral não guardam dias santos, por exemplo, o que os coloca em melhor consideração que os homínídeos que cercam o dono da fazenda:

Aqui nos dias santos surgem viagens, doenças e outros pretextos para o trabalhador gazear. (RAMOS, 2006, p. 63).

É evidente que, por seu instinto de propriedade ser sua mais forte característica, é na diferenciação de si para com seus empregados que reside maior concentração de esforços de identidade. Todavia, além de ser patrão, Paulo Honório é homem, jovem, forte, pragmático e excelente representante da mobilidade social permitida pelo sistema capitalista. Assim, as categorias que se opõem a estes seus atributos sofrerão repressão por parte do nosso anti-herói.

As mulheres, por exemplo, dele não recebem muita consideração. Paulo Honório é avesso a sentimentos e relacionamentos com o sexo oposto. Na juventude, conheceu Germana, com quem provavelmente se envolveria se não estivesse voltado exclusivamente a ganhar dinheiro. A ela, o maduro escriba se refere como “cabritinha”, para depois dizer que deu-lhe

um beliscão retorcido na popa da bunda. Ela ficou-se *mijando* de gosto. Depois botou *os quartos* de banda e enxeriu-se com o João Fagundes, um que mudou o nome para furtar cavalos. O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes. (RAMOS, 2006, p. 16) (grifos nossos).

O sentido animalesco aqui verificado, acompanhado de tendências violentas, é mais tarde transferido para Rosa, esposa de um funcionário, tratada como verdadeiro objeto sexual sob a complacência de Marciano, o marido. Para Paulo Honório, as mulheres são fracas, criaturas que “não se defendem”, como é dito na página 52. Em seguida, abrindo o capítulo IX, o proprietário lembra de encontrar os amigos “elogiando umas pernas e uns peitos”, em uma metonímia preconceituosamente reveladora, mais ainda porque falavam da futura esposa dele, condição ignorada no momento do acontecido, mas logicamente sabida pelo fazendeiro quando da escrita de suas memórias.

A coisificação feminina chega ao auge quando Paulo Honório descobre o paradeiro de sua protetora na infância, Margarida, e manda leva-la a residir em sua fazenda. A anciã é vista exatamente como uma encomenda:

(...) sobre a *remessa* da negra. (...) É conveniente que a mulher seja *remetida* com cuidado, para não *se estragar* na viagem. (RAMOS, 2006, p. 57) (grifos nossos).

A ironia de destino se dá justamente a partir do momento em que uma mulher, Madalena, recusa-se a se inferiorizar, levando o marido à ruína pessoal completa após seu suicídio, única e contraditória maneira de vencer a queda de braço conjugal. Madalena, a propósito, possuía outro dote que Paulo Honório desprezava, especialmente em mulheres: a intelectualidade. Repete incansavelmente que não gosta de mulheres que “escrevem artigos”, se metem em negócios (“coisa de homem”) e acusa a esposa por ser “mulher de escola normal”, em tom pejorativo.

Mas o desprezo pela intelectualidade não se restringe às mulheres. Paulo Honório, pessoa pragmática ao extremo, repele tudo o que de ordem cultural se aproxima, opondo-se a esta categoria identitária. Quando Luís Padilha contrai-lhe um empréstimo, usa o dinheiro para comprar uma tipografia e abre um efêmero jornal, que teve apenas quatro edições. Em seguida, funda e é nomeado presidente honorário perpétuo do Grêmio Literário e Recreativo, o que não foge do competente sarcasmo do fazendeiro, como se vê nestes excertos, quando da negociação que redundaria na transferência de posse da Fazenda São Bernardo:

O ex-diretor do *Correio de Viçosa* ergueu-se, atordoado. (RAMOS, 2006, p. 26).

O presidente honorário perpétuo do Grêmio Literário e Recreativo assustou-se. (RAMOS, 2006, p. 27).

O capítulo XVI, por sua vez, é em boa parte dedicado a uma discussão entre Paulo Honório, Azevedo Gondim e Madalena sobre a utilidade dos livros. Prevalece, claro, a opinião do fazendeiro, que acha que instrução não é “leitura de papel impresso”. Antes, na página 49, o narrador revela sua opinião sobre vizinhos estudantes, referindo-se ao avanço de suas cercas sobre a terra “dos Gamas, que pandegavam no Recife, estudando direito”. Na mesma página, sua visão sobre outra categoria intelectual, a dos jornalistas, é externada.

Estes acabam colaborando para as convicções de Paulo Honório, como veremos agora. Se já no capítulo I Azevedo Gondim é descrito como “jornalista de boa índole e que escreve o que lhe mandam”, desta vez é sobre Costa Brito, da *Gazeta* de Maceió, que recai o poder do agropecuarista:

Costa Brito também publicou uma nota na *Gazeta*, elogiando-me e elogiando o chefe político local. Em consequência mordeu-me cem mil réis. (RAMOS, 2006, p. 49).

Ou seja, para Paulo Honório, os poucos meios culturais pacificamente aceitáveis são aqueles que podem lhe render alguma contrapartida. O que chama a atenção, mais do que isso, é o fato de praticamente todas as pessoas de formação acadêmica, à exceção de Madalena, aceitarem este jogo, submetendo-se às estratégias e, mais diretamente, ao dinheiro do proprietário de São Bernardo: jornalistas, padres, advogados, juiz, todos entram no circo montado por Paulo Honório em benefício próprio, contentando-se com as migalhas que lhes são destinadas.

Parte do circo incluiu a construção de uma escola na fazenda. Evidentemente, o objetivo não era a disseminação cultural:

Escola! Que me importava que os outros soubessem ler ou fossem analfabetos? (...) Metamorfose pessoal letrado na apanha da mamona. Hão de ver a colheita. (RAMOS, 2006, p. 50).

De repente, supus que a escola poderia trazer a benevolência do governador para certos favores que eu tencionava solicitar.

(...)

A escola seria um capital. Os alicerces da igreja eram também capital. (RAMOS, 2006, p. 51).

Como suas estratégias acabam dando certo, é natural que Paulo Honório desenvolva uma autoimagem de superioridade em relação aos intelectuais, como quando diz que se acha “superior” a seu advogado, mesmo tendo “menos ciência”, na página 54.

Paulo Honório se considera um forte, e faz questão de valorizar esta qualidade física que, mais do que simples característica, é meio de expressão, de imposição e cumpre o papel de fiel da balança quando a argumentação é insuficiente. Senão, vejamos o exemplo da negociação final entre ele e Luís Padilha, que culminaria com a transferência de dono da

fazenda, mas que antes disso passou por momentos de impasse em que a compleição física de Paulo Honório foi fundamental para o andamento das tratativas. Logo quando chega à fazenda, o comprador lembra que entrou “batendo os pés com força” (RAMOS, 2006, p. 26), anunciando-se ameaçador. Três páginas depois, Padilha relutava em levar adiante o que o próprio comprador chamou de “esbulho”, e este então confessa que chegou a “ameaçá-lo com as mãos” (RAMOS, 2006, p. 29), o que fez as negociações serem retomadas.

A relação de Paulo Honório com Luís Padilha merece parênteses para maior atenção. É contra ele que o narrador direciona com maior ênfase seu doentio ciúme da esposa, talvez por nele enxergar um alvo frágil contra o qual, sempre que pode, aproveita para afirmar sua superioridade. Ao concluir a construção da escola da fazenda, diz que tanto não acredita em educação que vai “aproveitar o Padilha” (RAMOS, 2006, p. 56), dando a entender que a atividade de lecionar não prescinde de atenção qualificada e elegendo seu oposto mais nítido para representar esta falta de qualidade. Recorridas vezes, o narrador lembra de seu ex-funcionário – pois até o dependente Padilha abandona a fazenda depois da morte de Madalena - com comentários depreciativos, como por exemplo:

Coitado! Tão miúdo, tão chato, parecia um percevejo. (RAMOS, 2006, p. 58).

Além deste tipo de comparação animalesca, que às vezes evoluía dos insetos para os caninos, Paulo Honório, valendo-se de seu desprezo pela intelectualidade, somado ao ressentimento ligado ao próprio Padilha, aproveita para apontar a vergonha deste para com suas criações literárias:

Envergonha-se de compor uns contos que publica no *Cruzeiro*, com pseudônimo, e quando lhes falam neles, imagina que é esculhambação e atrapalha-se. (RAMOS, 2006, p. 58-59).

Além de ignóbil, Padilha é visto como vaidoso, perdulário, acomodado e fraco, sempre em oposição em relação a ele, Paulo Honório:

Tornou-se regularmente vaidoso, desejava aprender agronomia, e em pouco tempo a cidade inteira conheceu as plantações, as máquinas, a fábrica de farinha. (RAMOS, 2006, p. 23).

Examinei sorrindo aquele bichinho amarelo, de beiços delgados e dentes podres.
- Ó Padilha, gracejei, você já fechou cigarros?
Padilha comprava cigarros feitos.
- É mais cômodo, concordei, mas é mais caro. (RAMOS, 2006, p. 24).

Vê-se que Paulo Honório sente especial prazer em diminuir Luís Padilha, seja como uma espécie de justificativa para apossar-se das terras de São Bernardo, a princípio, seja para saborear sempre que possível sua vitória na negociação da fazenda, *a posteriori*. Dentre as personalidades que o narrador subjuguou, é com Padilha que vive a mais forte oposição, talvez por desprezar seu caráter mais do que o de todos os outros, ou, talvez, por não admitido remorso, causado pela réstia de humanidade que lhe resta, e que sente que deve incessantemente combater (CÂNDIDO, 2006, p. 40):

- Ó Dr. Nogueira, mande-me cá o Padilha amanhã. (...) Amanhã, quando ele curtir o pileque. (RAMOS, 2006, p. 51).

Ora, se menospreza, via memória, seu suposto rival, Paulo Honório não quer declarar senão seu orgulho de ser – em sua própria opinião - exatamente o oposto dele: alto, forte, pragmático, proprietário – e não faz cerimônia em mostrar a todos que o cercam suas realizações, sem nenhum pseudônimo, em primeira pessoa, como atesta, de forma apoteótica, a honraria que lhe é receber em sua fazenda o governador do Estado.

A força de Paulo Honório combina com sua juventude. Embora não seja mais um mancebo, nosso anti-herói está no auge de sua energia vital durante o período de prosperidade, e não é por acaso que se refere a Margarida, reiteradamente, como “a velha”, fato verificável com maior facilidade entre as páginas 56 e 57. Também Seu Ribeiro, o guarda-livros da fazenda, é mais lembrado por ser curvado, velho e fraco do que por outros atributos ou defeitos de caráter que possa exibir.

Além de tudo isso, Paulo Honório tem a vantagem de ser branco, em uma sociedade recém saída do escravismo afroexplorador, e marca esta diferença de identidade que para ele parece ser importante. Se utiliza, na página 22, o termo “negrada” para referir-se aos

funcionários do que era ainda a fazenda de Luís Padilha, certamente não é para enaltecer suas cores de pele. Até mesmo quando vai, e isso que o faz de modo brevíssimo, descrever a rejeitada Germana, na página 16, o narrador não abre mão de qualificar sua tez como “sará”, o que certamente a torna, a seus olhos, além de diferente, talvez incompatível, ainda mais vulgar. Também não é por acaso que, na página 47, classifica a morte de um funcionário da fazenda vizinha, rival de São Bernardo, como “uma limpeza”. O funcionário em questão era um caboclo. Mesmo que fosse empregado de Paulo Honório, este homem não mereceria melhores homenagens do patrão, como acontece em seguida com dois deles, cujas mortes precisam de apenas três palavras para serem relatadas:

Perdi dois caboclos e levei um tiro de emboscada. (RAMOS, 2006, p. 49) (grifo nosso).

Mesmo Margarida, que criou o então menino órfão desprovida de segundos interesses, é comentada com descaso, pois, além de velha, não é branca, e sua viagem à fazenda do antigo protegido é classificada como “a remessa da negra” (RAMOS, 2006, p. 57).

Por fim, se Paulo Honório é um convicto capitalista, deve se opor com retidão a toda e qualquer manifestação diversa, e o faz com convicção. Talvez seu mais intenso bordão seja o repetido “dinheiro é dinheiro”, cujas contabilidade e cumulatividade ele acaba transferindo a todo o mundo que o cerca, e enfatiza: não sente remorsos (RAMOS, 2006, p. 30), pelo menos não nesta fase lembrada de sua existência. Nem mesmo instituições comunitárias escapam de um caráter passível de balanço:

De repente, supus que a escola poderia trazer a benevolência do governador para certos favores que eu tencionava solicitar. (RAMOS, 2006, p. 51).

A escola seria um capital. Os alicerces da igreja eram também capital. Continuei as esfregar as mãos. (RAMOS, 2006, p. 51).

Poderíamos, talvez com certo exagero, vincular o papel social das duas instituições citadas a um despertar crítico – que deve ser evitado a todo custo - contra as injustiças sociais vigentes. O padre de Viçosa, por exemplo, é um dos primeiros a aderirem à

revolução que toma corpo mais tarde. Porém, neste mesmo trecho, Padilha, representante mais enfático das idéias comunistas, é caracterizado como um alcoólatra, e mesmo assim chamado a ser o mal pago professor dos filhos dos empregados da fazenda. Teríamos então, em poucos parágrafos, um vigoroso e completo simbolismo da imposição do poder econômico para a obtenção de interesses individuais, prática capitalista que aqui se faz rotineira.

Paulo Honório não trabalha com seus funcionários, não solicita serviços, deles não requer colaboração, a eles sequer dá sumárias ordens:

Estirei os braços ao sol, fatigado de haver passado o dia inteiro ao sol, *brigando com os trabalhadores*. (RAMOS, 2006, p. 55) (grifo nosso).

Neste mesmo sentido, Padilha não é contratado como professor, é “aproveitado” (RAMOS, 2006, p. 56), termo que revela especialmente a visão social do fazendeiro. Com ela também se explicam as lembranças estereotipadas de Padilha, o ex-burguês inutilmente estudado, alcoólatra, fraco, ateu e, não por acaso, revolucionário e pregador do comunismo.

A partir dos comentários acima, nos permitiremos algumas conclusões. A característica primordial da identidade do primeiro Paulo Honório, ou seja, até o ponto de ruptura de seu equilíbrio pessoal, parece ser o apego à propriedade, que seria representativa de sua ascensão social, privilégio do capitalismo em contraposição ao sistema econômico que à época a ele se opunha. Desta forma, Paulo Honório representa o ideal da lógica capitalista, o *self-made man*, o empreendedor nato, manipulador de recursos financeiros e humanos.

O capital seria então o núcleo de sua personalidade, em cuja órbita gravitariam características de inegável afinidade com este perfil de capitalista ideal: o desprezo pela intelectualidade e a afeição ao pragmatismo econômico; a valorização da força de trabalho enquanto meio de produção, em contraste com o desprezo pela vida humana; a supremacia masculina no comando da vida social em detrimento da participação ativa da mulher; a idéia do poder político e econômico mantido entre os brancos, desprezando a ascensão de negros

e mestiços; a força produtiva da juventude desbancando e marginalizando os idosos, pois já não contribuem mais para os meios produtivos; etc.

Vale lembrar que todos estes atributos foram detectados pela expressão das memórias do fazendeiro, o que quer dizer que os fatos por ele narrados podem não ter acontecido do modo exato como ele os conta, mas certamente são a impressão que deles ficou, recuperados no tempo presente. Deste modo, a representação que Paulo Honório faz de si mesmo pode ser entendida como um modelo, um ideal a ser perseguido ou, no caso dele, reconstruído.

Este modelo, podemos dizer, é o próprio ideal capitalista. Fica evidente que as características nele encontradas estão presentes, ou pelo menos são desejáveis, em seus coocupantes de classe social. Neste ponto, podemos apontar para duas direções: uma, a sociedade rural alagoana, ou mesmo nordestina, cujas raízes remontam à época das capitâneas hereditárias, e cuja supremacia começa a se esboroar com o início do processo de industrialização no Brasil. *São Bernardo* denunciaria, desta feita, o atraso ideológico e o poder de manipulação das massas desta elite em oposição ao país moderno que queria surgir, mais tarde simbolizado pela revolução que, no final do romance, assume o poder.

A outra direção possível seria a própria classe capitalista como um todo. Por este ponto de vista, a crítica de Graciliano, militante que era desta causa, seria em defesa do comunismo. A figura do anti-herói capitalista seria assim uma sarcástica caricatura representativa da corrupção humana que escorre atrás do discurso de igualdade de oportunidades, mobilidade social e auto-regulação das relações de mercado, entre outras máximas capitalistas. Sob esse viés, Graciliano Ramos questiona toda uma História e uma lógica econômica não apenas regional, mas também nacional e transnacional, levando sua obra ao âmbito da universalidade artística.

ABSTRACT: This essay intends to analyze, sociologically, the concepts of memory and identity in Graciliano Ramos' Sao Bernardo. They will be identified and analyzed the exhibitions of inclusion and exclusion left by the memories of the first-person narrator. They allow to draw to a profile not only of the own protagonist but also of the social groups to which he belongs, what turns the novel into an universal interesting piece.

Keywords: Memory; Identity; Sao Bernardo; Graciliano Ramos

Referências

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Metáfora de tirania*. In: _____. *Ponta de estoque*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006.
- CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- LIMA, Luiz Costa. *Por que Literatura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1969.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 83. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. *Caetés*. 31. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- TEDESCO, João Carlos. *Nas cercanias da memória: temporalidade, experiência e narração*. Passo Fundo, RS: UPF; Caxias do Sul, RS: Educs, 2004.

Algunas lecturas anacrónicas de la estética cervantina

Adriana Esther Suarez¹

RESUMO:

La recepción del *Quijote* en Ibero América ha sido de gran importancia, y ha producido una gran cantidad de textos críticos de excelente calidad. Sin embargo, muchos de esos han presentado problemas de lecturas anacrónicas. Nuestro trabajo apunta a releer algunos ensayos y repensar las perspectivas de sus ensayistas para, de ese modo, discernir si existiría anacronismo en la visión de los escritos del siglo XX sobre la obra de Cervantes, dando mayor énfasis al ensayo “El milagro de Machado de Assis” del escritor mexicano Carlos Fuentes.

Palabras clave: Machado de Assis; Tradición; Anacronismo.

*La realidad –la cotidiana o la fantasmagórica–
ha sido siempre la herramienta de la novela.
Pero el único gesto capaz de dotar de grandeza
a una novela es la falta de respeto por esa
realidad.*

Tomás Eloy Martínez²

*“...la humanidad cambia constantemente y, con
ella, las acciones del pasado y los personajes
históricos: el presente engendra el pasado; el
Cervantes que escribió el Quijote no es el
mismo que el Cervantes de hoy;...”*

Ernesto Sabato³

¹ La autora está en el segundo año de la Maestría en Literatura Hispanoamericana en el Departamento de Letras Modernas de la Universidade de São Paulo. Trabaja como profesora de Literatura Hispanoamericana en el Centro Universitário Sant’Anna.

² Fragmento del ensayo “América: La gran novela” que aparece en su antología *La otra realidad* (p.271-276).

³ Trecho del ensayo “Continuidad de la creación” del libro *Uno y el Universo*; p.33. Sabato continua su idea afirmando que: “aquel [era] aventurero, lleno de vida y despreocupado humor; el de hoy es académico, envejecido, escolar, antológico. Lo mismo pasa con don Quijote, oscilando entre la ridiculez y la sublimidad, según la época, la edad de los lectores y su talento. No hay abismo entre la realidad y la ficción. Hoy es tan real – o tan ficticio – Cervantes

1. La recepción del *Quijote* en América y el mundo

Cuando estudiamos la recepción del *Quijote* en Ibero América, ese trabajo nos depara innúmeros escritos y conferencias que demuestran no sólo la cantidad de visiones y lecturas sino también la variedad de ellas.

Entre los escritos sobre la obra máxima de Cervantes hemos elegido tres: el del poeta brasileño Olavo Bilac⁴ presentado en 1905 en oportunidad de conmemorarse los 300 años de la publicación de la primera parte del *Quijote*; el texto del intelectual brasileño San Tiago Dantas⁵, de 1947, redactado con motivo del festejo del cuarto centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes y Saavedra; y, por último, el ensayo de Carlos Fuentes⁶ presentado en la conferencia dada en 1997 en la Academia Brasileira de Letras, en un homenaje brindado a Machado de Assis.

Tanto Bilac con su texto “Don Quixote” como Dantas con el suyo, “D. Quixote. Um apólogo da alma ocidental”, presentan escritos inflamados de admiración y emoción. Son textos con palabras muy sensibles. Ambos escritos, se hacen imprescindibles cuando se desea estudiar la recepción del *Quijote* en Brasil, a pesar de que los mencionados autores no lograron dejar de lado su perspectiva novecentista y desplazarse hasta la época en que la obra homenajeada fue publicada y en la que Cervantes existió. Ellos entienden el *Quijote* desde un lugar del siglo XX; así, hablarán de temas tales como sentido, justicia y amor como se los entendería, si fuesen filtrados por la cosmovisión del hombre de nuestros días.

Bilac, el más pasional de los dos, lee en el *Quijote* la representación de todos los antagonismos humanos. Sus palabras proferidas en la conferencia y luego impresas en el volumen *Conferências Literárias* están llenas de subjetividad. Él no puede evitar colocarse en el lugar del poeta-escritor que lee e interpreta la obra según la coyuntura.

como Don Quijote. Al fin de cuentas, nosotros no hemos conocido a ninguno de los dos y no nos consta su existencia o inexistencia efectiva, de carne y hueso; de ambos tenemos una noticia literaria, llena de creencias y suposiciones. En rigor, Don Quijote es menos ficticio, porque su historia está relatada en un libro, en forma coherente, lo que no sucede con la historia de Cervantes”.

⁴ Texto que luego aparecerá publicado en el libro *Conferências Literárias*.

⁵ Conferencia luego convertida en libro con el mismo título de *D. Quixote. Um apólogo da alma ocidental*.

⁶ Publicado posteriormente por el *Caderno Mais* de la *Folha de S. Paulo*, y en el libro *Machado de la Mancha* del Fondo de Cultura Económica.

Dantas comienza su texto de forma más moderada que Bilac; se muestra todo un erudito; y promete no hacer ningún análisis crítico, ni filológico, ni tampoco histórico. Lo que él promete hacer es un estudio interpretativo de lo que el texto suscita en el lector del siglo XX. A pesar de las aclaraciones, Dantas infiere sobre lo que había prometido no analizar. La parte sobresaliente del texto de Dantas – y esto dicho desde el punto de vista de lo que consideramos ser la visión desviada por el paso del tiempo – es la que habla del amor. Dantas muestra su propio lado romántico hablando sobre el amor de Don Quijote por Dulcinea, olvidándose de que el amor como hoy es conocido es una convención del Romanticismo.

En otro extremo del análisis podemos colocar el texto “El milagro de Machado de Assis” de Carlos Fuentes. El escritor mexicano no focalizará la mundialmente famosa obra de Cervantes, ni al mismísimo autor del *Quijote*, sino que va a centrarse en el gran escritor brasileño Machado de Assis.

También podríamos calificar este escrito de fundamental, aunque esta vez más específicamente para la literatura brasileña y sus precursores.

2. La literatura del siglo XIX

Fuentes comienza la conferencia con una aseveración muy fuerte. Él afirma que “Machado es un milagro”. Y todo lo que pueda seguir a esta primera frase será la explicación y argumentación de la misma. Así como definimos el texto de Bilac como la obra de un poeta y el de Dantas, como la de un intelectual; debemos también tener en cuenta que Fuentes es uno de los grandes poetas (en el sentido aristotélico), intelectuales y pensadores del siglo XX. Su visión de mundo es amplia y abierta y esto lo demostrará con un texto que va a denotar no sólo buen gusto, sino conocimiento del tema literario e histórico del que departirá. Para ello, no economizará su saber enciclopédico, filosófico, ni tampoco todo su conocimiento sobre cine, teatro, música y ópera.

Fuentes se colocará en el difícil lugar del intelectual hispanoamericano que va a emitir juicio sobre el mayor escritor brasileño de todos los tiempos.

Antes de comenzar a ahondar en la producción de Machado de Assis, Fuentes hace un paneo de la producción literaria hispanoamericana del siglo XVIII. Hasta ese momento, según nos ilustra, reinaba la poesía como expresión máxima de la literatura, teniendo como mayor exponente al

nicaragüense Rubén Darío. En el siglo XVIII aparece para “rivalizar” con ella el tema de la identidad, que surgirá con fuerza como una reacción a varias decisiones “modernizadoras” tomadas por la España de Carlos III. Para demostrarlo, Fuentes nos lleva a hacer un recorrido por las obras hispanoamericanas más importantes del siglo XIX y destaca como las principales el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento y el *Martín Fierro* de José Hernández. Ambas obras, así como las otras mencionadas por Fuentes, se encuadran en el idealismo romántico ochocentista. Esas serían obras que tendrían la pretensión de continuar la revolución libertadora de América con palabras. La primera – escrita en prosa – como texto descriptivo, antropológico, analítico de la sociedad de su época, narrativo en el retrato del caudillismo y con una prosa que según Fuentes sería un “monumento de la lengua”. Ya la segunda, como la gran épica revolucionaria del lenguaje en el continente.

El siglo XIX fue importantísimo en lo que se refiere a las producciones sobre historia, geografía y sociedad propias de las naciones recientemente formadas que buscaban su lugar en el mundo republicano occidental.

Sin embargo, la novela ochocentista hispanoamericana no se atrevió a abandonar los preceptos de la modernidad, que fueron primero el Romanticismo (el ejemplo citado por el autor, *Facundo* de Sarmiento); el Realismo (*La Bolsa* de Julián Martel); el Naturalismo (podríamos dar como ejemplo *El matadero* de Esteban Echeverría); y el Costumbrismo (se nos ocurre pensar en *La gran aldea* de Lucio Vicente López que presenta un espejo de la sociedad porteña de los años 1850 a 1880 – posteriores al gobierno de Juan Manuel de Rosas).

Esta es una cuestión compleja, como afirma Ana Cecilia Olmos, e impide formular explicaciones que no tengan en cuenta las particularidades del desarrollo de la Historia en el continente⁷.

El autor mexicano, por su parte, comenta que desde su país en el hemisferio norte hasta Argentina en el extremo sur del continente habría surgido lo que sería el resultado de la gesta de las guerras de Independencia: la hispanofobia. La crueldad de dichas guerras tal vez haya sido la razón por la cual la literatura hispanoamericana tomara rumbos más afrancesados o anglosajones que españoles. Además de no querer identificarse con el español, estaba la cuestión del rechazo que

⁷ Comentario que es parte del ensayo panorámico “A invenção de uma literatura” publicado en la revista *Cadernos Entre-livros* N° 7 – mayo 2008 – p.6-19.

la burguesía surgidora sentía por el indio nativo americano y por el negro, ambos representantes para ella de la barbarie en América.

Fuentes llega a la conclusión de que los criollos americanos buscaron modelos civilizadores franceses, ingleses y estadounidenses para oponerse a la “barbarie” reinante en el sur del nuevo continente.

La crítica que Fuentes le hace a la América hispana también la hace extensiva a Europa, que se habría olvidado de su precursora *Don Quijote de la Mancha*, la primera novela moderna, y resaltado su estado de modernidad con novelas realistas, de costumbres, psicológicas y naturalistas. Este tipo de novelas predomina en la Europa post napoleónica, y sus autores van de Balsac, Zola y Stendhal hasta Tolstoi.

Finalmente, una vez que nos demuestra que los hijos ingratos de España no fueron los únicos en olvidar las formas y contenidos del *Quijote*, Fuentes carga sus tintas contra la misma Madre Patria, que tampoco produjo “nada bueno” – según el autor – salvo los casos aislados de *La regenta* de Leopoldo Alas “Clarín” y *Fortunata y Jacinta* de Benito Perez Galdóz en el siglo XIX.

Cabe preguntarse entonces si corresponde hablar de hispanofobia también en Europa y en la mismísima España. Mejor sería indagar, sin ser tan terminantes, en la necesidad de los pueblos hispanoamericanos de tener una identidad propia. Fuentes se hace esa pregunta y encuentra como respuesta que en el período de las independencias los países de América éramos imitadores de aquellos a los que nos queríamos parecer: la burguesía ilustrada europea o americana⁸.

Son varias las oportunidades en que el texto de Fuentes va levantando cuestiones y respondiéndolas brillantemente. Así como los asistentes a la conferencia de año 1997, los lectores de once años después vamos acompañando las argumentaciones y contra argumentaciones del autor, que en su casi totalidad no dejan lugar a dudas.

⁸ El periodista argentino Jorge Lanata, en el capítulo “Historia de dos países” de su libro *Argentinos*, transcribe un comentario de Miguel de Unamuno sobre Sarmiento, en el que contaba que un sujeto le pregunto quién era el mejor – a su entender – escritor español del siglo XIX. Unamuno contestó que Sarmiento lo era, pero que en realidad era argentino, no español y que se había dedicado a hablar mal de España. “Pero habló mal de España muy bien”. Unamuno insiste en ilustrar a su amigo; le dice que Sarmiento hablaba sobre los “ánimos enardecidos” de sus compatriotas, con pasión y con “soberana elocuencia”, como sólo los libros que podían leerse en cualquier lugar y tiempo podían hacerlo (p. 289-290). No sólo se trataba del enfrentamiento verbal con España, sino que Sarmiento, además, discursaba a favor de Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos de América, designándoles características de modernidad y promulgando la emulación de su estilo de vida.

No obstante, cuando el autor afirma que la obra de Machado está atravesada por la convicción de que “no existe creación sin tradición que la alimente, ni tradición sin creación que la renueve”, está de alguna forma negando lo que aparecerá en su ensayo seis párrafos más adelante.

3. Las dos tradiciones

Fuentes, en una ácida crítica a la modernidad de América Latina, denomina como “civilización Nescafé” a nuestra manera latinoamericana de no pensar en el pasado, de negar las tradiciones, de ser meros imitadores. En su afirmación de que intentamos ser “instantáneamente modernos”, está diciendo que nuestra literatura del siglo XIX renegó de las antiguas costumbres y tradiciones, y se subió al carro del vencedor, entiéndase por esto el lugar ocupado por los héroes de las revoluciones industriales (Inglaterra) y de la Revolución Francesa.

Didácticamente, Fuentes nos ilustra sobre lo que serían – según él – la tradición de La Mancha y la tradición de Waterloo. La primera, iniciada con una novela magistral escrita por Cervantes, quien habría tenido que usar todo su ingenio para sobrevivir – él y su obra – en la España de la contrarreforma. Muy a pesar de las prohibiciones, el *Quijote* iniciaría la tradición de La Mancha fundando “otra realidad por medio de la imaginación y del lenguaje, de la ironía y de la mezcla de géneros”. La segunda tradición, sería la respuesta realista a la gesta revolucionaria que acabó con el Absolutismo como sistema reinante y erigió la República junto a la burguesía.

Después de esta introducción al tema de las tradiciones, Fuentes nos sorprende con el párrafo que antes habíamos mencionado como siendo el sexto después de la convicción machadiana de no haber creación sin tradición, ni tradición sin creaciones que la nutran. En este párrafo él afirma que la tradición de La Mancha *es interrumpida* (itálico nuestro) por la tradición de Waterloo. Aquí aparecería un primer problema en el texto de Fuentes que tenemos que apuntar: no se puede interrumpir algo que no tuvo continuidad en el tiempo. El mismo autor nos dice que no hubo influencia cervantina en el siglo XVII; que en el siglo XVIII contamos con los ejemplos puntuales de *Tristram Shandy* del inglés Lawrence Sterne⁹ y *Jacques el Fatalista* del francés Denis Diderot¹⁰.

⁹ Si bien Lawrence Sterne nació en Irlanda (1713), se lo considera escritor inglés. Se lo reconoció por su trabajo humorístico en la novela que citamos. Murió en 1768.

¹⁰ El nombre del autor francés Denis Diderot (1713-1784) está generalmente asociado a la Enciclopedia de la que, además de haber dirigido, fue asiduo colaborador.

Y que en el siglo XIX habría sido el brasileño Machado de Assis quien *recuperase* (itálico nuestro) la tradición de La Mancha.

Nos atrevemos a afirmar que ni Waterloo interrumpió (2000, p. 6) la tradición de La Mancha, ni Machado de Assis la recuperó (2000, p. 8), pues La Mancha en realidad no era una tradición cuando en el siglo XIX Machado escribió su *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, obra que retoma la estética de Cervantes y no la tradición.

Para entender lo que el vocablo “tradición” significaría, nada mejor que el trabajo de compilación que hacen los británicos Eric Hobsbawm y Terence Ranger, que en su libro *La invención de las tradiciones*, sostienen que en verdad toda tradición es inventada; y esto no habla de falsedad o engaño, sino que a lo largo de los tiempos los pueblos por un motivo u otro se vieron en la necesidad de inventar tradiciones que no tenían hasta ese momento por distintas razones. Estas servirían a la unión del pueblo en un todo para defender valores políticos o sociales de una nación. Varias son las tradiciones que se sucedieron principalmente a las revoluciones industriales y Francesa para llenar el vacío que las pomposas tradiciones que la Nobleza tenía.

Hasta aquí no habría objeción a hacerle al uso de la palabra “tradición” en el texto de Fuentes. Sin embargo, Hobsbawm insiste en que las tradiciones “apuntan a inculcar ciertos valores y normas de comportamiento a través de la *repetición* (itálico nuestro), lo que implica, automáticamente, una *continuidad* (itálico nuestro) en relación al pasado”¹¹.

Waterloo sin lugar a dudas es una tradición inventada a fines del siglo XVIII y en vigencia durante el siglo XIX; creada en un determinado momento y por determinadas personas. Surgió, tal vez, de una necesidad de plasmar en papel el momento histórico europeo y hacerlo perdurar. La inventada tradición de Waterloo denuncia los excesos (tan marcados en la literatura de Zola), aprovecha el surgimiento de la imprenta comercial y la facilidad de obtenerse copias de libros, la ociosidad del burgués, la cantidad de personas que habían dejado el campo y, trabajando en la ciudad, tenían más tiempo, si no para leer por lo menos para escuchar la lectura que algún otro hiciera (WATT, 1996, p.11-33). Este tipo de escritura le dio al nuevo ciudadano del mundo un protagonismo del que carecía.

¹¹ HOBBSAWM, Eric. “Introdução: A invenção das tradições”, p.9. El autor insiste en varios puntos de esta introducción con la idea de que para que haya tradición tiene que haber repetición.

4. Quizás otra perspectiva anacrónica

Si consideráramos que el uso del término “tradición” no estaría correcto al aplicarse a la literatura con características cervantinas de Machado de Assis – única en su género – en el siglo XIX iberoamericano, por creer que la interpretación de Fuentes es anacrónica; ese no sería el único punto problemático en el ensayo del autor. Lo mismo tendríamos que decir del comentario que él hace sobre la interpretación de los posibles o probables lectores hispanoamericanos sobre la promesa de Machado de contar la historia sin la violencia esperada y sin manchar la página con una sola gota de sangre¹². Según Fuentes, esto podría interpretarse como una ironía de Machado sobre el proceso de Independencia de Brasil, que a diferencia de los demás países latinoamericanos no tuvo que enfrentar guerras cruentas y se independizó de Portugal de una manera originalmente pacífica, que hoy es vista como poco decorosa.

Al hacer el análisis que propone Fuentes, estaríamos siendo anacrónicos, ya que prevalecería nuestra perspectiva del siglo XX o XXI sobre hechos y mentalidades del siglo XIX. Lo que hoy, parte de los historiadores ve como una gestión independentista poco honrosa, con total seguridad que en su momento fue recibida con gran alivio. No es desmerecedor de halagos obtener la independencia de un país sin intervenciones armadas.

5. Tradición de La Mancha en el siglo XX

En lo que respecta a ese siglo, el texto de Carlos Fuentes estaría totalmente justificado por las afirmaciones de Hobsbawm: hay una tradición cervantina. Ya que, dicha “tradición” puede haberse *reinventado* y ganado fuerza en el siglo XX debido a que nadie estaba escribiendo como Cervantes. Porque como afirma Hobsbawm, para que una tradición sea reinventada, sólo es necesario tener necesidad de ella, y por supuesto, que no esté en vigencia. Así como en el ejemplo que él da de las pelucas blancas que usan los abogados británicos, que se destacan como tradición porque el resto de las personas dejó de usar pelucas. Además de esto, en ese siglo, es ampliamente

¹² ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Capítulo 112 – “A opinião” p.150. (“...sem nenhuma página de sangue.”)

conocida la proliferación – repetición y continuidad – de obras de diversos autores, escritas de acuerdo con la estética de La Mancha.

Nos preguntamos por qué la llamaríamos “tradición” en el siglo XX, y si lo es, cuál sería la necesidad de haberla reinventado. Tal vez el centenario de la independencia de los países hispanoamericanos nos haya hecho reconciliar con España y su cultura; quizás después de un poco más de cien años, los ideales de la Revolución Francesa hayan sido desmascarados, o hayamos arribado a la conclusión de que a nuestro espíritu iberoamericano le gusta más la literatura con ironía, picardía y con la complicidad que como lectores tendríamos con la obra.

Es interesante destacar que el escritor argentino Jorge Luis Borges siempre estuvo interesado en la tradición y el mito gauchos y, a la manera de Hobsbawm, resaltaba el carácter de operación en el imaginario popular que define a las tradiciones¹³. Y es al mismo Borges, preocupado con la literatura como artificio de cuño cervantino, que Fuentes cita como a uno de los continuadores de la tradición de Cervantes, en este caso, en el siglo XX¹⁴.

Conclusión

La cuestión del análisis anacrónico que ciertos críticos hacen sigue siendo un tema pendiente de revisión fundamental en el estudio de las obras literarias.

Vimos ese fenómeno con Olavo Bilac, San Tiago Dantas, y menos evidente pero presente en el discurso de Carlos Fuentes; y esto no es privativo de nuestros tres autores de estudio.

Si bien no apoyamos el uso de la expresión “tradición” en lo que se refiere a la escasa producción de estética cervantina en el siglo XIX, estamos de acuerdo con Fuentes cuando con la palabra “milagro” quiere decir que Machado fue el único escritor iberoamericano que rompió la estela de “mediocridad” de la novela de ese siglo. Significa que Machado, desde Brasil, desde la lengua portuguesa, supo seguir la “lección” de Cervantes, cuando paradójicamente los novelistas hispanos la hicieron a un lado y se atuvieron a una escritura romántica o realista.

¹³ Beatriz Sarlo es quien hace dialogar los textos ensayísticos de Borges con los de Hobsbawm en su libro *Esritos sobre literatura argentina* (p. 117).

¹⁴ Fuentes resalta que la literatura hispanoamericana tuvo que esperar hasta el siglo XX para reencontrar la vitalidad de la escritura cervantina en Borges, Asturias, Carpentier y Onetti. p.6.

Por otro lado, además de “tradición”, conceptos como “herencia” y “corriente” son igualmente introducidos en el texto.

Cuando Fuentes saca a colación citas del autor checo Milan Kundera¹⁵, notamos que este último se refiere a los “herederos” y a la “despreciada herencia” de Cervantes. Creemos que no habría objeciones para hacerle al concepto “herencia”, que se contrapone al de “tradición”, entre varias cosas, porque no sugiere repetición ni continuidad en el tiempo.

A pesar de los puntos levantados en este trabajo, pensamos que las palabras de Fuentes, como creador e intelectual latinoamericano, son muy ilustrativas y como ya dijimos imprescindibles, sólo hacemos la salvedad de que si colocase la palabra “tradición” entre comillas, cuando se refiere a la estética de Cervantes en los siglos XVIII y XIX, no nos parecería que sus argumentaciones se estuvieran contradiciendo.

Sin embargo, concordamos con él con relación al siglo XX, en el que podemos hablar con total propiedad de tradición cervantina en Hispanoamérica, ya que la producción de muchos de los autores hispanos lo demuestra. Tradición es cantidad de obras y autores, y continuidad.

ABSTRACT:

The reception of *Quijote* in Latin America has always been very important, and it has produced a great quantity of excellent texts. However, many of them presented problems such as an anachronistic analysis. This work focuses on trying to reread some essays and rethink the writers perspectives to, in that way, understand if there is anachronism in the point of view of those century XX, which develops thoughts about Cervantes most important book. For that purpose, the essay “The Miracle of Machado de Assis” is taken as example.

Keywords: Machado de Assis; Tradition; Anachronism.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Sá Editora, 2001.

BILAC, Olavo. Don Quixote. In.: *Conferencias Literárias*. 2.ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1930. p.159-179.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. São Paulo: Santillana Ediciones Generales S.L., 2004.

¹⁵ Fuentes cita el capítulo intitulado “La despreciada herencia de Cervantes” del libro de Kundera *El arte de la novela*.

- DANTAS, San Tiago. *D.Quixote. Um apólogo da alma ocidental*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.
- FUENTES, Carlos. O milagre de Machado de Assis. *Caderno Mais – Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. 4-11. 01-10-2000.
- HOBBSAWM, Eric y RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. 2. reimpressão. Tradução: Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- LANATA, Jorge. *Argentinos. Desde Pedro de Mendoza hasta La Argentina del centenario*. Buenos Aires: Ediciones B Argentina S.A., 2002. Tomo 1.
- MARTINEZ, Tomás Eloy. *La otra realidad. Antología*. Con prólogo y selección de Cristine Mattos. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- OLMOS, Ana Cecilia. A invenção de uma literatura. In.: *Cadernos Entre-Livros*. São Paulo, Nº 7, p. 6-19, Ediouro, Segmento-Duetto Editorial Ltda., maio 2008.
- SABATO, Ernesto. Continuidad de la creación. In.: *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006. p.32-35.
- SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.
- WATT, Ian. O Realismo e a forma romance. In.: *Ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.11-33.

A política e a estética em *Domingo à Tarde*, de Fernando Namora

Nina Barbieri Pacheco¹

RESUMO: Este trabalho faz uma breve análise do projeto neo-realista português e se debruça especificamente sobre uma obra de Fernando Namora. O romance *Domingo à Tarde*, aqui, é visto como uma construção madura e bem-sucedida de uma literatura engajada que não deixa de ser simultaneamente uma obra estética de reconhecida qualidade.

Palavras-chave: Estética; Política; Neo-realismo.

“Gosto de flores, ainda não to disse. E gosto doidamente de flores lilases.”

O neo-realismo nasceu com uma ideologia e uma proposta muito claras, marcadas pelo marxismo. Vindas de Moscou, as várias diretrizes do movimento comunista percorreram o mundo e a cultura a Arte e a Literatura não escaparam às suas influências. O realismo-socialismo era de fato um projeto político. E a Literatura seria um veículo de comunicação do regime socialista, um instrumento revolucionário de divulgação.

Gaibéus, de Alves Redol – obra que, tendo sido publicada em 1940, chegou um pouco atrasada, em relação ao resto da Europa, que teve as primeiras publicações deste movimento no início dos anos vinte e trinta – é considerada a primeira obra portuguesa neo-realista. A maioria dos autores portugueses neo-realistas era militante comunista e respondia a projetos do partido. Projetos, estes, elaborados e debatidos em grupos revolucionários, antes de se tornarem literatura. Deste modo, em meio à ditadura fechada de Salazar, os escritores portugueses esforçaram-se para transmitir seus ideais marxistas de uma maneira que, além de coerente e eficaz, fosse também esteticamente interessante.

Para isso, testaram diversos métodos discursivos, escreveram muito, lançando mão dos mais diversos recursos e técnicas, utilizando para isso, sobretudo, a prosa. Toda uma

¹ Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro

diversidade de textos foi surgindo em Portugal, ao longo dos anos 40, 50 e 60, para chegar a uma literatura que melhor atingisse este projeto, de transformar algo político em estético.

Não foi uma tarefa fácil visto que, em primeiro lugar, Portugal passava por este momento difícil, onde a censura era forte e a repressão intensa. Além disso, no projeto da literatura neo-realista os problemas técnicos ocorrem quanto ao ambiente e personagens e também quanto ao gênero escolhido. Portugal ainda era um país atrasado e basicamente agrário na década de 40, com pouco proletariado urbano, que para o marxismo era a classe responsável pelas mudanças revolucionárias, o agente da história. O ambiente escolhido, então, como o mais adequado, para a maioria dos escritores, foi o rural, e as personagens centrais do neo-realismo português são, em sua maioria, camponeses.

Em relação ao gênero literário, já comentamos que a prosa, em especial o romance, foi eleita pela maioria destes autores, principalmente porque era um eficiente veículo de comunicação e, desta maneira, cumpria um objetivo dos neo-realistas que era atingir o maior número de pessoas, de todas as classes, inclusive.

Este modelo, porém, torna-se um problema, à medida o romance é um gênero burguês por excelência, pois que sempre transmitiu os valores do mundo burguês. A personagem central dos romances é, em geral, excepcional, singular. Os leitores são seduzidos, então, pelo esforço individual, pela racionalidade, pela preocupação com o progresso econômico e o poder de um indivíduo, cujos interesses devem sempre se sobrepor aos interesses coletivos. É o mundo burguês da ordem, da família, da religião, economia e poupança. Mas a classe operária que, para o marxismo, representa o coletivo precisa ser retratada de algum modo nos romances neo-realistas. A questão para os autores marxistas é, assim, adaptar esta forma literária aos valores antiburgueses. E eles o farão das formas mais diversificadas.

O registro de linguagem também deve ser adequado ao ideal de uma sociedade sem classes. A conscientização das personagens, a chave da interpretação literária, é um problema para este projeto também. Foi debatido e testado com muitos e bons romances, se esta chave ficava nas mãos do narrador, ou de alguma personagem, enfim.

Assim, à parte o plano sintático de construção da linguagem – que não está presente, já que o neo-realismo permite enorme liberdade de variedade e formas de temas, vocabulários etc, sem cercear os textos em um determinado estilo –, este movimento literário caracterizou-

se pelos planos semântico e pragmático. Pelos significados e interpretações gerados na obra, remetendo aos problemas econômico-sociais, que determinam os dramas humanos; e pela ação da linguagem no receptor, o convencimento, a mobilização e mudança do comportamento dos leitores.

Muitos mais são os problemas que os escritores neo-realistas portugueses enfrentaram; e a sua busca por soluções semânticas e pragmáticas nos deu um caldo de obras interessantes e diferenciadas, repletas de poesia e simbologia, como as de Fernando Namora, e em especial, *Domingo à Tarde*.

Existem certos métodos de persuasão que privilegiam a sutileza da sugestão, ao invés da clareza panfletária. Mobilizar as pessoas para a revolução mostrou ser uma tarefa muito difícil. Incitar leitores a assumir uma posição revolucionária, uma união e uma organização pela mudança, através da literatura não é uma coisa tão simples. E, como vimos dizendo, cada escritor testou diversas soluções de romance para alcançar o objetivo deste projeto político-estético. Na época de *Domingo à Tarde*, Portugal já havia sentido o entusiasmo e o otimismo políticos e também a sensação de fracasso e desesperança. Livros mais otimistas, ou tão pessimistas quanto este foram atravessando as décadas portuguesas de ditadura e de escritores presencistas e neo-realistas.

Do autor de *O Trigo e o Joio*, *Domingo à Tarde*, publicado em 1961 e é considerado um dos melhores romances de Namora, tendo arrematado o prêmio José Lins do Rego. Para muitos esta obra dá continuidade a obra iniciada com *O Homem Disfarçado*, de 1957, narrando os conflitos interiores de um médico. *Domingo à Tarde* foi adaptado para o cinema por António de Macedo, em 1966. outros romances neo-realistas também viraram filme, como *Vidas Secas* e *Memórias do Cárcere*, de nosso Graciliano Ramos, talvez devido ao a montagem de cenas de algumas obras, que são quase cinematográficas. De qualquer forma, Fernando Namora foi um dos escritores teve uma maneira particular e bem-sucedida de buscar o projeto neo-realista, como um encontro entre a denúncia social e o documentário humano de oprimidos e opressores e a boa literatura. Leodegário Azevedo nos diz a esse respeito:

O campo deixa de ser o lugar paradisíaco em que a burguesia passa as férias e se transforma no imenso palco em que transcorre o drama da vida humana. A fome e a miséria, o desamparo

social, a luta de classes, tudo isso transparece nas páginas revoltadas do romance neo-realista, pondo-se a literatura a serviço de uma ideologia reformista, pois é urgente substituir as estruturas políticas e econômicas do capitalismo por outras estruturas, em que o homem não seja explorado pelo homem. O romance corre o risco da literatura panfletária, mas sobrevive com alto valor literário numa obra como *O Trigo e o Joio* (1954), de Fernando Namora. (AZEVEDO FILHO, 1987, p. 128)

E, da mesma forma, Nelly Novaes Coelho coloca:

Embora aderindo vitalmente aos princípios ético-sociais do neo-realismo (e assim correndo o risco de um engajamento que poderia deformar sua obra enquanto fenômeno artístico), Fernando Namora conseguiu sempre o raro equilíbrio entre verdade social, humana e verdade estética. Impiedoso pessimista e por vezes cruel na denúncia das fraquezas inerentes ao bicho-homem, Fernando Namora é, no fundo, dos que apesar de tudo, não perderam a confiança na condição humana. (COELHO, 1973, p.123)

Segundo Massaud Moisés (1967), Namora inicia seu trabalho como escritor, com uma tendência ao realismo psicológico, caminhando para um realismo de tônica social. Já no final da década de 50, com mais experiência de vida e de medicina, ele retorna ao realismo psicológico, com *O Homem Disfarçado* e *Domingo à Tarde*. Alguns críticos dizem que ele começou a escrever baseado na corrente presencista, mas afastou-se dando lugar ao realismo socialista, em 1943, com *Fogo na Noite Escura*. Para André Bay, que prefaciou a edição francesa desse livro, Fernando Namora é um escritor que “fiel à sua experiência de homem e à suas crenças, ele pôde ser um dos fundadores de um neo-realismo que associa a introspecção e a objetividade e um dos grandes escritores da actual literatura portuguesa” (1983).

Vemos, pois, que as duas obras possuem certamente um diálogo, ou uma continuidade, visto que tratam da vida de dois médicos, que se enredam em problemas sociais, num sentido mais sutil do que em outros autores mais panfletários do marxismo, de interesses pessoais mais imediatos. Assim como um burguês que busca sua riqueza mas se sente, simultaneamente, culpado pela pobreza à sua volta; o médico de *O Homem Disfarçado*, também sente este conflito, em relação à classe de doentes que atende, os poderosos, e aos pobres que poderia ajudar com seu ofício; e o médico de *Domingo à Tarde* se sente embrutecer ao ver aqueles doentes pobres e ingênuos, inconscientes da sua condição desesperançada, à semelhança de um miserável que não vê a causa ou as conseqüências de sua miséria.

Jorge, a personagem principal, é um médico que de início aparece mergulhado nas relações sociais dentro do hospital em que trabalha. Tem consciência da máscara que veste, é influenciado pelos jogos de poder, afetado pela rotina de seu trabalho, sem expectativas de mudança. Seu setor é o das doenças incuráveis e é lá, neste trabalho horrível que ele conhece a leucêmica Clarisse, por quem se apaixona. A partir daí ele começa a mudar seu modo de pensar e agir até a morte inevitável de Clarisse.

Jorge é o narrador, membro da burguesia. Não temos aqui uma personagem coletiva, como ocorre em muitos romances neo-realistas portugueses, mas tampouco temos o herói burguês romântico. Aqui, um médico que trata de seus “mortos-vivos”, aparentemente alienado, apresenta uma duplicidade, contradições a serem resolvidas; ele é sufocado por uma máscara social, por seus conflitos interiores e sua consciência. E é ele, ainda no começo do romance, quando apresenta Clarisse ao leitor, quem resume bem a obra, abordando ainda uma outra solução narratológica hipotética, questionando a eficácia da sua.

Quem deveria ter escrito esta narrativa era Clarisse, porquanto é dela, e só dela, que iremos falar (o que direi de mim é, afinal, pretensioso e abusivo) – e então estou certo de que o leitor sentiria logo um soco no peito, prenunciador de emocionantes expectativas, se ela o agredisse com um início assim: “Chamo-me Clarisse e vou morrer. Mas, entretanto conheci um tipo que era médico e resolvera os seus problemas de consciência escolhendo uma especialidade cujos clientes não tinham uma migalha de esperança á sua frente”. Etc. (NAMORA, 1983, p. 21)

A obra não é centrada no mundo dos trabalhadores, ou mesmo dos doentes – que assim podem ser vistos nesta obra, como uma classe social inferior – mas num membro da burguesia, no médico Jorge, temido e respeitado, que mudará de pensamento ao longo de sua experiência com a doente Clarisse. O hospital reproduz um estado sistema, com suas relações de poder. Deste modo os problemas econômicos e sociais são apresentados de forma mais sutil e simbólica. Contudo está presente, apesar desta visão de mundo complexa e refinada que Namora constrói, ao longo do texto toda a dominação, a ambição e abusos da classe dominante; a pobreza e suas contradições (submissão e revolta); a presença e crítica da caridade assistencialista, etc. Em certos momentos há uma abordagem direta, embora rápida da condição social e econômica de certas personagens na obra.

Já no início do texto temos a descrição, em primeira pessoa, deste médico que define suas atitudes arrogantes como “aspereza gratuita”, “exibicionismo”. É um ser “azedo,

independente e solitário”. Jorge, na verdade, pretende causar nojo e desprezo nas pessoas, pois tem na insociabilidade uma estratégia para adquirir prestígio e liberdade dentro do hospital. É um meio de alcançar o poder e a autonomia profissional.

O seu conflito interno começa sutilmente a ser traçado no livro quando, logo abaixo deste retrato burguês (de relações sociais de competição, de esnobismo, de desejo de satisfações de interesses próprios) o narrador-personagem fala, como se não se tratasse de uma contradição, mas somente de um capricho, da sua implicância com as pessoas da alta-rodada. É bem verdade que ele despreza os “doentes da alta-rodada”, mas ainda assim, pessoas que deveriam ser respeitáveis, e das quais ele debocha, recusa-se a atender, contrariando o chefe da clínica. Ainda afirma que as suas excentricidades servem para isso, para poder escolher seus pacientes: e ele escolhe os pobres.

A minha insociabilidade seria, pois, uma estratégia. De qualquer modo, fui conquistando regalias de exceção, que me permitiam escolher os doentes, enxotando do hospital as tais baronesas histéricas e desocupadas, vindas ali excitar-se com as intimidades da consulta, os nevróticos os maricas e toda essa legião de exploradores do serviços de assistência médica gratuita, compadres ou compadres dos nossos amigos, para quem o nosso trabalho era, ao fim e ao cabo, uma mercê que, por intermédio deles, de sua sacrificada generosidade, nos fosse concedida. (NAMORA, 1983, p. 20)

Coloca, assim, em seu discurso a preferência aos doentes pobres. E destes a ele, numa cumplicidade que prenuncia o incômodo de Jorge às suas relações no hospital, embora se diga tão egoísta. Vemos também, no trecho acima uma crítica aos “exploradores do serviço médico gratuito”. Mais adiante temos uma crítica ao apadrinhamento:

Ela tinha sido, evidentemente, uma descoberta do chefe da clínica. O serviço era a todo o momento baldeado por uma estirpe folclórica de rapazinhos presumidos, seus afilhados nas relações mundanas, que vestem a bata como os cadetes vestem a farda dos domingos: para conquistar dactilógrafas. Ainda bem que eles não criavam musgo. Eram instáveis como meteoros, lá lhes parecendo que tinham asas para outros vôos. (NAMORA, 1983, p. 28).

Usa para si, como um médico, palavras como “carrasco” e “coveiro”, mostrando uma dura consciência de sua posição

Ficavam-me os pobres, submissos e aterrados, os que pressentiam o desfecho como um castigo misterioso, telúrico, de que não se podia fugir, e me procuravam quase sempre apenas para ouvir uma palavra de conforto que em toda a parte lhes era negada, uma mentira mais, e

pareciam rogar desculpas do seu próprio sofrimento. Esperavam de mim, cúmplice da doença, da morte ou das ilusões, não as drogas, em que já nem acreditavam, mas uma espécie ambígua de solidariedade do carrasco e da vítima quando o mundo se fecha sobre ambos. Mentiras era o que me pediam, sempre mentiras, logros mendigados de mão estendida.

Sendo eu o tal sujeito bruto, de palavras aceradas, parecia estranho que eles me escolhessem entre os demais coveiros (...) Talvez a minha dureza lhes soubesse a verdade. Talvez a preferissem às palavras veladas, aos afagos corrompidos, que deixam o travo duma fraude maior ainda. (NAMORA, 1983, p. 20-21)

Apesar deste sentimento, o preconceito com a “classe dos doentes” perpassa todo o livro. Todos eles eram vistos como pessoas já mortas, visto que suas doenças eram incuráveis, e Jorge ainda refere-se a eles diversas vezes como animais (rezes, cavalos açoitados, morcegos etc) numa crueza por vezes repugnante: “Eram cavalos viciados no chicote.” (NAMORA, 1983, p.5).

Toma-se gosto a tudo – permitam-me a filosofice –, à dor, à crueldade, à devassidão, e eu, decerto, sentia-me já identificado com o meu papel de condutor de um rebanho noturno que caminhasse, de olhos vazios, como os morcegos, ao encontro do cutelo. Se algum deles ajoelhava pelo caminho, tinha de o vergastar: o meu dever, de recuo em recuo, bastava-se em fazê-los cumprir um suicídio premeditado e instintivo. Eram já mortos? Ainda eram vivos? Quem saberia dizê-lo? (NAMORA, 1983, p.6)

Mesmo Clarisse, que poderia ser vista como um indivíduo que não faz parte desta “classe social de doentes”. Que é vista como uma “burguesinha mimada” na enfermaria.

Jorge sente-se ressentido se é abandonado por um paciente, ou seja, se um oprimido ganha não depende mais dele, ganha autonomia e liberdade, embora continue doente. Tira a ele a sua posição superior, de médico que detém o poder sobre seus pacientes. Clarisse o percebe: “Veio procurara a doente ou a mulher? (...) Ela não poderia saber o quanto a sua pergunta me perturbava e também não compreendia o absurdo de qualquer das respostas que me impunha.” (NAMORA, 1983,p.71)

E que é, pelo menos, uma pessoa que tentou se revoltar, que não quis submeter-se à prisão opressora do hospital, que chegou mais próximo de uma atitude revolucionária, ainda que lhe sobrasse rebeldia, faltava pensamento, articulação e união ao coletivo, a outros semelhantes para que houvesse uma mudança de fato, nos moldes marxistas.

Assim era: eu não sabia compreender uma mulher. Em Clarisse, por exemplo, teimava em ver apenas a doente – as suas reações deviam ter sido descritas, classificadas, algures, num tratado de medicina. Tal como um enfermo, a chocado de pelagra, que corre doido pelos campos. Se corre doido pelos campos, tem pelagra. É a pelagra que corre. Se aqueles breves raios de

loucura passavam por Clarisse, se o mórbido desvario a conduzia a atitudes extremas, é porque as patologias as previam, as regulamentavam. E se assim não fosse? (NAMORA, 1983, p.180)

Mesmo no fim, ele ainda a vê como uma doente, na recorrente metáfora do animal: “O meu cavalo de circo ia morrer. Exibia-o num último espetáculo.” (NAMORA, 1983, p.252). E, embora ele coloque a sua personalidade como uma estratégia para conseguir regalias, em outros momentos ele fala que foi o ambiente que o tornou ruim. Quando explica como foi parar no setor de doenças malignas ele diz que foi empurrado para lá, mas que acabou por se acostumar aos doentes. E que o meio de sua profissão interferiu diretamente na sua personalidade, tornando-o um ser humano ruim.

Sua narrativa segue nesta contradição quase todo o tempo: por vezes cruel indiferença com os pacientes e por outras culpas e compaixão. Quando uma paciente sua morre, Jorge discorre sobre a sapiência dos pobres que, como bichos, sentem que vão morrer. E diz: “A notícia da morte da camponesa oferecia-me uma trégua aos nervos. Assim mesmo. A morte era muitas vezes uma solução cômoda, definitiva; passava um borrão sobre os meus sobressaltos noturnos.” (NAMORA, 1983, p.16).

Em determinado momento, uma outra paciente morre e, mesmo diante desta morte que “tinha sido esperada”, Jorge sofre. Sente a agonia dos que ficam esperando chegar a sua vez, que virá de qualquer modo. E seus fantasmas incitam a loucura através da calma do silêncio, uma vez que sem a voz, temos, na verdade todas os sons, a angústia do total caos sonoro. Clarisse percebe a dualidade do médico:

Na última fase, já a doença punha as máscaras de lado. De um dia para o outro, a fogueira ateava-se, o incêndio era um clarão e, logo depois, cinzas. Cinzas que ainda demoravam a arrefecer até que tudo terminasse.

E sempre que morria alguém era nos outros, os vivos, que eu pensava. Eles haviam assistido a todas as gradações da devastação. Mas só com a agonia a enfermaria se alvoroçou verdadeiramente. E após o alvoroço, o estremecimento surdo, o pânico, as insinuações ínvias sobre qual seria a próxima vítima, veio outra coisas mais temível: a tranquilidade. Já falei do silêncio da madrugada. Aquele era outro: nele os pensamentos tinham core voz, uma presença túrgida e ensurdecadora. Tenso, lascivo, sufocante; precisava de ser incisado de alto a baixo antes que rebentasse dentro de nós ou explodisse em berros, em loucura. Nesse silêncio, que nada tinha a ver com o vácuo da noite, com o charco da noite, o latejar subterrâneo das veias era o rugido pesado e cavo de um rio de encontro aos penhascos. Dentro dele, o sofrimento levedava, transformado-se em demência.

Se Clarisse (que absurdo nome!) não tivesse já compreendido que pertencia, como as companheiras, ao meu cemitério de vivos, o rescaldo desse acontecimento tê-la-ia decerto,

mergulhado numa atmosfera em que os sentidos se saturavam de evidências. (NAMORA, 1983, p. 37)

Lúcia era a pessoa saudável na vida do médico. Era deste modo a pessoa que pertencia a sua “classe social”: “um ser humano com saúde, nervos, vitalidade, ligado às minhas angústias” (NAMORA, 1983, p.19). Era uma pessoa pouco interessante, apagada mesmo, mas uma pessoa que trazia conforto a Jorge por ser sua semelhante. Além da saúde Lúcia fazia parte do mesmo ambiente de Jorge: o hospital. E ele reconhecia em Lúcia a marca deste lugar em comum: “Ela pertencia, digamos ao ambiente”. (NAMORA, 1983, p.31). As pessoas são mais facilmente divididas em grupos de acordo com o espaço a que estão circunscritas. Se habitualmente os romances demonstram a classe camponesa, no campo, ou o proletariado em fábricas e a sociedade burguesa nos centros urbanos e seus salões, aqui o hospital, dos médicos e enfermeiras é o ambiente burguês de Jorge.

havia entre nós uma intimidade cúmplice (...) Essa cumplicidade tinha a sua história. Eu passava muitas horas no hospital, para lá de todo os horários. Até certo ponto, já que não tinha família na cidade, era ali o que Lúvia chamava o meu santuário. (NAMORA, 1983, p.29)

As marcas sociais do romance aparecem em descrições cruas e incomuns do narrador, que além do hospital reconhece também o próprio centro urbano como o seu ambiente. Mas a cidade é para ele como o lado negativo de seu mundo, sua classe: “A cidade devoradora ainda não chegara ali.” (NAMORA, 1983, p. 253).

E estas marcas aparecem, sobretudo, em símbolos bastante expressivos, de uma distinção abrupta entre pobres e favorecidos.

Pois vou agora dizer-te porque espatifei o dinheiro daquele modo. Estava farta de ser eu, miserável como um casaco velho. Percebes? (...) Tu sabes lá o que representa vestir durante anos um casaco velho! E então pensei que os vestidos e outras coisas para que nunca me sentira atraída me dariam uma nova personalidade.

(...)

Apenas disse:

- Também já tive casacos velhos. (NAMORA, 1983, p. 181)

O casaco velho como marca de pobreza aparece ainda em outros trechos, como este, no qual Jorge não vê mais a instigante doente Clarice, mas a Clarice que ao invés de curiosidade

desperta nojo. O médico deixa de lado a sua aproximação excitante com a pobreza e revela seu preconceito burguês com a outra classe.

Mas foi aquele casaco cediço, dependurado de uma ripa que sobressaía da parede como um osso partido pelo meio, que me deu a sugestão pungente de miséria desleixada. Nesse momento nem lástima pude sentir. Ou a Clarisse que o vestira, que o largara ali por incúria, nada tinha a ver com a Clarisse de hoje, ou então só agora os meus sentidos, enojados, acordavam para a repelir. (NAMORA, 1983, p. 207)

A desigualdade social e o assistencialismo não são esquecidas no romance. Sua discussão está presente nas passagens em que Jorge viaja com Clarice e materializam-se na personagem de Romualdo. A tentativa de conscientização que Romualdo demonstra com sua situação privilegiada é explícita em alguns trechos. E demonstram não só o assistencialismo e a culpa cristã presente na burguesia, mas também posturas mais tipicamente burguesas ilustradas no discurso do próprio Jorge: inescrupulosas, indiferentes, debochadas:

O Romualdo, que era muito no estilo da medicina lacrimada e clinicava, por sacerdócio, em lugares como aquele, um dia enchera-se de fobia e disse-me “Vá lá você Jorge. Eu não agüento mais.” E enredara-se seguidamente numa decifração ensarilhada do mistério de, após milênios de civilização, o homem não ter resolvido este problema imediato: o de, sob o mesmo céu benzido por Deus, haver hotéis majestosos, onde o burguês nem sabe que mais uso fazer do conforto, ao lado de quem não possui um farrapo para se cobrir. “eu nada quero saber de política Jorge, mas há coisas que me fazem sentir responsável e abjecto.” – “Comovente, meu bom Romualdo; pois o melhor modo de nutrir essa abjecção é proceder como as velhas caritativas que lhe seguem a pista: esmolas e guitarra.” (NAMORA, 1983, p. 155)

Nenhuma das personagens de *Domingo à Tarde* poderia ser chamada de consciente, no que se refere ao jogo de poder do mundo capitalista. Mas todas as personagens ao menos presentem este estado de coisas.

Lúcia compreende o que acontece no hospital entre Jorge, ela mesma, Guedes, enfim. Mas não chega a manifestar nenhuma crítica. O Pádua, O Guedes, também de forma diversa sabem do jogo. Um tem e mantém o poder, fazendo as manutenções necessárias. O outro tem até um discurso contra a diferença entre as classes, mas fora do seu mundo e de forma caritativa-cristã, jamais manifestando um desejo de articulação, de mudanças.

Jorge entrou com seus propósitos individualistas no mundo burguês, embora sempre presentisse e condenasse a dominação. Mas manteve as coisas como estavam. Clarisse, pretensamente a “rebelde”, a que possui o impulso da mudança, possui também uma postura

alienada e egoísta, à medida que não se de dominar, mas também não pensa de modo organizado e em conjunto com seus semelhantes, pois no pensamento socialista o grupo deve pensar como tal.

Como todos os autores neo-realistas, Namora ensaiou a maneira de apresentar como seria o mundo pós-revolução, além de mostrar a alienação das pessoas na sociedade e o funcionamento do mundo capitalista.

Fernando Namora nos apresenta uma visão complexa de mundo, que por vezes, fez a crítica confundir-se, explicando sua obra em diferentes fases e correntes. Influências à parte, Namora, como tentamos demonstrar neste trabalho, não só foi um grande neo-realista. Como o foi de todas as maneiras que pode. Com muita criatividade e sutileza, tentando ser eficaz em seu compromisso político e refinado esteticamente.

Domingo à Tarde é prova de que sem precisar de uma personagem coletiva, do proletariado ou campo, sem exhibir a luta de classes ou centralizar o romance no foco socioeconômico ele fez exatamente isso tudo. E foi além, pois o homem pode estar impossibilitado pelo regime capitalista e toda a sua opressão, mas o homem é também um ser cheio de fraquezas, orgulhos, medos, ambições que tornam um romance marxista algo muito mais rico. Como coloca Coelho, ele não abriu uma nova diretriz em sua obra, mas tão somente abriu a problemática das relações de poder, e a ampliou para um debate com mais nuances, mais profundidade.

As obras neo-realistas como já apontamos unem-se num plano semântico e pragmático, e não sintático, sendo, portanto, muito diversas. A conscientização política econômica social, além da pretensão de mudança as une. A própria diversidade de textos, estilos, técnicas etc, acaba por caracterizar o neo-realismo português, que desde as primeiras apresentou uma linha clara e ao mesmo tempo uma liberdade de estilo enorme.

