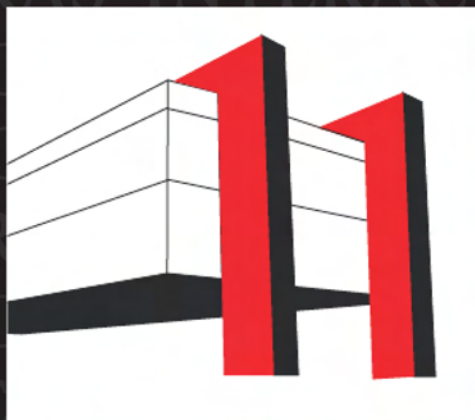


TESSITURAS INTERAÇÕES CONVERGÊNCIAS

ORGANIZAÇÃO
Sandra Nitrini



**ABRALIC
HUCITEC EDITORA**

TESSITURAS,
INTERAÇÕES,
CONVERGÊNCIAS



DIRETORIA

biênio 2006-2008

Professora Doutora Sandra Margarida Nitrini (USP)

Presidente

Professora Doutora Helena Bonito Couto Pereira (Mackenzie)

Vice-Presidente

Professora Doutora Maria Célia Leonel (Araraquara)

Primeira Secretária

Professora Doutora Andrea Saad Hossne (USP)

Segunda Secretária

Professora Doutora Vera Bastazin (PUC/SP)

Primeira Tesoureira

Professora Doutora Orna Levin (Unicamp)

Segunda Tesoureira

TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS

ORGANIZAÇÃO
SANDRA NITRINI

ABRALIC
HUCITEC EDITORA
São Paulo, 2011

© Abralic.

Produção:

Hucitec Editora

Rua Gulnar, 23 – 05796-050 São Paulo, Brasil

Telefone (55 11 5093-0856)

www.huciteceditora.com.br

lerereler@huciteceditora.com.br

Depósito Legal efetuado.

Coordenação editorial

MARIANA NADA

Assessoria editorial

MARIANGELA GIANNELLA

Circulação

SOLANGE ELSTER

CIP-Brasil. Catalogação-na-Fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

T324

Tessituras, interações, convergências / organização Sandra Nitritini. – São Paulo : Hucitec : Abralic, 2011.

444p. : retrats. ; 21 cm

O livro é resultado da reunião de conferências e palestras proferidas no XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada

Inclui bibliografia e índice

ISBN 978-85-7970-099-6

1. Literatura comparada. 2. Literatura – História e crítica.
3. Literatura brasileira – História e crítica. I. Nitritini, Sandra, 1946-. II. Associação Brasileira de Literatura Comparada.
III. Título. IV. Série.

11-3493.

CDD: 809

CDU: 82.091

SUMÁRIO

	PÁG.
Apresentação	11
Sandra Nitrini (USP)	
 HOMENAGEM	
Os 90 anos de Antonio Candido	23
Walnice Nogueira Galvão (USP)	
 INTERAÇÕES	
Realism and affect	35
Fredric Jameson (Duke University)	
 Acting like a thief: from aesthetics of survival to the politics of liberation	53
Henry Schwarcz (Georgetown University)	
 Ensinar a tradução por paradoxo	69
Tiphaine Samoyault (Paris VIII)	
 TESSITURAS	
Alencar, Mário e Rosa	83
Maria Cecília de Moraes Pinto (USP)	
 Alguns aspectos da França em Machado de Assis	93
Gilberto Pinheiro Passos (USP)	
 Machado de Assis e Shakespeare ou Bentinho vai ao teatro	110
João Roberto Faria (USP)	

Machado de Assis e a literatura vitoriana: notas de pesquisa sobre autoria, originalidade e plágio	127
João Cesar de Castro Rocha (Uerj)	
O original e o próprio, o derivado e o impróprio: Mário de Andrade e as teorizações sobre trocas e transferências literárias e culturais	151
José Luis Jobim (Uerj)	
O significado de Guimarães Rosa na literatura brasileira: um aspecto da inovação	174
Maria Célia Leonel (Unesp Araraquara)	
As lembranças em <i>Corpo de baile</i> de Guimarães Rosa	192
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)	
Iluminações e vozes (Osman Lins, Juan Saer, Jorge Luis Borges).	212
Graciela Cariello (Universidade de Rosario)	
Gestos da memória: o sopro da imagem na palavra	226
Ana Luiza Andrade (UFSC)	
A pintura na poética de Osman Lins.	242
Sandra Nitri (USP)	
CONVERGÊNCIAS	
Construção de uma paisagem brasileira na “Missão Francesa”	257
Jacqueline Penjon (Paris III)	
Vinhetas românticas e literatura moderna, renovação das cenas genéricas do romantismo francês	284
Celina Mello (UFRJ)	
GRAFIAS DA VIDA	
A biografia, um bem de arquivo	303
Eneida Maria de Souza (UFMG)	
A memória vicária em <i>Ver: Amor</i>, de David Grossman	314
Berta Waldman (USP e CNPq)	

LITERATURA INFANTIL E NOVAS TEORIAS

Theory, Post-Theory and Aetonormative Theory	333
Maria Nikolajeva (Universidade de Estocolmo)	

Desconstruindo mitos. A proposta literária de Ana Maria Machado	354
Biagio D'Angelo (Pázmány University)	

LIVROS POR SUAS AUTORAS

Crítica cultural entre política e poética	373
Leonor Arfuch (Universidade de Buenos Aires)	

Imaginários coletivos e mobilidades transculturais	385
Zilá Bernd (UFRGS-Unisale-CNPq)	

Writing the Political Personal	397
Susan Willis (Duke University)	

PROJETO

Os manuscritos na marginalia de Mário de Andrade	409
Telê Ancona Lopez (USP)	

APRESENTAÇÃO

SANDRA NITRINI
Universidade de São Paulo

Reúnem-se neste livro algumas conferências e comunicações proferidas no XI Congresso Internacional da Abralic *Tessituras, Interações, Convergências*, realizado na Universidade de São Paulo, em julho de 2008. As versões escritas deste material são antecedidas pelo registro da palestra feita por Walnice Nogueira Galvão “Os 90 anos de Antonio Candido”. Esta foi a forma discreta que a Abralic encontrou para homenagear o grande mestre, crítico e historiador literário.

A abertura “**Homenagem**” é seguida da parte **Interações**, em clara referência ao tema do Congresso (assim como as outras duas consecutivas), composta por três artigos. Em “Realism and Affect”, Jameson nos mostra que na sua concepção, diferentemente de outros teóricos, o realismo é a consequência da intersecção entre destino e presente eterno. Por isso opta por falar sempre sobre a emergência ou a queda do realismo e nunca sobre ele mesmo. Nesse mesmo movimento de pensamento, ao historiar a competição entre afetos (“sensações corporais”) e emoções (“paixões”) expõe-nos como em tempos recentes, desde o século XIX, os primeiros tendem a ultrapassar as segundas ou empurrá-las para fora de cena, como se pode verificar nas representações literárias, ilustradas sobretudo com romances franceses.

Henry Schwarz apresenta, no seu artigo “Acting like a thief: from aesthetics of survival to the politics of liberation”, o teatro

Budhan, movimento cultural radical contemporâneo da Índia em prol da libertação de tribos nativas do estigma do seu passado criminoso. Realismo documental combina-se com técnicas de composição artística para registrar e desmistificar a situação criminal, com o objetivo de mudá-la. A política de liberação deste projeto é baseada em atos de representação e suas performances dramáticas e filmes documentários ilustram os trabalhos complexos de representação a serviço da mudança social. O autor faz uma análise minuciosa do roteiro “Bulldozer”, que trata da demolição de uma favela, concretizado em peça de teatro e em filme, para demonstrar como em ambos os casos, a justaposição dos dois modos de realismo e montagem, no âmbito de uma estética completamente implicada na política, propicia uma gama de possibilidades para seu público.

Encerrando a primeira parte, Thiphaine Samoyault, com seu artigo “Ensinar a tradução por paradoxo—”, afirma que refletir sobre a tradução não se esgota na reflexão de uma prática específica, mas nos leva à compreensão do que é a literatura, sua própria historicidade, as modalidades de sua memória e de sua transmissão. Convida-nos também a um mergulho na língua de cada obra, na inflexão de cada escritor, em cada um de seus escritos, bem como nas modificações que ela sofre ao longo do tempo. A teoria da tradução se interessa, portanto, pelos processos de produção e recepção: ao se colocar muito perto do fabrico do texto, exhibe suas variações ligadas aos usos relativos ou modificados da língua, aos momentos da história da língua e da interpretação, além de contemplar também o encontro pessoal que o tradutor tem com um texto. Enfim, o texto literário não é um “em si”, mas um “para si”, móvel, variável, submetido às diversas pressões que constituem um assunto na história, um saber parcial, uma defasagem temporal e uma leitura contextualizada. À luz desta visão sobre a tradução, serão discutidos alguns paradoxos que permeiam suas teorias e práticas.

Entra-se em seguida em *Tessituras*, que contempla palestras, proferidas em diferentes mesas-redondas. Seu fio condutor é a reflexão sobre a obra dos escritores brasileiros, José de Alencar, Machado de Assis, Mário de Andrade, Guimarães Rosa e Osman Lins, a partir de consagradas perspectivas comparatistas e, em alguns casos, também com visada teórica.

Centrada nas obras de Alencar, Mário de Andrade e Rosa, Maria Cecília de Moraes Pinto revisita o percurso da presença francesa que ajudou, sob certos aspectos, a criar a literatura brasileira em meados do século XIX. De lá até início do século XX persistiu a questão da identidade nacional em outro tom. Nesse percurso houve uma mudança em relação a presença da Literatura Francesa, consubstanciada numa assimilação “que transformou sem bravatas o «de fora» no «de dentro»; que fez da lição alheia nosso patrimônio, incorporando-a profundamente, seja na literatura popular de cordel, seja na literatura culta”.

A seguir, em “Alguns aspectos da França em Machado de Assis”, Gilberto Pinheiro Passos apresenta uma leitura minuciosa da obra de Machado de Assis à luz de fontes francesas, desde a paródia de títulos de romances até empréstimos onomásticos, passando pelas referências e alusões apequenadas da maior figura francesa dos tempos modernos, Napoleão I.

Mais dois artigos sobre Machado de Assis comparecem em *Tessituras*. Em “Machado de Assis e Shakespeare ou Bentinho vai ao teatro”, João Roberto Faria desenvolve a ideia de que a ida de Bentinho ao teatro não se resume apenas no diálogo intertextual de *Dom Casmurro* com *Otelo*, mas rememora uma experiência de espectador que foi decisiva para o escritor, leitor e admirador da obra de Shakespeare, como comprovam as copiosas referências à obra do bardo inglês, nos romances, contos, crônicas e poesias de Machado de Assis.

Em “Machado de Assis e a Literatura Vitoriana: Notas de pesquisa sobre autoria, originalidade e plágio”, João Cesar de Castro

Rocha desenvolve outra ideia: a de que é possível que Machado de Assis tenha estabelecido diálogo, ainda não reconhecido, com vertentes da literatura vitoriana, que estiveram às voltas, em oposição às ideias de originalidade do romantismo, com uma polêmica sobre o ato criador, o que estimulou um entendimento complexo do problema da originalidade. Surge, então, a instigante noção de “cópia original”. Ao autor como originador contrapõe-se o autor como organizador, que se confunde com o leitor original da tradição, aquele que deverá incorporá-la originalmente em sua produção, como fez Machado de Assis.

Depois de Machado de Assis, passamos para Mário de Andrade. No artigo “O original e o próprio, o derivado e o impróprio: Mário de Andrade e as teorizações sobre trocas e transferências literárias e culturais”, José Luís Jobim chama a atenção, a partir da correspondência de Mário de Andrade com Carlos Drummond e Manuel Bandeira, para a pertinência das elaborações teóricas do autor de *Macunaíma* sobre como se operam trocas e transferências culturais, tanto no sentido mais pessoal de um escritor para outro, quanto no sentido mais abrangente, de uma literatura nacional para outra, no quadro das discussões teóricas sobre esses temas em nossos dias.

A obra de Guimarães Rosa se faz presente graças a duas contribuições. Em “O significado de Guimarães Rosa na Literatura Brasileira: um aspecto da inovação” Maria Célia Leonel examina o conjunto da obra rosiana, com destaque final para *Grande sertão: veredas*, a partir do modo de representar a relação entre aparência e realidade. Propõe-se a reintroduzir o tema da inovação que a produção rosiana significou para a literatura brasileira. Sua leitura dialoga com posições de críticos, como Antonio Candido, Walnice Nogueira Galvão e Roberto Schwarz.

Cleusa Rios Pinheiro Passos discute, em “As lembranças em *Corpo de baile* de Guimarães Rosa”, a presença da lembrança em suas três expressivas modalidades: a lembrança pessoal, a vincula-

da à tradição literária e a elaborada por um fio discreto, que liga as narrativas entre si, graças ao reaparecimento de personagens, lugares e situações, evocando, em ponto menor, a *Comédia humana*, de Balzac.

Tessituras encerra-se com artigos dedicados à obra de Osman Lins. Centrada na análise de dois contos de Osman Lins (“Lembrança”, de *Os gestos* e “Pássaro transparente”, de *Nove, novena*), dois contos de Borges (“Funes, el memorioso”, de *Ficciones* e “El Aleph”, de *El Aleph*) e um conto de Saer (“Palo y hueso”), Graciela Cariello nos mostra em “Iluminações e vozes (Osman Lins, Juan Jose Saer, Jorge Luis Borges)” que os narradores dessas obras valem-se do recurso poético da imagem sonora, visual e lumínica para construir a narração. Tais realizações ilustram um recurso utilizado por estes autores no conjunto de suas obras narrativas.

Em “Gestos da memória: o sopro da imagem na palavra” e partindo da leitura de “Domingo de Páscoa”, o último texto escrito por Osman Lins antes de morrer, Ana Luiza Andrade analisa o jogo de sombra e luz de uma estética visível e legível, através de um olhar que atualiza a câmera-olho ao olho arcaico, pré-histórico, para ler os fantasmas de um gesto escritor, ligando a memória ao fazer do escritor, entre o engenho manual e o industrial, o devir animal e o humano, operando no limite da visibilidade metafórica. Vale-se para sua leitura dos conceitos teóricos de pensadores como Freud, Benjamin, Bataille, Deleuze, Didi-Huberman.

No artigo “A pintura na poética de Osman Lins”, Sandra Nitrini desenvolve a ideia de que a pintura se faz exaustivamente presente na poética de Osman Lins: como fonte de seu ideário, na escritura, como um dos recursos que fortalecem sua pulsão visual e na própria construção da narrativa. Para demonstrar e ilustrar tal afirmativa, recorre à análise das primeiras reflexões do jovem escritor, em cadernetas dos anos de 1950, de trechos de *Marinheiro de primeira viagem*, em que o escritor viajante contempla obras de Goya, do conto “Pentágono de Hahn” de *Nove, novena*, de *Avalovara* e a

apresentação da primeira aula do Curso de Artes, que Osman Lins ministrou a seus alunos de Letras na antiga Faculdade de Filosofia e Letras de Marília (hoje Unesp).

Convergências abarca duas apresentações: “Construção de uma paisagem brasileira na «Missão Francesa», de Jacqueline Penjon e “Vinhetas românticas e literatura moderna, renovação das cenas genéricas do romantismo francês”, de Celina Mello.

Jacqueline Penjon desenvolve a ideia de que a paisagem brasileira construída por pintores da Missão Francesa e fruto de dois olhares diferentes e complementares. Paisagem singular, visão encantada da natureza talvez para compensar a desilusão criada pela sociedade escravocrata local, como se a América servisse de resgate de um mundo ideal e paisagem documental e humana “típica”, dor como Ferdinand Denis que dá palavras a essas representações pictóricas, e essa paisagem, na intersecção entre natureza e cultura, no ponto de encontro do real com o imaginário, que servirá de fonte de inspiração para escritores da jovem nação independente.

Celina Mello discorre sobre as vinhetas românticas, faz considerações sobre seu papel na renovação das cenas genéricas da Literatura Francesa, sublinha também seu papel para a marca identitária do periodico *L'Artiste* e sua relação com o programa estético dessa revista.

Finalizam-se as partes desta publicação nomeadas pelos temas condutores da XI Congresso Internacional da Abralic e iniciam-se outras com títulos, representativos dos fios que unem de modo mais específico os artigos que as compõem.

“A biografia, um bem de arquivo”, de Eneida Maria de Souza e “A memória vicária em *Ver: Amor*, de David Grossman” de Berta Waldman integram **Grafias da vida**.

Eneida Maria de Souza analisa o documentário de João Moreira Salles, *Santiago*, de 2007, com o objetivo de discutir a construção de relatos biográficos sobre personagens que exercem a memória e a escrita como forma de sobrevivência, além de tratar de

uma pessoa que ocupava um lugar socialmente inferior no interior da sociedade burguesa, o de mordomo. Ao pretender registrar a experiência de vida dessa personagem que serviu a sua família durante trinta anos, o diretor do documentário realiza uma obra que o coloca também como um dos protagonistas do filme. Falar do outro, resgatar a memória do outro, não seria ainda outra maneira de narrar a si próprio, indaga a autora.

Berta Waldman mostra-nos como David Grossman constroi seu discurso ficcional sobre o Holocausto, no registro da memória mediada ou vicária, enquanto escritor pertencente à segunda geração pósShoá.

O autor traz para seu romance, *Ver:Amor*, personagens escritores com estilos diversos, abrangendo desde a linguagem infantil (Momik) e a poética (Bruno), até a prosa neutra de uma enciclopédia, passando pelo hebraico europeu fora de moda na voz de Vasserman, entre outros. Esses estilos postos lado a lado compoem uma engrenagem bizarra de tons e modos narrativos que refletem, entre outras coisas, a necessidade e a incapacidade da imaginação de compreender a Shoá. Há também nessa realização estética um sinal de resistência ao discurso oficial que coloca o Holocausto lado a lado com a história judaica de redenção.

De **Grafias da vida** passamos para **Literatura Infantil e novas teorias**, composta por dois artigos.

Em “Teoria, Pós-Teoria e Teoria Aetonormativa”, Maria Nikolajeva propõe o conceito de aetonormatividade para dar conta (lat, aeto prefixo relacionado à idade) da normatividade adulta que governa a forma como a literatura infantil tem se estruturado desde que surgiu até nossos dias. O desequilíbrio entre adulto e criança é manifestado de forma mais tangível na relação entre a voz narrativa aparentemente adulta e a personagem focada na criança. Para a teoria *queer* todas as condições são igualmente normais, por isso não tenta substituir uma regra por outra. O questionamento aetonormativo sugere que infância e maturidade são ambas condições

humanas normais. Na prática, entretanto, a normatividade adulta ainda recebe prioridade em textos dirigidos a jovens leitores. Algumas obras de diferentes literaturas são lidas à luz dessas considerações teóricas.

Biagio D'Angelo dedica-se à obra de Ana Maria Machado no artigo “Desconstruindo mitos. A proposta de Ana Maria Machado”. O autor desenvolve a ideia de que a produção literária de Ana Maria Machado questiona e problematiza os aspectos significativos de gênero, não tanto como insistência ideológica superficial, mas como necessidade de observação das mudanças da realidade, sem preconceitos. Observa-se em sua obra a desconstrução de personagens, que se acompanha duma “desconstrução” de toda ferramenta mitológica, ou seja, de todo o conjunto de valores tradicionais que se transmitem sem trabalho crítico.

Livros, então recém-lancados, foram discutidos no Congresso e se apresentam na parte intitulada **Livros por suas autoras**. Leonor Arfuch nos revela que *Literatura y cultura en América Latina*, trata dos acontecimentos traumáticos da última ditadura militar argentina (1976-1983) e suas narrativas. Para dar conta desse assunto, valeu-se de uma perspectiva teórico-metodológica que veio se construindo ao longo de sua trajetória como resultado de um obrigatório trânsito entre a crítica literária, crítica cultural e política. No caso específico do *corpus* deste livro, os acontecimentos e narrativas requerem não apenas uma mirada múltipla, mas envolvem a própria subjetividade. Ao se referir a este processo de construção teórico-metodológica, a autora enumera nomes basilares e norteadores, dos quais se sobressai o de Bahktine, embora vários outros sejam convocados no seu discurso. Ela enfatiza que, embora todo trabalho crítico requeira uma análise, o que lhe interessa sobretudo é a crítica política — o que explica o título de seu livro. Sua crítica cultural não se perfila aos “estudos culturais”, apesar de reconhecer seus aportes ao pensamento atual, sobretudo os de tradição inglesa. O “entrelugar” em que ela reconhece seu traba-

lho situa-se na poética da escritura, “a escritura como excesso que transborda todo caminho sinalizado sem saber para onde nos conduzirá”.

Zilá Bernd apresenta o *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas — DFMLA*, por ela organizado e que contou com a colaboração de 77 pesquisadores do Brasil e do exterior, num total de 110 verbetes, como resultado do projeto de cartografar o imaginário coletivo das Américas e as passagens transculturais das figuras e mitos que o conformam. Embora organizadora e colaboradores estivessem conscientes de que não existe uma “grande narrativa das Américas”, pois seu imaginário caracteriza-se antes de tudo por uma grande heterogeneidade e por processos sucessivos de transculturação, o DFMLA revelou um número considerável de recorrências de determinadas figurações míticas e processos análogos, nas três Américas, de migração e subversão de mitos originários do patrimônio cultural greco-latino.

Em “Escrevendo o político pessoal”, Susan Willis apresenta seu livro *Cartas a Legba* como um projeto seu que responde à arte de escrever o político pessoal, formulação que permite enfatizar o político e distinguir a esfera do político que é apreendida e refratada pelo pessoal.

Por fim, Telê Ancona Lopez discorre sobre o Projeto Fapesp/IEB/FFLCH/USP na última parte desta publicação, “Projeto”. Voltado para o estudo do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua marginália e em suas leituras, a autora expõe as vertentes arquivísticas, teóricas e críticas do referido projeto, detendo -se no trabalho da Equipe Mário de Andrade do IEB e em um recorte da criação de *Macunaíma* na biblioteca do autor.

A partir da variedade e complexidade temática e das diferentes modalidades de aproximações teóricas implícitas ou explícitas dos artigos, que compõem este livro, é possível ter uma amostra

significativa do quadro atual dos Estudos Literários no Brasil e, em especial, da Literatura Comparada. Amostra que poderá ser ampliada com a leitura dos Anais do XI Congresso, dos que os antecederam e de todos os números da *Revista Brasileira de Literatura Comparada* divulgados no *site* de nossa associação. A diretoria da gestão 2006-2008 espera ter cumprido a contento, com a publicação deste livro, seu último compromisso com os associados da Abralic.

São Paulo, julho de 2011

HOMENAGEM

OS NOVENTA ANOS DE ANTONIO CANDIDO

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO

Universidade de São Paulo

Uma apresentação de nosso homenageado consta de um poema que Carlos Drummond de Andrade lhe dedicou:

Arguto, sutil Antonio,
a captar nos livros
a inteligência e o sentimento das aventuras do espírito,
ao mesmo tempo em que, no dia brasileiro,
desdenha provar os frutos da árvore da opressão,
e, fugindo ao séquito dos poderosos do mundo,
acusa a transfiguração do homem em servil objeto do homem.¹

Ora com noventa anos, Antonio Candido passou a vida como professor, ofício do qual se orgulha. Sua matéria, no departamento que criou na USP, se intitula Teoria Literária e Literatura Comparada. Os alunos que formou, em 36 anos de magistério, perfazem legião. E estão espalhados por aí, tentando compartilhar com outros, agora alunos deles, o que aprenderam com o mestre.

Entre seus títulos figuram três Professor Emérito e três Doutor *Honoris Causa*. Entre os inúmeros prêmios que recebeu, o mais recente é o troféu Juca Pato de Intelectual do Ano.

¹ Carlos Drummond de Andrade. “Esboço de figura”. In: Vários Autores. *Esboço de figura – homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

O lugar que Antonio Candido ocupa em nosso panorama intelectual é múltiplo. De saída, há que destacar seu papel como autor de uma reflexão básica para a criação de uma consciência sobre o país, de que é pedra angular, nas oitocentas páginas de sua mais recente edição, a *Formação da literatura brasileira*.

É nesse livro que Antonio Candido esmiúça o itinerário pelo qual, num país periférico como o nosso, a criação de uma literatura própria e “nacional” se faz através de um processo de *adaptação de modelos*. Depois do período inicial, e ainda colonial, em que os escritores tentam copiar ao pé da letra o que se faz na metrópole, eles superam a imitação, passando a criar obra própria e original, embora referida ao modelo importado.

A partir daí, o argumento se desenvolve no sentido de que tal formação pode ser vista como se, a partir de certo momento, fosse comandada pelo desejo dos brasileiros de construir uma literatura que expressasse o país. Ao mesmo tempo, essa literatura deveria marcar sua diferença em relação à matriz, o que se faria mediante a adaptação. Os escritores vão-se impregnando dos paradigmas que vêm da Europa e ajustando-os às condições locais, o que, paradoxalmente, vai dar resultados de extrema originalidade. Quando a literatura brasileira deixa de se referir a eles e passa a autorreferir-se, é que chegou ao ponto de maturidade. E o argumento seria depois estendido por outros estudiosos a diferentes ramos da cultura, como as artes visuais e cênicas.

Seus muitos livros analisam infatigavelmente esse processo, a partir da perspectiva da literatura comparada. Constante atenção à alta literatura e à alta cultura traz à baila outras literaturas nacionais, como a francesa, a inglesa, a italiana, a russa, a alemã. Não se pode elogiar demais o alcance de seu pensamento e a finura de sua erudição. Uma de suas grandes conquistas é a clareza da escrita, que sempre fez questão que fosse de máxima acessibilidade. Sendo autor de algumas das mais belas análises formais em estudos literários, é também aquele que erigiu em princípio

condutor a meta de identificar no interior das obras o traço exterior reelaborado.

Sempre cuidou do que há de intrinsecamente literário nas obras, ou seja, seu cunho estético e sua especificidade enquanto arte, que não pode ser confundida com elucubração filosófica nem com documento histórico. Literatura é outra coisa, com instrumentos de investigação e domínio próprios: a linguagem e a forma a definem, não o conteúdo nem a referencialidade. Apesar disso, nunca cancelou o contexto, procurando mostrar, já que literatura não é mero reflexo da realidade, como ele é filtrado em vários níveis de transfiguração.