Nenhuma das personagens desta obra é um exemplo da sociedade que Namora acredita ser a ideal, a pós-revolucionária. Esta sociedade não aparece em nenhuma parte, mesmo simbolicamente, apenas uma ou outra alusão esporádica. Mas temos em cada parte – da temática até um símbolo clichê, passando pelas personagens todas – temos negativamente a idéia desta sociedade. Temos também em detalhes sutis, positivamente o indivíduo certo,

que não seria um indivíduo capitalista opressor se não fizesse parte como um membro de uma sociedade partida.

Namora aponta aos seus leitores atentos um caminho, em que talvez nem acredite mais, mas que emerge do texto ao final da leitura, como o tapa na cara que pretendia com uma narrativa feita por Clarisse. A sugestão e esperança, como flores lilases, de que se a comunicação entre estas personagens perturbadas tivesse ocorrido, se a união entre estes seres todos atormentados, de uma maneira ou de outra tivesse se dado, talvez a liberdade de um grupo inteiro se realizasse. Sem o poder e a opressão de médicos, pacientes, sem as máscaras e as crises de consciência, sem a mentira e o egoísmo dos indivíduos. E sem a solidão.

ABSTRACT: This work make a short analysis of the portuguese neo-realistic project and specifically dedicate about one work by Fernando Namora. The novel *Domingo à Tarde* it's like a construction mature and successful of a political literature and also a work with a recognized quality estetic.

Key-words: Estetic; politic; neo-realism.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AZEVEDO FILHO, Leodegário de. *Literatura Portuguesa: História e Emergência do Novo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

BARCELLOS, José Carlos. *O Herói problemático em Cerromaior: subsídios para o estudo do Neo-Realismo português*. Niterói: EdUFF, 1997.

COELHO, Nelly Novaes. *Escritores Portugueses*. São Paulo: Quiron, 1973.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1967.

NAMORA, Fernando. *Domingo à tarde*. 17ª edição. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

**A Criação Poética de Cesário Verde: uma nova forma
de representação da realidade portuguesa**

Patrícia Pedrosa Botelho¹

RESUMO: Este artigo trata da obra poética de Cesário Verde, considerado por muitos críticos como o responsável pelo anúncio da modernidade. Através de suas poesias, poder-se-á ser capaz de perceber como o poeta veicula os mecanismos da modernidade através de seus versos. Para tanto, textos críticos de Walter Benjamin e Marshall Berman, assim como artigos críticos e literários auxiliarão a compreender as vicissitudes da grotesca cidade moderna portuguesa.

Palavras-Chave: Poesia; Cesário Verde; Representação; Cidade.

1. Preâmbulos em torno do século XIX

O tempo histórico em que vive e escreve o poeta português Cesário Verde é um tempo de crise econômica e social, crise ideológica do próprio liberalismo, crise institucional da Monarquia, permitindo o ideário republicano de se avançar cada vez mais.

Na acepção de Carlos Reis, o tempo histórico de Cesário é o momento privilegiado de vivência coletiva de tensões sociais, fruto de conflitos patentes, como o que opõe a modernização da indústria a um persistente conservadorismo econômico, o que confronta modos de vida urbanos e cosmopolitas com modos de vida rurais e provincianos.

Os anos de 1870-1880 testemunharam uma tímida industrialização a que a poesia de Cesário será sensível. No entanto, é preciso olhar esta industrialização na medida das suas proporções, registrando-se o que sobre esta questão escreveram alguns estudiosos e historiadores. De acordo com Mário Sacramento, a “representação destes conflitos é inseparável das poesias mais características de Cesário”².

1 Doutoranda em Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense de Niterói – RJ.

2 Mário Sacramento, *Ensaios de Domingo I*, Coimbra, 1959, p. 124.

Para o historiador Eric Hobsbawn, o século XIX é o da burguesia triunfante e a quem aparentemente a democratização ameaçava, já que com a elevação da classe operária auto-consciente e com a mobilização social cria-se um problema de identidade social para os que pertenciam ou desejam pertencer a outra camada das “classes médias”.

Com a constante elevação dos números dos pretendentes ao status burguês começava a haver uma dificuldade básica, uma vez que na sociedade do século XIX a burguesia formava o estrato social superior. Dessa forma, a linha entre a burguesia e a aristocracia começava a ficar imprecisa, assim como entre a burguesia e seus inferiores.

Começava-se a necessidade em estabelecer critérios identificáveis de “quem era quem”, principalmente em países em que surgia esta incerteza. Indicadores de pertencimento a uma determinada classe eram determinados pelo estilo de vida, pela cultura, pelo esporte e, essencialmente, pela educação formal. De qualquer forma, não era difícil reconhecer os burgueses já que viviam envolvidos em grande quantidade de tecidos, rodeados de objetos enfeitados e consumiam bebidas e alimentos em quantidades substanciais. A vida privada dos burgueses quase nunca se separava de sua apresentação pública.

Na acepção de Renato Ortiz, o crescimento urbano que se restringia a Paris e às cidades industriais do norte da França durante a primeira metade do século XIX, começa a ter uma intensificação em várias outras cidades em sua segunda metade. Não se aumenta somente a malha ferroviária, como também a quantidade de pessoas e mercadorias que nela transita.

O advento de novas tecnologias implicará mudanças substanciais na esfera da cultura. O automóvel irá redimensionar o tempo das pessoas, a eletricidade propiciará um novo padrão de conforto, o telefone será um instrumento de trabalho e também irá extrapolar suas transações comerciais.

Aumenta-se também a tiragem dos jornais e, conseqüentemente, eleva-se a quantidade de leitores. Antes, o leitor fazia as escolhas de seus livros de acordo com o relacionamento pessoal com os livreiros. Com o aumento do público-leitor, os editores começam a ter que anunciar seus livros em periódicos. Desta forma, a publicação acaba por se tornar o meio pelo qual a comunicação se instaura.

Com a expansão do número de leitores e com o advento de novas transformações tecnológicas, há que se evidenciar também o surgimento do romance-folhetim, que se vincula também ao modo de difusão dos jornais. Ao contrário do que existia na França desde o Antigo Regime, a publicidade começa a fazer parte dos jornais. Em meados do século XIX, não irá mais existir uma separação entre jornais e folhas de anúncio. A publicidade passa a equilibrar os gastos e isto irá repercutir em diminuição no preço das assinaturas e um maior número de assinantes de jornais. Há ainda que reiterar que no antigo estado, o jornal era sustentado por aqueles de quem exprimia suas convicções políticas. No novo estado, o jornal vive do anúncio.

Durante um século e meio, a atividade literária esteve voltada para os periódicos. Durante a Restauração, os números avulsos não podiam ser vendidos, só quem era assinante recebia os periódicos. Quem não podia pagar as taxas de assinatura, ia para os cafés. *La Presse* tivera um papel decisivo no aumento do número de assinantes, já que trouxera três importantes inovações: a redução do preço da assinatura, o anúncio e o romance-folhetim.

A informação precisava de pouco espaço; era ela, e não o editorial político nem o romance-folhetim, que proporcionava ao jornal o aspecto a cada dia novo e inteligentemente variado da paginação, no qual residia uma parte de seu encanto. Precisava ser constantemente renovada: mexericos urbanos, intrigas do meio teatral e mesmo “curiosidades” constituíam suas fontes prediletas. (Walter Benjamin, 1989, p. 24)

É no bulevar que o literato tinha a sua disposição o primeiro incidente, boato ou relato. Era daí que iria surgir o romance-folhetim, sendo resultado de interesse por se tratar de assuntos que diziam respeito aos fatos que ocorriam na sociedade.

No bulevar, *o autor* passava suas horas ociosas, exibindo-as às pessoas como parcela de seu horário de trabalho. Dessa forma, o valor de sua própria força de trabalho adquire alguma coisa próxima ao fantástico em face do dilatado ócio que, aos olhos do público, é necessário para seu aperfeiçoamento. O público não estava sozinho em tal avaliação. A alta remuneração do folhetim de então mostra que essa opinião se alicerçava nas relações sociais. De fato, existia uma conexão entre a redução da taxa de assinatura, o incremento dos anúncios e a crescente importância do folhetim. (Idem, p. 25, *grifo meu*)

Com tais transformações, a modernidade começa a requerer uma nova concepção de tempo e espaços mundiais. A modernidade será um tipo de cultura que “se expressa no lazer, na indústria cultural, no consumo, no turismo, nas cidades” (Ortiz, 1991, p. 267).

Cesário Verde é um poeta do final do século XIX, sendo considerado por muitos críticos como o responsável pelo anúncio da modernidade. Através de sua obra poética, seremos capazes de perceber como o poeta veicula os mecanismos da modernidade através de seus versos: a velocidade, o caos, a rápida transformação da cidade, a industrialização, a moda, a “nova mulher”. Todos estes temas serão trabalhados em sua poética.

Os versos de Cesário também marcam a tensão do novo conceito de poeta. Como os mecenas não mais patrocinavam as obras, o poeta será o responsável por vender sua obra como mercadoria, tendo de lidar com o editor. Sob esta perspectiva, a leitura destes poemas fará com que possamos perceber as mudanças de valores que a modernidade do século XIX implica na vida humana, política e literária.

Vale salientar que as reflexões deste trabalho não pretendem, e nem conseguiriam, exaurir os temas presentes na obra de Cesário. O que fundamentalmente proponho é ler a poética de Cesário Verde enquanto um “filtro da superposição de diferentes planos de percepção” (Margato, 2008, p. 47-8) dos espaços da cidade que estão a se modernizar.

2. Cesário Verde

2.1. Configurando a poética de Cesário Verde

De todos os famosos poetas portugueses, Cesário Verde é o menos conhecido no Brasil. Sua obra começou a ser divulgada somente depois de sua morte, em 1886. Sua poesia se alçou de um Romantismo decadente a um Realismo, em sua tonalidade, irônico. Muitas vezes, seus versos se envolvem na morbidez própria do Naturalismo, tem alguns toques do Impressionismo e também das penumbras do Surrealismo. Sua produção poética assume várias formas e tonalidades, o que faz com que o poeta esteja incluído entre os parnasianos, os simbolistas e os precursores do Modernismo. Também há nele grande influência de Baudelaire, embora suas próprias marcas estejam bem nítidas na maior parte de seus versos.

Silva Pinto, grande admirador e amigo do poeta, publica em 1887 um pequeno volume que reúne os poemas de Cesário impressos em revistas e jornais e nos manuscritos encontrados entre os papéis do falecido poeta. Através destes poemas, o leitor será capaz de perceber que o autor procurava dar o máximo de perfeição a seus versos, como pode ser comprovado pelo

seguinte recorte extraído de “Contrariedades”: “E apuro-me em lançar originais e exatos / Os meus alexandrinos”. Pela própria confissão do personagem, podemos perceber a ânsia constante em lapidar a construção poética.

Em sua primeira fase, Cesário é visto pela crítica como um poeta que satiriza o Romantismo, que parodia, que ri do que fazem os poetas românticos. Em seus primeiros poemas, o poeta ainda não se faz ainda “pintor da vida moderna” lisboeta. Cesário transfigura as típicas imagens românticas, subvertendo este gênero literário. Pode-se visualizar tais assertivas nos versos finais de “Deslumbramentos” e “Setentrional”, respectivamente:

E um dia, ó flor do Luxo, nas estradas,
Sob o cetim do Azul e as andorinhas,
Eu hei-de ver errar, alucinadas,
E arrastando farrapos – as rainhas!

E, tristíssima Helena, com verdade,
Se pudera na terra achar suplícios,
Eu também me faria gordo frade
E cobriria a carne de cilícios

As estrofes ganham tom de ditirambos, de galhofa. O poeta faz uma sátira das descrições românticas, sentimentais. A estrofe de “Deslumbramentos” desdiz as imagens da passante, da mulher aristocrática, que “com seus gestos de neve e de metal” perpassa as ruas da cidade. Num dos versos de “Setentrional”, o poeta cria uma imagem da mulher romântica sensual: “Nas tuas formosíssimas madeixas/Daquela cor das messes lourejantes”, para terminar o poema com a imagem grotesca de um “gordo frade”.

As mulheres que permeiam os poemas de Cesário são ora parnasianamente preciosas, sendo anjos do lar, louras, “de cristal” (“A Débil”), ora fortes, luxuosas e altivas. As personagens femininas assim como os espaços da cidade tomam formas diferentes em cada poema.

Como afirma Óscar Lopes (2002, p. 462), nos poemas de Cesário predominam o método que consiste em contrastar situações sentimentalistas, românticas, “sobretudo dominantes no início da composição, com elementos egoística ou grotescamente materialões, principalmente no desfecho. Trata-se de uma concepção gazetilheira ou revisteira de realismo”, incluindo uma extensa pormenorização cômica, rimas esdrúxulas e um imoralismo baudelairiano.

2.2 Os espaços da cidade como universo imagístico

A poesia de Cesário ao falar da cidade aparece-nos como “a palavra em uníssono com as coisas” (Lopes, 1990, p. 65), cujos versos captam e imprimem movimento. Escrevendo, o poeta anota o que está vivo, o que locomove, o que muda o lócus. Há um movimento em suas imagens, cenas, além de uma variabilidade de seu foco. Em cada poema, Cesário abarcará um novo tom, uma nova forma epigramática através de seus personagens.

Considerado um poeta “profundamente renovador” (Coelho, 1961, p. 182) ao descrever os tipos citadinos, Cesário faz uso de uma sensibilidade e de uma fantasia que são nele dominadas “pela estética anti-romântica, pela reserva irônica, pela sábia composição, [...] pelo gosto de polir a frio os seus versos” (Idem, p. 183). Em sua composição poética, muitas vezes, Cesário se apropria de imagens românticas para ultrapassá-las, criticá-las.

Poeta que observa a cidade e que não deixa de recriar e transformar os versos em imagens que reflitam sobre o cotidiano e a moderna transformação da cidade. O autor de “Cristalizações” se abre para falar de uma cidade moderna. Com uma linguagem nova, combina lucidez com espontaneidade, “rica de termos concretos, bastante dúctil e atrevida para sugerir a mistura de sensações, [...] uma linguagem impressionista e fantasista, e ao mesmo tempo nervosa, sacudida, coloquial” (Ibidem, p. 185).

Em certa medida, pode-se dizer que Cesário viu a Lisboa da segunda metade do século XIX de acordo com a estética baudelairiana. Cesário exhibe sua face baudelairiana no que se refere ao freqüentador dos “cafés devassos”, dos miseráveis que permeiam os bulevares, das vicissitudes da grotesca cidade moderna. Contudo, estes sinais de influências se deram de modo muito pessoal e original em sua atividade poética.

Eu julgo-me no Norte, ao frio – o grande agente! –
Carros de mão, que chlam carregados,
Conduzem saibro, vagarosamente;
Vê-se a cidade, mercantil, contente:
Madeiras, águas, multidões, telhados!

[...]

Porém, desempenhando o seu papel na peça,
Sem que inda o público a passagem abra,

O demoníaco arrisca-se, atravessa
Covas, entulhos, lamaçais, depressa,
Com seus pezinhos rápidos, de cabra!
("Cristalizações")

A cidade de Lisboa se alarga nestes versos. O olhar atento do poeta escolhe como cena o recorte da construção de uma rua do subúrbio. "É a cidade modernizando-se, são os calceteiros que alargam a rua para acolher a multidão apressada" (Margato, 2008, p. 46). Os versos criam uma solidez fazendo com que o leitor possa vislumbrar a cidade que cresce. O personagem do poema está sintonizado com o progresso da época: está parado, observando os ruídos da construção das ruas, do público que passa. "Como homem urbano e moderno, a positividade de seu olhar retém a beleza do ferro e da pedra que vibram em 'união sonora' " (Idem, p. 47). O poeta está a esboçar a modificação, recriando em versos o movimento que a modernização imprime à cidade.

A cada verso se reflete a transformação do velho para ao novo. As ruas estão marcadas pelos escombros, pelo macadame, pelos homens que trabalham, pelas metamorfoses do que se era e do que se virá a ser. O poeta parece projetar seu olhar para as coisas exteriores, para as pessoas, os entulhos, os lamaçais, a fim de apreender o dinamismo das imagens fugazes da cidade.

O artista que está em Cesário não está a fazer uma cópia do real. Sua poética é muito mais "*produtora* do que *reprodutora* de sentidos de realidade" (Ibidem, 47). O único critério que a imagem fragmentária do real acolhe acaba por ser o de uma sensibilidade poética que reconhece a impossibilidade de uma representação mimética do real. O poeta é um homem de imaginação que dá sentidos à realidade e a (re)cria a partir da imagem que ele tem em sua mente. Cesário não pinta as coisas, mas as sensações e os sentimentos em relação a estas coisas que o rodeiam.

Os personagens de "Cristalizações", de "Num Bairro Moderno" e de "O Sentimento dum Ocidental" estão a poetizar o prosaico, o cotidiano, aquilo que parece ter "pouca significação para o homem prático, acomodado e despreocupado de outros problemas que não os da subsistência fisiológica" (Moisés, 1986, p. 216).

O lirismo de Cesário parece tentar lançar a atenção sobre o prosaico diário, inclusive nos seus aspectos julgados repelentes, grotescos ou ridículos, quando não apenas fora do interesse

poético. Parece haver uma tentativa de se fazer uma poesia “objetiva”, centrada no objeto e não no sujeito, dessa forma deslocando o eixo de interesse poético para fora do “eu” do poeta. Parece haver uma preocupação em fugir à equação sentimental e piegas do Romantismo para realizar uma poesia debruçada sobre os motivos situados fora e não dentro do poeta.

Na acepção de Massaud Moisés, há quase uma despoetização do ato poético já que a poesia do cotidiano nasceria da impressão que o “fora” deixa no “dentro” do artista. “O artista procura surpreender o ‘momento’ em que os objetos, imersos numa dada relação de luz e sombra, ganham sua inteira individualidade; ou melhor, o artista diligencia fixar a ‘impressão’ que as coisas lhe deixam na sensibilidade” (1986, p. 216).

O “realismo” de Cesário parece ser fotográfico somente em sua aparência, já que colidia com a poesia voluntariamente revolucionária, atuante e contemporânea da Geração de 70. Ao invés de retratar o objeto exterior, para o qual se volta sempre, o poeta o identifica com o que está em sua sensibilidade e em sua consciência poética, isto é, com seu mundo interior. A realidade objetiva se funde com a realidade subjetiva.

Origina-se uma entidade única, objetivo-subjetiva, ou vice-versa, em que o subjetivo sempre dá a nota, de modo que o objetivo exterior seja visto como prolongamento da mente do poeta, e, portanto destituído de existência autônoma. (Moisés, 1986, p. 218-19)

Cesário irá descobrir a cidade e seus mistérios deixando que seu cotidiano entre em sua poesia, com seus odores, suas cores, seus ruídos, suas luzes e seus espectros. A representação do espaço urbano, com seus tipos humanos e seus elementos arquitetônicos, irá se afirmar como uma temática fulcral em sua obra.

Para Jorge Fernandes da Silveira, “O Sentimento dum Ocidental”, maior texto de Cesário, apresenta um elenco de figuras à margem da revolução comercial: “o que ele vê são os naufragos da civilização industrial, os órfãos da passada euforia expansionista: operários, pequena burguesia citadina, prostitutas, emigrantes rurais [...]” (1995, p. 8).

Vazam-se pos arsenais e as oficinas;
Reluz, viscoso, o rio, apressam-se as obreiras;
E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras,
Correndo com firmeza, assomam as varinas.

É para cidade que todos os emigrados vão e o poeta “de luneta de uma lente só” vê as contradições da sociedade moderna, ou seja, uma sociedade “colonialista e periférica, em que o êxodo rural acumula uma classe operária desqualificada e incipiente” (Silveira, 1995, p. 16).

Ainda segundo o crítico Jorge Fernandes da Silveira, o que faz de Cesário um grande poeta, é o fato de ele ser tão “apaixonadamente moderno” (Idem, p. 9). A escrita de seus poemas irá refletir sobre o novo valor da literatura na economia de mercado da época. Trata também do campo, que após a emigração em massa, não poderá ser o mesmo que antes. Cesário “em versos crus e exigentes, exacerba-se a consciência de ser o trabalho o articulador das estruturas sociais” (Ibidem, p. 9).

ABSTRACT: This article aims to work with Cesario Verde’s poetries, considered as the poet who was responsible for the beginning of modernity. Through his poetic work, one will be able to perceive how the writer works with modernity mechanisms towards his verses. This way, Walter Benjamin’s and Marshall Berman’s critical texts will be used in the same sense as literary articles in order to assist the understanding of the modern grotesque Portuguese city environment.

Keywords: Poetry; Cesario Verde; Representation; City environment.

3. Referências Bibliográficas

- BARBOSA, Osmar (org.). *Poesias Completas de Cesário Verde*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. In: *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

COELHO, Jacinto Prado. “Um clássico da modernidade: Cesário Verde”; “Cesário e Baudelaire” e “Cesário Verde escritor”. In: *Problemática da História Literária*. Lisboa: Ática, 1961.

_____. “O Verso e a frase em ‘O Sentimento Dum Ocidental’”. In: *A Letra e o Leitor*. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

FRANÇA, José-Augusto. *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

LOPES, Silvina Rodrigues Lopes. “Como quem escreve com sentimentos. Uma leitura de ‘O Sentimento Dum Ocidental’, de Cesário Verde”. In: *Aprendizagem do Incerto*. Lisboa: Litoral Edições, 1990.

LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima (org.). *História da Literatura Portuguesa*. Vol. 7. Lisboa: Alfa, 2002.

MARGATO, Izabel. “Cesário Verde, o anjo da modernidade portuguesa”. In: *Tirantias da modernidade*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008.

MOISÉS, Massaud. “Realismo”. In: *A Literatura Portuguesa*. 22ª ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

REIS, Carlos (org.) *História da Literatura Portuguesa: O Realismo e o Naturalismo*. Lisboa: Alfa, 2001.

SILVEIRA, Jorge Fernandes (org.) “Cesário: Duas ou Três Coisas”. In: *Cesário Verde – Todos os poemas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1995.

Teatro itinerante: entre a tradição clássica e a cultura popular

O Teatro do Bebé

Elaine dos Santos¹

RESUMO: O presente trabalho tematiza as relações entre a tradição clássica e a cultura popular do teatro, neste caso, representada pelas apresentações artísticas efetivadas pelo teatro mambembe nas cidades do interior do RS, dando-se primazia, no estudo, ao Teatro do Bebé. Herdeiro de uma tradição artística que remonta o início do séc. XX, o teatro mantém a trajetória familiar esboçada pelo patriarca José Epaminondas, em que se mesclam a montagem de peças do teatro clássico e comédias, sketches, típicos do cotidiano das cidades interioranas.

Palavras-chave: Cultura; Circo-teatro; Tradição literária.

Introdução

O presente trabalho constitui um levantamento bibliográfico a respeito do teatro clássico e da cultura popular expressa na arte circense, para, a partir daí, estabelecer as relações que se configuram entre os dois pontos. Para tal, escolheu o teatro itinerante do Bebé como mote desencadeador das reflexões que pretendem investigar os pontos de interseção entre o teatro clássico e a representação que dele se faz nos teatros mambembes. Na primeira parte, o tema é o teatro clássico, desde os antigos gregos, isto é a origem do gênero dramático, até o Brasil, no século XX, em que se explicita a montagem de peças completas em grandes cidades e a ausência destas representações no interior do país, espaço que, em tese, é ocupado pelo teatro mambembe, a par dos seus recursos artísticos e financeiros extremamente limitados. O capítulo dois é destinado à história do circo, desde seu surgimento na Inglaterra com os espetáculos eqüestres promovidos por Astley até o estabelecimento, em definitivo, das famílias circenses entre nossa população. Neste aspecto, destaca-se o aparecimento do circo teatro como forma de diversificar as atrações ofertadas ao público das pequenas cidades interioranas.

¹ Aluna do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, doutoranda em Estudos literários.

Deve-se destacar, nos itens circo e circo teatro, a importante colaboração das pesquisas empreendidas por Ermínia Silva, descendente de família circense, que, na academia, dedicou-se ao estudo das histórias de sua gente. Tal experiência constitui importante incentivo para o estudo em andamento, uma vez que evidencia a importância da cultura popular e de um elemento que, nas grandes cidades, já não encontra espaço: o circo e/ou o circo teatro.

Ao final, realiza-se um breve histórico da tradicional família Benvenuto de Almeida que, desde 1962, excursiona pelo interior do Rio Grande do Sul, levando alegria, cultura, entretenimento para aqueles que não têm acesso às grandes montagens teatrais. Salientam-se, neste ponto, as inúmeras dificuldades enfrentadas pelos dois grupos – Teatro Serelepe e Teatro do Bebê, ao mesmo tempo em que é importante registrar a satisfação com que os grupos são recebidos nas cidades em que passam. Dá ênfase, neste estudo, ao Teatro do Bebê, filho mais novo de José Epaminondas de Almeida, o Nhô Bastião. Formado basicamente pela família de José Ricardo, o palhaço Bebê, o teatro mescla peças tradicionais, apresentadas em espetáculos específicos e comédias e sketches adaptados para as peripécias do palhaço. Aliás, Bebê é um dos palhaços entrevistados por Mario Bolognesi, autor da obra *Palhaços*, assim o artista mambembe já recebeu atenção dos estudos acadêmicos, evidenciando que este – o teatro itinerante - é um filão cultural que merece novas pesquisas. Ao mesmo tempo, é inegável a emoção de adultos e crianças ao encontrarem José Ricardo, ainda com a pintura de palhaço, e descobrirem o homem preocupado com a sociedade – a violência, a falta de oportunidades profissionais, a exploração, em todos os aspectos, da infância – e com a continuidade da tradição mambembe no estado e no país.

1. O teatro clássico

Berthold, em *História Mundial do Teatro* (2006, p. 1) afirma:

O teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomina de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos (...).

Do ponto de vista da evolução cultural, a diferença essencial entre formas de teatro primitivas e mais avançadas é o número de acessórios cênicos à disposição do ator para expressar sua mensagem.

Na verdade, o ser humano parece ter a necessidade de expressão de suas idéias, seus pensamentos em todas as épocas e em todos os lugares, contudo, é, na Grécia, que se encontram os primeiros estudos sistemáticos sobre o tema, em especial, na obra basilar da tradição literária ocidental de Aristóteles: *Poética* ou *Arte Poética*.

De acordo com Berthold (2006, p. 103):

A história do teatro europeu começa aos pés da Acrópole, em Atenas, sob o luminoso céu azul-violeta da Grécia. A Ática é o berço de uma forma de arte dramática cujos valores estéticos e criativos não perderam nada da sua eficácia depois de um período de 2.500 anos. Suas origens encontram-se nas ações recíprocas de dar e receber que, em todos os tempos e lugares, prendem os homens aos deuses e os deuses ao homem: elas estão nos rituais de sacrifício, dança e culto.

A autora completa: “Quando os ritos dionisíacos [na Grécia] se desenvolveram e resultaram na tragédia e na comédia, ele [Dioniso] se tornou o deus do teatro.” (BERTHOLD, 2006, p. 103).

Das festas em oferenda ao deus, o teatro assumiu formas distintas, que seriam consagradas por Aristóteles, em sua *Poética*, concedendo-se destaque à tragédia e à comédia, conforme evidencia Moisés (2001, p. 121):

Do culto a Dioniso (...) onde os atores se mascaravam de bodes, ou sátiros, proveio a tragédia (de *tragoidia*, canto de bode): durante muito tempo, o ‘coro de bodes’ limitava-se a entoar lamentos ao deus do vinho, até que, em 534 a.C., Téspis conseguiu introduzir nos festejos um espetáculo cênico. E das cerimônias em louvor à Primavera e à renovação cíclica da Natureza, por meio de procissões carregando enormes fálus (símbolo de fertilidade), nasceu no século V a.C., a comédia (de *kômos*, festim popular, ou *kómas*, aldeia).

A respeito da *Poética* aristotélica, que observa os meios, os objetos e a maneira como ocorre a imitação feita pelas artes, Spina anota (1995, p. 88):

A doutrina aristotélica da mimese, que considera fundamentalmente o drama como sua forma suprema, explica evidentemente por que a dramaturgia clássica foi o ponto mais alto da criação literária helênica (...).

Tal posicionamento é destacado por Costa (2003, p. 45/46) que, ao tecer comentários sobre a obra aristotélica, registra que

o autor (...) expõe as razões que evidenciam a superioridade da tragédia sobre a epopéia.

Além de conter todos os elementos da epopéia, podendo, inclusive, valer-se do hexâmetro, a tragédia apresenta outros dois exclusivos: a melopéia e o espetáculo cênico, que

contribuem para que o prazer se produza com maior intensidade. A vivacidade trágica ocorre tanto através da leitura como da encenação. Outra vantagem é que consegue realizar perfeitamente a imitação dentro de uma extensão menor, agradando, assim, por ser mais concentrada que as representações de longa duração.

Assim posto, fixam-se as bases do modelo teatral predominante no Ocidente e que alcançaria o domínio em território europeu através dos romanos. Consagram-se Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, entre os gregos; na modernidade, os nomes de Racine, Corneille, Shakespeare, Lope de Vega, Ibsen, entre outros, são incontestáveis; já em língua portuguesa, é mister elencar figuras como Gil Vicente, Almeida Garret, Nelson Rodrigues. Contudo, deve-se destacar que estes autores não se equivalem quanto à temática abordada ou a qualidade inferior/superior de suas produções, mas pela novidade que representam em seu tempo, pelas inovações que introduzem, pelas discussões que suscitam.

Do ponto de vista físico, desde as representações em praça pública, passando pelos anfiteatros romanos, pelos saltimbancos medievais até alcançar a modernidade, o teatro configura-se como um espaço em que interagem personagens e público – o teatro e o ator não existem sem o público, e este, por sua vez, necessita do empenho, da representação daqueles que seguem textos consagrados, adaptados ou meras improvisações. Neste sentido, Magaldi (2006, p. 8) esclarece: “No texto dramático ou declamado (...) são essenciais três elementos: o ator, o texto e o público. O fenômeno teatral não se processa, sem a conjugação dessa tríade”.

No Brasil, as primeiras representações teatrais apresentaram propósito didático e serviram aos jesuítas no seu intento de catequizar o elemento nativo.

As primeiras manifestações cênicas no Brasil cujos textos se preservaram são obra dos jesuítas, que fizeram teatro como instrumento de catequese (...). Os vários autos, desiguais na forma e no resultado cênico, parecem uma aplicada composição didática de quem tinha um dever superior a cumprir: levar a fé e os mandamentos religiosos à audiência, num veículo ameno e agradável, diferente da prédica seca dos sermões (MAGALDI, 2001, p. 16).

Desde a independência política (1822) e do movimento romântico (1836), a produção teatral brasileira tem sido rica, desigual e variada, incluindo nomes como Gonçalves de Magalhães, precursor do teatro nacional; Martins Pena, o nosso primeiro comediógrafo; Machado de Assis, cujas produções, segundo Magaldi (2001, p. 125), “não apresentam grandes qualidades em si”; França Junior, Artur Azevedo, Coelho Neto, João do Rio que representam a transição teatral entre os séculos XIX e XX; Oswald de Andrade, provavelmente, o mais importante teatrólogo entre os modernistas de primeira hora; e mais:

“Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna e Gianfrancesco Guarnieri [que] trouxeram (...) até o momento, as contribuições mais efetivas e continuadas à dramaturgia brasileira contemporânea (MAGALDI, 2001, p. 254).

Do ponto de vista físico, o teatro brasileiro apresenta igual variedade. Nas grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo ou excursionando pelas capitais estaduais, registram-se a montagem de peças de alto nível, em que distintos recursos cênicos, reconhecidos atores nacionais, qualificam a representação e atraem grande público. A medida, porém, em que se avança em direção ao interior do país, a qualidade, os recursos e a diversidade cedem lugar à carência financeira, à falta de um público fiel e com suficiente erudição para a compreensão de determinadas peças, ao espaço nem sempre apropriado para a montagem de um espetáculo. Tal situação, aliás, é apontada por Prado que, em *O teatro brasileiro moderno* (2003, p. 19/20) afirma:

Organizado o repertório, entretanto, ou esgotada a curiosidade do público carioca pelo elenco, partia este normalmente em excursão, disposto a explorar em outras praças (...) o seu patrimônio dramático, constituído por uns tantos cenários e por cinco ou seis comédias semimemorizadas. À medida que a companhia se afastava do Rio, as peças, em geral já cortadas (...) para caber nas duas horas habituais de espetáculo, tendiam a se esfacelar. Aboliam-se os papéis menores, adaptavam-se outros conforme os recursos humanos disponíveis, substituíam-se artistas consagrados por outros de menor prestígio, aproveitavam-se amadores locais (...). A partir de uma certa distância, antes cultural que espacial, as grandes companhias eram substituídas na tarefa de propagar o repertório pelos numerosos ‘mambembes’(...). Com um bom ponto e cinco ou seis atores corajosos (...) representava-se qualquer peça.

Neste contexto, adquire, pois, relevância o papel efetuado pelas companhias mambembes, teatros itinerantes, assentados em formações familiares, muitos deles de origem circense, cujo principal objetivo parece ser levar um pouco de cultura, distinta daquela propiciada pelo cinema e pela televisão, assim como e diversão a locais do país que se encontram privados deste meio de formação e entretenimento – o teatro.

2. O circo teatro

Mario Bolognesi, na obra *Palhaços*, abre seu texto analisando as ações do palhaço Faísca do pequeno Circo Astley, armado em Nova Aliança (SP), em dezembro de 1997, e indaga: “Por que Circo Astley?” (2003, p. 22) para, em seguida, explicar: “A bibliografia

especializada aponta o inglês Philip Astley (1742-1814) como um dos fundadores do circo moderno” (2003, p. 22).

Ermínia Silva, por sua vez, explica:

No final do século XVIII, gozavam de prestígio as apresentações equestres em toda a Europa (...). Paralelamente às apresentações de montaria, caças e combates de animais, acompanhadas de cavalgadas e de fanfarras e às corridas hípcas, em particular na Inglaterra, tiveram início apresentações de acrobacias equestres egressos das fileiras militares (...). Em Londres destacavam-se as apresentações realizadas pelas companhias de Hayam, Jacob Bates, Price e Philip Astley (2003, p. 17).

Ao mesmo tempo, em que se realizavam, em praça pública, as apresentações destes grupos, exibiam-se acrobatas, equilibristas, malabaristas, conformando um verdadeiro espetáculo de variedades. Em face do barateamento do preço dos cavalos, os artistas das praças passaram a adquiri-los e incluí-los em suas apresentações.

Dos vários grupos que se formaram, destacou-se o de Astley, que, após, haver-se desligado do seu regimento, em 1766, iniciou com alguns companheiros exibições públicas a céu aberto (...).

Para grande parte da bibliografia que trata da história do circo, Astley é considerado o inventor da pista circular e criador de um novo espetáculo (...).

Como espetáculo (...) é que de fato Astley teria sido criador e inovador (...). A uma equipe de cavaleiros acrobatas, ao som de um tambor que marcava o ritmo dos cavalos, associou dançarinos de corda (funâmbulos), saltadores, acrobatas, malabaristas, hércules e adestradores de animais (SILVA, 2003, p. 18).

Além de Astley, fez-se pertinente a atuação de um cavaleiro, da equipe do inglês, que, pela primeira vez, usou a expressão circo, trata-se de Hughes, que, em 1780, criou o *Royal Circus*. De acordo com Silva (2003, p. 19):

Hughes construiu um lugar que tinha um palco, como nos teatros e uma pista colada àquele, na pista apresentavam-se os cavaleiros e salteadores, e no palco os funâmbulos e pantominas. Quanto à platéia, camarotes e galerias foram colocados em andares superpostos, inclusive camarotes de prosclênio, e não mais em arquibancadas. Esta combinação permitia dar espetáculos maiores do que simples pantominas de pista e o público podia assistir inteiramente as apresentações (...).

O modelo de Hughes, mais tarde, acabou sendo adotado também por Astley, que, durante certo tempo, levou seus espetáculos por toda a Europa, especialmente Paris, cidade em que foi sucedido pelo italiano Antonio Franconi (SILVA, 2003).

Figueiredo (2007, p. 18) anota que

Desde as últimas décadas do século XVIII, formaram-se na Europa as “dinastias circenses”, também chamadas de famílias circenses ou circo-família, que se espalharam por todos os lugares. O circo-família reconhecia, ou em um membro mais velho do grupo ou em algum homem, a tarefa de mestre. Ele era o responsável pelo aprendizado das crianças e dos que se integravam ao circo, no decorrer do seu percurso pelas diversas cidades e países. As técnicas circenses eram transmitidas de uma para outra pessoa, não existindo obras escritas ou uma reflexão sistematizada sobre o circo e nem escolas. A tradição se transmitia pelas memórias: gestuais, sonoras e rítmicas.

Paulatinamente, o espetáculo circense ganhou o mundo. Na verdade, neste ponto, é lícito ressaltar que alguns autores afirmam que a tradição circense seria milenar, vinda do Oriente, desenvolvida por chineses e egípcios e, na Europa, pelos romanos. Contudo, o modelo circense que adentra o continente americano é aquele traçado por Astley e Hughes. Neste sentido, Silva (2003) destaca a proliferação de famílias circenses em toda a Europa e sua posterior emigração. A autora salienta:

Dentre os vários países para onde estes artistas migraram, seria nos Estados Unidos que a consolidação das tendas ou barracas se faria (...). O território americano, com muitas pequenas cidades e enormes distâncias, fez com que ao mesmo tempo em que estabelecimentos permanentes eram construídos nas grandes cidades, os artistas ambulantes, que já conheciam a tecnologia de viajar em barracas, transformaram-nas no espaço principal dos espetáculos e moradia (...). Aos poucos as tendas foram aumentadas e aperfeiçoadas, principalmente, graças a invenção dos mastros centrais, que possibilitavam, além de suporte do tecido, dos aparelhos aéreos e da iluminação, aumentar o espaço do redondel (SILVA, 2003, p. 32).

Mais tarde, os espetáculos circenses far-se-iam presentes em território latino americano, quer fossem montados por artistas da América do Norte, quer fossem apresentados por emigrantes europeus, descendentes das tradicionais famílias de circo daquele continente. Existem registros de companhias circenses em várias cidades da América hispânica, as quais, em variadas épocas, visitaram o Brasil, em cidades como Porto Alegre e São Paulo. “Rio de Janeiro e Buenos Aires eram as principais cidades do período a receberem constantemente *troupes estrangeiras*” (SILVA, 2003, p. 36).

Em consonância com Henriques (2006, s/p):

No Brasil, antes da chegada do Circo, famílias de ciganos e saltimbancos que vieram da Europa, tinham como especialidades a doma de ursos, o ilusionismo e as exhibições com cavalos. Viajavam de cidade em cidade, e adaptavam seus espetáculos ao gosto da população local e à medida que viajavam agregavam novos artistas, isso fez com que o circo se apropriasse da cultura de cada região visitada. Números que não faziam sucesso na cidade eram tirados do programa.

Aos poucos, o território nacional passa a ser inserido nas turnês dos grandes circos e famílias circenses fixam residência no país, como é o caso dos Chiarini, capitaneados por Giuseppe Chiarini, herdeiros de uma dinastia italiana de circo que descendia dos antigos saltimbancos. Os registros existentes demonstram que Chiarini e seu grupo fizeram sua primeira apresentação em 1834, em Minas Gerais (SILVA, 2003).

Registros evidenciam a participação brasileira nas companhias estrangeiras, em geral, eram escravos negros comprados ou alugados para participarem dos espetáculos. Ademais, é interessante destacar que algumas sessões eram realizadas em prol da liberdade de escravos, conforme aponta Silva (2003, p. 50), que informa: “Apesar de que a maioria dos artistas e diretores das companhias, naquele período, fosse de estrangeiros (...) pode-se afirmar que a presença de brasileiros que se incorporaram aos circos já era bem marcante”.

Gradativamente, novas atrações foram sendo acrescentadas, conforme o gosto do público e as discussões cotidianas que se desenvolviam em torno dos espetáculos circenses e suas relações com o teatro tradicional. Neste sentido, o debate se fez significativo no Rio de Janeiro, em meados do século XIX, ocasião em que o circo era acusado de descomprometido com a cultura. Possivelmente, em razão destas demandas, os grupos circenses passaram a incluir, em suas apresentações, montagem de pantomimas, aproximando-se dos “folhetins melodramáticos e do herói bandido, tornando-se populares nos circos” (SILVA, 2003, p. 58), a montagem de textos como “Os bandidos de Serra Morena” e “Os brigantes da Calábria”.

Henriques (2006, s/p):

A partir de 1910 o circense instala, junto com o picadeiro, um palco para encenar dramas: é o teatro no circo. Até então, os circenses encenavam *sketchs* e comédias. A aprendizagem dos textos destas encenações seguia a regra, era feita por meio da transmissão oral: de seus próprios familiares ou através de imitação do teatro e do cinema ou mesmo por meio de trocas dentro do próprio ‘mundo circense’. Mas o teatro no circo introduz definitivamente a linguagem escrita no circo-família.

Iniciava-se, deste modo, a interação entre o mundo circense e os espetáculos teatrais, sem o requinte das grandes montagens feitas nas maiores cidades do país. Os circos-teatro passaram a suprir uma lacuna na cultura interiorana, levando dramas, comédias, chanchadas até então inacessíveis ao público daquelas comunidades.

3. O teatro do Bebê

Assentado nesta tradição, que se firmava, em 1929, surgia, no interior paulista, na cidade de Sorocaba, o espetáculo presidido por Nhô Bastião, José Epaminondas de Almeida, que contava com a companhia de sua irmã, Isolina, formando a dupla Nhô Bastião e N'hana.

A idéia prosperou e foi formado um circo-teatro, que apresentava na primeira parte espetáculos circenses de picadeiro e na segunda parte passava-se para o palco apresentado espetáculos teatrais. Citam-se algumas peças que na época eram encenadas: 'O ébrio', 'Coração materno', 'O céu uniu dois corações', 'Escrava Isaura'.²

Mais tarde, o circo de lona seria substituído por um pavilhão de zinco pré-moldado, assumindo a denominação Politeama Oriente, excursionando pelo interior de Minas Gerais, São Paulo e Paraná. Radicando-se no interior paranaense, José Epaminondas assistiu ao nascimento dos filhos: José Maria, o aposentado palhaço Serelepe; Francisco Silvério; José Ricardo, o atual palhaço Bebê; e Antonio Carlos; nascidos, pois, no mundo artístico e itinerante do circo-teatro.

À família Almeida viriam somar os Benvenuto, Luiz – ator, ensaiador e diretor de teatro, sua esposa Alice e os filhos: Luiz Carlos, Lea, Rafael e Ana Maria, esta nascendo após a associação artística entre as duas famílias. Em 1959, José Maria de Almeida casou-se com Léa Benvenuto e, em 1972, Ricardo uniu-se a Ana Maria, nascendo assim a família teatral Benvenuto de Almeida que, na atualidade, é uma das poucas famílias a manter a tradição do teatro itinerante no Rio Grande do Sul.

Aliás, foi em 1962 que o teatro de José Epaminondas entrou, pela primeira vez, no estado do Rio Grande do Sul, apresentando-se na cidade de Cruz Alta. Naquela mesma cidade, adoeceria Nhô Bastião, falecendo, meses depois, em Ponta Grossa (PR). José Epaminondas seria sucedido por José Maria, o palhaço Serelepe, que assumiu como responsável pela companhia.

Em 1981, a companhia teatral Serelepe se desfez, não resistindo à concorrência televisiva. Praticamente toda a família radicou-se em Curitiba, de onde partia para apresentações rápidas nas cidades que circundam a capital paranaense. Nesta época, José Ricardo constituiria o Teatro do Bebê que, durante algum tempo, contaria com a colaboração da família de José Maria. Em 1994, Marcelo Benvenuto de Almeida, filho de José Maria, retomaria as atividades do Teatro Serelepe, adotando o mesmo nome artístico do pai.

² Disponível em <http://www.teatrodobebe.com.br/historia.html> acessado em 05 de março de 2009. Preserva-se o texto original conforme disposto no sítio da internet pertencente ao teatro.

Tendo estreado muito jovem, ainda no período em que o pai era responsável pelo teatro, José Ricardo atuou, pela primeira vez, na peça “Marcelino, pão e vinho”, no entanto, o falecimento de José Epaminondas determinou o seu afastamento do grupo, seguindo, com a mãe, para Curitiba, onde estudou em colégio, no regime de internato, comandado por uma ordem religiosa.

Retornando, ainda muito jovem, ao teatro comandado pelo irmão, o futuro palhaço Bebê dividia-se entre a atuação no palco, sendo responsável por pequenos papéis, e os serviços gerais do teatro, incluindo a pintura de cenários e as atribuições de contra-regra. Ao representar o escravo Tico-tico, na peça “A mestiça”, seus dotes humorísticos foram notados pelo irmão mais velho e a experiência como palhaço iniciou-se em apresentações diurnas, dedicadas a crianças. Nas entrevistas já concedidas, José Ricardo costuma afirmar que “fazer graça para crianças é a maior faculdade para um artista de humor”, porque a criança seria mais observadora e mais crítica quando se trata da atuação de um palhaço³.

Considerando que a veia artística afluía, José Ricardo comenta que passou a desejar o trabalho noturno, com o teatro lotado, e a oportunidade de fazer graça. A estréia como palhaço para adultos aconteceria na cidade de São José do Norte (RS): “Desde aquela noite, no contato com o público, eu senti que aquela seria a minha carreira, até o final dos meus dias”, afirma José Ricardo, que acresce: “O teatro é o meu oxigênio, a minha vida”.

O teatro do Bebê iniciou suas atividades em Cacequi, interior do Rio Grande do Sul, através de um livro de ouro instituído pela comunidade para que fosse comprada a lona que o abrigaria. O trabalho exaustivo estende-se, atualmente, por várias cidades do interior gaúcho e o elenco é formado basicamente por José Ricardo, sua esposa Ana Maria, os nove filhos do casal, netos, sobrinhos, além de alguns artistas contratados.

Bolognesi (2003, p. 163) registra:

Em 7 de fevereiro de 1999, o Circo-Teatro do Bebê foi visitado na cidade de Restinga Seca, no Estado do Rio Grande do Sul. O circo dedica-se exclusivamente à encenação teatral, com predomínio das comédias, mantendo viva a prática do circo-teatro, que foi das mais vigorosas no Brasil. A casa de espetáculos é feita de uma lona nova, quadrada, de sistema tensionado, nas dimensões de 21 x 21 metros. A platéia é composta apenas por cadeiras e o chão está recoberto por um tablado. O palco é frontal e tem uma cortina arredondada e dourada. Tudo é muito bem cuidado.

³ As entrevistas mencionadas foram extraídas do DVD “Tchetro do Bebê, gravado na temporada 2006/2007, pela TV Alternativa da cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul

No período em que o pesquisador acompanhou as apresentações do grupo teatral, as encenações variaram entre a comédia e o drama, destacando-se uma clara preferência pelo riso: “O público que assistiu aos espetáculos de Bebé revelou um envolvimento maior com a comédia, se comparado ao drama” (BOLOGNESI, 2003, p. 169). Tal constatação salienta o interesse do público com o relaxamento, uma espécie de alívio das tensões:

A procura por um momento de descontração, de relaxamento e revigoramento das energias confere à comédia circense e ao palhaço em particular uma conotação hierofônica. Cabem-lhes a tarefa de ridicularizar as estruturas sociais e familiares, as autoridades, hierarquias e ordens diversas, em uma espécie de compensação revigoradora da submissão, de apaziguamento das dores e dos constrangimentos, enfim, um momento de suspenso da reificação dominante (BOLOGNESI, 2003, p. 172).

De fato, crianças e adultos se unem para o riso, para o aproveitamento e o deleite diante da piada escrachada, especialmente aquelas que questionam a ordem instituída ou as piadas em que a malícia e sexo fazem parceria. Durante o espetáculo, é explícita a sinergia, a interação entre o palhaço e o público e, neste aspecto, Bebé aproveita para explorar os temas locais, cotidianos, elegendo pessoas conhecidas e submetendo-as ao escracho, momentos em que o riso corre solto. Ao mesmo tempo, faz-se pertinente salientar que o palhaço se vale, através do recurso mnêmico, das piadas consagradas pela tradição circense, inseridas, inclusive, de improviso, em comédias com as quais não têm qualquer relação.

Na atualidade, o Teatro do Bebé tem restringido suas apresentações à região litorânea do estado, sendo espaço alternativo para os turistas em períodos de veraneio. Ademais, pequenas cidades, distantes entre 50 e 100 km da orla, também recebem os espetáculos da companhia. Em algumas temporadas, o grupo explorou o litoral catarinense, obtendo a mesma repercussão concedida pelo público do Rio Grande do Sul. Ainda que o repertório de peças a serem encenadas inclua farsas, dramas, comédias, a companhia tem destinado apenas um ou dois espetáculos semanais para as peças ditas clássicas de modo a não se afastar da tradição do circo-teatro e oportunizar alternativa ao público que não se satisfaz apenas com o riso, desejando uma cultura mais ampla – inacessível em pequenos redutos urbanos, em que a principal diversão e fonte de cultura, em geral, restringem-se à televisão.

Considerações finais

O homem, desde os primórdios da humanidade, tem demonstrado o interesse pela expressão de suas idéias, sentimentos e emoções; valeu-se, neste período, da pintura, da escultura, das grandes epopéias, dos versos líricos e do teatro. O espetáculo teatral, na forma como o concebemos, na atualidade, parece ter nascido entre os gregos, que legaram ao Ocidente uma grande variedade de obras a serem representadas – sobretudo, as peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. O gênero dramático renovou-se no período romântico, que se espalhou por toda a Europa nos séculos XVIII e XIX.

No Brasil, os primeiros registros de encenações estão associados à prática pedagógica dos jesuítas. Apesar disso, a gama de autores e grandes obras é diversificada e qualificada, especialmente ao longo do século XX. No entanto, a encenação destas peças costuma restringir-se aos grandes centros, para, paulatinamente, afastar-se em direção às regiões mais distantes, em que o custo da representação se eleva e os artistas e os cenários são “empobrecidos”.

Existe, entretanto, uma infinidade de municípios que não são contemplados por estes espetáculos. Cidades pequenas, população sem grandes recursos culturais e financeiros, são o espaço propício para a atuação dos circos-teatro.

O circo adentrou o Brasil no século XIX, em geral, mantendo o vínculo com a tradição eqüestre que trouxera da Europa. Com vistas a diversificar as apresentações e, claro, atrair mais público, os circenses passaram a montar peças teatrais, havendo, portanto, um espaço para os malabaristas, os equilibristas, os trapezistas e, ao final da sessão, para os atores.

Nas pequenas cidades do interior do país, estes circos-teatro passaram a representar um espaço de cultura, distinta daquela vivenciada nos grandes centros urbanos, mas uma alternativa de divertimento e purgação diante da rotina diária. Herdeiro desta tradição, encontra-se o Teatro do Bebé, objeto deste estudo.

O grupo teatral mantém-se fiel aos preceitos que orientam os circos-teatro ainda existentes, consolidados na família do diretor geral; os membros representam comédias, dramas consagrados e já memorizados devido às repetidas vezes em que foram encenados. Ainda que repita, durante o espetáculo, as piadas levadas a efeito por seu pai, Bebé é capaz de interagir com o público, explorando os temas locais – fato que sobreleva o nível de convivência comunitária do grupo. Baseado no riso fácil, o palhaço criado entre o internato e o teatro de zinco, cativa adultos e crianças, numa clara expressão daquilo que nossa gente parece buscar naquele espaço: a alegria, momentos em que o cotidiano é relegado ao segundo

plano e, conforme as proposições aristotélicas, dá-se a purgação do indivíduo, fato que, por si só, parece unir a tradição clássica legada pelos gregos e cultura popular encenada pelo teatro itinerante.

RESUMEN: El trabajo se hace cerca de las relaciones entre la tradición clásica y la cultura popular, en esta situación, representada por las presentaciones artísticas logradas por teatro mambembe en las ciudades del RS, dando-se prioridad, en el estudio, al teatro del Bebé. Heredero de una tradición artística que retrase el principio del siglo XX, el teatro mantiene la trayectoria familiar del patriarca José Epaminondas, donde si mesclan el clásico del teatro y las comedias típicas del diario de las ciudades provinciales.

Palabras-clave: Cultura; Circo-teatro; Tradición literaria.

Referências

BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula Zurawski *et. all.* 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, L. M. *A Poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 2003.

FIGUEIREDO, C. M. S. *As vozes do circo social*. 2007. 139 f. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getulio Vargas. Rio de Janeiro, 2007.

HENRIQUES, C. H. *Picadeiro, palco, escola: A evolução do circo na Europa e no Brasil*. Disponível <<http://www.efdeportes.com/efd101/circo.htm>> Acesso em 22. fev. 2009.

MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. 7.ed. São Paulo: Ática, 2006.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. 5.ed. São Paulo: Global, 2001.

MOISÉS, M. *A criação literária*. Prosa II. 17.ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

PRADO, D. de A. *O teatro brasileiro moderno*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SILVA, E. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense*. Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX, 2003, 370 f. Tese (Doutorado em História – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

TCHETRO DO BEBÉ. *A história do palhaço Bebé*. Rio Grande: Alternativa, 2007. DVD Produzido por TV Alternativa.

TEATRO DO BEBÉ. Disponível em <<http://www.teatrodo bebe.com.br/historia.html>> Acesso em 05 mar. 2009.

O dizer da guerra na poética de Ruy Duarte de Carvalho

Isabelita Maria Crosariol ¹

RESUMO: O artigo tem por objetivo propor reflexões a respeito do modo como a violência é abordada por Ruy Duarte de Carvalho em seus poemas. Tomando como matéria literária a violência que se instaurou em Angola durante a guerra pela independência, que se prolongou nos longos anos de guerra civil, e cujas conseqüências são observadas ainda hoje, o escritor expõe, em seus textos, imagens e memórias de um país que, embora tenha sido intensamente oprimido durante as guerras, ainda se mostra como um espaço possível de ser reconstruído.

Palavras-chave: Angola; Guerra; Literatura.

Dizer da guerra em Angola? ou dizer antes... de Angola na guerra?

*

Melhor ainda, talvez:... *Dizer da guerra, em Angola...* com uma vírgula de permeio a querer dizer: *a partir de Angola, de dentro de Angola, como é vivida em Angola?*

Ruy Duarte de Carvalho

Extraída da obra intitulada *Actas da Maianga... dizer da guerra, em Angola*, a epígrafe que abre esta comunicação evidencia dois traços marcantes da produção poética de Ruy Duarte de Carvalho. O primeiro, refere-se ao desejo do poeta de expor imagens da violência que permeia a história angolana (sobretudo as vinculadas aos últimos anos da guerra pela libertação, e aos longos anos da guerra civil), e de questionar suas causas e implicações. Já o segundo, relaciona-se ao compromisso de fazê-lo a partir de seu lugar enquanto intelectual e cidadão angolano, ciente de que, para se conhecer verdadeiramente Angola, é necessário que se veja de perto (ou ainda, que preferencialmente se conviva com) algumas das dificuldades diariamente enfrentadas pelas maiorias minoritárias do país.

¹ Doutoranda em Estudos da Literatura pela PUC-Rio

Como o próprio poeta afirma, foi o fato de ter vivido como cidadão comum, e de ter “cozinhado na marmita do desconcerto local, e geral” (CARVALHO, 2003, p. 56), que acabou por lhe colocar em uma posição vantajosa: a de poder dizer de Angola não apenas aos que estão fora de Angola (pois esteve e ainda está lá dentro), mas também àqueles que, confinados à capital ou isolados da vida “real” em órgãos administrativos, acabam por ter uma visão limitada do próprio lugar em que vivem. Mesmo em Angola há quem pense (ou melhor, quem prefira pensar), que Angola é só Luanda, e que dirigir o olhar para além da capital é uma afronta, pois significa ocupar-se “de coisas, de configurações e de situações, tão localizadas que [...] nem Angola é... Angola, mesmo, é mais miséria, confusão, conflito, armas e roque, então, não é?” (CARVALHO, 2003, p. 91).

Não, não é bem assim. Afinal, a história pode ser interpretada sob inúmeras perspectivas, e acreditar que aquilo que é alheio a Luanda deve ser desconsiderado é apenas uma delas. Trata-se de uma perspectiva que erroneamente julga que aquilo que não é central é menos evoluído e, conseqüentemente, não tem necessidade de ser incorporado historicamente.

Edward Said, ao publicar no final da década de 1970 sua conhecida obra *Orientalismo*, já apontava o fato de que, durante um longo tempo, subjacentes aos discursos de poetas, romancistas, filósofos, teóricos políticos, entre outros, havia um modo de pensar baseado na distinção entre o mundo ocidental (concebido como o mundo do progresso) e o mundo não-ocidental (símbolo do atraso cultural). Ao se diluir nas tramas dos tecidos verbais que esses escritores produziam, o Orientalismo revelava-se como uma ferramenta capaz não apenas de contribuir para a criação de uma visão estereotipada do mundo não-ocidental, como também de assegurar o controle desse mundo por parte do Ocidente (SAID, 2007).

Ao abordar especificamente a concepção ocidental do continente africano, Leila Leite Hernandez (2005), em sua obra *A África na sala de aula*, propõe-se a investigar as relações entre o olhar imperial e a invenção da África. Segundo a pesquisadora, a partir do século XVI,

[...] a atividade do conhecer passa a ser reconhecida como um privilégio dos que são considerados mais capazes, mais bem-dotados, sendo-lhes, por isso, conferida a tarefa de formular uma nova visão de mundo, capaz de compreender, explicar e universalizar o processo histórico.

Significa dizer que o saber ocidental constrói uma nova consciência planetária constituída por visões de mundo, auto-imagens e estereótipos que compõem um “olhar imperial” sobre o

universo. Assim, o conjunto de escrituras sobre a África, em particular entre as últimas décadas do século XIX e meados do século XX, contém equívocos, pré-noções e preconceitos decorrentes, em grande parte, das lacunas do conhecimento quando não do próprio desconhecimento do continente. (HERNANDEZ, 2005, p. 18-9)

A África dos discursos ocidentais (e mesmo a dos discursos ocidentalizados) é, portanto, uma África inventada, deformada pelo olhar narcisista daquele que a enxerga. Nos textos ocidentais, olhar a África implica sempre a existência de uma visão de fora para dentro que, ao desconsiderar a complexidade e a dinâmica cultural próprias do continente africano, toma-o como espaço sem nação, sem Estado, sem passado, sem História. (HERNANDEZ, 2005).

Produzida a partir da década de 1970, e estando em oposição a esse contexto, a obra poética de Ruy Duarte de Carvalho deixa transparecer um universo literário inclusivo, no qual a voz do intelectual que escreve não é nem a voz de alguém que *fala dos angolanos*, tampouco a voz de alguém que *fala pelos demais angolanos*. A voz de seus poemas é uma voz coletiva:

A voz vem do ser.
A voz vem do sangue
a voz vem das vozes
caídas na luta
perdidas no cerco
do tempo cumprido
nas dobras do pranto.

A voz vem de um grito
vertido no peito da raça humilhada
que é grande e preserva
a força de erguer
de encontro ao passado
a voz do presente
gritada com a rubra
certeza de ter
para dar ao futuro
a glória soberba
da voz da vitória.
(CARVALHO, 2005, p. 101)

Nos poemas de Ruy Duarte de Carvalho, a voz do intelectual é a voz daquele que *fala com os demais angolanos*. Os textos do poeta, antes de serem espaços em que o discurso

africano se ocidentaliza, são espaços democráticos nos quais as diferenças se conciliam. É justamente em função disto que eles acabam se tornam espaços de aproximação da oralidade com a escrita, do saber institucionalizado com os saberes locais, da língua portuguesa com as línguas africanas, do intelectual com o povo.

Data de 1972 a publicação de *Chão de Oferta*, primeiro livro de poemas de Ruy Duarte de Carvalho. Na obra, o poeta não apenas anuncia o lugar de onde fala, como também define seu projeto artístico-literário quando escreve:

Eu vim ao leste
dimensionar a noite
em gestos largos
que inventei no sul
pastoreando mulolas e anharas
claras
como coxas recordadas em maio.

Venho de um sul
medido claramente
em transparência de água fresca de amanhã.
De um tempo circular
liberto de estações.
De uma nação de corpos transumantes
confundidos
na cor da crosta acúlea
de um negro chão elaborado em brasa.
(CARVALHO, 2005, p. 35)

“Venho de um sul” é o título do poema. Esse mesmo sul será reiteradamente referenciado em toda a criação do artista (seja no cinema, na prosa ou na poesia). O sul é, para Ruy Duarte de Carvalho, o lugar da invenção, espaço em que a história pode ser reescrita; lugar no qual a “transparência de água fresca” surge em oposição à noite (tomada como metáfora para a guerra colonial); onde o tempo circular e liberto (próprio das sociedades africanas) se sobrepõe ao tempo linear e excludente dos discursos ocidentais.

Em 1976, Ruy Duarte de Carvalho publica *Das Decisões da Idade*, obra que, reunindo textos do poeta escritos entre 1972 e 1974 capta a esperança da mudança que possivelmente viria com a independência. É, portanto, somente a partir de *Exercícios de Crueldade*, livro de 1978, que as imagens da guerra civil angolana serão incorporadas aos poemas do escritor,

acompanhadas da triste constatação de que à guerra colonial seguiu-se outra guerra ainda mais sangrenta. Assim, em “Memória da guerra de julho”, o poeta comenta:

É preciso que aconteça numa manhã sem sol e sem recurso
para o cansaço que o corpo traz da noite. É preciso também
valorizar o medo. Dizer assim, talvez:
- a guerra continua, dormi a noite toda
e a guerra continua.

[...]

Os contornos estão perdidos para sempre. Agora é a memória,
a madrugada, a opacidade imaculada do silêncio.

Esta era a profecia. O retrato fiel do fim do mundo.

*

É já apenas só uma memória.
Falo da luz que irradiava dos cadáveres
e das águas fermentadas que os continham.
Havia um frasco, enorme.
Crescera desmedido para albergar compassos de uma guerra longe:
os ecos todos dos obuses todos
os glaciares do medo nas arenas do norte.

À volta uma manhã que era já quente, a luz rente de outubro,
a iminência da dissolução.
E havia o frasco, um frasco enorme, prismático e aberto,
o amarelo de uma água velha,
matéria a mais propícia à gestação dos limos e das algas.
À tona alguns cadáveres, o ventre exposto, inchado e branco,
alguns também retidos na verdura
e os olhos sobretudo, provocação soberba da miséria.
Quando isto aconteceu eu era muito novo
e sem recursos para iludir surpresas.

Mais tarde atravessei cidades mortas
Não as temi.
Morte ou memória? Como entendê-lo agora?
(CARVALHO, 2005, p. 59)

Ao contrário do que se imaginava em Angola, a independência em 1975 não correspondeu a um marco do fim da violência no país. Além da violência que continuou a ser trazida com o preconceito, com o silenciamento de sujeitos marginalizados pelo poder, estava

a violência da guerra civil angolana. “A guerra continua, dormi a noite toda/ e a guerra continua” (CARVALHO, 2005, p. 59).

Dividido entre as lembranças da luta pela independência e as imagens da guerra civil observadas no presente, o poeta chega à conclusão de que a dura experiência da guerra civil lhe deu forças para atravessar cidades mortas no presente. Da dor da guerra, portanto, ficou o aprendizado. Além disto, se antes o poeta não tinha “recursos para iludir surpresas”, hoje ele tem a literatura para ajudá-lo a lidar com os impactos da violência.

Em sua criação poética, portanto, é tomando como matéria a ser trabalhada literariamente o contexto de violência que se instaurou em Angola durante a guerra pela independência, que se prolongou mais intensamente nos longos anos de guerra civil, e cujas conseqüências são observadas ainda hoje, que Ruy Duarte de Carvalho evidencia que o sul – não apenas o sul global, mas também o próprio sul de Angola (tantas vezes esquecido) – tem muito a ensinar.

Em conferência recentemente proferida na cidade de São Paulo, por ocasião do *I Seminário Internacional África em Movimento*, o sociólogo moçambicano Elísio Macamo (2008) comentava que, na vida, há apenas duas coisas a serem tomadas em consideração: ou se é africano ou não. E, para aqueles que se reconhecem africanos, duas outras coisas ainda haviam de ser tomadas em consideração: ou se é sujeito da história ou não. Neste processo reflexivo, é somente a partir do momento que o africano se reconhece como sujeito da história que tem início sua luta para purificar o conhecimento de todos os etnocentrismos e para não deixar sua história morrer.

Para Macamo (2008), se os africanos querem efetivamente sobreviver, devem aprender a filosofar de verdade, isto é, a filosofar sobre o sul. Todavia, “sul” neste caso não se refere ao espaço geográfico tomado em oposição ao norte, mas sim, para usar uma definição de Denise Barros (2008) exposta no mesmo evento, ao espaço onde as não-hegemonias se realizam.

É em função disto que, na poética de Ruy Duarte de Carvalho, dizer de Angola a partir de uma perspectiva não-excludente e não-estigmatizada (em oposição, portanto, à prática tão freqüentemente observada nos discursos coloniais), só se torna uma tarefa possível em

decorrência do lugar ao sol e ao sul adotado pelo poeta em seu discurso. É voltando seus olhos para os povos pastoris do sul de Angola, interagindo com grupos marginalizados até mesmo em seu próprio país, que o escritor tem a oportunidade de perceber e de questionar o modo como o poder local atua, e de negociar a inserção de temporalidades não-hegemônicas na história angolana.

Eis, então a razão pela qual, Ruy Duarte de Carvalho, concebendo a sua criação como espaço a ser compartilhado entre o intelectual e o povo, e entre africanos e não-africanos, por meio da literatura nos estende suas mãos para nos ofertar o sul:

Quando
Ansiosa
pela primeira vez
pisares a terra que te ofereço
estarei presente para auscultar
no ar
a viração suave do encontro
da lua que transportas
com a sólida
e materna nudez do horizonte.

Quando
Ansioso
te vir a caminhar
no chão de minha oferta
coloco
brandamente
em tuas mãos
uma quinda de mel
colhido em tardes quentes
de irreversível
votação ao Sul.

Trago
para ti
em cada mão
aberta
os frutos mais recentes
deste outono
que te ofereço verde:
o mês mais farto de óleos
e ternura avulsa.
E dou-te a mão
para que possas
ver
a vastidão
sonora

de uma aurora
elaborada em espera
e reflectida
na rápida torrente
que se mede em cor. (CARVALHO, 2005, p. 21)

ABSTRACT: This work aims to propose some considerations about the way Ruy Duarte de Carvalho focuses the theme of violence in his poems. The writer, taking as literary material the violence that took place in Angola in the independence war, the violence that went on during the long years of the civil war and whose consequences are still seen nowadays, reveals in his texts images and memories of a country that, although has been intensely oppressed during the wars, still shows itself as a place possible of being rebuilt.

Key-words: Angola; War; Literature.

Referências Bibliográficas

- Barros, Denise. Abertura do *I Encontro Internacional África em Movimento*. São Paulo, 2008.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Actas da Maianga... dizer das guerras, em Angola...* Lisboa: Cotovia, 2003.
- _____. *Lavra: Poesia Reunida 1970-2000*. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.
- HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula*. São Paulo: Selo negro, 2005.
- MACAMO, Elísio. “Modernidade em África: a hegemonização cultural como violência” in *I Seminário Internacional África em Movimento*. São Paulo, 2008.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

**Os retirantes em *Morte e vida severina*:
auto de natal pernambucano e Candido Portinari**

Camilla Cafuoco Moreno¹

RESUMO:

Desenvolver o dialogismo entre textos de naturezas distintas. Utilizar-se-á o poema de João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida Severina*: auto de natal pernambucano. Para a análise imagética, uma tela de Candido Portinari, *Enterro na rede*. A base teórica está amparada, entre outros, por Bakhtin, Kristeva; pertencente à questão dialógica; Gomes Filho, Dondis, Arnheim, e Manguel, em relação à imagem; Ciampa, Bosi como suportes literários.

Palavras-chave: Texto verbal; Texto imagético; Dialogismo.

1. A que vai.

O presente trabalho tem como objetivo desenvolver um estudo da relação dialógica entre o texto dramático *Morte e vida severina*: auto de natal pernambucano, de João Cabral de Melo, e a *Série Retirantes*, de Candido Portinari. Para tanto, se faz necessário dispor de um material teórico interdisciplinar que gere novas abordagens para o estudo dessas artes.

A representação e a qualificação humanas, presentes tanto na linguagem visual de Portinari, como na linguagem verbal de João Cabral de Melo Neto, são de fundamental

¹ Aluna do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, onde também qual concluiu, em 2008, a graduação.

relevância, uma vez que se pode identificar uma relação dialógica entre época e sociedade nesses dois sistemas sógnicos ainda insuficientemente explorada.

Para tanto, tem-se, primeiramente, como referencial teórico, a noção de texto verbal e sua natureza heterogênea, histórica, por estabelecer relações com outros textos da cultura. Essa noção de texto, que irá se descrever, está baseada em teóricos como Mikhail Bakhtin (1992), Julia Kristeva (2005), Diana Luz Pessoa de Barros (2003), dentre outros. Embora esses estudiosos tenham privilegiado o texto verbal em suas pesquisas, todos são unânimes em concordar que os mesmos princípios fundantes do sistema linguístico se inscrevem em outras formas de comunicação, como a pintura, também matéria desse estudo.

Posteriormente, a explanação acerca da formação de um texto imagético e toda a sua composição dar-se-á por meio de teorias desenvolvidas por Alberto Manguel (2001), Rudolf Arnheim (2000), João Gomes Filho (2004) e Donis Dondis (2007).

Este trabalho pretende estabelecer relações dialógicas entre o código verbal e o visual, com o intento de mostrar possibilidades de leitura entre as obras de João Cabral de Melo Neto e de Candido Portinari. Para a consecução dos objetivos propostos, este estudo tomará como base o texto visual e o texto imagético, por meio da análise dos recursos de estilo dos dois criadores, provando, com embasamento teórico fundamentado, que suas respectivas obras possuem grande relação entre si. A pesquisa possui, ainda, a intenção de identificar a proximidade de concepções socioculturais, mesmo que os autores tenham utilizado linguagens distintas para a construção de sua poética.

Para conhecer melhor a tessitura de *Morte e vida severina*: auto de natal pernambucano, de João Cabral de Melo Neto, este artigo estudará a segunda parte da peça: o encontro com a morte, o encontro com a vida e o desfecho da trama. Da *Série Retirantes*, de Candido Portinari, será examinada uma tela: *Enterro na rede*.

Primeiro, será feita a análise do texto literário, no viés da semântica, com levantamento, exame e interpretação dos elementos principais que conferem sentido ao texto. Em seguida, a análise imagética pretende desvendar o processo construtivo da imagem aqui examinada, investigando os sentidos dessa organização textual.

2. A caminhada sem volta.

Na segunda cena da obra teatral de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), *Morte e vida severina: auto de natal pernambucano*, Severino retirante dá início a sua migração na “serra da Costela/limites da Paraíba” e logo no princípio desta depara-se com outros Severinos que carregam uma pessoa morta, que está sendo levada em uma rede.

O autor abre a cena com a seguinte indicação: “Encontra dois homens carregando um defunto numa rede, aos gritos de: ‘Ó irmãos das almas! Irmãos das almas! Não fui eu que matei não’” (segunda didascália). Esta última afirmação revela medo presente na vida destas pessoas, pois já se desculpa por um ato que não fez, revelando a insegurança de se sofrer consequências injustamente.

Inicia-se o diálogo, que dura a cena inteira, com a questão da dúvida de Severino retirante:

- A quem estais carregando, (v. 65-68)
irmãos das almas,
embrulhado nessa rede
dizei que eu saiba.

Toda a cena é composta por quartetos, com alternância de versos de quatro e setes sílabas poéticas. Nesses quartetos, a fala “irmãos das almas” (v. 66) é sempre repetida no segundo verso do retirante e dos carregadores. Esta repetição dos versos concede a este fragmento da peça uma musicalidade caracterizada como uma espécie de refrão, uma repetição que, além do lirismo, dá dramaticidade à cena, caracterizando-a como uma ladainha.

A primeira visão que se tem desse fragmento é a ausência de qualificação do defunto, que pode ser percebida na seguinte passagem: “A um defunto de nada (v. 69),/ [...] sabeis como ele se chama/ou se chamava?” (v. 75-76). Ninguém sabe quem é a pessoa morta, com quem ela convivia. Sabe-se apenas que era lavrador e tornou-se um defunto de “nada” (v. 69), podendo ser entendido como um ser insignificante; assim, mais uma vez, o adjetivo vem caracterizar o substantivo próprio e, novamente, há a necessidade da caracterização para aqueles que, em verdade, não possuem individualidade.

O defunto não possui importância, pois deixou de exercer seu papel de lavrador na sociedade. Tal observação é constatada no seguinte verso: “Severino lavrador,/mas já não lavra.” (v. 79-80). Mais um fator que o exclui do âmbito social em que este poderia ser inserido a fim de encontrar sua identidade.

João Cabral de Melo Neto se vale da sexta fala de um dos carregadores do defunto para mostrar a condição da seca nordestina, característica recorrente na obra e, ao mesmo tempo, para fazer sua denúncia social:

Onde a caatinga é mais seca, (v.85-88)
irmão das almas,
onde uma terra que não dá
nem planta brava.

A descrição mostra porque o lavrador saiu à procura de outras terras, pois na que o personagem Severino lavrador lavrava, não havia possibilidade de plantar, e, conseqüentemente, não havia o que se fazer com ela. Era a impossibilidade de lá viver. Este é um dos momentos em que João Cabral mostra para o leitor o que, de fato, ocorre no Nordeste, criando assim, uma poesia engajada. Mostra a miséria que se faz constante naquele local. Em seguida, o migrante Severino pergunta qual foi a *causa mortis* desse defunto. Note-se:

E foi morrida essa morte, (v. 89-92)
irmãos das almas,
essa foi morte morrida
ou foi matada?

A expressão “morte morrida” (v. 91) guarda o sentido de morte natural, não provocada por fatores externos à decrepitude física do indivíduo, confirmando a necessidade de, na primeira parte da obra, Severino retirante explicar os tipos de morte presentes nessa região.

Diante da curiosidade de Severino para saber o porquê dessa morte, os carregadores respondem que esta foi causada por uma “bala” (v. 100).

Este foi morte de bala, (v. 100-104)

Irmão das almas,
Mais garantido é de bala,
Mais longe vara.

Nota-se que uma morte que acontece sem a presença de bala, ou seja, com faca e outros objetos, não causa tanto impacto; já a bala, esta possui uma característica singular, “mais longe vara” (v. 104), pois atravessa não só o corpo do defunto, mas também permeia a sociedade em si, pois, seguramente, proporcionará nas outras pessoas o medo de serem atingidas por essa “ave-bala” (v. 108), sem que se possa reconhecer, com certeza, a origem do disparo.

Severino retirante tenta saber mais sobre o assunto e pergunta quem foi que matou aquela pessoa que está na rede, mas os carregadores não sabem responder, pois sempre existe uma bala solta, “voando” (v.111), ou seja, a descrença de uma vida social melhor é presente. Mais uma vez, João Cabral de Melo Neto mostra a questão social inserida nesse contexto, no qual não se dá valor à vida, pois a violência é um fator comum nessa região. Sempre há um motivo para que uma pessoa seja morta. Neste caso, foi porque aquele homem quis possuir uns poucos hectares de terra a mais, das cercanias de onde ele plantava “palha” (v.128). Este termo expressa, no contexto, que a terra era tão ruim que nem semente boa vingava; tudo secava, virava “palha” (v.128), não chegava a dar frutos. O fato de este personagem possuir um pouco mais de esperança gerou-lhe uma emboscada.

Há de se lembrar que esta temática foi largamente tratada pela Geração de 30, do Modernismo brasileiro, anterior à do poeta. A Geração de 45, tanto na prosa quanto na poesia, foi muito influenciada pelas transformações políticas e sociais ocorridas no Brasil e no mundo. Estes escritores, portanto, manifestaram de forma incisiva a preocupação em retratar a realidade social e suas conseqüências.

Graciliano Ramos utilizou o mesmo cenário nordestino e lá, com uma linguagem concisa, direta e de poucos adjetivos, retratou personagens de uma brutalidade evidente, como Paulo Honório, de *São Bernardo*, e a família retirante composta por Fabiano, Sinhá Vitória, o Menino Mais Velho, O Menino Mais Novo e a cadela Baleia, em *Vidas Secas*. No mesmo caminho de migração, à procura de uma condição melhor de vida é que Ramos colocou

personagens sem nome próprio, que mal dominavam a própria língua e que se comunicavam por meio de ruídos.

José Lins do Rego também teve seu lugar no regionalismo nordestino, especialmente em torno do ciclo da cana, assim como Rachel de Queiroz, que fez coro com seus pares ao denunciar a seca, a miséria, a indiferença dos líderes locais, a desigualdade. Érico Veríssimo postou seu olhar no sul, mas Jorge Amado trouxe um retrato colorido da Bahia onde, entre festas, mulatas, pescadores, candomblé e bandidos, também se fizeram presentes os coronéis.

A prosa de ficção encaminhada para o “realismo bruto” de Jorge Amado, de José Lins do Rego, de Érico Veríssimo e, em parte, de Graciliano Ramos, beneficiou-se amplamente da “descida” à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos, que a prosa modernista tinha preparado.

[...] estão aí as obras que de 30 a 40 e a 50 mostram à saciedade que novas angústias e novos projetos enformavam o artista brasileiro e o obrigavam a definir-se na trama do mundo contemporâneo. (BOSI, 1999, p. 385)

João Cabral de Melo Neto, que estreou em 1942, com *Pedra do Sono*, evidentemente teve acesso à obra desses escritores da Geração de 30. Por esse fato é que se pode perceber uma possibilidade de diálogo.

Em sua obra, o Severino retirante, já na segunda cena, não se conforma com o fato de terem matado um homem que não fazia mal para ninguém e que foi morto por “morte matada” (v. 95), por uma “ave-bala” (v. 108). Desse modo, Cabral trabalha, mais uma vez, a fragilidade da questão social dessa região, pois as “filhas balas” (v. 152) continuarão voando por aquelas redondezas para atingir mais lavradores, sem punição para os mandantes do crime.

As pessoas, metaforicamente, eram semeadas, segundo o Severino retirante, como sementes de chumbo, pois estas iam para debaixo da terra, à cova medida que cabia a cada defunto, como sua parte do latifúndio, como o poeta construirá na imagem a seguir:

Essa cova em que estás, (v. 505-517)
Com palmos medida,
É a cova menor
Que tiraste em vida.
É de bom tamanho,

nem largo nem fundo,
é a parte que te cabe
deste latifúndio.

Nesse instante, Severino resolve partir junto com aqueles indivíduos, dispondo sua ajuda àqueles carregadores da rede, e, ainda, acredita que aquele defunto tem muita sorte, pois não fará a viagem de volta. Percebe-se, mais uma vez, a falta de valor à vida que essas pessoas possuem. Parece, muitas vezes, que é melhor estar morto do que continuar a viver nessa “Serra magra e ossuda” (v.30).

Notem-se os fragmentos:

E poderia ajudar, (v. 161-164)
Irmãos das almas?
Vou passar por Toritama,
É minha estrada.
[...]
Mais sorte tem o defunto, (v. 177-180)
Irmãos das almas,
Pois já não fará na volta
A caminhada.

É nítida a falta de perspectiva de vida dessas pessoas, nos versos acima, pois creem que é melhor ser defunto do que ter de enfrentar longas caminhadas em terra tão árida. É possível perceber que a descrença em uma situação de vida melhor é muito grande, uma vez que o que prevalece é a injustiça e a desigualdade social.

Assim, na segunda cena, o diálogo entre retirante e carregadores evidencia um “Severino lavrador” (v. 77), “um defunto de nada” (v. 69) que “já não lavra” (v. 80), que morava “Onde a caatinga é mais seca” (v. 85), numa “terra que não dá /nem planta brava” (v. 87-88). Nestes trechos da obra, é possível perceber mais uma vez o personagem Severino retirante tentando enunciar todas as características possíveis deste Severino-lavrador, na tentativa de identificá-lo como um ser individuado naquela sociedade. Novamente, a temática da identidade se faz presente.

E assim, após o retirante se oferecer para ajudar a levar o cadáver e permitir que um dos carregadores volte para casa, dirigem-se os personagens para o cemitério de Toritama, em meio à noite, que é o “melhor lençol dos mortos” (v. 187), segundo a imagem do personagem Severino. Em seu caminho, que vai do Agreste para a Caatinga, desta para a Zona da Mata e, da Zona da Mata, então, para o Recife, Severino retirante vai intensificando seu contato com a morte em um tempo que não é cronologicamente determinado, pois seu único indício é a seca.

A segunda cena traz a primeira morte, a de emboscada, e a denúncia no diálogo entre Severino retirante e os homens que carregam o Severino lavrador embrulhado em uma rede. Por meio de sua poesia visualista, pode-se buscar semelhante cena composta também em outras linguagens, e o autor de uma delas, a visual, é Candido Portinari, que possui uma característica muito forte em suas obras: a brasilidade.

Visualista por excelência, é a visão o sentido com que se prende às coisas, ou ao qual se reduzem as sensações auditivas, tácteis ou olfativas. Visualismo estreitamente associado ao gosto pela descrição, denuncia a vocação de prosador ou dramaturgo, que os dois autos – *Morte e Vida Severina* e *Auto do Frade*, onde verte seu pensamento participante – tão bem exemplificam (MOISÉS, 1989, p. 426-7).

A poesia de João Cabral é considerada visualista para Massaud Moisés, pois o leitor consegue, por meio das caracterizações dispostas pelo sujeito poético, aflorar todas as sensações, tendo como exemplo a descrição da terra seca, magra e ossuda. Nesse quadro “pintado” por Cabral, o leitor pode apreender a imagem da aridez nordestina, como se estivesse diante de uma tela.

O pintor Candido Portinari (1903-1962) nasceu em uma fazenda de café, na cidade de Brodósqui, e sua carreira iniciou-se muito cedo. Foi na década de 40, porém, que o caráter de denúncia social tomou sua pintura, justamente em decorrência da precária situação social brasileira.

Com o objetivo de estabelecer relações entre as duas linguagens, seleciona-se a tela *Enterro na rede* que, somada às telas *Criança morta*, *Emigrantes*, *Retirantes*, compõem a *Série Retirantes*, laborada entre os anos de 1944 e 1945, quando o pintor mostra o desespero e a angústia em que vivem os retirantes nordestinos.

Antes de examinar a próxima tela de Portinari, é preciso compreender que um texto é entendido como um conjunto de signos lingüísticos e extralingüísticos que apresentam tanto um sentido como uma coerência. Os signos lingüísticos são aqueles que possibilitam a própria escritura de um texto, enquanto os extralingüísticos são aqueles não oriundos da linguagem em si.

A pintura, assim, é uma forma de texto, mesmo pertencendo a um código diferente daquele discutido por Bakhtin, quando trata do dialogismo, e por Kristeva, quando trata da intertextualidade, e necessita receber uma leitura diferenciada do texto escrito, assim como afirma Manguel (2001, p. 11): “Assim como adoro ler palavras, adoro ler imagens, e me agrada descobrir as histórias explícita ou secretamente entrelaçadas em todos os tipos de obras de arte – sem, contudo, ter de recorrer a vocabulários arcanos ou esotéricos”.

No caminho do diálogo entre linguagens, deve-se lembrar que,

Não raro, tem-se a tentativa de traduzir imagens em palavras. Em alguns casos, este jogo é impossível, principalmente quando nesta tradução entra em jogo a subjetividade, ou seja, o meditar sobre a sensação, a percepção, elementos estes, muitas vezes, não exprimíveis em palavras.

Mas não é só a palavra deficiente, todas as linguagens encontram limitações, que resultam em tornar-se motor, num âmbito maior, da necessidade de procura, da sensação de incompletude e até da própria arte e suas rupturas, de modelos, esquemas e estéticas, em torno de si mesma. (GUIMARÃES, 2001, p. 73).

Diante do cuidado e da consideração de que cada linguagem tem sua especificidade, retoma-se o mesmo foco, qual seja, o de que dois códigos textuais distintos podem estabelecer um diálogo:

A relação entre a sintaxe do texto verbal e a sintaxe do texto imagético pode até, inicialmente, ser pensada, contudo, não há a possibilidade de um caminho similar, visto que as terminologias não se amoldam, também, pelo fato dos processos e instrumentos de confecção serem díspares. Deve-se lembrar que, mesmo dentro das modalidades visuais, esta dissociação faz-se clara e evidente.

O material, o processo e as técnicas de uma escultura são diversos dos de uma pintura a óleo, que não são os mesmos da fotografia. Leve-se em conta, então, que as nomenclaturas não podem tornar-se estanques e que os processos de análise facultam a variação entre as modalidades visuais e, até mesmo, no interior de uma única manifestação imagética. (Ibidem, p. 83).

Portanto, tendo em vista a linguagem visual de Portinari, sabe-se que o pintor compôs várias telas intituladas *Enterro na Rede*. Sendo que a tela designada para o presente estudo foi o painel a óleo com 180 cm x 220 cm, que se soma à *Série Retirantes*, de 1944, premiada em 1958, na exposição *50 Ans d'Art Moderne*, em Bruxelas, na Bélgica.



2

Figura 1 –*Enterro na rede* (1944), Candido Portinari Painel a óleo/tela.

Nesta tela, a temática, assim como a descrição dos personagens e do ambiente, estabelece um diálogo direto com *Morte e vida severina*: auto de natal pernambucano.

Dez anos antes da publicação do auto de Cabral, Portinari compôs um texto visual com a presença de quatro personagens. Dois homens que carregam a rede, assim como na segunda cena da obra teatral, e duas mulheres em lamento, uma no primeiro plano, outra no terceiro plano, logo atrás do carregador pintado no lado direito da tela. Ao fundo, na área central da pintura, parece haver outros dois rostos, distorcidos, pintados.

A composição é toda feita em tons de marrom e preto, cor esta mais utilizada para os contornos. O marrom está ligado à cor da terra, elemento presente na vida daquelas pessoas ligadas à terra não irrigada, à terra com ausência de chuva, à terra que, como aparece entre os pés do carregador que compõem o lado esquerdo, é composta inclusive de pedra. Quase não se distinguem as cores das roupas, da pele e do ambiente; todos esses elementos são praticamente iguais ou equivalentes. A uniformização do cenário se dá devido às cores serem muito próximas, em tons de marrom.

Chamam a atenção, logo de início, os pés dos personagens. Estes são grandes, largos, disformes. São os elementos aprisionados ao chão que fazem papel de raízes desses personagens.

A tela direciona o olhar para uma diagonal descendente à direita, em virtude da posição dos corpos e das cabeças, e, em meio à composição de um triângulo com a base voltada para cima, composto pelos carregadores. Neste ponto da prancha, há a presença mais dramática de toda a tela, uma mulher em prantos com os braços levantados e os pés, para os quais se direciona a ponta do triângulo, em enorme destaque. Assim, mais uma vez o peso e o olhar são direcionados à base, à terra, para baixo.

As mãos são hiperbólicas, também, e quando não estão fechadas em tensão, estão abertas em forma de prece. As mãos estão apontando para as alturas, pedindo um auxílio divino devido à impotência gerada diante do destino: a morte.

Nesta tela, ocorrem concomitantemente duas situações: a primeira é o estado de êxtase desta mulher, e a segunda é a movimentação dos carregadores. Pode-se dizer que, da maneira como os personagens estão dispostos na prancha, esse posicionamento remete a memória do leitor a uma tradição patriarcal, onde o homem é o agente da ação e a mulher, a que se submete aos seus efeitos; eles tomam a iniciativa de conduzir o morto, ela, impotente, limita-se ao choro, à prostração.

Nenhum rosto enfrenta o leitor, todos estão ou voltados para baixo ou tapados pela mão ou direcionados para o próprio cadáver, que não se vê. Nenhum personagem dessa tela de Portinari é identificado, assim como os Severinos de Cabral, não possuem uma singularidade.

Há um equilíbrio vertical na composição e outro horizontal, com dois corpos com menos movimento à esquerda e dois corpos com mais movimento à direita. É interessante observar que, ao retratar o drama em suas obras, tanto Cabral quanto Portinari valem-se de uma estrutura harmônica.

João Cabral, por meio de uma estrutura já utilizada na Idade Média, compõe sua obra com versos em redondilhas maiores, com constantes repetições de palavras, bem como de versos inteiros, como já visto pelos versos “irmãos das almas” (v. 66) e “irmão das almas” (v. 70). Combina, ainda, a simplicidade da fala com fortes e poéticas imagens visuais e, também, com a sonoridade que tende à oralidade e que, em vários fragmentos, se transforma em música, em coro.

Candido Portinari resgata, por sua vez, o equilíbrio renascentista do século XV. No surgimento do Renascimento, busca-se a retomada de certos valores greco-romanos como ideal de arte, devido à invasão dos góticos e vândalos que se sucedeu na Itália. A cidade que ficou responsável por este acontecimento foi Florença, sob a liderança de Filippo Brunelleschi, que passou a ser conhecida como “Florença quattrocentista” (GOMBRICH,

1999, p. 224), pois foi o lugar que reuniu os artistas que tinham a intenção de inovar procedimentos na composição plástica. São eles: Masaccio, Fra Angelico, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Botticelli, Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael Sanzio.

Segundo Graça Proença (2002, p.82) “A pintura do Renascimento confirma as três conquistas que os artistas do último período gótico já haviam alcançado: a *perspectiva*, o uso do *claro-escuro* e o *realismo*”. Percebe-se, na obra de Portinari, uma semelhança com este período, em virtude da utilização destes fatores em suas obras.

O representante da Renascença que mais se aproxima da maneira de pintar de Candido Portinari é Piero della Francesca, pois se vale da representação artística sob o aspecto da perspectiva. Como diz Gombrich “Piero possuía igualmente o completo domínio da arte da perspectiva e da forma dimensional [...]” (1999, p. 260). Percebe-se o elemento **perspectiva** na obra de ambos os artistas, ainda que nascidos em épocas distintas.

Sobre esta questão, Proença esclarece, em relação às obras de Piero della Francesca, que estas possuem a “apresentação de uma composição geométrica” (2002 p. 85). Em sua tela intitulada *Ressurreição de Jesus*, é nitidamente perceptível a presença de um triângulo que une Jesus Cristo e seus soldados, da mesma maneira que Candido Portinari, em *Enterro na rede*, une os dois carregadores e a mulher. Esta figura geométrica é privilegiada pelos artistas, por ser o símbolo da unidade, da perfeição. Os pintores do *quattrocento* italiano procuram centralizar a personagem mais importante da superfície da tela no eixo do triângulo, como o Cristo de Della Francesca e as linhas diagonais dessa figura virtual, representadas pelos soldados.

Logo, é possível afirmar que se faz presente na obra de Portinari os elementos que fizeram parte da Renascença.

Portinari, por sua vez, mostra a miséria humana com traços fortes e simples, aparentemente não rebuscados, uma vez que são quase bruscos, com poucos planos, com pouca perspectiva e utilizando uma gama de cores escuras.

Os objetos simples podem nos agradar e satisfazer preenchendo funções limitadas, mas todas as verdadeiras obras de arte são absolutamente complexas mesmo quando parecem ‘simples’.

[...] As grandes obras de arte são complexas, mas também as louvamos por ‘conterem simplicidade’, queremos dizer com isso que organizam uma riqueza de significado e forma numa estrutura total que define claramente o lugar e a função de cada detalhe em conjunto (ARNHEIM, 2000, p. 51-2).

Porém, é em meio à simplicidade e à densidade dos dois artistas, Cabral e Portinari, que emergem as mais potentes formas de representação do drama social dos retirantes, coroados pela morte de pessoas que, não apenas nas letras e nas tintas, mas em seu cotidiano, deixam os anos quarenta e adentram o novo século, em busca de melhores condições de vida.

3. Juntando as contas.

Por meio da análise literária e imagética, pretendeu-se estabelecer a relação dialógica entre as obras *Morte e vida severina*: auto de natal pernambucano, de João Cabral de Melo Neto e a *Série Retirantes*, de Candido Portinari.

Em ambas as criações, podem-se perceber elementos que convergem tanto com relação à temática trabalhada pelos autores como em relação à estrutura utilizada nos textos verbal e imagético.

O poeta João Cabral de Melo Neto, em *Morte e vida severina*: auto de natal pernambucano, “seu poema longo mais equilibrado entre rigor formal e temática participante” (BOSI, 1995, p. 471), representa a jornada do retirante Severino que sai da Serra da Costela em direção ao Recife, em busca de vida. No entanto, em sua caminhada, só se depara com a morte.

Por sua vez, recorrendo à linguagem pictórica, Candido Portinari retrata, valendo-se de elementos tradicionais da arte Renascentista, a vida dos retirantes por meio do trabalho desenvolvido a partir de pincéis e tintas. A tela estudada não representa a *Série Retirantes* em sua totalidade. A composição *Enterro na rede* compôs o *corpus* deste ensaio, por possibilitar um interessante diálogo entre estas criações do pintor e o texto literário. A interação dialógica estabelecida entre estes códigos de linguagens distintas é notória, uma vez que as descrições físicas feitas por Cabral, em sua obra, são muito próximas às representações de Portinari em suas telas, realizadas por meio de linhas, traços e cores. A relação dialógica se dá por meio

das caracterizações feitas pelos autores, um por meio da linguagem verbal e outro pela linguagem imagética.

Na tela, *Enterro na rede*, de Portinari, o diálogo também se faz presente, pois o pintor descreve a cena de um enterro, em que dois homens estão carregando o defunto em uma rede. Para tanto, o pintor utilizou cores fortes e escuras. Por meio das palavras, João Cabral de Melo Neto, na segunda parte de *Morte e vida severina*: auto de natal pernambucano, descreve um enterro, em que o defunto está sendo carregado em uma rede. Severino retirante depara-se com tal enterro, em um momento de sua jornada. A cena é composta por dois homens e um defunto, tanto na tela como na literatura. A terra retratada é a mesma, escura e sem vida, e servirá de cenário ao percurso feito por Severino retirante.

Ainda em relação à forma, os artistas ampararam-se em aspectos formais da tradição para a composição de suas obras: João Cabral de Melo Neto utilizou redondilhas em seu poema e Portinari recorreu aos subsídios deixados pela Renascença, como a composição dos volumes na tela, segundo a concepção virtual do triângulo, a presença da perspectiva, do realismo, características que inauguram o *quattrocento* italiano.

É possível evidenciar o diálogo entre textos de códigos distintos, descortinando relações entre si, como se pode ver nas obras que são objetos deste trabalho. O estudo entre diferentes linguagens não só é possível como necessário para ampliar o campo das pesquisas sobre as relações dialógicas.

Referência

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*: uma psicologia da visão criadora. Tradução de Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 2000. (Biblioteca Pioneira de arte, arquitetura e urbanismo).

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. Em torno de Mikhail Bakhtin. São Paulo: EDUSP, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix 1999.
- DONDIS, Donis. A. *Sintaxe da imagem visual*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOMBRICH, Ernest H. *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. 7. ed. São Paulo: Escrituras, 2004.
- GRAÇA, Proença. *História da arte*. São Paulo: Ática, 2002.
- GUIMARÃES, Alexandre Huady Torres. *A documentação fotográfica da violência como um recurso para a reflexão educacional*. Dissertação (Mestrado 2001). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates).
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Straugh. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MELO NETO, João Cabral. *Morte e vida severina e outros poemas para vozes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- PORTINARI, Candido. *Enterro na rede*. 2008. (Série *Retirentes*). <<http://www.portinari.org.br/>> Acessado em: 12.ago.2008.

RESUMEN:

Desarrollar el dialogo entre textos de naturaleza distinta. Utilizará el poema de João Cabral de Melo Neto *Morte e vida severina*: auto de natal pernambucano. Para el imagético una tela de Candido Portinari, *Enterro na rede*. La base teórica utilizada está basada, entre otros, en Bakhtin, Kristeva, para la cuestión dialógica; Gomes Filho, Dondis, Arnheim, y Manguel, para el análisis imagético; Ciampa, Moisés, Nunes y Bosi para el literario.

Palavras chave: Texto verbal; Texto imagético; Dialogismo.

Em busca do “narrador machadiano”: a experiência dos primeiros contos.

Cilene Margarete Pereira¹

RESUMO: Este ensaio analisa a postura enganosa e embusteira dos primeiros narradores machadianos, tendo como objetos de estudo os contos “Miss Dollar” e “O relógio de ouro”, de Contos Fluminenses (1870) e Histórias da meia noite (1873), respectivamente.

PALAVRAS-CHAVE: Narrador; Engano; Embuste; Leitor.

Um dos pontos mais fecundos quando se trata do exame da obra ficcional de Machado de Assis é, sem dúvida, aquele que diz respeito ao perfil de seu narrador. Caracterizado, sobretudo a partir de Memórias póstumas de Brás Cubas, como dotado de grande volubilidade e capricho narrativo,² o narrador machadiano ganha ares de sujeito mimado e atrevido, que lança ideias e histórias a seu bel-prazer, desrespeitando, via de regra, seu comparsa, o leitor. Esse procedimento passa mesmo a ser um dos modos de composição de seu relato, ocupado em transmitir “verdades e sabedorias” a um leitor quase sempre desatento de tão importantes lições: “O maior defeito deste livro és tu, leitor”. Se as palavras sentenciosas (e desafiadoras) de Brás Cubas expressam sua própria atitude narrativa apontam também a ambição machadiana de ver surgir um novo leitor, em dia com as manobras impostas por seus doutos prosadores. Nesses termos, esse aspecto trazido pelo texto machadiano de 1881 ressalta a importância da formação de um público-leitor mais crítico e consciente.³

¹ Doutora em Teoria e História Literária/UNICAMP; professora de Língua portuguesa e Literatura Brasileira e Portuguesa do Colégio Sagrado Coração de Jesus/Campinas.

² A questão é tratada por Roberto Schwarz: “... o narrador não permanece igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, muda de assunto, opinião ou estilo quase que a cada frase. Com ritmo variável, a mobilidade vai da primeira à última linha do romance” (SCHWARZ, 1990, p. 29-30). Esse princípio formal, na qual a volubilidade se converge, ocorre mesmo porque Brás se caracteriza a partir de seu “capricho despótico”.

³ Hélio de Seixas Guimarães (2004), por exemplo, ao examinar os romances da primeira fase machadiana observa uma postura didática dos narradores, que apontam para os artificialismos das soluções românticas, construindo um relato que objetiva, muitas vezes, ridicularizar e/ou desmontar os leitores pouco críticos quanto aos procedimentos clichês do Romantismo. Esse procedimento pedagógico perde fôlego na fase madura, em que os narradores de Machado passam a “educar” o leitor através métodos mais agressivos e menos evidentes.

Esse princípio narrativo da volubilidade, bem expresso nos qualificativos do engano e do embuste – palavras importantes neste texto –, já vinha sendo ensaiado por Machado de Assis nos anos que precedem a publicação das memórias de seu “defunto-autor”, mais exatamente em algumas narrativas de Contos Fluminenses (1870) e Histórias da meia noite (1873), coletâneas consideradas pela crítica, de um modo geral, muito românticas. A proposta deste ensaio é examinar, através de uma pequena análise, a atitude narrativa dos dois narradores que figuram nos contos “Miss Dollar” (Contos Fluminenses) e “O relógio de ouro” (Histórias da meia noite), vendo-os como iniciadores de uma postura que se tornou célebre a partir dos anos oitenta do século XIX nas letras brasileiras.

1. Os vestígios do narrador enganoso.

“Miss Dollar”,⁴ a primeira narrativa de Contos Fluminenses, anuncia em seus preâmbulos a elaboração do discurso narrativo de Machado de Assis, a partir da instrução e condução que ele parece fazer do seu leitor. O narrador do conto, centrado na terceira pessoa, se assemelha muito ao comportamento de um narrador intruso e não confiável, que se delicia com os enganos de seu leitor. O logro parece ser seu principal objetivo, mas se perde, ao longo do conto, nas encenações um tanto convencionais de suas personagens. A conversa explícita com o leitor nas páginas iniciais do conto possibilita, no entanto, a esse narrador tentar uma caracterização (meio estereotipada) de seu público, sublinhando suas possíveis imagens. Tudo isso está associado ao jogo de adivinhação proposto pelo narrador a respeito da identidade da personagem Miss Dollar, um nome referencial utilizado propositadamente para ludibriar ou deslocar a certeza do leitor, que é posto em posição passiva e à mercê dos melindres e achaques do narrador machadiano.

Para instaurar melhor o jogo adivinhatório com seu público, o narrador de “Miss Dollar” caracteriza quatro tipos de leitores possíveis (todos são apresentados como imagens

⁴ “Miss Dollar” era a única das narrativas de Contos Fluminenses inédita.

masculinas): o excessivamente romântico⁵ (“Se o leitor é rapaz e dado ao gênio melancólico”); o tipo contrário (“... o leitor não é dado a estes devaneios e melancolias...”); o mais velho e imaginativo (“... o leitor que tiver passado a segunda mocidade e vir diante de sim uma velhice sem recurso.”); e aquele denominado como “mais esperto que os outros”, que atribui significados apenas econômico e/ou social ao nome daquela que parece ser a principal personagem da narrativa.⁶

Persistindo na idéia do logro, a configuração que todos os leitores fazem de Miss Dollar são equivocadas, pois se trata, na verdade, de uma cadelinha fugida, pertencente a uma viúva abastada e bem brasileira: “Falha desta vez a proverbial perspicácia dos leitores...” (CF, p. 54).⁷ O fio condutor da ação no conto é a fuga da cadela de estimação de Margarida e sua descoberta pelo Dr. Mendonça, amante dos animais e pouco dado à convivência humana. Machado de Assis se preocupa com a figura de Miss Dollar apenas como estratégia de aproximação de seus protagonistas e meio de relacioná-los. É já o desejo de análise dos caracteres que se faz presente, aspecto indispensável na composição geral de suas primeiras histórias e método de construção também de seus dois primeiros romances, Ressurreição (1872) e A mão e a luva (1874).⁸

Esse recurso narrativo de conversa com o leitor e a tentativa de descobrir a identidade de Miss Dollar retardam a revelação sobre a personagem e apontam para um erro proposital na condução da história (e de sua leitura), já que essa não é a protagonista do conto. A primeira parte da narrativa (primeiro capítulo) é gasta nessas observações quanto à

⁵ Espécie de modelo que transparecerá em algumas personagens de sua prosa inicial, especialmente as masculinas, das quais Estevão Soares, de “A mulher de preto” (Contos Fluminenses), é, certamente, um bom exemplo.

⁶ Hélio de Seixas Guimarães observa, a respeito da caracterização do leitor nos romances machadianos, que Machado “... chama a atenção para a complexidade e o caráter escorregadio de uma figura que, sob a identidade nominal de leitor, pode referir-se a seres de naturezas e funções diversas.” (GUIMARÃES, 2004, p. 26). Essa concepção já parece se esboçar em “Miss Dollar”.

⁷ Adotamos a referência CF para Contos Fluminenses e HNM para Histórias da meia noite, das edições que constam na bibliografia final.

⁸ Essa perspectiva fica posta nos prefácios dos dois romances, respectivamente: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro.” (OC, I, p. 116); “Convém dizer que o desenho de tais caracteres, - o de Guiomar, sobretudo, - foi o meu objeto principal, se não exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis.” (OC, I, p. 198).

configuração dos (possíveis) leitores e no jogo adivinatório em relação à figura de Miss Dollar. Isso garante ao relato do narrador machadiano sua singularidade inicial:

Era conveniente ao romance que o leitor ficasse muito tempo sem saber quem era Miss Dollar. Mas por outro lado, sem a apresentação de Miss Dollar, seria o autor obrigado a longas digressões, que encheriam o papel sem adiantar a ação. Não há hesitação possível: vou apresentar-lhes Miss Dollar. (CF, p. 53, grifos nossos).

Não passa ileso ao leitor que, mesmo confessando que deve apresentar imediatamente Miss Dollar, o narrador não cumpre sua palavra, estendendo-se por divagações a respeito de seu público e retardando o máximo possível a revelação esperada.⁹ Sendo Miss Dollar apenas uma cadela, que interesse pode ela ter para o andamento da história, da qual, diga-se de passagem, nada ainda sabemos? “Para algumas pessoas a qualidade da heroína fará perder o interesse do romance. Erro manifesto.” (CF, p. 54).

Obviamente, nosso interesse, como leitores, se desloca da cadelinha para seu descobridor, o Dr. Mendonça e seu afeto exagerado por cães, assim que o vemos em cena. Enfim, outra manifestação pública que condiciona o erro, mas que é levada adiante pelo narrador, introduzindo as experiências do leitor (e sua visão de mundo) na construção do relato. Ora, o procedimento faz com que o próprio leitor seja também responsável pelo atraso no início da narrativa, já que formula ideias e respostas erradas às indagações do narrador, retendo ele mesmo a história.

A introdução da fuga da cadela e seu descobrimento pelo médico são referidos pelo narrador ainda na primeira parte do conto, evidenciando mais uma vez o logro destinado ao seu leitor, pois ficara sugerido que a não apresentação de Miss Dollar logo no começo da narrativa obrigaria o narrador “... a longas digressões que encheriam o papel sem adiantar a ação.” (CF, p. 53). Na verdade, as conjecturas a respeito de como começar a história e a falsa hesitação servem justamente para adiar a ação. Os fatos aludidos pelo narrador a respeito de Miss Dollar poderiam bem servir de introdução ao conto: o médico acha a cadela e vê o

⁹ Essa postura é bem típica em Memórias póstumas de Brás Cubas, em que o narrador afirma algo que é negado discursivamente mais tarde. Ver capítulo II e III, por exemplo.

anúncio no jornal dando parte de seu desaparecimento. Não se teria, dessa forma, necessidade de “longas digressões” e seríamos rapidamente introduzidos a respeito de Mendonça.

Mas por que o narrador não vai logo ao assunto? Primeiramente, fica claro que ele quer travar um diálogo com seu público, evidenciando sua autoridade como narrador: afinal, ele detém o poder da palavra e é o único conhecedor dos fatos – esse aspecto fundamenta, muitas vezes, uma espécie de sabedoria (superioridade) do narrador machadiano. Essa superioridade é assumida indiretamente na narrativa por meio do distanciamento entre narrador e público a partir das imagens construídas pelas diversas espécies de leitores no início do conto.

Em segundo lugar, com a utilização desse expediente, o narrador consegue dar um ar singular à sua história, convergindo em um chamariz para a atenção do leitor. Imediatamente, somos convidados a refletir, de uma maneira ou de outra, sobre a identidade de Miss Dollar e suas implicações na narrativa.

O terceiro aspecto aponta a importância da cadelinha como mediadora das emoções e ações humanas, visto que ela pode ser entendida como uma espécie de metáfora do desejo das personagens masculina e feminina no conto. Ela é quem, de certo modo, apresenta os protagonistas: “– Conhece-nos sem nos conhecer, respondeu sorrindo a velha tia; por ora quem o apresentou foi Miss Dollar.” (CF, p. 62). A cachorrinha não só leva Mendonça à casa de Margarida, como “escolhe” (de maneira simbólica) o homem capaz de tirar sua dona da reclusão amorosa. Miss Dollar não será responsável apenas por isso, mas também pela ação suspeita do moço ao final da história (a invasão da casa da viúva), que terá como consequência direta a aceitação do casamento por Margarida. Nada mais justo que dedicar a felicidade do casal “A MISS DOLLAR”, e, claro, o título da narrativa.

Os momentos iniciais do conto anunciam uma espécie de narrador comentarista que não se atém apenas em “narrar” ou “mostrar” os fatos, mas busca discuti-los com seu leitor, observando as minúcias de caráter e aspectos que pontuam certa complexidade de suas personagens: “Não queira o leitor abrir uma exceção só para encaixar nela o nosso doutor. Aceitemo-lo com seus ridículos; quem não os tem?” (CF, p. 60). O diálogo com o leitor é arrefecido ao longo do conto em prol do andamento da ação, preservando, entretanto, o realce dos equívocos e das posturas ingênuas de seu público – e de algumas personagens. A esse

respeito prevalece no conto um narrador que teima em caracterizar seu leitor e fazê-lo caminhar para seus próprios erros de leitura, sobretudo aquele desatento e “superficial” ou excessivamente “grave”, desqualificando-os, ambos, como modelos ideais do autor.

O leitor superficial conclui daqui que o nosso Mendonça era um homem excêntrico. Não era. (CF, p. 55, grifos nossos).

Algum leitor grave achará pueril esta circunstância dos olhos verdes e esta controvérsia sobre a qualidade provável deles. Provará com isso que tem pouca prática do mundo. (CF, p. 60, grifos nossos).

Será mesmo que ambos os tipos de leitores estão ausentes nas preocupações do narrador machadiano? Mas se não fossem as “interferências” equivocadas dessa parcela do público, o que seria do relato de Miss Dollar? Parece mesmo que há, ainda que de modo disfarçado, uma intenção de investigar as várias facetas do leitor, que se comporta de inúmeras formas diante das possibilidades narrativas construídas pelo narrador: seja a propósito da figura de Miss Dollar, seja diante das excentricidades das personagens. Caso raro será, entretanto, a coincidência entre a atitude da personagem e o pensamento do leitor, objetivando destacar aspectos importantes quanto ao caráter de ambos: “Algum leitor conspícuo desejaria antes que Mendonça não fosse tão assíduo na casa de uma senhora exposta às calúnias do mundo. Pensou nisso o médico ...” (CF, p. 65/6, grifos nossos). Se ocorre a identificação, ela existe apenas para configurar melhor Mendonça e inocentá-lo de seus atos aos olhos do leitor e da personagem feminina no final da narrativa.

Essa experiência inicial do diálogo explícito entre narrador e leitor (e a tentativa de sua configuração) oferece algumas possibilidades interessantes à escrita machadiana, já que concorre para a intervenção e para o redirecionamento narrativo. Ainda que este diálogo se perca no andamento do conto (e na necessidade da ação romanesca), Machado de Assis começa já a construir uma visão mais sólida do narrador comentarista e enganoso, que investe contra as expectativas do leitor (e de suas próprias personagens). Este aspecto estará presente, de maneira suavizada, ao longo de seus primeiros textos, dos quais “O relógio de ouro” dá uma continuidade bastante positiva e interessante a propósito do embuste.

2. O “contador de histórias” embusteiro.

Em “O relógio de ouro”, agora de Histórias da meia noite, a postura do narrador enganoso se apresenta revigorada, a partir de uma nítida elaboração do discurso machadiano e de seus efeitos sobre o leitor. O modo inusitado e repentino do começo do conto coloca, inicialmente, este narrador em posição de destaque, sobretudo porque ele parece se apresentar como único narrador das histórias que compõem o volume – esta é a última narrativa em terceira pessoa da coletânea. De maneira diversa à introdução de “Miss Dollar”, o narrador aqui não se distingue por tentar precisar possíveis perfis de seu público, mas por assumir-se como “contador de histórias”, inscrevendo-se na tradição oral e na encenação virtual de sua platéia:¹⁰ “Agora contarei a história do relógio de ouro” (HMN, p. 183); “Assim acabou a história do relógio de ouro.” (HMN, p. 193). O processo circular do relato (começa e termina na focalização do relógio) e sua associação ao típico “Era uma vez” dos contos de fadas deixam mais do que evidente a relação do narrador machadiano à prática narrativa arcaica, ligada essencialmente à tradição oral.

Walter Benjamin (1994) observa que a configuração do narrador tradicional o mostra como “um homem que sabe dar conselhos”, dotado de senso prático e de uma grande dimensão utilitária; a narrativa, pois, surge do valor da experiência que passa de uma pessoa a outra. O narrador de Machado ao se valer de aspectos da constituição desse narrador tradicional, especialmente pelo contorno de oralidade que dá a seu relato, se modula na linhagem do narrador transmissor de conhecimento, adquirido pela experiência e observação de sua própria vida e da de outros.¹¹ A forma brusca de iniciar seu relato, que evidencia uma espécie de continuidade narrativa, cria a ilusão de que estamos lidando, de fato, com uma

¹⁰ “... sob o signo da convivência, a estória sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem: em sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos, para transmissão dos mitos e ritos, à hora das refeições, pessoas trazem notícias, trocam idéias e ... contam casos.” (GOTLIB, 1999, p. 5).

¹¹ Não por acaso Benjamin identifica esse narrador em dois grupos principais: “A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito o que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante.” (BENJAMIN, 1994, p. 198-9). Se persistirmos no argumento de Benjamin, podemos associar a figura de Machado como narrador ao “camponês sedentário”, já que ele fora sempre uma espécie de “viajante imóvel” – expressão de Luciano Trigo (2001).

pessoa sábia e conhecedora da vida, que nos ensina, a cada nova história, modos de absorção da experiência alheia.

A associação do narrador machadiano de “O relógio de ouro” ao narrador oral é deixada de lado ao longo do conto, importando-lhe mais a apreensão da vivência de suas personagens que sua própria inscrição na tradição narrativa, até mesmo porque ele quer realmente se inserir em outra perspectiva de apresentação do relato, que não pode deixar, visto seus objetivos embusteiros, de se associar à imposta pelo narrador tradicional. Essa outra vertente narrativa está relacionada ao narrador enganoso e ao seu exclusivo saber – a sabedoria e o conhecimento estão sempre do lado do narrador machadiano. Para converter-se na imagem do narrador embusteiro, Machado precisa dar à sua entidade ficcional o estatuto esperado da figura de um narrador; e associá-lo à tradição do “contador de histórias”, que sabe dar conselhos e intercambiar as experiências, é um modo bastante eficaz de lhe garantir legitimidade. Em certo sentido, essa prática machadiana convence seu leitor do papel crédulo e sábio de seu narrador, assegurando-lhe a função de agente único e fundamental na transmissão da experiência de suas personagens. Esse artifício narrativo coloca o leitor em posição passiva e de espera diante da introdução e continuidade do relato. Tudo que o narrador de “O relógio de ouro” apresenta a seu “ouvinte/leitor” deve ser encarado com máxima atenção e como absoluta verdade.

A novidade do modo de narrar machadiano vem tanto da introdução brusca do relato quanto da escolha do tema/objeto do próprio discurso. De modo similar ao narrador de “Miss Dollar” e sua focalização narrativa inicial centrada na cadelinha desaparecida, o narrador de “O relógio de ouro” põe em mira algo também não humano, invertendo, momentaneamente, as expectativas de seu leitor. Ainda no primeiro parágrafo, ele desloca novamente seu olhar, que vai do objeto (relógio) para a figura humana (Luís Negreiros). O processo é bem semelhante ao adotado em “Miss Dollar” que, no entanto, demora-se muito em atingir o foco central de seu relato. Já vimos como essa experiência narrativa tem funções óbvias dentro da concepção machadiana do narrador. Aqui, Machado parece estar agregando outros índices na imagem esperada de seu narrador, associando-o, provisória e estrategicamente, à figura do “contador de histórias” e à credibilidade de seu relato como espécie de intercâmbio de

experiências e conselhos. Por hora, basta que associemos o narrador do conto de Machado à tradição oral e ao seu valor indiscutível de veracidade narrativa.¹²

Como modo de ressaltar a verdade do relato, o narrador de “O relógio de ouro” se abstém de algumas descrições referentes aos atos das personagens principais. Ao invés de descrevê-los, o narrador apenas os sugere ao leitor a partir da expressão negativa em dois momentos específicos: um relativo ao homem, outro à postura feminina.

Luís Negreiros lançou mão do relógio com uma expressão que eu não me atrevo a descrever. (HMN, p. 184, grifos nossos).

Não me atrevo a descrever o soberbo gesto de indignação com que a moça se pôs de pé quando ouviu estas palavras do marido. (HMN, p. 191, grifos nossos).

A abstenção que o narrador faz de seu próprio *status* de contador da história evidencia outra técnica narrativa de grande efeito: a introdução do leitor na decodificação dos atos das personagens e no desnudamento de seus aspectos psicológicos e morais mais importantes. O narrador afirma com sua atitude não descritiva o conhecimento do significado da “expressão” e do “gesto” das personagens, mas não dispõe o leitor à sua imagem, isolando, em parte, a narração (os fatos) de sua explicação. Esse procedimento é, na visão de Benjamin, o que distingue informação e narração.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. (...) Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (...) [O leitor] (...) é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1994, p. 203, grifos nossos).

Dessa forma, o narrador de Machado sugestiona uma maior participação do leitor no drama de Luís Negreiros e sua esposa e coloca-o à disposição do embuste da própria história que, se por um lado, postula sempre a culpa feminina (fruto da visão privilegiada que o

¹² Essa “veracidade narrativa” é entendida aqui como a crença no relato do narrador tradicional que, ainda que transmita uma história ficcional (as primeiras narrativas são contos de fadas, fábulas, lenda etc.), não tem intenção de enganar seu leitor/ouvinte. Bourneuf e Ouellet esclarecem que “a tradição oral (...) implica, do mesmo modo que a literatura narrativa de carácter sagrado, a existência de um narrador cuja autoridade nunca é posta em dúvida. Na tradição oral, o narrador apoia-se na tradição; na literatura sagrada, ele é o *inspirado*, aquele a quem Deus ou seres superiores insuflam o conhecimento.” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 108).

narrador nos dá da personagem masculina); por outro, evidencia a traição de Luís e, por consequência, o desarranjo do casamento na aparência perfeito.

O que garante em parte o embuste do leitor é o método narrativo linear, progressivo e circular, onde a única concessão do narrador ao corte de seu relato se dá na introdução dos detalhes do casamento de Clara e Luís. No mais, o andamento do conflito ocorre em um curtíssimo espaço temporal e apenas nos limites da casa dos protagonistas, reduzindo drasticamente o drama ao âmbito familiar, aumentando por isso a tensão existente entre as personagens. Mesmo a cena do jantar transcorre na intimidade da família e a introdução da figura paterna não desestabiliza o desarranjo do jovem casal, que é visto de maneira diversa pelo olhar do Sr. Meireles: “- Estão de arrufo, não há dúvida, pensou Meireles ao ver a pertinaz mudez da filha. Ou a arrufada é só ela, porque ele parece-me lépido.” (HMN, p. 189).

A imagem representada pelo genro confunde a conclusão do pai de Clara, vendo a filha como talvez a única culpada na persistência da briga entre ela e o marido. De maneira bem sutil, o pensamento do pai revela (e aumenta) a sugestão da culpa feminina, já prolongada pelos questionamentos tempestivos de Luís e pelo direcionamento narrativo dado ao conto: “- Não te entendo hoje, Clarinha, disse o pai com um modo impaciente. Teu marido está alegre e tu pareces-me abatida e preocupada. Que tens?” (HMN, p. 190, grifos nossos). A afirmativa do pai de Clara só colabora para enaltecer o quanto ele acredita na encenação masculina, e na imagem da mulher como extensão do marido. Isso postula que a moça é a única responsável pelo arrufo do casal. Observar preocupação na personagem feminina em um momento em que é posta em dúvida sua sinceridade, é apelar para o crescimento de sua imagem de culpada. Em contrapartida, o narrador frisa a sinceridade de Clara em não dissimular para o pai seu aborrecimento, não mascarando os problemas de seu casamento como faz Luís Negreiros.

A introdução de Meireles no drama conjugal aponta duas perspectivas contrárias à continuidade do relato: a solução do conflito com a possível explicação do surgimento do misterioso relógio ou o seu aprofundamento. Esses movimentos de conversação do pai da moça evidenciam o quanto a perspectiva de Luís em relação ao relógio está distante da verdade, pois o abatimento e a preocupação da moça e sua resistência à figura do marido reforçam a ideia de que essa é uma solução falsa ao conflito do conto. O narrador processa

sua história firme no propósito do embuste a partir de uma série de enganos e falsas soluções que pontuam três momentos diversos do relato: num primeiro movimento, o narrador sugere, via sua focalização na personagem masculina, que Luís é enganado pela esposa e os atos da mulher são entendidos como confirmação da suspeita. No segundo momento do conto, com a introdução da figura paterna – espécie de proteção (inconsciente) da moça –, o conflito ganha uma falsa solução, pois o sogro de Luís evidencia, mesmo sem saber do objeto, o relógio como presente de aniversário, encerrando a suspeita masculina.

Não me atrevo a descrever o soberbo gesto de indignação com que a moça se pôs de pé quando ouviu estas palavras do marido. Luís Negreiros olhou para ela sem compreender nada. A moça não disse uma nem duas palavras; saiu do quarto e deixou o infeliz consorte mais admirado que nunca.

- Mas que enigma é este? perguntava a si mesmo Luís Negreiros. Se não era um mimo de anos, que explicação pode ter o tal relógio? (HMN, p. 191).

Novamente, os gestos da moça prevalecem e expõem a explicação frágil do aparecimento do relógio, instaurando mais uma vez a suspeita diante da mulher. Nos momentos mais decisivos do conto vemos sempre o privilégio do silêncio feminino, e que apenas por meio dos gestos Clara expressa sua revolta (e negação) diante das acusações do marido. Sua resignação é, em parte, aliviada pela posição gestual que adquire valor maior que a própria voz feminina. De qualquer forma, há aqui uma particularidade que se assemelha à construção da personagem feminina de “Miss Dollar”, pois tanto Margarida quanto Clara são moças sutilmente silenciadas pelos respectivos narradores, que parecem inscrever ao nível do texto apenas a voz dos homens. Se em “Miss Dollar” essa postura silenciosa da mulher sugere uma concepção machadiana mais realista (e é resultado dos esforços de ocultamento emocional de Margarida); em “O relógio de ouro”, esse aspecto se ressalta e traz outros desdobramentos interessantes quanto ao modo de composição da história e da própria personagem feminina.¹³

Num terceiro e último momento do conto, dá-se a solução final (mas não definitiva) do drama do casal, deslocando-se a suspeita da mulher para a certa traição masculina. Há

¹³ O silêncio de Clara é absolutamente funcional no conto, revelando formas de controle emocional do homem e de questionamento de sua posição de autoridade na esfera familiar. Para uma leitura específica deste conto, tese PEREIRA, 2008.

uma troca pungente de papéis, pois de culpada Clara passa a posição de vítima; enquanto Luís se afirma duplamente culpado, não só pela evidência de seu comportamento enganoso, mas especialmente pela forma agressiva e crescente com que associa a traição à esposa.

O processo narrativo adotado por Machado de Assis em “O relógio de ouro”, focalizado nas expectativas masculinas em relação aos atos da mulher, visa ao desmascaramento de Luís, pontuando sua distância do marido modelar e das próprias aspirações femininas.¹⁴ A forma convencional do relato (linear e progressiva), mas também bem dramática serve exatamente aos propósitos embusteiros e denunciadores do narrador machadiano, que é equiparado, pelo valor significativo, ao objeto que inicialmente seu relato centraliza: o narrador é, pois, o próprio relógio de ouro, o “objeto denunciante” da postura dissimulada do homem.

Considerados os aspectos fundamentais desse narrador (engano e logro), podemos percebê-lo como uma espécie de continuidade do narrador de “Miss Dollar”, sobretudo no modo de condução do relato, que objetiva, mais que tudo, a inserção do leitor na história e seu embuste proposital. Algumas das técnicas narrativas daquele surgem, aqui, melhor configuradas, justamente porque não expostas de modo direto ao leitor, que fica, mais uma vez, à mercê das artimanhas do narrador machadiano.

ABSTRACT: This essay aims at analyzing the deceptive and tricky posture of the first machadianos narrators, having as subjects of study the short stories “Miss Dollar” and “O relógio de Ouro” from Contos Fluminenses (1870) and Histórias da meia noite (1873), respectively.

KEY WORDS: narrator, deceit, truck, reader.

Referências Bibliográficas:

ASSIS, Joaquim Maria Machado. Contos Fluminenses. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edições críticas de Obras de Machado de Assis). 265 p.

¹⁴ De maneira semelhante ao narrador feminino de “Confissões de uma viúva moça”, o texto de “O relógio de ouro” também destaca as intimidades (fissuras e desgastes) do casamento e dos papéis tradicionais assumidos

- ASSIS, Joaquim Maria Machado. Histórias da Meia Noite. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edições críticas de Obras de Machado de Assis). 226 p.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado. Obra completa. COUTINHO, Afrânio (org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. (volume 1). 1214 p.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol. 1). p. 197-221.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. O universo do romance. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976. 336 p.
- GOTLIB, Nádía Battella. Teoria do conto. 9ª ed. São Paulo: Ática, 1999. 95 p.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo: Nankin Editorial, 2004. 510 p.
- PEREIRA, Cilene Margarete. Jogos e cenas do casamento: construção e elaboração das personagens e do narrador machadianos em Contos Fluminenses e Histórias da meia noite. 2008. 291 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo. São Paulo: Duas Cidades, 1990. 227 p.
- TRIGO, Luciano. O viajante imóvel: Machado de Assis e o Rio de Janeiro de seu tempo. Rio de Janeiro: Record, 2001. 303 p.

por homens e mulheres na instituição. Esse aspecto sugere o motivo geral dos contos selecionados nas duas coletâneas: o casamento falhado.

Uma breve viagem à claustrofóbica *antiesfera* de *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre, à luz do inferno dantesco de Peter Sloterdijk

Lucio Allemand Branco*

RESUMO: Peter Sloterdijk, com sua reflexão sobre o inferno dantesco em *Esferas II*, fornece um ponto de partida teórico relevante para a compreensão da rede de significados que uma peça emblemática da dramaturgia moderna como *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre, traz a reboque em sua dimensão alegórica.

Palavras-chave: Esferas; Antiesferas; Incomunicabilidade; Alegoria; Teatro moderno.

Positivamente, tudo o que é interessante se passa na sombra. Nada se sabe da verdadeira história dos homens.

Louis-Ferdinand Céline

Desde el punto de vista escenológico-psicodramático, la legibilidad sobre-epocal de la infernografía dantesca se funda en el hecho, ciertamente necesitado de explicación, de que conocimientos claustrofóbicos y empiria del inferno desembocan en lo mismo.

Peter Sloterdijk

Peter Sloterdijk, em *Esferas II: Globos – Macrosferología*, recorre à clássica *Divina Comédia*, obra máxima de Dante Alighieri, mais especificamente, ao trecho mais popular do poema, sua incursão ao inferno em companhia do poeta Virgílio, para desenvolver parte de sua filosofia das *esferas*. A conformação circular infernal da *Comédia* (ao modo de um funil, com seus anéis cada vez menores à medida que se aprofunda a jornada e, por conseguinte, mais severas tornam-se suas correspondentes punições conforme a natureza e o grau das faltas cometidas) fornece ao pensador alemão o fundamento sobre o qual apoia o desenvolvimento de sua análise. Lembrando inicialmente que a simétrica estrutura infernográfica dantesca remete, em primeira instância, ao paraíso celeste do qual derivaria como uma sua inevitável reprodução formal situada nas profundezas da terra – a ecoar a mentalidade medieval de que

* Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Deus é a medida de todas as coisas –, Sloterdijk conclui que “*dado que el inferno tenía que ser un inferno por la gracia de Dios, era necesario imponerle el sello formal del creador: el círculo*”. (SLOTERDIJK, 2004, p. 520); chegando mesmo a sugerir como tal reprodução se manifestaria: “*Parece que el inferno dantesco, por la forma concêntrica de su disposición, rinda homenaje al Dios-forma; su estructura de nueve peldaños copia la jerarquía pseudo-areopagítica de los coros angélicos*”. (SLOTERDIJK, ps. 517-18) Mas seja qual for a versão sloterdijkiana do inferno de Dante, será inevitavelmente ele o lugar no qual configura-se que “*sua pena principal está na separação perpétua de Deus, pois os condenados compreendem que foram criados só para Deus e que por causa de sua perversidade e orgulho O perderam*”. (FIGUEIREDO, 1964, p. 134)

O inferno, domínio do príncipe dos demônios, é o nicho por excelência da negatividade na tradição judaico-cristã: a queda luceferiana assinala a fundação da cosmologia subterrânea, ou de uma autêntica infernologia, como define Sloterdijk, em que “*la negatividad se convierte en un espacio de tipo propio y en qué consiste su principio concluyente*”. (SLOTERDIJK, 2004, p. 528) O filósofo alemão ainda destaca que, em sua peregrinação pelas trevas, supõe-se que Dante sofra uma espécie de experiência catártica ante a visão de tormentos tão intensos, chegando mesmo a perder, às vezes, os sentidos, para logo em seguida ser lembrado por Virgílio de que “*el inferno, a su manera, está en orden*” (SLOTERDIJK, 2004, p. 523). O que serve para lembrar que os anéis dantescos, em sua singular conformação *esférica*, têm funcionamento interno autônomo e são regidos por um repertório próprio de leis. Em termos conceituais, podemos perceber o quanto esta conformação *esférica* é paradoxal, segundo a reflexão sloterdijkiana, no que se refere ao seu significado primeiro ou convencional, na medida em que, apesar do rigor e exatidão da sua disposição, os anéis infernais são, por excelência, *antiesféricos*. Não são eles, tais como o são os anéis celestiais, os lugares idealizados de acolhimento e de serenidade espiritual; trata-se, aqui, do exato contraponto da *esfericidade* paradisíaca, numa inversão fundamental cuja amplitude é mais e melhor apreendida se levarmos em conta que o significado original de *Satan*, na sua qualidade de entidade suprema dessas *esferas*, é “adversário”. (Figueiredo, 1964, p. 248) (Não à toa Sloterdijk refere-se a ele como “*el opositor*”). Assim, conclui-se que “*el inferno posee una potencia esferopoética propia y está sujeto a una circularidad antiesférica específica*”. (SLOTERDIJK, 2004, p. 526)

Para a justa compreensão do conceito de conflito dramático em *Entre quatro paredes* (*Huis Clos*) (1944), de Jean-Paul Sartre, a partir da reflexão sloterdijkiana acerca do inferno dantesco, não há como não apontar o episódio fundador das *antiesferas*, a queda paradisíaca de Lúcifer, como o conflito arquetípico por excelência. Com esse embate primordial, ficaria definido não apenas seu afastamento de Deus, mas a necessária condenação do anjo caído a um confinamento no qual deveria cumprir-se seu destino de testemunha eterna do próprio tormento, e que, posteriormente, a título de exemplo, estender-se-ia a todo o mortal que, em vida, houvesse faltado com a observância aos mandamentos divinos. Lúcifer funda sua subjetividade demoníaca a partir da ruptura com o Criador. Sua condenação a uma existência subterrânea, em diametral oposição geográfica e espiritual ao reino dos céus, dá-se num domínio espacial que Sloterdijk denomina de “*abismo melancólico*”, pois entende ele a vida infernal como essencialmente depressiva. Essa depressão, num primeiro momento, é de natureza solitária, pois os suplícios, experimentados individualmente, repercutem a arquetípica experiência luceferiana de não-compartilhamento, a endossar a ideia de que

Si el diablo supremo puede contar con partidarios y mantener súbditos es porque las negaciones son infecciosas y porque la esplendorosa imagen del mal moviliza grandes séquitos de adeptos, encerrados en sí mismos. El inferno de Dante representa, por decirlo así, la primera ola individualista: cada uno para sí y todos para el demonio. La integración de todos los egoísmos individuales en un gran reino con estilo propio es el sentido de esta infernografía que sorprende por su minuciosidad. (SLOTERDIJK, 2004, p. 528)

Num segundo momento, Sloterdijk assinala que a condição de existência do *antiesférico* reino das trevas está justamente na sua exterioridade, o que significa dizer que a partir da mencionada “*integración de todos los egoísmos individuales en un gran reino con estilo propio*”, desloca-se a ipseidade fundamental do condenado para uma perspectiva em que “*la concepción del inferno como forma suprema de intramundaneidad fallida ofrece solo media verdad sobre las situaciones infernales. La outra mitad, la más oscura, solo aparece a segunda vista: el inferno, el inferno es el exterior*”(SLOTERDIJK, 2004, p. 529). Dentro desta perspectiva, o diferencial temático a que nos reportamos, aqui, está em que o conflito consiste na própria condenação infernal. Isso equivale a dizer que, na respectiva (*antiesférica*) *esfera* dramática de Sartre, é o próprio confronto de caracteres, em sua natureza e rendimento específicos, que dá o tom da particular infernologia que a peça comporta.

Entre quatro paredes tem como cenário um lugar essencialmente fora do escopo dos desejos e da vontade humana, e que tão bem assinala uma espécie de “demarcação geográfica” da exclusão em seu nível mais primordial; em suma, trata-se do inferno, na sua clássica condição de espaço arquetípico da condenação. Para a sua devida representação, Sartre recorre a um traço estilístico que serve mesmo como a base necessária para a composição da atmosfera claustrofóbica sob a qual se desenrola seu enredo: a opção pela exiguidade. Há, na peça, uma economia de procedimentos que contribuem decisivamente para o perfil de uma construção dramática singular. Nela, a composição do espaço cênico não comporta externas – a ação se basta num interior único, e transcorre segundo uma dinâmica peculiar criada pelo constante confronto entre seus poucos ocupantes. Seu respectivo cenário é *antiesférico* por excelência, e dotado de uma ampla potencialidade alegórica que chega mesmo a lhe conferir estatuto de personagem de fundo. Talvez se possa dizer que haja uma singularidade na peça que venha a passar pela adoção de um olhar que aponte inequivocamente para uma concepção de drama derivada de uma perspectiva social peculiar, ou mesmo assumidamente ideológica, porém, não exatamente programática, como no Sartre subsequente.

É patente que *Entre quatro paredes* já traz os indícios do posterior engajamento do autor em face dos acontecimentos políticos da sua época, mas, ainda nessa fase da sua produção dramaturgica, no jogo psicológico à Strindberg contido na progressão dos conflitos, Sartre alegoriza a vida social genericamente, apontando o caráter fundamentalmente conflituoso da condição humana, a confirmar também a natureza infernológica da existência no plano terreno, segundo a reflexão sloterdijkiana. Assim, a intriga segue à risca o modelo da constante reviravolta do círculo vicioso do conflito entre algozes e vítimas. Subitamente, opera-se uma inversão de posição das partes envolvidas no constante entrechoque de suas respectivas individualidades. Essa dinâmica dramática está inerentemente associada ao onipresente fatalismo claustrofóbico que dá o tom do enredo.

Convencionou-se que Sartre, com esta peça, que é a segunda de sua lavra – *As moscas* (1943) foi a primeira –, inaugurou uma vertente na tradição dramática moderna, da qual as peças do chamado teatro do absurdo seriam as maiores tributárias. Basta-nos apontar aqui, em linhas gerais, onde se verifica mais visivelmente esse influxo, sem necessariamente entrar no mérito de mapear minuciosamente os débitos das gerações posteriores a esse suposto modelo

original. O primeiro a ser salientado, de ordem formal, teria a ver com a opção por alocar a ação num cenário único, a que a organização dos conflitos estaria inevitavelmente subordinada, e no qual esta teria que lhe dar o tom com um grau mais ou menos verificável de intensificação que não resultaria noutra coisa que o acirramento nas relações entre os personagens. (Não se pode deixar de acusar, mais uma vez, numa construção dramática dessa natureza, a devida raiz strindberguiana – parece-nos que *Senhorita Júlia* [1888], com seu minimalismo cenográfico, figura, aqui, como um exemplo emblemático [lembramos também que é August Strindberg o autor de uma obra sugestivamente intitulada *Inferno*].) Isso daria margem a um segundo débito da vanguarda teatral moderna a *Entre quatro paredes*: mais precisamente aquele que diz respeito à emergência da temática da incomunicabilidade como algo a ser prioritariamente problematizado em âmbito dramático.

Pautado no programa existencialista, Sartre buscou trazer ao palco questões caras, no período, ao seu ideário, no que foi reverberado, a partir do final dos anos 1940, por dramaturgos tão distintos como Jean Genet, Samuel Beckett, Eugene Ionesco e Harold Pinter, na sua atribuída adesão ao que se convencionou batizar de teatro do absurdo, como referimos. No âmbito temático da incomunicabilidade, caberiam outros motivos ao gosto do viés da filosofia negativa sartriana aos quais estes autores e outros mais iriam consagrar-se, tais como: o vazio da existência, a falta de sentido da vida e a solidão. A partir disso, viriam a lume as pesquisas sobre a crise da linguagem para dar conta da precariedade das relações humanas no contexto do imediato pós-guerra. O que vem à tona nesse primeiro Sartre dramático, e já de forma coerente com o conjunto da sua produção posterior, é a problematização da questão da consciência individual e da sua relação com a consciência alheia.

Ao concluir que “O inferno são os outros” (SARTRE, 1977, p. 98) – sentença meio que a título de moral da estória proferida pelo personagem Garcin, e fórmula filosófica definidora do trecho –, Sartre expõe a fatalidade da condenação do homem à vida social, numa construção correlata à concepção clássica da tragédia. Mas temos que considerar que, em *Entre quatro paredes*, o foco sobre a responsabilidade do indivíduo no uso que faz da faculdade do livre-arbítrio, ao converter sua vontade em ato, como valor condutor da ação (motivo mais explícito em *As moscas*, é verdade, mas presente em toda a sua produção dramaturgica), destoa, assim, do esquema trágico clássico tal como estipulado por Aristóteles

em sua *Poética*. A versão dramática sartriana da condição humana, em que substitui-se a “tragédia da fatalidade” pela “tragédia da liberdade”, coloca o indivíduo como autor de sua vida, senhor de seu destino, que responde por suas opções tornadas gestos a serviço exclusivamente de sua consciência. (Ver LIUDVIK, 2005, p. xvii) Assim, tendo sua consciência como seu único guia, o homem está condenado a ser livre, como consigna Sartre em *O ser e o nada* (1943), delimitando o território ético em que coloca sua concepção *sui generis* de tragédia na modernidade.