NO REINO DA AMIZADE

Como se vê numa fotografia hoje célebre, é conhecida a amizade entre Antonio Candido e seu grupo da revista *Clima*. Sabe-se, e já se escreveu bastante a respeito, das alianças fraternas e de projeto intelectual de Antonio Candido com seus companheiros de geração e de Faculdade de Filosofia da USP. Nos dezesseis números que a revista, produzida por jovens no verdor dos vinte anos, tirou entre 1941 e 1944, definiram-se vocações e perfilaram-se carreiras. Todos sabem quem são eles e leram seus livros. Antonio Candido veio a ser crítico literário; Paulo Emílio Salles Gomes, estudioso de cinema. Decio de Almeida Prado, analista de teatro; Gilda de Moraes Rocha, com quem se casaria, dedicou-se à estética, e Rui Coelho à antropologia. Acrescente-se Lourival Gomes Machado nas artes plásticas, um dos descobridores do barroco brasileiro, além de idealizador da Bienal de Arte de São Paulo e do Museu de Arte Moderna. Todos eles, mais cedo ou mais tarde, seriam professores da USP.

Fora da revista *Clima*, lembro dois de seus maiores amigos, Sérgio Buarque de Holanda e Florestan Fernandes.

Sérgio é o autor de *Raízes do Brasil*, que Antonio Candido prefaciaria por duas vezes. Tendo já escrito um prefácio à quarta edição

de *Raízes do Brasil*, mais tarde Antonio Candido escreveria outro, mais desenvolvido, à quinta edição revista (1969). É neste que equipara o livro a *Casa-grande & senzala* e a *Formação do Brasil contemporâneo*, integrando uma trindade que, segundo ele, fez sua geração adquirir uma noção de Brasil, vincando os anos 30. Coisa que todo mundo passaria a repetir.

Depois, editaria o livro *Capítulos de literatura colonial* (1991), a partir de inéditos inacabados. Escreveu um estudo sobre o livro, no qual afirma que este é o mais importante que existe sobre o Arcadismo — quando se sabe que ele mesmo é um especialista no período. Coordenaria um seminário sobre o historiador, e organizaria a seguir o livro resultante do seminário, *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil* (1998).

Ambos se aproximaram nos tempos da ditadura Vargas, quando, como intelectuais de oposição, se congregaram na Associação Brasileira de Escritores, de que Sérgio Buarque de Holanda foi fundador e presidente, em 1942. Além de serem ambos contra a ditadura, como sua afiliação a essa Associação comprovava, eram igualmente pertencentes ao grupo socialista, dentro da frente ampla que incluía liberais, stalinistas, trotskistas, etc. Iriam juntos para a Esquerda Democrática, primeiro, na redemocratização, e dois anos depois para o Partido Socialista.

Durante a Abertura, por volta de 1978-9, participaram conjuntamente, e muitas vezes, dos comícios e atos públicos em que a época foi fértil. Nesses eventos, o historiador afeiçoou-se, além da novidade de uma bengala exigida por uma fratura da perna, a envolver não inocentemente um paletó vermelho escuro. Possível traço guardado dos fastos modernistas, manifestava assim apego ao gesto provocador no porte de um objeto simbólico que encarnasse o inconformismo. Sergio era vinte anos mais velho que Antonio Candido, e participara da Semana de Arte Moderna de 1922. Tinha muito de *enfant terrible*, sendo de uma geração anterior à dos “chato-boys” da revista *Clima* — como Oswald de Andrade os

apelidou, fulminando a seriedade deles — na qual para ser de vanguarda era de rigor a irreverência.

Mais uma vez companheiros em outra missão, participaram juntos da fundação do Partido dos Trabalhadores em 1980. Aos 78 anos, já doente e apoiado na bengala, o historiador veio a ser um dos primeiros a assinar a ata de fundação do PT.

Quanto a Florestan, aproximou-os, inicialmente, a posição em que ambos se encontraram como assistentes de Fernando de Azevedo, na Cadeira de Sociologia. Florestan, dois anos mais novo, era segundo-assistente e Antonio Candido primeiro-assistente. Gostavam de fazer uma brincadeira, em que ambos, em vez disputar, cediam a precedência um ao outro ao passar pelas portas, ou ao tomar um café: “Você primeiro”, “Não, você primeiro, que é primeiro-assistente”, etc.

O convívio desenvolveu-se por muitos anos, sendo ambos de convicções socialistas, e passou por muitos percalços, como a perseguição da ditadura a Florestan Fernandes, que foi expulso de seu cargo na Faculdade de Filosofia da USP e teve que sair do país. Quando da Abertura do final dos anos 70, participaram conjuntamente de várias atividades. Mais tarde, Antonio Candido trabalharia para a candidatura, afinal vitoriosa, de Florestan a deputado federal pelo PT — de que resultou uma esplêndida atuação parlamentar, coerente com sua índole combativa, em duas gestões sucessivas. Nessa fase, Florestan escrevia semanalmente para jornais, explicando o que se passava no Parlamento, contribuindo para a democratização do debate político. E foi para o PT e sua campanha eleitoral que Antonio Candido doou o total da importância do Prêmio Moinho Santista, que recebeu em 1990.

A amizade entre ambos se consubstanciou em vários trabalhos que Antonio Candido viria a escrever sobre o amigo, os quais, reunidos, renderiam um livro inteiro. Singelamente intitulado *Florestan Fernandes*, foi publicado pela Fundação Perseu Abramo em 2001, e retoma o livro *Lembrando Florestan Fernandes* que Antonio

Candido editara alguns anos antes (1996), dedicando-o aos familiares do amigo. São nove textos, entre prefácios, artigos, depoimentos discursos.

Nesses textos, Antonio Candido registra suas reminiscências mais remotas, de quando ambos eram assistentes, primeiro no prédio da Caetano de Campos e depois na Maria Antonia. E vai escrevendo sobre a evolução dos trabalhos, que analisa a fundo, e da pessoa desse grande fundador da Sociologia Científica no Brasil.

* * *

Falei aqui dos principais amigos de Antonio Candido, todos grandes intelectuais como ele mesmo. Falta dizer que outra coisa os unia, e que eram as convicções políticas, pois todos, sem exceção, eram socialistas, alguns mais, como Florestan na fase final de sua vida, ou Paulo Emílio, que era o guru político do Grupo de *Clima*.

O ALUNO DA FACULDADE

Antonio Candido fez os estudos superiores em condições especiais: numa escola pública, sob os cuidados de professores franceses, participando de minúsculas turmas, na recém-criada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Estudante de Ciências Sociais, formar-se numa das primeiras turmas e ser discípulo desses mestres mostrou-se decisivo em seu destino. Não é só o seu caso, mas o de todo o grupo da supracitada revista *Clima*.

Nosso país tem um déficit em ensino superior, porque enquanto países do lado hispânico como o México e o Peru contaram com universidades desde o primeiro século da colônia, nós esperaríamos o século XX pelo mesmo privilégio. Só em 1934 seria fundada em São Paulo nossa universidade, graças sobretudo ao empenho de Júlio Mesquita, que por ela fez campanha nas páginas de seu jornal, e a seu cunhado Armando de Salles Oliveira, interventor em todo o estado, nomeado por Getúlio Vargas.

Vários desses professores europeus afirmaram que nunca lhes passara pela cabeça vir parar no Brasil, de que nada sabiam. Mas isso definiu não só as vidas e as carreiras de seus discípulos: as deles também. Dois exemplos apenas, mas significativos, são Roger Bastide, que se especializaria nas religiões afro-brasileiras, tornando-se autoridade incontestada, e Claude Lévi-Strauss, que desenvolveria sua obra sobre a mitologia indígena.

Com a colaboração do professor Georges Dumas, um francês que estava constantemente por aqui, foram selecionados apenas jovens professores do secundário, ainda sem títulos, mas promissores. Os escolhidos se distribuíam assim: franceses para as humanidades (filosofia, literatura, sociologia, antropologia, política, história, geografia), italianos para as ciências físicas e as matemáticas, alemães para as ciências naturais. Entre os italianos e os alemães, muitos judeus, entre os franceses só Claude Lévi-Strauss. Em meados dos anos 30 o fascismo e o nazismo estavam em ascensão; a perseguição começava a se acirrar na Europa. Hitler chegou ao poder em 1933.

O objetivo dessa fundação era criar um centro de estudos de ciência pura e não aplicada. Para as aplicadas, já tínhamos Faculdades de Medicina, de Direito, a Politécnica, etc., que davam formação profissional e portanto cuidavam da aplicação dos saberes. Mas nos faltava uma que ensinasse filosofia, sociologia, zoologia, botânica, genética, física, química — tudo isso sem adjetivação, ou seja, que não fossem no interesse de qualquer profissão e que se dedicassem à pesquisa pura. Havia, por exemplo, filosofia e sociologia *do Direito*, química para *a Medicina*, etc. A Faculdade foi concebida como a cabeça de algo que ainda não existia e que foi fundado conjuntamente com ela, reunindo as Faculdades profissionais já existentes, reunião que se chamaria Universidade de São Paulo. E aqui estamos.

Tal era a importância que se atribuía a essa Faculdade e o propósito de que fosse renovadora, que as autoridades decidiram não

contratar professores locais. Esperava-se, importando jovens professores da Europa, que eles trouxessem na bagagem as últimas novidades do saber. Sem dúvida é de se admirar o critério adotado, o de escolher quem ainda não tinha nenhum título, sendo apenas, pelos critérios franceses, *Agrégés* e professores de liceu, isto é, do secundário. O importante é que fossem promissores — o que depois se comprovaria, com larga margem.

Desses pioneiros que nos interessam, além dos já citados, vale lembrar ainda o futuro historiador Fernand Braudel, o professor da cadeira de Política Paul Arbousse-Bastide e o geógrafo Pierre Monbeig, que manteve os laços com o Brasil mesmo após seu regresso. Algo comum a esses professores era que insistiam em que seus alunos tinham que conhecer o Brasil e fazer pesquisa de campo. O resultado foi o que se viu.

De tais mestres, aquele que mais influenciou Antonio Candido foi Roger Bastide, que aqui permaneceu dezesseis anos (1938-1954), a partir de uma espécie de “afinidade eletiva” instantânea. Ele, pessoalmente, era um homem afável e cortês, não chegando a falar mal dos outros, sempre acolhedor a alunos e colegas. Seu apelido na Faculdade era carinhoso, o diminutivo Bastidinho, pois era baixinho, por contraste com Paul Arbousse-Bastide — alto, corpulento e com voz de trovão — a quem cabia o aumentativo Bastidão. Ele, realmente, era muito amado por toda parte aonde fosse, e Antonio Candido registrou versinhos falando dele nos cantadores populares, que recolheu em 1946-7 na região de Piracicaba:

“E se encontrar Roger Bastide
Faz-lhe minha saudação.
Tenho visto gente boa
Tenho visto gente fino,
Como aquele hominho, não!”

As qualidades de integração de Bastide patenteiam-se quando se percorre sua bibliografia. Assim que chegou, já começou a participar da vida intelectual e cultural brasileira, escrevendo abundantes artigos sobre o Brasil, a mestiçagem, a poesia, a música, a pintura, etc., para jornais e revistas. Um número tão elevado reflete o quanto o novo país e o novo ambiente estimulavam seu pensamento. E a que ponto se integrou, passando a ser considerado como um nativo.

Logo estava entabulando polêmicas amáveis com as principais cabeças do país, e especialmente de São Paulo, onde residia. A cidade tinha sido a sede da Semana de Arte Moderna em 1922. Os principais modernistas aqui viviam, e eram eles que davam as cartas no panorama das artes no país. Bastide logo se ligou por amizade com a figura de proa do modernismo, o teórico e crítico, musicólogo, poeta, contista e romancista Mário de Andrade. Trocaram artigos pelos jornais, discutindo alguns dos temas centrais de uma cultura mestiça e de país novo.

Assim, Bastide tornou-se crítico literário, artístico e cultural respeitado e empenhado. Escrevia sobre exposições, sobre artistas plásticos, sobre o Aleijadinho, sobre culinária, sobre o cafuné, sobre poetas novos e antigos, sobre música, sobre folclore e festas populares; e produziu uma análise sociológica do mercado municipal. Seus textos sobre poesia negra no Brasil foram depois reunidos no livro *A poesia afro-brasileira*, e, entre nós, foram estudos pioneiros. Os alunos participavam dos trabalhos do mestre, pois tinham por obrigação seguir sua liderança, sendo levados em grupo para fazer pesquisa de campo nesses setores. Gilda de Mello e Souza seria sua assistente por dez anos.

Além de escrever a tese de doutoramento *As religiões africanas no Brasil*, nos anos 50, Bastide foi encarregado pela Unesco de estudar o preconceito racial neste país, no qual, aparentemente, ele não existia. Tais preocupações da Unesco advinham, naturalmente, do nazismo, que inaugurou na História o racismo por assim

dizer aplicado em escala industrial. Bastide associou-se então ao jovem Florestan Fernandes, seu aluno e assistente, e que viria a ser o maior sociólogo que o Brasil já conheceu. A meta era realizar uma pesquisa empírica nos mais importantes centros urbanos do país. Ou seja, nem mais religião, nem escravidão, mas o negro hoje, como se insere no sistema de classes da sociedade capitalista. Entre os alunos que participaram da pesquisa, e que viriam a produzir teses e livros sobre o negro, figuravam Otavio Ianni e Fernando Henrique Cardoso, que por sua vez seriam assistentes de Florestan Fernandes.

Como se viu, alguns de nossos mais importantes intelectuais foram discípulos de Roger Bastide, o qual, de muitas maneiras, viria a tornar-se para nós um *maître-à-penser*. Antonio Candido já testemunhou ser tamanha a influência recebida, ao ponto de encontrar ideias que acreditava dele mesmo em textos esquecidos de seu professor.

* * *

Este rápido esboço procurou destacar as linhas-mestras da vida e da obra de Antonio Candido, nos seus fecundos noventa anos.

INTERAÇÕES

REALISM AND AFFECT

FREDRIC JAMESON

Duke University

I want today try out a new theory of the nature of realism or at least to share with you some notes about a new kind of story that might be told about realism's emergence and its subsequent disappearance (at the moment of modernism). If there is anything innovative about my theory, it is the refusal to consider realism as a phenomenon on its own right, which one could define as such. Rather I will consider the moment of realism as a kind of perilous unstable compromise between two distinct and even antithetical impulses, it lasts as long as those impulses remain in balance and seek compromises with each other. Whenever the one or the other takes the upper hand, realism as such is weakened and tends to disintegrate. As my title suggests, this has something to do with affect as well, but affect will not come into the picture until later on.

I

We will need to construct our story around a contradiction or an *aporia* as I have suggested; and the opposition with which I choose to begin will be, in its French version, that which Ramon Fernandez first developed between *récit* and *roman*, a distinction taken up by André Gide and then by Sartre, whose elaboration seems to me the most interesting and useful one for our purposes. (We will look at other national versions of this opposition in the moment.)

In effect, Fernandez organized his distinction around two genres, with also seem to correspond to two historical moments. The designation of *récit* is untranslatable, although some desperate interpreters have tried to substitute the English cognate, “*recital*”, in the sense in which someone might recite an account or a list of events. Otherwise, it is probably the word “tale” that best conveys the generic crystallization of this kind of storytelling, and points us in the direction of the Renaissance novella (and mutatis out of that, the modern short story, what I will call the “art-story”), as its generic form.

The term “novel”, however, is a rather unsatisfactory opposite number, insofar as it certainly designates a historical genre, but tells us very little about the allegedly very different kind of narration that distinguishes it from *récit* in the first place. Gide thought that the novel could be characterized as a meeting-place between many *récits*, many individual stories: and this is why he called only one of his books — *Les faux-monnayeurs* or *Counterfeiters* — a novel. We may want to retain his identification of the *récit* with the life story or destiny of individual. But it is Sartre who placed the distinction at the very center of his literary criticism and indeed of his philosophy itself, and at the same time transformed it into a critical and polemic instrument of no little power. In effect, Sartre has not only adapted our generic distinction to a form of ideological analysis, he has given it a philosophical content, which is that of two types of temporality. This is how the time of the *récit* works, he is talking about Maupassant:

The structure of his short stories is almost invariable; we are first presented with the audience, a brilliant and worldly society which has assembled in a drawing-room after dinner. It is night-time, which dispels fatigue and passion. The oppressed are asleep, as are the rebellious; the world is enshrouded; the story unfolds. In a bubble of light surrounded by nothing there

remains this *élite* which stays awake, completely occupied with its ceremonies. If there are intrigues or love or hate among its members, we are not told of them, and desire and anger are likewise stilled; these men and women are occupied in *preserving* their culture and manners and *recognizing* each other by the rites of politeness. They represent order in its most exquisite form; the calm of night, the silence of the passions, everything concurs in symbolizing the stable bourgeoisie of the end of the century which thinks that nothing more will happen and which believe in the eternity of capitalist organization. Thereupon, the narrator is introduced. He is a middle-aged man who has 'seen much, read much, and retained much', a professional man of experience, a doctor, a military man, an artist, or a Don Juan. He has reached the time of life when, according to a respectful and comfortable myth, man is freed from the passions and considers with an indulgent clear sightedness those he has experienced. His heart is calm, like the night. He tells his story with detachment. If it has caused him suffering, he has made honey from suffering. He looks back upon it and considers it as it really was, that is, *sub specie æternitatis*. There was difficult to be sure, but this difficulty ended long ago; the actors are dead or married or comforted. Thus, the adventure was brief disturbance which is over with. It is told from the viewpoint of experience and wisdom; it is listened to from the viewpoint of order. Order triumphs; order is everywhere; it contemplates an old disorder as if the still waters of a summer day have preserved the memory of the ripples which have run through it.

The time of the *récit* is thus a time of the preterite, of events completed, over and done with, events that have entered history once and for all: It will be clear enough what philosophy of freedom must object to in such an inauthentic and reified temporality: it necessarily blocks out the freshness of the event happening,

along with the agony of decision of its protagonists. It omits, in other words, the present of time and turns the future (what this or that character really anticipated and hoped for in 1621 or in 1945) into a “dead future”. Clearly enough, then, what Sartre calls upon the novel to reestablish is the open present of freedom, the present of an open, undecided future, where the dice has not yet been cast, to use one of his favorite expressions. The aesthetic of the existential novel will then bend its narrative instruments to the recreation of this open present, in with not even the past it set in stone, insofar as our acts in the present rewrite and modify it.

I will retain the conception of a kind of existential realism in the follows: but I want first to place the Sartrean aesthetic in some perspective. It is clear enough that the identification of Sartrean aesthetic with historical extreme situations was itself a historical one, and that the present of freedom and decision he identified with the novel as such need not today be one of anxiety (with was privileged mode in which Sartrean freedom was experienced). I want particularly to warn us against the ideological overtones and undertones of the opposition between open and closed with which Sartre conveys his fundamental generic distinction: it is an opposition consecrated by the cold war, and derived from supposed oppositions between open and closed societies which I hope we can no longer accept we can no doubt really grasp what Sartre meant when he accused the *récit* of being a closed form; but if we retain that ideological vocabulary we will understand his accusation much too quickly and definitively. I urge us to stop using this language to attempt, wherever it appears, to paraphrase it and to substitute something else. In the present instance, we will want to develop the notion of an “open present” in a richer existential and temporal way; while to account for what is closed about the *récit*, we need perhaps to turn in another direction.

I will locate that direction in the German tradition, extraordinarily rich as it is in storytelling of all kinds, particularly in the

Romantic era. We have, for example, Goethe's memorable encapsulation of the content of storytelling as an "*unerhörte Begebenheit*" — an unheard of event or conjecture, one thereby itself memorable and worthy of retelling over and over again, and passing on down in the family and even the community: the time of the single lightning-bolt that killed three people at once, the time of great flood, of the invasion of barbarians, the time Lizzie Borden took an axe, and so forth. It is then this time of memorable event, of the traditional tale or story, that Walter Benjamin memorialized in his great essay, *The Storyteller* (on Leskov).

Indeed, Benjamin makes it clear what so many examples of the "*unerhörte Begebenheit*" have in common: namely death. "Warming your hands on a death that is told", is the way he characterizes the *récit*; and if we feel that is too bleak, we may substitute for death simply the mark of irrevocable. This irrevocability adds a new dimension to Sartre's critique of the inauthenticity of the *récit*: the temporal past is now redefined in terms of what cannot be changed, what lies beyond the reach of repetition or rectification, which now come to be seen as the time of everyday life or of routine. The irrevocable then comes to stand as a mark of one specific temporality which is separated off from another kind; and Goethe's definition may then be reread to designate, not strangeness or uniqueness, but precisely this shock of a market time brutally differentiating itself from ordinary existence.

It should be added that for Benjamin that ordinary existence is itself grasped as collective and historical, as the time of peasants or of the village, in which, as opposed to the great industrial metropolis of a later date, the tale as such flourishes. Indeed, we may further point out that for Benjamin the opposite number of the tale or *récit* is not the realistic novel at all: it is the dissolution of the memorable and the narratable in Baudelaire's modernism, or in the technological and political recuperation of Baudelaire's fragments in Einsesteinian montage, in the so-called reproducible work of art.

Meanwhile, in a paradoxical turn-about, this new notion of the irrevocable mark as the very basis of the *récit* is also susceptible of Sartrean authenticity very different from the bourgeois inauthenticity of the Maupassant smoking den. Indeed, the irrevocable also comes in Sartre to define the heroic, the freely chosen act, one that marks you forever and from which there is no turning back: the act one drags about with one like a ball and chain (again a Sartrean figure). It is then the drawing back in horror before such a choice that is inauthentic; and we may draw on Peer Gynt for comic example. For when Peer is welcome into kingdom of the trolls, he is promised everything: the troll king's daughter, riches beyond price, a life of leisure and pleasure and fun, the succession to the throne and all this, the king assures him, on the most minimal condition, namely, that you let yourself — painlessly, to be sure — you let yourself be hideously defaced as a pledge of solidarity with us ugly ones and a guarantee that you will never seek to return to the world of ordinary humans. To be sure, Peer draws the line at that kind of guarantee, that mark of irrevocability, preferring to keep his options open and his Sartrean freedom untouched by any such binding commitments.

We may thus grasp the lightning bolt of the *récit* as the marking of a body and the transformation of an individual into a character with a unique destiny, a “life sore” as one American novelist puts it, something given to you uniquely to bear and to suffer: something “je mein eigenes”, as Heidegger described individual death. This brings our account of the *récit* or the tale a little closer to the destinies once offered in spectacle by tragedy as a form. In modern times, however, such destinies at best mark a character as one of Todorov's “*hommes-récits*”, the Thousand-and-one-Nights characters who are their own stories, at the high tide of the *récit* as a form; while at worst, in yet more modern times, they are taken to be little more than bad luck. Still, I will retain the category of the “destiny” or “fate” as the deeper philosophical content of this narrative

form, which might also be evoked as the narrative preterite, the mark of irrevocable time, of the event that has happened once and for all. What has happened in the course of our discussion — it will be important later on — is that this mark has slowly been turned or rotated in the direction of other people: it is not only my act, for myself, which defines my destiny: the latter also becomes my scar, my sore or limp, my being-for-other-people, which is also to say my existence as a character in a story.

Now it will not have escaped your notice that in this lengthy discussion of the *récit*, we have completely lost sight of its opposite number, namely the *roman*. Sartre seemed to have made a place for it in an existential present in with the choice was in the process of being made or being refused: a time before destiny, in other words, and thus perhaps before the *récit* itself. We need to retain this notion of an existential present as it opposed to the irrevocable past tense of the *récit*; but we now need to approach it in a different way, and for this I will turn to yet a third national tradition, that of English-language narratology or rather, to be more precise about it, in the American tradition.

Here, of course, the fundamental theoretician is Henry James in this Prefaces, its ideas codified and popularized in Percy Lubbock's *Craft of Fiction*. And here the distinction between *récit* and *roman* takes on a much more familiar appearance, it is simply that between "telling" and "showing". You tell, you *recite*, the events; you show them happening in the present of the novelistic scene. To be sure, the novel includes both types of discourse; indeed, the very passage from one to other is itself stylistically and even metaphysically significant — that "choice", as André Malraux put it, "of what is to become scene or to remain *récit*, the emplacement of those porches where a Balzac or a Dostoyevsky lie in wait for their characters as destiny itself waits on man" (333).

Yet Malraux, along with James himself, is biased in favor of showing rather than telling; and we must factor this prejudice in

favor of scene, this commitment to Jamesian “point of view”, into the theorising of the opposition.

For James himself, it would seem that mere telling — the *récit* part of what he describes as a “double pressure” on the novel — means shirking his job. The narrative summaries and foreshortenings are in effect sheer laziness, they are the sign he has not lived up to his calling, the august vocation he invented for himself (and for others). “One’s poor word of honor has had to pass muster for the show.” (208) “The poor author’s comparatively cold affirmation or thin guarantee” (301) he calls such passages, on the point of drawing the whole process into an economic transaction (as he does so often), while calling on the literary critics to live up to their vocation and denounce all the “dodges” (his word) the novelist has thereby had recourse to. The more modern language of discourse versus story does not really modify this bias, which I hope my own dual model will redress, giving some of the honor back to the great storytellers and the framers of the great art-novellas.

But James is very clear about the antagonism between the two modes of *récit* and presence: “the odd inveteracy with which picture, at almost any turn, is jealous of drama, and drama (though on the whole with a greater patience, I think) suspicious of picture. Between them, no doubt, they do much for the theme; yet each baffles insidiously the other’s ideal and eats round the edges of its position; each is too ready to say “I can take the thing for ‘done’ only when done in my way.” (298)

I’m tempted to conclude that there can be no point of view in the *récit*, or that if there is, it can only be that of Sartre’s inauthentic listeners. But to complete my fundamental opposition or dialectic here, I need to bear down more adequately on “scene” itself, on showing as such. It is surely the present itself or presence, what I have termed an existential present but what might equally well be called an eternal present, a present out of time, or at least out of the chronological time of the pasts and the futures, the destinies

and their temporalities, of the *récit*. Indeed I want to distinguish philosophically between two kind of times here, something which will also demand completion by a theory of consciousness: I can only briefly affirm these theories, however, without philosophical argument telling rather than showing. The distinction is one between a present of consciousness and a time, if not of succession or chronology, then at least of the more familiar tripartite system of past-present-future. I want to assert that the present of consciousness is somehow impersonal, that consciousness is itself impersonal; while it is the subject of consciousness or the self that is the locus of personal identity in the ordinary sense. That self, however, is itself only an object for the impersonal consciousness of the present; and in a way all the personal identifications of past-present-future in the other sense are distinct from the impersonal present, mere objects in it, no matter how inseparable they are from it. You can say that theories of this kind reflect the famous “death of the subject” or that they articulate the split subject of poststructuralism or Lacanianism we won’t follow those debates any further here, but we will only draw some interesting consequences for the narrative theories in the process of elaboration. In particular, will have understood that the regime of past-present-future and of personal identities and destinies is at its outer limit the realm of the *récit*; while the impersonal consciousness of an eternal or existential present would at its outer limit govern pure scene, a showing that was altogether divorced and separated from telling and purified of it.

Let’s see what an event might look like from this second temporal perspective:

Lunch went on methodically, until each of the seven courses was left in fragments and the fruit was merely a toy, to be peeled and sliced as a child destroys a daisy, petal by petal.

This is a rather different lunch from many we can remember reading about: the one which makes Mr. Bloom belch with satisfaction in *Ulysses*; the immense two-hundred-page lunches in Proust, from which all the gossip and anecdotes fan out like a rhoziome; the truly abominable lunch break that sets everything in motion at the beginning of *La bête humaine*; some elegant English luncheon in which, according to the newspapers, someone ingests a virulent particle of radiation; or that infinitely sad lunch to which one of Boccaccio's impoverished heroes invites his beloved in "The Hank". All of those — and I will treat you to yet another lunch later on, a truly wondrous wellnigh salvational one all of those are inserted into one or another kind of narrative time; the anonymous lunch just quoted in which one course is peeled off after another is not.

Now it is a great pity that so much has already been said and written about metaphor, because we might have been able to add something here, about the way in which the eternal temporality of the present and impersonal consciousness rises up into metaphor-icity (and a double metaphoricity at that) owing to the blockage of its normal movement horizontally across the before and the after. But we'll leave that too, contenting ourselves with the observation that metaphor here becomes a powerful instrument for de-temporalizing, de-narrativizing and de-chronologizing events or experiences in the present, indeed, for constructing and reconstructing this eternal present as such.

But this is clearly no longer realism, but something, which we do not even need to name (Modernism!) else we do not need to explore further. What is crucial is that we have found the opposite number for the basic opposition we have been seeking to formulate. Now we can articulate this opposition: not *récit* versus roman, nor even telling versus showing; but rather destiny versus eternal present. And what is crucial is not to load one of these dice and take sides for one or the other as all our theorists seemed to do, but rather to grasp that realism lies at their intersection. Realism

is a consequence of the tension between these two terms; to resolve the opposition either way would destroy it; James' guilt feelings are not only justified to find one's self always talking about the emergence or the breakdown of realism and never about the thing itself, since we will always to find ourselves describing a potential emergence or potential breakdown.

And this is what I want to do now, for late nineteenth century realism; I want to show how just such potential breakdown make possible one of the greatest realistic achievements in the novel.

II

Affect is to be sure one of the current hot topics of literary and cultural theory. We must skim quickly over its fortunes, however, and start from the premise that it is defined in opposition to emotion, whose traditional handbooks can be traced from modern psychology back through Descartes to Aristotle and no doubt beyond, to folk wisdom ("Sing, muse, the wrath of Achilles. . ."). Wrath is an independent entity, like love or hate, like all the other named passions, of which we understand that, like colors, each culture invents its own unique structural scheme or table. Psychoanalysis is probably the moment when something else, like affect, begins to enter the picture; but I am reluctant to consider anxiety an affect, and as for *ennui*, it is perhaps rather the canvas on which affect begins to rise to the surface and become visible to naked eye. But yes, *acedia* could be an affect, like melancholia; or at least one can assert of all three of them that they are not emotions, but rather something else, for which the word feeling does not have much to tell us.

So I provisionally follow Rei Terada's idea (derived ultimately I think from Kant) that affects are bodily feelings, whereas emotions (or passions) are conscious states. I want crudely to historicize the distinction, and to assert a competition between these two conditions such that in recent times, from the 19th century on, the one tends to overtake the other if not altogether to push it out of the

picture. At least that seems to me to be what happens in literary representation, always our best clue and symptom to these momentous changes in what people used to call human nature.

For I believe one can document a gradual emergence of physical sensations at mid-century, with Flaubert and Baudelaire, and these sensations, and their senses, are precisely the *sensorium* on which affect is inscribed. How can one argue such an unfalsifiable conclusion? Roland Barthes, a very keen assessor of new vibrations modernism brought with it, has spoken forcefully of irreconcilable divorce between intelligibility and experience in modern times, that is, between meaning and existential. Experience has become the place of contingency, such that if it seems to have a meaning, we are at once suspicious of its authenticity.

This reminder is particularly pertinent when it comes to physical sensation in literature, for it makes clear why the elaborate descriptions in Balzac do not invalidate the historical proposition I want to advance about the body in literature: for in Balzac everything that looks like physical sensation — must smell, a rancid taste, a greasy fabric — always means something, it is a sign or allegory of the moral or social status of a given character: decent poverty, squalor, the pretensions of the *parvenu*, the true nobility of old aristocracy, and so on. By the time of Flaubert, these signs remain, but they have become stereotypical; and the new descriptions register a density beyond such stereotypical meanings. Meanwhile these new physical notations and marks or indices are accompanied by that other historical novelty, the reemergence of *ennui* (followed in the twentieth century by anxiety). Is this to say that before this momentous mid-century pure physical sensation was not experienced as such? It is a trick philosophical problem, about which one would want to say not so much that language constructs these feelings as that it makes them visible for the first time in the very process of naming them. There is a famous moment in Stendhal's *The Charterhouse of Parma*, when Count Mosca jealous-

sy, ruminating on the ambiguous relationship between the Duchess and Fabrice, thinks to himself, "If the word love comes between them, I am lost!" Such is perhaps also the case for these new names of the unnamed, as well as for the role of literature in their first inscriptions.

As for the role of the other arts in the registration of affect as well: which may be illustrated by familiar feature of Monet's impressionism, as the latter famously painted his haystacks or cathedrals at every moment of the day from dawn to dusk, seizing each form of light as a distinct event which the surfaces in question are a pretext for capturing. What we now need to do is to grasp the relationship between this visual phenomenon and Wagner's chromaticism. More is involved in this rapprochement than the word color itself, although the Greek meaning of "skin color" is certainly suggestive. In music chromaticism is not only a felt deviation from the tonal scale — a deviation that can be exotic, subversive, or even and eventually "modernist" — it is also a reconquest of continuity, a new possibility of slippage, by way of half — and quarter tones, up and down the scale: a reassertion of shading and of the passage of perception from one virtually insensible level to another. Here then, as in impressionism, a certain heterogeneity is disguised as an absolute homogeneity, and a new kind of phenomenological continuum is gradually established.

I will now assert that this continuum is very precisely what is being explored today in any number of ways as "affect": the latter is a chromaticism of the body itself which becomes the organ of perception of the world itself, the vehicle of my being-in-the-world that phenomenological philosophy begins to discover at much the same time. Affect ranges chromatically up and down the bodily scale from melancholy to euphoria, from the bad trip to the high — from Nietzsche's most maniac outbursts to the unquenchable depression and guilt of a Strindberg. And this as I've argued, is to be radically distinguished from the named emotions as such, even

though later on the modern their representation will certainly be tinged and colored, if I may put it that way, by the new affective phenomena and the new registration devices of techniques of representations invented to capture them.

I now want to explore some of forms such affect can take, it being understood that our primary interest here lies in what this affective dimension of the new existential present does to the novelistic and in particular the scenic possibilities it opens up and begins to undermine at one and the same time. The novelist who offers the richest development of affect in the second half of the nineteenth century is clearly Émile Zola, whose claim as one of the great realists should not be distorted by a variety of debates about naturalism, a movement and a concept of a different type than realism as such. Zola's energy — his embrace of melodrama and rhetoric, his occasional vulgarity should not, indeed, distract us from his equal delicacy of perception: he was also an art critic, we should remember, and one of the first champions of Monet. His pages are indeed a rich field of study of affect generally, and I can only give a few illustrations, to focus the discussion.

Here for example is Jean Macquart looking out across the Paris of the Commune, set on fire by extremists (one recalls the infamous petroleuses of anti-Commune propaganda):

A cette fin si claire d'un beau Dimanche
la soleil oblique, au ras de l'horizon, éclairait
la ville immense d'une ardente lueur rouge.
On aurait dit un soleil de sang, sur une mer
sans bornes. (911) act. (there is much more)

In this clarity of a splendid Sunday's waning
hours, the sun at the horizon obliquely lit
the immense city with a blazing red light.
It looked like a sun blood, on a boundless sea.

The description is allegorical of the sunset of this immense war novel as well, *La Débâcle* (1892), on whose closing page it stands; and it is one more, one final, variation on the thematic of fire and light which inform the text as whole. In this procedure, Zola's variations have been compared to Wagner's *leit motiven* (by Thomas Mann), as well as to the Monet haystacks and cathedrals I mentioned. And you may recall Nietzsche's astonishing characterization of Wagner as a miniaturist. Meanwhile, this moment on the affective scale must also be replaced within a semantic opposition about which I will say something in a moment. And clearly the whole passage can be taken to illustrate the perils of that "pathetic fallacy" vigorously denounced by the New Critics years ago, and with merits a whole discussion in its own right, for which we have no time here.

Suffice it to say that New Critics had in mind emotion rather than affect; and that they were also concerned to separate genuine poetic language from sheer rhetoric (in the older, bad sense of the word). Zola is certainly capable of rhetorical moments and excesses, but we do better to consider the unique properties of light as a recording device for affect as such: for it is a transparency capable at certain moments of thickening into an object in its own right, into its own kind of visibility, as with the light in Los Angeles or Jerusalem, where it can be perceived in and for itself, and where the surfaces of the buildings are best observed as sheets whose pores and rugosities capture the new element and hold it for a moment, or those receding planes where pebbles and their determinate shadows serve as sun-dials, as in a Dali painting.

The garden of the Beauvilliers is a phenomenological state of the body; it does not so much refer back to an earlier moment of the family's prosperity as to the other spaces in this novel (*L'Argent*, Zola's financial novel on stock-market) which are simultaneous with it: filthy novels, houses of assignation, the Bourse itself from dawn to dusk, Paris *en fete* during the glorious last flareup of the Second Empire in the Universal Exposition, before the rout and debacle of

the Franco-Prussian war, in the novel from which we quoted earlier. There indeed, the demoniac flames of the city under siege semantically echo illumination of the earlier Imperial glory, in what may well be considered a signifying relationship if not a rhetorical one.

Here, however, the desolation of the garden attests to the existence of Zola's people as bodies first and foremost, before they are characters in the older sense. His novels are immense accumulations of bodies, collections of all kinds of different phenomenological spaces, from rooms to streets, from fetid darkness of *L'Assommoir* to underground nightmare of *Germinal*, from elevated views of the land- or city-space to domestic comfort or the rococo excesses of the salons of the most vulgar Second-Empire *parvenus*. Character is in Zola physiological rather than psychological, yet psychology disappears altogether then the subject and personal identity go with it, and we are in the very different world of the present of modernism, rather than the present of realism's scenes.

Now I need briefly to raise a few theoretical questions before moving on. The first has to do with the surprise we may feel at this kind of identification of affect with realism: does it not suggest that we have most often thought of realism as a discourse devoid of affect and only including it, along with emotion, within its represented objects (the characters feels, not the language)? We have in other words tended to feel that style (in the sense of this language of affect) is the sign and symptom of modernism when it finally appears.

Another theoretical question raised by these comments has to do with the unique status of melancholia among the various kinds of affects presumed or implied by the definition. Is it really so that melancholia is the very prototype of affect, as so much contemporary theory seems to believe; or better still that affect is simply another word for melancholia as such? I tend to want to include the properties of given national language in the account of these general representational or registrational possibilities. Indeed, the unique sociability of French lends its collective names for feelings

a resonance that many other languages, such as English, lack. This is true of gestures and commonplaces as well, but I here limit myself to affect alone, where it can be affirmed that the word “*triste*” has graver musical and phenomenological connotations than anything the English “sad” can convey (at least since Milton). The French word opens up that whole landscape of desolation which is the very allegory of melancholy itself, and which tolls throughout Flaubert and Baudelaire. It is enough to recall Flaubert’s remark about the writing of that great historical construction which is *Salambô*:

Peu de gens devineront combien il a fallu être
triste pour ressusciter carthage.

Few will guess how melancholy one had to be to
want bring Carthage back to life.

Yet before we thus absolutize melancholia, we must remember and take into account not only the doctrine of intensities (with actually turns out to find some expressions and grounding in Zola’s pseudo-scientific theories), but also the notion of a chromatic scale, according to which affect would no more exempt than anything else from the semiotic play of oppositions in general. Affect is somehow felt in isolation from all relationship, and yet at the same time it remains defined by its opposites, the nobler melancholy standing nonetheless in an imperceptible relationship with its more vulgar opposite number, euphoria.

But the content of these scales is of course itself variable, and even if melancholia remains a kind of constant, in Flaubert, in Tristan, in Munch, in Gogol, its opposite is very different in all these cases, as also Zola, where an expected excess of orgiastic excitement is far less authentic than the domestic shelter and metaphysical comfort of what the French call *Bonheur*, something again quite different from the trivial and truly petty-bourgeois state with English

names happiness. Here, for example, is the truly wondrous moment, in all the heat and dust of the campaign, the fatigue of endless forced marches and confusion of rumor and fear, in which Maurice is able to know “un déjeuner reve” in a little garden as yet spared from the sound of artillery and the whistling of flying bullets:

Dans la joie de la nappe très blanche, ravi du
vin blanc qui étincelait dans son verre,
Maurice mange deux oeufs à la coque, avec une
goumandise qu’il ne se connaissait pas. (446)

It is a symphony in white utterly distinct in tone from the sad debris of Virginia Woolf’s luncheon, end confirmed later on by the luxuriation of his fellow soldier, Jean, when, for one single solitary of rest and quiet, he is able to sleep in a real bed:

Ah! Ces draps blancs, ces draps si ardemment
convoités, Jean ne voyait plus qu’eux. . .
C’était une gourmandise, une impatience d’enfant,
une irrésistible passion, à se glisser dans
cette blancher, dans cette fraîcheur, et a s’y
perdre. (555)

It is with the development of Zola’s extraordinary bodily and linguistic sensibility that the realistic novel is able to deploy the possibilities of what James was to call the scene as such (and perhaps I should add that Henry James expresses extraordinary admiration for this particular novel of Zola).

But what I would like to reflect on is this: if affect is truly a feeling without subject, what will happen to the possibility of such scenes when the framework of psychic subject or the self, is removed, and when characters as such disappear, and give way to a free-floating stream or flux of affect in its own right?

ACTING LIKE A THIEF: FROM AESTHETICS OF SURVIVAL TO THE POLITICS OF LIBERATION

HENRY SCHWARZ
Georgetown University

A Chhara is not afraid of police. He considers the police his friend. They've done business together for more than a hundred years.

— Dakxin Bajrange

Q: Did people think of us as thieves or as artists?

A: Artists. Artists, and also thieves. Do you understand?

— Dadi Chhara¹

The goal of this paper is to introduce a contemporary radical cultural movement in India for liberating indigenous tribes from the stigma of having been criminalized in the past. I hope it has resonance with other indigenous movements elsewhere, or with criminals who have been made such by an oppressive and corrupt system. This movement has generated a cultural front represented by Budhan Theatre in Ahmedabad, named after a criminal tribesman, Budhan Sabar, who was killed in police custody in 1998. The legacy of the colonial construction of criminality goes back some 200 years in India and, while relevant, is too complex to detain us here.²

Budhan Theatre is contributing strongly to a crucial synthesis of aesthetics and politics. Their dramatic productions combine

¹ Quotations from *Acting Like a Thief*, dir. Shashwati Talukdar (DVD: Four Nine and a Half Productions, 2006).

² The interested reader is encouraged to consult my new book, *Constructing the Criminal Tribe in Colonial India: Acting Like a Thief* (Malden, MA: Wiley Blackwell, 2010).

documentary realism and artistic composition to record and demystify the criminal situation in order to change it. They understand the criminal label as an historical act of signifying, and the process of change as dependent on re-signifying. They do not conceive of this abstractly but as practically, as producers of a street theatre that strives to have a direct relationship to its audience. That audience is varied, but encompasses a large social hierarchy with all its layers somehow implicated in the phenomenon of systemic crime. Since systemic crime is itself a complex problem touching many aspects of life, the range of subjects treated is fairly broad. Yet in every case a central failure of representation is seen to structure an unjust relationship, and this failure of signification generates repressive constructs. Budhan Theatre shows how the politics of liberation is predicated on acts of representation, and their productions illustrate the complex workings of representation in the service of social change. They act to change the world because their survival depends on it.

Aesthetics are central to this political project, for they see their social identity as constructed and maintained by the colonial power and its decedents, the postcolonial police. The structure of corruption that demands the usefulness of the criminal for the police forms a cornerstone of their daily existence. The structure must be repeatedly unmasked and exposed, and new relationships imagined. This requires both deconstruction and reconstruction. Budhan Theatre understands history and artistic structure while also producing an extraordinary emotional effect. Formal dexterity adds to the emotional appeal through striking juxtapositions and contrasts.

Theorists typically have seen the activist agenda for literature pursued through the realist or documentary mode, and certainly that element is indispensable here. But strong figurative currents also play a central role, and in their interaction with gritty realism the distinctive signature of Budhan is conveyed. Since this is

an artistic practice designed to achieve results it will be of considerable interest to explore the specific details of making and showing. Indeed constructing and building, and especially social and artistic fabrication are explicit themes of the work, leading to a metaphorical theatre or social laboratory for the production of meaning. This emphasis does not necessarily contradict the goal of an illusionistic realism, but rather interrupts it in order to illustrate how the reality-effect is generated.

These texts argue in favor of using aesthetics as a political weapon, but not at the expense of aesthetics; similarly, art is seen as absolutely essential to a successful politics, but in no way a substitute for it. The complexities of politics are preserved and enhanced by art, and art is among the privileged cognitive modes for achieving political ends. But how does one do that in actual practice? A clue is provided in the formal structures of the texts, in which the dominant realist texture is surrounded by formal elements with very different tenors, what in an older language could have been called expressionist or even modernist structures incorporating irony, surrealism, symbolic depth, allegorical extension, and so on, in addition to and even commenting on the realist verisimilitude achieved by the bulk of the text. I argue that this effect of generic discontinuity is itself a comment on the use of art to achieve political ends.

By politics I mean productive social action, social change. Instead, the politics envisioned here is one of popular action, non-violent direct intervention into situations that have become intolerable. They perform before bulldozers threatening to evict pavement dwellers; they launch creative protests before police stations and other symbols of authority. This includes negotiation with authority of all levels, but done with an understanding that many of the state's representatives, particularly at the higher levels, are not worth consulting. Journalist Shanta Gokhale has termed it a "theatre of survival," meaning that we find the creative and the

activist inextricably mixed, and this in turn leads to formal solutions to practical problems fascinating to note and explore in artworks providing maps of political strategy.³

The text “Bulldozer,” written by Dakxin Bajrange has been produced as both a play script and a documentary film.⁴ It combines gritty realism with complex techniques of cinematic montage to present a hybrid performance template which may represent an attempt towards a more adequate approach to the intended audience than either straight drama or film can do on its own. We are in the world of street theatre here, so performances must be adaptable. The interest of “Bulldozer” as both script and film lies in its applicability to differing contexts; it is both an historical record of one event and blueprint for a future intervention in another when conditions inevitably will be different. It could be considered an example of “applied” or problem-solving theatre, not dissimilar from (but not consciously influenced by) Augusto Boal’s legislative theatre used for working out parliamentary deliberations.⁵ But it is also a theatre possessing considerable aesthetic autonomy, and its intrinsic interest comes from this capability of aesthetics to achieve and promote political commitment while maintaining its distinctive formal properties.

“Bulldozer” is an utterly minimal script whose basic story is uninterrupted by subplots or literary devices. It tells the story of the demolition of a slum where formerly nomadic tribals have been encamped for many decades. Things have changed so much around them they are camped now on sidewalks that could have been deep jungle only ten years previously. The plot narrates the everyday activities of the inhabitants, including their gambling, drinking,

³ Shanta Gokhale, “Theatre of Survival,” *Mumbai Mirror*, 2 April 2008.

⁴ Dakxin Bajrange, *Five Plays*, trans. Sonal Baxi, forthcoming. *Bulldozer*, dir. Dakxin Bajrange (DVD: Budhan Theatre, 2006).

⁵ Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed*, trans. Charles A. & Maria-Odilia Leal McBride (New York: Urizen, 1979).

food habits and recurring difficulties over health, education, hygiene, and official politics. In Scene 10 the municipal corporation officers arrive to dismantle the slum; in Scene 12 the bulldozer finishes its work, and the play concludes the following morning after a child has died from exposure in the night. Very little complicates this basic story, which is told in frank language using local expressions and is otherwise free from literary adornments.

Several incongruities are introduced within the dominant realist mode embraced by the text that seem to work at odds against the realism-effect they generate. The function of these expressionist or modernist elements is at first mysterious; when it is understood that these elements are repeated in the film version of "Bulldozer" it becomes necessary to make the effort of interpretation.

As a first proposition, it may be possible to presume that this generic discontinuity serves to heighten the unreality of the criminal tribe situation at the level of cinematic style. As the lead character in Yolanda Zauberman's extraordinary film *Caste criminelle* proclaims, "one law has decided our history. A history lost in the night of time. That law proclaimed that my tribe was criminal. . . Our government has abolished that law, but in the eyes of everyone we are still a criminal caste."⁶ That unreal situation in which perception triumphs over reality is projected in these two texts in a tableau of interrelated events that define the main ideological supports of an impossible situation, which is the irrational, but no less real, enduring stigma of the criminal reputation.

The question posed by artistic practice wishing to dramatize this condition is then, how does one realistically portray unreality? A certain degree of realism is certainly called for, but it is a nightmarish reality shot through with illusion and misperception. In this unreality people are forced into a limited number of prescribed roles: police, magistrate, jailer, criminal, accomplice, etc.

⁶ *Caste Criminelle*, dir. Yolanda Zauberman (DVD: Arcadia Films, 1979).

Zauberman's film captures this beautifully in her individual shots, which are sutured with small extra bits of darkness and light to give them a flickering, spectral quality. As her main character comments on his affinity for the graveyard and his desire to speak with the ghosts, we feel we are among them. It is a "realistic" depiction of the otherworldly.

In Bajrange's work the unreal condition is evoked at the level of theme, in conceptual conundrums or impossibilities that express the contradictory truth of the criminal situation continually laboring under the sign of otherness. Frequent images of artifice, construction and artistic production point to the "put togetherness" of the criminal identity and work to dismantle that identity. For example, the script version of "Bulldozer" opens calling for the actors on stage to perform a play within the play. While this proposes a nifty, Brechtian "estrangement effect" to call our attention to fabrication, the play within the play never appears. Instead we are treated to four scenes of farce or guignol seemingly unrelated to the realist narrative that follows. When we observe that the film duplicates this structure, we realize it is intentional and significant.

Unlike the script version, which begins by calling for a play within a play, the film version includes *two* plays within the play, both performed as protests against the eviction that "Bulldozer" documents. One is the tale of peasant resistance given in Badal Sircar's classic "Bhoma."⁷ The other is Budhan Theatre's "Please Don't Beat Me, Sir," about slum demolition. By watching the film we come to understand that dramatic performance can have special force in a situation of catastrophe, and can perhaps serve the immediate political function of slowing or halting the demolition, or at least providing comfort and solidarity and thus hope for the future. If theatrical performance is figured as so effective, then where within the play is the play within the play?

⁷ Badal Sircar, *Three Plays: Procession, Bhama, Stale News*, trans. Samik Bandhyopahyay (Calcutta: Seagull Books, 1983).

I would argue however that the play script is even more self-conscious and intentional than that; the *absence* of the play within the play actually indicates the *need* for the play, instructing us as to the *necessity* of aesthetics in a situation of life and death. We are told after all it is “a play for survival,” and surely people threatened by death will welcome such a thing in their hour of need, as Budhan Theatre itself provides. As we proceed we come to understand that this required absence is in fact an intellectual problem being explored. The missing play, which will appear later in the play, *but as something that happened yesterday*, represents what must be called a structure of prefiguration, implying a past (something that happened yesterday) that has had a decisive effect on the present, even if, in a sense, that history is now rendered absent. This is of course the precise historical dilemma faced by *formerly*-criminal tribes; people whose identity is defined by what they are not, or rather no longer so defined, but whose future is everywhere conditioned by their erased history. It is a presumed future imperfect; they will be acting *as if* they had been a thief. The criminal identity is an imposed mask that functions similarly to the performative mark of gender described by Judith Butler: a continually repeated series of gestures that masquerades as an ontology but is actually the merest social convention.⁸ In this sense, we are always already within the play within the play; the performance never stops.

Remarkably, however, and this points to the existential necessity of performance as the masquerade of ontology, the missing or absent play has had some kind of effect. At the close of Scene 6 a Chorus makes its first brief appearance, chanting “Bulldozer, brother, bulldozer/ Corporation bulldozer.” Just after, in Scene 7, Rajesh asks his young son to remind him of the song that was sung yesterday during the dramatic street performance protesting the imminent demolition, and the child obliges: “Bulldozla. . . bhai bulldozla. . .

⁸ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of the Subject* (New York: Routledge, 1990).

Colpolation bulldozla.” Although there are neither actual protests nor performances staged within this script, it is clear we are to presume that the play had been performed yesterday and that now, within the chronology of the play’s unfolding, the Chorus is voicing messages that had been articulated earlier but are only now being activated. Implicit in the babble of the child is clearly the message that artistic protest can be effective. The play within the play is itself absent, but it nonetheless casts a lingering shadow over the events.

The placement of the Choral refrains dramatizes the relationship of aesthetics to politics. In its final appearance at the end of the script, the “Bulldozer” song appears within a montage or image cluster, a formal device we will explore more thoroughly below, in which it explicitly illustrates the interlinking of these two fields of action. In each successive appearance within the script it makes a similar connection. In its first appearance in Scene 6 it concludes a scene that otherwise does nothing to advance the plot. It is a raucous game of dice in the slum, characterized by racy language and slang expressions. The scene is included largely for color, humor and audience identification. At the very end of the scene there is sudden mention of the fate about to descend, and then the Chorus: “*Bulldozer, brother, bulldozer. Corporation bulldozer.*”

The Chorus appears as the moral witness of the scene, coolly recording the grim situation in which the slum dwellers find themselves as the citizens ask the vital question about action. The Chorus registers and keeps account of the score. I would suggest here the Chorus expresses the pervasive anxiety of DNT life more generally in that even the amusements are conducted in the context of disruption and violence, uncertainty and imminent threat of the police. This allows no opportunity to relax, resulting in the “muscular tension” Fanon described as the condition of the colonized native. This line is worth following as a Fanonian scenario soon develops in the Chorus’s subsequent appearances, which in many ways form the narrative climax of the play.