Em *Entre quatro paredes*, o ambiente infernal, ao modo de uma câmara de tortura (imagem não raro empregada por Sloterdijk para designar os anéis subterrâneos da *Comédia*), por ser um espaço quase individualizado (a ele se destinam apenas três mortos recentes, Garcin, Inês e Estelle), é um salão Segundo Império, com toda a pompa e circunstância correspondentes, não faltando nenhum detalhe ornamental na sua justa descrição (Garcin é informado pelo criado, na cena I, que o conduz até sua nova morada, que existem “outros quartos, corredores e escadas”, a reproduzir, pelo menos de modo geral, o arcabouço formal da clássica infernografia dantesca – cada quarto seria uma espécie de anel infernal). Na sua qualidade de metáfora da vida real, o inferno sartriano é em grande parte decalcado da vida comum, embora inscrito no tempo da eternidade – o fragmento temporal no qual concentra-se a ação da peça expõe o conflito fundamental que a sustenta, garantindo-lhe, assim, seu devido interesse dramático. A peça “defende a tese” de que, em vida, já vivemos esse inferno cotidianamente por estarmos inescapavelmente atrelados ao convívio social, queiramos ou não. Filosoficamente, a asséptica *antiesfera* infernal sartriana nada mais é que uma extensão da realidade empírica no seu grau mais essencial; trata-se, pois, da própria fatalidade da condição humana a que estamos condenados, não restando escapatória senão existirmos sob o signo da inevitabilidade da coexistência com o outro – daí o tratamento cênico naturalista que lhe é próprio (salvo a presença de alguns motivos de ordem propriamente sobrenatural que a situação infernal exige, mas que não resultam em prejuízo da sua pretendida verossimilhança formal).

Na enviesada filiação de *Entre quatro paredes* à fenomenologia do trágico, tal perspectiva parece-nos derivar, em parte, da ipseidade schopenhaueriana sobre a qual estrutura-se o esquema dialético da peça. A ação dramática é ditada pela vontade transfigurada em ato de um personagem colocando-se em permanente choque com a vontade,

igualmente convertida em ato, de outro personagem, donde resulta que a síntese final desse processo é a revelação, ao modo de aforismo, de que “O inferno são os outros”. Antes desta conclusão, na mesma cena V que dura mais da metade da peça, Garcin afirma que “A gente é o que a gente quer” para ser imediatamente secundada por Inês, mesmo que num particular momento de embate entre os dois, que afirma que “Só os atos decidem sobre o que a gente quis” (SARTRE, 1977, p. 94), a moldar, assim, o esboço geral da concepção filosófica fundamental do homem sartriano.

No esquema geral do teatro sartriano, derivado como é de suas inquietações no plano filosófico, a situação-limite é colocada como condição dilemática essencial que orienta o *modus faciendi* do protagonista, fazendo-o cumprir com seu destino que não é outro senão apoderar-se de direito deste mesmo. (O emprego do termo “herói” é algo comprometedor em *Entre quatro paredes*; cabe mais ao protagonismo do olímpico Orestes em *As moscas*, mesmo com sua caracterização tão à luz da particular filiação de Sartre ao existencialismo, então naquele estágio da sua trajetória intelectual.) Repetindo o trajeto, desde a origem, do anjo caído, os três personagens encarcerados de *Entre quatro paredes*, em princípio encerrados também em si mesmos num ambiente onde reina “*la abundancia de la privación*” – como coloca Sloterdijk –, cumprem o destino de sobreviverem sob a exterioridade imediata das suas depressões individuais. Ou seja, uma exterioridade circunscrita ao espaço daquele isolado salão Segundo Império, na qual a “vida” dos seus habitantes transcorre sob uma eternidade exclusivamente consignada pelos seus atos, quando, ocasionalmente, permitem-se sair do estado depressivo, numa tentativa – sempre frustrada – de interação com o outro. O inferno de Garcin, Inês e Estelle é auto-suficiente, depende única e exclusivamente de sua própria *antiesfericidade* para manter-se. Apresentados à sua nova morada por um criado que só entra em cena quando do cumprimento desta incumbência – a rigor, só o faz três vezes ao longo da peça, mais precisamente, da cena I até a IV –, os condenados são avisados de que, se quiserem ter com o mesmo, devem recorrer a uma campanha “caprichosa”, que funciona apenas eventualmente por haver “qualquer coisa errada no seu mecanismo” (SARTRE, 1977, p. 15), fato que não demora a converter-se no signo teatral por excelência da incomunicabilidade com o exterior.

Na particular infernologia sartriana não há a presença daquilo que Peter Sloterdijk, em *Esferas III: Espumas* – quando detêm-se sobre o mito do Dr. Fausto – chama de “*mimo*”: o

atendimento às demandas dos habitantes dos “*invernaderos de lujo*”, locais e circunstâncias *esféricas* típicas de uma modernidade cujo advento data do período mesmo da composição de *Entre quatro paredes*. Satanás – que não figura na peça nem mesmo nominalmente, embora saibamo-lo anfitrião onipresente das trevas subterrâneas sob quaisquer formas possíveis de sua representação – priva seus hóspedes de tudo, a não ser de si mesmos e da imutável circunstância de se encararem mutuamente, sempre à mercê do juízo do outro: – a condição ontológica do condenado é dada pela existência do olhar alheio, eis a singular fatalidade trágica do entrecho (“Cada um de nós é o carrasco para os outros dois” [SARTRE, 1977, p. 42], é o que conclui Inês, na cena V). Trata-se de uma condenação a uma situação-limite eterna, daí a intensidade, o paroxismo dos conflitos, que não raro confirmam a adesão da peça a uma modalidade de composição que põe a catarse como valor de peso no desenho do seu arcabouço dramático. Em suma, não há, na rotina infernal de *Entre quatro paredes*, uma entidade provedora para os condenados, a não ser que consideremos, dentro da perspectiva filosófica negativa da peça, o momento em que, na cena V, subitamente o exterior do salão é revelado ao trio de personagens, quando então os conflitos atingem seu grau máximo na trama: Garcin, em desespero, consegue abrir a porta após algumas tentativas fracassadas. Somos então convencidos de que, no único momento de possível “comunicação” com o exterior, aquele “anel infernal” resta como o melhor dos mundos para os três: já no corredor que leva até o salão, a temperatura é insuportavelmente elevada (como nas representações infernais mais usuais). Sem contar que, de todo modo, Garcin vê-se obrigado a desistir da fuga por entender que estão todos eles atrelados à eterna e recíproca condição de sujeitos e objetos de seus respectivos atos, pelos quais, cada um deles – dentro da perspectiva moralista sartriana – responde individualmente.

A visão infernal de *Entre quatro paredes* não significa outra coisa que uma versão singular do típico jogo de poder verificado cotidianamente no seio de qualquer sociedade organizada e, num nível mais endêmico, no atemporal e inescapável arrivismo entre os homens, condenados atávica e fatalmente à incompreensão mútua e à solidão. Em princípio, tal perspectiva metafísica, que também constitui o mencionado temário caro à vanguarda do absurdo, e a garantir a eficácia universal da produção do dramaturgo francês, funciona como elemento que define sua adesão visceral à arte dramática, na medida em que é o conflito, em

essência, o que a define. E, como sabemos, “arte do conflito” é mesmo um lugar-comum recorrente para denominá-la. (Ver MAGALDI, 1976, p. 92.)

A concepção sloterdijkiana da infernologia da *Divina Comédia* nos ajuda a compreender o referido espectro claustrofóbico das intenções dramáticas de *Entre quatro paredes* como uma obra que responde pelo sentido da equação negativa definidora da alteridade que lhe consagrou (“O inferno são os outros”), e que veio a repercutir tão profundamente na elaboração de tantas outras, a constituir mesmo uma espécie de legado de conteúdo e forma à tradição da dramaturgia moderna.

BIBLIOGRAFIA:

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara**. 3. ed., São Paulo: Perspectiva, 1975.

FIGUEIREDO, Pe. Antônio Pereira de (trad.). **Dicionário prático da Bíblia Sagrada**. Rio de Janeiro: Barsa, 1964.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUINSBURG J.; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do teatro**. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 2006.

LIUDVIK, Caio. “Orestes na barricada: *As moscas* e a resistência ao nazismo” In. **As moscas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: 2. ed., Funarte, 1976.

_____. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PINTER, Harold. **Volta ao lar**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. **Teatro I**. Lisboa: Relógio D’Água, 2002.

_____. **Teatro II**. Lisboa: Relógio D’Água, 2002.

RORTY, Amélie Oksenberg (org.). **Essays on Aristotle’s Poetics**. Princeton: Princeton University Press, 1992.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (org.). **Filosofia e literatura: o trágico – Filosofia política, série III – nº 1**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. São Paulo: Abril, 1977.

_____. **As moscas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SIMMEL, Georg. “O conceito e a tragédia da cultura” In. **Simmel e a modernidade**. Brasília: UnB, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I: Burbujas**. Madrid: Siruela, 2003.

_____. **Esferas II: Globos**. Madrid: Siruela, 2004.

_____. **Esferas III: Espumas**. Madrid: Siruela, 2006.

_____. **O sol e a morte: investigações dialógicas**. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.

ABSTRACT: Peter Sloterdijk, in his reflexion about Dante's Inferno in *Spheres II*, gives a relevant theoretical starting point for the comprehension of a net of meanings which a emblematical play of the modern dramaturgy like *No Exit (Huis Clos)*, by Jean – Paul Sartre, brings with itself in its allegorical dimension.

keywords: Sphere; Antisphere; Incommunicability; Allegory; Modern theater

**Direitos e reflexões dos burros:
a alegoria da liberdade em duas crônicas de Machado de Assis**

Elisangela Aparecida Lopes¹

RESUMO: Este artigo trata das questões relativas à liberdade dos escravos trazidas à baila por Machado de Assis, nas crônicas alegóricas de 16/10/1892 e 10/06/1894, publicadas no final do século XIX, no jornal *Gazeta de Notícias*.

PALAVRAS-CHAVES: Crônica machadiana; Alegoria; Liberdade dos cativos.

Este artigo tem como objetivo apresentar um breve estudo de duas crônicas machadianas publicadas na coluna “A Semana”, do jornal *Gazeta de Notícias*, em 16/10/1892 e 10/06/1894. Neste texto da última década do século XIX, Machado de Assis nos apresenta uma fábula na qual o escritor vela, desvela, revela reflexões acerca da liberdade dos escravos.

Gênero híbrido, situado entre o jornalismo e a literatura, a crônica se caracteriza por apresentar uma linguagem por vezes coloquial, numa tentativa de aproximação com o leitor; por ater-se aos fatos cotidianos, “a vida ao rés do chão” – nos dizeres de Antonio Cândido –, através do humor e da leveza.

Historicamente, a crônica é marcada por tomar fatos sociais, políticos, culturais, que circundam a vida do cronista. Seu espaço de publicação, de início, era o rodapé do jornal. Lá publicavam-se os assuntos que, mesmo podendo ser considerados graves, eram tratados de forma amena ou inusitada. Posteriormente, a ela foi agregada à descrição psicológica dos fatos e dos personagens, o que aproximava a crônica ainda mais do fazer literário. Conforme é sabido, crônica vem de *Chronos*, deus do tempo. Segundo nos alerta Arrigucci Jr., ela se liga ao resgate da memória, ao “registro da vida escoada” (1985, p. 43). Sendo assim, pode ser entendida como instrumento que nos proporciona revisitar o passado ou contemplar o

¹ Mestre em Teoria da Literatura e Graduada em Letras pela Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais – FALE/UFMG. Professora do CEFET-MG.

presente em seus modos, costumes, trâmites políticos e sociais. Para este crítico, a crônica pode ser encarada como “documento de toda uma época”, “testemunho de uma vida”, “meio de se inscrever a História no texto” (1985, p. 43). Por esses motivos, as crônicas machadianas se configuram como um importante instrumento capaz de representar uma visão crítica do escritor a respeito dos fatos históricos do final do século XIX.

O pensar sobre este fazer jornalístico-literário ocupou a mente do jovem Machado de Assis. Para uma breve teorização da crônica à Machado, serão apresentadas algumas de suas crônicas que considero metalinguísticas, com o objetivo de se apreender como ele via e entendia esse gênero literário. Em “O folhetinista”, de 30/10/1859, preocupado com os rumos que a crônica brasileira havia adotado, no sentido de se distanciar da realidade nacional para apenas destacar o que acontecia na Europa, ele oferece um conceito ao gênero, a fim de aclimatá-lo em termos brasileiros: “o folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 959). Da forma como Machado define a crônica, esta apresenta uma variedade temática que a caracteriza enquanto gênero híbrido, localizado entre a literatura e o jornalismo. Nos dizeres de Arrigucci Jr., a crônica se apresenta como a “arte da desconversa: refinada, alusiva, muitas vezes maldosa e sempre irresistível” (1985, p. 48).

O colibri – metáfora utilizada por Machado de Assis para designar o folhetinista – é aquele pássaro que irá passear entre as diversas flores, a fim de tirar-lhes a sua seiva. Sendo assim, o cronista é aquele que vai gozar da liberdade de passear em seu texto por assuntos diversos. Em crônica de 04/08/1878, na qual encontram-se presentes as designações do trabalho do cronista, o escritor nos alerta que para exercer tal ofício é preciso primeiro ter ideias, expô-las com acerto, vesti-las e depois apresentá-las ao público leitor. Segundo ele, na crônica cabe um pouco de tudo: “tons mais carrancudos”, “moral doméstica”, “solturas da rua do Ouvidor” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 395).

Em outro texto de 23/10/1859, denominado “A reforma pelo jornal”, Machado irá atribuir ao incipiente jornalismo brasileiro uma função revolucionária². Neste texto, a palavra imprensa é responsável por promover a discussão, ela é também “a sentença de morte de todo

² Para outras informações sobre a reflexão machadiana a respeito das funções creditadas à prática jornalística no Brasil ver SILVA, Marcos Fabrício Lopes da. *Machado de Assis, crítico da imprensa: o jornal entre palmas e piparotes*, 2005.

o *statu quo*, de todos os falsos princípios dominantes” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 964). Em texto de 04/08/1878, a presença da opinião do escritor no texto jornalístico é defendida por Machado quando ele afirma que o ofício do cronista é espreitar os fatos e tomar partido deles, conforme o seu humor ou sua opinião.

Se a crônica nunca é o prato principal, se não passa de ‘sobremesa’, “uma coisa leve, para adoçar a boca e rebater o jantar” (MACHADO DE ASSIS, 1970, p. 80); se é a fusão do “útil e do “fútil” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 959); se o cronista é o “confeiteiro literário” (MACHADO DE ASSIS, 1970, p. 80), e ao mesmo tempo o “colibri” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 959); assim como descreve os cronistas como “beneditinos da história mínima e cavoqueiros da expressão oportuna” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 394), não seria a crônica machadiana uma contação de histórias cujo objetivo é informar e entreter?

Não me parece tão adocicada assim a crônica de 16/10/1892, na qual o tema da escravidão e da abolição estão presentes. O humor, a ironia e o tom impresso ao texto relativizam a crítica feita pelo escritor naquela página de jornal, ao promoverem o disfarce daquilo que é “sério”, dando ao texto ares de “frívolo”.

Na crônica de “A Semana” (16/10/1892), temos um narrador que presencia um diálogo entre dois burros encarregados de puxar os bondes comuns que estão sendo substituídos pelos elétricos. Eles discutem sobre a liberdade que a adoção do novo meio de transporte poderia lhes proporcionar. Enquanto construção alegórica, o texto pode ser lido enquanto reflexão acerca da liberdade que, há pouco, havia sido proporcionada aos escravos.

O narrador inicia o texto justificando o seu silêncio de uma semana a respeito da inauguração dos bondes elétricos na cidade. Afirma que não havia tido, ainda, curiosidade de vê-los e, portanto, não poderia deles falar. Certo dia, estando em um bonde comum, viu passar ao seu lado um elétrico e alguns fatos chamaram a sua atenção. Primeiro, a forma como o cocheiro o manipulava, sentia-se superior por estar à frente da máquina indicativa do progresso. O narrador ficou a ver o bonde passar, este se foi, mas não saiu de sua memória. De repente, viu-se quase sozinho, e enquanto os dois acompanhantes dormiam, ele pensava. A memória do bonde elétrico que há pouco passara, somada às suas próprias reflexões, indicam que nas passagens que se seguem, há sim, nas entrelinhas, uma voz narrativa que se faz crítica e sagaz.

Na quase solidão do bonde, o narrador passa a ouvir o diálogo que se estabelece entre os dois burros condutores daquele meio de transporte. Ele só consegue compreender o diálogo porque afirma conhecer a língua dos *Houyhnhnms*. Em nota, Gledson nos esclarece o sentido do termo ao afirmar que este designaria “os cavalos sábio das *Viagens de Gulliver*, de Swift” (MACHADO DE ASSIS, 1996, p. 135). Sendo assim, nessa narrativa, cavalos e burros falam a mesma língua, o que possibilitou ao narrador auscultar o diálogo.

A partir desse momento da crônica, os burros travam um diálogo sobre a liberdade, seu significado e suas implicações. Os dois personagens, denominados burro da esquerda e burro da direita, devido à posição em que estes se encontravam em relação ao narrador, passageiro do bonde, travam uma conversa enigmática.

O diálogo se inicia pela felicitação do burro da esquerda com a chegada da tração elétrica à cidade e com a possibilidade de que esta seja estendida a todos os bondes e por concluir: “estamos livres, parece claro”. A que responde o da direita: “Claro parece, mas entre parecer e ser a diferença é grande” (MACHADO DE ASSIS, 1996, p. 136). A voz do burro da direita é representante de uma visão crítica, até mesmo cética, em relação à possível liberdade que seus irmãos poderiam gozar a partir da instalação dos bondes elétricos. Já o burro da esquerda adota um posicionamento discursivo baseado nas aparências dos fatos, através da relação direta entre causa e consequência, enquanto o da direita deseja provocar reflexões mais profundas.

Para tanto, parte da própria experiência para concluir que receber pancada sempre foi e continuará sendo o destino dos burros e declara: “Quem nos poupa no dia, vinga-se no dia seguinte” (MACHADO DE ASSIS, 1996, p. 136).³ Os comentários feitos pelo personagem não são apreendidos pelo burro da esquerda, incapaz de analisar profundamente os fatos. Depois de ouvir as reflexões do colega, o burro da esquerda indaga o que isto teria a ver com a questão da liberdade. Neste momento, o diálogo é interrompido pelos golpes de chicote deferidos pelo cocheiro no lombo dos dois animais: uma efetivação concreta do que, até então, eram só reflexões e suposições do burro da direita.

³ Faz-se importante aqui fazermos uma associação entre a passagem destacada e a crônica de 19 de maio de 1888, publicada em “Bons Dias!”. O personagem Pancrácio é agraciado pelo seu senhor com a sua carta de alforria, no dia 07 de maio de 1888, e no dia seguinte continuava a receber deste o mesmo tratamento: pancadas, patelecos, pontapés, puxão de orelhas etc. Agraciado com a liberdade naquela data, no dia seguinte, ele continua a ser escravo, apesar de liberto.

Ele dá prosseguimento à conversa e afirma que, tempos atrás, quando os burros entraram na cidade, era proibido chicoteá-los. Diante do fato, os cocheiros reclamavam, pois não poderiam fazer os burros trabalharem sem que pancadas fossem dadas neles. E lembra que até mesmo o burro magro, debilitado, após apanhar pancada, puxava o bonde.

Nesta narrativa da história dos burros, situados na capital do país, o personagem relembra uma ordem que havia sido enviada aos responsáveis pela gerência dos animais de tração: “engorde os burros, dê-lhes de comer, muito capim, muito feno, traga-os fartos, para que eles se afeiçoem ao serviço; oportunamente mudaremos de política, *all right!*” (MACHADO DE ASSIS, 1996, p. 136). A ordem, então, era fazê-los fortes, dar a eles comida, para que assim o trabalho fosse garantido; presos aos seus donos, os burros não queriam fugir. As próximas passagens do diálogo entre os dois burros são de extrema importância para se entender o caráter alegórico do texto machadiano. Passemos à citação que se inicia com a fala do burro da direita:

- O bonde elétrico apenas nos fará mudar de senhor.
- De que modo?
- Nós somos bens da companhia. Quando tudo andar por arames, não somos já precisos, vendem-nos. Passamos naturalmente às carroças.
- Pela burra de Balaão! exclamou o burro da esquerda. Nenhuma aposentadoria? Nenhum prêmio? Nenhum sinal de gratificação? Oh! Mas onde está a justiça deste mundo?
- Passaremos às carroças – continuou o outro pacificamente – onde a nossa vida será um pouco melhor; não que nos falte pancada, mas o dono de um só burro sabe mais o que lhe custou. Um dia a velhice, a lazeira, qualquer coisa que nos torne incapaz, restituir-nos-á a liberdade...

(MACHADO DE ASSIS, 1996, p. 136-7)

O resumo da referida crônica feito até aqui somado à citação acima já nos permite desvendar o que se encontra por detrás da narrativa aparente e elucidarmos a alegoria machadiana. Para se revelar os meandros do texto narrativo, faz-se preciso, mais uma vez, assim como o fez o escritor, “catar o mínimo e o escondido” do texto. Assim, passaremos à análise dos termos da crônica que nos permite tecer a relação entre a história fantástica e a realidade do final do século XIX.

O burro da esquerda parece não entender as relações de causa e consequência presentes na fala do colega, enquanto acredita que a chegada dos bondes elétricos irá proporcionar a ele e aos demais burros a liberdade. Já o burro da direita retoma o diálogo, afirmando que a mudança do sistema de transporte apenas os fará “mudar de senhor”. O

indício textual mais evidente, até este momento da narrativa, da aproximação entre o discurso dos burros, enquanto alegoria da reflexão dos libertos, encontra-se na primeira fala que inicia a passagem citada. A utilização da palavra “senhor”, pelo animal, ao se referir aos seus donos, aponta uma escolha vocabular feita a dedo pelo escritor carioca.

Outro elemento textual também deve ser destacado. A fala do personagem revela a condição por ele ocupada no sistema de transporte: “nós somos bens da companhia”. Desta forma, poderiam ser repassados a outros donos e destinados a outros trabalhos, como, por exemplo, puxar carroça. Assim também eram considerados os escravos: bens semoventes a serem transferidos por espólio, doação, compra e venda.

Na sequência do diálogo, o burro clama pela burra de Balaão – personagem bíblica dotada de uma capacidade visionária – a fim de que alguma saída possa ser vislumbrada diante daquela situação que está sendo exposta pelo seu amigo-irmão.

O burro, enquanto personagem de uma história, também aparece em outra crônica machadiana, publicada em 10/06/1894. Em ambas, os personagens fazem a mesma reivindicação: o direito à liberdade. Nesta crônica, o narrador se depara com um burro, atracado em seu jardim, e a quem chama Lucius de Tessália. O burro, leitor de jornais ingleses, faz-se um exímio orador e solicita ao cronista que interceda pela sua “classe” junto à imprensa fluminense. Indignado com as penalidades legais aplicadas aos homens ingleses que tratavam mal os seus animais de tração, o burro reflete sobre a diferença, perante os olhos da justiça, entre ricos e pobres: “–Um tal John Fearon Bell, convencido de maltratar quatro potros, não lhes dando suficiente comida e bebida, do que resultou morrer um e ficarem três em mísero estado, foi condenado a cinco libras de multa; ao lado desse vinha o caso de Fuão Thompson, que foi encontrado a dormir em um celeiro e condenado a um mês de cadeia” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 612). Desejando ser reconhecido enquanto sujeito, o burro espera que a justiça dos homens não mais se utilize de dois pesos e duas medidas para condenar os infratores da lei dos homens e da lei dos burros. A fim de convencer o narrador-cronista a interceder pelos burros junto à imprensa local, o animal faz uso da teoria da evolução das espécies para reclamar o seu parentesco com a raça humana. O burro poliglota é dotado ainda de uma veia poética, já que é dado a fazer versos que saem sem muito esforço de sua parte: “ – (...) às vezes saem-me rimas da boca, e podia achar editor para elas, se quisesse;

mas não tenho ambições literárias” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 611). As ambições do nosso personagem são mais concretas, ou melhor, políticas. Na sequência da narrativa, nota-se uma passagem que salta aos olhos devido à maestria da construção discursiva de Machado de Assis e a sua capacidade de dizer o dito pelo não dito. Da mesma forma como ocorre na crônica anterior de 1892, nesta, alguns indícios textuais permitem-nos afirmar que os burros, nestes dois textos, podem ser entendidos enquanto alegorias do escravo e do liberto. Vejamos a passagem:

– Ainda uma vez, respeitável senhor, cuide um pouco de nós. Foram os homens que descobriram que nós éramos seus tios, senão diretos, por afinidade. Pois, meu caro sobrinho, é tempo de reconstituir a família. Não nos abandone, como no tempo em que os burros eram parceiros dos escravos. Faça o nosso *Treze de Maio*. Lincoln dos teus maiores, segundo o evangelho de Darwin, expede a proclamação de nossa liberdade! (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 612-3), (grifo do autor).

O burro, no afã do seu desejo de libertar-se do sistema que o oprime e o trata como ser irracional, vê a imprensa como mecanismo de denúncia capaz de amenizar os maus tratos que recebe de seu dono, desejando estender tal benefício a todos os seus irmãos. O narrador-cronista, enquanto homem de imprensa, é visto como o Lincoln brasileiro, devido a sua capacidade de, através da escrita, interceder pelos “seus sobrinhos”. A aproximação entre os burros e os escravos é notória nesta passagem em destaque. Aqueles eram parceiros destes, já que ambos serviam ao sistema de produção escravista enquanto mão de obra. Ambos eram considerados seres não dotados de inteligência, além de serem destinados ao trabalho pesado capaz de mover a economia agrária brasileira. Àquela altura da narrativa, a liberdade dos cativos já havia sido proclamada, e enquanto parceiros de um mesmo sistema, o burro aguardava o “*Treze de Maio*” destinado a sua espécie. A fim de ajudar o burro em seu intento reivindicatório, o narrador-cronista orienta o animal a procurar a *Gazeta*, jornal onde saíam os seus textos, e no qual Machado de Assis publicou por quase 15 anos.

O burro, enquanto pensador do sistema político e social em que vive, encontra uma saída que julga eficaz para diminuir o tratamento desumano que é dispensado a ele e a seus irmãos de sangue: “– (...) não exijo cadeia para os nossos opressores, mas uma pequena multa e custas, creio que serão eficazes. O burro ama só a pele; o homem ama a pele e a bolsa. Dê-lhe na bolsa, talvez a nossa pele padeça menos” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 612). Na crônica de 16/10/1892, temos a passagem em que o burro da direita completa que a liberdade

advinda da inutilidade do animal, diante da chegada do progresso, não lhes garantiria um tratamento diferenciado: “não que nos falte pancadas, mas o dono de um só burro sabe o que lhe custou” (MACHADO DE ASSIS, 1996, p. 137).

A comparação entre estes dois excertos das respectivas crônicas e o conto “Pai contra mãe” dá-se de imediato, já que nele o narrador, enquanto rememora a escravidão, comenta os açoites destinados aos negros, em uma passagem, também ela, recheada de um tom sarcástico capaz de revelar os princípios que fundamentavam a lógica escravocrata:

há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e mesmo o dono não era mau; além disso, *o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói* (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 659), (grifo meu).

Tanto a crônica, quanto o conto, revelam o lado prático da ordem escravista: a inutilização de um escravo equivalia à inutilização de um bem. Sendo assim, tanto pagar pelas sovas dadas aos burros, quanto ter um cativo impossibilitado de exercer o trabalho são prejuízos que vão de encontro à lógica comercial.

Faz-se necessário destacar, apesar de evidente, que a aproximação entre o burro e o escravo, nas duas crônicas, não está calcada em um tom pejorativo capaz de desvalorizar o negro, ao contrário do que ocorria no senso comum, nos discursos favoráveis à escravidão e na literatura de tese, produzida à época. Ao aproximar o burro e o escravo, Machado de Assis reveste aquele de aspectos positivos: o domínio da linguagem, a capacidade de análise, a reflexão social e política, o dom da oratória, a sabedoria. Ao construir a alegoria dos escravos na figura dos burros, o escritor proporciona que o sistema escravocrata seja desvelado pela voz do cativo. Em uma crônica em versos, publicada na *Gazeta de Hollanda*, ao personagem, Pai Silvério, é dada a possibilidade de examinar as discussões abolicionistas, e, desta forma, a instituição escravista é analisada sob o ponto de vista do escravizado. Nestes momentos, o escritor Machado de Assis parece seguir a constatação a que chegara, em texto de 1876: “a verdade fala pela boca dos pequeninos” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 349).

A crônica de 16/10/1892 apresenta uma reflexão dos burros acerca das possibilidades de gozarem da liberdade. Do mesmo modo como já ocorrera em no texto de 1894, naquela crônica alguns indícios textuais apontam para uma construção alegórica que toma os animais

de tração enquanto representação dos libertos. Sendo assim, é possível entendê-la como uma reflexão dos ex-escravos, acerca da liberdade que lhes havia sido dada, há cinco anos.

Assim como há na crônica uma reflexão entre o ser e o parecer, os escravos, livres após 13 de maio de 1888, foram considerados libertos. Mas havia uma grande diferença entre *estar* livre e *ser* livre. Ianni, em seu livro *Metamorfose do escravo*, analisou, por um viés sociológico, a transformação do cativo em negro liberto e a difícil aquisição da condição de homem livre, na cidade de Curitiba. Ao analisar esse processo de transformação das condições sociais, políticas e econômicas do negro, ele ressalta o fato do escravo ser visto pelo senhor como mero instrumento de trabalho, o que lhe conferia um caráter não humano.

O negro e o mulato livres também são vistos como pertencentes a um grupo outro que se encontra diametralmente oposto ao do senhor. Libertos, os negros ainda são vistos como pertencentes a uma casta inferior, o que os impossibilita certa ascensão social. A cor da pele, segundo Ianni, configura-se como uma marca que o liberto “transportará consigo do interior da escravidão, como símbolo desta” (1988, p. 153). Assim, iniciar-se-ia a metamorfose do escravo em negro, quando este, ainda durante a escravidão, recebia a liberdade. Já a metamorfose do negro, ex-cativo, em homem livre, dependia da condição de cidadania que, por sua vez, requeria atributos psicossociais e culturais aos quais o liberto não tinha acesso.

De acordo com Ianni (1988), com a transformação das estruturas econômicas, promovida pela Abolição, os brancos transportaram consigo valores, padrões, técnicas de controle de comportamento próprios do período escravocrata, e assim tinha-se preservada a identificação do negro ou mulato como integrante de uma casta inferior. Os negros também levaram consigo seus valores, crenças, sua cor como símbolo do cativo, assim como a idéia do branco como ser superior. Nesse movimento de transformação, o passado, mais do que nunca, se faz presente, a fim de definir na hierarquia social quem é quem. Ao analisar o processo histórico da abolição à liberdade, Ianni conclui:

Assim, o que era escravo se vai transformando socialmente em negro, que permanece à parte, impossibilitado de penetrar, em igualdade de condições, nos círculos de convivência social dominados. E os próprios mulatos não escapam a essa definição social, produtos espúrios, bastardos, que são de uma sociedade dividida em categorias assimétricas (1988, p. 153).

Os libertos, assim como os burros da crônica machadiana, continuariam ligados à sua condição anterior, que os tinha como seres inferiores, incapazes. Enquanto movimento

político protagonizado por cidadãos livres, brancos, mulatos e mestiços, a Abolição objetivava aparentemente a transformação do escravo em cidadão, mas acabou se configurando como a substituição de um sistema por outro, que, por sua vez, encontrava-se marcado por resquícios ideológicos, que do primeiro foram trazidos ao segundo. Conforme ressalta o personagem da crônica, a mudança do transporte de tração para o elétrico só faria com que os burros mudassem de donos, assim como a mudança do regime escravocrata para o assalariado transferiu a mão de obra escrava das mãos dos senhores para a mão dos patrões.

O burro da esquerda, ao se deparar com a análise do da direita, questiona se eles, uma vez dispensados, vendidos a outro senhor, não receberiam nenhuma forma de indenização pelo trabalho gratuito, exercido durante anos. A alegoria parece indicar que a liberdade concedida era, em si mesma, o único prêmio dado aos cativos. Há aqui uma provocação significativa. Durante o movimento abolicionista, uma das preocupações era se os senhores de escravos seriam ou não indenizados, quando fosse proclamada a abolição. Lida enquanto construção alegórica, nesta passagem, Machado coloca na voz do personagem, como manifestação de justiça, a indenização dos ex-escravos pelo senhor, devido ao trabalho exercido durante a escravidão.

Na reflexão do burro da direita, já citada, há ainda um outro comentário digno de análise. Ele afirma que a liberdade só virá quando estiverem impossibilitados do trabalho, pela velhice, pela doença, ou seja, quando forem considerados incapazes, inúteis; enquanto isso, estarão, certamente, presos a alguma outra forma de cativeiro. Ele pondera que, “livres”, passarão a viver nas ruas, sem trabalho, sem função. A liberdade de transitar pelas ruas parece não ter grande valor diante da impossibilidade de ganhar o próprio pão através do trabalho: “Mas que valem duas dentadas de erva, que nem sempre é viçosa?” (MACHADO DE ASSIS, 1996, p. 137). Para o personagem, a verdadeira liberdade só virá com a morte e, para fazer tal afirmativa, faz uso de “uma metáfora humana”: esticar a canela. Sob sua ótica, eles só poderão gozar de uma liberdade: “a liberdade de apodrecer” (MACHADO DE ASSIS, 1996, p. 137)

Ainda tecendo a analogia com os negros libertos, podemos perceber que a intenção do escritor é apontar que, somente com a morte, o liberto se desvencilhará das amarras sociais que o prendem a condição de ex-escravo, visto, ainda, como pertencente a uma casta inferior,

como instrumento de trabalho, não dotado de inteligência, ser inumano. Preceitos estes responsáveis pela manutenção da instituição escravocrata no país, oriundos de uma mentalidade senhorial que tinha o escravo como ser incapaz de gerir a si mesmo e que permanecerá mesmo após a abolição.

O burro da direita depois de trazer à tona suas reflexões acerca do que seja a liberdade, afirma que a verdadeira só virá com a morte, quando terão a “liberdade de apodrecer”. O diálogo é interrompido pelo freio do condutor, quando o personagem parecia iniciar um comentário a respeito da filosofia (de dominação?) de cada século. O freio cala a voz do burro e o silêncio deste permite o reaparecimento do narrador. Este se aproxima dos animais e profere: “- *Houyhnhnms!*”, ou seja, sábios cavalos! Esses animais, então, ao contrário do senso comum que os via apenas como descendentes de uma casta inferior, não dotados de inteligência, são designados por Machado como sábios, capazes que são de trazer à luz os fatos mais recônditos e de ver para além das aparências.

Faz-se importante ressaltar que, na sociedade escravista brasileira, era comum que os escravos fossem associados aos animais, posto que eram tidos como inferiores, incapazes, dotados de pouca (ou nenhuma) inteligência. Outro item indicativo dessa associação nos é apresentado por Chalhoub, ao mencionar que nos inventários *post-mortem* os escravos apareciam junto aos animais, às mobílias e às terras do morto, enquanto bens semoventes do senhor/proprietário. Além disso, conforme alerta o historiador: “nos discursos de denúncia contra a escravidão, era comum que os críticos do regime acentuassem seus horrores traçando paralelos entre a condição dos escravos e a dos animais ‘irracionais’ à sua volta” (CHALHOUB, 2003, p. 32).

A crônica, de 16/10/1892, através do recurso da alegoria, permite ao leitor estabelecer elos entre o texto ficcional e o contexto histórico-social ao qual se liga. É importante ressaltar, apesar de haver um elemento elucidativo na própria crônica, que mesmo ao tecer uma narrativa cujos personagens são representados pelo animal burro, tido historicamente como animal de carga, não dotado de inteligência, o escritor não se filia ao discurso hegemônico que tinha os negros como seres inferiores. Os burros do texto são providos da língua dos *Houyhnhnms*. Além disso, estes personagens são dotados de certa capacidade filosófica, o que pode ser comprovado nas passagens: “a nossa raça é essencialmente filosófica, a filosofia é

nossa! Todas as tentativas humanas a este respeito são perfeitas quimeras” (MACHADO DE ASSIS, 1996, p. 137).

Nicolau Sevcenko, em sua apresentação ao livro de Gledson, *Machado de Assis: ficção e história*, após apresentar sucintamente o enredo da referida crônica, faz a seguinte afirmação:

nem a melhor historiografia pôs a questão da Abolição, do destino dos seres humanos egressos da condição servil, dos paradoxos da imigração, da modernização artificiosa e da exclusão social em termos tão dolorosamente crus quanto essa crônica perdida numa página de jornal. (SEVCENKO, 2003, 18).

Na referida crônica, a visão cética do escritor dá a tônica do texto: os escravos, mesmo livres, sem trabalho, estariam entregues ao ócio e à miséria, como apontara Faoro que, ao desvendar o pensamento machadiano, afirmou: “Livre o escravo, estará na rua, sem emprego, ou receberá do senhor a esmola do salário em troca de igual trabalho, com as antigas pancadas e injúrias” (FAORO, 1988, p. 327).

O olhar à frente do seu tempo permitiu a Machado de Assis vislumbrar o processo de liberdade dos negros de forma crítica, lançando luz sobre um futuro pouco promissor a que estes estariam destinados. Porém, nada disso é feito de forma panfletária; ao contrário, desvendar as intenções do escritor por detrás do narrador torna-se uma tarefa árdua, que requer escolher passagens e interpretá-las com um olhar desconfiado, a fim de trazer à tona o que, por hora, não se encontrava na superfície do texto.

As duas crônicas mencionadas, a de 16/10/1892 e a de 10/06/1894, foram publicadas no mesmo periódico, *Gazeta de Notícias*, e têm em comum o fato de burros cativos se proporem a discutir a liberdade que faltava a eles. O mesmo ocorre, de forma velada, em outras passagens da obra de Machado de Assis, nas quais o personagem escravo, mesmo enquanto secundário para o desenvolvimento da narrativa, conforme apontam alguns críticos, faz-se, pelo viés da linguagem, ou pelas ações realizadas, um sujeito capaz de revelar os fundamentos da escravidão, algumas vezes, questionando-os. Em outros momentos, quando representa o escravo cuja mentalidade foi moldada pela ordem vigente, é pela voz do narrador irônico que as verdades são reveladas e as críticas, feitas.

Em ambos os textos, os primeiros momentos em que o narrador se depara com os burros falantes é marcado por um tom galhofeiro, de descrença. No texto de 1894, às

reflexões do burro visitante do jardim do narrador-cronista é dado um certo tom humorístico, o que confere ao texto um ar de brincadeira e galhofa por parte do escritor. No de 1892, a conversa entre os dois animais de tração chama a atenção do narrador, enquanto este pensava a respeito da chegada da modernidade, representada pelos bondes elétricos. Em ambas as crônicas, a construção alegórica disfarçada de fábula permite ao escritor manter sob um véu um assunto caro à época: o destino dos libertos. Os disfarces do Bruxo do Cosme Velho são muitos e só podem ser desvendados pelas marcas textuais. Enquanto os burros esperam o *Treze de Maio*, o escritor carioca detém-se a refletir, de forma velada, sob o *day after* da escravidão brasileira, fazendo uso da literatura como meio capaz de ser marcado pela arte e pela realidade, instrumento capaz de velar e desvelar as marcas históricas do momento vivido.

Referências Bibliográficas:

ARRIGUCCI JR., Davi. “Fragmentos sobre a crônica” In Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Bibliotecas Públicas, vol. 46 (n.1/4), jan./dez. 1985.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In _____ et. al. Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Função Casa de Rui Barbosa, 1992.p.13-22.

FAORO, Raimundo. Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

IANNI, Octávio. Metamorfoses do escravo: apogeu e crise da escravatura no Brasil meridional. 2 ed. São Paulo: Hucitec; Curitiba: Scientia et Labor, 1988.

MACHADO DE ASSIS, J. M. A reforma pelo jornal. O Espelho, Rio de Janeiro, 23 out. 1859. In COUTINHO, Afrânio (Org.). Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. III. p.963-965.

_____. Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, 1º out. 1876. “História de Quinze Dias”. In In COUTINHO, Afrânio (Org.). Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. III, p. 349-352.

_____. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 14 jul. 1878. “Notas Semanais”. In Obras completas de Machado de Assis. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W.M.Jackson Inc. v.III, 1970. p. 78-90.

_____. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 04 ago. 1878. “Notas Semanais”. In COUTINHO, Afrânio (Org.). Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. III, p. 394-398.

_____. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 19 mai. 1888. “Bons Dias!”. In GLEDSON, John (Org.). Bons Dias!: crônicas (1888-1889). São Paulo: Hucitec; Unicamp, 1990. p. 62-64.

_____. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 16 out. 1892. “A Semana!”. In GLEDSON, John (Org.). A Semana: crônicas (1892-1893). São Paulo: Hucitec, 1996. p. 135-138.

_____. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 10 jun. 1894. “A Semana!”. In COUTINHO, Afrânio (Org.). Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. III, p. 610-613.

_____. “Pai contra mãe”. Relíquias de Casa Velha (1906). In Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. II., p. 659-667.

SEVCENKO, Nicolau. A ficção capciosa e a história traída. In GLEDSON, John. Machado de Assis: ficção e história. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

SILVA, Marcos Fabrício Lopes da. Machado de Assis, crítico da imprensa: o jornal entre palmas e piparotes. 2005. 193 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ABSTRACT: This article deals with issues relating to freedom of slaves moot by Machado de Assis, in the allegorical chronicles of 16/10/1892 and 10/06/1894, published in the late nineteenth century, the newspaper Gazeta de Notícias.

KEY-WORDS: Machado de Assis’ chronic; Allegory; Freedom of slaves.

Almanaque de miudezas defesa poética nas crônicas de Hilda Hilst

Rodrigo Santos de Oliveira¹

RESUMO:

Este ensaio pretende analisar como as crônicas *Cascos e carícias* (1998), de Hilda Hilst parafraseiam e parodiam o formato almanaque de farmácia. Pretende-se, também, refletir como as práticas de coleção, catalogação e anti-enciclopedismo, presentes na obra, estão atreladas ao inominável.

Palavras-chave: Hilda Hilst; Crônicas; Coleção; Inominável

1. Da crônica ao crônico

Depois da travessia por inúmeras dicções literárias (poesia lírica, prosa e dramaturgia) e de atingir resultados notáveis em todas elas, como ressaltou o crítico Anatol Rosenfeld (1970). Hilda Hilst (1930-2004), poeta paulista, recebeu em 1992 o convite para escrever no “Caderno C” do Correio Popular de Campinas. A escritora, até então, era considerada hermética e inacessível ao público-leitor em geral.

Um dos fatores que possivelmente contribuiu para essa interdição da poeta foi a incidência reflexiva e constante de temas-tabu em seu projeto literário, tais como morte, erotismo e Deus. Isso permitiu a alguns críticos a catalogação de um pequeno “dicionário” onomástico hilstiano apropriado aos dois últimos itens. Alcir Pécora (2001), por exemplo, enumera inúmeros substantivos atribuídos aos órgãos sexuais presentes nas narrativas hilstianas:

Para o feminino: cona biriba rosa xiruba xereca mata perseguida pomba gaveta garanhona vulva choca xirica pataca caverna gruta fornalha urinol chambica poça xiriba Maldita brecheca camélia bonina nhaca petúnia babaca ‘os meios’ crica. Para o masculino, não tem menos copiosidade de registros: bagre mastruço bastão quiabo rombudo gaita taco ponteiro Sabiá malho verga mangará ‘um não sei o quê’ cifa farfalho chourição picaço cipó estrovenga toreba besugo porongo envernizado mondrongo trabuco bimbina fuso mango manjuba pau-barbudo chonga vara ganso. (PÉCORA, 2001, p.17).

Já Vera Queiroz assinala os múltiplos nomes de Deus contidos, sobretudo, em *A obscena Senhora D* (1982): “Senhor, Este, O Luminoso, O Vivido, O Nome, O Menino

¹ Mestrando em Estudos Literários – Universidade Federal de Minas Gerais.

Louco, O Mais, O Todo, O Incomensurável, Porco-Menino Construtor do Mundo, Menino-Porco, Luzidia Divinóide Cabeça, O Outro, La Cara, La Cara Oscura, Homem Cristo.” (QUEIROZ, 2000, p.69). Também não se pode deixar de elencar os nomes atribuídos à morte em *Da morte. Odes mínimas* (1980): Túrgida-mínima, amada, torpe, esquiva, cavalinha, criança, rainha, Velhíssima-Pequenina, Menina-Morte, soberba, amiga, cavalo, búfalo, acróbata de guarda-sóis, amantíssima, Nada, Morte-Ventura, rosto de ninguém, prisma, púrpura, unguento, duna, riso, sonido, altura, flanco de acácias, negra cavalinha, minha irmã e Tempo-Morte².

Numa tentativa de orquestrar alguns desses blocos temáticos, a autora os classificou em obras que fazem alusão parafrásica a títulos de tratados filosóficos (*Do desejo, Da morte, Do amor*) e acabou por adicionar a eles outras subdivisões. Configurando, dessa forma, outros livros como o *Do desejo* (1992) composto por *Da noite, Amavisse, Via espessa, Via vazia, Alcoólicas* e *Sobre a tua grande face*, eles unificam e ressignificam a dimensão enunciativa do assunto tratado.

A tríade temática mencionada aparece revista e ampliada nas crônicas e/ou formas breves datadas do período entre 1992-1995 e compiladas em *Cascos & carícias*³. O conteúdo delas faz referência às indagações existencialistas sobre o estar/ pertencer ao mundo, ao status minimizado da poesia e do conhecimento na sociedade capitalista e ao engajamento político-poético da escritora diante da corrupção e descasos governamentais para com a população brasileira. Além disso, ela apresenta a inserção de textos literários, veiculados em outras obras, de sua própria autoria, o que possibilita ler o conjunto de crônicas como uma espécie de “antologia de meus textos preferidos”.

Quanto à linguagem utilizada, observa-se um hibridismo entre a modalidade formal e a coloquial. E, ao contrário do que ainda insiste em pontuar alguns teóricos, foi esse formato que possibilitou a divulgação e expansão da palavra de Hilda Hilst. Como ratifica José Luis Mora Fuentes:

Talvez a importância maior das crônicas tenha sido a de expor o surpreendente Universo Hilstiano a um público bem mais vasto do que aquele dos seus tradicionais seguidores. Mérito

² Alguns destes nomes são mencionados por Cláudio Willer 1980 e a maioria foi coletada por mim.

³ A obra reeditada pela Editora Globo em 2007 foi acrescida de aproximadamente 50 textos não publicados. Contudo, este estudo tem como recorte apenas a primeira coletânea publicada pela Nankin Editorial.

que, sem dúvida, devemos exclusivamente ao veículo utilizado, o jornal, que independe da precária distribuição com que os livros dos nossos melhores escritores e poetas costumam ser brindados. (FUENTES, 1998, p.15)

Os textos neste veículo funcionam, às vezes, como palanque, megafone verborrágico para as denúncias sociais e políticas da época. Num outro nível de vínculo, a autora acaba por constituir um catálogo político-poético que representa um mapeamento árido das mazelas nacionais, com texturas próximas ao estilo de Sebastião Salgado mesclado às imagens ilustrativas do poema “O bicho”, de Manuel Bandeira:

O País está vivendo uma crise de abandono, de total desamparo. Milhares de pessoas famintas, milhares de pessoas nas filas quilométricas da saúde, da Previdência, etc, etc. Tanto nos confins do país, em Monte Santo, na Bahia, onde os bebês têm morrido de fome, onde não há nem o mandacaru, onde a miséria é absoluta, como nas capitais, nas cidades onde pessoas moram em bueiros e se alimentam de lixo. Em Pirajuí (SP), uma família não vê um litro de leite há três meses e a filha de dez anos mama nas tetas de Dindinha, uma cachorra. (HILST, 1998, p.111)

Dessas “vidas secas” arquivadas, em estágio crônico no contexto histórico do país, o factual revela-se pela sua natureza quase absurda, inominável. Registros, marcas do “dissoluto sem nome que há no homem.” (HILST, 1998, p.133). Para Vera Queiroz, a palavra hilstiana vai ao encontro e, por que não, de encontro com o inominável, como tentativa de apropriação: “Ele (o texto) espirala-se obsessivamente em torno de si, formulando perguntas acerca do inominável das constrições humanas, em busca de sentidos para a radicalidade humana.” (QUEIROZ, 2000, p.12).

No entanto, não só de agruras a obra se alimenta. Pela atmosfera múltipla que o próprio gênero propicia, Hilda Hilst acaba por reler-se e inserir o riso como válvula socioculturalmente necessária e condimento significativo proporcionado durante a leitura dos textos, como se pode perceber nesta justificativa referente à chamada trilogia erótica⁴: “Às vezes me perguntam o porquê de eu ter optado pelo riso depois de ter escrito as minhas ficções, meu teatro, minha poesia (...). Optei por minha salvação. E disse-o num poema: porque mora na morte/ Aquele que procura Deus na austeridade” (HILST, 1998, p.15).

Essa busca pelo elemento inominável como ordem divina é recorrente nas crônicas, sobretudo quando Hilst se indaga acerca da intervenção do criador perante os problemas

⁴ A chamada trilogia erótica é composta pelas obras: *O caderno rosa de Lory Lambi* (1990), *Contos d'escárnio/Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991).

mundiais. Portanto, os textos apresentam-se como tentativas de nomeação das coisas monstruosas, cotidianas e sublimes. Tais classificações, enunciadas pelo riso, configuram-se como exercícios ficcionais, pois, como concebe Maria Esther Maciel, muitas vezes “onde falha a classificação advém a imaginação.” (MACIEL, 2008, p.39).

2. Do almanaque: coletânea

O humor debochado presente em *Cascos & carícias* reproduzido sob os moldes de aforismos, receitas, conselhos e listas, acrescido do suporte crônica, que segue a lógica de seqüência linear do calendário e suas datas comemorativas somado ao público destinatário projetado, possibilitam ler a antologia como paráfrase de almanaques de farmácia veiculados no Brasil nas décadas de 20 a 50.

Segundo Vera Casa Nova, esses livretos eram compostos por uma orientação ideológica positivista difundida discursivo-pedagogicamente em propagandas de remédios e conselhos a homens e mulheres sobre referências do bem estar de se viver com saúde, de se expurgar as enfermidades e, conseqüentemente, a morte. Em tais almanaques, há uma espécie de simulacro do saber científico. Para a autora, esses manuais representam uma “Pequena enciclopédia das classes populares”. “Diríamos, até, uma ciência caseira, ou uma ciência lúdica.” (CASA NOVA, 1996, p.60).

Esse discurso “mente sã, corpo são”, proveniente dos manuais, é endossado em *Cascos & carícias*, como neste trecho em que a autora critica o modo falacioso de propagandas educativas para DST/ AIDS:

Não acredito que em tempos de Aids e Ebola nenhum comunicador tenha encontrado uma fórmula sóbria e eficaz para alertar o povão sobre o perigo das relações sem preservativos! Vocês acham que lá nos cafundós (que é o Brasil inteiro) Seo Mané vai entender o que estão querendo dizer em meio àquela suarenta de traseiros e tetas, e todos rebolando frenéticos num frenesi dementado e patético? O que vai acontecer com essa estória de banana é o seguinte:

ô Seo Mane, já comprô as bananas pras camisinhas?

já seu Jucão.

põe no cacho inteiro, viu? assim a gente pode metê pra valê⁵ (HILST, 1998, p.166).

⁵ Observa-se que os personagens inventados pela autora parafraseiam, de certa forma, o personagem Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, que representou o emblema do homem do rural dos anos (1920-1950) e, também, é encontrado em almanaques, como o Almanaque Biotônico Fontoura.

Por outro, há uma burla desses valores remediáveis, pelo viés do humor irônico: “Eu sou aquela que entrava na farmácia e perguntava delicada: há alguma novidade?” (HILST, 1998, p.141). O tom jocoso também está presente nas paródias de mensagens aforísticas e receitas contidas nos almanaques, como “Bom dia, leitor. E ainda que as janelas se fechem, é certo que amanhece” (HILST, 1998, p.66). E:

Receitas de antitédio carnavalesco

Pequenas sugestões e receitas de espanto antitédio para senhores e donas de casa durante o carnaval.

IX

Se você quer se matar porque o país está podre, e você quase, pegue uma pedrinha de cânfora e uma lata de caviar e coloque ao lado seu revólver. Em seguida, coloque a pedrinha de cânfora debaixo da língua e olhe fixamente para a lata de caviar. Só então engatilhe o revólver. (É bom partir com olorosas e elegantes lembranças. Atenção: não dê um tiro na boca porque a pedrinha de cânfora se estilhaça). (HILST, 1998, p.33).

Além de expor opiniões que resvalam discursos e temas periféricos do senso comum, devido ao leitor heterogêneo do jornal, Hilst acrescenta matizes eruditos aos textos ao citar escritores, filósofos, físicos e matemáticos da cultura ocidental. Nessa operação de “desempacotar minha biblioteca”, nomes (Simone de Beauvoir, Drummond, Camus, Bataille, Nelson Rodrigues, Sartre, Sade, Arthur Koestler, etc) aparecem como links associativos que possivelmente despertavam no leitor a prática da pesquisa enciclopédica. Tal exercício, em determinados momentos, era impingido pela autora: “P.S: Jonathan Swift (1665-1745). Se quiser saber mais dados, informe-se.” (HILST, 1998, p.175). Outras vezes, aparece como citação em tom crítico “Tem sido mais fácil compreender Heidegger, Wittgenstein, sânscrito, copta do que compreender explicações de ministros e quejandos” (HILST, 1998, p.41). Esses elementos permitem considerar o valor híbrido dos textos que mesclam saber popular, saber científico e “saber” literário.

Olga Pombo conceitua, inicialmente, a enciclopédia como “um panorama que se pretende completo, imparcial e objectivo do conjunto dos conhecimentos disponíveis numa determinada época” (POMBO, 2006, p.181). Ressalta, ainda, que a enciclopédia a partir do século XVII era voltada para um público letrado, uma vez que divulgava referências primordialmente científicas. Dentre as diferenças entre enciclopédia e almanaque, Pombo pontua:

A enciclopédia não é um amontoado de textos descontínuos de um mesmo autor ou proveniente de colaborações esparzas. Ela não é nunca uma miscelânea, mas um conjunto de partes interdependentes, uma apresentação ordenada. Daí que obras similares como gazetas, almanaques, (...) não possam ser incluídas no ‘gênero’ enciclopédia. (...) a ambição da enciclopédia não é o fechamento do sistema, mas a circulação da unidade. O seu objetivo é mostrar o ciclo do conhecimento na unidade e harmonia do seu propósito. (POMBO, 2006, p.187).

Tais considerações possibilitam conceber a obra em questão enquanto projeto anti-enciclopedista, uma vez que mimetiza, até certo ponto, formatos dos almanaques, com o intuito de subverter qualquer tipo de ordem, seja científica, organizacional, política ou até mesmo a ordem semântica das palavras:

Semântica – Antologia do Sêmen, Solipsismo – Psiquismo solitário, Hipérbole – Bola grande, Xenofobia – Fobia de Xenos, Ligadura – Liga das senhoras católicas, Ânulo – Filete colocado por sob o bocel da cornija do capitel dórico, Bocel – Corruptela de boçal, (...) Democracia – Poder do demo, Paradoxo – Oxiúros em estado de repouso (parado), República – Ré muito manjada. (HILST, 1998, p.63).

Entretanto, se for considerada a prática informativa e, ao mesmo tempo, antididática suplementada pela citação de referências intelectuais do século XX, acrescida à divulgação dos textos poéticos de Hilda Hilst, o conceito “Pequena enciclopédia das classes populares” concebido por Casa Nova (1996) não pode ser descartado ao se ler *Cascos e carícias*.

3. Da poesia: mínimas reverberações

Um elemento significativo da coletânea que subverte a influência dos almanaques é a concepção poética de morte enquanto forma de transcendência, condição sublime para a existência. Há, no decorrer dos textos, seja de forma cômica (como na Receita de antitédio carnavalesco), seja de forma literária, certa apologia ao suicídio:

O homem tava olhando o mar. Chegou outro e disse: bonito o mar, não?
É.

Ficaram horas ali. Aí o segundo disse pro primeiro: é tão bonito que vou me afogar. Vai, disse o outro. Foi, sacudiu algumas vezes a mão direita à guisa de adeus e afundou. Cada coisa que me acontece... disse o primeiro. Levantou-se da areia, tomou três talagadas no bar da esquina, urinou no poste, foi para casa e dormiu muito bem.

Moral da estória: “A cada momento, alguma forma alcança a perfeição ao nosso tato ou visão”. (Walter Pater). (HILST, 1998, p.128).

A apologia à morte é também recorrente na lista de poetas suicidas enumerados e lembrados pela escritora:

O poeta pode ser violento. A maior parte das vezes contra si mesmo. Um tiro no peito, gás, veneno, um tiro na boca como fez Hemingway, que também foi poeta em O velho e o mar; Maiakovski, um tiro no peito; Sylvia Plath, gás de cozinha; Ana Cristina César, um salto pelos ares; etc etc etc. ‘Os delicados preferem morrer’, dizia Drummond. (HILST, 1998, p.36)

Como foi abordado, a publicação dos textos hilstianos em jornal representou mais que uma aproximação entre a autora e o público em geral, mas também a divulgação de seus textos literários já publicados anteriormente que haviam sido esquecidos e, de certa forma, apagados da memória literária nacional, devido à falta de reedição das obras por parte das editoras. Nota-se, como grande achado nessas crônicas, a concepção de poesia para Hilda Hilst:

É triste explicar um poema. É inútil também. Um poema não se explica. É como um soco. E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida. Um soco certamente te acorda e, se for em cheio, faz cair tua máscara, essa frívola, repugnante, empolada máscara que tentamos manter para atrair ou assustar. Se pelo menos um amante de poesia foi atingido e levantou de cara limpa depois de ler minhas esbraseadas evidências líricas, escreva, apenas isso: fui atingido. (HILST, 1998, p.53).

Essa autorreferência, ou “modo de me ler”, justifica tanto a metáfora cascos e carícias que nomeia a obra, quanto ao verbete de si mesma que a poeta esquadrinha ao longo dos textos. Isso possibilita a prática seletiva e propagação de uma “coleção de si”, configurada intencionalmente e de igual teor nos textos poéticos e imagem intelectual de si mesma arquivados por Hilst ao serem estampados nos jornais.

Dessa forma, o formato crônica é rasurado, uma vez que revela múltiplas facetas enunciativas. Ao demonstrar episódios de sua vida, suas leituras filosóficas do cotidiano, seus precursores, Hilda constitui-se como “arquivo público”. Ítalo Calvino, ao considerar a problemática da unidade em textos de Borges e Perec, defende o conceito de “enciclopédia aberta”, ao questionar o compromisso totalizador dessa obra que é filtrado e cindido pela literatura: “Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice” (CALVINO, 1990, p.131). Para Calvino “Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo

pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.” (CALVINO, 1990, p.138).

Talvez, a partir dessa perspectiva, o poeta é comparado por Hilst a um ornitorrinco. Por apresentar recortes oriundos de suas leituras no corpo criativo de sua palavra poética. E por fugir a taxonomias, transfigurar máscaras engendradas, exigidas pela sociedade.

Dentro da pluralidade temática que *Cascos e carícias* manifesta, a poesia é apresentada como pretexto para autora se distanciar das catástrofes sociais e compromisso semanal de escrita “Não estou afim de escrever crônica, não. Tô afim de quimeras. Na vida e no texto” (HILST, 1998, p.168). A mensagem hilstiana “Só a poesia salva”, pode ser, de maneira figurativa, associada a anúncios publicitários de almanaques e, portanto, pode-se lê-la como lenitivo, elixir de uso imediato para se sustentar enquanto ser humano no mundo.

A obra em questão, se pensada pela estruturação seletiva da autora ao expor seu ofício poético, ou seja, ao retirar a palavra de seu uso funcional prezando-a, pode ser articulada ao valor de propriedade construído pelo colecionador, conceito elaborado por Walter Benjamin: “Uma relação com as coisas que não põe em destaque seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, o cenário de seu destino.” (BENJAMIN, 1987, p.228).

Apesar de não estar integrado à coletânea⁶, cabe ressaltar o poema de abertura de *Da morte .Odes mínimas*, composto intencionalmente por 50 poemas para celebrar o aniversário de 50 anos da poeta. Nesse, há uma catalogação de possíveis nomes atribuídos à morte:

Te batizar de novo
Te nomear num traçado de teias
E ao invés de Morte
Te chamar Insana
Fulva
Feixe de flautas
Calha
Candeia
Palma, por que não?
Te recriar nuns arco-íris
Da alma, nuns possíveis
Construir teu nome
E cantar seus nomes precípeis:
Palha

⁶ Este poema foi publicado na crônica “Reviver é viver mais”, contida no Caderno C do Correio Popular de Campinas em 28 de dezembro de 1993.

Corça
Nula
Praia

Por que não? (Hilst, 2003, p.29).

A celebração da morte aqui se dá de maneira intrinsecamente lírica nos versos “Feixe de flautas” e “E cantar seus nomes perecíveis”. Os supostos substantivos-adjetivados desconectados reverberam o caráter multiforme que a morte assume na sociedade ocidental e o “Por que não?” instiga a evidência dessa mutabilidade pelo ato de (re)batizar necessário ao ofício poético. O poema revela que toda tentativa de nomeação e catalogação comporta seus contrários, seu conceito indefinidamente infinito, seu estágio perecível, sua anulação.

Conclui-se, assim, que a obra em questão apresenta-se como defesa poética diante das atrocidades inomináveis as quais somos submetidos. Hilda Hilst como poeta-cidadã, oferece sua contribuição mínima diante das mazelas e monstruosidades que nos afetam. Mínima se consideramos o eco restrito alcançado pela máxima extensão de sua voz. Demonstra-se, enquanto escritora-leitora, ser colecionadora de certa tradição intelectual impressa nesse almanaque de miudezas poéticas.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca In *Rua de mão única: obras escolhidas v.2*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987. p.227-235.
- CALVINO, Ítalo. Multiplicidade In *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.115-138.
- CASA NOVA, Vera. *Lições de almanaque: um estudo semiótico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- FUENTES, José Luis Mora. A rameira e santa. *Revista Cult*, São Paulo, n 12, p-14-15, jul.1998.
- HILST, Hilda. *Cascos & carícias: crônicas reunidas*. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.
- Hilsta, Hilda. *Da morte*. Odes mínimas. São Paulo: Globo, 2003.
- MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lume Editor, 2008.

PÉCORA, Alcir. A moral pornográfica. *Suplemento Literário do “Minas Gerais”*. Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, n.70, p-16-19, abr.2001.

POMBO, Olga. O projeto enciclopedista In *Enciclopédia e hipertexto*. Lisboa: Edições Duarte Reis, 2006. p.180-193.

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora e dramaturga. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/critaarhtml>>. Acesso em: 21 jul.2006.

WILLER, Cláudio. A luz especial que brilha nessas odes. *Da Morte. Odes Mínimas. IstoÉ*, São Paulo, p.4, 18 fev. 1981.

RESUMEN:

Tiene este ensayo la pretención de analizar cómo las crónicas de Hilda Hilst parafrasean y parodian el formato "almanaque" de farmacia. Se pretende, además reflexionar cómo las prácticas de colección y antienciclopedismo presentes en la obra están relacionados al inominable.

Palabras-claves : Hilda Hils, Crónicas, Colección, Inominable

O processo de criação da poética de Enrique de Resende em sua correspondência com Carlos Drummond de Andrade

Simone Aparecida de Campos Portela*

RESUMO:

Esta pesquisa, que resulta de estudos sobre correspondências pessoais, tem como objeto a exploração e a análise do arquivo pessoal de Enrique de Resende e Carlos Drummond de Andrade. Situados no mesmo plano intelectual e artístico, eles puderam estabelecer o diálogo franco da crítica, capaz de interferir na produção de ambos. As cartas tornam-se espaços testemunhais que logram tanto historiar fases do pensamento estético dos interlocutores, quanto dar contornos crítico-interpretativos ao momento artístico de 1927 a 1972.

Palavras-chave: Correspondência; Enrique de Resende; Carlos Drummond de Andrade.

A correspondência entre amigos é uma fonte privilegiada para a análise das formas de amizade, pois deixa entrever marcas de relações mútuas. A prática epistolar de um indivíduo só existe em função de um outro, para quem se anuncia uma fala e de quem se aguarda uma resposta.

Carlos Drummond de Andrade nasceu no município de Itabira do Mato Dentro, Minas Gerais, em 31 de outubro de 1902. Filho de Carlos de Paula Andrade e Julieta Augusta Drummond de Andrade. Começou a carreira de escritor como colaborador no *Diário de Minas*, que contava com os adeptos do modernismo mineiro. Ingressou no serviço público e, em 1934, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde foi chefe de gabinete de Gustavo Capanema, ministro da Educação, até 1945. Passou depois a trabalhar no serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e se aposentou em 1972. Desde 1954 colaborou como cronista no *Correio da Manhã* e, a partir do início de 1969, no *Jornal do Brasil*. Alvo de admiração irrestrita, tanto pela obra como pelo seu comportamento como escritor, Carlos Drummond de Andrade morreu no Rio de Janeiro, no dia 17 de agosto de 1987.

Enrique de Resende, na verdade Henrique Vieira de Resende¹, nasceu na Fazenda do Rochedo, solar de seus antepassados e berço do município mineiro de Cataguases, no dia 13

de agosto de 1899. Filho de Afonso Henrique Vieira de Resende e Josefina Adelina Faria de Resende. Estudou as primeiras letras ainda na fazenda, matriculando-se mais tarde no Colégio Anglo-Brasileiro, no Rio de Janeiro. Fez o curso de matemáticas em Ouro Preto, diplomando-se em engenharia civil pela Escola de Juiz de Fora, em 1924. Regressando à terra natal, já diplomado, passou a constituir o quadro da Leopoldina Railway Co, do qual se desligou em 1928, dedicando-se à construção de estradas de rodagem para o Estado de Minas Gerais.

Enrique de Resende iniciou-se nas letras com um livro de versos, *Turris eburnea*, lançado em 1923. Mas o seu nome só passou realmente a chamar a atenção do público quando o poeta se tornou uma das figuras de destaque do famoso grupo da revista *Verde*, de Cataguases.

Foi um dos fundadores da *Verde*, revista de renovação intelectual, que granjeou renome no país e fora dele. O engenheiro poeta apareceu na primeira página do primeiro número da *Verde*, aos 28 anos de idade, em 1927. Colaboraram no número de estréia nomes como Carlos Drummond de Andrade, Edmundo Lys, Emílio Moura, Ascânio Lopes, Martins de Oliveira, Guilhermino César e muitos outros. A segunda edição trouxe mais nomes importantes, publicando trabalhos de Afonso Arinos, Abar Renault e Pedro Nava.

Em 1928, em parceria com Rosário Fusco e Ascânio Lopes, publicou *Poemas cronológicos* e, em 1933, *Cofre de charão*. Como a vida o solicitava para outros afazeres, só em 1938 lançaria outro livro, este em prosa: *Retrato de Alfonsus Guimaraens*.

Sua obra poética, há muito esgotada, tornou-se inteiramente desconhecida pelas novas gerações. Em 1957, devido à iniciativa de um dos filhos do autor, lançou *Rosa dos ventos*, no qual se reúnem poemas selecionados nas obras citadas, acrescidos de dezesseis trabalhos novos.

Encontram-se em *Rosa dos ventos* páginas e páginas de reconhecido valor poético. O artista soube imprimir relevo aos seus poemas, com o vigor de seu estilo original, em gradações sutis de rara beleza, sintonizando o pensamento e o coração, dando leveza à forma, brilho e expressão que caracterizam uma obra de arte.

* Mestranda em Letras – Literatura Brasileira – pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. CES/JF

¹ Em uma carta enviada a Plínio Doyle, Enrique de Resende revela que por motivos supersticiosos eliminou o H de seu nome.

Em 1965, publicou *A derradeira colheita*, uma coletânea de cem poemas extraídos dos livros *Turris eburnea*, *Poemas cronológicos*, *Cofre de charão* e *Rosa dos ventos*, cujas edições já se achavam esgotadas na época, incluindo-se várias páginas inéditas.