In Greek tragedy, we recall, the Chorus “tends to lag behind the meaning implicit in the action,” in keeping with its conservative moralizing and “commitment to proverbial social wisdom.”⁹ The Chorus of “Bulldozer” is more mobile, however, as befitting an activist “social wisdom,” and it actually seems to change its function half way through the play. We have explored its role as prefiguration: yesterday’s play will tell us what to do tomorrow. In Scene 9 it has an even more complex task, to inspire and to guide action in the immediate present. This is a difficult assignment.

In the child’s mumblings in Scene 7 the Chorus came as prefiguration. As Rajesh’s child calls out the song, Manga in the next hut overhears and begins to shout that he will take the direct action of lying down in front of the bulldozer. In its third and fourth appearances the Chorus is much fuller, expanding from two lines to six and then adding an additional four at the end of the scene. Here in Scene 9 it frames a crucial domestic dispute between Manga and his wife Reshamiya, during which he surrenders in despair to the Corporation, “turning into an animal,” and beating her brutally. In its dual appearance at the beginning and end of the Scene the Chorus serves to introduce and then summarize the action. In doing so, it becomes instead of a spectator or conservative commentator rather an active agent in a situation that admits of no solution. Fanon claims that this “muscular tension” bursts forth as spontaneous violence, “the natives beat each other up,” and that this action leads to a new affirmation of self-reliance in an effort to “bypass the settler.”¹⁰ It is a moment of transcendent intensity; the stage direction calls for Manga to “turn into an animal,” and we can imagine an opportunity for the actor to perform with virtuosic violence while beating his wife.

⁹ Alex Preminger and O. B. Hardison, eds. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton, NJ: Princeton UP, 1971), 125.

¹⁰ Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, trans. Richard Philcox (New York: Grove Press, 2004).

This effects a profound transformation in Manga. He learns while beating her that Reshamiya is pregnant, and he breaks down in desperation. Later, at the moment of the slum's demolition Reshamiya will "fall down with pain in the womb," and we are to understand that the beating may have contributed to a possible miscarriage and/ or death of the mother. The theme of failed pregnancy and/ or infant death, repeated at play's end, is arguably the central trope or metaphor of the play, with obvious significance; it certainly dramatizes the state's failure to protect the innocent and the precariousness of survival for the poor. That this logic here is self-inflicted within the community and internalized within the nuclear family shows the penetration of the state's exterminationist policies to the most basic levels of social organization.

This cruel and unjustified action transforms Manga. It actually rehumanizes him and strengthens his will to oppose the bulldozer the next day. He has been speaking with false bravado until now. At the moment of eviction the next morning, he finds the courage to resist the police in the name of his pregnant wife. While his resistance realistically does not stop the bulldozer, it does propose a moment of consciousness in the police, whom, we are told by the stage direction, "stand aghast" at the spectacle of the woman, in Manga's words, "giving birth to you on the street. . . This anguished woman is your mother and you are the child she's carrying in her womb." This reciprocal transformation of the moral foundation of the police is straight out of Gandhi, for whom the *satyagraha* was a struggle to transform the conscience of the opponent rather than a means to acquire something for the self. Gandhi saw his opponent as "a fellow human being whose temporarily eclipsed sense of humanity it was his duty to restore."¹¹

The Chorus seems to provoke the action of the beating and the understanding then gleaned from it. It speaks the truth of the bull-

¹¹ Bhikhu Parekh, *Gandhi: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford UP, 1997), 69.

dozer, of eviction, or the euphemism “urban renewal.” It condenses the image of modernity as development into that of oppression and death, showing their dialectical relationship. It is progress and destruction together. Naming the agent of death, it reveals the missed alternatives.

Bulldozer, on the poverty of the people
 Bulldozer, on the education of the children
 Bulldozer crushes the ovens of the women
 Bulldozer crashes down daddy’s roof
 Bulldozer, brother, the bulldozer
 Corporation’s bulldozer

Although we are encouraged by street theatre in general, and Budhan Theatre in particular, to believe that non-violent activism can contribute to a solution to the criminal problem, the play script of “Bulldozer” is unquestionably a tragedy, and its prognosis for the future generations of criminal children, at least in the short term, is grim. But this first, “realistic” meaning is separate from the overall effect of the Chorus. The play within the play, though absent, is present within the Chorus’s song; the “meaning” of this song is not really semantic but existential, and that is the imperative to act.

In Scene 9 the tragedy of eviction is projected onto the isolated couple, showing the ultimate effect on the individual and the family unit. It turns the man into an animal and the pregnant woman into a corpse. These transformations, though tragic, have profoundly humanizing effects as the audience comes to see “beautification” as the other side of genocide, from the level of the community to that of the individual and even the not yet born generation. There are many ways to act. Manga here acts like an animal; Budhan Theatre acts like actors and their song provokes transformations of consciousness among threatened groups. Either can be efficacious in furthering survival; just how either might arise at

the moment of decision is uncertain. What does seem clear is that yesterday's play has precipitated a moral crisis, an existential process, and the language to describe it.

DRAMATIC MONTAGE: THE CRIME-CONCEPT

When the "Bulldozer" song makes its final appearance at the end of the play, it has already completed its complex and uncertain task of propagating resistance. Repeated at play's end it forces the audience to realize we've been framed—literally, by a montage sequence that is repeated from the opening in a four image cluster passing commentary on the text of the play.

These four images comprise a sequence at the beginning and end of both film and play text. The play opens with four framing scenes of special significance, and closes with four extraliterary icons that in performance requires breaking the realist illusion with recorded song, an artificial prop, a printed text and a Chorus. Each of these images signifies in itself, but what is striking is the interrelationship between this almost cinematic exposition and the overwhelmingly realist mode of the rest of the play. It is as if the four scene sequence (or "shots") is a separate object from the play itself. We see the author Bajrange repeating the sequence at the end of his play script, and then duplicating the effect at the beginning and end of his film. Whatever his intention, there is clearly a motivation for the technique, its repetition indicating a process of experimentation and a sustained interest in its effects. As we have learned from the Chorus, the dramatic technique of the play within the play is precisely what inspires the existential action generated by "Bulldozer." These framing devices have similar significance.

The images are icons and function both denotationally and by juxtaposition or montage, using the term to signify a strong contrary to the illusionistic effect of realist drama, with its fourth wall and ideological claim to be representing "life as it is." The four images are placed together, in both texts, in such a way as to condense

the criminal experience into a visual signature that conveys definite concepts in a form that is the antithesis of realism.

These thematic substructures or foundations can be labeled, as they emerge in the texts themselves, as the four concepts of law, police, trauma and identity. In both the play and the film these four concepts are projected into images of remarkable clarity that blur the distinction between genres, almost calling for an invented taxonomy such as the “film-play” or the “cinematic drama.” Each of the images by itself works to unfreeze an irrational historical causality that has resulted in an untenable present, imposing an artificial identity on the criminal. Cumulatively they form the four structural supports for the edifice of the crime-concept.

In the film version, unlike in the play, we are treated to the promised play within the play, or more precisely two plays. The montage section just described is preserved as an organizing structure or frame in sharp distinction to the manifest content, which is again resolutely realist and straightforward. The realist diagnosis of the play is transposed into more efficient cinematic correlates in the form of documentary interviews with the affected citizens, but it is nonetheless overwhelmingly narrative, linear, and matter-of-fact, with almost no ornamental flourishes. In contrast, the opening montage is composed of four discrete pieces of film sutured together with no connecting threads. They are meant as pure symbols, juxtaposed so as to shock. As in the play, the four part meditation on the criminal situation encompasses law, police, trauma and identity. Here these images are rearranged slightly and projected with renewed potency.

The film opens, as does the play, with one short stroke on the drum. Then follow two architectural images, the building of the Supreme Court of India, and the Headquarters of the Municipal Corporation of Ahmedabad, representing the law and the police as foundational edifices. Next follows trauma in the form of a close up of an utterly mucus-congested, fly-covered child’s face racked

by sobs for a full fifteen seconds that seems an eternity; and then the theme of identity, represented by a man playing a traditional fiddle, cross-cut with quickly ratcheting zoom shots of the slum being demolished by the bulldozer. This last image represents the destruction of tribal identity and culture, uncertain settlement, and the precariousness of former forest dwellers under modernization.

Then follows, as in the play script, a straightforward narration of the plight of slum dwellers, now located in the real life displacement of Maininagar, Ahmedabad adjacent to the expanding Indian Institute of Management. The documentary records a protest before the planned demolition, including two dramatic performances shown in segments throughout the 15 minute film. These two performances are clearly staged within the slum area itself as part of the protest. Angry signs and a series of speeches, with the actors present, indicate the charged nature of the event. The rest of the film consists of interviews after the fact detailing the hardships suffered by the people. A story emerges that political leaders wished to use the route for their motorcade, did not care to observe the citizens residing on the pavements, and so aesthetically relocated them. The interviews reveal lack of warning, a pattern of repeated demolition stretching back ten years, failure to provide alternate dwellings, and a particularly brutal zeal in implementing the eviction orders. Several very small children die in relation to the event. The film closes with a swirling register of names, presumably those of the children, and another significant montage.

Both versions conclude with three elements in common, representing identity, the state, and trauma: lines from a famous nationalist song proclaiming "Our India, the best in the whole world" ("*sare jahan se accha/ Hindustan hamara*"); a quotation from the President's speech on Republic Day 2002 proclaiming the importance of nature and the tribal population and stressing India's commitment to their preservation in the face of development; and a

closing dedication to the children who died recently in the slum from exposure or illness.

The fourth element is slightly different in each text. In the play script, the Chorus repeats its chant of “Bulldozer” while in the film this text is replaced with lines from a poem of Paash, a radical Punjabi writer, in voiceover: “Most dangerous is the moon/ Which doesn’t burn your eyes/ Even as it rises in the deserted compound/ After each massacre/ Most dangerous is the death of our dreams.”

With the inclusion of the poem by Paash we realize (and it takes several viewings to register this) that we’ve seen this before: the film version, like the play, also contains a Chorus, but we can only recognize its appearance having reached the end of the film and hearing it speak again. The entry of this non-cinematic element into the film seems to indicate a cross-fertilization between cinema and theatre that the montage frame had inaugurated. When we recall that the Chorus in the play had been the element that triggered action specifically through the performance of street theatre, the emergence of the Chorus in the film seems especially significant.

The Chorus appears quietly at roughly the midpoint of the film, reciting the poem in voiceover, accompanied by an exposition of ten sutured shots recording slum life. One particularly arresting image is a telephoto shot of commuters filing past on motorbikes, oblivious to the demolition going on around them, as if “lost in the blinding mist of the material world.” This image in particular seems to synthesize the content of the poem with the form of the montage as it takes a highly distanced view of everyday reality in blinding proximity to the suffering in the slum, suggesting the “frostlike” eye that sees but does not act.

Thus the Chorus acts as a mediator between gritty realism and cinematic montage, and as a moral center for activist intervention when the “social wisdom” of development would dictate a passive acceptance of its consequences. The Chorus bridges realism and montage to create a populist, interventionist art form. The framing

device, with its sophisticated technique, allows us to perceive the social conscience necessary to action.

In an additional complication, the ideological implication of the framing device seems to shift from the beginning to the end of the production, as if the meaning of the artistic event were to grow organically over the duration of its performance; having lived through the performance of the realist document "Bulldozer," what had been sardonic and absurd at first now becomes sharpened and resolute. Now the enemies are not the abstract laws and armies of the foreign occupation in general but rather the specific constraints of the developmental state and the police in our own backyard. The trauma is no longer children crying of hunger but children murdered by the municipal authorities. In the process, it is suggested, displaced migrant squatters become radicalized urban rebels; dispossessed tribals are transformed into guerillas shaping the molten iron of their anger into fighting swords. The proud nationalist vision of "*Hindustan Hamara*" is contested and the President's hopeful message is exposed as a bitter charade.

The "meaning" of "Bulldozer" then, both play and film, is finally given in the juxtaposition of these two modes of realism and montage by generating our awareness that the two modes work together, in contradiction, to present an array of possibilities to its empowered audience.

ENSINAR A TRADUÇÃO PELO PARADOXO*

TIPHAIN SAMOYAUULT

Paris VIII

* Nada é intraduzível

* A tradução global é um sinônimo de literatura comparada.

* A *translatio* humanista é uma crítica laica.

* A zona de tradução é uma zona de guerra. [. . .]

* A tradução é a língua genérica do mercado global. [. . .]

* Tudo é traduzível.

— Emily Apter, “Vinte axiomas da tradução”, *The translation zone: A New Comparative Literature*. Princeton University Press, 2006.

A cerca da tradução, experimento, quase todos os anos, o estímulo de estar próxima ao ensino e também próxima aos rumos do pensamento por si só. Parece-me que, através dela, não nos contentamos em refletir sobre uma prática específica, mas que poderíamos ir além na compreensão do que seja a literatura, sua historicidade própria, as modalidades de sua memória e de sua transmissão. Mais que qualquer outro discurso sobre os textos, a teoria da tradução leva em conta a reflexão sobre a língua nas obras, sobre a inflexão que cada escritor, em cada um de seus escritos, dá a essa língua e sobre as modificações que ela sofre ao longo do tempo. Ela se interessa, portanto, pelos processos de produção e recepção, uma vez que, ao se colocar muito perto do fabrico do texto, ela exhibe variações ligadas aos usos relativos ou modificados da língua, aos momentos da história dessa última e

* Tradução de Andrea Saad Hossne.

da interpretação. A isso se junta o encontro pessoal que um tradutor tem com um texto e que implica ainda uma restrição na estabilidade desse vínculo, o qual nos ensina que o texto literário não é um “em si”, mas, definitivamente, um “para si” móvel, variável, submetido às diversas pressões que constituem um assunto na história, um saber parcial, uma defasagem temporal e uma leitura contextualizada. Um texto não é um objeto, uma vez que sua forma mesma se modifica com o tempo; é um tipo de sujeito cuja sobrevivência ou mortalidade não obedecem às leis do real, mas àquelas simbólicas que nos cabe compreender e definir já que nós as instituímos. É por isso que não se responde à questão posta pelas diferenças entre várias traduções simplesmente evocando a relatividade das leituras. É a organicidade desse quase sujeito o que nos interessa. O estudo da tradução e a comparação entre diferentes traduções no decorrer do tempo permitem colocá-la em evidência.

A vertigem que acomete todo tradutor, ao enfrentar uma tarefa bem como ao ser convidado a explicar aquilo que traduziu, não tem remédio. Ele não pode se livrar da mesma invocando preceitos e proposições os quais justifiquem intelectualmente sua prática ou forneçam provas de uma boa tradução, apresentando-se sempre desprovido de autoridade. Sem dúvida, a melhor definição que se pode dar do tradutor é: sujeito sem *autoritas*, antes de ser alguém ou algo, ele é sempre aquele que não é o autor, um ser sem autoridade. No esforço de se justificar, o que lhe é exigido, embora destinado a permanecer inútil, o tradutor no máximo pode convocar as técnicas que, se não dão ao seu trabalho um caráter de verdade teórica, podem situá-lo na justeza de uma prática.

Dois discursos recorrentes confirmam essa postura frágil: o da modéstia ou apagamento do tradutor (discurso cujas implicações Antoine Berman já mostrou suficientemente para que não se volte a ele)¹ e aquele outro da fidelidade, o qual é ao mesmo tempo tão

¹ Antoine Berman. *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard, “Tel”, 1984, p. 14 s.

central e complexo que é preciso sempre retomá-lo. Se tem o mérito de enquadrar uma relação ao mesmo tempo social e íntima, o discurso da fidelidade é também um espaço redutor da vertigem, evocada mais acima: a prisão dos amantes. Como é ontologicamente impossível, ela se torna a moral suprema que desloca a falha inerente à prática para o próprio tradutor (ou para a tradução como resultado). Esse passo a mais na argumentação, lugar comum de toda reflexão sobre a tradução desde que essa existe, se explica pela necessidade de encontrar um culpado, alguém que responda por essa impossibilidade, mas faz do tradutor, sobretudo, uma espécie de louco no âmbito da literatura,² cuja atividade será sempre ao mesmo tempo secundária e oblíqua. Mais do que retornar esse discurso interminável — porque circular —, esse problema insolúvel — porque resultado de salto lógico —, parece-me mais pertinente trabalhar sobre paradoxos que fundamentam a tradução tanto na teoria, quanto na prática e que justamente permitem que as falhas argumentativas não retificadas constituam a base do pensamento. Conheço poucas teorias que repousam sobre bases a tal ponto frágeis e é aí, a meu ver, que nasce a vertigem. O seminário que dou em Paris 8 para estudantes do 2.º ou 3.º ciclo se destina a desdobrar esses paradoxos e convida os participantes a se abandonarem ao não saber ou ao saber instável que produzem.³ Dou aqui o quadro dessa reflexão e não os desvios que ela sofreu, ao longo do tempo, com o trabalho sobre os textos, a multiplicação dos exemplos. Desejo apenas dar conta de uma prática de pensamento

² No sentido medieval em que os bufões da “festa dos loucos” parodiavam os ofícios religiosos; mas também no sentido de sua função no jogo de xadrez, em que o bispo (*fou*) coloca-se na parte de cima ao lado do rei e da rainha e deve ser em seguida deslocado na direção diagonal. No primeiro caso, a imagem mostra a dependência do tradutor e o caráter secundário e inferiorizado de sua prática; no segundo, revela sua proximidade com o símbolo mais elevado e o caráter obrigatoriamente oblíquo de sua *demarche*.

³ Alguns desses participantes continuam este trabalho em seus projetos de tese ou de pesquisa sobre a tradução. Agradeço a todos, particularmente Mathieu Dosse, Anne-Laure Rigeade, Claire Paulian e Gao Feng.

sobre um assunto que, longe de resolver os problemas conceituais que coloca ou de reduzir a vertigem à qual submete, quer tornar compreensível um excesso onde se lê mais do que a falta ou a perda. Esse excesso é aquele no qual se encontra colocado o pensamento quando o sentido não é o único elemento em causa, onde está em polaridade com outra coisa e onde por vezes deve faltar. Dar sentido a um pensamento que está obrigado a submeter ou a reduzir o sentido, eis o paradoxo tutelar dessa reflexão.

* TUDO É TRADUZÍVEL, NADA É.

Esse primeiro paradoxo não é novo — nenhum, aliás, o será verdadeiramente. Constitui mesmo a base da prática antes mesmo de ser teorizada. Exprime os dois polos inconciliáveis entre os quais se encontra toda tradução: uma língua e uma outra. Ele é amplificado quando se trata de tradução literária, pois a literatura, ao singularizar a língua, acentua a diferença, radicalizando-a. A solução confortável consiste evidentemente, de um lado, em traduzir apenas o sentido e, de outro, em postular que as línguas são constituídas por uma preocupação idêntica com o sentido e por maneiras comparáveis de o engendrar (o que reconduz à questão da origem das línguas e sobretudo à compreensão de suas diferenças). Essa solução inaceitável para a tradução do texto literário não é, evidentemente, senão uma técnica de evitação. Que a literatura não a autoriza sem escândalo é, bem entendido, sua força. Ela nos convida a aceitar a intranquilidade da postura que se coloca no meio exato de duas proposições incompatíveis. Tudo é traduzível já que toda tradução se dá no terreno do impossível e obriga a uma posição insustentável. Tudo é traduzível porque nada o é inteiramente e porque a operação ocorre apesar de tudo. Há textos mais fáceis de traduzir que os outros, mas no fundo nenhum texto é mais traduzível que outro. É da natureza mesma da tradução tornar possível o impossível reencontrando-o a cada passo e, sobretudo, na outra margem. O que é factível (traduzir uma mensagem ou o

sentido) desfaz o resto. E quando se tenta o restante, ou seja, o todo, se é levado a perder também alguma coisa. O paradoxo, para a tradução, não é uma figura. É a base mesmo de seu pensamento e aparece sempre, desde então, como um tipo de tautologia.

* A TRADUÇÃO É O MESMO TEXTO QUE O ORIGINAL; A TRADUÇÃO NÃO É JAMAIS O MESMO TEXTO QUE O ORIGINAL.

Quando se coloca lado a lado em sua biblioteca *The waste land* (de T. S. Eliot) e *La terre vaine* (sua tradução por Pierre Leyris), justapõem-se dois exemplares do mesmo livro e dois livros diferentes. Não é somente uma questão de ponto de vista; os dois enunciados são verdadeiros ao mesmo tempo, seja uma tradução considerada boa ou má. Que cada um de nós tenha acesso a uma grande parte da literatura mundial em tradução diz muito sobre a impossível comunidade de leitores que formamos. Lemos os mesmos textos, todos diferentes. Assim, ler um livro não é somente entrar em uma língua, em uma linguagem, é ler um ponto do espaço e do tempo. Uma vez posto isso e interiorizado, podemos enfim abandonar o discurso da lamentação: o texto traduzido não é necessariamente inferior ao original — constatação que não tem lugar a não ser no âmbito de um conhecimento do original, tornando enfim a tradução inútil, constatação que não intervém numa prática de leitura corrente, quando se lê, por exemplo, *O idiota* ou *O som e a fúria* em francês aos dezessete anos, quando não se deixará ninguém dizer que se leu um texto inferior —; é o indício de nossa situação no mundo e na história. É assim que Borges pode ao mesmo tempo fazer uma fábula da impossibilidade da tradução em “A busca de Averróis” e dizer que um texto é constituído do conjunto de suas traduções em “As traduções de Homero”. Seu paradoxo vai mais longe que o nosso na medida em que, segundo ele, o texto não existe a não ser na medida em que nos é dado e que a impossibilidade de reencontrá-lo pela tradução não é senão uma consequência de sua ontologia.

O tradutor tende decerto o mais frequentemente a produzir o mesmo. A diferença está acima de seu trabalho e ela o justifica. Essa verdade abre, de uma parte, a reflexão pelo viés da antropologia onde compreender o outro é também conhecer o mesmo;⁴ ela conduz, de outra parte, pela via de uma poética do texto concebido não como relativo, mas como variável e portanto em si mesmo o conjunto de suas variáveis. Toda tradução é, então, a atualização de um de seus possíveis, de uma de suas variáveis. Toca-se aqui em uma explicação da diferença ontológica entre texto original e texto traduzido: o primeiro é constantemente atualizável enquanto o segundo é atualidade particular. A resposta à questão “porque re-traduzir?” está contida nessa proposição.

Pensar o texto traduzido como um “mesmo-outro” — e seria necessário poder pensar em termos de “outro-outro” para sair de todas as crispações identitárias carregadas pelo pensamento clássico de alteridade — permite entender o dinamismo de um movimento que não se reduz a uma simples passagem. Henri Meschonnic denunciou muito explicitamente as implicações da metáfora a propósito do tradutor: “*Condutor* é uma metáfora indulgente. O que importa não é fazer passar. Mas em que estado chega aquilo que se transportou para o outro lado. Na outra língua Caronte também é um condutor. Mas ele conduz os mortos, que perderam a memória. É o que acontece a muitos tradutores”⁵ Desativá-la convida aqui não apenas a carregar uma memória na prática, como Meschonnic propõe que se faça, mas a pensar uma circulação dos efeitos, de uma versão a outra do texto. A comparação das traduções constitui o exercício mais interessante para medir esses efeitos, que são de crescimento (aumento do texto por estratos no tempo), de crença (pregnância das ideologias) e de dispersão (explosão da

⁴ Ver Jean-Louis Cordonnier. *Traduction et culture*. Paris: Hatier/Didier, 1995, p. 14: *O alvo é a mudança de ponto de vista sobre o Outro, a aceitação de que não há alguma coisa a dizer do Mesmo*.

⁵ Henri Meschonnic. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier, 1999, p. 17.

relação letra/sentido em muitas direções mas não desaparecimento dessa relação como o discurso sobre a tradução o faz frequentemente entender).

*** O QUE A TEORIA DEFINE COMO BOA TRADUÇÃO E O QUE A PRÁTICA RECUSA COMO MÁ TRADUÇÃO.**

Entre os efeitos registrados pela comparação das traduções, a crença no fato de que existe uma maneira boa e uma ruim de traduzir é sem dúvida a mais tenaz, da qual cada tradutor deve estar convencido, seja qual for sua posição, sob pena de não poder tentar o impossível. O que aparece então é a historicidade do traduzir no quadro de uma história da tradução que não se assemelha a nenhuma outra história, nem àquela da literatura, nem àquela da religião, nem àquela mais obscura, das ideologias, mas as recorta, no entanto. A tomada de consciência dessa historicidade permite compreender o que subentende o discurso da tradução: aqueles usados implicitamente pelos textos traduzidos e explicitamente pelas teorias, aquele dos Antigos, o nosso. Mesmo o discurso da prática que recusa toda submissão à teoria é ideológico sob disfarce de não o ser. Sua insistência hoje, por exemplo, se concilia muito bem com a valorização extrema, em nossa época, da competência e da tecnicidade. Assim, conscientes das implicações teológicas do debate sobre a letra e o espírito, não podemos não pensar que as considerações atuais contra o que nossa contemporaneidade chama de tradução etnocêntrica ou pela tradução literal são desprovidas de qualquer ideologia. É talvez, aliás, o que nos permite compreender a existência desse novo paradoxo, o qual coloca que aquilo que a teoria define como boa tradução é o que a prática recusa como má tradução.

Parece incontestável, sob a influência dos discursos antropológico e ético, que as “belas infiéis” sejam as traduções apropriativas, que visam a anexar o texto do outro para integrá-lo em sua

língua ou em um patrimônio nacional. Todas as torções e distorções que esse tipo de tradução faz sofrer o original foram enumeradas por Antoine Berman em *La traduction et la lettre* ou *l'Auberge du lointain*, e são consequência de dois axiomas correlacionados: “deve-se traduzir a obra estrangeira de modo que não se ‘sinta’ a tradução, deve-se traduzi-la de modo a dar a impressão que é isso o que o autor teria escrito se tivesse na língua para a qual é traduzida”.⁶ A analítica (Berman) ou a crítica (Meschonnic) das traduções, ao desconstruir as deformações, valoriza, ao contrário, uma ética (Berman) ou uma poética (Meschonnic) que colocam o acento sobre o corpo do texto, sua materialidade viva, que se chama letra ou ritmo. A tradução literária deve assim ser animada por uma preocupação com a linguagem da obra onde a letra não é mais independente do sentido do que em um corpo a pele e os ossos não são dos órgãos. Uma boa tradução é então aquela que refaz o que o texto faz, até, com frequência, na sua pontuação, transmite sua prosódia própria. Ela produz necessariamente a estrangeiridade na língua de chegada porque não recobre o estrangeiro com o próprio: bem ao contrário, ela convida o segundo a ser modificado, “fecundado” (Berman), pelo primeiro; ela faz da tradução, literalmente, um processo de *alteração*. Vê-se bem quais benefícios comporta, para o pensamento do estrangeiro e para a transmissão da singularidade da literatura, uma tal teoria da tradução. Mas, nos fatos, vê-se também que a maior parte das traduções publicadas obedece sempre a outros princípios que são a precaução, a fluidez (não se deve “sentir” a tradução), a submissão às normas gramaticais conscientes e às normas inconscientes daquilo que é a língua literária ou a “bela língua”, ao relativismo pragmático,⁷ sobretu-

⁶ Antoine Berman. *La traduction de la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999, p. 35. Ver sobretudo pp. 49-68, “L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation”.