O falecimento de Enrique de Resende, ocorrido em 16 de setembro de 1973, causou profunda consternação em Cataguases e fora dela, inclusive entre seus companheiros da Academia Mineira de Letras, para a qual foi eleito em 1966.

O ponto de partida para este artigo foi a exploração das correspondências que compõem o arquivo pessoal de Carlos Drummond de Andrade e de Enrique de Resende, e que estão sob a guarda do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira – AMLB, da Fundação Casa de Rui Barbosa, localizada no Rio de Janeiro e administrada pelo Ministério da Cultura. Além das correspondências encontradas nesse acervo foram consultadas as enviadas por Carlos Drummond, que se encontram na Fazenda do Rochedo, em Cataguases.

O principal objetivo está em dar a conhecer Enrique de Resende, não se tratando de uma nova apresentação desse intelectual, mas de compreender de que forma a escrita epistolar constitui uma importante prática por ele utilizada para estabelecer e manter uma rede de relações pessoais, sociais e intelectuais.

1. A criação literária e a prática epistolar

A correspondência revela aspectos ignorados sobre o indivíduo e suas relações sociais, podendo ser compreendida como uma estratégia de organização de suas relações de sociabilidade. Obra de referência, a correspondência não conta apenas uma vida, mas de toda uma época o que explica um contexto sócio-histórico.

Dessa forma, as cartas, de um modo geral, irão revelar dados de ordem pessoal do destinatário e do correspondente, além de registros, fatos relacionados ao âmbito literário, muitas vezes caracterizados pelo agradecimento e oferta de livros, comentários rápidos sobre o fazer literário de ambos, além do comentário de momentos históricos e políticos. São

comuns os pedidos de colaboração para jornais e revistas, de autorização para publicação de poemas (VASCONCELLOS, 2003).

A correspondência de Enrique de Resende constitui assim uma memória a ser decifrada e pode, à medida que for explorada e analisada, nos informar sobre aspectos até então ignorados sobre esse escritor e suas relações sociais, tais como a trajetória de sua vida, seu processo de criação poética, a cumplicidade entre os autores, a necessidade de aceitação e as influências do correspondente em sua obra.

2. Arquivos pessoais: a trajetória de uma vida

Sob a nomenclatura *arquivos pessoais* designamos as mais diversas formas de escritas de si e o acúmulo de inúmeros documentos e registros relativos à vida pessoal, profissional, cultural, política e pública de uma pessoa, seja ela uma figura conhecida ou não. Dentre os escritos de si, sob a forma de narrativa, temos as biografias, as autobiografias, as memórias, os diários íntimos e as histórias de vida. Se todos dizem respeito às histórias de um indivíduo, guardam porém diferenças significativas entre eles (TANNO, 2008, p.1).

Segundo Janete Tanno, a forma que arquivamos nossa vida está intimamente ligada às nossas motivações, àquilo que nos leva a produzir e a acumular documentos que determinam o sentido que desejamos dar à nossa existência.

[...] é comum dispensarmos algum tempo a arquivar esses comprovantes e também arrumar toda essa papelada acumulada, descartando alguns e guardando outros. É preciso lembrar que tal arrumação muda conforme nossas expectativas e necessidades diante da vida. [...] Entretanto, escolhemos o que arquivar, o que queremos deixar para a posteridade, manipulamos nossos arquivos (TANNO, 2008, p.1).

A correspondência pode ser organizada estrategicamente, assim cabe ao estudioso interpretar os motivos que levaram o escritor a organizá-las daquela forma. O escritor conta, através da escrita, a vida, que é seu material de trabalho:

O importante é que ele acredite na literatura como fator preponderante da formação, desenvolvimento e libertação do homem, em busca do pleno conhecimento de sua consciência. O material de trabalho do escritor é a vida, com seus labirintos e dramas. O escritor conta, no que escreve, como enfrenta seus problemas, medos e frustrações. Fala dele mesmo e de outros, do Outro que também está nele (COUTINHO, 1984, p.19-20).

Através do depoimento do autor pode-se observar como se dá o processo de criação e as emoções / sensações pertinentes a ele:

Quando escrevo, concorro com a realidade. Coisas subjacentes, ameaçadoras surgem, por vezes, por baixo de um diálogo muito simples. As palavras que uso, de preferência, são as mais comuns, que usamos numa conversa. É o que sempre tenho em mente: conversar com meu leitor. Gosto de reescrever, rever o que faço. O primeiro rascunho é horrível, sempre. Outro dia sonhei que morria de repente e muitos originais, que estavam na gaveta, mostravam que eu era péssimo escritor. Acordei suando, com o propósito de jogar tudo fora. Em geral, não faço isto. Escrevo e guardo o texto por algum tempo. Depois, volto a ele, ao trabalho duro, ao artesanato concreto com a palavra, sem o qual a ficção não existe(...) Só no processo de escrever, muitas vezes, é que você descobre do que se trata, na verdade, a coisa toda. É a sua descoberta. Parte-se do impulso lírico. Algumas vezes, de uma boa frase. Ou de uma história que parece boa. Mas a gente não sabe direito. Tem que escrever e, sobretudo, reescrever, para descobrir e poder, então, revelar. Uma frase depois de outra e, de repente, você sabe se tem ou não um conto, um romance, uma poesia em processo. E o que sente? Às vezes é um calafrio, uma dor aguda nos ossos. Pode ficar eufórico ou triste. (COUTINHO, 1984, p.22-23).

A correspondência é um documento típico dos arquivos privados, principalmente dos pessoais. Esse tipo de acervo possui, freqüentemente, uma coleção de cartas, documento de características ao mesmo tempo íntimas e públicas, pessoais e relacionais (VENANCIO, 2008).

A correspondência de escritores, artistas plásticos e músicos, documentação de caráter privado que vem suscitando grande interesse editorial no Brasil, abre-se para pelo menos três fecundas perspectivas de estudo. Pode-se, inicialmente, recuperar na carta a expressão testemunhal que define um perfil biográfico (MORAES, 2007).

Confidências e impressões espalhadas pela correspondência de um artista contam a trajetória de uma vida, delineando uma psicologia singular que ajuda a compreender o processo de criação obra. Ela revela a admiração entre os escritores e também a cumplicidade, percebida através da necessidade de aceitação, como se pode observar na carta escrita por Enrique de Resende a Carlos Drummond de Andrade, em janeiro de 1965: “Aproveito a oportunidade para mandar-lhe, também, ‘A Derradeira Colheita’. Eu estava sem coragem de o

fazer.../ São frutos recolhidos por este velho e humílimo hortelão, que há muitos anos o admira e estima, sem alardes”.

A segunda possibilidade de exploração do gênero epistolar procura apreender a movimentação nos bastidores da vida artística de um determinado período. Nesse sentido, as estratégias de divulgação de um projeto estético, as divergências nos grupos e os comentários acerca da produção contemporânea aos diálogos contribuem para que se possa compreender que a cena artística (livros e periódicos, exposições, audições, altercações públicas) tem raízes profundas nos "bastidores", onde, muitas vezes, situam-se as linhas de força do movimento (MORAES, 2008).

Nessa carta, escrita em janeiro de 1965, Drummond escreve sobre o livro *A derradeira colheita* e expressa sua admiração pelas poesias de Enrique:

Com alegria estou recebendo “A Derradeira Colheita” - a alegria de reencontrar, através de sua lírica, um companheiro de geração, discreto e nobre, a quem sempre admirei e quis bem, embora fôssem tão raros, em quarenta anos de vida e literatura, os nossos contatos pessoais. Sua poesia é para mim fonte de gratas re-vivências, que não se esgotam confinadas em certo período, pois se prolongam até o dia de hoje, em que o vejo fiel às coisas, idéias e sentimentos inspiradores do seu canto, com o autor à margem de tudo que seja competição e política literária, e por isso mesmo digno da maior estima intelectual.

A carta proporciona valiosos elementos de fonte primária para os estudiosos da literatura e de outras artes, pois o correspondente epistolar, embora nem sempre se dê conta disso, é sempre um manipulador de sensações e de realidades.

3. Epistolografia: canteiro de obras / ateliê

Um terceiro viés interpretativo vê o gênero epistolar como "arquivo da criação", espaço onde se encontram fixadas a gênese e as diversas etapas de elaboração de uma obra artística, desde o embrião do projeto até o debate sobre a recepção crítica favorecendo a sua eventual reelaboração. A carta, nesse sentido, ocupa o estatuto de crônica da obra de arte. A crítica genética, ao considerar a epistolografia um "canteiro de obras" ou um "ateliê", busca

descortinar a trama da invenção, o desenho de um ideal estético, quando examina as faces dos processos da criação (MORAES, 2008).

A partir da análise das cartas trocadas por Enrique de Resende e Carlos Drummond observa-se que “a carta absorve a criação, participando dos diferentes estágios da produção artística e da crítica, colabora em dossiês de pesquisa, torna-se objeto de estudo” (MORAES, 2000, p.59).

Segundo Jeanne Bem, a carta é pontual, o autor jamais vai opô-la a outra; ele vai recuperar sua carta anterior na carta que responde. É um processo de releitura do que foi e do que será, sendo assim, um texto flutuante. A correspondência transforma uma sucessão de carta em uma história e esta se constitui em uma parte, um espaço de um texto (1984, p.113).

Janete Tanno relaciona o estudo das cartas com o testemunho de um tempo, citando a idéia de pacto epistolar, que envolve aqueles que trocam correspondências ao receberem, lerem, responderem e guardarem ou não as cartas:

[...] as cartas podem tratar dos mais variados assuntos e servir a diversos interesses e expectativas, tanto dos remetentes quanto dos que as recebem e, atualmente, também dos pesquisadores. [...] A correspondência como uma forma de escrita de si implica uma relação de troca (informações, pedidos, confidências) entre o remetente e o destinatário que se revezam nesses papéis [...] (TANNO, 2008).

A organização e o estudo dos arquivos pessoais possibilita um conhecimento diversificado de suas formas. O pesquisador precisa analisar cuidadosamente as fontes provindas desses arquivos, com sensibilidade e intuição especiais, visto que lida com sensações e emoções alheias (TANNO, 2008).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa trata de um estudo inédito de Enrique de Resende, correspondente de Carlos Drummond de Andrade, que escreveu pequenos poemas iluminados pela inspiração e impregnados de sensibilidade. Enrique de Resende, um dos expoentes do modernismo

mineiro, veio de uma tradição clássica, de versos refinados e prosa diáfana, influenciado por escolas literárias européias; era um modernista híbrido, pois tinha matizes das correntes tradicionais.

O discurso epistolar de Enrique de Resende e Carlos Drummond de Andrade acolhe, para além das pegadas da criação, o olhar sobre o próprio processo, permitindo ao estudioso acompanhar o tortuoso processo de produção de um texto, em suas diversas etapas, constituindo-se de substanciosas informações que subsidiam as mais variadas pesquisas, pois privilegiam o estudo de registros do cotidiano, através de lembranças de fatos ou de momentos significativos da vida do escritor.

Por meio dessa correspondência observa-se a interação entre Enrique de Resende, Carlos Drummond de Andrade, entre outros escritores, como espaço de compartilhamento de idéias, de prosa e de verso, reconhecendo-a como fonte importante de pesquisa, pois trata de registros de seu cotidiano, lembranças de fatos ou de momentos significativos de sua vida.

ABSTRACT:

This research, that results of studies on personal correspondences, has as object the exploration and the analysis of the personal file of Enrique de Resende and Carlos Drummond de Andrade. Located in the same intellectual and artistic plan, they could establish the frank dialogue of the critic, capable to interfere in the production of both. The letters become testimonial spaces that achieve so much to recount phases of the speakers' aesthetic thought, giving critical-interpretative outlines to the artistic moment from 1927 to 1972.

Key-words: Correspondence; Enrique de Resende; Carlos Drummond de Andrade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Correspondência a Enrique de Resende. 19 jan. 1965, Rio de Janeiro. 1p. Agradecimento e comentário sobre o livro recebido.

BEM, Jeanne. Le statut littéraire de la lettre. In: FRANÇON, A; GOYARD, Claude. Les correspondences inédites. Paris. Economica, 1984. p.113-116, chapitre 10.

COUTINHO, Edilberto. A criação do texto literário. Minha experiência no conto. In: Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. Ensaio: criação, interpretação e leitura do texto literário, São Paulo: Norte, 1984, p. 17-30.

MORAES, Marcos Antônio de. Correspondência esparsa. Revista Ipotesi, Juiz de Fora, v.4, n.2, p.57-64, jul / dez. 2000.

_____. Epistolografia e crítica genética. Ciência e Cultura, São Paulo, v.59, n.1, jan. / mar. 2007. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v59n1/a15v59n1.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2008.

RESENDE, Enrique de. A cidade e alguns poetas. Verde, Cataguases, n.1, set. 1927.

_____. Correspondência a Carlos Drummond de Andrade. 19 jan. 1965. Rio de Janeiro. 1 p. Envio de livro para apreciação.

_____. Obras completas: poesia. Rio de Janeiro: Olímpica, 1977.

TANNO, Janete Leiko. Os acervos pessoais: memória e identidade na produção e guarda dos registros de si. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/cedap/patrimonio_e_memoria/patrimonio_e_memoria_v3.n1/janete_leiko_tanno.pdf>. Acesso em 12 jul. 2008.

VASCONCELLOS, Eliane. Correspondentes de Carlos Drummond de Andrade. Manuscrita, São Paulo, n.11, p.141-152, jun. 2003.

VENANCIO, Giselle Martins. Presentes de papel: cultura escrita e sociabilidade na correspondência de Oliveira Vianna. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.28, 2001. Disponível em <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/308.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2008.

Memórias de Luís da Silva: o homem do subsolo

Simone Aparecida Lino da Silva¹

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo apresentar um estudo de Literatura Comparada entre **Angústia** e **Memórias do Subsolo**, já que ambos os narradores, por meio da escrita do eu, voltam ao passado e relatam sua história, buscando a decifração de si mesmo. Além disso, verifica-se, nestas narrativas memorialísticas ficcionais, o caráter seletivo da memória, que modifica, filtra e hierarquiza a lembrança.

Palavras-Chave: Literatura Comparada; **Angústia**; **Memórias do subsolo**; Escrita do eu; Memória.

Introdução

Sabemos que poderíamos usar a linguagem de Dostoiévski para o estudo de Graciliano Ramos sobre a alma humana que tenta revelar “o homem subterrâneo”, porque expõe o que há de mais recôndito, o que está reprimido no seu interior, sob as aparências da vida superficial. Por essa razão, há uma proximidade de Luís da Silva com o anti-herói de Dostoiévski, o “homem do subsolo”:

Ambs são homens acuados, tímidos, vaidosos, hipercríticos, fascinados pela vida e incapazes de vivê-la, desenvolvendo um modo de ser de animal perseguido. Como tudo lhes parece voltado contra eles (e tudo neles parece insatisfatório, mesquinho), sentem um desejo profundo de aniquilamento, abjeção, catástrofe. (CANDIDO, 1992, p. 82)

Em **Angústia**, Luís da Silva é dotado de um poder mórbido de autoanálise, que o faz desenvolver uma repugnância pelos outros e por si mesmo: "Dr. Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário, tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes" (RAMOS, 2004, p. 09). Além disso, sua vida é marcada pelo fracasso, já que perdera a noiva Marina, a quem entregara todas as suas economias para comprar o enxoval, para Julião Tavares, o rival, que tinha tudo o que lhe faltava: ousadia, dinheiro, posição social e prestígio: “os jornais andaram a elogiá-lo, mas disseram mentira. Julião

1 Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP.

Tavares não tinha nenhuma das qualidades que lhe atribuíram” (RAMOS, 2004, p. 43).

Luís da Silva, sentindo-se traído, revolta-se, ainda mais, contra si e todos: "Escolher marido por dinheiro. Que miséria! Não há pior espécie de prostituição" (RAMOS, 2004, p. 86). O seu rancor nutre impulsos de assassino, que o levam a estrangular o rival não só amoroso, mas, sobretudo, um representante de um status odiado. Conforme afirma Sônia Brayner: "ao matá-lo é a sociedade que destrói, é a desforra que tira contra todos" (BRAYNER, 1997, p. 403).

Em **Memórias do subsolo**, o narrador também compartilha um sentimento de frustração: "Vou dizer-vos solenemente, que muitas vezes, quis tornar-me um inseto. Mas nem disso fui digno" (DOSTOIÉVSKI, 2004, p.18). Assim como, o narrador dostoiévskiano tem a capacidade de autoanálise muito apurada: "quanto mais consciência eu tinha do bem e de tudo o que é 'belo e sublime', tanto mais me afundava em meu lodo" (DOSTOIÉVSKI, 2004, p.19). Consequentemente, também não se adapta as convenções sociais, por esse motivo prefere o isolamento a ser um homem normal: "Ele é estúpido, concordo, mas talvez o homem normal deva ser mesmo estúpido" (DOSTOIÉVSKI, 2004, p.22).

Além desses pontos de convergências entre esses dois narradores-personagens, também há outro, visto que eles apresentam-se como escritores da própria história e se embrenham na memória para refazer a trajetória de suas vidas. Sendo esse o assunto que norteará este estudo de Literatura Comparada.

1. A escrita do eu

Conforme observou Álvaro Lins, "**Angústia** é certamente um romance, porém, em termos formais, dir-se-ia um livro de memórias, um diário, um inventário, um testamento" (LINS, *in* RAMOS, 2004, p. 135). Justamente, porque no romance surge o elemento novo, como observa Antonio Candido (1992, p. 41): "o recurso à evocação autobiográfica, que se junta frequentemente, por associação, às coisas vistas e à experiência quotidiana, para construir o fluxo da vida interior".

No entanto, para Wander Melo Miranda (1992, p. 30), "Luís da Silva se especifica por certos procedimentos típicos do auto-retrato tal como entende M. Beaujour". Sendo ao contrário da autobiografia clássica, cuja unidade já está implícita, o autorretrato é, aqui, de aparência descontínua, de montagem e de justaposição. No qual o retratista "não conta o 'que fez', mas tenta dizer 'quem é', embora sua busca não o conduza à certeza do eu, mas ao seu deslocamento através da experimentação da linguagem" (MIRANDA, 1992, p. 36).

Diante de tantas classificações acerca da escrita do eu em **Angústia**, seria pertinente fazer um breve esclarecimento sobre as modalidades deste tipo de discurso narrativo. É paradigmático o que escreve Dostoiévski, em **Memórias do subsolo**, sobre a hipótese da escrita autobiográfica:

Dizei-me: de que pode falar um homem decente, com o máximo prazer?

Resposta: de si mesmo.

Então, também vou falar de mim. (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 18)

O "homem do subsolo" mostra-nos que o prazer é o princípio que leva o escritor a escrever sobre si mesmo. A estudiosa Munira H. Mutran apresenta-nos outras razões: "a vaidade; o desejo de lucro; o anseio de produzir algo estético; a vontade de alcançar uma comunhão com outros seres humanos" (MUTRAN, 2002, p. 51). Mas, ainda, há outros motivos que levam uma pessoa a escrever sobre si: a busca pelo autoconhecimento, da autoavaliação, da autodescoberta, da autocriação ou da autodefesa. Também quando o "eu" precisa justificar suas ações ou tenta defender-se de acusações que considera injustas.

Independente das razões, a literatura do eu caracteriza-se pelo seu papel de testemunho ou de documento, conforme descreve Georges Gusdorf²:

A escrita em primeira pessoa constitui um domínio imenso e solidário no seio do qual devem coexistir todos os textos redigidos por um indivíduo exprimindo-se em seu próprio nome para evocar incidentes, sentimentos e acontecimentos que lhe dizem respeito pessoalmente. Tais documentos têm a característica de testemunho que levam o autor a considerar fatos de sua vida particular, e mesmo sua vida pública e social desde que relatados do ponto de vista do protagonista da aventura. (GUSDORF, *apud* MUTRAN, 2002, p. 35)

Essa escrita do eu abrange a autobiografia, o diário, as memórias, como também, acrescenta Mutran (2002, p. 35), "cadernos, cartas, poemas e até mesmo uma página com um

2 Georges Gusdorf iniciou a literatura teórica e crítica sobre a autobiografia, interessado pela literatura do eu, escreve sobre a personalidade e a memória, dos vários livros que escreveu dois devem ser aqui mencionados: **Les écritures de Moi** (1991) e **Auto-bio-graphie** (1991).

autorretrato".

Por hora, nos deteremos a confrontar as diferenças entre a autobiografia, o diário, o autorretrato e as memórias. Mas de início, é relevante ressaltar que todas essas modalidades da literatura do eu representam uma maneira de mostrar-se, de fazer-se ver e fazer aparecer a própria face diante do outro. Isso implica numa introspecção, num menor ou maior aprofundamento na memória no qual há um distanciamento do eu para encontrar um eu-outro, enxergando-se na intimidade.

Segundo Wander Melo de Miranda, a autobiografia é a vida de um indivíduo escrita por ele mesmo e aparece como uma necessidade de configuração ideológica do mundo ocidental, não encontrada em outras partes com a mesma frequência e significado. Também existe uma correlação do firmar da literatura autobiográfica com a ascensão da burguesia enquanto classe dominante, no período iluminista.

Além disso, a autobiografia, mesmo se limitada a uma pura narração, é sempre uma autointerpretação, pois "a reevocação do passado constitui-se a partir de uma dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade: é porque o eu reevocado é diverso do "eu" atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas" (MIRANDA, 1992, p.31). Assim, será contado não apenas o que lhe aconteceu noutro tempo, mas como o outro, que ele era, tornou-se, de certa forma, ele mesmo.

Para o estudioso, a autobiografia diferencia-se do diário pelo aspecto da retrospectiva, pelo seu menor pote, em virtude da mínima separação nele existente entre o vivido e o seu registro pela escrita, ou seja, os escritores de diários reagem aos eventos quase ao mesmo tempo em que acontecem. Por isso, há uma possibilidade maior de exatidão, de precisão e fidelidade à experiência real no diário, justamente pela menor separação temporal entre o evento e seu registro, o que é mais difícil de ser atingido pela autobiografia, em razão do caráter seletivo da memória, que modifica, filtra e hierarquiza a lembrança.

Já o autorretrato aproxima-se da autobiografia e do diário por ser empreendido para o conhecimento de si; por visar reter os momentos fugazes da vida, assim como no diário. Mas o autorretrato está profundamente ligado a experiência de morte, como se fosse uma fotografia final antes da hora. O caráter lapidar do autorretrato obrigaria o retratista a empreender o resumo daquilo que seria a essência de sua vida – operação confessional

efetuada no momento em que o indivíduo sente-se já muito próximo do final.

Finalmente, a distinção entre memorialismo e autobiografia pode ser buscada no fato do tema não ser nem a vida individual, nem a história de uma personalidade, visto que essas características são essenciais da autobiografia. Nas memórias, a narrativa da vida do autor é contaminada pela dos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados. Mesmo se considerarmos as memórias como a narrativa do que foi visto ou escutado, feito ou dito, e a autobiografia como o relato do que o indivíduo foi, a distinção entre ambas, ainda, não se mantém muito nítida. O mais comum é a interpenetração dessas duas esferas. Todavia, Philippe Lejeune³ esclarece que a autobiografia "se define menos pelos elementos formais que a integram e mais por um contrato de leitura" (LEJEUNE *apud* MUTRAN, 2002, p. 47).

Phillipe Lejeune, ainda, revela uma mudança importante na situação clássica da autobiografia, ocorrida a partir dos anos 60, através do surgimento de um novo gênero que consiste na narrativa da vida de camponeses, operários, artesãos, prisioneiros, coletada pelo gravador e publicada em forma de livro. Essas memórias "gravadas" não só vão contra o fato de que escrever e publicar a narrativa da própria vida é um privilégio das classes dominantes em detrimento da voz até então silenciada do dominado, como permitem que sejam revistos os procedimentos técnico-formais da escrita autobiográfica, sobretudo no que diz respeito à noção de autor.

De acordo com a revelação de Lejeune em **Je est un autre**, tanto Graciliano e Dostoiévski se anteciparam, mesmo que de forma fictícia, em virtude de que o autor-narrador-personagem de seus romances são homens com cargos públicos sem importância. Sendo assim, esses escritores deram voz àqueles até então silenciados, indivíduos anônimos, sem prestígio algum, revertendo a expectativa de uma escrita autobiográfica centrada na idéia de um sujeito pleno e autônomo, representante de uma classe dominante.

Além disso, discutem em suas obras sobre a veracidade das autobiografias. É o que deixa aberto um escritor arguto como Dostoiévski em **Memórias do subsolo**, composição ficcional em que pela boca do narrador-protagonista é questionada, em contrapartida, a

3 Phillipe Lejeune (*Le pacte Autobiographique*, 1975) é o grande teórico da escrita do eu: "produziu a parte mais importante de obra crítica nas décadas de setenta e oitenta, no século XX, visando esclarecer a natureza e as características de todo tipo de obra que possa ser considerado literatura intimista, tendo enveredado também pelo caminho da análise crítica de diferentes tipos de texto" (MUTRAN, 2002, p.47)

própria exatidão ou sinceridade da autobiografia:

Mas agora, que não lembro apenas, mas até mesmo resolvi anotar, agora quero justamente verificar: é possível ser absolutamente franco, pelo menos consigo mesmo, e não temer a verdade integral? Observarei a propósito: Heine afirma que uma autobiografia exata é quase impossível, e que uma pessoa falando de si mesma certamente há de mentir. (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 53)

O “homem do subsolo” reflete a respeito de uma problemática que inquieta a todos os que se lançam nesse projeto de contar a história de suas vidas: a do compromisso com a verdade dos fatos que extrai do passado. No entanto, a mentira é inevitável, já que é impossível restaurar o passado em seu estado de pureza, porque basta que ele tenha existido para que a memória o corrompa com lembranças superpostas.

De acordo com Munira. H. Mutran, quase todos os críticos compartilham essa opinião, porque eles “reconhecem que nem autor nem leitor moderno acreditam que é possível contar uma vida com toda fidelidade” (MUTRAN, 2002, p. 52). Portanto, não se pode reproduzir o passado tal como ocorreu, sendo inevitável revestir esse tempo com a roupagem do presente. E como ressalta Maria do Carmo Savietto:

Nossos interesses presentes, sobretudo os de ordem afetiva, nos levam a revelar os acontecimentos passados, com determinados contornos que não correspondem exatamente aos originais. Portanto, por mais bem intencionado que seja o nosso esforço em reproduzir o passado não poderemos realizá-lo com total sucesso. (SAVIETTO, 2002, p. 120 – 121)

Essa constatação revela que na autobiografia “as coisas do passado são moldadas pela memória e a imaginação a fim de servir às necessidades da consciência do presente” (EAKIN, *apud* MUTRAN, 2002, p. 51). Logo, são frequentes os processos deformantes ou fantasiosos, os desvios e a seleção do que se deseja relatar.

2. O texto do passado.

Nessa viagem de volta ao passado, o eu-narrador tanto de **Angústia** quanto o de **Memórias do Subsolo** enveredam-se pela trilha da autobiografia mesclada às memórias, e centralizam-se no desnudamento do ser, pela confissão de “coisas que o homem tem medo de desvendar até a si próprio” (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 52). Seja para a busca pelo desvendamento de si mesmo, seja para a compreensão da realidade na qual se insere.

Entretanto, no caso de Luís da Silva, não sabemos se o narrador-personagem, intensamente mergulhado na memória, busca uma forma de autoconhecimento para entender o caos que transformara a sua vida ou para justificar o crime que cometeu.

De acordo com Valentin Facioli, Luis da Silva destaca-se como criminoso e cujo relato empenha-se na confissão e justificação do crime cometido. Tendo a "pretensão de justificar e legitimar seu crime, transforma a vítima em réu" (FACIOLI, 1993, p. 59).

Imaginando as duas hipóteses, abordaremos os prováveis motivos que levaram ambos narradores voltarem ao passado. Segundo esclarece Maria do Carmo Savietto (2002 p. 107), "relatar sua história é um espaço onde se autoexamina para alcançar um conhecimento mais amplo do seu eu e desvelar os sentidos de sua vida". Como nessa passagem em que o "homem do subsolo" se autoanalisa, em virtude dos momentos de intolerância e individualismo, quando tinha apenas vinte e quatro anos:

Ora não queria falar com ninguém, ora não só iniciava uma conversa, mas tentava até tornar-me amigo deles. Toda repugnância desaparecia de repente. Quem sabe? Talvez ela nunca existisse em mim, e fosse exterior, absorvida dos livros? **Até agora não resolvi este problema.** (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 58, o grifo é nosso)

Essa razão está ligada a uma necessidade, por parte daquele que escreve, de recuperar a trajetória da própria existência, a fim de não apenas compreendê-la, mas de reconfortar-se com a constatação de que, apesar de todos os percalços, "a preciosa identidade do eu permanece intacta" (MAY *apud* SAVIETTO, p. 107).

O isolamento, o distanciamento do convívio social são atitudes que facilitam esse encontro consigo mesmo. E ambas personagens preferem a solidão: "Tenho a impressão de que estou cercado de inimigos, [...] Quanto mais me vejo rodeado mais me isolo e entristeço. Quero recolher-me, afastar-me daqueles estranhos que não compreendo, ouvir o Currupaco, ler, escrever" (RAMOS, 2004, p. 129).

Em Luís da Silva, o isolamento desperta o desejo de ler e escrever. Sendo que o mesmo acontece ao "homem do subsolo": "está claro que não conseguia manter as relações de amizade com os meus colegas: às vezes, separava-me deles cuspidando. [...] pois estava sempre só. Em casa, o que mais fazia era ler" (DOSTOIÉVSKI, 2004, p.61).

Ambas personagens vivem só. Seria provavelmente a autobiografia um pretexto para falarem de si, para diminuir a solidão, pois eles imaginam que conversam com um

interlocutor: “Foi por aquele tempo que Julião Tavares deu para aparecer aqui em casa. Lembram-se dele” (RAMOS, 2004, p. 43):

Mas é possível, é possível que sejais crédulos a ponto de imaginar que eu vá publicar e ainda vos dar a ler tudo isso?

E eis mais um problema para mim: para que, realmente, vos chamo de senhores, para que me dirijo a vós como leitores? (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 52).

O isolamento, que é característica tanto de Luís da Silva quanto do “homem do subsolo”, é um recurso necessário para escrever as memórias, pois o memorialista recolhe-se para narrar sua experiência de vida, fazer um balanço e emitir conselhos a seus leitores. Atitude que nos lembra a de Montaigne e a de Proust, que afirma “os livros são obras da solidão e filhos do silêncio” (*apud* SAVIETTO, 2002, p. 108).

Nesse encontro consigo mesmo, o narrador autobiográfico é movido pelo desejo do autoconhecimento atrelado a uma necessidade de “justificar-se, publicamente, na tentativa de corrigir e de desmentir as alegações mentirosas ou injuriosas das quais ele tenha sido vítima” (MAY, *apud* SAVIETTO, 2002, p. 110).

Dessa maneira, Luís da Silva ampara-se no passado para justificar o assassinato de Julião Tavares. No fragmento a seguir, nota-se que ele exterioriza mágoas passadas que se esvaem, à medida que vislumbra a agonia de Julião. Assim, Luiz da Silva, para redimir sua imagem, atribui a culpa não a seu comportamento, mas às injustiças cometidas contra ele.

Tinham me enganado. Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só podia mexer pela vontade dos outros. Os mergulhos que meu pai me dava no poço da Pedra, a palmatória de mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe da revisão, a impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça. Julião Tavares estrebuchava. Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo besta em discurso – e estava ali, amunhecando, vencido pelo próprio peso, esmorecendo. (RAMOS, 2004, p. 191)

Julião Tavares era um homem bem sucedido, seduzira Marina, dava-lhe vestidos, sapatos, proporcionava-lhe passeios de limusine para irem à ópera, “aos domingos iam ao cinema, juntos, de braço dado, bancando marido e mulher” (RAMOS, 2004, p. 95). Depois que engravidara Marina, Julião Tavares abandonou-a, forçando-a a praticar um aborto. E, imediatamente, partira para outra conquista amorosa, “a nova amante de Julião Tavares, era uma criaturinha sardenta e engraçada, que trabalhava numa loja de miudezas. Dentro de alguns meses estaria de barriga, visitando clandestinamente D. Albertina” (RAMOS, 2004, p. 181). Ele merecia morrer.

Contudo, como assinala Georges May, por mais irresistível que seja essa necessidade de que tem um autor de narrativa autobiográfica em corrigir as injustiças do passado ou em justificar suas ações. Essa necessidade raramente é única, já que se vê envolvidas por outros "instintos menos elevados: o de, por exemplo, se glorificar, ou ainda o de se vingar" (MAY apud SAVIETTO, 2002, p. 111). Não estaria Luís da Silva enaltecendo seus méritos e vingando-se de seus algozes ao proclamar sarcástica e publicamente seu ódio a eles?

Uma pátria dominada por Dr. Gouveia, Julião Tavares, o diretor da minha repartição, o amante de d. Mercedes, outros desta marca, era chinfrim. Tudo odioso e estúpido, mais odioso que o sujeito cabeludo que desejava aguardente no copo. (RAMOS, 2004, p.168)

Em Luís da Silva observa-se, além do apontamento das injustiças sofridas, a repugnância pelos seus adversários, visto que há uma preocupação excessiva com a autoimagem, enaltecendo suas qualidades de homem de imprensa, de escritor e de leitor:

Em janeiro do ano passado estava eu [...] deitado numa espreguiçadeira, fumando e lendo um romance. O romance não prestava, mas os meus negócios iam equilibrados [...] Alguns rapazes acanhados vinham pedir-me em segredo artigos e composições poéticas, que eu vendia a dez, a quinze mil-réis. Isto chegava para o aluguel da casa. (RAMOS, 2004, p. 32)

Nesse fragmento, além de mostrar a sua veia crítica de literato, percebe-se que Luís da Silva para reconstruir o passado e vislumbrar a essência de vários "eus" que o compõem, recorre à memória, para nela buscar as lembranças que se mostram claras, e tentar também despertar aquelas imersas na escuridão do esquecimento. Porque "é nesse reino de sombras que se deposita o tesouro da memória" (BOSI, 2007, p. 52). A lembrança é a sobrevivência do passado e este conserva-se no espírito de cada ser humano, no inconsciente, segundo Ecléa Bosi (2007, p. 51): "Antes de ser atualizada pela consciência, toda lembrança "vive" em estado latente, potencial. Esse estado, porque está abaixo da consciência atual ("abaixo", metaforicamente), é qualificado de inconsciente".

Essas constatações estão de acordo com a etimologia do verbo lembrar-se em francês, que significa "souvenir que é 'vir' 'de baixo' : sous-venir, vir à tona o que estava submerso" (BOSI, 2007, p. 46). Pela memória, o passado não só vem à tona ao presente, mas também mistura-se as percepções presentes atualizando-as com os estados psíquicos já vividos.

Entretanto, para o passado ressurgir, é necessário que os outros, que a situação presente nos façam lembrar, uma vez que "o maior número de nossas lembranças nos vem quando nossos pais, nossos amigos, ou outros homens, no-las provocam" (BOSI, 2007, p.55).

Ambos textos apresentam situações, nas quais o exterior motiva as recordações. Como nesse fragmento de **Memórias do subsolo**, em que o “homem do subsolo” reencontra-se com os colegas de escola que planejavam uma despedida para um “amigo” comum Zvierkóv, que o “homem do subsolo” passara a odiá-lo nos últimos anos do curso. E esse reencontro despertou inquietações:

ficara oprimido, o tempo todo, pelas recordações dos anos patibulares da minha vida escolar, e não pude libertar-me delas. Empurraram-me para aquela escola uns parentes distantes, [...] Empurraram-me para lá, órfão, oprimido já pelas censuras, pensativo, silencioso, que espiava de modo estranho tudo ao redor. Os colegas receberam-me com zombarias malignas. (DOSTOIÉVSKI, 2004, p.81)

De acordo com Ecléa Bosi (2007, p. 55), “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje as experiências do passado”. Portanto, o “homem do subsolo” não experimenta as mesmas emoções do tempo de infância, porque não é o mesmo de antes, sua percepção alterou-se e, com ela, suas idéias, seus juízos de realidade e valor. E conforme constata a autora, “o simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista” (BOSI, 2007, p. 55).

Sendo assim, lembrar o passado não é reviver, uma vez que para recuperar as impressões e os sentimentos experimentados à primeira vez, é necessário esquecer o presente para sentir o espírito de um tempo que não existe mais, como demonstra Luís da Silva, em **Angústia**: “quanto mais me aproximo de Bebedouro mais remoço. Marina, Julião Tavares, as apoquentações que tenho experimentado nestes últimos tempos, nunca existiram. Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô” (RAMOS, 2004, p. 11).

As reminiscências, que vêm à superfície da consciência sem guardar relações com o presente, intactas do fundo da alma, assemelham-se ao estado de sonho, estado que a consciência afrouxa, mas, muitas vezes, nem no sonho nos despojamos do nosso eu atual. Assim, é impossível reviver o passado tal e qual, cabendo apenas reconstruí-lo.

3. A memória de Luís da Silva; o homem do subsolo.

Recapitular, lembrar, rememorar. Em suma, refazer o itinerário vivencial aproxima **Angústia** de **Memórias do Subsolo**. Em **Angústia**, a narrativa centra-se, quase que unicamente, na memória de Luís da Silva. É construída com fragmentos de lembranças de sua mente conturbada por uma obsessão, Marina:

Há nas minhas recordações estranhos hiatos. Fixaram coisas insignificantes. Depois um esquecimento quase completo. As minhas ações surgem baralhadas e esmorecidas, como se fossem de outra pessoa. Penso nelas com indiferença. Certos atos aparecem inexplicáveis. Até as feições das pessoas e os lugares por onde transitei perdem a nitidez. Tudo aquilo era uma confusão, em que avultava a idéia de reaver Marina. (RAMOS, 2004, p. 106)

Sendo assim, a narrativa não flui, o ritmo é dosado pelo tempo psicológico, pois a realidade presente, sempre remete a personagem à evocação da memória, para fazer referência a uma experiência passada e ligando-a de alguma forma ao presente. Cada acontecimento é estímulo para Luís da Silva repassar teimosamente fatos e sentimentos da infância e da adolescência, que pesam na sua vida de adulto. Por essa razão, a chuva lhe aviva as lembranças do avô Trajano, do pai Camilo e de Marina:

Uma chuvinha renitente açoita as folhas da mangueira que ensombra o fundo do meu quintal. [...] Sinto-me aborrecido, aperreado. [...] Os defuntos antigos me importunam. Deve ser por causa da chuva. [...] Gostava de me lavar assim quando era menino. A trovoada ainda roncava no céu, e já me preparava. (RAMOS, 2004, p. 13-14)

Nessa passagem, a chuva é um objeto que desencadeia imagens armazenadas na memória. Assim como, a neve restitui um momento do passado para o homem do subsolo: “Agora está nevando, uma neve quase molhada, amarela, turva. Ontem nevou igualmente e dias atrás, também. Tenho a impressão de que foi justamente a propósito da neve molhada que lembrei esse episódio que não quer agora me deixar em paz” (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 54).

Dessa maneira, ambos personagens servem-se dos mecanismos da memória involuntária para percorrer sua trajetória de volta ao passado, porque experimentam a sensação visual de verem a chuva ou a neve, que funcionam como objetos e ressuscitam imagens do passado.

Em **Angústia**, Luís da Silva luta com sua memória para presentificar suas projeções, lembranças, alucinações e os fatos do passado: “tenho-me esforçado por tornar-me criança – e em consequência misturo coisas atuais e coisas antigas” (RAMOS, 2004, p. 17). Neste caso, o

empreendimento memorialístico é fortemente caracterizado por um tempo que se arrasta lentamente, pesado, carregado, cheio de hiatos, esfumaçado, com lembranças meio vagas, nebulosidades, projeções, alucinações, delírios e confusões mentais: "Lembro-me de um fato, de outro fato anterior ou posterior ao primeiro, mas os dois vêm juntos. E os tipos que evoco não têm relevo. Tudo empastado, confuso" (RAMOS, 2004, p. 16).

Constrói-se uma narrativa, na qual há uma abstração do tempo, que se realiza sob a mais oscilante desordem, que se ajusta perfeitamente a desordem que vem de Luís da Silva, pois ao concentrar-se sobre sua história, ele absorve-a em si mesmo. O romance toma, portanto, a forma e as dimensões do seu espírito. A sua memória se desdobra em ziguezague e a narração romanesca acompanha fielmente esse movimento.

Tome-se como exemplo o fragmento no qual Luís da Silva, após flagrar Julião cortejando Marina, sente o corpo tomado pela fúria, mas conteve-se. Contudo, é arremetido ao passado, sendo abordado por lembranças da infância, dentre as imagens que lhe vêm à memória, estão as cobras da fazenda do avô. Por isso, quando retorna ao presente, deseja matar Julião Tavares, assim como fazia com as cobras.

Baixei a cabeça, mordi os beijos para não gritar os desaforos que me subiam a garganta [...] Lembrei-me da fazenda de meu avô. As cobras se arrastavam no pátio. Eu juntava punhados de seixos miúdos que atirava nelas até matá-las.[...] Levantei a cabeça. Julião Tavares sorria e continuava a derramar a voz azeitada. [...] Desejei atirar todos aqueles paralelepípedos em cima de Julião (RAMOS, 2004, p. 76).

Segundo Ana Maria Haddad Baptista (1999, p. 93), há nesta narrativa memorialística ficcional "uma espécie de vai-e-vem que leva [o narrador] ao passado e o traz de volta ao presente, tal como efeito *flashback*". Enquanto, Antonio Candido descreve esse procedimento assim:

[a narrativa] constrói-se aos poucos, em fragmentos, num ritmo de vai e vem entre a realidade presente, descrita com saliência naturalista, a constante evocação ao passado, a fuga para o devaneio e a deformação expressionista. Daí um tempo novelístico muito mais rico e, diríamos, tríplice, pois cada fato apresenta ao menos três faces: a sua realidade objetiva, a sua referência à experiência passada, a sua deformação por uma crispada visão subjetiva (CANDIDO, 1992, p. 80)

No entanto, para Álvaro Lins esse método assemelha-se ao da confissão psicanalítica: "uma palavra que explica outra, um pensamento que esclarece outro. É também o da associação das idéias: uma idéia que atrai outra idéia, uma lembrança que sugere outra

lembrança" (LINS, *in* RAMOS, 2004, p. 135).

A fragmentação, a desordem, a complexidade de **Angústia** ocorrem porque Graciliano Ramos utiliza-se dos mecanismos da memória para tecer a narrativa, isto é, à medida que a memória é involuntariamente estimulada pelas "sensações olfativas, tácteis, visuais ou outras que funcionam como veículo de revelação" (SAVIETTO, 2002, p. 130), reconstrói-se os acontecimentos que constituirão o relato. Os fatos passados são reordenados durante o processo de contar a narrativa do eu, pois um fato remete o narrador a um fato mais remoto, como já anuncia o "homem do subsolo": "Não quero constranger-me a nada na redação das minhas memórias. Não instaurarei nelas uma ordem nem um sistema. Anotarei tudo o que me vier à lembrança" (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 53).

É próprio das lembranças ressurgirem desordenadamente, por isso o seu caráter não cronológico, para fazer um relato absolutamente cronológico teria de cair no diário. Mas, tanto o "homem do subsolo" quanto Luís da Silva preferem deixar a memória vogar, ir, vir, parar, voltar. Desta forma, recorreremos, mais uma vez, a Georges Gusdorf para compreender as razões pelas quais esses narradores se imbricam nos caminhos da memória.

O estudioso francês ressalta o papel decisivo da memória, pois não só ela salvaguarda os acontecimentos que marcam nossa existência, como também permite neles prever os fundamentos de nossa personalidade. Ou seja, a volta ao passado é mais do que procurar saber e entender a nossa origem, é para nos fornecer os traços da nossa identidade. Gusdorf a define como "uma espécie de retrato do que somos, composto com os traços do que fomos" (GUSDORF *apud* SAVIETTO, 2002, p. 113).

Sendo assim, a memória traz referências do ser: "Penso na morte de meu pai [...] Iam levando o cadáver de Camilo Pereira da Silva. Corri para a sala, chorando. Na verdade chorava por causa da xícara de café de Rosenda, mas consegui enganar-me e evitei remorsos" (RAMOS, 2004, p. 19).

Nota-se que, desde os catorze anos, Luís da Silva reprime os sentimentos ou não consegue externá-los, visto que não chorou pela morte do pai, mas pela xícara de café. Isso explica porque Luís da Silva tornou-se um recalcado: "lá estão novamente gritando os meus desejos. Calam-se acovardados, tornam-se inofensivos, transformam-se" (RAMOS, 2004, p. 16).

Gusdorf afirma que o passado está a todo instante atuando em nossas vidas, não como "uma série de bibelôs arrumados numas prateleiras, mas como uma afirmação de mim, inseparável de meu ser atual" (GUSDORF, *apud* SAVIETTO, 2002, p. 118). Desse modo, os narradores têm a consciência de que a "evocação de suas lembranças lhes devolvem, não apenas os acontecimentos vividos, mas lhe restituem as imagens dos seus eus anteriores que se acham agregados ao seu eu presente" (SAVIETTO, 2002, p. 118). Gusdorf, ainda, acrescenta que o presente afirma o essencial do tempo que se foi.

Luís da Silva, ao lembrar os episódios da infância, como os banhos no poço da Pedra, onde o pai lhe ensinara a nadar violentamente, indica, ao mesmo tempo, como os reflexos dessa lembrança sustentam o seu comportamento vingativo:

segurava-me um braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura. Com o correr do tempo aprendi natação com os bichos. E liberei-me disso.[...]
Se eu pudesse fazer o mesmo com Marina, afogá-la devagar. (RAMOS, 2004, p. 15).

O profundo mergulho no passado e nas questões que o tempo e a memória possam suscitar torna-se uma "viagem angustiada" para Luís da Silva, por essa razão, muitas vezes, intenta anular a memória: "Enxoto as imagens lúgubres. Vão e voltam, sem vergonha, e com elas a lembrança de Julião Tavares" (RAMOS, 2004, p. 09), pois depara-se constantemente com as dificuldades que viveu e com a necessidade de recorrer a toda sorte de expedientes para superá-las. Além disso, essas situações recordadas são bastante reveladoras da sua consciência e do seu comportamento em relação a si mesmo e em relação ao meio social no qual procura integrar-se.

Através do discurso memorialístico, descobre-se que a frustração e o isolamento, sentimentos compartilhados tanto por Luís da Silva quanto pelo "homem do subsolo", advêm da ingratidão social, que não reconhece no outro o valor do ser, da sua capacidade intelectual: "De que um homem inteligente não pode, a sério tornar-se algo, e - de que somente os imbecis o conseguem" (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 17).

A sociedade valoriza os faladores de boas maneiras, como Zvierkóv que "sempre se saíra mal na escola e fora piorando à medida que avançava no curso, no entanto, concluiu-o com êxito, porque dispunha de proteção" (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 75 - 76) e Julião Tavares, que tinha a "linguagem arrevesada, muitos adjetivos e pensamento nenhum"

(RAMOS, 2004, p. 43), era “Gordo, bem vestido, perfumado e falador, tão falador que ficávamos enjoados com as lorotas dele” (RAMOS, 2004, p. 48).

Luís da Silva e o “homem do subsolo” supervalorizam em si a inteligência, pois sabem que é essa a qualidade que os distingui dos demais. Luís da Silva sofre porque sabe que é utópica a crença na ascensão social pelo mérito. O “homem do subsolo” entende que “qualquer consciência é uma doença” (DOSTOIÉVSKI, 2004, p.19), pois causa sofrimento em virtude de sua inutilidade: “Para o uso cotidiano, seria mais que suficiente a consciência humana comum, [...] Seria de todo suficiente, por exemplo, a consciência com que vivem todos os chamados homens direitos e de ação” (DOSTOIÉVSKI, 2004, p.18).

Dessa forma, a consciência é o princípio de toda tensão dialógica: aceitação dos valores sociais ou o protesto, entre a sujeição ou a revolta. Essa dissonância gera uma personalidade complexa, paradoxal, como afirmou Antonio Candido, ao analisar **Angústia**:

Passam a colidir no mesmo indivíduo [Luís da Silva] um ser social, ligado à necessidade de ajustar-se a certas normas convencionais para sobreviver, e um ser profundo, revoltado contra elas, inadaptado, vendo a marca da contingência e da fragilidade em tudo e em si mesmo. Daí a incapacidade de viver normalmente e o nascimento do senso de culpa, ou autonegação. (CANDIDO, 1992, p. 82)

Essa relação conflituosa correlaciona-se às duas formas de memórias, que Henri Bergson define como memória-hábito e imagem-lembrança. Para ele, o homem de ação vale-se da "memória hábito, memória dos mecanismos motores" (BOSI, 2007, 48) que guarda esquemas de comportamentos. Enquanto que o homem sonhador vale-se da imagem-lembrança, a lembrança pura, que traz "à tona da consciência um momento único, singular, não repetitivo, irreversível da vida" (BOSI, 2007, p. 49).

Dessa maneira, o homem de ação tem pouco espaço para a memória do sonho, do devaneio e da poesia. Já, o sonhador resiste ao enquadramento nos hábitos, devido ao fato de que "a memória-hábito faz parte de todo o nosso adestramento cultural" (BOSI, 2007, p.49).

Talvez, essa relação tensa entre as duas memórias justifique a inadaptação dos personagens aos homens do seu meio social, pois a literatura era praticada pelos dois personagens como uma maneira de “abafar [...] tudo o que fervilhava incessantemente” (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 61). Esse perfil se relaciona ao homem da "lembrança pura" e não ao homem de ação que se caracteriza pela incorporação às práticas do dia a dia.

Conclusão

Ambos escritores, Dostoiévski e Graciliano, preocupam-se exteriorizar o interior de um homem dilacerado. Em **Angústia**, Luís da Silva está destroçado não encontrando mais sentido para a vida e nutre um desejo secreto de aniquilamento e destruição. De acordo com Antonio Candido (1992, p. 35) “Luís da Silva se anula pela autopunição e só consegue equilibrar-se assassinando o rival, equilíbrio precário que o deixa arrasado, mas de qualquer modo é a única maneira de afirmar-se”.

A consciência angustiada de Luís da Silva traz à tona uma culpa, o que lhe faz sentir-se sujo fisicamente, por isso a obsessão pela água purificadora que "lava tudo, as feridas mais graves cicatrizam" (RAMOS, 2004, p. 103). É essa culpa, esse sofrimento que força Luís da Silva a descer nas camadas internas de seu ser, a fim de encontrar a verdade dos sentimentos e buscar a justificativa para ser absolvido de seu crime.

Ao defrontar-se com suas lembranças, Luís da Silva descobre que possuía inclinações más, caprichosas, irracionais e destrutivas, devido ao rancor e amargura experimentados na infância e na adolescência. Foi essa verdade perturbadora que também nos apresentou, brilhantemente, Dostoiévski, através do homem do subsolo, que a natureza humana está enredada num conflito entre os aspectos egoísta e os traços compassivos que também possui, ou seja, apresenta-nos um homem repleto de sentimentos contraditórios, um homem no qual habita o bem e o mal.

ABSTRACT: The article has for objective to present a study of Literature Compared among **Angústia** and **Subsoil Memories**, because both the narrators, through writing of I, they return to the past and they relate her history, looking the deciphering of himself. Also, we observe, in these narratives, the character selective from memory, that modifies, that filters and that organizes the souvenir.

Key-word: Literature Compared; **Angústia**; **Subsoil Memories**; Writing of I; Memory.

Referências bibliográficas

- BAPTISTA, Ana Maria Haddad. Bifurcações do tempo-memória em Graciliano Ramos. 1999. 161f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 1999.
- BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: Lembranças de Velhos. 14. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRAYNER, Sônia. Graciliano Ramos. A Literatura no Brasil: era modernista. 4^a ed. São Paulo: Global, 1997.
- CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor. Memórias do Subsolo. São Paulo: 34, 2004.
- FACIOLI, Valentim. Detera: ilusão e verdade. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 35, p. 43 – 68, 1993.
- LINS, Álvaro. Valores e Misérias das Vidas Secas. Vidas Secas. 93.ed. Rio , São Paulo: Record, 2004
- MIRANDA, Wander Melo. Corpos escritos. São Paulo: Edusp – UFMG, 1992.
- MUTRAN, Munira H. Álbum de Retratos: George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats. São Paulo: Humanitas, 2002.
- RAMOS, Graciliano. Angústia. 57. ed. Rio, São Paulo: Record, 2004.
- SAVIETTO, Maria do Carmo. Baú de Madeleines: intertexto proustiano nas memórias de Pedro Nava. São Paulo: Nankin, 2002.

Escrita do eu: crítica e ficção em Silviano Santiago

Roberto Carlos Ribeiro ¹

RESUMO: Este artigo demonstra como crítica e ficção se entrecruzam nos textos do escritor Silviano Santiago. Analisam-se o ensaio “Prosa literária atual no Brasil” e o romance *Em liberdade*.

Palavras-chave: Crítica; Ficção; Silviano Santiago; *Em liberdade*.

Professor, crítico e ficcionista, Silviano Santiago (1936) trabalha com as perspectivas contemporâneas da cultura mundial. Em seus textos, crítica e ficção dialogam entre si, compondo um cenário que tende à unicidade de entendimento. Tendo como objeto comum e instrumento de projeção único a pessoa do próprio autor, a sua escrita polivalente reúne estratos do pensamento do homem e intelectual que ele é. As ideias a respeito do “mundo” do autor estão localizadas em toda a sua escrita, pois criticar e criar faz parte de um processo comum de procura de um objetivo.

Refletindo a respeito dessa busca, Ricardo Piglia aponta como um escritor usa a crítica em suas narrativas: “um crítico é alguém que trai o que lê” (PIGLIA, s/d, p. 16). Não deixa de ser instigante o pensamento do escritor argentino a respeito da leitura do crítico/ficcionista como alguém que atraiçoa a leitura feita do outro. Nesse processo, o autor dá margens à ficção sobre o estudo do texto alheio, como se a veia ficcional do pesquisador que critica não pudesse ser contida por instrumentos lógico-científicos devidos na análise e interpretação (cientificidade), mas sobrepujasse o intento de objetividade e racionalidade necessárias criando uma espécie de ficção.

Partindo desse raciocínio, podemos deduzir que a crítica enquanto escrita ficcional do crítico refaz um rastro subjetivo de leituras e interesses de um autor a respeito de determinadas literaturas de outros escritores e de outras culturas. Essas trilhas intelectuais compõem um campo cultural sistemático do crítico-ficcionista, submetendo todo o aparato de análise e interpretação a um subjetivismo intrínseco do ensaísta e do seu contexto espaço-

¹ Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Pesquisador do Núcleo de Estudos de Literaturas Lusófonas da mesma universidade.

temporal. É por isso que Ricardo Piglia considera a crítica como uma moderna forma de autobiografia.

O crítico, ao escrever sobre autores e lugares determinados, escreveria sobre si mesmo, pois partiria de referências pessoais e intelectuais para entender a escrita e ou o contexto da obra e do autor de sua preferência. Ao vasculhar determinada obra, ele delimita a linha de seu pensamento e os objetivos intrínsecos ao seu conhecimento e à sua necessidade de esclarecer determinados nichos culturais que, segundo sua visão, não são estudados com o devido valor que lhe é devido.

No pensamento da crítica como autobiografia está proposta uma genealogia da arte. No caso presente, da literatura, quando do resgate do objeto pelo crítico. A ele caberia intervir abertamente no combate pela renovação dos clássicos, pela releitura das obras esquecidas e pelo questionamento das hierarquias literárias, pois ao retomar obras e autores criticamente, o crítico desfaz certos marcos de origem e desloca a hermenêutica do estudo para outros espaços até então não identificados com a obra original. Fazer crítica e criar ficção é o resultado incessante da produção de mundo diegético (ficção) entrelaçado ao mundo real (crítica). O caminho de mão dupla entre ficção e crítica perfaz, portanto, uma suplementação. Tal instrumento de apropriação da escrita é explicitado por Jacques Derrida em seu livro *Gramatologia*², no qual faz relações entre a escrita e a língua falada tendo como base a obra de Rousseau. Derrida releva a possibilidade de acréscimo e de excesso do termo para realocá-lo na posição de substituto. O suplemento “enriquece uma plenitude” ocupando um espaço vazio detectado, criando como que uma ponte de significação extra de um objeto para outro, em um diálogo enriquecedor. Por isso, colocamos a crítica e ficção de Silviano Santiago para dialogar.

1. Corpos escritos³

² DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 390 p.

³ Título do livro de Wander Melo Miranda sobre a obra de Graciliano Ramos e Silviano Santiago, editado pela USP e UFMG em 1992.

No contexto histórico brasileiro, em fim de ditadura militar (1985), ao analisar a prosa literária do país no ensaio “Prosa literária atual no Brasil”, Silviano Santiago reflete sobre a profissão e o campo de trabalho do escritor. O termo usado por ele sustenta a necessidade da profissionalização do mesmo: “o romancista brasileiro de hoje precisa profissionalizar-se antes de se tornar um profissional das letras” (SANTIAGO, 2002, p. 29). O crítico relaciona a distinção do escritor que faz da escrita um “bico”, um passatempo noturno ou atividade de fim de semana, realidade da maioria deles, com um provável quadro de profissionalização dos mesmos, com direitos trabalhistas contratuais. A editora, por sua vez, assumiria o seu papel como empresa que visa ao lucro. Desse quadro explícito de comércio, reflexo do processo de modernização da sociedade brasileira, é inevitável a presença do leitor, do público que irá possibilitar o giro da mercadoria. Implica esse jogo a conseqüente questão da qualidade do objeto mercantilizado:

Transformado em mercadoria dentro da sociedade de consumo, o livro passa a ter um temível (porque imprevisível) e subornável (porque manipulável) árbitro: o público. É ele que, segundo a empresa, atesta anônima, econômica e autoritariamente sobre o “valor” da obra, digo mercadoria, como em qualquer teste Ibope ou índice de vendagem. Bons escritores são os que vendem, diz a voz do lucro empresarial (SANTIAGO, 2002, p. 28-29).

Silviano Santiago chama a atenção para a imprevisibilidade e a possível manipulação por parte do público através do *marketing*. A equação apresentada é a soma da vendagem do livro transferindo para a obra a garantia da qualidade da mesma. Ou seja, o caminho da relação obra de qualidade igual à recepção maior pelo público se inverte. Porque vende muito, tal obra e tal escritor são bons. Ao passo que o ideal seria: porque tal obra e tal escritor são de qualidade, vende-se muito. Caberia ao escritor adequar-se a essa nova realidade e, através do seu agente literário (que substituiu a relação glamourosa entre editor e escritor), vender bem no mercado interno e externo, para sobreviver da sua escrita. Essa realidade tem versões do lado econômico e do escritor-crítico, à qual Silviano Santiago se engaja.

Segundo ele, o escritor, antes de objetivar o mercado, deve conhecer bem o instrumento de seu trabalho, a escrita. Por isso, o autor precisa refletir sobre três problemas: 1) não perder a sua identidade e o seu papel social para a *mass media*; 2) a mercadoria da sua produção, o livro, pode tornar-se “insossa”, “apressada” e “descosida”, por atender

exclusivamente às leis de mercado; 3) o produtor de livros poderá não estar habilitado para tal profissão, se tornando – conforme André Gide escreveu - um “moedeiro falso”. Por isso, “antes mesmo de a crítica especializada entrar em campo para arbitrar o jogo da literatura, cabe ao próprio romancista fazer silenciosamente a sua auto-análise e a análise da sua obra” (SANTIAGO, 2002, p. 30).

Antes de o escritor entregar-se ao mercado, deveria analisar a situação, transformando-se em crítico eficiente da sociedade de consumo. O romancista deixaria de imitar os ídolos “pop” internacionais. Abandonaria o simples ato de copiar o outro e tornar-se-ia o “descaroçador” que “fará – pela eficácia contra-ideológica da sua prosa dramática – a constante triagem de valores no interior da sociedade que está se convencendo chamar de pós-moderna” (SANTIAGO, 2002, p. 30). No momento em que o mercado se torna mais agressivo, o papel do escritor seria o de criticar a transformação da sociedade e, principalmente, da cultura como tábula rasa, pois quem dá o direcionamento da literatura não é o crítico, é o romancista. Por isso, o autor de livro deve fazer o exercício da autocrítica. A partir dessa tarefa é que se torna possível criar e criticar sem se perder no caminho fácil da obra pronta para o consumo fácil.

Seguindo as suas próprias regras da arte em tempos pós-modernos, Silviano Santiago procura entender o que seria um romance na década de 1980, sabendo ser essa uma tarefa difícil. Ele observa que há uma explosão das regras tradicionais do gênero, caracterizando um momento de transição literária. É no momento de indecisão, de aparente desconforto e perda de rumo que se torna claro que o romance, para ele, poderá chegar a uma “nova maestria”:

Quem é que ousaria chamar de romance, no final da década de 20, a *Memórias sentimentais de João Miramar* e a *Macunaíma*? Sem eles, teria sido possível o *Grande sertão: veredas*? James Joyce teve a sorte de encontrar, como resenhador do seu romance, T.S. Eliot, mas um romancista do nível de Virginia Woolf torcia o nariz diante do desconcertante *Ulisses*. Se hoje ainda há alguma voz discordante quanto à inclusão desses livros no gênero romance, ela vem do meio intelectual altamente conservador. E o conservadorismo é isto: apego insensato aos valores do passado numa sociedade em transformação – caso não fosse isso não seria conservadorismo e mereceria o apreço de todos (SANTIAGO, 2002, p. 34).

Para Silviano Santiago, com a transformação da sociedade, surge uma modificação na estrutura da escrita, levando o romance a atender uma nova perspectiva, se desprendendo dos

valores sedimentados, base do conservadorismo. Não existe, a princípio, relação alguma entre sociedade e obra, ou seja, o sociológico reflexo da sociedade na obra. Claro que a obra de arte se impõe primeiro do que a sua compreensão por parte ou da academia e seus intelectuais ou da sociedade de consumo, que muitas vezes não chega a ter acesso aos instrumentos para sua compreensão. Daí surgirem os descompassos entre o reconhecimento e o valor da obra.

O recurso do crítico é fazer um mapeamento de escritores e obras para poder entender o que de novo se produzia em matéria de romance naquela época. A lógica lhe impõe o veredicto de que a “anarquia formal” era um dado importante no resultado da pesquisa. O contraponto estabelecido por Silviano Santiago era o romance da década de 1930, quando havia mais consenso entre os escritores sobre “as regras da composição do romance”.

A falta de limites explícitos na forma dos romances da década de 1970, segundo ele, não é um fator prejudicial. Ao contrário, denota a excelente maleabilidade de estrutura, a vivacidade do gênero que insiste em ir contra as regras impostas, ampliando e colocando a questão da criatividade do romancista, “que busca sempre a dicção e o caminho pessoais”. O romance seria o vasto campo próprio para as grandes descobertas da narrativa por ter limites maleáveis:

O romance – ao contrário dos outros gêneros maiores – nasce no momento em que se começa a duvidar do critério de *imitação* como motor para o novo. De todos os gêneros, o romance, como dizem os anglo-saxões, é o *lawless* por excelência. Gênero bandido, moderno porque liberto das prescrições das artes poéticas clássicas, o romance surge como consequência de uma busca de auto-conhecimento da subjetividade racional (SANTIAGO, 2002, p. 34-35).

Silviano Santiago afirma o compromisso da maioria dos prosadores brasileiros daquelas décadas com o autoconhecimento revelado pela experiência da escrita romanesca, destacando que um ponto em comum entre eles é a tendência ao memorialismo, como a história de um clã, ou a autobiografia, o que leva a determinar que ambas as vertentes ficcionais tenham como fim a “conscientização política do leitor”. Silviano Santiago reconhece que a tendência não é nova na literatura brasileira, vide a relação memória/modernismo analisada por ele. A sua ponderação é que tal propensão nunca foi “tão explícita na dicção da prosa”, no período da ditadura militar. Segundo Silviano Santiago, tal

constatação deixa “abaladas as fronteiras estabelecidas pela crítica tradicional entre memória afetiva e fingimento, entre as rubricas memórias e romance” (SANTIAGO, 2002, p. 35)⁴.

A confluência entre ficção e vida real apresenta um problema para o crítico estudioso que tem como instrumento de trabalho uma teoria que exige a análise apenas do texto no processo da interpretação literária. Silviano Santiago explora a metodologia básica do estruturalismo, que rejeita a miscelânea do texto com a “intenção” do autor, ou com o contexto histórico no qual vive e escreve a sua obra. O ficcionista tem um prazer imenso em embaralhar as vertentes da sua ficção com dados que são muito parecidos e estão muito perto de sua vida. O ensaísta sustenta a hipótese de que a crítica tem obrigação em levar em conta o caráter de depoimento dessas obras geradas em um período de ditadura e de cerceamento da liberdade, pois de outra forma, o crítico estaria falseando a “intenção da obra”. Silviano Santiago remete o leitor ao seu próprio livro *Em liberdade*⁵, obra na qual abandona “o rigor da crítica e do gênero romance e [exorbita] o poder da imaginação ficcional, numa tentativa de aclimatar o exercício do fingimento à experiência pessoal” (SANTIAGO, 2002, p. 36).

Para o crítico, a narrativa autobiográfica estimula questões teóricas que somente ela mesma pode colocar-se. São elas: a desconfiança no apagamento do individual em favor da globalização e da indiferenciação no tecido social e político; o apego do intelectual aos processos revolucionários de expressão democrática, sem a aproximação ao liberalismo econômico clássico; a afirmação do desejo, pela liberdade e pelo prazer, desprezando o gosto pelo martírio e o processo de civilização; e por fim, a questão nacional.

Atendo-se a essa última interrogação, Silviano Santiago indica as várias formas que revestiram a prosa de ficção durante o período militar. A primeira delas foi a prosa de “intriga fantástica e estilo onírico” em que o jogo de metáforas e símbolos era o responsável por transmitir uma crítica das estruturas de poder no Brasil. A segunda se refere ao romance-reportagem, com uma influência da *faction* (fusão das palavras em inglês para ficção e fato)

⁴Continua Silviano: “Sabemos, por exemplo, que a preocupação memorialística é um componente forte e definitivo dentro de nossa melhor prosa modernista. Mas os modos como aquela preocupação emergia na ficção eram menos abertos do que os modos como afloram em Rachel Jardim, Paulo Francis ou Eliane Maciel, para citar apenas uns poucos. Se Lins do Rego não tivesse escrito no final da vida *Meus verdes anos*, não teríamos certeza de que a ‘ficção’ de *Menino de engenho* era tão autobiográfica. O mesmo para Oswald de Andrade com o tardio *Sob as ordens de mamãe*, subsequente ao *João Miramar*” (SANTIAGO, 2002, p.35).

⁵ SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 256 p.

de Truman Capote e outros, no qual eram denunciados os arbítrios da violência militar e policial nos anos do AI-5. No caso dos relatos dos exilados que voltaram ao Brasil nos primeiros anos da “abertura”, Silviano Santiago classifica-os como narrativas autobiográficas, pois são centradas no indivíduo, enquanto as narrativas dos modernistas são denominadas de memorialistas, pois enfatizam a família, o clã.

A narrativa autobiográfica contribuiria, também, para um melhor conhecimento da história do País. O historiador futuro só teria a versão oficial dos acontecimentos. Cabe a ele recorrer aos relatos daqueles que sofreram na pele a investida da história para servir de referência numa possível interpretação do período repressivo. Nesse caso, tanto o historiador quanto o crítico se defrontam com a questão da veracidade histórica. Silviano Santiago lembra que a sua interpretação dos relatos dos perseguidos pelo regime ditatorial é feita sem a verdade dos fatos, pois “é pela estreita via do desprezo à veracidade que se comunicam a ficção e a autobiografia, o fingimento e o relato pessoal, a estória e a história” (SANTIAGO, 2002, p. 40).

Ao assumir a escrita de Graciliano Ramos, Silviano Santiago só está ampliando um recurso que faz parte da própria forma estrutural e de conteúdo de muitas de suas narrativas: a busca do discurso do outro mesclado com o seu próprio, amplificando o poder da palavra como forma de atuação e de denúncia sócio-cultural.