⁷ Todos os tradutores insistem justamente sobre o fato de que a prática é oscilação entre diferentes posturas.

do. Disso resulta que uma tradução que respeitasse continuamente a letra a ponto de reproduzir a forma do original (o que em teoria representa o ideal) seria percebida como de uma violência pouco comum na medida em que faria ver e ouvir duas línguas ao mesmo tempo.⁸ Com exceção, por vezes, da tradução da poesia, que a admite porque reitera aquela do texto, essa violência se intromete enfim bastante raramente nos livros traduzidos. E a crítica literária (nos jornais) acusa rapidamente de má tradução aquilo que a crítica da tradução defende teoricamente como uma boa tradução. Mais que um divórcio entre duas visões dos textos, essa diferença ilustra ainda uma vez a instabilidade de uma prática revelada como impossível. Fazemos, afinal, o que podemos, pois tentar o impossível é passar seu tempo a organizar os espaços para o possível.

Por fim, pode-se colocar a questão do que se torna o “etnocentrismo” em um contexto mundial ou “mundializado”. O problema do vocabulário ético-político empregado a propósito da tradução é que ele se integra a toda a reflexão sobre o Outro, sobre o Alheio. Quando o discurso da alienação, da subordinação do outro, é convocado, parece evidente que ele deva suscitar a re-provação. No entanto, num contexto de coexistência das línguas onde as literaturas não são mais necessariamente o fermento de uma coesão nacional, mas a afirmação de qualquer coisa seja ou muito mais dispersa ou muito mais individual, que ameaça representa ainda a tradução apropriativa? Assim como os Latinos com a literatura grega, os Franceses da Renascença, com a literatura italiana ou greco-latina, praticavam de modo concertado a anexação a fim de enriquecer suas línguas, de aumentar sua cultura e de assentar suas prerrogativas, a tradução hoje aparece como

⁸ O que sugere Antione Berman quando retoma a proposta de Alain que fala da violência provável de uma sonhada tradução de palavra por palavra: é mais inglês que inglês, mais grego que grego, mais latim que latim. . .” Alain. *Propos de littérature*. Paris: Gonthier, 1934, p. 57; citado em *Traduction et la lettre*, op. cit., p. 25.

garantia de abertura, não de volta a si. Dizendo isso, não quero fazer uma defesa da tradução etnocêntrica, mas apenas colocar a questão da pertinência do adjetivo no discurso contemporâneo sobre a tradução.

* A TRADUÇÃO É UMA PERDA; ELA É TAMBÉM UM GANHO.

A única contribuição verdadeiramente nova dessa reflexão consiste em retornar à perspectiva habitual transformando a lamentação da perda em um tipo de euforia do ganho. Essa inversão é permitida pela recusa do pensamento sobre a passagem que trata de um trajeto único do original à tradução, que se compraz em uma dramatização da diferença das línguas e que essencializa essa diferença (brandindo as grandes palavras de incomunicável e de intraduzível). Não se trata apenas de lembrar que a tradução fiel, compensadora, exata, é uma invenção recente e sucedeu a uma ideologia da substituição; e se trata ainda menos de indicar uma superioridade qualquer do texto traduzido habitualmente considerado como inferior, sobre o original. Mas admitir os trajetos nos dois sentidos e ter uma consideração mínima pelo texto traduzido permite entrar em uma reflexão sobre a pluralidade que faz da teoria bem mais que uma simples consciência da prática ou um retorno a ela (que são exatamente o discurso da perda e aquele da “falta”). Quando não é mais considerado como uma pálida cópia do original ou uma reprodução inferior dele, o texto traduzido aparece então com sua característica essencial que é a de carregar um *tempo* da obra, um momento decisivo no seu processo de sobrevivência e de transmissão; um testemunho de sua trans-historicidade. O objetivo da teoria da tradução é, portanto, menos tratar da tradução em si mesma que da literatura no seu conjunto, uma vez que o papel que representa o traduzir para a existência dessa trans-historicidade é maior. Ele a atesta e lhe conserva os traços. A especificidade dessa teoria, no seio da teoria da literatura em geral, atém-se ao fato de que ela diz alguma coisa da pluralidade da experiência

literária.⁹ Contra os arautos da unicidade da obra ou da imanência do texto, a tradução mostra que a memória da literatura não existe somente segundo uma modalidade de vestígio, mas na prova renovada de sua leitura e de sua dicção. Cada tradução aparece assim como uma hiperleitura e como uma dicção *suplementar* da obra. Aquilo que essa última poderia ver desaparecer com o tempo, ou antes, no tempo, é aquilo de que apenas a tradução pode dar prova. Assim, longe de ser apenas uma perda para o texto, a tradução constitui uma barreira contra o que, sem ela, o texto teria podido perder. A realização do sonho de uma tradução perfeita seria então sinônimo de morte para o texto. E em casos muito raros, uma tradução se torna um texto em uma literatura dada, e ela tem então uma vida própria, independente do original que atualiza, ela deve ser refeita, não porque é ruim, mas porque seu gesto mesmo indica em qual espaço necessário de repetição se situa a obra.

Aquilo que, portanto, a tradução faz ganhar não é certamente uma totalidade, contida em potência pelo texto, mas um fragmento de vida continuada. Sem a qual a totalidade precedente não poderia ser acercada.

* TUDO É INTRADUZÍVEL, NADA É.

Retomar, por fim, o paradoxo inicial, todavia, rotacionando-o, permite afirmar mais uma vez que invertendo as ideias feitas

⁹ Ela é também num sentido um discurso sobre a pluralidade do texto, se concordarmos com Borges em “As traduções de Homero”, em *Ceuvres* I. Paris: Gallimard, “Pléiade”, p. 290; ou Jacques, p. 290; ou Jacques Roubaud: “Todo poema é constituído do conjunto de suas traduções”: “Adoto esta tese que é de Robel, mas generalizando-a. Para ele, toma-se um poema, toma-se sua tradução em diferentes línguas e o poema se engrandece à medida que passa de língua para língua, apesar de ser cada vez o mesmo poema; mas é uma nova versão do mesmo poema. O poema muda à medida que é traduzido e muda tornando-se ele próprio aumentado e transformado por suas traduções. Estou de acordo com esta tese, mas generalizo-a muito, isto é, para mim um poema nunca é somente um texto sobre a página. Nem na página nem na voz: um poema é um conjunto de suas versões escritas ou orais que estão em todas as cabeças que o leram. É um objeto em constante movimento,” (em “La poésie ne fait pas partie de la littérature”. entrevista realizada por Thelma Slowly. *Barca*, n.º 5, 1995, p. 156).

sobre a tradução, pratica-se sem querer uma forma de tautologia. Como, porém, o horizonte dessa armadilha para o pensamento é a utopia, é importante deixar-se apanhar de vez em quando. Aque-la é ético-política — redução da diferença —, teológico-política — comunicação universal —, poético-política — reprodução ao infinito da criação. Cada tentativa é *desvairadamente* política porque empenha o coletivo enquanto que a criação não responde a não ser por si mesma. E sua política é a utopia porque sua possibilidade não existe em lugar nenhum. Tudo é intraduzível, contudo nada o é, pois é esse intraduzível mesmo que é preciso tentar e que mais que toda redução da diferença ou da alteridade, é a submissão do impossível que se revela ser a verdadeira aposta da tradução.

TESSITURAS

ALENCAR, MÁRIO, ROSA

MARIA CECÍLIA DE MORAES PINTO

Universidade de São Paulo

No início do século XIX, as relações culturais e literárias entre Brasil e Europa sofreram uma transformação importante. O enfraquecimento dos laços coloniais até a Independência em 1822 traz a oportunidade de privilegiar novos modelos em detrimento do modelo português vigente. Por vários motivos, nosso olhar volta-se para a França.

De início, será preciso lembrar que a França estava alheia às questões políticas e econômicas que perturbavam a jovem nação. Assim, a presença de artistas franceses no Brasil, vindos no quadro de uma missão oficial (1816), teve todo um lado muito positivo. Mesmo se é possível discutir o alcance desse encontro, é indubitável que, em torno dos recém-chegados, agruparam-se outros compatriotas seus, já estabelecidos em nosso país. Ora, esses viajantes vieram a formar uma verdadeira colônia onde se destacavam os entusiastas de Chateaubriand. A esse respeito, um crítico como Antonio Candido falou em eclosão de verdadeiro pré-romantismo franco-brasileiro, no Rio.¹ Ligado ao grupo, distingue-se, pouco mais tarde, a figura de Ferdinand Denis, o grande mediador entre a cultura literária que vinha de além-mar e aquela que dava seus verdadeiros primeiros passos. Caberá a Paul Hazard

¹ In: *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1959.

o mérito de desvendar o significado da presença de Denis na formação da cultura brasileira.²

Por outro lado, o país da Revolução Francesa gozava de grande prestígio. Símbolo da liberdade conquistada contra e a despeito dos tiranos, voltava-se para o futuro e convidava por seu exemplo à construção desse futuro. Segundo a imagem criada por Pierre Rivas, especialista francês de literatura brasileira, a jovem nação abandonou o pai português pelo pai francês e o novo pai fora objeto de uma escolha, e não do relativo acaso das descobertas.³

Em suma, literariamente a França oferecia sugestões que podiam seduzir jovens escritores em busca de seu passado nacional. Nesse sentido, os conselhos de Ferdinand Denis, ao propor como motivos sugestivos aqueles que a realidade do país oferecia, encontraram uma recepção muito favorável. Colocando em prática tais sugestões e apoiando-se na lição de Chateaubriand, os jovens escritores puderam recriar um passado nacional onde se vislumbravam, no plano narrativo e ficcional, as origens sufocadas pela colonização.

Dispensável lembrar que experiências anteriores, sobretudo no século XVIII, já apontavam tal possibilidade, ainda que insistissem em outros problemas, tais como a oposição entre colonizadores e a Igreja católica: penso no *Caramuru* (1781) de Santa Rita Durão (1722-1784) e no *Uraguai* (1769) de Basílio da Gama (1740-1795) nos quais o índio ainda não tinha o papel relevante que, mais tarde, assumiria.

O que também separa esses dois momentos é o fato decisivo da ruptura com a antiga metrópole. Nuancemos, entretanto, tal afirmação lembrando que nosso primeiro imperador era português, filho de rei português. Mas foi a partir da separação dos dois reinos que se delineou a construção da nacionalidade brasileira. Tal construção vai-se apoiar na imagem que se tinha da França e

² In: *Revista da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, 69: 24-25, set. 1927.

³ In: Claridade. *Emergence et différenciation d'une littérature nationale. L'exemple du Cap Vert. Quadrant*. Montpellier, 6: 109-18, 1989.

que a própria França construía ao contemplar os países tropicais. O duplo olhar caracteriza essa conscientização: ver-se a si mesmo, mas ver-se também nos olhos e pelos olhos daqueles que representavam um exemplo a seguir. Porque se a identidade não existe sem a alteridade, a relação inversa impõe-se: a alteridade não dispensa a identidade. Ou seja, para atingir a maturidade plena, o Outro precisa do Mesmo, aquele que veio antes e cuja cultura, cuja lei foram aceitas. Mas nas relações com a França, a liberdade de escolha teve, insisto, um papel significativo. E disso teremos conhecimento no século XX, quando o domínio econômico há de juntar-se outra vez a uma modalidade cultural muito invasiva. Nesse intervalo, do Romantismo ao Modernismo, ou seja de um primeiro passo para se autodefinir, intercala-se um período que faz da contemplação da França algo de muito próximo a um verdadeiro maravilhamento. Nos últimos anos do século XIX e inícios do XX, o Brasil viverá sua “Belle époque” tropical, o Rio será a imagem de uma Paris dos trópicos. Como se o primeiro ímpeto nacionalista fosse velado e nos desviasse do caminho traçado pelos escritores imediatamente posteriores à Independência. Houve exceções se pensarmos sobretudo em Machado de Assis. Com sua sutileza, soube ele antecipar certo sentimento por seu país que, durante muito tempo, foi confundido com a tendência ao universalismo.

Por outro lado, o Modernismo, vanguarda próxima ao futurismo, ao expressionismo, ao surrealismo e outros, há de retomar o projeto romântico com cem anos de intervalo. Mas a perspectiva dos modernistas parecerá tão divergente daquela dos românticos que se há de pensar em uma contestação. Deve-se, entretanto, tratar o problema dentro de uma perspectiva comparatista. A esse respeito, Mário de Andrade (1893-1945) escreve um texto muito equilibrado e lúcido, por volta dos anos trinta. É o conhecido artigo “Decadência da influência francesa do Brasil”. O título, aliás, bastante sugestivo, respondia a uma enquete feita por um jornal de Recife. O escritor paulista dizia ali que a presença francesa não

diminuiu no século XX, mas sofreu a concorrência de outras culturas. Além do mais, uma influência exclusiva iria de encontro ao verdadeiro espírito nacional. E Mário termina com uma observação lúcida, acrescentada algum tempo depois:

A pergunta não exigia que eu dissesse então o que pensava, se bem, se mal, da influência francesa sobre a inteligência brasileira. Mas nos dias que correm, com a desmedida avançada cultural dos Estados Unidos sobre nós, eu desejo livremente afirmar que a influência francesa foi benemerita, e ainda é a melhor, a que mais nos equilibra, a que mais nos permite o exercício de nossa verdade psicológica nacional, a que menos exige de nós a desistência de nós mesmos.⁴

Esse processo de afirmação, embora se encaminhasse, em última análise, para um sistema mais lúcido, como se constata por esse artigo de Mário, não se esquivava da acusação de pecado ideológico. O Romantismo brasileiro aproximou-se de um compromisso que podia deformar a intenção primeira, isto é a de criar uma arte nacional. O risco de servir-se da literatura para exprimir conteúdos que convinham às práticas políticas sempre espreitou as ex-colônias que se tornavam autônomas ou os países em fase de grandes transformações sociais. Ontem como hoje, para algumas nações francófonas, por exemplo, os projetos governamentais limitavam e deformavam a autonomia literária. Michel Beniamino, em *La francophonie littéraire*, constatou entre os escritores africanos a submissão ao “determinismo nacional” como se eles ainda não tivessem ultrapassado a fase da adolescência.⁵

O percurso de um autor como José de Alencar (1829-1877) assinala que esse gênero de inconveniente foi, de certo modo, um tra-

⁴ In: *Vida literária*, org. Sônia Sachs. São Paulo: Hucitec-Edusp, 1993, p. 5.

⁵ In: *La francophonie littéraire et l'identité nationale*. Paris; Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 263.

ço negativo incorporado a sua obra. Vale lembrar que o escritor foi ministro da Justiça do imperador Pedro II, de quem sucessivamente contestou as preferências literárias em célebre polêmica, louvou a sabedoria, criticou a fraqueza.⁶ A querela que os opõem antecipa a publicação do primeiro romance indianista de Alencar, ou seja, *O guarani* (1857) bem como sua estreia literária com *Cinco minutos* e *A viuvinha*. (1856). Ficaria para mais tarde o que se poderia considerar sua obra-prima: *Iracema* (1865). Apesar de ter sido acusado de seguir Chateaubriand (1768-1848) de perto, o escritor conhece uma popularidade muito grande e suas personagens logo se tornam símbolo dessa nacionalidade tão importante naquele momento de nossa história. Sem obedecer a programas oficiais, Alencar, entretanto, tinha conseguido emprestar certa fisionomia aos primeiros habitantes do país. Por outro lado, seus relatos mesclavam história, ou seja, o início da colonização, e mito, o que estabelecia uma relação significativa com as teorias da bondade natural tão caras a Rousseau, já filtradas por Bernardin de Saint-Pierre (1737 -1814) e, sem dúvida alguma, Chateaubriand.

Duas limitações, contudo, faziam-se perceptíveis e favoreciam interpretações distorcidas: a ausência do negro como parceiro na formação racial do brasileiro e, em outros textos, o papel socialmente inferior atribuído à mulher. A primeira restrição seria compensada pelos modernistas, por exemplo na figura de Macunaíma; a segunda vinha de uma leitura de certa forma injusta, sobretudo quanto aos “Perfis de mulher”, como a crítica bem o compreendeu no século XX.

Em inúmeros prefácios, Alencar mostrou-se muito consciente dos objetivos a serem atingidos, mesmo que, como Balzac em sua *Comédia humana*, só os tenha formulado plenamente *a posteriori*. E, diferentemente do autor francês, em lugar de focalizar em seus relatos o tempo presente, escolheu distribuí-los no tempo histórico,

⁶ In: *Obra completa*. Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, vol. IV.

partindo dos primórdios e alcançando a atualidade de seu século. Esteve ainda muito atento às críticas que nele censuravam uma possível imitação de Chateaubriand. Respondia que o criador de *Atala* era, a seu ver, um modelo a ser atingido, e não um mestre. Atribuía ao esplendor da natureza brasileira o essencial da influência recebida. Em suma, é válido dizer que ele almejava um tipo de transplante seja da língua portuguesa, em sua vertente brasileira, seja da literatura europeia, sobretudo francesa, mas modificada segundo os dados locais. A medida de toda transformação será, portanto e por excelência, o passado e o presente do Brasil, sua natureza, seus costumes.

O guarani e *Iracema* reuniram as mais evidentes manifestações nacionalistas de Alencar e, por esse motivo, tornaram-se alvos ideais para a ironia modernista. Mas também constituem exemplos úteis na confrontação com algumas obras que com eles podem dialogar.

O primeiro desses textos mostra o índio entre brancos e sua integração com esses colonizadores graças à sexualização de suas relações com a filha do nobre português. Sexualização sugerida, não concretizada. O relato, apesar de descrições que lembram Chateaubriand (a floresta-catedral, o rio-espectador privilegiado dos acontecimentos) remete antes à novela *Les Machakalis*,⁷ de Ferdinand Denis. Por outro lado, a preocupação com um entorno histórico também faz pensar em Walter Scott e os romances do norte-americano Fenimore Cooper. Resumindo: a reconstrução do mundo americano ao unir pelo mito a mulher branca e o homem selvagem reescrevia uma História cujos primórdios, bem o sabemos, foram muito menos líricos.

Mas a obra-prima alencariana é *Iracema* que retoma a *Atala* de Chateaubriand. O quadro em ambas as narrativas é o mesmo:

⁷ O texto em português foi publicado no Brasil: Ferdinand Denis. *Os Maxacalis*, trad. Maria Cecília de Moraes Pinto. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.

as personagens estão vivendo um idílio em plena natureza, conversam, caminham. . . O contexto difere. Aqui, adquire uma dimensão fundadora, no ato consumado da união carnal. A mulher enfeitiça o homem, o homem seduz a mulher e, de certo modo, revisita-se a fábula da terra-mulher que o homem conquista, mas ainda da terra que enfeitiça. E a harmonia se acentua entre natureza e mulher nas múltiplas e poéticas comparações. Tais imagens evocam, sobretudo, as de Bernardin de Saint-Pierre em seu *Paul et Virginie*.⁸ Do conjunto, emerge um ser fabuloso, metade flora, metade fauna, ou seja, mulher-terra, deusa fecunda.

Em suma, uma narrativa que lembra Chateaubriand, que se inspira nos procedimentos comparativos de Bernardin, nas informações tomadas à literatura de viagens — eis as fontes maiores de *Iracema*, nem por isso menos brasileira.

Nesse Alencar pensa Mário de Andrade, em 1928, em sua primeira dedicatória de *Macunaíma*: “A José de Alencar, pai de vivo que brilha no vasto campo do céu”⁹

Mário cortou sua frase, antes mesmo da primeira edição de *Macunaíma*, como ainda suprimiria dois prefácios, descontente com sua personagem e com a valorização excessiva da cultura nacional. De qualquer modo, o herói modernista é, até certo ponto, o contrário dos índios alencarianos.¹⁰ Não é o bom selvagem, mas ocasionalmente tem esse caráter. Divertido, sem-vergonha, a consciência de sua inutilidade o torna digno de compaixão. Se é o verdadeiro gênio nacional, estamos diante de um mito negativo, disfórico.

De qualquer modo, o trabalho de Mário foi, uma vez mais, um esforço para repensar nosso país. O que há de desmedido na

⁸ Bernardin de Saint-Pierre. *Paul et Virginie*. Paris: Laffont, 1959.

⁹ Ver Haroldo de Campos. *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973 e T. P. Ancona Lopez. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

¹⁰ Ver M. Cavalcanti Proença. *Roteiro de Macunaíma*, 3.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

literatura romântica é condenado, sem que se suprima o elemento nacional. Mergulha-se no folclore e no cotidiano de uma cidade, São Paulo, nos primórdios de sua grande expansão. Mesclam-se as tradições, incluindo aquela dos imigrantes que já representavam um papel significativo. E, nesse encontro a contribuição estrangeira será triturada, e depois deglutida.

Chegamos à ideia de antropofagia cultural. A essa altura vale evocar a anterioridade de Mallarmé quando dizia e com razão: “tous les livres contiennent la fusion de quelques redites composées”.¹¹ Mas a antropofagia prenuncia antes um sentido mais restrito de intertextualidade tal como foi definida por Julia Kristeva. A teoria antropofágica inspira-se naquele ritual indígena em que se come a carne dos inimigos corajosos para assimilar suas virtudes. No número 1 da *Revista de Antropofagia*, publicada em 1928, propunha-se tal devoração sem restrições sociais, econômicas ou filosóficas. Enfim, apropriação do outro para transformá-lo, assimilá-lo à pessoa que devora.

O surgimento de *Macunaíma* vem ilustrar tais ideias que estavam no ar. Persiste assim um espírito nacional, mas caçoísta. Alguns críticos brasileiros puderam mesmo aproximar textualmente passagens que mostram a dívida de Mário para com Alencar. Compare-se o nascimento de Iracema com o de Macunaíma. No primeiro caso: “Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.” No segundo: “No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente.”¹² Iracema simboliza a beleza, a ternura, a sensualidade invasiva da índia que se unirá ao branco. Macunaíma é mestiço: negro ao nascer, mesmo se filho de pais indígenas; mais tarde, ao banhar-se em um lago, torna-se branco de olhos azuis. Em São Paulo, para derrotar o gigante Piaimã vai disfarçar-se em francesa.

¹¹ In: *Œuvres complètes*. Crise de vers. Paris: NRF/Gallimard, 1956, p. 367.

¹² In: *Obra completa, Iracema*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965, vol. III, p.196. Ver ainda *Macunaíma*, 7.^a ed. São Paulo: Martins, 1972, p. 9.

Aliás, Mário cita, em algumas de suas obras, um sem-número de escritores franceses — Rimbaud, Apollinaire e outros, mas quando o faz em uma narrativa é sempre em tom de brincadeira. Um exemplo interessante, que remete a Bernardin de Saint-Pierre, lembra de imediato Alencar. Em *Amar, verbo intransitivo*, Fraulein e seu jovem pupilo se beijam pela primeira vez. Os dois estão na biblioteca da família e o narrador aproveita para fazer alguns comentários. Fala de livros que, nas estantes, testemunham a cena: Dante, Camões. . . Com uma última observação, o incidente se encerra. Tudo aquilo é um idílio imitado “do francês, de Bernardin de Saint-Pierre”.¹³ Estamos longe de Iracema no meio das florestas brasileiras, mas a alusão maliciosa questiona as convenções românticas, os modelos franceses e o lirismo alencariano.

Tais exemplos mostram o caminho percorrido do século XIX ao início do século XX. Persiste a questão da identidade nacional, agora sem enfeites, sarcástica, irônica. Há também uma mudança em relação à presença da literatura francesa: de favorável que era, passa a manifestar-se como visada crítica que tudo quer devorar para marcar a diferença, a alteridade. Persiste, assim alterada, a questão do outro diante do mesmo. Transposto o Modernismo, haverá a busca de equilíbrio, que parece assinalar o fim de um itinerário. Não se coloca mais ostensivamente a questão da nacionalidade. A lucidez trazida pela maturidade intelectual situa agora o estrangeiro em seu devido lugar. Igualmente distantes da admiração e de uma postura zombeteira, a literatura e a arte começam a encontrar seu “entrelugar”, como diz Silviano Santiago e como nos importa ler a obra de escritores já de meados do século XX, sobretudo a de Clarice Lispector, de um Osman Lins, de Guimarães Rosa. Detenhamo-nos ainda um momento neste último por suas afinidades com os dois autores que enfrentaram a questão das relações com a literatura francesa. Digo isso pensando nas afinidades que

¹³ In: *Amar verbo intransitivo*, 11.ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, p. 90.

os une e que não se confunde com a liberdade machadiana frente a modelos europeus.¹⁴

Da obra de Guimarães destaca-se no caso *Grande sertão: veredas* (1950). A marca francesa lá está visível, mas visível como um texto que pertence ao patrimônio universal e do qual é possível extrair a potencial versão brasileira. Cavalcanti Proença bem o demonstrou estudando a proximidade com a novela de cavalaria e, principalmente, a relação com Carlos Magno e seus cavaleiros. Riobaldo, Joca Ramiro, o próprio Diadorim têm muito e pouco a ver com Rolando, Olivérios, o Imperador Carlos Magno. O traidor gaulês se transmuta em Hermógenes e enfrentará em duelo mortal Rolando-Riobaldo. Mas a maneira como Rosa trabalha seu enredo e o caráter de suas personagens liberta-se das amarras de um modelo. No fundo, é o procedimento de Mário menos o tom. Trata-se de incorporar um legado que já se nacionalizou na literatura de cordel e igualmente, ou por outro lado, faz parte do patrimônio universal. É bem a “redite” de que falava Mallarmé, inevitável e diferente, por sua contextualização e assimilação.

Outro exemplo, e o devemos a Marlyse Meyer,¹⁵ é a referência esparsa e deformada a *Sinclair das Ilhas*, livro que Alencar lia para as mulheres da família enquanto os homens discutiam política. E aqui se trata novamente de um texto que, de certa forma, também se “abrasileirou”.

Enfim, na esteira dos românticos, firmou-se uma presença francesa que ajudou, sob certos aspectos, a criar a literatura brasileira. Nesse percurso houve, contudo e paulatinamente, uma assimilação que transformou sem bravatas o “de fora” no “de dentro”; que fez da lição alheia nosso patrimônio, incorporando-a profundamente, seja na literatura popular de cordel, seja na literatura culta.

¹⁴ A esse respeito, vale consultar a obra crítica de Gilberto Pinheiro Passos que se detém na questão, entre outras, *As sugestões do Conselheiro*. São Paulo: Ática, 1996; *A poética do legado*. São Paulo: Annablume, 1996; *O Napoleão de Botafogo*. São Paulo: Annablume, 2000.

¹⁵ Ver O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas? *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 14: 37-63, 1973.

ALGUNS ASPECTOS DA FRANÇA EM MACHADO DE ASSIS

GILBERTO PINHEIRO PASSOS

Universidade de São Paulo

Embora não se deva reduzir Machado às suas fontes, empobrecendo-se a criatividade com que trabalha seus textos de eleição, mister se faz consignar o chão cultural em que se movia e sua capacidade de escolha de sugestões colhidas na vida francesa. Seguramente — é preciso insistir um pouco nisso, tal fonte esteve presente desde muito cedo na sua formação intelectual, sendo o idioma de Molière a língua estrangeira com a qual tinha mais intimidade.

Além disso, no famoso *Instinto de nacionalidade* (1873), Machado, antes de sua corporificação ficcional mais significativa, já apontava a necessidade de a literatura brasileira não se fechar nos localismos estreitos, aproveitando temas e obras estrangeiros. Era o estrategista que se anunciava, disposto a pôr abaixo os regionalismos e nacionalismos da época.

Assim, dentro dessa perspectiva, é de se notar que certos títulos seus conduziam o leitor de sua época, conhecedor da produção francesa, a uma compreensão mais rápida e precisa do trabalho paródico executado por nosso romancista. O público de hoje, desconhecedor da enorme voga das criações provenientes da França, no século XIX, não pode se dar conta da forte integração entre esse material e a brasileira.

Assim, convém lembrar algumas condições peculiares que estariam na base da escolha de títulos como *Memórias póstumas de*

Brás Cubas e *Memorial de Aires*, em que, à maneira de todos os romances da segunda fase, encontramos singulares apropriações textuais. Falemos de Napoleão I, que ditará suas memórias e opiniões a Las Cases, na obra *Memorial de Santa-Helena*. Publicada em 1823, constituiu um dos maiores sucessos de livraria da época e uma das fontes do mito napoleônico que percorre o século XIX, já que o vencedor de Austerlitz é a maior figura francesa dos tempos modernos.

Na mesma época, outro nome se sobressai, em termos de vida política, origem nobre e renome literário: o visconde de Chateaubriand, autor de *Atala* e *O gênio do Cristianismo*. O fascínio exercido pelo homem público e literato propiciou a irradiação de sua obra para países como o Brasil, haja vista à sua presença — em larga medida — na inspiração de romances indianistas. Em meio a uma vida movimentada, tem a ideia de deixar para a posteridade o relato de sua existência, donde o título da publicação a ser feita *post-mortem* (*Mémoires d'outre tombe*). Se o projeto original era criar uma espécie de testamento para as futuras gerações, seu aparecimento — aliás outro enorme sucesso editorial — acabou por propiciar imediatas traduções em várias línguas, sendo que, em Portugal, já em 1848, temos *Memórias d'além da campa*. Porém, um fato de grande interesse para nós está no título de uma tradução espanhola, publicada em 1848, na cidade de Barcelona, qual seja *Memórias póstumas*.¹

Devemos notar que a tradução espanhola consagra a expressão “póstumas”, algo que nos toca particularmente, sobretudo se conjugado a uma lição stendhaliana (não podemos nos esquecer de que Stendhal está presente no prólogo ao leitor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*). Falemos dela: escudado no fato de que a burguesia triunfante não produziria homens do quilate de um Napoleão, Stendhal afirma que o fim do século (precisamente o ano de 1880) apresentaria obras memorialísticas muito particulares, já

¹ M. de Chateaubriand. *Memorias póstumas*. Barcelona: Impr. De A. Brusi, 1848.

que oriundas de pessoas absolutamente comuns (*Vie de Henry Brulard*, publicada só em 1890).

É o caso do nosso Brás Cubas, criado, por coincidência, em 1880, narrador de uma vida sem méritos, matreiro, irônico, que sabe buscar o traço saboroso ou picante. O domínio da paródia, portanto, cai-lhe como uma luva. O panegírico à beira do túmulo abusa do lugar-comum, insistindo numa grandiosidade só retórica:

“Vós que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que tem honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado.” (Joaquim Maria Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro-Brasília: Civilização Brasileira-INL, 1975 (Edições críticas de Machado de Assis, vol. 13, p. 99).

Como se percebe, à paródia temática referente à diminuição da grandiosidade das figuras retratadas, corresponde, também, a estilística que — insisto — já está presente no título da obra, renunciando o trabalho de sabotagem a ser executado ao longo do romance.

Assim, quem seria Brás Cubas? Caso estivéssemos em presença das memórias do fundador da cidade de Santos (1546), uma das primeiras do país, teríamos, sem dúvida, motivos para nos defrontar com um ser que conotasse algo de heroico, já que incrustado na origem da nacionalidade brasileira. O título, portanto, induz a erro. Não se trata do homônimo, mas de outro Brás Cubas, apenado, com sobrenome ligado a um mister de pouca expressão (tanoaria), enfim um daqueles seres a que se referia Stendhal. Daí o livro, a narração miúda de uma vida desprovida de valor:

Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. (Ibidem, p. 301)

Pífio é o resultado de sua existência, tudo conduz para uma vida de ópera bufa, sobretudo se pensarmos na obra de Chateaubriand, as *Memórias póstumas* francesas. Vejamos outros pontos de contato, expressos por oposição paródica. Se Chateaubriand pôde ombrear com Napoleão, Brás Cubas também o fez, à sua maneira, sem perigo ou contato direto com o imperador: a família, a dez mil quilômetros de distância saboreou iguarias em bajulatória comemoração:

Não se contentou a minha família em ter um quinhão anônimo no regozijo público; entendeu oportuno e indispensável celebrar a destituição do imperador com um jantar, e tal jantar que os ruídos das aclamações chegasse aos ouvidos de Sua Alteza, ou quando menos, de seus ministros. (Ibidem, p. 121)

Além disso, nosso narrador compensou sua pequenez, atribuindo a um espadim de brinquedo valor maior que o da espada de Napoleão. A contenda com o corso está, portanto, presente, em tom diminuído e provinciano. Se Chateaubriand foi par de França, Brás Cubas foi deputado. Se o primeiro escreveu o famoso panfleto político *La monarchie selon la charte* (1816), nosso deputado apresentou uma prolixa e pedante moção a respeito do tamanho da barretina da guarda nacional. Se, finalmente, Chateaubriand foi ministro, Brás Cubas consignou, à maneira de Sterne, ou seja, com um capítulo em branco, apenas composto de linhas pontilhadas, mais essa relação com o autor de *Atala*. O título não poderia ser mais evidente: “*De como não fui ministro d’estado*”.

Desse modo, flagrar o Brasil mesquinho e arrogante de parte da classe dominante poderia se fazer pela criação de “*Memórias póstumas*” à brasileira, como uma confissão da incapacidade ou desinteresse dessa parcela social de entender e modificar o país.

É ainda o Brasil, agora de modo menos velado, que está nas preocupações do Conselheiro Aires. País às voltas com a abolição da escravatura, base do sistema econômico de séculos e a proclamação da República. Portanto, situação que demanda um estilo cauteloso, cheio de meias-tintas, sem arroubos ou heroísmos.

Mais uma vez a lição de Stendhal se mostra ficcionalmente válida, pois o romance *Memorial de Aires* se passa exatamente na década de 80, conforme a “profecia” do autor francês e se trata de um *Memorial*, só que despido de todo e qualquer lance de heroísmo ou tragicidade, o que não lhe tira o interesse e o encanto.

A mudança operada na vida social, francesa ou brasileira, impõe uma outra ordem de cogitações, donde a força de considerações sobre o destino individual, ainda que o pano de fundo seja composto por mudanças históricas de importância considerável. Estamos longe das ponderações e relatos do *Memorial de Santa Helena* e a óptica do general foi substituída pela do diplomata.

Portanto, deve-se considerar como paródico o intuito do título, em vista da diferença de tom e de amplitude entre as considerações napoleônicas, ligadas a questões de estado e aquelas proporcionadas por um espectador da sociedade brasileira que se fecha em si mesma e busca resgatar valores individuais, como o amor filial e paternal, as boas relações de amizade, as dissensões familiares e a fidelidade conjugal.

O dado napoleônico — no entanto — não está de todo alijado da narrativa de Aires. Mais uma vez a História nos ajuda, pois sabemos o quanto a lenda do grande imperador está na base da tomada do poder pelo sobrinho, Napoleão III, algo que, advém, em larga medida das histórias contadas pelos velhos soldados das campanhas memoráveis e por obras como *Memorial de Santa Helena*.

Napoleão III soube habilmente valer-se de tal reminiscência popular para alicerçar o segundo império. Em *Memorial de Aires*, sintomaticamente, nosso narrador diplomata, contemplativo do romance entre Fidélia e Tristão, evoca uma efeméride que —

aparentemente nada tem a ver com o Brasil, mas dá conta da força do “napoleonismo” na ordem de preocupações de todos os que viveram o século XIX. Em 2 de setembro de 1888, anota em seu diário:

Aniversário da batalha de Sedan. Talvez vá à casa do desembargador pedir a Fidélia que, em comemoração da vitória prussiana, nos dê um pedaço de Wagner. (Joaquim Maria Machado de Assis. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro-Brasília: Civilização Brasileira-INL, 1975 (Edições críticas de Machado de Assis, vol. 10, p. 134)

A batalha de Sedan marca a derrota francesa diante dos prussianos em 1870. O que conta, nesse momento, é a força da evocação napoleônica, ou seja, marca-se, mais uma vez o quanto o monarca, sobrinho do grande imperador, não soube, em nível internacional, impor-se como militar. Como se vê, estamos diante de um “napoleonismo” às avessas. O *Memorial de Aires* representa, portanto, a vitória do diplomata, ou seja, daquele que narra os acontecimentos, tira conclusões e oblitera o que há de terrível nas refregas da guerra, substituídas por uma evocação musical apenas.²

É ainda o influxo francês que nos encaminha para outra experiência ficcional machadianal, no sentido de tentar verificar o quanto de sugestão balzaqueana há em *Quincas Borba*, cuja personagem principal, Rubião, traz para o Rio de Janeiro a fortuna alcançada graças à herança de Quincas Borba, tudo isso realçado, então, pelo desejo de brilhar na capital. Seu arrivismo, portanto, é de cunho sociocultural, pois já possui os cabedais suficientes para o sucesso como “capitalista”, que ele nunca foi.

² A respeito, cf. Gilberto Pinheiro Passos. *A poética do legado: presença francesa em Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume-Capes, 1996 e Idem. *As sugestões do Conselheiro: a França em Esaú e Jacó e Memorial de Aires*, 2.^a ed. São Paulo: Edusp-Nankin, 2008.

Ora, aqui Balzac nos interessa mais de perto, como fonte temática, já que podemos, num primeiro momento, verificar a ligação às avessas com Rastignac, o provinciano pobre que chega à metrópole, no caso Paris, efetuando um tortuoso processo de aprendizagem e ascensão social. Outra personagem, Lucien de Rubempré (*Illusions perdues*), em sua primeira viagem à capital francesa, sem conhecer o fim endinheirado de Rastignac, se vê às voltas com o mundo do teatro e do jornalismo venal. Em *Quincas Borba*, a novidade social e econômica brasileira se corporifica na presença do verdadeiro arrivista comercial (Cristiano). Estamos diante de algo novo e insidioso, o que escapa à compreensão ingênua de Rubião. Ao contrário de Rastignac, não fará a aprendizagem necessária para a vida em sociedade cosmopolita, mas selvagem.

Essas aproximações temáticas ganham maior consistência e propriedade se atentarmos para um fator inestimável, encontrado exatamente no prefácio à terceira parte de *Illusions perdues*:

Há três causas — de uma ação perpétua — que unem a província a Paris: a ambição do nobre, a ambição do negociante enriquecido, a ambição do poeta. O espírito, o dinheiro e o grande nome vêm buscar a esfera que lhes é própria /. . ./ Resta compor a história do burguês enriquecido a quem a província desagrade, que não quer ficar no meio das testemunhas do seu começo e espera ser alguém em Paris. (Honoré de Balzac. Préface de la troisième partie. In: *Illusions perdues*. Paris; Garnier Frères, 1961, p. 765, tradução nossa)

Como se percebe a sugestão estava no ar. Parodicamente, o Brasil se encontrava em um momento histórico, no qual a autoimagem do Rio de Janeiro o aproximava de Paris, segundo o testemunho de muitos autores da época. A província, no nosso caso, se chamava Barbacena, assim como a capital da França passa a se chamar Rio de Janeiro, palco da corte afrancesada, onde o nome Pedro

Rubião de Alvarenga pode soar falso — apesar de lembrar o imperador brasileiro — porque, segundo Rubião, um barbeiro francês, Lucien, morador no Rio de Janeiro, devia lhe restaurar o rosto original, o de Napoleão III.

As aproximações continuam e se tornam incontestáveis. No romance brasileiro, esse sugestivo *Lucien* nos coloca diante do mesmo nome do herói de *Illusions perdues*, retomado em ponto pequeno, transplantado no tempo e no espaço, ajudando a estabelecer onomasticamente a ligação com a obra francesa. A presença de Balzac, portanto, está nas entrelinhas, isto é, na sugestão que pode ter embasado o romance, construído como uma versão brasileira do tema proposto.

Se os temas se respondem, na busca de plasmação do Brasil, a partir — também — de dados franceses, outro elemento muito relevante merece ser notado: a segunda fase machadiana apresenta romances, em que se dá o retorno de personagens, configurando, à nossa maneira, o contínuo de nossa sociedade, com sua feição própria, que muito deve ao autor de *Le père Goriot*, para quem o relacionamento entre os seres constitui uma intrincada rede, em que se sobressaem os nomes, as posições ocupadas, a origem, enfim aquilo que ajuda a ancorar o indivíduo na malha social, a chamada “Comédia Humana”.

No Brasil, tal conjunto romanesco encontrará em Machado de Assis um leitor atento. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, deparamo-nos com a excêntrica figura de Quincas Borba, que louco e filosofante, se afasta para Minas, voltando para morrer no Rio de Janeiro, em casa do narrador. Entre a partida para Barbacena e a volta para a Corte, dá-se o início de *Quincas Borba*, no qual Rubião desempenha o papel de amigo, enfermeiro, secretário, discípulo e, como sabemos, herdeiro inopinado dos bens e de um cachorro, também denominado Quincas Borba.

Estamos às voltas com o mesmo aspecto ficcional presente na “Comédia Humana”, embora matizado pelo fato de Brás Cubas

ser praticamente incidental, restando, entretanto, a figura funambulesca de Quincas Borba, que encantou e obsedou tanto nosso famoso defunto-narrador quanto Rubião.³

Não por acaso, portanto, sugeriu-se a Machado continuar o processo, conforme ele mesmo nos relata, no prólogo à terceira edição (1899) de *Quincas Borba*, ao comentar a possibilidade de estabelecer mais um prolongamento e transposição de personagens, no caso a bela e misteriosa Sofia, à maneira da série francesa:

Um amigo e confrade ilustre tem teimado comigo para que dê a este livro o seguimento do outro. “Com as Memórias Póstumas de Brás Cubas, donde este proveio, fará você uma trilogia, e a Sofia de Quincas Borba ocupará exclusivamente a terceira parte.” Algum tempo cuidei que podia ser, mas relendo agora estas páginas concludo que não. A Sofia está aqui toda. Continué-la seria repeti-la, e acaso repetir o mesmo seria pecado. (Joaquim Maria Machado de Assis. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro-Brasília: Civilização Brasileira-INL, 1975 (Edições críticas de Machado de Assis, vol. 14, p. 105)

Após o interregno de *Dom Casmurro*, Machado, no entanto, volta ao mesmo recurso, agora mais complexo e abrangente: é o caso de *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, em que aparece e reaparece a personagem Aires, conforme lembramos, em dois momentos fundamentais de nossa vida política: a Abolição e a República. A nossa *Comédia Humana* aí está representada.

Se Machado não quis continuar a personagem Sofia, é porque estava preparando a personagem ímpar de Capitu. Vamos à sua caracterização: com *Dom Casmurro*, as cogitações do narrador em primeira pessoa configuram os limites do relato, sendo, por isso mesmo,

³ A respeito cf. Gilberto Pinheiro Passos. *O Napoleão de Botafogo/Presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume/Capes, 2000, Col. Parours.

sua base da qual não se pode escapar. Cogitações e consequências que não são apenas nossas, estando profundamente ancoradas no mundo sociocultural da segunda metade do século XIX, quando a figura feminina sinalizava perigo variado, conforme nos mostram — de modo mais evidente — várias produções da Belle Époque.

Daí a perspectiva de Machado de Assis: *para um marido ciumento*, que se transforma em narrador, uma esposa que só pode figurar ousadia, malícia e “traição”. No entanto, não bastava ir buscá-la à rua, a exemplo de tantas produções romanescas ligadas ao tema da cortesã ou da atriz sustentada por um homem rico.

Era necessário que o perigo não apenas rondasse a casa, mas estivesse presente nela mesma, de preferência incrustada no elemento de sustentação do sistema, o proprietário Bentinho, donde o ciúme, motor da história. Para a vizinha, conhecida desde a infância, se tornar alguém tão perigoso, era necessário caracterizá-la como tal e apelar a alguns dados da categoria de mulheres que destroem a vida e a reputação de um homem.

Machado busca trazer para a obra elementos franceses que configuram o impasse proposto pela convivência com o feminino inquietante. Daí a presença, por exemplo, da mãe das cortesãs modernas, Manon Lescaut, de origem humilde, cuja história de dissipações e traições é contada pelo infeliz amante, Des Grieux, rapaz de estirpe nobre. Ele relata seus infortúnios ao primeiro narrador do livro, outro representante da classe privilegiada. Bentinho, no intuito de fazer aproximações que conspurcam a memória de Capitu, não deixa de buscar certo parentesco:

Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce. Com dezessete, Des Grieux (e mais era Des Grieux) não pensava ainda na diferença dos sexos. (Joaquim Maria Machado de Assis. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro-Brasília: Civilização Brasileira-INL, 1975 (Edições críticas de obras de Machado de Assis, vol. 12, p. 116).

Aí está lançada a pista da relação, ainda que a pequenada, com a Mulher Fatal, tão forte no século XIX francês. A ascensão social obtida graças ao casamento, algo tão tematizado por Machado, poderia ser o objetivo final, mas o romance não para aí, pois certos traços fazem Brasil e Europa se unirem para embasar a figura feminina, em contraposição à visão patriarcal do século XIX.

O poder de Capitu, sua capacidade de aconselhar Bentinho, raciocinar por ele, dirigir suas atitudes a fazem forte, fatalmente superior:

Capitu era Capitu, isto é, uma creatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. (Idem. Ibidem, p. 111)

O apelo ao atrativo físico, ao encanto feminino não se faz esperar:

Na verdade, Capitu ia crescendo às carreiras, as formas arredondavam-se e avigoravam-se com grande intensidade; moralmente, a mesma cousa. Era mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés até a cabeça . Esse arvorecer era mais apressado, agora que eu a via de dias a dias; de cada vez que vinha a casa achava-a mais alta e mais cheia; os olhos pareciam ter outra reflexão, e a boca outro império. (Idem. Ibidem, p. 183)

Temos aí a Mulher, na qual se acoplam poder e sensualidade. *Império e explosão do corpo* insistem na condição do fascínio, resumido numa palavra (“mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés até a cabeça”). Portanto, essa figura se faz portadora do domínio a que não se foge, ou seja, é parte integrante do convívio.

Na atmosfera religiosa quase opressiva do romance, a caracterização desabonadora de Capitu não poderia passar longe do demônio, conforme acentua José Dias:

Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu. . . Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada. (Idem. Ibidem, p. 102)

Aqui, a ligação com outra obra do século XIX se faz necessária, já que nos ajuda a compreender a relação matizada com o tema da Mulher Fatal. É *Carmen* de Mérimée. Vejamos o porquê. Começemos pela descrição que o narrador da obra francesa faz dos olhos e do olhar dos ciganos:

Seus olhos sensivelmente oblíquos, bem rasgados, muito negros, são escurecidos por cílios longos e espessos. Só se pode comparar seu olhar ao de um animal feroz. Nele, a audácia e a timidez se estampam ao mesmo tempo e, a esse respeito, seus olhos revelam muito bem o caráter da nação, matreira, ousada, mas temendo naturalmente os golpes como Panurge. (Prosper Mérimée. *Carmen et treize autres nouvelles*. Paris: Gallimard, 1965, Col. Folio, p. 167, tradução nossa)

Convém lembrar que devemos essa pista a Regina Pontieri⁴ e trabalhá-la: os olhos de Capitu trazem a marca da malignidade, porque ofertados pelo demônio e ligados aos ciganos, povo nômade, de língua estranha e costumes à margem da sociedade. A aproximação fica ainda mais forte e perturbadora se atentarmos para o fato de que, na própria obra francesa existe a relação a que José Dias alude. É só ler o que Carmen afirma a seu amante:

Você encontrou o diabo, sim, o diabo; ele não é sempre negro e não torceu seu pescoço. Estou vestida com lã, mas não sou carneiro. (Idem. Ibidem, p. 135, tradução nossa)

⁴ Cf. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva-MCT-Cnpq, 1988, Col. Debates, 214, p. 37.

Como se percebe, o apequenamento e a minimização trabalham, no sentido de lembrar a figura da Mulher fatal em Capitu, mas não a colocar como tal, transferindo simbolicamente a cortesã e a cigana para o ambiente recatado e acanhado da burguesa fluminense do século XIX. A violência e o caráter inusitado da vida das figuras femininas (Manon e Carmen) cedem lugar ao doméstico, ao familiar, mas nem por isso o conflito se torna menos pungente.

Outro dado importante da presença francesa nessa mesma obra de Machado está no fato de que a onomástica religiosa se faz solidária à base da trama, qual seja, a promessa da carreira eclesiástica feita pela mãe. Os nomes ligados a cultos são abundantes: Bento, Glória, José, Ezequiel, Pedro Santiago, Cosme.

Há, no entanto, dois nomes que podem estar ligados a algo histórico, ou seja, certas contendas religiosas presas ao chamado casuísmo, que é o estudo de casos em que a consciência se vê diante de impasses que precisam ser resolvidos por meio do estudo aprofundado dos padres da igreja e, no nosso caso, dos grandes nomes dos jesuítas.

Na França, Pascal, em *Les provinciales* (1656-1657), se põe a campo para criticar acerbamente certa frouxidão moral que adviria da maleabilidade com que os jesuítas enfrentavam os casos particulares. Um dos jesuítas combatido é o autor de *Summula casuum conscientiae* (1627). John Gledson⁵ foi o primeiro a apontar a fonte: segundo ele, Machado, grande leitor de Pascal, teria tirado tal nome de personagem da crítica pascalina feita aos jesuítas propagadores do casuísmo.

Aqui, convém ir mais longe e considerar que tal ataque, de forma direta ou indireta, se fez, no século XVII por nada mais nada menos que Molière, Boileau e La Fontaine e gradualmente o nome do jesuíta passou a significar, em francês um sinônimo de alguém

⁵ Cf. *Machado de Assis: impostura e realismo/ ma interpretação de Dom Casmurro*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 162.

que é muito hábil em criar regras de moral em harmonia com seus próprios interesses.⁶

O século XIX não poupou a figura jesuítica e, aí, fica claro o cuidado com que Machado insiste em criar elementos que mancharão para sempre o nome de Capitu e aquele, que podemos ler em seguida:

La Révolution, terrible à qui la touche,
Est couchée à terre! un Cartouche
Peut ce qu'aucun Titan ne put
Escobar rit d'un rire oblique.
On voit traîner sur toi, Géante République,
Tous les sabres de Liliput.
Le juge, marchand en simarre,
Vend la loi. . . –
Lazare! Lazare! Lazare!
Lève-toi!

(Victor Hugo. *Les châtiments*. Paris: Garnier-Flammarion, 1979, pp. 108-109)

De *Antonio Escobar y Mendoza* (1589-1669), autor do famoso *Summula casuum conscientiae* (1627), a história literária e o léxico franceses guardaram o nome Escobar, que serve a Bentinho para ilustrar ainda mais a ideia de traição. Se Capitu tinha o olhar oblíquo, o Escobar de Victor Hugo tinha o riso oblíquo.

Para continuarmos um pouco mais no trabalho de apropriação feito pelo nosso autor, é preciso ir além, na história dos casuístas e lembrar de um companheiro mais velho de Escobar, que atende pelo nome sugestivo de Thomas Sanchez (1550-1610), autor de um livro exatamente sobre matrimônio, denominado *Disputa-*

⁶ Cf. o verbete “Escobar”. In: Josette Rey-Debove & Alain Rey. *Le nouveau petit Robert/Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2007, p. 925.

tiones de sancti matrimonii sacramento. Como se vê, é só passar o nome do outro jesuíta para o feminino e teremos a evocação da figura de Sancha, mulher de Escobar, numa sugestiva reunião de nomes espanhóis e seu aproveitamento pela cultura francesa.

O apelo a elementos religiosos reaparece na trama e nas personagens de *Esau e Jacó*, em que a relação com a luta entre irmãos presente na Bíblia se faz evidente já no título. No entanto, há uma fortíssima sugestão francesa, claramente indicada ao longo do romance, pois no início de *Esau e Jacó*, há a citação de um verso de Racine, “Ni cet excès d’honneur, ni cette indignité”,⁷ que pode parecer totalmente descabida a um leitor desavisado, já que estamos diante de um trecho, no qual se conta o episódio da vultosa esmola dada por Natividade (mãe dos gêmeos Pedro e Paulo) a um irmão das almas.

Muito alegre, o pobre irmão das almas, então, aventura algumas hipóteses sobre a vida amorosa das damas. Neste momento, o matreiro narrador interrompe o fio dos acontecimentos para, num dos seus diálogos com o leitor, impedi-lo de criar, por sua vez, suposições sobre o passado da personagem:

Não conclusas tu que ele tivesse sido cocheiro algum dia, e andasse a conduzir moças antes de servir às almas. Também não creias que fosse outrora rico e adúltero, aberto de mãos, quando vinha de dizer adeus às suas amigas. *Ni cet excès d’honneur, ni cette indignité*. (Joaquim Maria Machado de Assis. *Esau e Jacob*. Rio de Janeiro-Brasília: Civilização Brasileira-INL, 1975 (Edições críticas de obras de Machado de Assis, vol. 15, p. 69)

Aparentemente, estamos apenas diante de uma aparente e irônica erudição do narrador. No entanto, do ponto de vista intertextual,

⁷ Racine. *Britannicus*. Paris: Larousse, 1971, col. Classiques Larousse, ato II, cena III, v. 610, p. 61.

a citação é significativa, estando presa à trama. Uma vez atentos ao fato de que pertence à tragédia *Britannicus*, podemos tentar compreender o alcance da irrupção de tal elemento francês.