2. Relações literárias

Silviano Santiago propõe-se assumir a escrita de Graciliano Ramos, suplementando um vazio na história do escritor alagoano. Ele cria a ficção para ocupar o espaço biográfico não narrado pelo outro. O momento pós-liberdade não descrito por Graciliano Ramos, entre o ato da prisão e o relato do diário em que conta as vicissitudes do cárcere, surge na escrita de Silviano Santiago. Como um observador que não se contenta em expor a ausência narrativa biográfica na história do outro, ele se permite incorporar, como que em um “transe perfeito”⁶

⁶Caio Fernando Abreu se utiliza de um termo religioso para explicar a recriação do estilo de Graciliano Ramos por Silviano Santiago como se este tivesse recebido o espírito daquele para escrever o enredo do livro. Relacionando o ato de criação de Silviano Santiago com a técnica de Borges e Marguerite Yourcenar, escreve Caio Fernando Abreu: “Assim como Borges cria livros e autores ‘inexistentes’, ou como Marguerite Yourcenar

não só a vida, mas a literatura do autor de *Vidas secas*. Esse procedimento discursivo do pastiche ⁷ que amplia a relação do texto com a adaptação da palavra, do “estilo” do outro na literatura de um terceiro, já havia sido detectado por Eneida Maria de Souza, como basilar na escrita de Silviano Santiago:

A opção por se apropriar da experiência alheia para falar de si é um dos recursos usados por Silviano Santiago para apagar a assinatura autoral, o que confere a seu texto alto grau de ficção e tendência a embaralhar afirmações, inseridas tanto no texto-modelo quanto na cópia (SOUZA, 2008, p. 24).

O discurso do outro já aparece, de modo velado, em Silviano Santiago desde o seu livro *O olhar*. A obra foi escrita entre os anos de 1961 e 1972, sendo elaborada durante o percurso do autor entre Rio de Janeiro e Paris, conforme está registrado na página final do livro. O lançamento do romance se deu em 1974. A segunda edição, em 1983. Nessa, Silviano Santiago agrega uma entrevista publicada em 1974 no *Suplemento Literário do Minas Gerais*, quando do lançamento do livro. A entrevista ocupa o espaço destinado ao prefácio da obra. Esse recurso de explicitação didática do texto a ser lido será utilizado por Silviano Santiago em várias de suas criações. É uma forma derivada da profissão de professor e crítico que tende a explicar o texto em questão, assim como é parte de sua forma de criar: o texto teórico explicitado no texto criativo.

Silviano Santiago diz que a idéia de escrever a obra era a referência da biografia de Baudelaire escrita por Sartre. O título da obra seria *A infância de Charles Baudelaire, tal como foi sugerida a mim por Jean-Paul Sartre, e que escrevi com o estilo de Clarice Lispector, para dar de presente a Lúcio Cardoso*. De todo esse título sobrou *O olhar*, que não havia entrado no título original e que, segundo Silviano Santiago, traduz uma das

parece ter recebido mediunicamente o imperador Adriano – o corpo e a mente de Silviano Santiago são como o ‘cavalo’ que praticamente psicografa as angústias de um Graciliano sem emprego e sem dinheiro, arrasado por quase um ano de prisão”. Cf. ABREU, Caio Fernando. Transe perfeito. *Veja*, São Paulo, 23 set. 1981. p. 113.

⁷ Sobre o pastiche na obra *Em liberdade*, escreve Silviano Santiago: “De maneira nenhuma eu estou criticando o estilo de Graciliano Ramos, que, a meu ver, é o melhor estilo modernista. Portanto, todas as reverências possíveis a Graciliano Ramos! Mas eu resolvi ser ousado fazendo um diário íntimo falso de Graciliano Ramos no momento em que ele sai da prisão, fiz um pastiche de Graciliano Ramos. De certa forma, estou repetindo o estilo de Graciliano Ramos, adoro o estilo de Graciliano Ramos, acho uma maravilha (...). Quis ativar o estilo de Graciliano Ramos, incorrendo em outras formas de transgressão, poderia ter feito uma paródia de Graciliano Ramos, mas não, eu fiz uma coisa que, obviamente, a família aceitou com muita dificuldade, que foi eu assumir o estilo de Graciliano Ramos e assumir, pior ainda, o Eu de Graciliano Ramos”. (SANTIAGO, 2002, p. 135).

preocupações mais constantes do texto sartreano: a observação. Realmente, o olhar perpassa toda a narrativa, aguçando os desejos de mãe e filho, ao mesmo tempo impedindo que suas vontades se tornem realidade. As ações existem apenas no pensamento, exceto uma, a que leva ao desfecho da trama: a morte do pai.

O olhar é elaborado com referências literárias definidas, como explica o próprio autor da trama, realçando a utilização do texto do outro como forma de redizer e refazer uma ficção toda sua:

Tem um capítulo no livro que se chama “Prazer – 15”. Nada mais é do que um resumo da vida de Emma Bovary e de um poema de Baudelaire, “L`invitation au voyage”. Faz parte (...) do esquema primitivo do livro, mas ao mesmo tempo foi ganhando suas próprias dimensões, distanciando-se mais e mais do modelo francês. O devaneio sensual no meu texto se passa num país de neve, enquanto no texto de Baudelaire é sempre no país das palmeiras, nos trópicos (SANTIAGO, 1983, p. 13).

O mesmo processo de “cópia” do outro está presente no livro de poesias *Salto*⁸. Utilizando-se de motes alheios, Silviano Santiago compõe quatro poemas no livro como homenagem aos poetas: Manuel Bandeira (Louvado a mote alheio), Carlos Drummond de Andrade, representado em dois poemas (Palavra-puxa-palavra a mote alheio), e João Cabral de Melo Neto (Voltas a mote alheio). Os poemas estão na seção “Alguns floreios”, que divide a obra, funcionando como a Solda que une a primeira parte Saldo na terceira parte Salto. O poeta retoma um verso escolhido e trabalha em torno de seu tema. Usando uma estrutura retangular, lembrando uma espécie de placa de homenagem, os poemas são construídos com uma sintaxe quebrada, sem conexão semântica, criando uma leitura de sentido fonético. A presença dos três poetas é a transição do que existia de forma poética anterior para os novos caminhos, naquele tempo, da poesia concreta.

A primeira parte, “Saldo”, traz nas poesias a lembrança da tradição do verso, pois cria ainda um sentido global em cada poema. A sintaxe é explícita através dos seus elementos constituídos gramaticalmente, como os artigos, as preposições e conjunções. Essa primeira parte da obra está claramente relacionada, como indica o título, ao resto do estoque de certa mercadoria vendida com desconto pelos negociantes, como está escrito nos dicionários.

⁸ SANTIAGO, Silviano. *Salto*. São Sebastião do Paraíso: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1970. 120 p.

Silviano Santiago retoma o sentido tradicional da poesia brasileira para deslocá-lo para a reestruturação concretista. Chegara a hora de se desmembrar a poesia em fragmentos de prosa, em substantivos e verbos realocados em uma sintaxe particular. Esses elementos começam a sobressair na segunda parte do livro de poesia, denominada “Solda”. Nos quatro poemas de “Algun floreio”, Silviano Santiago ancora o salto para o futuro da poesia nos três poetas relacionados. É a partir deles que Silviano Santiago enxerga um caminho novo para trilhar.

Finalmente, o livro se abre para o “Salto”, o que seria a virada em poética, com uma epígrafe que remete ao trabalho que o leitor terá em ler e em construir um “sentido” aos poemas com que irá se defrontar: do-it-yourself kit (monte você mesmo). Estranhamente, os primeiros poemas são denominados “Números”. Saímos da palavra, que remete à abstração, para a concretude matemática dos números e suas lógicas, mas que transpostos para o livro perdem a forma numeral e ganham a forma das letras, alterando a percepção numérica. A última parte do livro é constituída por nove poemas. Ali está, mais do que um livro de poemas, uma obra explicativa das transformações possíveis da poesia tradicional em poesia de vanguarda. Da conversão do sentido linear e metafórico para a idéia de língua como montagem lúdica. Não deixa de ser, de certa maneira, um livro de estudo a respeito do uso da palavra como arte, já que, didaticamente, ele é construído como uma ponte entre a tradição e a vanguarda na poesia brasileira. Nele, a palavra sobressai no espaço, reduzida quase que totalmente à sua grafia, reafirmando que a poesia é construída, também, na linguagem, como uma escultura signo sem significado. Esse livro de poesia de Silviano Santiago, com essa estrutura, foi exemplar único. A estrutura de composição já estava pronta para a elaboração de mais uma obra.

3. *Em liberdade: uma ficção*

Em liberdade é romance, diário, ensaio literário⁹, autobiografia e biografia, o que faz dele uma escrita sem gênero definido, proporcionando a que seu autor dê-lhe o título de “uma ficção”. Se, aparentemente, a obra não tem limite de gênero detectável segundo uma denominação configurada nos estudos literários, é preciso demarcá-la com alguma definição: prosa limite¹⁰. A expressão “uma ficção” torna abrangente o espectro da compartimentação literária, mas não deixa de indicar e ancorar o seu texto em uma dimensão muito bem identificada: a ficção. Não se trata, naquelas páginas, de nada mais do que o imaginário de um autor transferido para as linhas de um livro. Refaz-se, então, a relação ficção e realidade, já que a obra trataria do diário que Graciliano Ramos teria escrito entre a sua saída da prisão, em 1937, e a escrita do diário que recebeu o título de *Memórias do cárcere* (1953).

Silviano Santiago recorre ao artifício do prefácio em que se narra a história do encontro dos originais que atravessam vários obstáculos até chegar às mãos do editor que descumpra a exigência do autor em queimá-los e acaba por aguardar vinte e cinco anos até a publicação da obra, agora entregue aos leitores. Recurso utilizado para a obtenção de realidade na escrita ficcional, a nota do editor camufla, ao mesmo tempo em que explicita o jogo ficcional, a verossimilhança. Outro expediente utilizado por Silvano Santiago são as notas de rodapé que criam a ilusão do ato mesmo da escrita, explicitado nas dúvidas e decisões que o suposto autor, Graciliano Ramos, utilizara na confecção de seu diário. Nenhuma dessas recorrências, no entanto, encobrem a definitiva explicitação do lado ficcional da obra.

A apropriação da experiência alheia para falar de si, como estamos vendo, é um meio, desde o início de sua vida literária criativa, utilizado pelo crítico-escritor, e vai desabrochar na sua plena forma na obra *Em liberdade*, explicitamente marcada pela epígrafe de Otto Maria Carpeaux: “Vou construir o meu Graciliano Ramos”. A construção é a exemplificação do “corpo” tornado grafia. O Graciliano Ramos de Silvano Santiago é a floração de um “ser” no papel. É a duplicidade de sujeitos: o que escreve e sobre o qual é escrito. O entrelaçamento de

⁹ Segundo Noemi Perdigão, Silvano Santiago erra ao eleger a ficção, quando deveria se ater ao ensaio: “O ensaio seria um meio mais adequado à expressão do núcleo da narrativa e à melhor exploração de temas que são vistos ‘en passant’” (PERDIGÃO, 1991, p. 120).

¹⁰ Denominação dada por Silvano Santiago. Cf. SANTIAGO, Silvano. Silvano Santiago: A política através da palavra escrita. (SANTIAGO, 1992, p. 90).

sujeitos é intencional e tenta produzir, por parte do escritor, uma fenda nas teorias reinantes na época, que privilegiavam o texto e descartavam a participação do sujeito, na análise e na interpretação¹¹.

A multiplicação dos sujeitos também está expressa no recurso da cena em abismo que proporciona ao leitor vislumbrar uma história sobre/de Graciliano Ramos, escrevendo um conto sobre o poeta árcade Cláudio Manuel da Costa em um cenário de suspeita de assassinato que propõe uma leitura da morte do jornalista Wladimir Herzog, no contexto da ditadura de 1964. São corpos grafados em uma relação liberdade/cativeiro.

Em liberdade é a possibilidade ampla do romance de englobar múltiplas realizações sem perder a sua eficiência de comunicação. Nele, temos a rede de sujeitos que remetem não só para o próprio ato da escrita, como reforçam a amplitude de uma relação histórica com processos ditatoriais, independentes de datas. Na obra não está focada, propositadamente, uma sincronia de referente histórico. Não se trata apenas da ditadura do Estado Novo getulista, ou da Inconfidência Mineira, nem da Ditadura Militar do final do anos 1960. Refere-se a um espectro maior da violência contra aqueles que tentaram se sublevar frente a um panorama social que não lhes dava respaldo como homens livres. Tematiza-se a liberdade, ou a falta dela, em qualquer tempo e espaço.

Anos antes do surgimento de *Em liberdade*, Fernando Gabeira tornou-se sucesso de público com o seu “romance-reportagem” *O que é isso, companheiro?*, relato autobiográfico que traça o panorama da guerrilha de esquerda e o exílio de seus elementos¹². Silviano Santiago propõe, com sua obra, uma leitura transversal, tangenciando o ponto da opressão pela expressa comunicação de seu pólo oposto: a liberdade. Mas uma liberdade de difícil

¹¹ A esse respeito, diz Silviano Santiago: “[*Em liberdade*] foi (ou é) uma tentativa de prosa-limite. 1. Investigar até que ponto se pode esticar o arco do ficcional quando se quer escrever a biografia de um escritor como Graciliano Ramos, que tem preferência pelo texto autobiográfico. 2. Como se pode transgredir os próprios limites ficcionais optando pela pesquisa factual sobre livros, e livros de outros autores. 3. Como fazer entrar na análise de uma obra os dados subjetivos inerentes a ela e rejeitados pela melhor Teoria da Literatura vigente e respeitada na época. Eis o resultado tripartido: o fingimento na biografia, o factual na ficção, o sujeito na teoria crítica” (SANTIAGO, 1992, p. 90).

¹² Escreve Flora Sussekind: “No caso de *O que é isso, companheiro?* o clima ainda parece ser mais propício para purgações políticas já que se vai direto ao assunto, sem ficcionalização, sem digressões, e com a certeza de que o que se lê ter acontecido, visto tratar-se do depoimento biográfico de um dos seqüestradores do embaixador americano Elbrick. Era mesmo inevitável o impressionante sucesso popular de um livro com histórias como essa” (SUSSEKIND, 2004, p. 77).

convivência, como atesta o falso diário de Graciliano Ramos: “Aqui fora existem outras e diferentes armadilhas que pressinto nesta primeira semana em liberdade” (SANTIAGO, 1994, p. 61). A liberdade/prisão que, sintomaticamente, está presente na própria estrutura da escrita ficcional: na forma de diário e na proposta do autor factual de se passar por um outro. Como escreve Ana Maria de Bulhões Carvalho Edelweiss:

A narrativa ficcional [de *Em liberdade*] corporifica uma teoria do discurso que preferiu não se postular de outra maneira a não ser por aquela forma, dramatizada pela ficção. O que se vê em Silviano Santiago é que abandona a vertente da “pura” ficção e do “puro” ensaio, adentrando o espaço híbrido da ficção –confissão– onde ele se permite não abrir mão das prerrogativas de sujeito da percepção de uma realidade objetiva cujos dados ao mesmo tempo respeita e manipula (SANTIAGO, 1994, p. 61).

O autor do falso diário, ao abandonar a pura ficção (a ausência de amarras à realidade histórica) e o puro ensaio (a concatenação de argumentos que explique um dado fator histórico), adentra o espaço híbrido ilimitado da produção de um texto confessional sob o “corpo” de um outro. Todos os limites impostos pelos gêneros e suas margens são desrespeitados pelo ficcionista, o que faz com que os instrumentos epistemológicos para o seu deciframento tenham de ser de várias instâncias, como atesta um dos primeiros estudiosos a respeito dessa obra, Wander Melo Miranda, que na década de 1980 se debruçou sobre o estudo do funcionamento da memória enquanto linguagem, leitura, tradução; a reflexão sobre os pontos de convergência e de divergência entre o discurso ficcional, o discurso autobiográfico e o discurso histórico; o relacionamento entre sujeito e discurso, sujeito e organização sociopolítica, além de considerar as relações do intelectual com o poder¹³.

Todas essas relações estão estampadas nas linhas confessionalizadas de Graciliano Ramos sob a escrita de Silviano Santiago, ou vice-versa, pois não se pode identificar, perfeitamente, o que é da vivência de um ou do outro. O discurso confessional é utilizado pelo autor do falso diário para explicitar dados estéticos e históricos de seu interesse. A afirmativa não está nas linhas de *Em liberdade*. Está incorporada em outro romance de Silviano

¹³ Cf. MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: USP; Belo Horizonte: UFMG, 1992. 175 p.

Santiago: *Viagem ao México*¹⁴. A ocorrência prova a presença da rede de escrita que une o projeto literário do autor:

A coincidência nas intenções dos dois sujeitos (ou seja: ambos seríamos um) leva a uma explicação fácil e falsa do destino humano, que já me foi útil – não nego – em outro e antigo romance, mas no contexto desta narrativa a superposição de dois sujeitos distintos na escrita de um único eu não explica o que realmente sucede. Somos dois, fim de papo (SANTIAGO, 1995, p. 191).

Silviano Santiago deixa claro que ao redigir o falso diário está propondo uma “intenção”, um objetivo a alcançar, que ele detecta nos escritos e na personalidade de Graciliano Ramos. Ambos lutam por uma meta comum, que, na obra *Em liberdade*, parece-nos, é explorar a posição do intelectual coagido pelo poder político, em busca da saída dessa posição, principalmente através da fabulação. A personagem do narrador-escritor em *Viagem ao México*, que escreve o trecho destacado acima, cria uma ponte intertextual entre si e o narrador-escritor da obra *Em liberdade*. Só que nesta obra, o escritor é a figura de Graciliano Ramos. Ou seja: o apontamento ficcional de um romance para o outro, rompe com a figura proposta pela ficção e deixa entrever o escritor Silviano Santiago, como uma rasura, um fantasma que perpassa as duas obras.

Sob a mesma perspectiva, a da freqüência do escritor que surge em outras obras, podemos interpretar a presença do autor Silviano Santiago na pequena obra ensaística do mesmo, denominada *A vida como literatura*, uma homenagem ao livro *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos. Nele, coincidentemente, existe uma personagem de nome Silviano. Como o romance de Cyro dos Anjos se propõe como uma espécie de autobiografia da personagem (memórias imaginadas) acaba por ser uma fenda por onde passa o autor de *Em liberdade*. Alegando que Silviano é “o grande personagem nietzschiano da literatura brasileira”, o crítico Silviano Santiago o introduz não como personagem, mas como o próprio autor de um futuro romance (a obra de Cyro dos Anjos é de 1937):

Será preciso esperar cinquenta anos para que ele [personagem Silviano] retorne num outro diário íntimo, numa outra ficção, fecundada por anos e anos de vida. Questão de obstetrícia, como escreveu Belmiro. No seu retorno em 1980, [o escritor] Silviano estará travestido de

¹⁴ SANTIAGO, Silviano. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. 388 p.

certo Graciliano Ramos ao sair da prisão do Estado Novo nos primeiros dias de 1937. (...) A reedição de Silviano não se deixará recobrir por um artista “comedor de carne crua”, antes por um “antropófago da carne crua”, cuja busca inglória será a da verdade poética. Há em tudo isso uma coincidência de nomes, locais, datas e desígnios que não pode ser desprezada. Ou pode? (SANTIAGO, 2006, p. 56-57).

O emaranhado de coincidências é o estado que melhor se apresenta para o ficcionista Silviano Santiago. Ele se compraz em poder oferecer ao leitor intrincadas relações e caminhos dúbios que o faça se questionar de quem, afinal, se está falando: da personagem, da pessoa real ou do escritor ficcionado nas páginas do livro? E a resposta deve ser: de todos eles. Como um rizoma pós-moderno, a assiduidade da figura do escritor Silviano Santiago se espalha pelas suas obras de ficção e de ensaios, pontuando uma linha comum de presença/ausência de um ente como que encantado, que permanece nas diferenças, que se deixa entrever, mas não se deixa alcançar de todo. Tal figuração do escritor só foi possível a partir da incorporação da escrita do outro, Graciliano Ramos, como rasura da escrita de Silviano Santiago. No confronto entre os dois escritores, a personagem surgida apresenta a ambigüidade verossímil que dá suporte para que a figura de Silviano Santiago transite pelas obras destilando o desconforto e a alegria de se saber carregando um estigma: a personagem é ficção ou retrata a pessoa real do autor? Na verdade, essa figura do escritor é o rastro do ofício do autor ao sair de uma dada realidade para adentrar-se no mundo diegético.

Ser um ou ser dois, ser Graciliano Ramos ou o narrador que acompanha Antonin Artaud¹⁵, é da natureza do escritor. Assumindo a escrita sob o estilo do autor alagoano, Silviano Santiago assume para si a representação de um tempo e espaço que lhe é “caro”, visto que a preocupação com a relação entre intelectual e poder e a observação e estudo da década de 1930 está presente com certa constância em sua obra. Tanto a personagem de Graciliano Ramos quanto a de Antonin Artaud vivem e escrevem sob o contexto-histórico dessa década, o que não proíbe a Silviano Santiago retratar a história passada, a do poeta Cláudio Manoel, e a história presente, a do jornalista Wladimir Herzog. Por isso, *Em liberdade* “funciona como uma espécie de síntese crítica da produção romanesca da década”

¹⁵ Trata-se do dramaturgo francês Antonin Artaud, personagem do romance de Silviano Santiago *Viagem ao México*.

(SUSSEKIND, 2004, p. 73) de 1970: estão presentes a história ¹⁶ e o relato confessional daqueles que sofreram a influência mais dura da perseguição ideológica. De certa forma, Silvano Santiago repropõe, pela leitura e confissão de Graciliano Ramos, a repetição da História que se faz desde Cláudio Manoel da Costa, da ditadura da era Vargas e da ditadura militar de 1964, numa avalanche de repressão contra o intelectual e seu instrumento de trabalho, qual seja, a obra escrita. Assim, o vínculo entre Silvano Santiago e Graciliano é a redenção do presente pelo passado, “de tal modo que o que se restitui não é a possibilidade de que o presente possa narrar o passado, mas de que o passado possa narrar-se a si mesmo *enquanto passado* no presente” (AVELAR, 2003, p. 188).

Silvano Santiago não produz um romance-reportagem, pois não viveu o exílio político, mas recupera esse modo de escrita através da ficcionalização de outrem. De certa forma, ele se apossa da experiência do outro para retratar um contexto desejado. Se não se viveu o ocorrido, a caneta e a imaginação do escritor providenciam para que a barreira da experiência possa ser quebrada pela narrativa das aventuras de quem as viveu.

A exploração de temas comuns nos ensaios e na ficção propõe um diálogo entre as obras que possibilitam a formatação de um espaço privilegiado de observação da realidade presente do escritor e de seu leitor. A ruptura com a opressão, sob as suas várias faces, é a principal linha de força tanto da sua escrita em ensaios como na ficção. Esta amplia e dá suporte às interpretações dos ensaios literários, assim como esses alargam o horizonte para a escrita da ficção.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. Transe perfeito. *Veja*, São Paulo, 23 set. 1981.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 303 p.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 390 p.

¹⁶ Daniela Meister, em sua dissertação de mestrado, analisa a confluência entre história e ficção como fundamentação para o estudo das memórias e seus correlatos. In: MEISTER, Daniela Maria Segabinazi. *A liberdade de Graciliano Ramos: ficção memorialista*. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2000.

- EDELWEISS, Ana Maria de Bulhões Carvalho. *Em atenção a palavra do outro*. Alterbiografia: a autobiografia *Em liberdade*. 1990. 215 f. Dissertação (Mestrado Literatura Brasileira)-Faculdade de Letras, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1990.
- MEISTER, Daniela Maria Segabinazi. *A liberdade de Graciliano Ramos: ficção memorialista*. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2000.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: USP; Belo Horizonte: UFMG, 1992. 175 p.
- PERDIGÃO, Noemi Henriqueta Brandão de. À procura da autoria: uma leitura de *Em liberdade* de S. Santiago. *Fragments*. Revista do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, n. 8, 1991. p. 111-131.
- PIGLIA, Ricardo. *Critica y ficcion*. Buenos Aires: Siglo Veinte, s/d. 178 p.
- SANTIAGO, Silviano. *Salto*. São Sebastião do Paraíso: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1970. 120 p.
- _____. *O olhar*. São Paulo: Global, 1983. 204 p.
- _____. Silviano Santiago: A política através da palavra escrita. Entrevista para Lucia Helena. *Brasil/Brazil – Revista de Literatura Brasileira*, Porto Alegre, n. 7, p. 83-96, 1992.
- _____. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 256 p.
- _____. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. 388 p.
- _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. 275 p.
- _____. *A vida como literatura: o amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 82 p.
- SOUZA, Eneida Maria de. Máriowsald pós-moderno. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008. 238 p.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. 161 p.

ABSTRACT: This article proposes how criticism and fiction are intermingled in the texts of the writer Silviano Santiago. Are analyzed here the essay "Prosa literária atual no Brasil" and the novel *Em liberdade*.

Keywords: criticism, fiction, Silviano Santiago, *Em liberdade*.

Afrânio Coutinho e o *New Criticism* no Brasil

Marcos Hidemi de Lima*

RESUMO: Esse trabalho analisa a divulgação do *New Criticism* no Brasil por Afrânio Coutinho, bem como o trabalho empreendido por ele para pôr termo à crítica de caráter impressionista que se praticava no país, enfim substituída pela profissionalização do crítico literário formado nas Faculdades de Letras, mais preocupado com o caráter científico das análises, utilizando uma metodologia clara para a análise literária de modo a ser comprovada por outros.

Palavras-chave: Teoria literária; *New Criticism*; Afrânio Coutinho

A Afrânio Coutinho deve-se a divulgação do *New Criticism* no Brasil, depois de ter permanecido nos Estados Unidos, entre 1942 a 1947, como conferecista e redator secretário da revista *Seleções do Reader's Digest*, quando teve oportunidade de ter contato com inúmeros intelectuais, professores de literatura e pôde conhecer as novas tendências da crítica literária: o formalismo de Jakobson, os estudos de René Wellek, Leo Spitzer e Helmut Hatzfeld.

A publicação de *A literatura no Brasil*, em 1955, com seis volumes, reflete o esforço do fundador da Universidade do Rio de Janeiro em preconizar uma crítica que “deveria destacar e valorizar a qualidade estética da obra, deixando em segundo plano os fatores históricos e biográficos tidos por exteriores à criação literária” (BOSI, 2002, p.27), o que, em termos de Brasil, pode ser considerado um grande avanço, visto que até então uma boa parte da análise do objeto literário fundava-se numa avaliação impressionista.

Contra a concepção de Sílvio Romero de que toda a produção intelectual de um povo poderia ser concebida como literatura, Coutinho explicitamente faz oposição, evidenciando que

Como obra de história literária, *A literatura no Brasil* obedece a um conceito de literatura que é de natureza estética. A literatura, para ela, é o produto da imaginação criadora, artística, é uma forma de arte, a arte da palavra, cuja finalidade é apenas despertar o prazer estético. Conforme essa concepção, tudo aquilo que, produto do espírito humano, tenha por objetivo ensinar, informar, dirigir a opinião, estudar o passado, investigar o presente social, está fora da literatura. É o que ocorre com o jornalismo, a história, a filosofia, a sociologia, etc. (COUTINHO, 1975, p.151).

* Doutorando em Letras (2007) pela UEL – Universidade Estadual de Londrina.

O renomado crítico observava que a *Nova Crítica* – como o *New Criticism* ficou conhecido no Brasil – não se identificava totalmente com o que vinham fazendo americanos e ingleses; pelo contrário, tratava-se, na realidade, de uma “tendência geral da evolução crítica, a qual caracteriza a primeira metade do século, tudo indicando que a dirige para a constituição da crítica literária como uma disciplina autônoma” (COUTINHO, 1975, p.91). Esse anseio de torná-la uma ciência foi, aliás, sua grande luta, porque via com maus olhos a crítica de rodapé que era feita no país.

Embora houvesse pessoas extremamente talentosas que faziam crítica literária nos jornais (Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux e outros), Coutinho propunha que essa atividade fosse exercida por pessoas com formação acadêmica na área de Letras, as quais seriam as únicas habilitadas a tratar a respeito de literatura nos jornais e de ensiná-la nos cursos secundários e superiores formando novos profissionais da área.

Ao desqualificar a crítica de rodapé, considerada amadora, Coutinho valoriza os críticos-professores (*scholars*) que, segundo ele, teriam efetivamente capacidade de produzir “um bom discurso sobre a literatura” (SÜSSEKIND, 1993, p.20). Obviamente, para obter sucesso contra a então fortíssima crítica impressionista que havia nos jornais, o crítico baiano teve que, nos anos 1950, combater Álvaro Lins, considerado o mais abalizado crítico literário dos jornais, que possuía no *Correio da Manhã* o mais importante rodapé da imprensa brasileira.

A introdução da *Nova Crítica* foi salutar, por se preocupar não mais com os fatores historicistas e extrínsecos do objeto literário, mas sim com os valores intrínsecos e estruturais, que possibilitavam a compreensão de obras inovadoras, totalmente diferentes do fazer literário baseado nos conceitos realistas e naturalistas que ainda vigoravam em nossas letras, facilitando de certa maneira a produção de uma crítica de caráter intimista, presa ainda aos moldes da crítica oitocentista.

De acordo com Coutinho, a evolução literária que havia produzido autores como Proust, Joyce, Pound, Guimarães Rosa, etc. naturalmente passara a necessitar de uma crítica correspondente que não ficasse na análise mais tradicional, ou seja, a literatura contemporânea exigia uma crítica literária que se desenvolvesse paralelamente às novas

técnicas narrativas. Essa função seria a da *Nova Crítica* que não se limitava a ser tão-só um instrumento de análise, mas também

um conjunto de idéias e princípios, no plano da estética geral e da doutrina literária; no plano da estética particular dos gêneros; e no plano da análise e do método de investigação. Ela inclui postulados de ordem geral, a respeito do conceito de literatura, sua natureza, função e finalidades, inclusive com uma série de conceitos, como ironia, “objective correlative”, paradoxo, relevância, sinal, estrutura, símbolo, textura, tensão, ambigüidade, alguns antigos com sentido diferente, outros novos (COUTINHO, 1975, p.94).

Essas proposições mostravam que o caminho do crítico literário seria o da especialização, fechando as portas para a crítica apressada e superficial que contumazmente havia nos jornais. Em outras palavras, propunha-se a profissionalização do crítico, levando-o a se preocupar com o caráter científico de suas análises, de modo a ser comprovada por outros.

Em diversos textos escritos por Coutinho a respeito de crítica literária, observa-se que o autor faz questão de frisar a diferença entre o que julga ser uma análise de um objeto literário (o ensaio, a crítica fundada em termos científicos) e a divulgação de um livro feita pelo jornal, com mero objetivo comercial. O primeiro, geralmente, ocorre menos nos meios jornalísticos, restringindo-se aos livros e revistas especializados; o último, chamado *review*, mais ligado ao estilo leve da crônica, que no Brasil ficou conhecida como crítica de rodapé.

Coutinho sempre enfatizou que no mundo anglo-saxônico qualquer artigo que tratasse a respeito de lançamento de livros era chamado de *review* ou *bookreview*, sendo o *reviewer* a pessoa encarregada de resenhar a publicação de livros recentes. Nos grandes jornais, havia um sistema de rodízio, isto é, vários escritores revezavam-se na atividade de escrever a respeito de um livro de sua preferência. Existia consciência de que essa função não se confundia com a crítica, tal qual ocorreu no Brasil, pelo fato de ser constituída de comentários superficiais, sem nenhum aprofundamento.

Contra essa crítica que acreditava leviana, vaga, imprecisa, presa a um arbítrio subjetivo, a um gosto pessoal, considerando “a literatura antes como um documento do que como ‘poesia’” (1975, p.133), Coutinho fez oposição cerrada, julgando que o estudo do fenômeno literário deveria pautar-se em métodos científicos, a fim de alcançar um verdadeiro

juízo estético, portanto baseado em requisitos lógico-formais que apreendessem as peculiaridades intrínsecas da literatura.

Ademais, ele salientava que a utilização de outras disciplinas tornaria a crítica mais fecunda, sendo a própria crítica uma ciência da literatura cuja tarefa seria uma das várias maneiras de penetração no território do objeto literário. A figura do crítico literário dispensaria quaisquer semelhanças com uma pequena confraria de eleitos ou algo parecido; para exercer essa função, fazia-se necessário a aprendizagem de um método sistemático de abordagem da obra literária.

Em razão disso, freqüentemente Coutinho argumentava que a *Nova Crítica* distinguia-se do *New Criticism*, este considerado uma técnica entre outras técnicas, enquanto que a *Nova Crítica* não se limitava “somente à análise miúda, a exegese dos elementos formais e que não faz nova crítica quem não se dedicar às técnicas de exegese e ‘close reading’” (1975, p.158).

Os comentários acima serviam para contrapor à prática do grupo do *New Criticism*, que negava que essa nova técnica de análise do objeto literário acabasse por restringir-se quase que à poesia. Entretanto, isso se mostrara, de certa forma, uma realidade, como já observara, mesmo que com certo exagero, Ronald S. Crane, da Escola de Chicago, que havia denunciado “o hábito que tinham os *New Critics*, quando começou o movimento, de restringir suas análises a poemas líricos curtos, aos quais reuniam, às vezes, gêneros poéticos mais amplos” (LIMA, 2002, p.574).

Aliás, é a falta de um instrumental de análise vigoroso que consiga abarcar a literatura um dos principais defeitos no *New Criticism*. Há um fator contraditório neste movimento crítico: não aceitando que nenhuma ciência faça parte de sua forma de avaliar o objeto literário, acaba sobrepondo-se uma leitura em que o caráter intimista ficará nitidamente aparente, ou seja, a falta de um método claro apresenta o *New Criticism* como falho, conquanto a preocupação em centrar e (con)centrar-se no texto literário tenha aberto o caminho para uma compreensão mais exata do que vem a ser o fazer literatura.

O objetivo primordial de Coutinho referia-se à necessidade de criar uma consciência crítica, distante do empirismo e do amadorismo que caracterizava a crítica literária antes de 1950, obviamente com ressalvas. Para a consecução de uma crítica consciente, somente a

formação no curso superior de Letras permitiria que os resultados fossem positivos, valendo-se do conhecimento científico, ou seja, de uma metodologia clara para a análise literária.

Com essa preocupação, Coutinho considerava equivocados aqueles que faziam “a análise das obras com a indicação do livro, um resumo do enredo quando se trata de ficção e alguns comentários sobre a língua” (1975, p.161). Para ele, análise literária consistia em “dissecar, separar, dissociar, o todo que é a obra de arte em suas partes componentes, em seus diversos elementos”, isto é, “identificar, depois de devidamente separados e desintegrados, todos os elementos formadores dessa estrutura. É examiná-los um a um, procurando compará-los com a tradição, distingui-los e classificá-los” (COUTINHO, 1975, p.161).

No capítulo “Crítica literária” do seu livro *Notas de teoria literária*, o ensaísta sintetizava o que considerava como realmente pertencente a essa atividade:

A crítica literária tem por meta o estudo da literatura, dos gêneros, mas não é um deles. Ela os analisa, sem se confundir com eles. É uma atividade intelectual, reflexiva, usando o raciocínio lógico-formal, procurando adotar um método rigoroso, tanto quanto o das ciências, porém de acordo com a natureza do fenômeno que estudo o fenômeno literário, a obra de arte da linguagem. É um método específico para um objeto específico. Não é uma atividade imaginativa, embora consinta no auxílio da imaginação; é uma atividade científica, sem utilizar os métodos das demais ciências (biológicas, físicas, naturais), nem se valer das suas leis e conclusões; não é a filosofia, mas recorre ao raciocínio lógico-formal, para refletir sobre os fenômenos da arte da palavra (COUTINHO, 1978, p.92).

Em *Crítica e poética*, o crítico baiano considerava a terceira fase do Modernismo, iniciada em 1945, como a mais positiva para a crítica, “com o debate em torno da nova crítica de cunho estético e a superação do impressionismo jornalístico” (COUTINHO, 1968, p.119), além de constatar que, ao chegar aos últimos anos de 1950, a crítica estava dividida em três grupos: o primeiro, os impressionistas, considerados reacionários e saudosistas, que usavam o espaço nos rodapés de jornais, comentando subjetiva, superficial e irresponsavelmente as obras literárias; o segundo, composto por conservadores, que se valiam da biografia, da crítica sociológica e psicológica; e, por fim, o terceiro grupo, no qual estava incluído, preocupado com

um novo rumo para a atividade crítica, na base de um rigorismo conceitual e metodológico, de um conceito da autonomia do fenômeno literário e da possibilidade da sua abordagem por uma crítica estética visando mais aos seus elementos intrínsecos, estruturais, isto é, à obra em si mesma e não às circunstâncias externas que a condicionaram (COUTINHO, 1968, p.119).

As influências não se limitavam ao *New Criticism* anglo-americano, estendia-se também ao estruturalismo eslavo (formalismo), ao grupo espanhol de Dámaso Alonso, a estilística teuto-suiça, ao grupo italiano da autonomia estética, ao aristotelismo de Chigago, à escola inglesa, etc.

Os principais pontos das teorias postas em circulação por Coutinho eram os seguintes: consciência crítica para a literatura brasileira; valorização do curso superior em Letras; atenção aos problemas técnicos da poesia, ficção e drama, com a conseqüente profissionalização e especialização na crítica; abordagem estético-literária em vez do método histórico, porém sem abandonar as contribuições históricas; valorização da concepção estética, dando importância ao texto, aos seus valores intrínsecos; metodologia científica e rigor metodológico, pôr em segundo plano fatores biográficos, ambientais, sociológicos, econômicos, muito valorizados pelo determinismo naturalista; criação de nova teoria historiográfica, enfatizando a autonomia do fenômeno literário, com um sistema de periodização estética, valorizando estilos individuais e de época.

Além desses elementos citados acima, a *Nova Crítica* preocupava-se em conceber a literatura como estrutura artística, que não se caracterizava somente pela linguagem, mesmo levando-se em conta que uma obra literária também é uma obra de arte da linguagem. Partindo desse pressuposto,

a análise verdadeiramente crítica, tal como concebida pela nova crítica, incorpora a análise formal à análise da imagística e do símbolo e mito, bem como a decomposição de sua estrutura arquitetônica, sem o que não se pode apreender a unidade da obra, a sua orgânica unidade e sua autonomia como forma de arte, como um todo de sentido, na constituição do qual entram os artifícios literários e os signos estéticos (COUTINHO, 1968b, p. XLVI).

De acordo com Coutinho, os colaboradores de *A literatura no Brasil* podem ser arrolados entre os críticos que representam a *Nova Crítica*. Vários são citados por ele: Péricles Eugênio da Silva Ramos, Fausto Cunha, Franklin Oliveira, José Aderaldo Castelo, Segismundo Spina, Darcy Damasceno. Embora não tenham sido colaboradores, também cita Othon Moacir Garcia, Osvaldino Marques, Dirce Cortes Riedel, Eduardo Portela, Adonias Filho, Cavalcanti Proença, Rolando Morais Pinto, Antonio Houaiss, Assis Brasil, Fábio

Lucas, Rui Mourão, José Guilherme Merquior, Luís Costa Lima, Walmir Ayala, além de destacar a contribuição de gente vinda do movimento concretista: Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald, Ferreira Gullar, Mário Chamie, Pedro Xisto e poetas mais antigos como Cassiano Ricardo e Manuel Bandeira.

Analisando a relação de críticos que aparecem no parágrafo acima, é possível constatar que o grande mérito de Coutinho foi ter tornado o estudo da literatura uma ciência que visava à análise e interpretação da literatura, dotada de uma metodologia objetiva e rigorosa, tornando-a uma atividade especializada. Com isso, o autodidatismo, o amadorismo, o comentário de rodapé a respeito de obras literárias, etc., em sua grande maioria foi quase que encerrada. Só não o foi totalmente porque se manteve um tipo de jornalismo de cunho informativo sobre a publicação de livros – conhecido como *review* - coexistindo com publicações de teor científico, mais restritas aos ambientes acadêmicos, por meio de teses, livros e revistas especializados.

Nas últimas décadas, depois de a crítica ter passado por um momento de redução de público devido a uma linguagem excessivamente técnica e exclusivista do meio acadêmico, o grande problema atual não se concentra mais em combater a crítica de rodapé, a crítica atual enfrenta “um mercado editorial crescente e muitas editoras interessadas em promoção”, além de uma indústria cultural que somente cede espaço à “palavra afirmativa, a ‘campanha’ (promocional ou demolidora), o *slogan*, e que precisa, portanto, desqualificar todo tipo de texto argumentativo” (SÜSSEKIND, 1993, p.14).

Em meio a esse embate de forças do mercado editorial e da indústria cultural, posta-se a figura do crítico brasileiro, encarnando uma diversidade de papéis simultaneamente: jornalista, professor, teórico, ensaísta, etc., que contradiz o desejo de Afrânio Coutinho de que o crítico fosse um especialista. Especialista, na realidade o é, todavia levado pelas contingências a exercer seu papel em variadas frentes.

ABSTRACT: This work analyzes the spreading of the *New Criticism* in Brazil for Afranio Coutinho, and his undertaken work in order to put an end to the criticism marked by impressionist character employed in our country, which was at last substituted by the professionalism of the literary critic graduated in Letters, over all worried about the scientific character of the analyses by using a clear methodology for the literary analysis to be confirmed by others.

Keywords: Literary theory; *New Criticism*; Afranio Coutinho

Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COUTINHO, Afrânio. A crítica literária no Brasil. In: _____. *Crítica e poética*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968.

_____. *A literatura no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1968.

_____. *Crítica e críticos*. Rio de Janeiro: Simões, 1969.

_____. *Da crítica e da nova crítica*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

_____. Crítica literária. In: _____. *Notas de teoria literária*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

COHEN, Keith. O New Criticism nos Estados Unidos. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

Conflito e conciliação entre vida e morte em *To The Lighthouse* de Virginia Woolf

Juliana Pimenta Attie¹

RESUMO:

Este artigo apresenta o romance *To The Lighthouse* de Virginia Woolf a partir de uma análise fundamentada na oposição entre vida e morte, a qual, trata-se, na verdade, não de uma dicotomia, mas sim de um amálgama pulsional, como Eros e Thanatos, pulsão de vida e pulsão de morte, respectivamente, conforme a teoria freudiana.

Palavras-chave: Vida; morte; pulsão; dicotomia.

Introdução

Freud, em sua análise da estátua de *Moisés de Michelangelo* destaca como um dos trabalhos da psicanálise “descobrir o que é secreto e está oculto a partir de aspectos menosprezados ou ignorados, do refugio da observação” (FREUD, s/d, p. 153). Partindo do “pressuposto de que esses pormenores têm um significado” (FREUD, s/d, p.157), este trabalho busca mostrar o que está por trás do enredo aparentemente simples da novela *To The Lighthouse*, da escritora Virginia Woolf, no qual parece não acontecer nada de importante. Entretanto, a narrativa sob o fluxo de consciência, com a predominância do monólogo interior indireto, tempo psicológico e o uso de diversas intertextualidades², permite uma nova forma de construção do sentido, fundamentado na oposição vida e morte.

¹ Mestranda em Estudos Literários na FCL - UNESP Araraquara

² *Charge of the Light Brigade*, de Lord Alfred Tennyson; *The Invitation*, de Percy Shelley; *The Fisherman and His Wife*, dos Irmãos Grimm; *Middlemarch*, de George Eliot; *The Antiquary* de Walter Scott; *Sirens Song*, de William Browne; *Sonnet 98*, de Shakespeare *The Castaway*, de William Cowper; *Luriana, Lurilee*, de Charles Elton.

O romance em questão exemplifica claramente o estilo woolfiano e suas preocupações como romancista, denominação muitas vezes, rejeitada pela escritora. Em seu diário, enquanto organizava a estrutura de *To The Lighthouse*, ela relata uma busca para um novo nome para seus livros: “A new _____ by Virginia Woolf” (WOOLF, 1959, p.80). Dentre as nomenclaturas, encontram-se *Elegy*, ‘play-poem’, ‘biographical-fantasy’, ‘Essay-novel’, ‘a poet-prose book’.

Devido ao jogo de vida e morte na narrativa que sustenta as idas e vindas do relato, ela escolhe como gênero definidor de seu romance a elegia, poema de tom terno e triste; geralmente uma lamentação pelo falecimento de um personagem público ou um ser querido. Há digressões moralizantes destinadas a ajudar ouvintes ou leitores a suportar momentos difíceis. Na primeira e na terceira parte de *To The Lighthouse*, os acontecimentos giram em torno da morte, não apenas física, mas principalmente espiritual. Já na segunda parte, pode-se chamar o texto de uma contra-elegia, pelo fato de retomar o passado, contando os falecimentos ocorridos, e escavar o mundo construído na primeira parte.

1. Revisitando *To the Lighthouse*

Para A obra se divide em três partes: “The Window”, “Time Passes” e “The Lighthouse”. A primeira narra os acontecimentos de um único dia em que Mr. e Mrs. Ramsay e seus oito filhos (James, Cam, Prue, Roger, Jasper, Andrew Nancy e Rose) recebem convidados, entre eles, Lily Briscoe, William Bankes, Augustus Carmichael, Charles Tansley, Paul Rayley e Minta Doyle, em sua casa nas ilhas Hebridias.

Nessa seção, a família é vista como uma instituição que garante a imortalidade. É o símbolo da reprodução da vida e, conseqüentemente, dos valores e poderes individuais, e não mais indicadora de moralidade como acontecia na Era Vitoriana. Em *To The Lighthouse*, é dada grande importância não só à Primeira Guerra Mundial, mas também à violência que atinge as instituições sociais, principalmente, a família.

A trama se inicia com expectativa do filho caçula, James, em ir ao farol, a qual é duramente destruída pelas palavras ásperas do pai, que diz que o tempo não estaria bom para

eles realizarem a viagem no dia seguinte. A partir disso, o enredo segue, em sua maioria, o fluxo da memória de Mrs. Ramsay, que, sentada em sua cadeira, tricota uma meia para o filho do faroleiro, observa e reflete sobre as pessoas que estão a seu redor.

“The Window” dura apenas um dia e seu ponto alto é o jantar, em que todas as personagens estão reunidas e, por meio do fluxo da consciência, o leitor pode entrar na mente de cada um delas e ficar consciente de suas reflexões. O fim da primeira parte acontece com Mr. Ramsay dizendo para sua esposa que ela não terminará de tricotar a meia, a qual simboliza a esperança da viagem ao farol. Como se fosse uma batalha, ela entrega uma espécie de troféu ao marido ao concordar que no dia seguinte o tempo não estaria bom.

Na segunda parte, “Time Passes”, os acontecimentos, ocorridos durante dez anos, são narrados de forma breve. Os eventos são reduzidos a metáforas que conotam o vazio (físico e espiritual), que possibilitarão as redenções da parte III, “The Lighthouse”. Há a descrição da casa abandonada, informações sobre as vidas dos personagens e notas rápidas a respeito das mortes de Mrs. Ramsay, Prue e Andrew. A notícia desses falecimentos aparece entre parênteses, acentuando o impacto e a impessoalidade.

Na terceira parte, a maioria dos acontecimentos é guiada pelo pensamento da pintora Lily Briscoe. Inicia-se com a indagação a respeito do significado de tudo que já passou na presença dos Ramsay. Reflete também sobre o problema da expedição ao farol que, finalmente, será resolvido. Lily decide que terminará sua pintura iniciada há dez anos. Ela ainda não o fez porque não conseguiu captar a essência da magnitude de Mrs. Ramsay.

Chegando ao farol, Mr. Ramsay observa a ilha e pensa: “We perished each alone” (WOOLF, 1927, p.236). Esse verso, pertencente ao poema *The Castaway*, de William Cowper, foi recitado por Mr. Ramsay durante todo o dia da viagem ao farol. É a constatação da distância existente entre ele, seus amigos e familiares. Pode também estar se vangloriando por ter atingido o farol, mas não diz nada.

Na costa, Lily, que já não consegue mais enxergar o farol, diz em voz alta, como se estivesse tirando um peso de suas costas, que, provavelmente, eles já chegaram. Neste mesmo momento, ela encerra a pintura: “There it was – her picture” (WOOLF, 1927, p.237), o que não significa apenas que ela terminou um trabalho, mas sim, que teve a visão que buscou

desde o início do livro: “Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision.” (WOOLF, 1927, p.237).

2. No fio da memória

Os acontecimentos mais importantes de *To The Lighthouse* são conhecidos por meio do trabalho da memória; os conflitos interiores são trabalhados e só são resolvidos no final da narrativa: os dois pontos mais importantes da obra são a pintura de Lily e a chegada de Mr. Ramsay ao farol. Somente depois do falecimento de Mrs. Ramsay, ela é compreendida e a pintora tem a revelação que possibilita o término da pintura. Mr. Ramsay se redime de sua rispidez com a esposa, realizando o desejo da mulher de levar o filho James até o farol e percebendo que, apenas na ausência, pôde entender a verdadeira importância da esposa.

Benjamin (1983), diz que durante sua vida o homem tem seu íntimo posto em movimento como uma sequência de imagens na sua mente, as quais refletem seus pontos de vista, perceptíveis através de gestos e olhares que compõe o inesquecível. A lembrança transmite o acontecido de geração para geração; funda uma rede de histórias que, interligadas, formarão uma única no final. Dessa forma, é capaz de aprisionar o sentido inalcançado e, por isso, intuitivo da vida.

Assim, não se deve mais pensar na memória como um simples reservatório de situações ou sentimentos. É um sistema complexo, pois recebe uma inscrição simultaneamente duradoura e peremptória.

Nas reflexões, bastante presentes no romance em questão, fica evidente que muitos eventos, no momento em que aconteceram, não tinham importância, ou não foram percebidos. Posteriormente, quando lembrados, relacionam-se com algum evento externo ou, até mesmo, com outra lembrança, ganhando um reconhecimento a-posteriori, como um suplemento: “... depósitos de um sentido que nunca esteve presente, cujo presente significado é sempre reconstituído mais tarde, *nachträglich*, posteriormente, *suplementarmente*...”

(DERRIDA, 2005, p. 200). A memória se assemelha a um caminho aberto que se forma a partir de traços (*Spur*) – “retardamento suplementar”.

Em *O Bloco Mágico* (1996d), Freud afirma que o psiquismo é uma matéria sempre virgem e disponível a novas inscrições. Dessa maneira, não existe a percepção absoluta da experiência, visto que a complexidade do recalque impede a simultaneidade das inscrições.

Ao analisar o trabalho da memória constatou-se que “*Lembrar-se*, segundo o senso corrente, é repetir à distância uma *experiência vivida*” (NASCIMENTO, 2001, p. 109). Sendo os termos intrínsecos é impossível a possibilidade de qualquer oposição entre eles, já que a exterioridade é a condição para isso, contrariando a teoria logocêntrica, a qual se estabelece a partir das oposições entre vida e morte, presença e ausência, modelo e imagem, memória e recordação.

O homem moderno não vê mais os opostos separados como seus antepassados: “Beauty is part ugliness; amusement is part disgust; pleasure part pain. Emotions which is used to enter the mind whole are now broken up on the threshold” (WOOLF, 1945, p. 16).

A memória carrega em si uma confluência de opostos. Segundo Benjamin (1983), a lembrança é a única forma de presentificar fatos. Assim, o sentido da vida só se manifesta depois de sua morte. Prova disso é que o leitor procura homens em se possa ler este sentido, para isso, ele deve estar ciente de sua morte, real ou figurada (fim do romance). Essa procura pela morte é o alimento do leitor.

Dessa maneira, a memória é, ao mesmo tempo, abertura e resistência ao traço: “O traço como memória não é uma exploração pura que sempre se poderia recuperar como presença simples, é a diferença indiscernível e invisível entre as explorações.” (DERRIDA, 2005, p.185). Esse movimento de diferença é descrito por Freud como “esforço da vida protegendo-se a si própria, *diferindo* o investimento perigoso, isto é, constituindo uma *reserva*... Não é já a morte o princípio de uma vida que só pode defender-se contra a morte pela *economia* da morte, pela diferencia, pela repetição, pela reserva?” (DERRIDA, 1999, p.186).

Derrida (apud NASCIMENTO, 1999) entende *Economizar* como reservar duplamente, ou seja, guardar a inscrição da memória e poupar sempre para que não provoque o dispêndio final, a morte. Desse modo, a formação da memória implica na preservação da própria vida.

A experiência vem diferenciada por uma série de rastros que fazem da memória um grande arquivo morto (se trata do que já foi) e vivo (presentificação) ao mesmo tempo. O texto inconsciente é tecido de rastros puros, de diferenças em que se unem o sentido e a força; é constituído de arquivos que já são transcrições.

O rastro representa uma não-origem, pois indica o desaparecimento desta e, ao mesmo tempo, mostra que ela sequer desapareceu, na verdade nunca se formou, só é conhecida retrospectivamente.

Segundo Evando Nascimento (1999), o psiquismo, por ser indecível entre a rememoração e a memória viva, é o tecido da vida enquanto morte diferida e reencontrada a cada etapa. A morte como pulsão representa o suplemento da vida. A barra entre os termos *a vida a morte*, classicamente opostos, é suspensa devido à fusão e reversibilidade dos contrários.

Portanto, a origem da memória já é uma ameaça à vida, pois traz consigo a dor oriunda da exploração. A vida deve ser pensada como um traço antes do ser determinar-se como presença. Assim, pode-se dizer que a vida é a morte: a repetição e o para além do princípio do prazer originam aquilo que transgridem e vice-versa.

3. Eros e Thanatos: o amálgama que impulsiona a vida

Até a década de 20, as pulsões foram apresentadas como uma força constante sempre em busca do prazer. Contudo, a partir dessa data, surge uma relação entre o “Princípio do Prazer” e o “Princípio do Nirvana”, o qual eleva a excitação ao nível zero. Dessa relação, tem-se a “Pulsão de Morte” que, segundo Freud, é a “tendência fundamental de todo ser vivo para retornar ao estado orgânico” (FRANÇA, 1987, p.52).

Isso é exemplificado pelo jogo do *Fort/Da*, em que a criança simula perdas constantes do seu objeto de desejo, no caso a mãe que saía para trabalhar: o evento traumático (ausência da mãe) implica em uma compulsão para o retorno ao além-do-princípio-do-prazer. Nesse jogo, a ausência (*Fort*) representa a pulsão de morte. Assim, fica clara a confluência entre

vida e morte, presentificada na relação de Eros e Thanatos. O primeiro, sexual por excelência, representa a pulsão de vida, ligação; enquanto o segundo, a força primária, demoníaca.

Em *To The Lighthouse*, este amálgama pulsional percorre toda a obra e fica mais evidente na figura de Mrs. Ramsay. Segundo Edward Bishop, “The conjunctions of opposites occurs most strikingly in the figure of Mrs. Ramsay, who appears to the reader and to the other characters as both a symbol and as an ordinary human being” (BISHOP, 1991, p.88). Como será apresentado adiante, a divisão do romance corrobora para provar a existência desses opostos e a estratégia usada para uni-los na última parte.

Na primeira parte, o texto é majoritariamente guiado por suas percepções a respeito dos personagens e por seu esforço em sustentar a possibilidade da viagem ao farol para seu filho, até o último momento em “The Window” quando ela dá a vitória ao marido e assume que o tempo realmente não estará bom para realizar a viagem no dia seguinte.

Há também as previsões, ou melhor, planos de Mrs. Ramsay a respeito do futuro de diversos personagens. Os outros personagens, exceto seu marido, também são influenciados por essa característica de Mrs. Ramsay. Portanto, é um capítulo guiado pelo irracionalismo e subjetivismo característico dessa personagem.

Na passagem:

Naturally, if one's day were passed in this seeing of angular essences, this reducing of lovely evenings, with all their flamingo clouds and blue and silver to a white deal of four ledge table (and it was a mark of the finest minds to do so), naturally one could not be judged like an ordinary person” (WOOLF, 1965, p.28)

Mrs. Ramsay reflete sobre o fato das coisas não poderem ser julgadas de forma lógica e unilateral, pois o “real” é constituído por meio da soma de pequenos e simples detalhes.

Dessa forma, a personagem carrega em si a vida, já que é otimista ao alimentar a esperança de seu filho e a felicidade alheia. Ao mesmo tempo, seu anseio para que tudo ocorra da maneira como deseja, muitas vezes, acaba angustiando-a e trazendo um sentimento de derrota, morte. Além disso, sua personalidade dominadora e controladora “mata” o fluxo natural da vida, não somente dela como das outras personagens.

A estratégia para mostrar o poder de Mrs. Ramsay não está apenas na descrição dos sentimentos das personagens em relação a ela. Na narrativa, o narrador prepara o leitor por

meio da personagem em questão, que canaliza em si todos os momentos e pensamentos reveladores, os quais constituirão a ‘visão’ de Lily no final da obra.

No jantar, isso é bastante perceptível, pois ela consegue harmonizar diferentes ideologias e personalidades. Ao dizer “there is a plenty for everybody” (WOOLF, 1965, p.121) para Bankes, Mrs. Ramsay não se refere apenas à comida, mas ao fato de que para todos existe uma possibilidade de união, casamento, que eterniza a existência humana. Esse dom de harmonizar é sua resposta ao seu principal inimigo: a desordem da vida, ou melhor, ao fato das coisas nem sempre acontecerem conforme o planejamento e a morte ser um elemento de realce peremptório. Um dos seus instrumentos contra essa desordem é o casamento que, para ela, é a representação da união. Por isso, tenta organizar os enlaces de Paul e Minta e de Lily e William Bankes.

Ela trata seus convidados de forma a deixar todos contentes, ainda que saiba, ou pelo menos desconfie, que eles não gostam muito dela. Por exemplo, antes de ir à cidade ela insiste com Augustus Carmichael para que ele lhe diga se está precisando de alguma coisa, se está confortável, mesmo sabendo que ele não simpatiza com ela. Situação semelhante acontece com Charles Tansley, cujo rancor e péssimas maneiras algumas vezes atrapalha o ambiente harmonioso que ela deseja criar, além de aborrecê-la com tanto mau-humor. Mrs. Ramsay dá atenção especial aos hóspedes homens, especialmente aqueles que, assim como seu marido, têm o ego frágil e precisam, constantemente, de receber apoio e simpatia alheia.

Ela se sente na obrigação de proteger o sexo oposto, pois, em seu ponto de vista, os homens carregam um grande fardo de governar as sociedades e representar importantes funções nela. Isso faz com que eles sejam vulneráveis e inseguros. Deixá-los mais contentes e confiantes é tarefa das mulheres.

Ainda que esse comportamento seja o que as regras tradicionais sociais preguem, deve-se enfatizar que Mrs. Ramsay, ainda que pareça uma mulher submissa agindo como 'suporte' desses homens, é bastante consciente do poder que exerce sobre as pessoas, inclusive sobre seu marido. Um exemplo é o fato dele manter ainda a casa de verão, mesmo sabendo que é um gasto desnecessário, apenas para satisfazer a vontade de sua esposa.

Esse dom de manter as pessoas, sentimentos e situações unidas é raro em um período de guerra, onde tudo é fragmentado pela destruição. Depois da guerra, é ainda mais visível

essa fragmentação, o que conduz Lily a tentar entender o significado de Mrs. Ramsay depois de sua morte. Mrs. Ramsay carrega em si tradição e modernidade; é um ser completo, mas com falhas.

O jantar também desperta uma ambivalência: os convidados ressentem a perda da individualidade em seus pensamentos particulares, ao mesmo tempo que lamentam sua incapacidade de se fundirem uns com os outros.

Lily questiona o valor da tradição social porque ressentida a perda da autenticidade e da honestidade resultante das regras sociais. Mas, ao mesmo tempo, sua renúncia contribui para o momento de transcendência de Mrs. Ramsay. Lily também vive uma ambiguidade em sua pintura: ela não pode pintar a forma eternizada, mas sim a tensão entre dois tipos de realidade: “the color burning in a framework of steel” (WOOLF, 1965, p.56).

Enquanto a primeira parte de *To The Lighthouse* apresenta diversas possibilidades de um futuro promissor, ainda que sejam quase improváveis, para a maioria dos personagens, em “Time Passes”, a narração não alimenta esperanças nem constrói sonhos; apenas relata os fatos tal como aconteceram. O anúncio da morte de Prue Ramsay mostra que a visão racional de Mr. Ramsay impera dando um tom mais objetivo à narração: “[Prue Ramsay died that summer in some illness connected with childbirth, which was indeed a tragedy, people said. They said nobody deserved happiness more” (WOOLF, 1965, p.151). É, pois, sob o reino da morte que a vida recebe ponderação e se deixa atingir pelo traço trágico e desesperador que impede que todos sejam plenamente felizes. A imparcialidade é reforçada pelos parênteses, mas é principalmente obtida pelas expressões “people said” e “they said” que mostram uma breve opinião geral, não mais a reflexão individual que se fazia em “The Window” e que voltará em “The Lighthouse”. Portanto, o tempo cronológico e a realidade são os elementos constituintes da narração de “Time Passes”, em que a morte ganha destaque espalhando a dor entre os vivos.

Esta seção é, portanto, delineada pelo pensamento de Mr. Ramsay, muitas vezes explicado por meio de imagens exatas: o alfabeto, a busca heróica bem delineada nas poesias que recita, um teclado de piano. Seu pensamento linear e positivista contrasta com o modo de ser intuitivo de sua esposa. Para ele, sujeito e objeto são bastante separados um do outro; na opinião de Mrs. Ramsay, eles se fundem.

Segundo Miller (1988) Mr. Ramsay funciona, na maior parte da novela, como um agente do Império por meio de três papéis ideologicamente determinados: filosofia empírica que entende a existência como algo concreto, palpável; patriarca, dominando sua mulher e filhos; professor de Cambridge, graduando os servos civis necessários ao funcionamento do Império.

Nesses três papéis, Mr Ramsay cria e mantém a verdade que forma os cotidianos através da incorporação da necessidade imperialista por razão, verdade, ordem, estabilidade e lógica. Ele requer isso de si mesmo, sua esposa, seus filhos, seus alunos, ou seja, de todo o mundo. O sexto capítulo de “The Window” mostra isso muito bem quando Mr Ramsay sai furiosamente da varanda para o jardim murmurando que alguém havia se equivocado, enquanto a ida ao farol é discutida dentro de casa por Mrs. Ramsay e James. Através da janela, vigia da domesticidade, Mr Ramsay gritou irracionalmente que não haveria viagem. Ele direciona sua raiva não apenas contra o otimismo que Mrs. Ramsay usa em favor de James, mas também contra a irracionalidade de sua esposa diante dos fatos: “the folly of women's minds” (WOOLF, 1965, p.37)

Mrs. Ramsay não só se sente prejudicada psicologicamente devido à falta de consideração de seu marido em relação a seus sentimentos, mas também é punida por não se conformar, ideologicamente, com a “razão correta”. Apesar disso, ela também se enquadra nas características imperialistas. Seus esforços para manter a paz doméstica, sua função de “cupido” e o fato de aliviar o ego de seu marido são atitudes necessárias para o suave funcionamento do imperialismo, tal como o desejo de Mr. Ramsay pela razão.

Na passagem “Q-R” fica evidente a obsessão de Mr. Ramsay pela realidade dominadora. O narrador compara o pensamento ao alfabeto e diz que Mr. Ramsay não tem nenhum tipo de dificuldade em passar pelas letras, uma a uma, de maneira firme e precisa. Sua busca pelo R mostra seu esforço por dominar a realidade passo a passo, como se fosse um herói de uma expedição.

Contudo o projeto imperialista de Mr. Ramsay é interrompido, já que ele não atinge o Z e não só fica estagnado no Q, como também se imagina um líder heróico de expedições condenadas ao fracasso.

Em “Time Passes” Woolf, simbolicamente, apresenta um final dúbio do impulso imperialista: sua própria queda na catástrofe da Primeira Guerra Mundial e o colapso da civilização na destruição da casa e da família dos Ramsay. Apesar dos esforços imperialistas para medir o tempo, domesticar a natureza, dominar o outro e, então, controlar a própria realidade, tempo, natureza, o colonizado e a realidade se recusam a ser controlados.

Em *A Room of One's Own*, Woolf afirma que as mulheres serviram ao longo de todos esses séculos como espelhos mágicos que refletiam a figura masculina com tamanho duplicado: “that is why Napoleon and Mussolini both insist so emphatically upon the inferiority of women, for if they were not inferior, they would cease to enlarge” (WOOLF, 1945, p. 37)

As personagens masculinas de Woolf geralmente são seres fracos e até mesmo tolos. Em *To The Lighthouse*, Mr. Ramsay concentra todas as características de um tirano, mas na verdade ele necessita de atenção e requer isso constantemente. Seu principal alvo, Mrs. Ramsay, é na verdade seu suporte.

No primeiro capítulo de “The Window”, Mr. Ramsay já mostra seu prazer em humilhar e mostrar a esposa que ele é quem manda. Quando ela tenta acalmar o filho caçula, James, dando esperanças a ele a respeito da realização da viagem ao farol, o marido corta o diálogo bruscamente com a frase: “‘But’, said his father, stopping in front of the drawing-room window, ‘it won’t be fine’” (WOOLF, 1965, p.6)

Por outro lado, tenta ocultar o fato de que não se conforma em ter decaído seja fisicamente devido à idade, seja em sua fama oriunda de sua produção literária. Quando tinha seus 25 anos, foi brilhante e deu uma grande contribuição à filosofia, entretanto, depois disso, não fez nada de novo. No capítulo 12, falando com sua esposa sobre Andrew, ele deixa transparecer que quer ser jovem novamente (sair por aí com apenas um biscoito na mão), não está feliz com a vida que leva.

Charles Tansley é discípulo de Mr. Ramsay não só em relação aos estudos, mas, principalmente no sentimento de superioridade que nutre em relação às mulheres. Devido a seu passado humilde, que sempre insiste em exibir para mostrar como foi corajoso e eficiente em conseguir vencer na vida mesmo sendo pobre, ele sente uma grande insegurança; acha-se

inferior às demais personagens e, por isso, precisa frequentemente encontrar meios de se autoafirmar.

Na segunda parte, “Time Passes” Mrs. Ramsay falece e, com ela, todo o vigor de seu marido se esvai. Na terceira parte, dez anos depois, Mr. Ramsay volta à ilha para saldar uma dívida com sua esposa, qual seja, levar James para o farol. O rapaz já não sente a menor vontade de realizar essa expedição, mas seu pai deseja cumprir essa promessa. Ele se mostra agora o idoso fraco e solitário, o que é bem exemplificado pelos versos que ele recita durante essa terceira parte: “We perished each alone”.

Essas duas oposições (intuitiva e empírica) encontram o equilíbrio na terceira parte por intermédio de Lily, responsável pela fusão desses opostos. Para finalizar sua pintura, Miss Briscoe percebe que deve somar as duas perspectivas. Com Mrs. Ramsay, ela aprende a ter uma visão contemplativa e a ver beleza na simplicidade das coisas, ou seja, captar a verdadeira essência da vida: “Mrs. Ramsay – it was part of her perfect godness to Lily – sat there, quite simply, flicked her needles to and fro, knitted her reddish-brown stockings, cast her shadow on the step.” (WOOLF, 1965, p.230). Mr. Ramsay lhe propicia a visão intelectual sobre o trabalho de arte: “Beautiful and bright it should be on the surface, feathery and evanescent, one colour melting in another like the colours in a butterfly's wing; but beneath the fabric must be clamped together with bolts of iron” (WOOLF, 1965, p.197).

“Bolts” são ferrolhos que detêm o fluxo da vida na pulsão paralisante da morte, pois trancando as portas impedem o fluxo, a transitoriedade. O termo denota também uma peça de metal, semelhante a um parafuso sem ponta usada com um círculo metálico em sua extremidade, que serve para fixação e interligação de elementos, evidenciando novamente sua capacidade de estagnação.

Esses “bolts of iron” parecem compreender os jogos de vida e morte que, tingindo a existência, mesclam-se de tal forma a ponto de se revelarem como elementos fundamentais, amálgamas do tempo e da existência do ser. O livro, assim como a vida, só se sustenta nesse amálgama dos opostos, conflito e conciliação entre pulsão de vida e pulsão de morte.

No final do livro, Lily chega à conclusão de que para compreender o significado de Mrs. Ramsay são necessários muitos olhos, pois a verdade só é captada a partir do confronto e

da confluência de diferentes ângulos, o que reflete a estrutura narrativa construída a partir das percepções de todas as personagens.

Such was the complexity of the things. For what happened to her, especially staying with the Ramsays, was to be made to feel violently two opposite things at the same time; that's what you feel, was one; that's what I feel was the other, and they fought together in her mind, as now. (WOOLF, 1965, p.118)

O casal Ramsay tem em comum a consciência da efemeridade da vida, mas divergem na forma como a encaram e tentam driblá-la. Ambos buscam dar significado a suas vidas para garantir sua perenidade, Mr. Ramsay por meio de seus livros e Mrs. Ramsay através de interações sociais. Contudo, falham de uma certa forma, pois ele se torna um homem amargurado que desperta pena nas pessoas e os casamentos que Mrs. Ramsay tanto programou, além do futuro brilhante que planejava para Prue e Andrew fracassaram.