A peça raciniana trata, basicamente, das desavenças políticas e sobretudo amorosas entre Britânico e Nero, o imperador. Note-se que Nero é “meio-irmão” de Britânico. O que chama mais a atenção e marca a sugestão francesa é o fato de os dois irmãos estarem apaixonados pela mesma mulher, Junie.

Desse modo, temos dois “irmãos” a lutar pelo poder político e pela mesma mulher, o que, sem dúvida, representa um elemento especular em relação ao conflito básico de *Esau e Jacó*, a vida de dissensões entre Pedro (monarquista) e Paulo (republicano), desde o útero materno. Não por acaso, ambos se apaixonam pela mesma mulher, a jovem Flora, cujo nome é o mesmo de uma deusa romana. Vejamos as aproximações que a simples presença de um verso de Racine ocasiona: dois irmãos, em evidente dissensão política, uma mesma paixão, por uma mulher cujo nome é romano.

Tal como na visão trágica, embora parodicamente, nada pode mudar o curso de certas vidas, uma vez que o fado que as comanda já está decidido de há muito, incorporando-se, entretanto, de modo diminuído (Pedro e Paulo não são membros da família dos Césares, mas simples burgueses nobilitados pelo Imperador) à narrativa brasileira e apequenando o conflito trágico, pois o que está em jogo, na tragédia francesa, é o poder em Roma, senhora do Ocidente, ao passo que, no romance, temos apenas uma troca de regime, num país periférico. Dela não participam diretamente os jovens envolvidos, ou seja, ninguém morre pela causa que abraça, além de se aclimatarem, cada um à sua maneira, aos novos tempos republicanos. Dessa forma, o trágico francês se apequena e se molda à maneira brasileira.

Os dados presentes nos romances nos permitem compreender a amplitude de uma frase de *Esau e Jacó*, em que Machado escancara sua preocupação em ir pontilhando algumas de suas obras

com a relação forte com a literatura estrangeira, um dos caminhos que encontrou para a universalização de nossos conflitos:

ANDA, FLORA, ajuda-me citando alguma cousa, verso ou prosa, que exprima a tua situação. (Joaquim Maria Machado de Assis. *Esau e Jacob*. Rio de Janeiro-Brasília: Civilização Brasileira-INL, 1975 (Edições críticas de obras de Machado de Assis, vol. 15, p. 69)

O fino estrategista que foi nosso autor não deixou, portanto, de consignar uma de suas armas mais percucientes: o recurso ao diálogo constante com a literatura universal, em especial a francesa, no intuito de conferir uma legibilidade especial a seus escritos: o da relação espelhada, em que avultam desproporções e assimetrias reveladoras de um Brasil sem máscaras.

MACHADO DE ASSIS DE SHAKESPEARE OU BETINHO VAI AO TEATRO

JOÃO ROBERTO FARIA
Universidade de São Paulo

O leitor certamente se lembra da passagem de *Dom Casmurro* em que Bentinho vai ao teatro e assiste à representação de *Otelo*, de Shakespeare.¹ Nos capítulos precedentes, acompanhamos o personagem alimentando a certeza de que Capitu o traía com Escobar. A prova do crime era o menino Ezequiel, cada vez mais parecido com o suposto amante, nesta altura já morto. Não deixa de ser curioso observar que a semelhança entre os dois personagens foi primeiramente percebida por Capitu e que ela mesma chamou a atenção de Bentinho: “Você já reparou que Ezequiel tem nos olhos uma expressão esquisita? perguntou-me Capitu. Só vi duas pessoas assim, um amigo de papai e o defunto Escobar” (cap. CXXXI). A partir desse momento, Bentinho começa a ver no filho a reencarnação do antigo amigo: “Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção do costume” (cap. CXXXII). A certeza da traição de Capitu destrói o casamento e perturba Bentinho, que começa a pensar em suicídio. É em meio a essa perturbação que ele vai ao teatro, sem saber que peça estava em cartaz.

¹ Retomo e amplio neste estudo algumas considerações críticas que estão presentes no ensaio introdutório que escrevi para o volume *Do teatro; textos críticos e escritos diversos*, de Machado de Assis, organizado por mim e publicado em 2008 pela Editora Perspectiva.

Assim começa o capítulo CXXXV: “Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente *Otelo*, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto e estimei a coincidência”. Para nós, leitores, é claro que não se trata de uma coincidência. Ao fazer o personagem assistir à representação da peça de Shakespeare, Machado nos convida a ler seu romance ou a compreender o seu personagem em função da intertextualidade estabelecida. E isso nos dá a chave para a compreensão do enredo de *Dom Casmurro*, uma obra não necessariamente sobre o adultério, que pode ter de fato acontecido, mas sobre o ciúme, que se baseia em uma traição, se não imaginada, ao menos mentalmente construída a partir de indícios e nenhuma prova concreta — exatamente como ocorre em *Otelo*.

Apesar da evidência, críticos do passado não compreenderam a pista dada por Machado e acreditaram nas palavras do narrador. Alfredo Pujol, por exemplo, em uma de suas conferências, realizadas entre 1915 e 1917, faz o seguinte comentário sobre *Dom Casmurro*: “É um livro cruel. Bento Santiago, alma cândida e boa, submissa e confiante, feita para o sacrifício e para a ternura, ama desde criança a sua deliciosa vizinha, Capitulina, – Capitu, como lhe chamavam em família. Esta Capitu é uma das mais belas e fortes criações de Machado de Assis. Ela traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e de graça. Dissimulada por índole, a insídia é nela, por assim dizer, instintiva e talvez inconsciente”.² Esse modo de ver Capitu e de considerar *Dom Casmurro* um romance sobre o adultério foi predominante durante décadas, ratificado por críticos influentes como Mário Matos, Augusto Meyer ou Barreto Filho. Ainda em 1969, a Comissão Machado de Assis, formada por ilustres intelectuais para publicar em edições críticas a obra do nosso maior escritor, escreveu no prefácio a *Dom Casmurro* que esse romance “se resume numa história de adultério, narrada em

² Alfredo Pujol. *Machado de Assis*, 2.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934, p. 238.

primeira pessoa”. E mais, que o “adultério só é descoberto por Bentinho depois de há muito consumado, quando um dos culpados acabava de falecer”.³ Atualmente essa leitura que vê Bentinho como vítima de uma mulher dissimulada, esperta e traiçoeira, é considerada ingênua e foi substituída por análises e interpretações que levam em conta a inconfiabilidade do narrador — em primeira pessoa, lembre-se —, que desde o início do romance não esconde seu ciúme doentio. Ressalte-se que essa leitura, para ser correta e coerente, não deve absolver Capitu, mas trabalhar sobre a dúvida que o romance instaura; afinal, Capitu não é nenhuma santa e Bentinho se faz de bobo para que acreditemos nele.

A percepção de que o caráter de Bentinho foi construído a partir de sugestões colhidas em Shakespeare, particularmente em *Otelo*, deu origem a bons estudos críticos sobre *Dom Casmurro*, que levam em conta a intertextualidade claramente estabelecida pelo escritor. Lembro aqui o pioneiro *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, de Helen Caldwell, de 1960, publicado em tradução brasileira em 2002;⁴ *O olhar oblíquo do Bruxo*, de Marta de Senna⁵ — que junta Hamlet a Otelo para explicar o caráter duvidoso e ciumento de Bentinho; e *Machado de Assis: o romance com pessoas*, de José Luiz Passos.⁶

Meu propósito aqui não é fazer uma análise extensa de *Dom Casmurro* à luz de *Otelo*. Quero apenas levantar uma hipótese a respeito da ida de Bentinho ao teatro, explicando-a, sem negar a centralidade da abordagem intertextual, em outros termos: o do crescente interesse de Machado por Shakespeare a partir de 1871,

³ Machado de Assis. *Dom Casmurro*, 2.^a ed. Rio de Janeiro-Brasília: Civilização Brasileira-INL/MEC, 1977, p. 15.

⁴ Helen Caldwell. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê, 2002.

⁵ Marta de Senna. *O olhar oblíquo do Bruxo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998 (2 ed. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008).

⁶ José Luiz Passos. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: Nankin-Edusp, 2007.

quando nosso escritor vê, no palco, pela primeira vez em sua vida, algumas das grandes peças do dramaturgo inglês, *Otelo* entre elas. É claro que antes disso ele já havia lido Shakespeare, que é citado tanto em textos críticos e crônicas da juventude, quanto em alguns contos. Para ficarmos no registro de *Otelo*, lembremos o início da crônica “Conversas com as mulheres IV: as mulheres pérfidas”, de 18 de junho de 1865: “*Pérfida como a onda*, diz Otelo; e nunca uma imagem mais viva exprimiu o perjúrio de uma mulher amada”.⁷ Dois anos depois a mesma expressão é retomada no conto significativamente intitulado “A onda”.⁸

Mas quando, afinal, Machado começou a ler as peças de Shakespeare? Se é impossível responder a essa questão, por outro lado pode-se saber com precisão quando as viu em cena pela primeira vez e avaliar a importância dessa experiência que teve como espectador. Como afirmei acima, foi em 1871, no Rio de Janeiro, quando uma plateia privilegiada assistiu, maravilhada, aos espetáculos dados pelo grande ator trágico italiano Ernesto Rossi. É possível que Machado também tenha visto as peças de Shakespeare interpretadas por outro grande artista italiano que passou pelo Rio de Janeiro no mesmo ano: Tommaso Salvini. Ambos, Rossi e Salvini, foram admirados em toda a Europa, representaram Shakespeare na Inglaterra, com sucesso, e apresentaram-se também nos Estados Unidos.

Ernesto Rossi estreou no Rio de Janeiro em maio, com o drama *Kean*, de Alexandre Dumas. E logo em seguida apresentou *Hamlet*, *Otelo*, *Romeu e Julieta* e *Macbeth*. Machado ficou simplesmente encantado com o trabalho do ator. Algumas cenas de *Macbeth*, como “o monólogo do punhal, as cenas com Lady Macbeth, a do banquete, são páginas de arte que se não apagam mais da memória”,⁹ escreveu

⁷ Machado de Assis. *Contos e crônicas* (org. R. Magalhães Júnior). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958, p. 110.

⁸ Cf. Machado de Assis. *Contos avulsos* (org. e prefácio de R. Magalhães Júnior). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956, pp. 63-81.

⁹ Machado de Assis. *Do teatro: textos críticos e escritos diversos* (org. João Roberto Faria). São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 517.

num pequeno artigo para a *Semana Ilustrada*, em 25 de junho. Além dos elogios a Rossi, Machado faz uma revelação surpreendente: a plateia brasileira não conhecia até então a obra de Shakespeare. No passado, o grande ator romântico João Caetano havia representado apenas os “arranjos” do escritor neoclássico francês François Ducis, isto é, adaptações que mutilaram as peças originais, acomodando-as às regras do Classicismo. *Otelo* foi uma dessas peças, representada em tradução de Gonçalves de Magalhães, a partir de 1837. É de se crer que Machado a tenha visto no palco do Teatro S. Pedro de Alcântara nos final dos anos 1850. João Caetano manteve a peça no repertório de sua companhia dramática ao longo de décadas, por se tratar simplesmente do principal papel de sua carreira. Logo, a encenação do *Otelo* de Shakespeare e de outras tragédias de sua autoria, em 1871, tinha um significado importante, apontado por Machado: “Shakespeare está sendo uma revelação para muita gente”. Inclusive para ele mesmo, podemos acrescentar, lembrando que ler uma peça teatral e vê-la em cena são duas experiências diferentes.

Apesar da qualidade dos espetáculos, a afluência do público não foi das maiores. Intelectuais como Salvador de Mendonça e Francisco Otaviano publicaram artigos em jornais do Rio de Janeiro para louvar a arte de Ernesto Rossi e atrair espectadores. A pedido do primeiro, Machado fez uma análise cuidadosa da interpretação que o ator deu ao protagonista da peça *Luís XI*, de Casimir Delavigne, em texto publicado no jornal *A Reforma*, em 20 de julho. Chamou-o de “ilustre trágico” e “inteligente colaborador” do dramaturgo, pois não foram poucos os momentos em que a inventividade do intérprete complementou o significado do texto escrito. Diante da abrangência do repertório já apresentado e a apresentar, observou sobre o ator: “Não tem clima seu: pertencem-lhe todos os climas da terra. Estende as mãos a Shakespeare e a Corneille, a Alfieri e Lord Byron: não esquece Delavigne, nem Garrett, nem V. Hugo, nem os dois Dumas. Ajustam-se-lhe no corpo

todas as vestiduras. É na mesma noite Hamlet e Kean. Fala todas as línguas: o amor, o ciúme, o remorso, a dúvida, a ambição. Não tem idade; é hoje Romeu, amanhã Luís XI”.¹⁰

Se por um lado Machado gostou de Rossi nos vários papéis que representou, chamando a atenção para a versatilidade do ator, cujo repertório ia do clássico ao romântico, por outro ficou maravilhado com o conjunto das peças de Shakespeare. Parecia-lhe, antes de assistir aos espetáculos, que bastava sua imaginação de leitor para perceber a grandeza e a beleza da obra do grande poeta inglês. Afinal, há nela tanta “vitalidade própria” que se afigura desnecessário o “prestígio do tablado”. Rossi, interpretando os heróis shakespearianos, fê-lo mudar de opinião: “A vida que a esses caracteres imortais deu a nossa imaginação, sentimo-la em cena quando o gênio prestigioso do Rossi os interpreta e traduz, não só com alma, mas com inteligência criadora”. E mais: a grandeza de Rossi, embora se tenha manifestado em todos os papéis que desempenhou, impressionou-o quando percebeu haver entre Shakespeare e o ator “uma afinidade intelectual, tão exclusiva e absoluta, que o ator nunca seria maior na intimidade de outro poeta, e que era esse a sua musa por excelência, e as suas obras a atmosfera mais apropriada ao seu gênio”.

Machado confessa que considera *Hamlet* a peça mais profunda de Shakespeare e que vê-la em cena foi a realização de um sonho que considerava difícil de concretizar. A interpretação de Rossi, “naquele tipo eterno de irresolução e de dúvida”, ficará gravada em sua mente para sempre. Se Adelaide Ristori¹¹ o havia impressionado

¹⁰ Machado de Assis. *Do teatro: textos críticos e escritos diversos* (org. João Roberto Faria). São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 523.

¹¹ Em julho de 1869, a grande atriz trágica italiana Adelaide Ristori apresentou-se no Rio de Janeiro com um repertório que incluía peças como *Fedra*, de Racine; *Maria Stuart*, de Schiller; e *Mirra*, de Vittorio Alfieri, entre outras. Machado escreveu quatro belos artigos sobre o trabalho da atriz para o *Diário do Rio de Janeiro*, que podem ser lidos em *Do teatro: textos críticos e escritos diversos* (org. João Roberto Faria). São Paulo, Perspectiva: 2008, pp. 489-512.

tanto, dois anos antes, como atriz trágica, eis como avalia as diferenças entre ela e Rossi: “Se o gênio de ambos é igualmente profundo, o de Rossi me parece mais vasto. Alguns dirão, talvez que, conquanto não haja para nenhum deles fronteiras de escola, a Ristori parecia amar especialmente a arte clássica, ao passo que o Rossi tem particular afeto à arte romântica”.

Muito provavelmente as peças de Shakespeare fizeram a diferença. Rossi impressionou a plateia brasileira como ator que “sabe traduzir a paixão de Romeu, os furores de Otelo, as angústias do Cid, os remorsos do Macbeth, que conhece em suma toda a escala da alma humana”. Em outras palavras, as interpretações de Rossi foram marcantes pela intensidade com que exprimiu os sentimentos dos personagens que encarnou. Machado as aproxima do estilo romântico, opondo-as às de Ristori, certamente porque se caracterizavam por mais vigor físico, mais expressividade facial e uso da voz com ênfase em contrastes agudos. De pequena estatura, mas robusto, Rossi “tinha uma face flexível, um corpo capaz de movimentos elásticos e gestos expressivos, e uma voz que alternava volume e tom com facilidade. A natureza tempestuosa e imprevisível de suas paixões tornou-o merecedor do título de ator romântico”.¹²

Machado termina o texto exprimindo o desejo impossível de ver Ristori, Rossi e Salvini, juntos, no mesmo tablado, interpretando vários personagens, mas em primeiro lugar “Otelo, Hamlet, Iago, Cordélia, Desdêmona, Lear, Shylock, todo o Shakespeare enfim”.

Curiosamente, nosso escritor não se manifestou sobre os espetáculos dados por Salvini no Rio de Janeiro em setembro e outu-

¹² Dennis Kennedy (ed.). *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*. New York: The Oxford University Press, 2003, p. 1157. Na sequência da citação, o estilo de interpretação de Rossi é contraposto ao de Tommaso Salvini, classificado como “clássico”, por ser “mais estudado”. Trata-se de questão controversa, pois os críticos de língua inglesa do século XIX definiam Rossi e Salvini como intérpretes realistas. Sobre o assunto, pode-se ler o belo livro de Marvin Carlson. *The Italians Shakespearians: Performances by Ristori, Salvini and Rossi in England and America* (Washington: Folger Books, 1985).

bro do mesmo ano de 1871. Mas é possível que o tenha visto em cena, pois se refere a ele num texto curto de 17 de julho de 1885¹³ e numa crônica da *Gazeta de Notícias* de 3 de junho de 1894.¹⁴

O que parece importante enfatizar é que a experiência de ver Shakespeare no palco foi significativamente marcante para Machado. Se antes de 1871 já o lia e o admirava,¹⁵ a partir desse ano torna-o um interlocutor mais constante, multiplicando em suas crônicas, contos e romances as citações de peças e falas de personagens que guarda na memória. Assim, podemos lembrar que já em 1872 ele publica o seu primeiro romance, *Ressurreição*, escrito para “pôr em ação” o pensamento de Shakespeare que aparece em *Medida por medida*, citado no original na “Advertência da primeira edição”: “Our doubts are traitors, / And make us lose the good we oft might win, / By fearing to attempt”.¹⁶

Alguns estudiosos da obra de Machado, como Helen Caldwell, já observaram que *Ressurreição* traz as marcas de Otelo no ciumento Félix. Mas se nos lembrarmos de seu comportamento em relação a Livia, não é apenas o ciúme que atrapalha o relacionamento de ambos. Félix é também incapaz de tomar decisões e duvida o tempo todo de que deve se casar com Livia. Nesse sentido ele lembra o que Machado afirma sobre Hamlet: “tipo eterno de irresolução e de dúvida”. Curiosa ou coincidentemente, essa mesma expressão é utilizada pelo crítico anônimo do jornal *O Mosquito*, que, em maio de 1872, louva os “caracteres verdadeiros” de *Ressurreição*, sublinhando que Machado conseguiu “desenhar com traços indeléveis

¹³ Machado de Assis. *Do teatro: textos críticos e escritos diversos*, p. 575.

¹⁴ *Ibidem*, p. 638.

¹⁵ Em 30 de julho de 1869, por exemplo, num dos folhetins em que comenta as interpretações de Adelaide Ristori, Machado afirma estar de acordo com um escritor de seu tempo, sem nomeá-lo, que chamou Shakespeare “com justiça, e para honra da humanidade, o maior de todos os homens”.

¹⁶ Machado de Assis. *Ressurreição*. Rio de Janeiro-Brasília: Civilização Brasileira-INL/MEC, 1977, p. 61. Em português: “Nossas dúvidas são traidoras / E nos fazem perder o bem que muitas vezes poderíamos obter, / Por medo de tentar”.

o tipo da irresolução e da dúvida na personagem do Dr. Félix”.¹⁷ Os contemporâneos do escritor perceberam o diálogo estabelecido com Shakespeare, como se pode comprovar pela leitura de outro artigo, publicado na *Semana Ilustrada*, em que Félix é caracterizado como “um misto de Werther, de Otelo, de Hamlet e de Romeu”.¹⁸

Em 1873 nosso escritor dá mais uma prova de admiração pela obra do poeta inglês: o *Arquivo Contemporâneo* estampa sua tradução do famoso monólogo de Hamlet, “To be or not to be”, que será também o título de um conto de 1876, publicado no *Jornal das Famílias*.

Elogios a Shakespeare e referências a suas principais peças e personagens passam a povoar a produção de Machado. Helen Caldwell afirma ter encontrado em sua obra “255 referências diretas a Shakespeare, incluindo referências a vinte de suas peças”.¹⁹ Quero ressaltar a crônica de 26 de abril de 1896, na qual Machado comenta um telegrama vindo de Londres, em que se anunciava que “terminaram as festas de Shakespeare”. O escritor emenda o telegrama afirmando: “Terminaram as festas da alma humana”. Eis o que o seduz nos textos do escritor inglês: a forma como são tratados os sentimentos universais, os sentimentos do coração humano. É isso que garante perenidade a uma obra literária e especialmente a Shakespeare. Afinal, “um dia, quando já não houver império britânico nem república norte-americana, haverá Shakespeare; quando não se falar inglês, falar-se-á Shakespeare”.²⁰

Vale lembrar que dois anos antes de ver Ernesto Rossi em cena, Machado já havia ficado bastante impressionado com o caráter universal dos sentimentos humanos presentes nas tragédias ence-

¹⁷ Cf. Hélio de Seixas Guimarães. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin-Edusp, 2004, p. 298.

¹⁸ Ibidem, p. 313.

¹⁹ Helen Caldwell. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, p. 20.

²⁰ Machado de Assis. *Do teatro: textos críticos e escritos diversos*, p. 624.

nadas por Adelaide Ristori. No segundo dos quatro artigos que escreveu sobre as interpretações da atriz, em julho de 1869, ele afirma: “A tragédia é uma forma de arte, não toda a arte, e qualquer que seja a forma, os sentimentos humanos terão igual expressão, se forem verdadeiros. Podem variar os vasos; a essência é a mesma. A casaca substituiu a clâmide, mas o coração humano não variou. O que se deve estudar em Ristori é a parte universal dos sentimentos”.²¹ E ao escrever sobre *Fedra*, acrescenta: “Os homens cujos olhos se umedeciam diante da luta de Ximena, do ciúme de Hermíone, da paixão e dos remorsos de Fedra, eram os mesmíssimos de hoje; e se o gosto, se a escola, se as condições do teatro mudaram, não mudou o coração humano; os sentimentos podem, talvez, mudar de aspecto, mas a essência é a mesma”.²²

Não por acaso é na virada da década de 1860 para a de 1870 que nosso escritor começa a se preocupar com as limitações da literatura brasileira, presa ainda ao nacionalismo romântico. *Resurreição* é já uma tentativa de superar a cor local, com o enredo centrado na análise de dois caracteres. Em 1873, no conhecido artigo “Notícia da atual literatura brasileira — instinto de nacionalidade”, Machado cita Shakespeare, entre outros autores, para apontar um caminho novo para os escritores brasileiros: o do romance de cunho psicológico — sinônimo de literatura de alcance universal —, no qual o objeto principal de estudo é a alma humana. A seu ver, era preciso ir além dos “toques do sentimento”, dos “quadros da natureza” e da “pintura dos costumes” do romance romântico, interiorizando o sentimento nacional e colocando em primeiro plano o que ele denomina “análise de paixões e caracteres”. Esse era o caminho para uma literatura ao mesmo tempo nacional e universal. Shakespeare não era simultaneamente “gênio universal” e “poeta essencialmente inglês”? Já não tínhamos um bom

²¹ Ibidem, p. 499.

²² Ibidem, pp. 503-504.

exemplo de alcance universal na poesia de Gonçalves Dias, cujos versos pertencem, “pelo assunto a toda a mais humanidade, cujas aspirações, entusiasmo, fraquezas e dores geralmente cantam?”²³

Que Machado conseguiu realizar o seu intento de ser escritor brasileiro e universal ao mesmo tempo, não se discute: seus romances e contos da maturidade atestam o fato. Além disso, lembre-se a riqueza do debate em torno de sua obra, em que se percebe, no passado e no presente, uma forte polarização: de um lado, há estudiosos que colocam em primeiro plano o crítico da sociedade patriarcal e escravocrata; de outro, estudiosos que veem no escritor, antes de tudo, o analista da alma humana, o psicólogo. Sem entrar no mérito dos argumentos das duas correntes de opinião, eu diria que pelo menos no momento em que escreve o “Instinto de nacionalidade”, Machado está mais preocupado com a superação do estreito nacionalismo romântico ainda vigente: essa é a tônica do artigo; é preciso ir além da “cor local”. No mesmo ano de 1873, como que enfatizando sua preocupação com o alcance universal da literatura, ele afirma pela boca de um personagem do conto “Tempo de crise”: “Dizem de Shakespeare que, se a humanidade perecesse, ele só poderia recompô-la, pois que não deixou intacta uma fibra sequer do coração humano”.²⁴

Façamos um breve parêntese para lembrar que, em 1875, inspirado pelo indianismo, Machado publica o livro de poemas *Americanas*. O que parece ser uma recaída romântica na literatura que apela para a “cor local” é, na verdade, uma tentativa de conciliar o nacional e o universal, exatamente como sugerido no artigo “Instinto de nacionalidade”. Na “Advertência” à primeira edição, ele retoma inclusive algumas expressões para explicar que o indianismo é um assunto como outro qualquer e que “tudo pertence à

²³ Machado de Assis. “Instinto de nacionalidade”. In: *Crítica literária*. Rio de Janeiro: Jackson, 1951, p. 138.

²⁴ Machado de Assis. *Contos avulsos* (org. e prefácio de R. Magalhães Júnior). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956, p. 236.

invenção poética, uma vez que traga os caracteres do belo”.²⁵ Mas o que mais impressiona nesse texto é a ideia de que os aspectos nacionais nos poemas são acessórios e inferiores em relação aos universais. Há um evidente critério de valor nestas palavras: “[. . .] o capacete de Ajax é mais clássico e polido que o canitar de Itajuba; a sandália de Calipso é um primor de arte que não achamos na planta nua de Lindoia. Esta é, porém, a parte inferior da poesia, a parte acessória. O essencial é a alma do homem”. Comentando essa passagem, José Veríssimo observa que aí está sintetizada a estética de Machado, escritor avesso ao pitoresco e aos aspectos exteriores das coisas: “Poeta ou prosador, ele não se preocupa senão da alma humana [. . .]. Dos costumes, figuras, manhas e feições do índio e da sua vida que põe em poema, procura sobretudo descobrir a essência sob as exterioridades exóticas, e por ela revelar-lhe a alma”.²⁶

Voltando a Shakespeare, podemos dizer que Machado encontrou em sua obra um modelo para estudar a alma humana, um mestre que sabia pintar as paixões num nível de densidade psicológica que até então desconhecia. Impossível deixar de lembrar a expressão de Harold Bloom, segundo a qual Shakespeare “inventou o humano”, isto é, incutiu em seus personagens uma dimensão interna que nos permite enxergar em suas peças “a instauração da personalidade conforme hoje a conhecemos”.²⁷ Como bem observa José Luiz Passos, as referências de Machado às obras do escritor inglês não são “nem esporádicas, nem ornamentais. Elas servem ao propósito de aprofundar as crises e revelações que seus protagonistas têm acerca de si”. Nesse sentido, acrescente-se, ainda de acordo com o estudioso, que tais referências servem a um propósito

²⁵ Machado de Assis. *Americanas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1875, p. VI.