Com ideologias e personalidades totalmente opostas, em *To The Lighthouse*, os Ramsays se completam. Para Mr. Ramsay, a família é a redução de todos os valores, enquanto para Mrs. Ramsay é a ampliação. Perante a esposa, filhos e convidados, Mr. Ramsay se mostra imponente como um soldado. Possui um intelecto brilhante, mas não sabe lidar com a vida nem com os sentimentos. Por outro lado, Mrs. Ramsay encara bravamente os percalços da existência, mesmo não sendo uma grande intelectual. Na medida que Mr. Ramsay possui seus fãs por ser um grande estudioso, Mrs. Ramsay é adorada devido ao efeito que causa nas pessoas: admiração, respeito e sabedoria.

Esta visão final de Lily esclarece que o aparente conflito entre os opostos (vida e morte) não representa separação, mas ata o presente devastado ao passado assassino da guerra; à maturidade desiludida, mas livre, à infância idealizadora, mas oprimida. Lily consegue realizar sua pintura, ou seja, consolidar a intenção da obra, quando realmente compreende as forças opostas inerentes à Mr. e Mrs. Ramsay. Lily unifica linguagem e silêncio, pintura e escrita, reunindo-os em um amálgama vital.

Love had a thousand shapes. There might be lovers, whose gift it was to choose out the elements of things and place them together and so, giving them a wholeness not theirs in life, make of some scene, or meeting of people (all now gone and separate), one of those globed compacted things over which thought lingers, and love plays.(WOOLF, 1965, p. 178)

ABSTRACT:

This article introduces the Virginia Woolf's novel *To The Lighthouse* through an analysis based on the opposition between life and death, which isn't, in fact, a dichotomy, but a amalgam as Eros and Thanatos, life pulsion and death pulsion respectively according to Freudian teory.

Keywords: Life; death; pulsion; dichotomy.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. O narrador. In: **Textos escolhidos**. Rio de Janeiro: Victor Civita, 1983

BISHOP, E. **Macmillian Modern Novelists – Virginia Woolf**. Hampshire: Macmillian, 1991.

CHILDS, P. **Modernism**. London and New York: Routledge, 2000.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FREUD, S. **Textos essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise**. Organização BASTO, J.; BASTO, S.. Publicações Europa – América – Portugal, s/d.

_____, S. Recordar, repetir e elaborar. In SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a (vol. 12).

_____, S. Ego e Id. In SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996b (vol. 19).

_____, S. Para além do princípio do Prazer. In SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996c (vol. 18).

_____, S. O Bloco Mágico. In SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996d (vol. 19).

FRANÇA, M. I. **Psicanálise, estética e ética do desejo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência**. Tradução Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MILLER, R. **Virginia Woolf: The Frames of Art and Life**. London: Macmillan Press, 1988.

NASCIMENTO, E. **Derrida e a literatura – Notas de literatura e filosofia nos textos da Desconstrução**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1999

WOOLF, V. **A Room Of One's Own**. London: Penguin Modern Classics, 1945.

_____, V. **To the Lighthouse**. London: Penguin Books, 1965.

Civilizados e selvagens: uma análise de *Caetés*

Gustavo Arnt¹

RESUMO:

Tomando a teoria do romance de Mikhail Bakhtin como pressuposto epistemológico, o presente ensaio apresenta uma análise do romance *Caetés*, de Graciliano Ramos. Sustenta-se a tese de que essa obra opera, por meio de sua complexa composição narrativa, uma revisão crítica do nacionalismo literário brasileiro.

Palavras-chave: *Caetés*; Nacionalismo literário; Mikhail Bakhtin.

“Para que mexer nos caetés, uma horda de brutos que outros brutos varreram há séculos?”

(RAMOS, G., *Caetés*, p. 155)

Finalizado em 1928 e publicado somente em 1933, *Caetés* é o primeiro livro de Graciliano Ramos. Narrado retrospectivamente em 1ª pessoa por João Valério, guarda-livros do armazém Teixeira & Irmão na cidade de Palmeira dos Índios, o enredo se desenvolve em torno de dois planos narrativos: um é o da paixão de João Valério por Luísa, esposa de Adrião, dono do armazém onde ele trabalha; o outro, o da tentativa de Valério escrever um “romance histórico” sobre os índios caetés.

A narrativa nos apresenta, lentamente, o cotidiano da “classe média” de Palmeira dos Índios: jornalistas, políticos, padres, bacharéis, farmacêuticos, médicos, comerciantes, etc. com seus hábitos, intrigas, projetos. Pode-se dizer que *Caetés* é a história de um baixo

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Brasileira do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, sob orientação da Profa. Dra. Germana Henriques Sousa.

funcionário que tem alguma inserção na classe alta do meio onde vive, mas que se sente inferiorizado e busca ascender socialmente.

É justamente no contexto da escalada social que estão inseridos sua paixão por Luísa e sua tentativa de escrever um romance. Porém, isso não significa que Valério não se apaixone verdadeiramente por Luísa ou não tenha interesse pela literatura, ou seja, não podemos identificar esses dois interesses como puro cálculo. A questão é que, como veremos adiante, o desejo de inserção na camada superior da sociedade é maior e, no todo da obra, a paixão por Luísa e pela literatura podem ser encaradas mais como meio para determinado fim do que algo que valha por si mesmo.

Com este estudo, pretendemos analisar um aspecto bastante importante na composição do livro, mas que, curiosamente, a crítica tem deixado passar quase despercebido: trata-se da revisão crítica do nacionalismo literário operada em *Caetés* por meio da composição narrativa como um todo, mas, em especial, da composição do plano narrativo referente ao “romance histórico” de João Valério. De modo geral, buscamos compreender a articulação existente entre a obra e o sistema literário brasileiro no que diz respeito ao nacionalismo literário. Nossa análise demonstramos que em *Caetés* está configurada esteticamente uma revisão crítica do nacionalismo literário, principalmente por meio de elementos irônicos e paródicos e da composição dos personagens, com destaque para a relação entre o narrador e o autor-criador.

2. Autor, narrador e personagem: pressupostos epistemológicos

Neste ensaio, buscamos analisar *Caetés* à luz de uma das mais relevantes e sofisticadas teorizações acerca do romance surgidas até hoje: a teoria do romance de Mikhail Bakhtin. Essa teoria, como veremos, não está de modo algum desvinculada do conjunto de seu pensamento, chegando a ser, inclusive, mais produtiva que a maioria das teorias do romance justamente em função da aliança operada entre os diversos campos de seu pensamento.

A teoria de Bakhtin propõe o estudo da “literatura como um fenômeno estético totalmente articulado ao contexto cultural mais amplo” (MACHADO, 2008, p.1). Para ele, “os estudos literários devem estabelecer o vínculo mais estreito com a história da cultura. A literatura (...) não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época” (BAKHTIN, 2003c, p. 360). Contudo, Bakhtin chama a atenção para não se incorrer no erro contrário, isto é, isolar o fenômeno literário apenas na época de sua criação. Observa-se, então, a exigência de um tipo de estudo literário que ao mesmo tempo articule a obra com o amplo contexto cultural em que foi produzida e leve em consideração a “vida” que essa obra teve ao longo da história, aquilo que Bakhtin chamou de “grande tempo” (idem, p. 362).

Feita essa observação inicial, é preciso dizer que ela está articulada ao eixo central do pensamento de Bakhtin: o dialogismo, que apresenta basicamente três significados: i) princípio geral do agir – só se age em relação de contraste com relação a outros atos de outros sujeitos; ii) princípio da produção dos enunciados/discursos, que advém de diálogos passados e futuros com outros enunciados/discursos; iii) forma específica de composição de enunciados/discursos, opondo-se ao monologismo (SOBRAL, 2005, p. 106). O que há de contínuo entre os três significados é a centralidade do diálogo, tendo como pressuposto a noção de que a constituição da subjetividade humana se dá na relação *responsiva* concreta *entre* os sujeitos.

Aos poucos vamos percebendo, então, uma íntima articulação entre os diversos campos do pensamento de Bakhtin, de forma que uma das mais relevantes é a articulação entre ética e estética. Sua teoria do romance só pode se bem compreendida no seio dessa intersecção entre os dois campos. Segundo Adail Sobral, pensar ética e estética em Bakhtin:

(...) é evocar, de um lado, a resignificação que ele propõe dessas categorias e, do outro, sua insistência na integração arquitetônica dessas dimensões do humano ‘na unidade da responsabilidade’ que é a tarefa de cada sujeito humano. (SOBRAL, 2002, p. 103)

Ao construir sua teoria do romance, Bakhtin foi bastante audacioso. Travou intensa polêmica com os formalistas russos, que centravam sua análise apenas no material da obra literária, ou seja, desenvolviam uma análise puramente lingüístico-textual; e também combateu a crítica marxista dogmática e vulgar, que caía no pólo oposto ao dos formalistas, isto é, muitas vezes perdia a particularidade do texto literário, fazendo associações imediatistas com questões econômicas.

Bakhtin propõe, então, um tipo de análise que supere as deficiências dessas “escolas”. Segundo ele, o romance reestrutura no seu conjunto elementos éticos, filosóficos, epistemológicos, econômicos, etc., formando “um *todo único, orgânico*, submetido a suas próprias leis específicas” (BAKHTIN, 1995, p. 40, 41). Deve-se, portanto, buscar compreender a “especificidade do material semiótico-ideológico” da obra literária, haja vista que “em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios” e que “o signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes” (idem, p. 46).

Assim como nas relações sociais o ser humano só se constitui em interação com outros, por meio da ação responsiva ao seu meio; no plano estético autor e personagem são constituídos por meio do ato responsivo de um em relação ao outro, “cada elemento da obra nos é dado na resposta que o autor lhe dá” (BAKHTIN, 2003a, p. 3).

Vale lembrar, no entanto, a fundamental distinção que Bakhtin faz entre autor-pessoa, autor-criador e narrador. Não interessa a ele a pessoa real que escreveu o livro, no nosso caso, o “Graciliano Ramos biográfico”; interessa, sim, uma instância que faz parte do objeto estético, vista como uma espécie de “voz que escreve” (TEZZA, 2008, p. 1).

O autor-criador é considerado “o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra” (idem, p. 10). A esse respeito, Bakhtin afirma que:

O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais

enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse excedente de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra (BAKHTIN, 2003, p. 11).

Aqui a idéia do “excedente de visão” é fundamental: só o outro, a partir do lugar único que ele ocupa fora de nós, pode nos dar acabamento, assim como só nós podemos dar acabamento ao outro. Isso porque o horizonte axiológico que temos a partir de nós mesmos é sempre limitado, é impossível a um “eu” dar acabamento a si próprio. A essa relação Bakhtin dá o nome de exotopia. Como observa Cristovão Tezza, para Bakhtin o acontecimento estético “pressupõe por natureza duas consciências que não coincidem” (idem, p. 2).

Bakhtin desenvolve ainda o conceito de autor-contemplador (que não iremos discutir em demasia neste trabalho), elemento externo à obra, mas fundamental ao processo do acontecimento estético. Em última instância, o autor-contemplador pode ser entendido como o leitor, de forma que sua atitude responsiva em relação à obra é geradora de sentido. Vale lembrar que também ao autor-contemplador é necessário um distanciamento, pois só a partir de uma posição exotópica ele poderá atualizar o objeto estético.

Em relação ao discurso no romance, apesar de ser o autor-criador quem dá acabamento estético às personagens e ao narrador, sua “voz” “não pode destruir completamente a voz representada, a voz do herói” (TEZZA, *opcit*, p. 4). Segundo Irene Machado:

O plurilingüismo entra no romance “em carne e osso” nas vozes das pessoas que falam. A língua no romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação. A dialética da representação se configura pelo dimensionamento ideológico da palavra no romance: a palavra de um homem que fala em nome de uma visão de mundo ou de um sistema de idéias (MACHADO, *opcit*, p. 5).

Isso significa que a análise do discurso do romance é fundamental para a compreensão da dinâmica estética da obra. Na sequência, analisamos principalmente o discurso de João Valério, que constitui um ideograma próprio, apresentando sua visão do mundo, mas que também é uma resposta refratada às intenções composicionais do autor-criador.

3. Uma nação catastrófica: o romance impossível de João Valério

Caetés é um livro que, apesar de não se distinguir completamente das obras posteriores de Graciliano Ramos, apresenta uma singularidade notável: a ampla utilização que o autor-criador faz de elementos paródicos na composição da narrativa. Esse dado é de extrema importância; pois, como pretendemos mostrar, é principalmente por meio da composição paródica que se dá a revisão crítica do nacionalismo literário operada na obra.

A paródia como elemento composicional em *Caetés* se relaciona basicamente a dois traços bastante significativos do sistema literário brasileiro: o indianismo e o nacionalismo. No período correspondente ao Romantismo, a “questão nacional” vai ser colocada de fato como um problema de primeira ordem. Sob o influxo dos movimentos de libertação nacional ocorridos na América, associado à proclamação da Independência do Brasil em 1822, inspirado pelos ideais oriundos da Revolução Francesa e do liberalismo econômico, e herdeiro do movimento romântico na Europa, o Romantismo brasileiro é marcado indubitavelmente pelo nacionalismo literário. O desejo de emancipar a literatura brasileira da portuguesa e de consolidar a soberania do país será o carro-chefe dessa estética.

Animados pela missão histórica de, por meio das Letras, contribuir para a emancipação política e “espiritual” do país nascente, os escritores irão incorporar à atividade estética alguns elementos fundamentais; será o momento da criação de símbolos, história, cultura, identidade e, evidentemente, literatura próprios. Tratava-se então de “construir uma

vida intelectual na sua totalidade, para progresso das Luzes e conseqüente grandeza da pátria” (CANDIDO, 2006a, p. 329).

Conclui-se daí que a atividade letrada desempenhou papel fundamental nesse momento histórico, sendo um dos pilares da classe dominante àquele momento no processo de constituição de uma hegemonia. Conclui-se, assim, que a literatura esteve no centro do processo de imaginação da comunidade nacional brasileira.

No que se refere mais especificamente ao domínio da estética, observam-se alguns elementos gerais que constituíram literariamente a expressão do nacionalismo (indianismo, exaltação da natureza, regionalismo). É sempre importante ressaltar que tais elementos atuaram dialeticamente: por um lado, possibilitaram a fixação de traços do caráter nacional brasileiro, por outro, atuaram muitas vezes como “ilusão compensatória”, fundamentada numa “consciência amena do atraso” brasileiro (CANDIDO, 2006b, p.176).

Em contrapartida à sua importância histórica, principalmente em relação à formação do sistema literário brasileiro, o programa romântico, de um modo geral, acabou por configurar um país em bases de cunho pitoresco, exótico e estereotipado: veja-se, por exemplo, o tratamento dado ao negro e ao índio nesse momento. A incorporação estética deste possibilitava a imaginação de um passado mítico para a nação em construção, amenizava o conflito colonizatório e, como já estava marginalizado da sociedade, não produzia o incômodo que o negro, escravizado (contraditoriamente convivendo com os ideais liberais importados da Europa), traria incorporado à literatura. Vale lembrar também que foi essa a simbologia incorporada ao imaginário das elites no processo de consolidação da hegemonia e que, gradualmente, foi transformada em senso comum.

Esta é uma das principais contradições do Romantismo: por um lado tem-se o desejo de construir uma nação livre e soberana, por outro, não se verifica qualquer interesse em abandonar a estrutura social fincada no escravismo e em incorporar a população

marginalizada ao projeto de nação em construção. Ou melhor, essa população estava incorporada, mas com espaço e funções muito bem demarcadas: classe trabalhadora servil.

Como já foi dito, em *Caetés* se configura uma espécie de revisão crítica das concepções nacionalistas vigentes no Romantismo e até mesmo no Modernismo, contexto no qual o nacionalismo literário foi visto sob diversos ângulos, muitas vezes contraditórias, haja vista, por exemplo, a polêmica entre o grupo Pau Brasil (antropofagia) e o grupo Verde Amarelo (regionalismo pitoresco). Sendo assim, nossa análise irá focalizar principalmente o segundo plano narrativo da obra, aquele que apresenta João Valério tentando escrever um “romance histórico” sobre os índios caetés.

...

A referência de João Valério ao romance que está fazendo aparece pela primeira vez no capítulo 2 da obra, em meio a uma de suas constantes reflexões acerca do significado de sua vida, do seu “estar-no-mundo”:

E eu, em mangas de camisa, a estragar-me no escritório dos Teixeira, eu, moço, que sabia metrificação, vantajosa prenda, colaborava na Semana de Padre Anastácio e *tinha um romance começado na gaveta. É verdade que o romance não andava, encrencado miseravelmente no segundo capítulo. Em todo o caso sempre era uma tentativa* (RAMOS, 1973, p. 32, grifo meu).

Aqui a obra de Valério aparece apenas sob o signo de “romance”, o leitor ainda desconhece o assunto do livro, mas já fica sabendo algumas coisas importantes, cuja compreensão é fundamental para a reflexão que desenvolvemos acerca do nacionalismo literário.

A primeira delas diz respeito ao significado da literatura na vida de Valério. A literatura se apresenta a ele principalmente como sinal de distinção social. São vários os momentos ao longo do livro em que ele declara ter a literatura como “grande vantagem”:

Talvez eu pudesse também, com exígua ciência e aturado esforço, chegar um dia a alinhar meus caetés. Não que esperasse embasbacar os povos do futuro. Oh! não! As minhas ambições são modestas. Contentava-me um triunfo caseiro e transitório, que impressionasse Luísa, Marta Varejão, os Mendonça, Evaristo Barroca. Desejava que nas barbearias, no cinema, na farmácia Neves, no café Bacurau, dissessem; “Então já leram o romance do Valério?” Ou que, na redação da Semana, em discussões entre Isidoro e Padre Atanásio, a minha autoridade fosse invocada: “Isto de selvagens e histórias velhas é com o Valério (RAMOS, opcit, p. 67).

A segunda é que o tal “romance” se apresenta como um problema para o guarda-livros, pois “não andava”, ficara “encrencado miseravelmente no segundo capítulo”. Ou seja, ao lado da vontade de escrever o livro encontra-se a impossibilidade de concretizar seu desejo.

No entanto, essa vontade desaparece quando Valério, após o suicídio de Adrião Teixeira, finalmente ascende socialmente, tornando-se sócio do armazém onde fora guarda-livros. Conforme aponta Luís Bueno, para Valério:

Literatura e propriedade são incompatíveis. Atingida uma posição social mais proeminente, Valério já não precisa mais da literatura. Jovem e saudável, representa com vantagens o papel de Adrião, e isso o satisfaz (BUENO, 2006a, p. 602).

Na maioria das vezes em que João Valério dá continuidade à elaboração de seu “romance”, isso acontece com vistas a fugir de sua realidade imediata, como evasão do real, a exemplo do já tão comentado “desenraizamento romântico”. Além disso, a tônica do discurso do narrador ao tratar desse tema é sempre permeada pelo peso da feitura do romance, e os benefícios que ele almejava alcançar por meio da literatura (prestígio social, distinção e até mesmo o amor de Luísa) se mostram cada vez mais distantes, como se pode observar na seguinte passagem:

Deitei-me vestido, às escuras, diligenciei afastar aquela obsessão. Inutilmente. Ergui-me, procurei pelo tato o comutador, sentei-me à banca, tirei da gaveta o romance começado. Li a última tira. Prosa chata, imensamente chata, com erros. Fazia semanas que não metia ali uma palavra. Quanta dificuldade! E eu supus concluir aquilo em seis meses. Que estupidez capacitar-me de que a construção de um livro era empreitada para mim! (idem, p. 38)

Dando continuidade aos seus pensamentos, Valério se exaspera, maldiz sua empreitada, e o discurso contra a produção do romance entra em conflito com o discurso que sublinha as vantagens que a literatura poderia lhe trazer. Até esse momento da narrativa, o narrador não elucidou de que trata o livro que está compondo, e sua dificuldade em escrever aparece ao leitor como um problema ligado à sua inércia em relação a tudo o mais que o circunda, como bem observou Luís Bueno (2006b, p. 258). No entanto, num trecho que aparece logo em seguida ao fragmento citado, João Valério finalmente revela a motivação de sua dificuldade em continuar e finalizar seu romance:

Também aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história! Os meus caetés não têm verossimilhança, porque deles apenas sei que existiram, andavam nus e comiam gente. Li, na escola primária, uns *carapetões interessantes no Gonçalves Dias e no Alencar*, mas já esqueci tudo. Sorria-me, entretanto, a esperança de poder transformar esse material arcaico numa brochura de cem a duzentas páginas, cheia de lorotas em bom estilo, editada no Ramalho. (idem, p. 38, 39, grifo nosso)

Essa declaração do narrador é fundamental para a compreensão do significado da paródia e da ironia na composição narrativa de *Caetés*. E cabe salientar mais uma vez: não afirmamos aqui que *Caetés* seja uma paródia dos obras românticas como um todo, ou mesmo de alguma em particular, como as de José de Alencar e de Gonçalves Dias, por exemplo. O que buscamos mostrar é o modo como, por meio de recursos paródicos e irônicos, o autor-

criador configura narrativamente uma resposta crítica à tradição nacionalista da literatura brasileira.

No fragmento acima, observamos a presença de elementos discursivos que nos dão uma mostra de outro aspecto da concepção de literatura do narrador e podemos perceber também o contraste que há entre sua visão e a do autor-criador. Em primeiro lugar, o enunciado “aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história!” revela uma expectativa implícita de Valério em relação à literatura: a de que esta carregue em si uma espécie de “dever para com a verdade”, concepção que podemos entender como uma tentativa de retorno à atividade literária marcada pelo que Antonio Candido chamou de “senso de dever patriótico” (CANDIDO, *opcit.*, p. 328), traço característico da literatura romântica na qual Valério tenta buscar “inspiração”. Por ora, podemos concluir, então, que é essa a ideologia manifesta no discurso de Valério. Contudo, a seguinte formulação de Bakhtin nos abre uma possibilidade analítica que permite o aprofundamento da discussão. Ele diz:

O plurilinguismo no romance (...) é o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra *bivocal* especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. (BAKHTIN, 1990, p. 127).

É justamente disso que se trata no trecho em análise (mas não só nele, é algo que permeia todo o romance, em especial quando Valério fala de si mesmo). Nos nossos dois parágrafos anteriores, limitamo-nos propositalmente a analisar apenas o início do discurso de Valério. Dando segmento, deparamo-nos com o trecho “Li, na escola primária, uns *carapetões interessantes no Gonçalves Dias e no Alencar*, mas já esqueci tudo.”. Aqui vemos que o narrador tenta evocar lembranças já bastante vagas, até mesmo inexistentes, pois ele mesmo dirá que já não se lembra de nada. Contudo, o elemento mais relevante nesse período

é a referência aos “carapetões interessantes” que lera “no Gonçalves Dias e no Alencar”. A análise do léxico se faz fundamental: “carapetões” é o plural de “carapetão”, que significa grande mentira. Ou seja, o que Valério diz é que leu muitas mentiras em Gonçalves Dias e Alencar, simplesmente os maiores escritores do Romantismo brasileiro, deixando transparecer, assim, a mudança de convenção estética condicionada pelas mudanças históricas no país.

João Valério sente uma cada vez mais forte impossibilidade de narrar. O objeto narrativo se mostra cada vez mais arredio. Ele nem consegue escrever sobre os caetés, nem se acha capaz de escrever sobre seus pares:

Caciques. Que entendia eu de caciques? Melhor seria compor uma novela em que arrumasse Padre Atanásio, o Dr. Liberato, Nicolau Varejão, o Pinheiro, D. Engrácia. Mas como achar enredo, dispor as personagens, dar-lhes vida? Decididamente não tinha habilidade para a empresa: por mais que me esforçasse, só conseguiria garatujar uma narrativa embaciada e amorfa. (idem, p. 39)

Como a escrita representa um peso tão grande para Valério e como ele próprio passa a desdenhar a literatura depois que finalmente consegue sua ascensão social, faz sentido o argumento de Luís Bueno de que não é possível determinar quem escreve o romance que lemos, o romance “acabado”:

(...) em Caetés não há qualquer referência segura ao fato de João Valério ter reincidido na literatura. Como se sabe, nada obriga a que um romance em primeira pessoa seja um texto escrito por seu narrador. Basta pensar que Riobaldo, por exemplo, fala o Grande Sertão: Veredas. As condições da produção daquele discurso que resultou em Caetés não são esclarecidas e não é necessário supô-lo escrito por João Valério – ainda que essa seja uma das possibilidades (BUENO, opcit, p. 600)

Adiantando parte da conclusão, podemos interpretar a ausência de um “escritor” na composição da obra como mais um sinal, dentre os muitos que vão aparecendo ao longo do livro, de que, no momento histórico em que Graciliano escreve, o contexto da década de 1930, já não estão mais disponíveis as convenções literárias e sociais que permitiam um romance histórico indianista. A década de 1930 já está marcada pelo que Candido chamou de “consciência catastrófica do atraso” (CANDIDO, 2006c), marca de uma relação entre literatura e construção da nação menos deslumbrada e confiante, mas, sim, muito mais crítica.

Além disso, João Valério constantemente se compara aos caetés, e até chega a desejar ser um deles ao se dar conta das mazelas da civilização.

De repente imaginei o morubixaba pregando dois beijos na filha do pajé. Mas, refletindo, compreendi que era tolice. Um selvagem, no meu caso, não teria beijado Luísa, tê-la-ia provavelmente jogado para cima do piano, com dentadas e coices, se ela se fizesse arisca. Infelizmente não sou selvagem. E ali estava, mudando a roupa com desânimo, civilizado, triste, de cuecas (idem, p. 39).

Neste trecho se faz presente uma das oposições centrais da obra, que é a oposição entre civilizados e selvagens. Na epígrafe deste ensaio, colocamos um fragmento de Caetés em que Valério se refere aos civilizados e aos selvagens nos mesmos termos: brutos. Há, no entanto, diferenças essenciais entre a brutalidade em um e em outro. A brutalidade dos índios diz respeito mais ao seu caráter primitivo; enquanto os civilizados, que são assim denominados justamente por pretensamente terem superado a primitividade ou a barbárie, são denominados “brutos” por, na prática social, manterem práticas bárbaras. Ao fim do romance, quando Valério diz “caetés somos nós”, a mensagem transmitida é justamente a de que a “civilização” foi construída graças à barbárie, à exploração, ao extermínio de índios e escravos. É o que podemos perceber também nas reflexões empreendidas por Valério no seguinte trecho:

Entrei no quarto, abri a janela que deita para a rua, tirei o manuscrito da gaveta. A dificuldade era apanhar os portugueses que tinham escapado ao naufrágio, amarrá-los, levá-los para a taba e preparar um banquete de carne humana. Trabalhei danadamente, e o resultado foi medíocre. Sou incapaz de saber o que se passa na alma de um antropófago. De indivíduos das minhas relações o que tem aparência moral com antropófago é o Miranda, mas o Miranda é inteligente, não serve para caeté. Conheço também Pedro Antônio e Balbino, índios. Moram aqui ao pé da cidade, na Cafurna, onde houve aldeia deles. São dois pobres degenerados, bebem como raposas e não comem gente. O que me convinha eram canibais autênticos, e disso já não há. (RAMOS, *opcit*, p. 119)

Retrocedendo um pouco na narrativa, vemos que é no capítulo 7, todo ele destinado ao romance de Valério, que se pode observar com mais profundidade e clareza todas as nuances que o motivo do nacionalismo/ indianismo apresenta na composição da obra. Novamente Valério decide retomar a escrita do romance em um momento de inquietação, como para se desanuviar: “Como me sentisse inquieto, resolvi distrair-me aproveitando parte da noite a trabalhar no meu romance” (*idem*, p. 59). O guarda-livros começa, então, a narrar sua empreitada em descrever um “cemitério indígena, que havia imaginado no escritório, enquanto Vitorino folheava o caixa” (*idem*, p. 59). E continuando sua narração diz:

O meu fito era empregar uma palavra de grande efeito: tibicoara. Se alguém me lesse, pensaria talvez que entendo de tupi, e isto me seria agradável.

Continuei. Suando, escrevi dez tiras salpicadas de maracás, igaçabas, penas de araras, cestos, redes de caroá, jiraus, cabaças, arcos e tacapes. Dei pedaços de AdriãoTeixeira ao pajé: o beijo caído, a perna claudicante, os olhos embaçados; para completá-lo, emprestei-lhe as orelhas de Padre Atanásio. Fiz do morubixaba um bicho feroz, pintei-lhe o corpo e enfeitei-o. Mas aqui surgiu uma dúvida: fiquei sem saber se devia amarrar-lhe na cintura o enduape ou o canitar. Vacilei alguns minutos e afinal me resolvi a pôr-lhe o enduape na cabeça e o canitar entre parênteses. (RAMOS, *opcit*, p. 60)

Detenhamo-nos um pouco mais na análise desse fragmento. O primeiro aspecto que nos chama a atenção é o modo como o narrador-personagem lida com o discurso alheio: parece se travar uma disputa entre o discurso de Valério e o discurso dos índios. O discurso destes é algo estranho ao guarda-livros, um elemento que ele busca dominar e empregar de modo a atingir determinado objetivo, que, no caso, é conquistar o reconhecimento de seus pares. Valer-se do léxico tupi mostraria que ele sabe, que ele domina a outra língua, o que poderia lhe render distinção social. Essa idéia o faz vibrar, dando-lhe, inclusive, ânimo para continuar a escrever, mesmo que com muito esforço. É daí que nasce o segundo parágrafo do nosso fragmento em análise. Valério declara ter escrito “dez tiras salpicadas de maracás, igaçabas, penas de araras, cestos, redes de caroá, jiraus, cabaças, arcos e tacapes” e, em seguida, descreve os procedimentos por meio dos quais compôs a figura de um índio. A descrição é grotesca, o índio é formado por pedaços de outras pessoas: Adrião Teixeira e Padre Atanásio; e o trecho termina de maneira cômica, quando Valério, sem saber o acessório correto a ser colocado na cintura do índio, declara ter-lhe posto o “enduape na cabeça e o canitar entre parênteses”. No trecho, é essa mistura de comicidade com grotesco que constitui o teor paródico.

Contudo, é necessário fazer uma ressalva fundamental. A sensação do cômico e do grotesco não se deve propriamente ao discurso de João Valério, mas, sim, à composição do autor-criador. Em *Caetés*, o gesto paródico que permeia todo o plano narrativo referente ao “romance em construção” não parte do narrador, para quem a vontade e as dificuldades em fazer um romance sobre os caetés quando já não há caetés são verdadeiras, ou seja, ele está de fato submerso naquele universo, vivencia tudo aquilo. Em outras palavras, no que concerne à questão da literatura, João Valério não consegue ter o distanciamento necessário para fazer uma análise adequada, o que restringe a possibilidade de partir dele próprio um discurso paródico ou irônico, que por essência coloca em questão o discurso parodiado. Vemos, assim,

que é o autor-criador quem opera a crítica ao indianismo. Esse recurso lhe é garantido em função da posição externa que ocupa em relação às personagens e ao próprio narrador, o que lhe confere um excedente de visão (não apenas espacial ou formal, mas principalmente axiológico).

Em outro ponto, tentando elaborar uma cena ritualística de antropofagia, apela a D. Maria José, sua locatária, para saber como “se prepara uma buchada”. Ao passo que ela vai dando a receita, Valério elabora a cena e faz observações, como “Exatamente, numa gamela, já ouvi dizer. E viram-se as tripas pelo avesso, também já ouvi dizer. Mas os caetés não tinham higiene.”; “vou preparar o Sardinha pela receita e misturo com pirão de farinha de mandioca. Fica uma porcaria”. Percebendo que a hora já se ia adiantada, se admira do tempo gasto em sua tarefa: “Será possível? Ora veja. A arte é coisa admirável. Com a preocupação de arranjar os jantares dos índios, esqueci o meu jantar.” E se decide a mais uma vez abandonar sua empreitada literária: “Pois eles que esperem, não comem hoje. E traga-me o conhaque. Deus lhe pague D. Maria. *A senhora acaba de prestar um grande serviço à pátria.*” (RAMOS, *opcit*, p.120, grifo meu).

Aqui vemos, mais uma vez, a paródia e a ironia a serviço do autor-criador. Valério estava de fato empenhado em construir uma cena de antropofagia; porém, como não sabia ao certo como fazê-lo, acaba recorrendo a D. Maria, e a cena se passa do modo como narramos. Para finalizar, salientemos a última frase do fragmento: “a senhora acaba de prestar um grande serviço à pátria”. Essa fala, que destoa totalmente dos outros enunciados de Valério, sugere uma intromissão do discurso do autor-criador no discurso da personagem, numa modalidade de discurso indireto livre. Tiramos dessa declaração dois aspectos: o primeiro é que Valério, assim como os românticos, julgava contribuir para a nação por meio da atividade literária; o segundo é que o autor-criador, ao aproximar-se do discurso de Valério, por um lado o endossa, mas por outro também o refrata, imprimindo o tom paródico a toda a cena e à

convenção nacionalista em voga no Romantismo e apontando para uma modalidade negativa de ligar a atividade letrada à construção da nação.

4. Caetés e o “autoquestionamento literário”

Para concluir nosso estudo, iremos discutir brevemente um desdobramento necessário da nossa análise: o “autoquestionamento literário” na obra de Graciliano Ramos, em especial em *Caetés*.

Conceito desenvolvido por Hermenegildo Bastos (1998) em estudo seminal sobre *Memórias do Cárcere*, também de Graciliano Ramos, o autoquestionamento literário diz respeito a um traço marcante da literatura moderna, que é a tensa relação entre arte e vida.

Segundo Bastos, Graciliano opera uma dupla recusa: a primeira é a de colocar a arte a serviço de alguma coisa; a segunda é atribuir à arte um fim em si mesma. O crítico aponta que:

A obra de Graciliano é herdeira da arte que se quer autônoma e, por isso, recusa colocar-se a serviço de alguma coisa. Só a arte autônoma pode ser crítica. A crítica social só é possível porque o artista avalia os meios e as formas de expressão de que dispõe. Como tal, a arte crítica volta-se sobre si mesma, questiona-se, reformula-se (BASTOS, 2008, p. 35).

Dessa forma, no caso específico de Caetés observa-se que o autoquestionamento se coloca não apenas como tema (a dificuldade de Valério em escrever seu romance), mas principalmente como forma, marcada pela ausência de um escritor, como indicamos acima, e pela impossibilidade de, naquele momento, se escrever um romance histórico indianista:

As narrativas planejadas pelos protagonistas dos romances pessoais são narrativas tradicionais e, se não se realizam é porque não há mais condição histórica para sua realização. Enquanto

isso, os romances de Graciliano Ramos narram essa impossibilidade e, ao mesmo tempo, a história da sociedade que esses romances são incapazes de representar (idem, p. 48)

Essa falta de “condição histórica” para a realização de um romance como o que Valério pretende fazer indica ao mesmo tempo a necessidade de novos meios de representar a realidade. “Questionar a literatura é perguntar se ela dá conta do peso da realidade”, assinala Bastos.

O autoquestionamento literário constitui, então, uma das mais sofisticadas formas literárias na busca da literatura em se ligar ao projeto de construção da nação de uma outra forma, agora mais crítica, tentando superar os limites da “consciência amena do atraso”.

Em *Caetés*, se configura esteticamente uma consciência crítica do atraso, que busca, pela negatividade da forma paródica moderna (BAKHTIN, 1996, p. 19), “propor” uma nova forma de representar o país em seu novo momento histórico e estético.

ABSTRACT:

Taking the theory of the novel by Mikhail Bakhtin as epistemological assumption, this essay presents an analysis of the novel *Caeté* of Graciliano Ramos. It suggests the thesis that the work operates, through its complex narrative composition, a critical review of the Brazilian literary nationalism.

Keywords: *Caeté*; Literary nationalism; Mikhail Bakhtin.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Tr. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. “O autor e a personagem na atividade estética. In. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

_____. “O problema do texto na lingüística, na filologia e em outras ciências humanas. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

_____. “Os estudos literários hoje”. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003c.

- _____. Marxismo e filosofia da linguagem. Tr. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____. Problemas da poética de Dostoiévski. Tr. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. Tr. Aurora Bernardini et alli. São Paulo: Unesp/ Hucitec, 1990.
- BASTOS, Hermenegildo. “O autoquestionamento literário”. In: Memórias do Cárcere: literatura e testemunho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.
- BUENO, Luís. “Acima do outro: *Caetés*”. In: Uma história do romance de 30. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006a.
- _____. “Uma estréia brilhante”. In: RAMOS, Graciliano. Caetés. Rio de Janeiro: 2006b.
- CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. Formação da literatura brasileira. São Paulo: Ouro sobre azul, 2006a.
- _____. “Literatura de dois gumes”. In: A educação pela noite e outros ensaios. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006b.
- _____. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: A educação pela noite e outros ensaios. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006c.
- _____. “Uma palavra instável: Nacionalismo”. In: Vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2005.
- FARACO, Carlos Alberto. “Autor e autoria”. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.
- MACHADO, Irene A. “A teoria do romance e a análise estético-cultural de M. Bakhtin”. Disponível em: <www.usp.br/revistausp/05/machado.php> Acesso em: 20 de maio de 2008.
- RAMOS, Graciliano. Caetés. 11ª Ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro; São Paulo: Martins, 1973.
- SOBRAL, Adail. “Ético e estético: Na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas”. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.
- TEZZA, Cristóvão. A construção das vozes no romance. Publicado originalmente em BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. SP: Unicamp, 2001; Disponível em: <www.cristovaotezza.com.br/textos/palestras/p_vozesromance.htm> Acesso em: 20 de maio de 2008.

Orides Fontela: A poética do retorno

Alexandre de Melo Andrade¹

RESUMO: A proposta do trabalho é demonstrar os aspectos que Orides Fontela explora em suas poesias para destamar a linguagem, na mesma medida em que a reconstrói. Opondo-se ao tempo histórico, linear, empírico e teórico, a poeta manifesta um retorno aos primórdios da linguagem, impondo um tempo mítico, cíclico e inaugural.

Palavras-chave: Orides Fontela; poética do retorno; contemporaneidade.

Introdução

Entre as vozes que circundam a poesia contemporânea, encontramos a de Orides Fontela. A poeta, que viveu de 1940 a 1998, publicou as obras *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996). Nascida em São João da Boa Vista, interior de São Paulo, foi professora primária e publicou seus primeiros poemas no jornal *Município*, despertando a atenção de seu antigo colega de escola primária Davi Arrigucci Jr., que, como crítico de literatura e estudioso de poesia, reconheceu de imediato o valor dos versos da escritora. O contato de Orides com Davi lhe proporcionou sua ida para São Paulo, onde estudou Filosofia na USP e adquiriu sensíveis leitores para seus poemas. Publicou, ainda com o apoio de Davi, seu primeiro livro, em 1969.

Leitora assídua de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Clarice Lispector, entre outros, conforme se observa pelas homenagens poéticas que dedica a estes escritores, Orides foi herdeira de uma tradição literária que já delineava os aspectos que seriam explorados pela lírica brasileira contemporânea, como o consórcio entre a inspiração e o trabalho de arte, a revalorização dos efeitos nominais da linguagem, o desmembramento das palavras, a valorização do silêncio e do interdito, a ruptura com o saber elaborado e constituído, a revelação constante a partir de um mínimo dizente, e o tom filosofante. Por meio de uma escrita ousada, a poeta ora adere à espontaneidade – quando

¹ Doutorando em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara.

se permite fazer combinações diversas –, ora rompe com as estruturas significativas – quando percebe a inutilidade de um saber absoluto.

1. Adesão e ruptura

Pouco estudada pela crítica literária, a poesia oridiana se notabilizou, a princípio, pela estranheza de seus versos, e depois pela expressão genuína de um movimento que oscila entre a adesão à primazia da linguagem e a ruptura ao todo-construído da linguagem e das coisas. Sua poética, muito além de apenas “desconstruir códigos”, tenta restabelecer o primitivismo, a origem, de forma a tocar na gênese das manifestações verbais, num tempo anterior ao progresso e à civilização. Faz-se necessário dizer, porém, que o Romantismo já insinuava um retorno ao passado pré-civilizado, rompendo com os artifícios de um mundo em constante progresso material; a divinização da natureza e suas imagens transcendentais – constantes na poesia romântica – instigavam um vínculo entre o poeta e a natureza, de forma que tudo no universo fosse visto como metáfora, inclusive o próprio homem. Anatol Rosenfeld, em estudo sobre os “Aspectos do Romantismo alemão”, onde discute as idéias disseminadas pelo Pré-Romantismo alemão, afirma que “Os românticos de modo algum querem ‘voltar’ à natureza; querem avançar até ela, depois de assimilado todo o processo civilizatório” (1985, p. 154; aspas do autor). O crítico ainda retoma Novalis para dizer que o estágio primitivo do desenvolvimento humano se assemelha à criança em seu caráter de ingenuidade, isenta das dicotomias do homem civilizado. Essa idéia de retorno reaparece de forma latente na poesia de Ordes, mas não por meio da incisiva transcendência das formas naturais e do princípio analógico dos românticos; o que constatamos, desde os seus primeiros versos publicados, é uma constante desarticulação dos processos verbais e imagéticos que desautomatiza o leitor e exige dele aquilo que, segundo o heterônimo pessoano Alberto Caeiro, seria uma “aprendizagem de desaprender”.

Iluminada por Heidegger, a escritora perseguiu, em seu programa poético, o princípio das “coisas”, surpreendendo-se com a constante clareira que flui dos objetos do mundo físico, e alcançando, no nível da linguagem, a desestruturação morfológica e sintática, o que nos conduz à pureza da linguagem – não a linguagem-ferramenta, a

linguagem-utilitária –, mas a linguagem em sua manifestação sonora inaugural. Superando o próprio princípio analógico, a poeta institui a redução de tudo a uma escala zero, de forma que o limite da desconstrução seja o início da construção.

Benedito Nunes, na esteira de Heidegger, atribui à poesia o caráter de desvelamento da verdade, de busca das origens por meio da nomeação; segundo o crítico,

A poesia efetua esse retorno sempre renovado. E o poeta é aquele que perfura os mananciais, tomando os vocábulos como palavras dizentes. Seu caminho não vai além das palavras; ele caminha entre elas, de uma a outra, escutando-as e fazendo-as falar. O retorno se opera no intervalo do silêncio, que vai de palavra a palavra, quando o poeta nomeia no discurso dizente. É a *nomeação* que leva uma coisa a ser coisa. Palavras e coisas nascem juntas (1992, p. 267; grifo do autor).

Apesar de esse caráter de “nomeação das coisas” ser inerente a toda poesia, os versos de Orides levam ao extremo o retorno citado por Nunes; sua poética é a da palavra original, desnuda, e ao mesmo tempo em que há uma ruptura com os estereótipos e com o real-acabado, a poeta nos insere no ponto em que a palavra nomeia o constante novo. Dessa forma, seu poema é enxuto e conciso, fala por meio da própria economia verbal e do silêncio, funda aquilo que por si mesmo já é permanência (a palavra), e por isso revela a essência humana.

Cleri Aparecida Biotto Bucioi, estudiosa da poesia oridiana, retoma Derrida para entender a trama da linguagem na escritora contemporânea. Segundo Cleri, “Orides Fontela, no exercício da trama lírica, se arrisca [...] a tomar os fios nas mãos e desconstruir a textura do ‘pano’: o tecido que abriga as marcas do tempo” (2003, p. 29; aspas da autora). Esgarçando a trama da linguagem, Orides destece o conhecimento acumulado em redor das palavras e atribui a elas novos sentidos, concorrendo, dessa forma, para um certo ludismo, pois “Desfazendo os fios a fim de recriá-los, Orides põe-se a (re)bordar o ‘fio dado’ – o traçado esgarçado que suas mãos conservam –, retrabalhando, assim, a linguagem para além de todos os sentidos e de toda a possibilidade” (idem, p.30; aspas da autora).

A desautomatização do pensamento, conforme a proposta poética de Orides, coincide com a desautomatização da própria linguagem, que nos surpreende palavra a

palavra, verso a verso. (Re)tramando o tecido da linguagem, seu poema atinge um caráter fundante que, embora consciente do tempo transcorrido, nomeia as imagens e os objetos através de um alumbramento e de um êxtase constante. O exercício de romper com o tempo seria, então, o exercício de redescoberta da linguagem. A poesia de Orides estaria, dessa forma, no limiar daquele “processo civilizatório” citado por Rosenfeld, quando há um impulso de depurar-se e de caminhar para a origem. Entendemos que sua poesia propõe um movimento circular, pois os limites da sistematização do pensamento humano são levados, pela consciência, à assistematização, ao tempo primitivo, à ponta inicial do “processo que ainda não era processo”.

Em *Linguagem e Mito*, Cassirer afirma que “não só o mito, a arte e a linguagem, mas até o próprio conhecimento teórico chegam a ser mera fantasmagoria, pois nem este pode refletir a autêntica natureza das coisas tais como são, devendo delimitar sua essência em ‘conceitos’” (2006, p. 21; aspas do autor). Preocupado em entender a relação entre a origem da linguagem e seu desdobramento na sistematização do pensamento humano, o crítico considera que todo signo recobre um sentido maior que é recoberto por conceitos atribuídos pelas sociedades; ou seja, há um constante movimento de representações e de configurações que inserem o homem no mundo, e que apenas são “destruídas” ora “nas experiências oníricas, ora na contemplação do ser natural [...]” (idem, p. 24). A poesia de Orides, rompendo com essas representações e configurações, busca recobrar o sentido do signo; é como se a cada camada do ser e da palavra surgisse uma nova camada, num movimento infinito de desfiar, destamar, desorganizar, para se encontrar o cerne da linguagem e da essência humana.

2. Transposição: destruição e ressignificação da linguagem

A primeira obra de Orides Fontela – *Transposição* – é dividida em quatro partes: “Base”, “(-)”, “(+)” e “Fim”, sendo a primeira composta de dezessete poemas, a segunda de dezesseis, a terceira de treze, e a última de nove. Nela, podemos perceber todos os aspectos que permearão as obras futuras da escritora; no dizer de Davi Arrigucci Jr., em *Transposição* “as características mais poderosas da poesia, ou seja, a penetração, a lucidez cortante, a capacidade de alta condensação, o caráter destrutivo estão representados de uma

forma contundente, limpa, seca” (apud. BUCIOLI, 2003, p. 44). Esse processo consciente de destecer a linguagem permite, à escritora, reinventá-la, fazendo variações e combinações múltiplas. Trans-pondo a linguagem e as coisas, Orides encara a atividade poética como jogo e possibilidade e aceita o desafio (inevitável) de reencontrar o fio original da meada, conforme se constata no poema “Meada”:

Uma trança desfaz-se:
calmamente as mãos
soltam os fios
inutilizam
o amorosamente tramado.

Uma trança desfaz-se:
as mãos buscam o fundo
da rede inesgotável
anulando a trama
e a forma.

Uma trança desfaz-se:
as mãos buscam o fim
do tempo e o início
de si mesmas, antes
da trama criada.

as mãos destroem, procurando-se
antes da trança e da memória.
(2006, p. 17)

O poema revela o desfazer da meada, conforme se percebe pela repetição do verso “Uma trança desfaz-se”, no início das estrofes, com exceção da última, que se inicia com o agente da ação – “As mãos”. Desfazendo o tecido, a poeta deseja anular a trama e a forma, o conjunto criado com o passar do tempo, de maneira que se atinja “o fundo / da rede inesgotável”. O sentido de construção, no poema, exige como condição fundamental a destruição; destruindo a armação erigida pelo tempo, é possível reencontrar a origem da trama, “antes da trança e da memória”.

Nesse sentido, podemos afirmar que a poesia de Orides, cujo poema acima é bem representativo, esbarra numa oposição fundamental para o pensamento moderno: o mito e o historicismo. Os românticos, fundando mundos imaginários e refugiando-se na natureza e no transcendente, já pregavam a supremacia da era do ouro, quando a consciência

humana ainda não estava dividida entre o desenvolvimento histórico e a harmonia cósmica. Todas as contradições que daí surgiram colaboraram para a sensação de angústia e a constatação de dicotomias que afastaram cada vez mais o homem de si mesmo e provocaram-lhe conflitos diversos pela mutilação da própria condição humana. O caráter fragmentário da literatura contemporânea atesta essa constante ruptura e dissociação do homem. À unidade do tempo mítico sobreveio a cisão do homem civilizado.

Mircea Eliade, em *Mito do Eterno Retorno*, discute a oposição entre o tempo cósmico, ahistórico, e o tempo linear, histórico. Em sua crítica, diz que a partir do século XVII,

o linearismo e a concepção progressista da história afirmam-se cada vez mais, colocando a fé numa linha de progresso infinito, uma fé que já havia sido proclamada por Leibniz, predominante no século do “iluminismo”, e popularizada no século XIX pelo triunfo das idéias dos evolucionistas. Temos de esperar até o nosso próprio século para ver o começo de determinadas reações contra esse linearismo histórico, e um certo reavivamento do interesse na teoria dos ciclos [...]” (1992, p. 126; aspas do autor).

Mircea estabelece, dessa forma, a idéia de um desgaste que possa haver no homem histórico, e que o redirecione ao tempo primitivo, considerado por Orides o tempo “antes da trança e da memória”.

“Meada” colabora para esse “retorno” a que Mircea faz alusão; através dele, Orides proclama o fim da idade da reflexão e da crítica provocada pela trama da evolução e do pensamento humano, e instaura uma organicidade primitiva que, embora não sabendo exatamente como alcançá-la, seja uma reação e um “real” progresso. Inutilizar o tramado e anular a forma – aspectos negativos sob o ponto de vista do utilitarismo moderno – correspondem a categorias positivas sob o ponto de vista poético de Orides. As formas verbais presentes no poema insinuam, ao mesmo tempo, o desprendimento (“desfaz-se”, “soltam”, “inutilizam”, “anulando”, “destroem”) e a procura (“buscam”, “procurando-se”), corroborando para o movimento de adesão e ruptura de que falamos acima. Não há dúvida de que o ato de desfazer o tecido com as mãos impõe uma visão relativa das conquistas trazidas pela modernidade e pela crença no progresso material. Voltar ao estado primitivo pela consciência – tarefa árdua a ser realizada “com as mãos” – insinua o esgotamento das

forças e o desejo de tornar a ser uno. A partir do desfazimento do tecido, “a palavra poética configura-se como um traçado desfeito, cujos fios guardam, porém, em sua malha, formas já ditas e sentidos conquistados que, ao longo do tempo, foram tramados por outras mãos” (BUCIOLI, 2003, p. 51). Contrariando o conhecimento acumulado (memória), a poeta contraria o próprio tempo histórico e busca, pelo desfazimento, um fim que corresponda ao começo: a ponta da meada.

A atitude de “destruir” o traçado está intimamente ligada, na poética oridiana, à “transposição” do tempo e, conseqüentemente, das coisas criadas e nomeadas pelo pensamento humano. Partindo dessa premissa – destruir para reconstruir –, sua poética transcende os sentidos e joga com as novas possibilidades que podem surgir desta desconstrução. É o que percebemos, por exemplo, no seu poema “Ludismo”, também do livro *Transposição*, quando a poeta, partindo da idéia de que “Quebrar um brinquedo / é mais divertido”, diz, na segunda estrofe:

As peças são outros jogos:
construiremos outro segredo.
Os cacos são outros reais
antes ocultos pela forma
e o jogo estraçalhado
se multiplica ao infinito
e é mais real que a integridade: mais lúcido.
(p. 18)

O ludismo a que a poeta faz alusão no título é a possibilidade de reconstituição das coisas, de desfazimento para que haja novas combinações; dessa forma, não haveria uma totalidade, mas apenas manifestações de objetos criados que são, por si mesmos, passíveis de recriações. A partir da oposição peças x forma, Orides trabalha com as transformações infinitas que são inerentes ao todo-pronto dos objetos; assim, as unidades mínimas de tudo que existe carregam, por si mesmas, outros “segredos”, outras “realidades”, que, camuflados pela forma, só podem ser observados por um bom jogador, ou seja, por quem se arrisca ao jogo das possibilidades e decide “quebrar o brinquedo”. Quebrar a forma é quebrar o limite, da mesma forma que desconstruir é reinventar. Não há um “fundo” a que se alcançar, pois toda ação de transformação permite que se enxerguem outros mundos.

A possibilidade de recriação das coisas, para Orides, ganha a dimensão da própria reinvenção do ser; o exercício do jogo propicia a multiplicação da consciência, pois buscam-se infinitamente o esgotamento e a totalidade do ser. Esse livre jogo é, assim, contra a limitação das coisas, e a poesia que daí deriva é a da constante ruptura com a teoria e com o saber absoluto. Assim como a consciência se multiplica e se desdobra sobre si mesma, o poema oridiano também se reinventa a partir do esgotamento de fórmulas, como um jogo de quebra-cabeça às avessas em que cada peça-palavra não precisa necessariamente encaixar-se com outra determinada pela convenção. “Ludismo” aponta para o universo da infância e da liberdade, aspectos marcados pela flexibilidade e pela ausência de coerção.

O poema “Destruição”, ainda do livro *Transposição*, é também um dos mais representativos desse impulso de retorno a que nos propomos mostrar:

A coisa contra a coisa:
a inútil crueldade
da análise. O cruel
saber que despedaça
o ser sabido.

A vida contra a coisa:
a violentação
da forma, recriando-a
em sínteses humanas
sábias e inúteis.

A vida contra a vida:
a estéril crueldade
da luz que se consome
desintegrando a essência
inutilmente.
(p. 36)

Há um paralelismo formado pelo primeiro verso de cada estrofe em torno das palavras “coisa” e “vida”. Esse paralelismo concorre, na verdade, para uma tensão fundamental entre esses termos, já que “coisa” e “vida” se opõem na mesma medida em que cada termo já se opõe a si mesmo. Não há como negar a relação entre a palavra “coisa” e Heidegger, que empregou em seus estudos as variantes desta palavra para falar da origem da obra de arte, como se observa no trecho:

A origem da obra de arte é a arte. Mas o que é a arte? A arte é real na obra de arte. [...] as obras de arte mostram sempre, se bem que de formas completamente diferentes, a **coisalidade** [...]. A tentativa de apreender o carácter social da obra, através dos conceitos habituais de **coisa**, fracassou. Não apenas porque estes conceitos de **coisa** não captam a **coisalidade**, mas porque, com a pergunta sobre o seu suporte **coisal** [...] constrangemo-la segundo uma apreensão prévia, através do qual barramos o acesso ao ser-da-obra. (1977, p. 30-31; grifo nosso).

Orides lia Heidegger em voz alta, percebendo a musicalidade de seu texto, e incorporou em suas poesias, sem sombra de dúvida, desde as idéias do filósofo alemão, até o vocabulário utilizado por ele, conforme observamos no poema “Destruição”. Entendendo a arte como reveladora de verdades e como um processo de ocultação e desocultação, Heidegger explora a possibilidade de a arte não ser apenas imitação do real, mas fonte de luz que se consagra como criação da verdade. No poema de Orides, a tensão criada entre a “coisa” e a “vida” também fundamenta uma dicotomia entre a verdade original das coisas e os sentidos múltiplos atribuídos às coisas pelo saber acumulado. Na primeira estrofe, as expressões “a inútil crueldade da análise” e “O cruel saber” nos remetem diretamente ao conhecimento derivado do empirismo das sociedades modernas, inútil por distanciar o homem do verdadeiro “ser das coisas” e despedaçar “o ser sabido”. Os dois pontos que sinalizam o fim do primeiro verso nos induzem a uma explicação do que seria “A coisa contra a coisa”; dessa forma, a poeta nos leva a perceber que a análise e o saber se opõem àquilo que é original, àquilo que antes de ser analisado era apenas “coisa”.

Nas estrofes seguintes, as expressões “sínteses humanas / sábias e inúteis” e “luz que se consome” enfatizam a inutilidade da teoria, que julga os objetos por meios associativos, encobrendo a unidade e a essência de tudo o que existe. As formas verbais “recriando” e “desintegrando” fazem alusão a essa atitude de dissolver os seres num coletivo e, enxergando apenas o todo, desconsiderar o aspecto primordial, o manancial, que reside na essência, na coisa-em-si. Novamente nos sentimos instigados a retomar Heidegger; segundo George Steiner, para o pensador alemão,

uma construção humana *deve ser* a extração e alojamento do Ser. Mas sabemos que a realidade é diferente. A tecnologia devastou a terra e degradou as formas naturais,

convertendo-as em mera inutilidade. O homem tem trabalhado e pensado não com mas contra a essência das coisas (1978, p. 115; grifo do autor).

A crueldade, a desintegração e a violentação a que Orides faz referência no poema nos remetem a esse “contra a essência das coisas” originado pela tecnologia, pelo progresso, pela “análise” e pelas “sínteses humanas”. Steiner ainda reitera que, segundo Heidegger, “as nossas tecnologias mascaram o Ser em vez de o trazerem para a luz” (idem, p. 117).

Através desse retorno, dessa busca da origem, Orides provoca o resgate dessa luz, o resgate da essência das coisas, repisada pelo mecanicismo, pela teoria e pela idéia de coletividade resultante da era do progresso e do conhecimento científico. Sua poesia (re)conduz o leitor a um sentido inaugural, a um despertar da nudez da palavra, ao estado anterior ao tempo histórico, linear. Se “todo signo esconde em si o estigma da mediação, o que o obriga a encobrir aquilo que pretende manifestar” (CASSIRER, 2006, p. 21), a poesia de Orides, num (des)processo contínuo, tenta retirar esse estigma de mediação, aclarando o signo em sua pureza.

Ainda comparando o tempo histórico e o tempo mítico, Ernst Cassirer conclui que “O singular é assim, no pensamento teórico, como que recoberto mais e mais por fios espirituais invisíveis, que o tramam com o todo. A significação teórica, que agora recebe, reside no fato de trazer o cunho do todo” (idem, p. 52). A poesia de Orides, contrariando esse princípio teórico, liberta os “fios espirituais”, destramando-os do todo, e busca insistentemente o “singular”. A forma que a poeta utiliza, para alcançar o fim-origem das coisas, é a (re)nomeação da natureza e do próprio homem. A partir do seu contato com o mundo, Orides deixa-se transcender pelos sentidos e atribui nome aos elementos vitais mediante a própria excitação que eles lhe causam, conforme se observa no poema “O nome”, também do livro *Transposição*:

A escolha do nome: eis tudo

O novo circunscreve
o novo homem: o mesmo,
repetição do humano
no ser não nomeado.

O homem em branco, virgem
da palavra
é ser acontecido:
sua existência nua
pede o nome.

Nome
branco sagrado que não
define, porém aponta:
que o aproxima de nós
marcado do verbo humano.

A escolha do nome: eis
O segredo.
(p. 64)

Escolher o nome, no poema, aponta para a revelação do ser; a palavra, que preenche a brancura daquilo que ainda não foi nomeado, aproxima o homem das “coisas”, informando uma identidade do “ser acontecido”. Por isso, o verbo representa sempre o princípio, a comoção inicial, a excitabilidade essencial. Ainda relacionando a poética oridiana aos pressupostos de Cassirer, é importante dizer que, para o crítico da linguagem e do mito, a linguagem surge “como o veículo da conquista de qualquer perspectiva espiritual do mundo, como o meio que o pensamento deve cruzar antes de se achar a si mesmo e de poder conferir a si mesmo uma determinada forma teórica” (2006, p. 52), e, mais adiante, que “o homem consegue alcançar devidamente a percepção da realidade objetiva, captando-a primeiro, **não em conceitos lógicos, mas em imagens míticas claras e bem delimitadas entre si**” (idem, p. 56; grifo nosso). A poesia de Orides, conforme exemplificado pelo poema “O nome”, veicula essa “perspectiva espiritual do mundo” a que Cassirer faz referência, mutilando a teoria pelo desfazimento de sua trama e de seus conceitos lógicos, almejando o tempo cíclico, as imagens claras e o espanto inicial causado pelo primeiro contato com os objetos.

A obra de Orides Fontela, que ainda vem ganhando os primeiros destaques no universo da poesia contemporânea graças a alguns estudiosos que se dispuseram a ler atentamente seus poemas, está circunscrita de forma singular neste cenário que se abriu a partir dos anos de setenta. Não há dúvida de que, com seus versos entrecortados e obedientes a uma espontaneísmo revelador, sua poesia inspirará muitos outros poetas e

críticos que encontrarão nela um campo aberto para uma (re)descoberta da linguagem e, conseqüentemente, da própria poesia.

ABSTRACT: This paper aims at showing the aspects that Orides Fontela exploits in his poems so as to unplot language itself while he reconstructs it. Opposed to historical, linear, empiric and theoretic time, the poet manifests returning to primordial language, imposing mythic, cyclic and opening time upon it.

Key-words: Orides Fontela; poetics of return; contemporaneousness.

Bibliografia

- ÁVILA, A. **O poeta e a consciência crítica**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BUCIOLI, C. A. B. **Entretecer e tramar uma teia poética: a poesia de Orides Fontela**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2003.
- CASSIRER, E. **Linguagem e Mito**. Trad. J. Guinsburg, Miriam Schnaiderman. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ELIADE, M. **Mito do Eterno Retorno**. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- FONTELA, O. **Poesia Reunida (1969-1996)**. São Paulo: Cosac Naify: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- HEIDEGGER, M. **A Origem da Abra de Arte**. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1991.
- NUNES, B. **Passagem para o poético**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992.
- RESONFELD, A. Aspectos do Romantismo alemão. In: _____. **Texto / Contexto**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 147-171.
- STEINER, G. **As Idéias de Heidegger**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1982.

O pensamento outro em Fausto de Pessoa

Tatiana de Freitas Massuno ¹

RESUMO: O presente trabalho pretende investigar de que forma os conceitos de mente, razão e pensamento comumente associados à filosofia entram como categorias norteadoras no *Fausto* de Fernando Pessoa, transformando o *Fausto* pessoano em uma busca incessante e sem fim último lançando questões à filosofia

Palavras- chave: Mente; Razão; Pensamento.

A culturalização dos estudos literários, como tentativa de absorver ou explicar as obras, acaba por desmerecer a exigência de compreensão literária pela qual cada obra clama. Estudos sobre *Fausto* de Fernando Pessoa possuem caráter muitas das vezes comparativos e apreendem a obra, em questão, perpassando *Fausto* de Goethe, seja por estabelecimento de paradigmas distintos – o português e o alemão –, seja por comparações acerca de como cada Fausto reage ao conhecimento e à questão das divindades. Neste sentido, o *Fausto* de Fernando Pessoa é interpretado ou como a perda da possibilidade de conhecimento devido à fragmentação do mundo moderno (SOUZA, 1989, p. 60), ou como um *Fausto* para o qual o conceito de Deus se torna obsoleto (LASCH, 1998, p.95). Em geral, o que grande parte destes estudos desconsidera é a possibilidade de que o próprio texto revele, em seus versos, sua imposição literária.

A obra de Fernando Pessoa é fundadora e, nesse sentido, serve como fissura ou janela, através da qual, o mundo será apercebido ou retido. Portanto, admitir ser a obra fundadora de sua tradição significaria dar à literatura o estatuto de ditar seus próprios parâmetros e singularidades. Por conseguinte, a própria literatura pode ser o ponto de partida e o ponto último para um estudo literário. Uma obra literária pede pensamento. No entanto, não significa conceber um pensamento *a priori* do embate com a obra, o que neste caso resultaria

¹ Mestranda do programa de Literatura Portuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

em moldá-la, desmembrá-la e destruí-la, para que coubesse em conceitos anteriormente concebidos. Nesse sentido, o estatuto que a obra clama não é o de cultura, contra o qual se rebela, mas o de ser literatura².

Dessa forma, como poderíamos estudar *Fausto* de Fernando Pessoa por um viés literário ao invés de tomar como ponto de estudo um recorte histórico ou cultural? Primeiramente, faz-se necessário dar voz à obra, e com ela, travar um diálogo a fim de apreender seu saber. Stanley Cavell, em *In Quest of the ordinary*, percebe que um texto não significa, porém sabe algo. Significar é sempre partir do pressuposto de que é ele, o texto, signo de algo – seja da modernidade, da visão portuguesa do mundo –, ou expressão da psicologia do autor. Entretanto, perguntar o que ele sabe é lançar-lhe perguntas, não conceitos pré-estabelecidos; é conferir-lhe posição de pensamento materializado, não de objeto. Portanto, lançando mão do ensinamento de Cavell, a pergunta que norteia esse artigo é: o que sabe *Fausto*?

O que se pretende, no entanto, não é o esclarecimento da obra, mas o regaste do que o drama poético de Pessoa nos deixa. Os estudos sobre *Fausto* de Fernando Pessoa, ao compará-lo com a obra homônima de Goethe, não levam em consideração a criação, em Pessoa, de sua própria ambiência – a pessoana –, perpassando, assim, questões outras. Pensamento para *Fausto* de Pessoa exige formas distintas do pensamento existente em Goethe. Em Fernando Pessoa, o pensamento não está atrelado ao conhecimento, ao entendimento: “p’ra quê pensar, se há de parar aqui / o curto vôo do entendimento?” (PESSOA, 1991, p.7). Logo, se o vôo do entendimento é curto, não ele que se busca, mas o além: “mais além, pensamento! Mais além!” (PESSOA, 1991, p.7). O vôo de *Fausto* é o vôo do além, de libertação de qualquer parâmetro de entendimento ou conhecimento.

Primeiramente, o que aponta *Fausto* é a necessidade de pensar situações poéticas que figurem ou dramatizem razão, pensamento e mente. Categorias essas atribuídas ao âmbito da filosofia. O que significaria uma obra literária pensar categorias filosóficas? Estaria Pessoa afirmando que o literário entra no filosófico? Que a filosofia poderia lançar mão do poder literário, assim como, o literário do filosófico? Stanley Cavell, no seu livro *In quest of the Ordinary*, apresenta o caso de Descartes para demonstrar que a filosofia não se exauriria na

² Pensamento esse desenvolvido, embora por abordagens distintas, por pensadores tais como: Walter Benjamin, Theodor Adorno e Maurice Blanchot.

mera argumentação; mostrando que, também, Descartes utilizara a auto-biografia (à qual é conferida caráter literário) para chegar ao seu *cogito* (CAVELL, 1994, p.108). A filosofia entraria, portanto, no literário. O exemplo de Cavell não se extingue em Descartes; demonstra, também, de que forma Poe e Emerson, ambos casos literários, pensam, igualmente o *cogito*, ainda que tenham chegado a conclusões distintas acerca da existência e do mundo. Pessoa estaria também pensando literariamente categorias filosóficas. No entanto, não se deve afirmar que seja Pessoa um mero exemplo, verificação, da filosofia de Hegel, Kant ou Kierkegaard. Afinal, como afirma Badiou “a filosofia não está no mesmo nível de Fernando Pessoa, não pensa à altura de Pessoa” (BADIOU, 2002, p.54), o que corrobora com a nossa intuição intelectual.

Se em *Fausto* de Pessoa categorias filosóficas são pensadas artisticamente, como aventura filosófica, o drama não é mais uma “tragédia de aldeia” (PESSOA, 2004, p.56) como Pessoa definiu o *Fausto* de Goethe. Há a transformação da busca exterior de *Fausto* de Goethe na busca interior de Pessoa como epopéia do pensamento:

“o drama de Goethe é o drama da ação, concebido como um velho mistério medieval em que o homem está à mercê das forças cósmicas do Bem e do Mal; o drama de Fernando Pessoa é um drama simbolista (de tradição romântica), expressão da energia intelectual, concebido como um *drama estático* tal como Fernando Pessoa o define”. (SCHEIDL, 1982, p.89).

Assim, o ambiente faústico de Pessoa se faz através da apropriação de categorias não só de *Fausto* de Goethe, mas também de categorias de *Paraíso Perdido* de John Milton. O Fausto pessoano é, então, um Fausto revestido de máximas satânicas, mais explicitamente no que concerne à mente.

1. Razão

“No meu corpo há duas almas em competição,
Anseia cada qual da outra se apartar.
Uma rude me arrasta aos prazeres da terra,
E se apega a esse mundo, anseios redobrados;
Outra ascende aos ares, nos espaços erra.,
Aspira à vida eterna e aos seus antepassados” (GOETHE, 1985, p.32).

Fausto de Goethe é ser bipartido, transitando entre os prazeres do corpo e a ânsia pelo infinito. Finito e infinito em um só corpo. Mefistófeles, em sua conversa de abertura com Deus e subsequente aposta, revela que o problema do homem estaria em sua própria formação, em ter sido incutido nesse animal, o homem, o lampejo divino – a Razão:

“Bem melhor viveria um ser que é tão franzino,
Não lhe tivesses dado o lampejo divino,
Que se chama Razão, e que o faz o mais brutal
Do que todos os bichos do reino animal” (GOETHE, 1985, p.32).

Se razão em Goethe é lampejo divino, é apenas ilusão que aumenta sua busca incansável pelas coisas muito altas ou elevadas; Fausto, como homem, está preso ao chão: “Quer do céu as estrelas, esse pobre aflito, / E da Terra os prazeres todo busca e sente” (GOETHE, 1985, p.33). Apenas lampejos que o relembram de sua condição de verme ou gafanhoto, que saltita sem nunca alçar vôo maior a ponto de possuir o lampejo. A razão, em Goethe, estaria dessa forma como eterno lembrete de sua condição de homem, de sua finitude, de não ser nada além de um corpo que envelhece.

Em determinado momento, Fausto percebe que em sua vida nada alcançou, é um ignorante em tudo, e sua sede por conhecer, o seu enterrar-se em livros, fê-lo distante da vida real, tirou-lhe a possibilidade de gozar prazeres, de estar no turbilhão. É, portanto, ser sem glórias ou prazeres. Um verme, um gafanhoto, que à imagem de Deus se fez, para se perceber, em idade já avançada, um ser aflito por emoções.

A dualidade de Fausto – ser acometido pelo desejo de tomar posse do lampejo divino e de ter emoções – será somente resolvido quando Mefistófeles aparece. Entretanto, a escolha de Fausto já havia sido antecipada quando se vê com Wagner no meio da multidão. Enquanto Wagner demonstra seu desprezo pela multidão, Fausto, inebriado pela alegria do povo, diz: “Aqui me sinto eu homem” (GOETHE, 1985, p.55). Portanto, não é com surpresa que Fausto aceita o pacto com Mefistófeles e resolve viver:

“Lanço-me ao turbilhão, onde há dor e prazer
Ódio misto de amor, agradável tormento
Minha alma se curou da ânsia do saber
Acumulo prazeres, dores, desventuras” (GOETHE, 1985, p.84).

Portanto, o que Fausto escolhe é a *ação*, e, neste sentido, a obra não trata de um sábio trágico que busca em livros o mistério do universo, mas sim de um ser que preconiza a vivência – a experiência em detrimento do saber livresco (BARRENTO, 1984, p.69). Como Fausto escolhe a vida, a superação dos limites, a intensificação das emoções, sejam elas boas ou ruins, torna-se Fausto um símbolo de humanidade:

“Só quando essa ambição cósmica é transferida para a vida vivida, intensificada – já que é dor e alegria, prazer e a renúncia, a humilhação e a exaltação que ele exige ao demônio – é que Fausto se transforma em símbolo de humanidade” (BARRENTO, 1984, p.69).

Fausto de Goethe, portanto, consegue somente se elevar ao patamar de símbolo universal da humanidade, quando resolve não mais seguir o lampejo divino que tanto o desnorreava, e busca a vida através de Mefistófeles. Fausto se transforma, assim, no conquistador de zonas novas do real, no mito de superação de limites (BARRENTO, 1984, p.110). Para Fausto de Goethe há salvação. O que se pode falar, entretanto, sobre o Fausto de Pessoa? Haveria ascensão? E como Pessoa resolveria a questão da razão em seu *Fausto*? Também como escolha pela vida?

Se, por um lado, a razão faz Fausto de Goethe chafurdar no lodo e mergulhar no erro, nunca alcançando a infinitude; em Fernando Pessoa não há busca pela razão, não há lampejo divino. A razão, seja como lampejo divino, ou *Sanctitie Reason*, como posto em *Paraíso Perdido*, em Pessoa não é norteadora de busca. Não há luzes que direcionem seu caminho, não há sistemas que elucidem um problema; no *Fausto* pessoano o que há é a aventura filosófica posta como poesia. A razão para Goethe, como ainda algo de divino, uma iluminação interior que poderia levar o homem a sua compreensão, pressupõe ainda explicação, ainda organização, nem que seja essa divina em oposição à humana. O lampejo divino implicaria, assim, verdade, e a possibilidade de sua busca. Para Pessoa, entretanto, pensar não implicaria achar; pensar seria apenas a busca constante:

“A verdade
Intuitivamente, de repente
Se compreenderia, sem a duvida,
Por todos; o universo não contém
Essa verdade. Porque pois buscar
Sistemas vãos e vãs filosofias
Religiões, seitas, pensadorias [sic]
Se o erro é a condição de nossa vida,
A única certeza da existência?” (PESSOA, 1191, p.164).

Busca constante, entretanto, sem a possibilidades de certezas.

2. Mente

Enquanto *Fausto* de Goethe sofre com a dualidade – razão e corpo –, em *Fausto* de Fernando Pessoa essa dualidade se resolve pelo decair na “mente satânica”. Satânico aqui é referente à Satã de *Paraíso Perdido*. Após sua queda, Satã percebe que apesar de sua aparência de anjo ter sido modificada quando fora expulso do paraíso, uma coisa ainda se mantinha invencível – a mente: “For the mind and spirit remains/ Invincible, and vigour soon

returns” (MILTON, 1952, p.96). Não só é da mente se manter inalterada, como é dela também o poder de transformar, perverter ou reverter. Para ele, o lugar onde estivesse não importava, seu lugar era a mente, e inferno e paraíso não existiam em lugar outro a não ser nela: "The mind is its own place, and in itself / Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven" (MILTON, 1952, p.99). Portanto, o que Milton aponta é que o lugar de Satã é a mente, percebida como satânica, como lugar da criação, da transmutação – do bem ao mal ou do mal ao bem –, o lugar de infinitas possibilidades. A mente parece ser a libertação de Satã de um Deus tirano. Como não poderia mais Lúcifer acatar à organização do mundo anterior a si, decide ele que, afinal, seria melhor reinar no inferno que obedecer no paraíso. Porém, o que se percebe em *Paraíso Perdido* é que inferno e paraíso são categorias que existem dentro do próprio Lúcifer (FORSYTH, 2003, p.158). Afirmar que “não importaria onde estivesse” implica que seu lugar estaria nele: sua mente como seu lugar. O discurso de libertação de Satã se baseia no poder de inversão, conversão, perversão e subversão da mente.

Satã, como ele próprio afirma é o opositor de Deus, e, assim sendo, não poderia ser a mente também o lugar de Deus, visto ser dela (a mente) o caráter satânico. Milton, separa, assim, duas categorias: a mente e a razão, sendo da primeira o poder de inversão e da infinitude: “But apte the Mind or Fancie is to roave / Uncheckt, and of her roaving is no end” (MILTON, 1952, p.236). A mente vagaria sem limites e sem fim, enquanto que a razão seria o incontestável de Deus, a ordem, a aceitação, a racionalidade divina. Fausto de Pessoa decaí como Satã, porém, em pensamento:

“discorrendo
e penetrando (...) nas essências,
Cada vez mais sinto desordenado
Meu pensamento louco e sucumbido,
Cada vez sinto mais como se eu
Sonhando menos, consciência alerta
Fosse apenas sonhando mais profundo...” (PESSOA, 1991, p.12).

Pessoa utiliza a palavra *sonhar*, enquanto Milton utiliza *fancie* que seria uma das aptidões da mente: a imaginação ou fantasia. Fausto, ao pensar, sonha mais profundo; Satã imagina. Fausto, ao sonhar, assim como Satã, se desprende da razão

João Barrento afirma que Adão foi o primeiro *Fausto* (BARRENTO, 1984, p.199). Realmente, em Goethe, a queda fáustica muito se assemelha à própria queda do homem. Em Pessoa, no entanto, Fausto trilha outros rumos. A queda de Fausto de Pessoa é uma queda satânica. Ambos, Fausto e Satã, são seres suscetíveis ao orgulho e ímpares em constituição.

São ambos seres que fazem da perversão sua arma. Não coincidentemente, afirma Pessoa que *Paraíso Perdido* é um livro monótono, tão monótono a ponto de o ter conseguido ler apenas uma vez e meia (PESSOA, 1998, p.495). Satã tem expressão na primeira metade do livro, nos primeiros cantos. Quando Rafael visita Adão e Eva, Satã desaparece por três cantos, e volta como um personagem já sem expressão. E Pessoa leu *Paraíso Perdido* uma vez e meia, quantidade de vezes necessária para encontrar Satã em sua expressão máxima.

3. Pensamento

O *Fausto* pessoano pensa categorias filosóficas, porém as pensa sem o intermédio da razão. *Fausto* de Pessoa decai na mente, desprendendo-se da razão; logo, como poderiam os versos pessoanos pensar filosoficamente se é da filosofia o estabelecimento da razão?

Ao decair na mente, *Fausto* de Pessoa se depara com o pensar o pensamento, ganhando, portanto, infinitude, visto ser do pensamento não ter fim. Pensar o pensamento é não ter busca, é não ter um fim para o pensar, e não ter propósito, além do próprio pensar:

“Assim como um (...) engenho
Que, abandonado, em vão trabalha ainda,
Sem nexo, sem propósito, eu mão
E remôo a ilusão do pensamento” (PESSOA, 1991, p.9).

Além de ser o pensamento para Pessoa infinito e sem fim último, sem propósitos; pensar, como não mais regulado por parâmetros da razão, não é sinônimo de argumentação, nem de conhecimento. Pensar não significaria entender: “só quero incoerências / de indefinida aspiração imensa / Que mesmo no seu sonho é desmedida” (PESSOA, 1991, p.13). Querer incoerências, assim, se oporia ao que fora concebido como tarefa filosófica e o que se conceberia como pensamento. Um pensar sem fim, sem busca e incoerente desde que seja a aspiração imensa.

Ao se pôr no reino do pensamento ao invés do reino da razão, ao pensar categorias filosóficas sem o intermédio da filosofia, o que apresenta *Fausto* é que a tarefa filosófica não é do reino da razão ou da busca com fins pré-estabelecidos. O filosófico é do reino do pensamento. Pensar filosoficamente, em Pessoa, seria, portanto, aventura, lançar-se ao desconhecido (aspiração imensa), sem, entretanto, desvelar ou desvendar o mundo visto que o pensamento em si nada desvela, apenas desdobra:

“Pensar fundo é sentir o desdobrar
Do mistério, ver cada pensamento
Resolver em milhões de incompreensões,
Elementos” (PESSOA, 1991, p.13).

Fernando Pessoa, portanto, estaria em seu *Fausto* apontando que o filosófico e a filosofia não estariam mais relacionados. A filosofia como sendo do reino da razão, estaria mais próxima à crença, fé na razão, enquanto pensar filosoficamente seria outra coisa:

“Tudo é erro;
Da verdade há apenas uma idéia
À qual não corresponde realidade.
Crer é morrer; pensar é duvidar,
A crença é o sono e o sonho do intelecto” (PESSOA, 1996, p.68).

Entretanto, não se deve confundir a dúvida com o ceticismo socrático, como afirma Pessoa:

“Nem digam não, que o antigo cepticismo
Chegou aqui. Dizer “ Apenas sei
Que nada sei” não é compreender
Isto: que a verdade certa está
Além do ser e do não ser, as duplas
Formas do erro mais simples do pensar” (PESSOA, 1996, p.161).

É, pois, como se Pessoa tomasse para si a responsabilidade de colocar o pensamento filosófico nos eixos, que vêm tortos desde seu estabelecimento, desde Sócrates. Pensar filosoficamente, em Pessoa, não seria estabelecer categorias ou entender o mundo: seria a epopéia do pensamento, o lançar-se ao mistério.

Goethe afirmou que seu *Fausto* deveria ser lido não como uma epopéia nacional, mas como uma obra cujo sentido central deveria ser a do esforço humano como fator positivo de libertação (BARRENTO, 1984, p.201). Um *Fausto* cuja ascensão é condicionada à escolha de não mais perseguir o lampejo divino, mas à escolha pela vivência material, pelo acúmulo de experiências. Enquanto *Fausto* de Goethe é norteado ou desnorteado pela razão, é dominado pela dualidade entre razão e corpo, e decide resolvê-la pela busca de emoções, pela ação; o *Fausto* pessoano não é mais acometido pela dualidade. A categoria razão em Pessoa torna-se incongruente.

Se por um lado *Fausto* de Goethe possui do conhecimento apenas um lampejo que norteia sua busca, por outro, em Pessoa, o pensamento não está atrelado ao conhecimento, ao entendimento. Logo, se o vôo do entendimento é curto, não é o entendimento que se busca, mas é o além. Se razão em Goethe é lampejo divino, ilusão momentânea que o relembra de sua condição de homem, sua finitude, sua incapacidade de apreender o mundo; em Pessoa, o

que se tem não é mais o lampejo divino, mas o *além*, além do pensamento, além do raciocínio, o além da fé.

Fausto de Goethe ao escolher a vida e decidir não perseguir o lampejo divino, ao escolher, como adverte Rafael a Adão em *Paraíso Perdido*, as coisas práticas que estão frente ao olhos ao invés de se perder em pensamentos, ou perder-se na mente; torna-se homem, ou símbolo de humanidade, símbolo de superação de limites, limites esses estabelecidos na zona do real. *Fausto* de Goethe tenta desbravar novas experiências. Sai de seu laboratório e, através de Mefistófeles, vive. Porém, como ainda partilha da divindade, através da razão, sua ascensão está garantida, assim como a de Adão.

Fausto de Pessoa, por sua vez, é liberto da razão por ter, ele, decaído na mente. Satã em *Paraíso Perdido* ensina-nos que a mente é um lugar, e é dela o poder de perverter, reverter; ou seja, o lugar de infinitas possibilidades. O *Fausto* pessoano, decaído na mente, não mais regido pela razão, encontra-se no reino do pensamento, e o que faz *Fausto* é atingir a infinitude por pensar o pensamento.

Fausto de Pessoa decaí na mente, e para ele, assim como para Satã, não há ascensão, pois está interdita. Ao cair na mente, desprende-se das amarras da razão, não mais lampejo divino, apenas busca. Além de ser o pensamento para Pessoa infinito e sem fim último, sem propósitos; pensar, como não mais regulado por parâmetros da razão, não é sinônimo de argumentação, nem de conhecimento. Pensar não significaria entender.

Se *Fausto* de Goethe, ao decidir pela ação, transforma-se no desbravador de novas zonas do real, *Fausto* de Pessoa ao decair na mente não só torna-se alheio ao real – o mundo perante si é mistério –, como torna-se também conquistador de novas zonas do pensar. Pessoa ao se decidir pelo pensamento em detrimento da razão parece nos ensinar que o filosófico é a aventura, a epopéia do pensamento, como se a filosofia para se tornar filosófica precisasse desestabelecer a razão que estabeleceu na sua fundação.

Pensamento em Fernando Pessoa não é mais algo que busque um fim, um propósito, mas é algo que se desdobra e, assim sendo, desdobra o mundo e mostra os seus mistérios. Mistérios do mundo esses encerrados na palavra existência.

ABSTRACT: This paper aims at investigating how concepts such as: mind, reason and thought, usually associated with philosophy, become key concepts for the understanding of *Fausto* by Fernando Pessoa. As a

consequence, Pessoa's *Fausto*, which can be seen as an endless quest without a purpose, poses problems to philosophical investigations.

Key Words: Mind, Reason, Thought.

Referências Bibliográficas

- BADIOU, Alain. Pequeno Manual de Inestética. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARRENTO, João (Org.). O Fausto na Literatura Européia. Lisboa: Apaginastantas, 1984.
- CAVELL, Stanley. In quest of the ordinary. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- FORSYTH, Neil. The Satanic Epic. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- GOETHE, J.W. Fausto. São Paulo: Círculo do Livro, V.1, 1985.
- LASCH, Markus. Dois horrores - do alem da "Tragedia Subjectiva" Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n. 32, 1998.
- MILTON, John. Paradise Lost. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952.
- PESSOA, Fernando. A Hora do Diabo. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- _____. Primeiro Fausto. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1996.
- _____. Tragédia Subjectiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- SOUZA, Josiane Maria de. O Fausto de Fernando Pessoa: a totalidade inatingível. Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n.14, 1989.
- _____. As vozes do intermédio - Ensaio sobre o Fausto de Fernando Pessoa. Tese de doutorado em Teoria Literária. Unicamp, 1994.

Caminhos do drama burguês: de Diderot a Alexandre Dumas filho

Silvia Pereira Santos¹

RESUMO: O objetivo do presente artigo é ilustrar os caminhos percorridos pelo drama burguês, desde sua criação por Diderot no século XVIII até sua retomada e atualização por Alexandre Dumas filho em suas comédias de costumes. Para tanto, abordaremos as seguintes questões: as características do “gênero sério” de Diderot e o moralismo nele embutido; o drama romântico de Alexandre Dumas pai, que, com a peça *Antony*, faz uma ponte entre o “gênero sério” e a já citada comédia de costumes; e o drama burguês de Dumas filho.

Palavras-chave: Drama burguês; Gênero sério; Comédia de costumes; Diderot; Alexandre Dumas filho

Introdução

A separação rígida dos gêneros trágico e cômico segundo Aristóteles já era criticada no século XVII por Corneille. Para este, a definição de comédia como “imitação de pessoas baixas, medíocres” não era mais satisfatória: um rei poderia ser personagem cômico se suas ações não correspondessem àquelas exigidas pela tragédia (CORNEILLE, 1950, p. 66). A invenção da “grande comédia”, por Molière, traz um tratamento nobre, como o verso, para temas cômicos, denunciando os vícios e praticando a crítica dos costumes (NAUGRETTE, 2001, p. 22).²

Os sucessores de Molière intensificam as denúncias aos males de seu tempo, e passam a descrever cada vez mais as condições sociais. Era a *comédia de costumes* (*comédie des mœurs*), que se firmava como « estudo do comportamento humano em sociedade, das

1 Mestranda em Literatura Francesa da Pós-graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

2 Convencionou-se chamar de pequena comédia aquelas curtas, com menos de três atos, que atingiam o público com facilidade a partir de um riso fácil, privilegiando as interpretações dos atores e as tiradas satíricas (CANOVA-GREEN, 1997, p. 261)

diferenças de classe, do meio e dos caracteres » (PAVIS, 1996, p. 54).

Segundo Canova-Green, este estudo de uma sociedade considerada decadente passou a chocar a opinião de um público cujo gosto evoluía a partir do emprego da emoção e da sensibilidade pelos romances. Assim, a “imoralidade que podia corromper ainda mais os costumes”, uma vez que não era abertamente condenada pelos autores, foi preterida em função de um teatro útil, edificante (CANOVA-GREEN, 1997, p. 263).

Inicia-se, então, uma reação contra a comédia de costumes, pois mostrar os vícios da sociedade não é mais suficiente: é preciso corrigir os costumes, e pôr em cena personagens cujos exemplos devam ser seguidos, e que sejam admirados pelo público, por sua virtude e grandeza. Esta comédia moralizante apresenta-se com uma forma didática, deixando pouco espaço para o riso fácil e grosseiro.

Ao longo do século XVIII acentua-se o questionamento das regras do teatro clássico e intensifica-se a busca pela estética da emoção e da sensibilidade. A « comédie larmoyante », criada por Nivelles de La Chaussée por volta de 1735, é uma comédia que deve provocar lágrimas, emocionar o público, e veio preparar o terreno para a criação do drama burguês por Denis Diderot.

1. Diderot e o drama burguês

A presença da burguesia em cena é um reflexo de seu estabelecimento como classe e de sua expansão econômica e social. Na segunda metade do século XVIII, a sociedade ocidental se caracterizava pelo enfraquecimento do regime feudal. O agricultor e o camponês já são proprietários ou retém livremente a terra, embora a nobreza e o clero ainda possuam uma grande parte do solo. O artesanato e o comércio disseminaram-se entre a população, criando um novo modo de riqueza. Graças ao comércio marítimo que se desenvolvera desde o século XVI, e a conseqüente impulsão da indústria, a burguesia era muitas vezes mais rica que a nobreza, e desejava, portanto, participar da vida política. A inutilidade da nobreza tornava-se cada vez mais evidente.

O poder absoluto do rei, a improdutividade da nobreza e a tragédia que os

representava passaram a ser criticados por alguns filósofos, dentre os quais Denis Diderot. Ele vai propor um teatro sério que represente a burguesia, em oposição ao teatro clássico, no qual a burguesia era apresentada em papéis que representavam o ridículo.

A obra dramática de Diderot compõe-se basicamente de duas grandes peças, em cinco atos e em prosa, e alguns ensaios críticos que são, na realidade, comentários e justificativas das duas peças. *Le fils naturel ou les Épreuves de la vertu* (“O filho natural ou as provas da virtude”) foi escrita e publicada em 1757, acompanhada de uma introdução e um ensaio intitulado *Entretiens sur le fils naturel* (“Conversas sobre O filho natural”³), e encenada somente em 1771. *Le père de famille* (“O pai de família”) foi composta em 1758, junto ao *Discours sur la poésie dramatique* (“Discurso sobre a poesia dramática”), e foi aos palcos em 1760.⁴

A idéia principal em que se baseia a teoria dramática de Diderot é a de que, entre a tragédia e a comédia há um hiato que poderia e deveria ser preenchido. Tal idéia, não tão revolucionária quanto alardeia Diderot⁵, é, no entanto, por ele sistematizada, e evidencia que “contrariamente a um imaginário quanto ao discurso literário, de que este produz obras que obedecem a determinadas prescrições de gêneros, as obras é que “fundam” gêneros” (MELLO, 2005a, p. 51). Em *Discours sur la poésie dramatique*, Diderot explica sua proposta:

“Em *Le fils naturel*, tentei dar a idéia de um drama que estivesse entre a comédia e a tragédia./ *Le Père de famille*, que proponho agora, e que as contínuas distrações atrasaram, está entre o gênero sério de *Le fils naturel* e a comédia./ E se um dia eu tiver tempo e coragem, não perco a esperança de compor um drama que esteja entre o drama sério e a tragédia”.⁶

Diderot propõe um gênero intermediário, que emocionaria o público ao mesmo tempo em que o levaria a refletir sobre os problemas da sociedade contemporânea. A proposta de redefinição dos gêneros implica uma inversão do processo moralizador da comédia clássica:

3 Tradução nossa.

4 Há ainda a peça *Est-il bon? Est-il méchant?*, que não foi encenada.

5 Cf. JULLEVILLE, 1889, p. 312-314.

6 “J’ai essayé de donner, dans *le Fils naturel*, l’idée d’un drame qui fût entre la comédie et la tragédie./ *Le Père de famille*, que je promis alors, et que des distractions continuelles ont retardé, est entre le genre sérieux du *Fils naturel* et la comédie./ Et si jamais j’en ai le loisir et le courage, je ne désespère pas de composer un drame qui se place entre le genre sérieux et la tragédie » (DIDEROT, 1959, p. 190-191). Tradução nossa.

trata-se de edificar pelo exemplo da virtude, e não mais pela simples denúncia do ridículo e do vício. A proposta de Diderot é apoiada por outros grandes nomes da literatura, dentre os quais Beaumarchais, que publica, junto com seu primeiro drama, *Eugénie*, um *Ensaio sobre o gênero dramático sério* (*Essai sur le genre dramatique sérieux*), no qual defende o novo gênero e sua eficácia no papel de moralizar a sociedade. De acordo com Beaumarchais, o riso provoca um estado de excitação que impede uma reflexão mais profunda, um olhar para dentro de si. Sendo assim, depreende-se que a emoção pelas lágrimas cria no espectador um estado mais propício à assimilação das mensagens a serem transmitidas (NAUGRETTE, 2001, p. 37).

Assim nasce o chamado *gênero sério*, gênero híbrido localizado entre a tragédia e a comédia, que não é simplesmente uma justaposição de gêneros opostos, mas a tentativa de mostrar ao espectador toda uma gama de emoções verdadeiras nas quais ele possa se reconhecer, seja com uma “comédia séria” ou uma “tragédia doméstica”. Passa-se a representar o homem moderno, o homem em sua sociedade, e a prosa substitui o verso, a fim de que a linguagem utilizada na representação se aproxime ainda mais da realidade representada.

Para que o público se envolva na trama, é necessário substituir os *caracteres*, tipos universais e atemporais, por suas *condições* sociais: são personagens individualizados, diferenciados pela profissão, estado civil, grau de parentesco... Os personagens possuem uma *densidade psicológica*, decorrente, segundo os filósofos das Luzes, de sua condição na sociedade – é a instalação do *determinismo social* em cena: “O homem é, com efeito, aquilo que a pressão longa e contínua do hábito, das funções exercidas, dos preconceitos de classe recebidos e conservados, fez dele. (...) O caráter adquirido substitui o caráter inerente”.⁷

São exaltados os valores da burguesia nascente (uma burguesia ainda reformista, não revolucionária), tais como família, trabalho, sucesso, e é explorada a *pantomima* - o movimento dos corpos –, bem como o cenário e o figurino: o espectador assume uma posição

7 “Un homme est, en effet, ce que la pression longue et continue de l'habitude, des fonctions exercées, des préjugés de classe reçus et conservés, a fait de lui. (...) Le caractère acquis remplace le caractère inné”. COLLIGNON, 1895, p. 168. Tradução nossa. Para um contraponto a esta teoria, ver COLLIGNON, 1895, p. 169.

de *voyeur*, que observa a intimidade doméstica dos personagens. Também são evocados temas que preocupam o público burguês, tais como a falência e a questão dos filhos naturais, questão esta que é tema da peça *Le fils naturel*, e será retomada quase um século mais tarde por Alexandre Dumas filho, em peça homônima (1858).

1.1. *Le fils naturel* de Diderot

Clairville é apaixonado por Rosalie. Ele pede a seu amigo Dorval, jovem estimado e virtuoso mas que não conhece seu próprio pai, que interceda por ele junto à sua amada. Quando ele o faz, Rosalie diz a Dorval que é ele quem ela ama. Embora dividido entre seus sentimentos por Rosalie e seu respeito por Clairville, que lhe acolheu em sua casa e em sua família, Dorval opta pela consideração ao amigo e deixa livre o caminho para Clairville e Rosalie.

Quando o pai de Rosalie, Lysimond, chega para abençoar o casamento de sua filha com Clairville, ele reconhece que Dorval é seu filho ilegítimo. Os irmãos reconhecem, então, que a renúncia ao amor foi benéfica, e dá-se o desfecho feliz: Rosalie e Clairville se casam, assim como Dorval e Constance, irmã de Clairville.

Conforme se nota, a peça é a própria colocação em prática das teorias propostas em *Entretiens sur le fils naturel*, e a confirmação do subtítulo *Épreuves de la vertu* - Provas da Virtude, virtude esta associada aos ideais iluministas de progresso e de perfectibilidade humana.

O drama burguês não atingiu grande sucesso, e uma das razões, é a adoção de uma simplificação e de uma generalização extremas, fator que o impediu de ser verdadeiramente realista. Além disso, o característico tom sério passou a ser julgado como enfadonho (CANOVA-GREEN, 1997, p. 286). Porém, o gênero dramático sério sobreviveu, adaptando-se a um público mais popular; e o que é mais importante: seus princípios deixarão marcas na estética teatral francesa por mais de dois séculos, incluindo a obra de Alexandre Dumas filho.

2. Teatro e Revolução

Alguns autores, seguindo o objetivo reformador de Diderot e Beaumarchais, perceberam as virtudes pedagógicas do teatro, e passaram a exigir então uma maior liberdade na escolha dos temas, com foco nos temas ligados às preocupações dos espectadores. Era o teatro como “escola de boas maneiras” (*école des bonnes moeurs*), cujas virtudes pedagógicas incluíam a missão de atingir e instruir uma população em grande parte iletrada.

Com a Revolução, os novos valores de igualdade e liberdade passaram a ser recorrentes em cena, além do patriotismo propagandista, demonstrando uma concepção militante do papel do teatro.

O teatro era visto como um instrumento privilegiado de educação, por sua dimensão exemplar e o sentimento de identificação que provoca. Por isso, era necessário que os atos postos em cena inspirassem a adesão aos valores que o autor defendia.

A lei de 13 de janeiro de 1791 abole a censura, mas a liberdade permanecerá submetida à obrigação de não provocar a desordem pública. O Decreto da Convenção, de 2 de agosto de 1793, obriga os teatros parisienses a representar, três vezes por semana, as tragédias que retracam os gloriosos eventos da liberdade e as virtudes de seus defensores. Função pedagógica paradoxal, em que as virtudes da *liberdade* são *impostas* em cena por um repertório rigidamente estabelecido.

Um importante tema representado durante o período revolucionário é o *feudalismo*, em que a aristocracia e o trabalho dos camponeses são postos em cena, com um sentimento de rancor e de revanche por parte destes últimos. O *trabalho*, outrora símbolo da condição servil, é visto neste momento como um valor fundamental da *dignidade*. O *anticlericalismo* também é um assunto bastante presente, seguindo a política empreendida pelos governos revolucionários contra a Igreja, reivindicando a laicização da sociedade.

Finalmente, cabe salientar a importância do *patriotismo* e, principalmente, da *família*, que passa a ser vista como fonte de regeneração social. A Revolução faz triunfar a concepção burguesa do casamento, com respeito às regras de autoridade, em contraponto às frouxas regras da aristocracia neste sentido.

3. O drama romântico moderno de Alexandre Dumas

O povo, autor da Revolução Francesa, espera que o teatro, sua distração principal, forneça-lhe os meios de conhecer sua história. A partir de 1830, o drama moderno se impõe como um espelho crítico da sociedade contemporânea, dando continuidade à escola criada pelas luzes.

O drama histórico aparece para romper com a tragédia clássica. Esta última, engessada em suas regras de unidades (de tempo, de lugar e de ação), verossimilhança e utilização de temas da Antiguidade, ainda com separação de público por gênero, não permitia a representação da sociedade moderna e sua evolução. O drama histórico pretende, então, dar ao povo a oportunidade de conhecer sua história, história esta que não foi feita exclusivamente pelos “grandes homens”, mas também por aquelas “pessoas comuns” da platéia. E o teatro é, enfim, o melhor meio para difusão da história, por ser capaz de atingir a grande massa de analfabetos existentes no período.

Em *Henri III et sa cour* (1829), Alexandre Dumas apresenta um drama histórico, em prosa, em que a questão da contestação do poder monárquico é apenas um pano de fundo de seu real objetivo, que é mostrar os bastidores da vida da corte, seus hábitos, as inquietações e rivalidades pessoais. A presença de personagens históricos, de trajes de época e de cenários picturais desenhados por Céceri, renomado cenarista da *Comédie*, indica a época em que se passa a ação da peça e integra os traços constitutivos do *ethos da encenação teatral*, ou seja, sua máscara enunciativa (MELLO, 2005b, p. 2). O figurino passa a ser resultado de uma pesquisa que buscava uma fidelidade histórica, por fim correspondendo aos retratos oficiais de figuras da nobreza, fato que constitui uma inovação em relação à tragédia clássica, cujas apresentações eram feitas em trajes contemporâneos (MELLO, 2005a, p. 54-55).

Segundo Naugrette (2001, p. 220), após a instauração da Monarquia de Julho e o afrouxamento da censura, os autores dramáticos não mais necessitavam utilizar a história como subterfúgio para falar do presente. É neste momento que Alexandre Dumas, com a peça *Antony*, cria o drama “en habits noirs”, “drama de casaca”, em que são tratados temas contemporâneos.

Antony é considerado o primeiro drama moderno. Nele são apresentados os valores da sociedade burguesa, como casamento, fidelidade, honra, dando ao público a oportunidade de se reconhecer no palco, de observar diretamente a sociedade contemporânea e suas próprias situações cotidianas, em detrimento das questões relacionadas ao passado, até então predominantes no drama histórico. É o movimento da opinião pública que cada vez mais reivindica junto aos autores dramáticos a presença do mundo contemporâneo nos espetáculos.

Ao desvelar a sociedade contemporânea, *Antony* também mostra uma sociedade responsável pela criação do mal que ela reprime: “é ela que, marginalizando o bastardo, lhe dá o gosto desenfreado da revanche; é ela enfim, por suas maledicências e sua rejeição dos amantes adúlteros, que precipita seu fim” (NAUGRETTE, 2001, p. 154).

Se o drama histórico servia-se da história com interpretações contemporâneas para fins eminentemente políticos, a proposta do drama moderno está mais relacionada à questão social, tal como seu ancestral “drama burguês”. Substituindo o antigo determinismo da fatalidade trágica está o já citado determinismo social, e com ele há uma mudança de perspectiva: se, por um lado, as leis naturais são imutáveis, por outro lado temos as leis sociais que, embora com dificuldade, podem ser mudadas.

A questão principal da peça *Antony* é a bastardia, imbricada em outra questão mais ampla que é o lugar do homem do povo na sociedade burguesa. Antony pede a mão de sua amada Adèle em casamento, mas não alcança seu intuito por não ter um nome de família a oferecer. A jovem se torna esposa do Coronel d'Hervey e mãe de família, mas eis que o destino os reúne novamente. Para salvar sua reputação e de sua filha, ela pede que Antony a mate antes que seu marido os veja juntos, e ele obedece, por amá-la: ao marido que chega em seguida e vê a esposa morta, Antony diz: “Ela resistiu a mim, eu a assassinei”.

O grande mérito de Dumas é expor um personagem que força a sociedade a reconhecer-se hipócrita e contraditória: o personagem Antony, agressivo e provocador, faz grande sucesso entre o público, refletindo as contradições de uma sociedade que produz uma imagem negativa do filho ilegítimo ao mesmo tempo em que o aplaude em cena. O drama moderno inscreve as paixões românticas (exaltação dos valores do amor, da liberdade, da contestação político-social) em uma intriga contemporânea, situando-se deste ponto de vista

na filiação do drama burguês imaginado por Beaumarchais e Diderot (NAUGRETTE, 2001, p. 223). O elogio de Antony e a hipocrisia da sociedade fica evidente na passagem transcrita a seguir:

“Ah! Ser amada assim e poder confessar a Deus e ao mundo; ser a religião, o ídolo, a vida de um homem como ele... tão superior aos outros homens; ...dar-lhe toda felicidade, e depois numerosos dias passariam como horas... Ah! no entanto, veja de que um preconceito me privou!...é esta a sociedade justa que nos pune por uma falta que nem um nem outro cometeu”.
⁸(ato III, cena VI)

Sem nome e sem meios materiais a oferecer, o filho ilegítimo é condenado ao círculo vicioso das relações adúlteras. A hipocrisia puritana leva os amantes à morte, em nome de uma honra ilusória; embora a moral burguesa seja satisfeita com a punição dos amantes, a compaixão do espectador pela mal casada Adèle reflete o sucesso da denúncia social pretendida pelo autor (NAUGRETTE, 2001, p. 225).

4. O drama burguês de Alexandre Dumas filho

Após o furacão da revolução Francesa, as formas de comédia herdadas do século XVIII continuam a se desenvolver, mas é a comédia de costumes que vai encontrar grande crescimento. Chéron, Riboutté, Étienne e Picard são alguns dos nomes mais reconhecidos do gênero no início do século XIX (GÉRARD GENGEMBRE, 1997, p. 351). A partir de 1850, assiste-se a um crescimento do número de peças cujo objetivo é tornar a arte “útil”. Alexandre Dumas filho, grande expoente do período, define as intenções de seu teatro moralista, que vai absorver e atualizar os gêneros sérios: “Toda literatura que não visa a perfeição, a moralização, o ideal, o útil enfim, é uma literatura raquítica e doentia, natimorta”⁹ (DUMAS FILS, 1899, p. 31. *Le fils naturel*, prefácio).

8 “Ah, être aimé ainsi et pouvoir l'avouer à Dieu et au monde; ... être la religion, l'idole, la vie d'un homme comme lui... si supérieur aux autres hommes; ... lui rendre tout le bonheur que je lui devrais, et puis des jours nombreux qui passeraient comme des heures... Ah, voilà pourtant ce qu'un préjugé m'a enlevé!... voilà cette société juste qui punit en nous une faute que ni l'un ni l'autre de nous n'a commise...”. Tradução nossa.

9 “Toute la littérature qui n'a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l'idéal, l'utile, en un mot, est une littérature rachitique et malsaine, née morte”. Tradução nossa.

O maior sucesso de Dumas filho, *La dame aux camélias* (1852), consagra o gênero do *drama moral*. Nesta peça, a heroína, Marguerite Gauthier, é uma prostituta que renuncia ao jovem burguês que ama, Armand Duval, para salvar-lhe a honra. Ela morre, mas seus méritos são reconhecidos - é o triunfo do compromisso e da dignidade burguesa (GÉRARD GENGEMBRE, 1997, p. 355).

Dumas filho oscila entre o drama moral e a comédia moralizante, cujo exemplo de maior sucesso é *Le Demi-Monde*. A peça foi um sucesso porque teve êxito em mostrar os costumes deste mundo artificial que vive de mentiras e falsas aparências, e ao fazê-lo Dumas filho aguçou a curiosidade do público, e nada melhor do que a realidade tal como ela é (ou como ele a vê) para satisfazer tal curiosidade.

Para sustentar suas “comédias-tese” (*Comédie-thèse*) e passar sua lição moral, Dumas filho utiliza alguns artifícios. A presença de prefácio é uma característica marcante do autor: é nele que o interlocutor é preparado, as teses são expostas e tem início sua argumentação, que dá o tom daquilo que está por vir no decorrer da trama. Trata-se, de certa maneira, do mesmo recurso utilizado por Diderot, com os ensaios *Entretiens sur le fils naturel* e *Discours sur la poésie dramatique*, os quais acompanharam as publicações de suas peças, conforme supracitado.

Outro elemento sempre presente é um personagem “raisonneur”, moralista e dotado de preconceitos, que é um porta-voz do autor para dar a palavra final e reforçar a lição; por fim os temas contemporâneos e os personagens “reais” são também recursos utilizados para alcançar e convencer o público.

4.1. *Le fils naturel* de Alexandre Dumas filho

Em *Le fils naturel*, Dumas filho pretende mostrar ao público as conseqüências do não reconhecimento dos filhos ilegítimos por parte dos pais, um egoísmo que afetará a vida da criança, a qual encontrará obstáculos devidos à ausência de um nome de família. A infelicidade dos filhos ilegítimos reflete-se não só nas relações com o pai, mas também nas relações sociais: a sociedade também é responsabilizada por adotar tal procedimento como

normal, negligenciando o debate sobre o assunto.

Porém, o que se observa no texto da peça é um personagem que não poderia se queixar, nem dos homens, nem da sociedade, pois é rico, inteligente, sedutor, e encontra todas as portas abertas, características e oportunidades que muitos filhos legítimos não possuem. Após ser reconhecido como um homem de sucesso, seu pai, que antes o desprezara, passa a procurá-lo a fim de oferecer um nome que não é mais desejado. Tal enredo permite-nos supor que o objetivo de Dumas filho tenha sido, mais uma vez com propósitos moralistas, mostrar um pouco de sua biografia, por ser ele próprio um filho bastardo que alcançou sucesso e reconhecimento público.

O espetáculo começa com a jovem Clara Vignot aguardando seu amante, Charles Sternay, cujas visitas foram se tornando cada vez mais raras. Ele prometeu dar seu nome ao filho, fruto desta paixão; mas, apesar da confiança que Clara deposita em suas palavras, Charles mente ao dizer que precisa viajar para refazer sua fortuna perdida. Na verdade, ele quer se desvencilhar de Clara, pois está prestes a se casar.

Vinte e três anos se passam desde a separação, e Jacques de Boisceny, filho de Clara Vignot, apaixonou-se por Hermine, que é a própria sobrinha de Sternay. Conheceram-se em um encontro fortuito, casual, e casar-se-iam não fosse o impedimento da mãe da noiva.

É o amigo de infância de Clara Vignot, Aristide Fressard, que se encarga de revelar a Jacques o segredo de seu nascimento. A partir daí, o herói da peça vai em busca de seu pai para obter seu nome, sem sucesso. As recriminações de Jacques contra Sternay e as reprovações que dirige à mãe dão o tom moralista pretendido pelo autor.

Conclusão

Pretendemos, ao longo deste trabalho, ilustrar os caminhos percorridos pelo drama burguês, desde sua criação por Diderot no século XVIII até sua retomada e atualização por Alexandre Dumas filho em suas comédias de costumes, identificando as características que permaneceram e as que foram modificadas, no período de quase um século que os separa.

Vimos que a pintura da realidade contemporânea, dos costumes, linguagens e

sentimentos da burguesia passaram a ser o foco da literatura escrita para o teatro, tanto em Diderot como em Dumas filho. Porém, cabe salientar que o termo genérico “burguesia” representa grupos distintos: grosseiramente falando, o grupo reformista que a burguesia representava no momento em que escrevia Diderot, ainda em busca de uma monarquia constitucional, difere da burguesia do século XIX, que já é uma classe social estabelecida como tal, com ideologia própria e consciência de classe, adquiridas no período revolucionário.

Se o drama burguês do século XVIII pecava pelo excesso de indulgência em seu moralismo, Dumas filho, por outro lado, levou-o à extrema severidade. Analisando as duas peças homônimas, percebe-se a utilização pelos dois autores de recursos opostos para pregar a moralidade.

Na peça *Le fils naturel* de Diderot, quando Dorval e Rosalie renunciam ao amor, descobre-se que são irmãos. A virtude, até então infeliz, revela-se vitoriosa e recompensada. Ademais, Lysimond, pai de Dorval, é um homem honesto, cujas circunstâncias impediram de reconhecer o filho – o oposto do pai de Jacques, o “filho natural” da peça de Dumas filho. Este último representa um caso mais comum na vida real, que é a busca do prazer pelo homem e o posterior abandono do filho ilegítimo e sua mãe. Percebe-se no drama sério de Diderot um otimismo que não é evidente na peça de Dumas filho, na qual a busca pela “realidade” traz aos palcos caracteres exacerbadamente marcados, quase maniqueístas: Sternay é um personagem que não tem nenhuma qualidade, criado sob medida para causar repugnância.

Para o filósofo das luzes, melhora-se o homem mostrando-lhe atitudes honestas e argumentos justos que o influenciem: assim é sua busca de uma atmosfera moral para o público (ARRÉAT, p. 105). Em Alexandre Dumas filho, a lição é muito mais dura: em suas peças, ela é ensinada a partir dos maus exemplos, que são duramente condenados. De uma forma ou de outra, a máxima de que a virtude sempre é recompensada e o crime sempre punido prevalece.

RÉSUMÉ: Le but du présent article est de présenter les chemins parcourus par le drame bourgeois, depuis son

création par Diderot au XVIII^e siècle jusqu'à sa reprise et actualisation par Alexandre Dumas fils dans ses comédies de mœurs. Nous traiterons les questions suivantes: les caractéristiques du "genre sérieux" de Diderot et son moralisme; le drame romantique de Alexandre Dumas père, qui, avec la pièce *Antony*, établit des rapports entre le "genre sérieux" et la comédie de mœurs; et le drame bourgeois de Dumas fils.

Mots-clés: Drame bourgeois; Genre sérieux; Comédie de mœurs; Diderot; Alexandre Dumas fils.

Referências

- ABOUT, Édmond. Théâtres: Le demi-monde, comédie de Alexandre Dumas fils. *Revue des deux mondes*. T. 10, p. 205-208, abr./jun. 1855.
- ALBÉRIC SECOND. Théâtres- Gymnase-Dramatique: Le demi-monde. *Revue L'Artiste*, vol. V, T. 14, 1855, p. 179-182.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- ARREAT, Lucien. *La morale dans le drame, l'épopée et le roman*. Paris: F. Alcan, 1906. Disponível em <<http://gallica2.bnf.fr>>. Acesso em: 12 set. 2008.
- ASSÉZAT, J. *Oeuvres complètes de Diderot*. T. 7. Paris: Garnier Frères, 1875.
- BEAUMARCHAIS. *Théâtre complet, lettres*. Paris: Gallimard, 1957. Bibliothèque de la Pléiade.
- BRUNETIÈRE, Fernand. *Les époques du théâtre français (1636-1850)*. Paris: Hachette, 1931.
- CANOVA-GREEN, Marie-Claude. La vie théâtrale au XVIII^e siècle. In: VIALA, A. (org.), *Le théâtre en France des origines à nos jours*. 231-49. Paris: PUF, 1997.
- COLLIGNON, A. *Diderot: sa vie, ses oeuvres, sa correspondance*. Paris: Félix Alcan, 1895.
- CORNEILLE, Pierre. *Théâtre complet*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1950. Bibliothèque de la Pléiade.
- DIDEROT, Denis. *Oeuvres esthétiques*. Paris: Garnier, 1959.
- DUMAS fils, Alexandre. *Théâtre complet avec préfaces inédites*. T. II. Paris: Calmann Lévy, 1898.
- _____. *Théâtre complet avec préfaces inédites*. T. III. Paris: Calmann Lévy, 1899.
- DUMAS, Alexandre. *Théâtre complet*. T. II. Paris: Calmann Lévy, 1883.

- GENGEMBRE, Gérard. Le théâtre bourgeois (1800-1870). In: VIALA, A. (org). *Le Théâtre en France des origines à nos jours*. Paris: PUF, 1997. p. 349-360.
- GODECHOT, Jacques. *As Revoluções*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1976.
- GOETHE, J.W. *Des hommes célèbres de France au XVIII^e siècle*. Paris: Antoine-Augustin Renouard, 1823.
- JULLEVILLE, L. P. DE. *Le théâtre en France*. Paris: Armand Colin, 1889.
- LONGINO. *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MELLO, Celina Maria Moreira de. A cenografia de um drama romântico; *Henri III et sa cour* (1829) de Alexandre Dumas. In: PAULIUKONIS, Maria Aparecida Lino & GAVAZZI, Sigrid. *Da língua ao discurso; reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Ed. Lucerna, 2005a., p. 41-58.
- _____. O espetáculo está na sala. Recorte revista de linguagem, cultura e discurso, ano 2, n. 2, jan./jun., 2005b. Disponível em: <<http://www.unincor.br/recorte>>. Acesso em 10 dez. 2008.
- MÉNIL, Alain. *Diderot et le drame: théâtre et politique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- MONSELET, Charles (1825-1888). *Les premières représentations célèbres*. Paris : Degorce-Cadot, 1875.
- MONSELET, Charles. Alexandre Dumas fils. In: _____. *De A a Z, portraits contemporains*. Paris: G. Charpentier, 1888, p. 85-91.
- MONTÉGUT, Émile. Le théâtre réaliste : Le fils naturel, comédie en cinq actes, par Alexandre Dumas fils. *Revue des deux mondes*. T. 13, p. 701-716, jan./fev. 1858.
- NOEL, Carlos Martin. *Les idées sociales dans le théâtre de A. Dumas fils*. Paris: A. Messin, 1912.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod, 1996.
- SAINT-VICTOR, Paul de (1827-1881). *Le théâtre contemporain: Emile Augier, Alexandre Dumas fils*. Paris, Calman Lévy, 1889.
- SARCEY, Francisque. Alexandre Dumas fils. *Cosmopolis, Revue internationale*. T.1, n. 1, p. 171-183, jan. 1896.
- Théâtre du XVIII^e siècle*. T. II. Paris: Gallimard, 1974. Bibliothèque de la Pléiade.

VIALA, Alain (org). *Le Théâtre en France des origines à nos jours*. Paris: PUF, 1997.

WOGUE, Jules. *Le théâtre comique aux XVIIe et XVIIIe siècles: scènes choisies*. Paris: H. Paulin, 1905.

Entre o mar e a terra

Construção de identidade em *Marinero en tierra*, de Rafael Alberti

Karina de Freitas Silva Fernández¹

RESUMO:

O presente artigo tem por objetivo estudar como o pintor e poeta andaluz Rafael Alberti, em *Marinero en tierra*, constrói sua identidade a partir das experiências vividas nos espaços do mar e da cidade. Entendamos a cidade como sendo Madri, para onde se mudou e se viu obrigado a deixar para trás um passado marcado pelas vivências no mar da bahía de Cádiz, sua terra natal.

Palavras-chave:

Rafael Alberti; Memórias; Identidade; Mar; Cidade.

1. Introdução

Marinero en tierra, publicado originalmente em 1925, é um dos livros mais expressivos do poeta e pintor espanhol Rafael Alberti. Sua pauta é a nostalgia produzida no eu lírico pelas recordações de sua terra natal, afastado dela durante o processo de escritura da obra. O eu lírico deixa transparecer uma profunda angústia por ver-se atado à cidade e distante do mar. Este último, aliás, torna-se o elemento que norteia as lembranças de suas vivências na infância. A partir da análise da terceira parte do livro, buscamos investigar como o poeta andaluz constrói sua relação identitária com os espaços já paradoxalmente assinalados no próprio título: o mar e a terra.

O poeta apresenta em versos o resgate de suas memórias. Vale ressaltar que situações vivenciadas por ele serão decisivas para a temática proposta pela obra. Sua infância foi marcada pelos espaços do colégio dos jesuítas e da bahía de Cádiz, para onde fugia para estar próximo às brancas salinas e em contado com a luz da lua integrada às margens do mar. Em

1 Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP).

1917, ainda com quinze anos, Alberti se muda com a família para Madri. Depois da morte de seu pai, e já em 1923, por motivo de saúde foi morar na Serra de Guatarrama. É neste último lugar onde escreve, em 1924, o livro *Mar y tierra*, em seguida convertido em *Marinero en tierra*. O valor singular desta obra garantiu ao poeta o Prêmio Nacional de Literatura em 1925.

Marinero en tierra está composto de quatro partes e um total de cento e onze poemas. A terceira parte é, talvez, a mais significativa da obra, pois nela, ao longo dos trinta e cinco poemas que a compõem, o poeta se comunica intensamente em sonhos com o mar, recusa o convívio com a cidade e leva às últimas consequências seu desejo de voltar a estar junto à sua terra natal.

Palacios (1990, p. 288) destaca o compêndio de tradição e modernidade que resume este livro de Alberti. Nele se mesclam “*los versos endecasílabos y alejandrinos con los de arte menor, las estrofas clásicas con las nuevas canciones, el lenguaje convencional con el experimental, los usos normales con los juegos de palabras, y las comparaciones más elementales con atrevidas e alógicas metáforas*”.

Não apenas esta parte como todo o livro *Marinero en tierra* é um exemplo claro do que ficou conhecido como neopopularismo, característica literária marcante da geração de poetas de 27, à qual pertenceram, além de Rafael Alberti, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Emilio Padro, dentre outros. Por neopopularismo se entende um movimento especialmente andaluz, que surgiu como uma espécie de reação contra a literatura incisivamente elitista e universalista do Modernismo e a frieza e hermetismo das Vanguardas, especialmente do Ultraísmo. Trata-se de um retorno ao popular inspirado na poesia popular espanhola – romances e canções breves – primando pela simplicidade da linguagem, que, no caso de *Marinero en tierra*, favorecia a descrição das sensações do eu lírico ante suas vivências no mundo.

2. Entre mar e terra

Aproximam o poeta andaluz da poesia as saudades dos momentos vividos no sul da Espanha e os remordimentos pela morte do pai. A geografia fechada da cidade e da serra provocam nele uma angústia interior, que na terceira parte de *Marinero en tierra* é percebida pelo leitor a cada novo poema lido. Seu único desejo é regressar à vida próxima ao mar que marcou sua infância. Seu trabalho de pintor lhe permitiu pintar em versos seus sentimentos. O regresso da infância, explica Peña (2007), “*es un modo de perpetuar por escrito sus imágenes, devolviendo a la memoria la frescura del momento*”. É nesta parte da obra em que o eu lírico faz uma solicitação a Tagore, a quem se dirige no poema: “*dejadme pintar de azul/ el mar de todos los atlas*” (A Tagore, 1995, p. 87).

Ruiz (1987) destaca a ilusão poética em obras de Alberti que, em palavras, pinta a realidade imaginada. Trata-se de uma poesia que serve para ver. As cores, por exemplo, sugerem essa visibilidade para as imagens descritas, conforme esclarece Canavaggio (1995, p. 128):

En *Marinero en tierra* [...] el océano aparece como un lugar figurativo por excelencia, paisaje modulado por los recuerdos de la infancia, a la vez rico en los colores del cielo (agua, verde, gris) y del agua, en olor de sal y frescura del viento; pero es todavía más en el reino de la metamorfosis donde se transforman mágicamente los sueños y las nostalgias del yo.

Nos tons que o poeta dá as imagens de suas memórias, o mar se converte no grande mito de liberdade recriado nos seus sonhos ao longo dos muitos poemas que compõem a obra. A densidade de imagens que relacionam o mar ao seu próprio eu é tão grande na obra que fica claro, então, que o mar é o elemento substancial que lhe confere existência no mundo.

A terceira parte, de título homônimo à obra, traz como poema inicial [*El Mar. La Mar*] (2002, p. 76). Este poema singular é uma espécie de prólogo do que virá adiante. Na primeira estrofe, composta de quatro períodos, o poeta deixa claro para ele o significado de “mar” em sua vida. Sua concepção é sugerida pela ambiguidade já existente na palavra mar que, na língua espanhola, tanto pode receber o artigo masculino como o feminino.

El mar. La mar.
El mar. ¡Sólo la mar!

*¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?*

*¿Por qué me desenterraste
del mar?*

*En sueños, la marejada
me tira del corazón.
Se lo quisiera llevar.*

*Padre, ¿por qué me trajiste
acá?*

“*El mar*” surge como espaço geograficamente estabelecido que se opõe ao espaço da cidade. É o cenário aonde o poeta deseja voltar, o lugar da aventura, do regresso à infância. “*La mar*” é o espaço poético. Através de seus sonhos o poeta repousa sua emoção e seus sentimentos em relação às águas do mar que o levam às recordações mais singelas da infância. É, ainda, aí onde vive sua “*novia del litoral*” a quem nunca pode ver. Trata-se de uma namorada imaginada e pintada por ele como uma sereia que vive no mar.

A poesia é o refúgio encontrado pelo poeta para reviver sensações únicas de momentos vividos na infância. O afastamento da terra natal o faz sentir-se “*desterrado del mar*”. Essa significativa antítese traduz a noção para o poeta de que o mar é, de fato, o seu lugar de segurança, onde realmente se sente protegido, onde encontra razões para sentir a liberdade. No poema, essa angústia é sentida pelo leitor nas perguntas retóricas feitas pelo eu lírico a seu pai. As frequentes indagações mostram a incompreensão frente a mudança enfrentada.

Ora, estar longe do mar significa para o eu lírico a dificuldade de encontrar sua real identidade. Recuperar a consciência de seu próprio ser no mundo só é possível através dos sonhos. Daí as suas lembranças do passado e os desejos de um reencontro se dêem a partir da construção de um universo onírico. É recorrendo aos sonhos que o eu lírico se encontra com o mar, já que “*en sueños, la marejada/ me tira del corazón/ se lo quisiera llevar*”. Peña (2007) ainda afirma que “*no es casualidad que ese lamento por la lejanía del mar de su infancia, proclamando un lamento de dolor íntimo y físico haya sido contemplado por diversos autores*

como *premonición de futuros destierros*". Vale recordar que anos mais tarde Alberti foi exilado.

Os poemas que seguem a [*El Mar. La Mar*] estão repletos de desejos do poeta de reencontrar sua terra natal. Satisfazem ao poeta ser o “*granito del mar*” (*Salinero*, 2002, p. 78), ser o “*salinero*” (*Salinero*, 2002, p. 78), ter “*branquias*” (*[Branquias quisiera tener]*, 2002, p. 80). Mas ainda mais forte que desejar é ver seu próprio eu integrado ao mar, numa relação bem familiar, de vínculo identitário mesmo. “*¡Marecita de mi sangre!*” (*Nana*, 2002, p. 81), canta o eu lírico para o mar. No poema *Nana*, em que sugere uma canção de ninar, o eu lírico aponta os laços familiares com o mar. Consciente de que é filho do mar (“*Mar, aunque soy hijo tuyo*”), o poeta quer inverter os papéis e chamá-lo “*¡Hija mía!*”, e, num canto de ninar, chamá-lo, ainda, “*marecita/ - madrequita*”. “Filho”, “filha”, “mãezinha” são sujeitos familiares, o que denota uma relação muito estreita entre o mar e o eu lírico.

A cidade é o lugar do desassossego e do sofrimento. É o espaço onde o eu lírico está “*gemiendo por ver el mar*” (*[Gemiendo por ver el mar]*, 2002, p. 77). É este o lugar da realidade em que o poeta se encontra. Nela o seu contato com o mar se dá de três formas: pelo uso da blusa azul cor do mar; pelo ruído das ondas escutado através do telefone; e pela ilusão do mar visto na tela do cinema.

O contato com o mar é possível pelo barulho ouvido pelo telefone, o que para ele é um zumbido de lamento (“*Zumbó el lamento del mar/ cuando me habló por teléfono*”) (*Llamada*, 2002, p. 79). O lamento do mar o faz construir, uma vez mais, o imaginário de sua musa, “*la novia del litoral*”. Ao longo da obra, o eu lírico fala da “*sirena*” ou “*sirenita*”, também da “*hortelanita del mar*”, para se referir ao ser encantado que vive nas águas do mar. Ainda assim, o poeta tem consciência da impossibilidade de viver a relação amorosa, seja porque de fato só exista em seus sonhos, seja pelo impedimento real de voltar a viver os momentos perdidos de sua infância na bahía de Cádiz.

*Branquias quisiera tener,
porque me quiero casar.
Mi novia vive en el mar
y nunca la puedo ver.*

Madruguera, plantadora,

*allá en los valles salinos.
¡Novia mía, labradora
de los huertos submarinos!*

No fragmento acima, transcrito do poema [*Branquias quisiera tener*] (2002, p. 80), o advérbio “nunca” reforça o impossibilidade de estar junto à sua namorada do mar. Sua tristeza por não poder estar com ela é maior e podemos notar isso no emprego do verbo “poder” nas suas duas ocorrências. Na primeira vez em que aparece, “poder”, no tempo presente, assinala o momento atual que lhe impossibilita regressar à terra natal. Na segunda ocorrência, “poder”, já no futuro, indica a sensação de que jamais estará com a amada, com o mar, com a terra natal.

Conforme já mencionado, a tela do cinema cria no poeta a ilusão do mar, numa mirada ao mesmo tempo “mentida y cierta” ([*Verano*], 2002, p. 98). “Mentida” porque não é real. Os fotogramas reproduzem uma imagem “cierta” do mar, uma imagem que parece ser, mas de fato não o é. Não é mais que uma imagem fingida reproduzida na tela.

*- Del cinema al aire libre
vengo, madre, de mirar,
una mar mentida y cierta
que no es la mar y es la mar.*

Disso cabe a ressalva de que o poeta pinta, em versos, as imagens de suas memórias e o faz desde uma perspectiva sinestésica. Há em seus desejos uma necessidade muito intensa de sentir o mar através dos sentidos. Assim o eu lírico declara:

quisiera ir andando por la mar al puerto

(...)

*¡Qué dulce el agua salada
con su salitre hecho cielo! (Desde alta mar, 2002, p. 95)
Blanca nieve se fue al mar. (Madrigal de Blanca-Nieve, 2002, p. 102)*

“la mar salada” (Elegía del niño marinero, 2002, p. 106)

“*¡Qué altos/ los balcones de mi casa!*”, exclama o eu lírico no poema [*¡Qué altos!*] (2002, p. 91). Altos são para a cidade, mas baixo são pois deles não se avista o mar. Queria o “*marinero en tierra*” que subissem no mais alto de onde pudesse enxergar o mar.

*Sube, sube, balcón mío,
trepas al aire, sin parar:
sé terraza de la mar,
sé torreón de navío.*

A sensação do poeta é a de estar perdido em terra, de não conseguir encontrar sua identidade. Sente-se como um estrangeiro na cidade:

*Me perdí en la tierra,
fuera de la mar. ([Yo te hablaba com banderas], 2002, p. 96)*

E ainda afirma, em *Elegía del cometa Halley* (2002, p. 99), que “ya ea yo lo que no era”. O desespero de encontrar-se a si mesmo é percebido em (2002, p. 101), um dos poemas mais dramáticos desta parte do livro. O eu lírico deseja ser unido ao mar como uma âncora içada para segurar um barco fica em seu fundo.

*Exprimid toda mi sangre.
Tended a secar mi vida
sobre las jarcias del muelle.*

*Seco, arrojadme a las aguas
con una piedra en el cuello
para que nunca más flote.*

*Le di mi sangre a los mares.
¡Barcos, navegad por ella!
Debajo estoy yo, tranquilo.*

Estar no mar é para o eu lírico sinônimo de tranquilidade e de equilíbrio interior, como ele mesmo descreve no último verso do poema transcrito acima. No entanto é em *Elegía del niño marinero* (2002, p. 106-07), que o eu lírico produz algumas das imagens mais surpreendentes desta parte do livro. Espécie de autobiografia, no poema, o eu lírico manifesta um sentimento de dor ante a sua desgraça de ter se afastado do mar. Quem de fato era o

menino marinheiro? Era o próprio eu lírico que parece indagar sua própria existência. O poeta descreve a infância e a adolescência vividas em Cádiz; pinta o “marinerito” que em noite enluzada se vai para o mar.

Uma vez mais as memórias da infância se dão de forma sinestésica: “*¡qué fresco era tu pescado, acabado de pescar!*”; “*cantando, a la mar salada*”; “*tan dulce era su cantar*”; “*por sobre la mar helada*”; “*allá en los valles salados*”. E seguindo a noção já mencionada de pintura em versos, próprio em Alberti, as cores também auxiliam a construção das imagens: “*en su red plateada*”; “*¡Qué negra quedó la mar!*”. E, ainda, as sensações provocadas no eu lírico por essa aproximação familiar com sua terra natal faz com que personifique o que está ao redor. Assim, “*¡Qué humilde estaba la mar!*”; “*¡La noche, qué desolada!*”; “*Flotadora va en el viento/ la sonrisa amortajada/ en su rostro*”.

Era este um período de alegria, de tranquilidade, um momento mesmo de harmonia entre o menino, o mar e tudo o que estava ao redor.

*Te fuiste, marinerito,
en una noche lunada,
¡tan alegre, tan bonito,
cantando, a la mar salada !
¡Qué humilde estaba la mar !
¡Él cómo la gobernaba !
Tan dulce era su cantar,
que el aire se enajenaba.*

(...)

*Flotadora va en el viento
la sonrisa amortajada
de su rostro. ¡Qué lamento
el de la noche cerrada!*

A sobriedade se perde quando o menino pesca a lua ao invés do peixe. Obviamente uma metáfora muito bonita para mostrar o desequilíbrio vindouro no período de sua estância na cidade. Daquela harmonia o que lhe sobra é a lua, mas o mar se perde e com ele o menino. Sem a lua, o universo marítimo se desconstrói, convertendo-se em um espaço escuro e sombrio.

3. Conclusão

A conclusão a que chega o poeta está no último poema da parte intitulado [*Nací para ser marinero*] (2002, p. 110). Nele o eu lírico reafirma o mar como elemento primordial de seu propósito no mundo, e isso fica transparente já no emprego do verbo “nascer” (“*Nací para ser marinero*”). Ele recusa o convívio com a cidade, onde se sente preso a um lugar que não lhe permite ser feliz (“*y no para estar clavado/ en el tronco de este árbol*”). É a existência de um “eu” e um “outro” em um único ser: o eu lírico. Correspondem, respectivamente, a um ser desejoso de reviver as experiências passadas em sua terra natal, e o outro ser atado à cidade, para onde se viu obrigado a mudar e ali permanecer.

O “eu”, então, é o ser livre, do mar, que vive à deriva. É o “*niño marinero*” alegre e bonito, como o eu lírico se descreve em *Elegía del niño marinero*. O “outro” é aquele ser incompreendido pelo próprio eu lírico. É o estrangeiro que habita um espaço, no caso a cidade, que não é um espaço seu, pois com ele não encontra nenhuma identificação. É, portanto, o espaço da ausência de experiências verdadeiramente marcantes, o espaço da não liberdade.

Das inúmeras metáforas construídas ao longo da obra, a elaborada em [*Nací para ser marinero*] é uma das mais significativas. Pelo impedimento de recuperar as experiências vividas, o eu lírico solicita uma faca, objeto que simboliza a possibilidade de se desatar do que o prende ao tronco da árvore. É a faca o objeto capaz de libertá-lo para que pudesse, sem rumo, ir a lugares cujo destino nem ele mesmo soubesse. Mas vale ressalva de que todos os espaços imaginados (o mar, a lua, o monte) seus espaços da natureza, o que mais uma vez, mostra a necessidade de fuga do ambiente da cidade.

Por fim, o “*niño marinero*” deseja encontrar-se com sua amada no fundo do mar. Ele quer subir ao céu dos peixes – metáfora para o mar – e deseja que sua “*hortelanita del mar*” suba a seu encontro.

Certamente, o apresentado neste texto é uma leitura despreziosa do livro de Rafael Alberti. Nesta obra, a forma como ele elabora suas memórias faz dela um evento singular na história da literatura espanhola. Acreditamos que a análise proposta se converta em um ponto

de partida para investigações futuras que busquem dar conta de explorar os recursos linguístico-literários empregados pelo poeta andaluz para a construção de suas memórias.

4. Referências Bibliográficas

ALBERTI, Rafael. *Marinero en tierra*. 4ª reimpressão. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

CANAVAGGIO, Juan. *Historia de la literatura española*. Tomo VI: El siglo XX. Trad. Clara Ubaldina Lorda. Barcelona, Editorial Ariel, S. A., 1995, p. 126-128.

PALACIOS, Jesús Fernández. *Marinero en tierra*. Cuadernos Hispanoamericanos. Número 485-486, nov-dez, 1990, p. 288.

PEÑA, Guzman Urrero. *Marinero en tierra, de Rafael Alberti*, 2007. Disponível em <http://www.cvc.cervantes.es>. Acessado em 20 de janeiro de 2009.

RUIZ, Pedro Guerrero. *Vivacidad cromática em la poesía visiva albertiana*. In: Estudios Románicos. Número 04, 1987, p. 547-556.

Memórias da Infância ou Memórias da Cidade

Umavez era um cara bacana. Odiava histórias infantis. Certo dia, ele estava no ônibus sentado de costas para o motorista. Sentiu um cheiro vibrante de bala-chiclete de *tutti-fruti*. Quando olhou, havia uma menina em pé, fazendo bolas. Ela deu sinal, ele foi atrás. Disse *psiu* e ela virou. Ele sacou a arma, atirou. Matou a guria e esperou que seus sete anos caíssem no chão. Em seguida, foi até a boca e pegou a bala-chiclete caída na calçada.

Extravio

Maraíza Labanca¹

Uma carta nem sempre chega a seu destino

Era contra o esquecimento. De repente, cada passo ficava mais pesado, apertado. *Deus, vida dura. Que maçada os telefonemas, que maçada o que é preciso fazer por dinheiro.* Doídas até as lembranças de um amor passado. O maior deleite possível era agora um chuveiro quente no fim do dia, um bife macio uma vez por semana. *O tempo me levando pouco a pouco pro túmulo. Já não uso perfumes, tenho poucas roupas no armário. O mínimo. O mínimo.* As noites ficaram tristes. *E me pergunto quando é que começaram a perder seu fascínio.* Era contra o esquecimento, mas tornava-se, dia a dia, o monumento da amnésia do mundo. *Ando junto com o tempo que trota sem domo, caminho em direção ao olvido inflexível da morte.* As unhas quase sempre sujas, os shampoos baratos, a voz rouca de cigarros e cachaça. Era preciso desacostumar a viver. Assim, não ter o que cobrar da vida. Do futuro. Do que não pôde ser. Porque o tempo deixara aquele cheiro enjoado no seu corpo. A casa toda poluída de nicotina e poeira. O sofá tão antigo quanto o amor. Jamais freqüentava médicos, clubes, shoppings, teatros, livros e jornais. Surpreendia-se a pensar que o silêncio um dia chegará. E seu corpo será finalmente embrulhado no envelope maciço da morte, e, como uma carta em branco, não terá nenhum endereço e, por isso, nem passado nem futuro. Desaparecerá sem jamais ter sido lida, em uma data esquecida entre a multidão dos dias.

¹ Mestranda em Teoria da Literatura (UFMG). Participa do conselho editorial do jornal mensal de literatura e outras artes *Pausa*. Nasceu em Belo Horizonte, onde vive ainda hoje. Contato: maraizalabanca@gmail.com.

Semanas, vazias

Enquanto escorrem, líquidos, abundantes minutos de vida,
vácuos de sentido implodem, como semanas, vazias:
indesejadas e inproveitadas, insistentes, porém,
conscientes de seu final, portador de alegrias.

Minutos sumindo, homens correndo,
contra a vida, também o tempo!
Minutos: tudo; homens: nada,
Tudo ou nada: vida farta!

Escorrem nas chuvas,
as horas também?
Ou só semanas,
a vida tem?

Depois de você

(Patrícia Castro)¹

Esperanças irreais

Expectativas desleais

Estruturas glaciais

Despedida (im)prevista

Hoje, inteira, uma mulher me habita

¹ Jornalista e mestranda (estudos literários)