²⁶ José Veríssimo. *História da literatura brasileira*. 5.ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. 283.

²⁷ Harold Bloom. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 29.

fundamental: o de “buscar novos modos de garantir profundidade psicológica aos protagonistas”.²⁸

Machado sabia que não teria sentido escrever peças teatrais à maneira do dramaturgo inglês. Seu tempo pedia a poesia e principalmente o romance, o conto, não o drama. Era preciso transportar para as formas narrativas a mesma densidade na construção dos personagens que viu nas peças representadas em 1871. Como fazer isso? Machado não conseguiu de imediato resolver o problema que se propôs. Nos romances dos anos 1870 ele continua a dialogar com Shakespeare — *Otelo* ganha citação em *A mão e a luva* e *Helena*; *Macbeth* em *Iaiá Garcia* —, mas sem ainda encontrar a forma adequada às novas preocupações. Em 1878, porém, ano em que escreveu e publicou *Iaiá Garcia*, Machado parece saber bem o que quer, como se percebe em sua crítica a *O Primo Basílio*. A certa altura, ele lamenta que no romance de Eça de Queirós se dê “a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito”.²⁹ O extravio das cartas, por exemplo, que dá poder à criada Juliana, é prova da fraqueza do romance, observa Machado, que mais uma vez evoca Shakespeare — e particularmente *Otelo* — para a defesa da literatura entendida como análise de paixões e caracteres: “Que o Sr. Eça de Queirós podia lançar mão do extravio das cartas, não serei eu que o conteste; era seu direito. No modo de exercer é que a crítica lhe toma contas. O lenço de Desdêmona tem larga parte na sua morte; mas a alma ciosa e ardente de Otelo, a perfídia de Iago e a inocência de Desdêmona, eis os elementos principais da ação. O drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens: o acessório não domina o absoluto”.³⁰

Em outras palavras, as restrições feitas a Eça de Queirós deixam transparecer o desafio que Machado coloca para si mesmo:

²⁸ José Luiz Passos. *Machado de Assis: o romance com pessoas*, pp. 222-224.

²⁹ Machado de Assis. *Crítica literária*, p. 178.

³⁰ *Ibidem*, p. 178.

como fazer um romance interessante, de alcance universal, em que em primeiro plano sejam colocados os personagens em sua dimensão interna, não o enredo? Já sabemos que o resultado de *Ressurreição* é modesto e que nos romances seguintes o enredo ainda é dominante. Shakespeare lhe apontara o caminho para aprofundar o estudo do coração humano, mas não a melhor forma para fazer isso. A solução Machado a encontrou apenas quando entrou em contato com o romance inglês do final do século XVIII e percebeu a potencialidade de uma forma de narrar que se afastava em tudo da objetividade do narrador do romance naturalista então em voga. Paulo Sérgio Rouanet definiu-a como “forma shandiana”, levando em conta a dívida de Machado para com o romance *Tristram Shandy*, de Sterne. A seu ver, o próprio Machado conceitua essa forma, caracterizada pelos seguintes aspectos: “1) pela presença constante e caprichosa do narrador, ilustrada enfaticamente pelo pronome de primeira pessoa: ‘Eu, Brás Cubas’; 2) por uma técnica de composição difusa e livre, isto é, digressiva, fragmentária, não-discursiva; 3) pela interpenetração do riso e da melancolia; e 4) pela subjetivação radical do tempo (os paradoxos da cronologia) e do espaço (as viagens)”³¹

É inegável que essas características formais se repetem nos contos e romances da maturidade de Machado. Ao mesmo tempo, avolumam-se as sugestões colhidas em Shakespeare, como demonstra o já referido estudo de José Luiz Passos, em cujo apêndice estão arroladas as citações e alusões ao poeta inglês em toda a obra machadiana. O que se nota é que tais citações e alusões tornam-se consideravelmente mais frequentes a partir de 1871.

Volto, pois, ao meu ponto de partida. Quero crer que a contribuição do ator Ernesto Rossi nesse processo de assimilação da obra shakespeariana não pode ser esquecida. Afinal, suas interpretações

³¹ Paulo Sérgio Rouanet, Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. *Estudos Avançados*, maio-agosto de 2004, n.º 51, p. 336.

não se apagaram jamais na memória de Machado, que em várias ocasiões lembrou-se delas. No conto “Curta história”, de 1886, para dar um bom exemplo, o enredo gira em torno de uma mocinha que se encanta com o intérprete italiano em *Romeu e Julieta*. Diz o narrador: “A leitora ainda há de lembrar-se do Rossi, o ator Rossi, que aqui nos deu tantas obras-primas do teatro inglês, francês e italiano. Era um homenzarrão, que uma noite era terrível como Otelo, outra noite meigo como Romeu”.³² Em crônica de 3 de junho de 1894, contando um sonho que teve depois de ler a conhecida cena do cemitério, no quinto ato de *Hamlet*, o autor pergunta aos leitores se ainda se lembram “de Rossi e de Salvini”.³³ A 10 de fevereiro de 1895, comentando as especulações dos bancos, mais uma vez Rossi e Hamlet vêm à mente do cronista: “Esta semana lembrei-me do velho problema insolúvel. Com os olhos, — não nos camarotes da quarta ordem, ao fundo, e o pé na casinha do ponto, como o Rossi, mas pensativamente postos no chão, repeti o monólogo de Hamlet, perguntando a mim mesmo o que é que nasceu primeiro, se a baixa do câmbio, se o boato”.³⁴ Em 14 de junho de 1896, comentando alguns atos praticados na alfândega, sem saber se eram um crime ou não, o cronista observa: “*Ecco il problema*, diria enfaticamente o finado Rossi”.³⁵ O ator italiano havia falecido dez dias antes.

É por essa época que Machado começa a escrever *Dom Casmurro*. Prova disso é a publicação do texto intitulado “Um agregado — (capítulo de um livro inédito)” no jornal *A República* em 15 de novembro de 1896. As referências a Ernesto Rossi em crônicas de 1894, 1895 e 1896 são demonstrações claras de que Machado ainda guardava na memória as interpretações do extraordinário ator italiano. Isso nos convida a arriscar uma hipótese para

³² Machado de Assis. *Contos fluminenses II*. Rio de Janeiro: Jackson, 1951, p. 395.

³³ Machado de Assis. *Do teatro: textos críticos e escritos diversos*, p. 638.

³⁴ Machado de Assis. *A Semana*, 2.^o volume (1894-1895). Rio de Janeiro: Jackson, 1951, pp. 309-310.

³⁵ *Ibidem*, 3.^o volume (1895-1900). Rio de Janeiro: Jackson, 1951, p. 205.

explicar a ida de Bentinho ao teatro: não se trata apenas de estabelecer o diálogo intertextual com *Otelo*, mas de rememorar uma experiência de espectador que foi decisiva para o escritor. Ou seja, o *Otelo* que Bentinho vê no palco, pelos olhos de Machado, é o de Ernesto Rossi. O personagem de *Dom Casmurro* não menciona o nome do ator. Mas a informação, no capítulo CXXXI, de que “começava o ano de 1872”, nos dá uma pista extraordinária. Como nesse ano não houve nenhuma representação de *Otelo* no Rio de Janeiro — para confirmar isso, basta passar os olhos nos anúncios dos jornais e lembrar que apenas artistas estrangeiros encenavam Shakespeare na época —, é muito provável que o escritor tenha sido traído pela memória. Mas errou por um ano apenas, pois, como sabemos, foi em 1871 que Rossi interpretou os papéis shakespearianos para a plateia fluminense.

O personagem-narrador do romance refere-se à “fúria do mouro” e aos “aplausos frenéticos do público” na cena da morte de Desdêmona. Nos jornais de 1871, há várias descrições do entusiasmo da plateia — em um deles aparece até mesmo o adjetivo “frenético” — e menções à vigorosa interpretação de Rossi, que emprestou ao personagem uma truculência e uma selvageria que deixaram os espectadores impressionados. As ilustrações, em jornais como *Vida Fluminense*, lembravam aos leitores algumas cenas antológicas que haviam visto no palco, entre elas a morte de Desdêmona, a morte de Julieta e a cena do cemitério em *Hamlet*. Uma delas, figurando o embate entre Otelo e Iago, no terceiro ato de *Otelo*, trazia o desenho de dois felinos em luta e a seguinte legenda: “Os espectadores, vendo que não havia ali grade de ferro que separasse a cena da plateia, tremeram como caniços”.³⁶ O jornalista Ferreira de Araújo, em artigo publicado em *O Guarani*, de 21 de maio, assim descreve o desfecho do quinto ato de *Otelo*:

³⁶ Daniela Rhinow. *Visões de Otelo na cena e na literatura dramática nacional do século XIX*, vol. 2. Doutorado em Literatura Brasileira. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2007, p. 296.

Depois, o último beijo de amante, depois o despertar de vítima, a acusação de juiz que é também algoz, os protestos de inocência da acusada aumentando a cólera do esposo, que se julga ultrajado, cólera que vai crescendo, crescendo, até irromper em gritos ferozes, que se misturam ao estertor da agonizante. É horrível! Faz-se em todo o teatro um silêncio fundo, e quando aparece de novo Otelo, fugindo horrorizado ao espetáculo do próprio crime, muitos olhos se desviam da fera, que arqueja ainda com as fadigas da luta.³⁷

É de se crer que Bentinho tenha aplaudido essas cenas que o fizeram pensar no destino que Capitu merecia. Não lhe passou pela cabeça que a esposa podia ser inocente, como Desdêmona, e que sua morte poderia ser um erro. Ao contrário, a certeza da culpa o levou a considerar que um travesseiro não bastava para ela: “era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó” (cap. CXXXV). Sem coragem para agir como Otelo, Bentinho, motivado pelo espetáculo teatral, lança mão não da violência física, mas de uma truculência de cunho psicológico e moral: ele expulsa Capitu de sua vida, exilando-a na Europa.

O diálogo de Machado com Shakespeare, em *Dom Casmurro*, pode, portanto, ter sido estimulado pela lembrança da exuberante interpretação que Rossi deu a Otelo. A experiência como espectador fez o escritor ler e reler Shakespeare até o fim dos seus dias. Podemos mesmo afirmar que o modo pelo qual Machado enxerga o ser humano e a vida social tem tudo a ver com o escritor inglês, com quem ele aprendeu que “o mundo inteiro é um palco e todos os homens e mulheres são meramente atores” (*As You Like It*, II, vii). Ser e parecer, dialética fundamental na obra de Machado, é, no fundo, a dialética entre ser e representar, entre rosto e máscara, entre autenticidade e dissimulação.

³⁷ Daniela Rhinow. *Visões de Otelo na cena e na literatura dramática nacional do século XIX*, vol. 2, pp. 373-374.

MACHADO DE ASSIS E A LITERATURA VITORIANA: NOTAS DE PESQUISA SOBRE AUTORIA, ORIGINALIDADE E PLÁGIO

JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

(Antes mesmo de principiar uma advertência: neste breve ensaio, alinhavo o resultado preliminar de um projeto em curso.¹ Daí, o caráter lacunar de algumas frases e o sentido provisório das poucas conclusões apresentadas. Porém, como não almejo sequer os cinco leitores do defunto autor, o risco que corro é quase nenhum. Ao texto, pois.)

SEM LEITORES?

O primeiro romance realmente inovador de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, foi publicado na *Revista Brasileira*, em 1880, e em livro um ano depois. Como se sabe, o romance tem sido louvado como uma obra-prima por escritores e críticos como José Saramago, Carlos Fuentes, Susan Sontag, John Barth e Harold Bloom, entre outros — isso para não mencionar os leitores brasileiros, que desde sempre reconheceram o caráter singular do texto. Contudo, até a escrita de *Brás Cubas*, embora já fosse um escritor consagrado, Machado de Assis ainda não havia

¹ Este texto foi escrito graças a uma bolsa de pesquisa, concedida pela British Academy para o desenvolvimento do projeto “Machado de Assis: A (Critical) Reader of the British Tradition”. Este texto foi escrito originalmente em inglês e a primeira versão foi traduzida por Leonardo Vieira de Almeida.

alcançado a agudeza que aprendemos a admirar em sua obra; pelo menos, essa agudeza ainda não se constituía no tom dominante em sua produção. Logo, uma das mais importantes questões da crítica literária brasileira é a necessidade de encontrar uma explicação razoável para o salto qualitativo na obra de Machado de Assis.² Não pretendo, neste breve ensaio, oferecer um resumo da fortuna crítica dessa questão; no fundo, minha preocupação é muito distinta, pois pretendo propor a inserção de Machado de Assis num debate fascinante que empolgou a literatura inglesa oitocentista na segunda metade do século XIX e que posteriormente foi negligenciado. Refiro-me ao debate reconstruído no elegante ensaio de Robert Macfarlane, *Original Copy: Plagiarism and Originality in Nineteenth-Century Literature*, ao qual retornarei mais tarde. De imediato, convido o leitor a abrir o romance do defunto autor:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, é coisa que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne e de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. (p. 513)³

Essa é uma passagem-chave; na verdade, constitui o rito de passagem de Machado de Assis. O narrador de *Memórias Póstumas de*

² Roberto Schwarz formulou perfeitamente o problema: “A descontinuidade entre as *Memórias póstumas* e a literatura apagada da primeira fase machadiana é irrecusável, sob pena de desconhecemos o fato qualitativo, afinal de contas, a razão de ser da crítica. Mas há também a continuidade rigorosa, aliás, mais difícil de estabelecer”. (*Mestre*, 208).

³ Ao citar os romances de Machado de Assis, estarei sempre utilizando o primeiro volume da *Obra completa* organizada por Afrânio Coutinho.

Brás Cubas se mostra um escritor ciente de que, acima de tudo, é um *leitor*, declaração que em alguma medida abala a ideia romântica de autoria, pois reconhece implicitamente a indispensável contribuição do alheio na composição do próprio.⁴ Por sinal, fica claro que, seguindo essa linha, a teoria de Harold Bloom sobre “a angústia da influência” não passa de uma projeção romântica da ideia de gênio, que é exatamente o que escritores como Machado de Assis põem em questão. Pelo contrário, a superfície de seus textos é constantemente povoada por inumeráveis referências a escritores, temas e tropos da tradição literária; nesse sentido, a ideia de originalidade não se limita à criação, mas também (e, para certa família de autores, *sobretudo*) supõe a articulação da memória literária em novos textos. Se Machado assimilou conscientemente a técnica sterniana da digressão, ele o fez ao gosto de Montaigne, pois suas digressões costumam começar e terminar com referências literárias. Como aponta Alfred Mac Adam: “Por meio dessa referência ao *De l’amour*, que mistura ensaio, ficção e poesia, além de suas tardias referências a Sterne e Xavier de Maistre, Brás cria antecedentes para suas desconexas *Memórias póstumas*” (97). Se Jorge Luis Borges tivesse lido o romance de Machado de Assis, poderia muito bem ter escrito um novo ensaio — “Machado e seus precursores”. E não podemos esquecer que Brás Cubas é um “defunto autor”, que começa sua carreira de um modo especial: após a morte. Essa fantástica “incumbência da escrita de um morto redimensiona a ficção, por meio de uma liberdade autoral artificial e intransitiva”.⁵

⁴ Bluma Waddington Vilar propõe uma leitura penetrante do problema em sua tese de doutorado: “Escrita e leitura: citação e autobiografia em Murilo Mendes e Machado de Assis”. Ver especialmente o capítulo, “Citação e autobiografia: *Memórias póstumas de Brás Cubas*” (118-151). Vilar associa o abalo machadiano nas ideias tradicionais de autoria a um cuidadoso estudo do que chama “sistema machadiano de citação”.

⁵ Hansen 42. Para uma leitura inovadora dessa questão, ver o ensaio de Victor Mendes. Ver também o ensaio de Hans Ulrich Gumbrecht, para uma outra abordagem dos artifícios narrativos machadianos, como exemplos de um “observador de segunda ordem”, de acordo com a definição de Niklas Luhmann.

Tal fato, por sua vez, exige do leitor um novo pacto ficcional. Machado de Assis não apenas se configura como leitor, mas também força os leitores de seus romances a reconhecer seu papel na construção da peça ficcional. E, se não me equivoco, inova ao fazê-lo através do favorecimento de uma técnica de leitura que recorda as colagens surrealistas. Não disponho de espaço para desenvolver a ideia, mas anoto seu alcance: o texto machadiano, ao disseminar pistas que comprometem a estabilidade semântica do seu enunciado, aposta num leitor capaz de associar passagens do texto que, entre si distantes, quando aproximadas tendem a provocar um curto-circuito interpretativo. Claro, essa técnica atinge seu máximo rendimento no romance-esfinge *Dom Casmurro*. Ofereço um exemplo: peço ao leitor que consulte os capítulos LXXXIII e CXXXIX de *Dom Casmurro*, respectivamente, “O retrato” e “A fotografia”. Distantes entre si, quando lidos através de uma técnica de leitura-colagem, um curto-circuito é produzido: se vale o que se afirma no capítulo LXXXIII, então a conclusão a que chega o narrador no capítulo CXXXIX pesa pouco; contudo, se a hipótese exposta no capítulo CXXXIX tem peso, então o célebre fecho do capítulo LXXXIII não vale nada. Como decidir qual direção tomar? Eis o desafio do texto-colagem: o narrador não oferece pistas, cabe ao leitor reconhecer que se encontra à deriva. Em outras palavras, o princípio estruturador desse tipo de texto é a *organização* inovadora de elementos preexistentes — como veremos adiante esse horizonte remete ao debate oitocentista reconstruído por MacFarlane e talvez ajude a identificar um campo semântico na obra machadiana que não tem sido devidamente valorizado.

Por isso, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, especialmente na mensagem “Ao leitor”, Machado inaugura uma nova maneira em sua obra, intimamente associada àquele princípio estruturador. Ele não apenas interpreta os escritores com os quais dialoga, mas também constrói um arcabouço conceitual para esse diálogo:

seu interesse se encontra na “forma livre”.⁶ Além disso, distorce essa forma de modo particular. Machado não faz digressões intermináveis ou viaja ao redor de seu quarto impelido tão só ou principalmente por um humor espirituoso. Como ele sugere, seu itinerário exige um copiloto, ou seja, para a “pena da galhofa” adiciona a “tinta da melancolia”. Portanto, Machado reúne os séculos XVIII e XIX nas figuras de Sterne, Xavier de Maistre e Stendhal, assim como injeta humor no tom sombrio da melancolia. Tal fato reforça a hipótese de que antecipou a técnica do “anacronismo deliberado” borgiano, mediante a sobreposição de tempos históricos distantes e de gêneros literários distintos. A modernidade como um processo inconcluso não é necessariamente experimentada como um impasse, mas, em lugar disso, como um lugar propício para abranger simultaneamente horizontes diversos. Machado não é nostálgico de uma visão idealizada da história brasileira, a ser preservada contra o processo de modernização. Além do que, não se entusiasma pelas promessas da modernidade, ou seja: a forma livre de sua prosa corresponde à forma livre de seu pensamento — e vice-versa. Assim, a complexidade da compreensão machadiana da tradição literária requer uma expressão linguística igualmente elaborada: sua experimentação com a linguagem promove uma irreverente releitura dos escritores clássicos. Seguindo essa linha, a ruptura machadiana não é exclusivamente uma realização literária, tampouco apenas uma façanha intelectual ou o advento de um olhar crítico em relação às mazelas da sociedade que lhe coube. Em verdade, ambas as ações são engendradas simultaneamente: uma fomenta a outra.

O reconhecimento explícito da simultaneidade de épocas históricas diferentes produz uma percepção que distingue a fatura machadiana. É como se os escritores oriundos de locais “periféricos”

⁶ Sergio Paulo Rouanet desenvolveu uma importante leitura da relação entre Machado de Assis e os escritores citados em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ver *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

tivessem que enfrentar um fenômeno que poderia ser chamado “a compreensão dos tempos históricos”, pois recebem, simultaneamente, informações de diversos períodos históricos, sem o “benefício” de uma sequência cronológica linear ou de um arcabouço interpretativo estável. Na literatura brasileira esse problema é constitutivo; afinal de contas, “o romance existiu no Brasil, *antes de haver romancistas*. Quando apareceram, foi natural que estes seguissem os modelos, bons e ruins, que a Europa já havia estabelecido em nossos hábitos de leitura” (Schwarz, *Ao vencedor* 29; grifo meu). A resposta mais comum a essa situação tem sido, ainda hoje, digasse de passagem, o desenvolvimento do que se poderia chamar uma “angústia da atualização”, que obriga o escritor a se engajar numa corrida impossível, para a qual não existe um ponto de partida adequado. Ou seja, por onde quer que se comece, não há como compensar o espaço já percorrido pelos autores oriundos de países hegemônicos — nessa busca do tempo perdido, quanto mais se corre, mais atrasado se fica. Carlos Fuentes, de maneira bem humorada, diagnostica o mal: “As imitações da era da independência vão além da lógica na sua crença numa civilização Nescafé; podíamos ser modernos instantaneamente, negligenciando o passado e ignorando a tradição” (10).

Contudo, há uma alternativa, seguida por escritores como Machado de Assis,⁷ para quem o choque das percepções históricas estimula um projeto literário de grande alcance. Esse expediente torna produtivo, no plano formal, o precedente histórico da *leitura* sobre a *escrita*. É como se Machado trouxesse para a estrutura de sua composição o fato de que, na América Latina, e não apenas no Brasil, “o romance existiu [. . .], antes de haver romancistas”.

⁷ De fato, na sequência da passagem citada, Fuentes conclui: “O gênio de Machado se baseia, exatamente, no contrário: sua obra está permeada de uma convicção: não há criação sem tradição que a alimente, como não haverá tradição sem criação que a renove” (10). Forma moderna de traduzir o par clássico da imitação e da emulação, ao qual retornarei adiante.

Portanto, os primeiros romancistas foram necessariamente leitores atentos e às vezes, críticos de pelo menos dois séculos de romances europeus — no caso de Machado, do conjunto da tradição ocidental. Ora, partindo-se de tal pressuposto, a literatura latino-americana é sempre maior do que a América Latina, pois necessariamente abrange diversas tradições. É verdade que, até certo ponto, essa circunstância se aplica a todas as literaturas. Tal ressalva, por sinal, torna-se indispensável, a fim de evitar um elogio ingênuo do atraso. No caso da América Latina, contudo, onde o passado colonial não deixa de ser uma experiência recente, a predominância do ato de leitura produziu uma forma coletiva de “angústia da influência”, visível na triste figura do escritor oitocentista ou do acadêmico contemporâneo às voltas, respectivamente, com o *dernier cri* ou *the latest fashion* — a hegemonia linguística muda, mas a atitude submissa permanece a mesma. Pelo contrário, nas últimas décadas do século XIX, Machado sustentou a ideia de uma fundamental carência de originalidade como uma força libertadora inesperada. Ou seja, se não há possibilidade de um escritor se constituir como “original”, então a tradição literária pode ser livremente apropriada. Por conseguinte, a combinação machadiana de diversos séculos de tradição e gêneros literários, e, acima de tudo, de atos de leitura e escrita típicos da tradição pré-romântica, antecipam o “anacronismo deliberado” borgiano. Numa arguta leitura de sua obra, Carlos Fuentes observa:

E, no entanto, a fome latino-americana, o desejo de tudo abarcar, de apropriar-se de todas as tradições e culturas, inclusive as aberrações; a ânsia utópica de criar uma nova atmosfera em que todos os espaços e tempos sejam simultâneos, aparece de maneira brilhante nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* como uma visão surpreendente do primeiro Aleph, anterior ao muito famoso imaginado por Borges [. . .]. (24)

Por esse motivo, é como se Machado transformasse a noção de atraso, que acompanha o processo de modernização periférica, em projeto crítico.⁸ Não é verdade que, no tempo em que predominava a escola francesa de comparativismo, durante o século XIX e nas primeiras décadas do século XX, um escritor periférico era normalmente visto como um resultado de “influências” recebidas dos escritores metropolitanos? Nesse caso, Machado parece propor a seguinte questão: por que não permitir que esse escritor se torne ao mesmo tempo um leitor malicioso e, acima de tudo, um autor cético, julgando com ar macunaímico hierarquias e glórias literárias?

O abalo causado por Machado de Assis nas ideias tradicionais de autoria também diverge do conceito estabelecido em seu tempo — ao menos do conceito então dominante. Acompanhar essa questão em alguns de seus romances constitui a maneira mais econômica de introduzir o debate oitocentista já referido, relativo aos conceitos de originalidade e plágio. Em *Quincas Borba*, publicado em 1891, aprofunda-se a resposta para o problema da modernidade literária mediante o questionamento dos atos de leitura e escrita. No capítulo CXIII, o leitor encontra-se diante da seguinte situação: Rubião, o fiel, porém tolo seguidor do filósofo Quincas Borba, herda a fortuna de seu mestre e começa a gastá-la de modo imprudente. Uma de suas primeiras iniciativas é financiar um jornal político, cujo proprietário — Camacho, um advogado e jornalista inescrupuloso — está interessado apenas em aproveitar-se da ingenuidade do herdeiro provinciano. Um dia, ele visita a redação do jornal, e, por acaso, lê um artigo. Sugere, sem maiores pretensões, mudanças mínimas no texto. Naturalmente, Camacho adota as sugestões de seu mecenas, o que provoca neste último uma alegria inesperada. Por meio de uma bem humorada associação de ideias, Rubião decide que é o verdadeiro autor do artigo. Nas palavras de Machado, a reação da personagem forneceria o título

⁸ Sobre o conceito de “modernidade periférica”, ver Sarlo.

para um novo capítulo: “De como Rubião, satisfeito da emenda feita no artigo, tantas frases compôs e ruminou, que acabou por escrever todos os livros que lera” (738). Claro que o título apresenta um problema lógico, qual seja, a transição excepcionalmente rápida de Rubião, leitor de livros, ao Rubião, autor dos mesmos. No entanto, Machado oferece uma solução para o impasse:

Há um abismo entre a primeira frase de que Rubião era coautor até a autoria de todas as obras lidas por ele; é certo que o que mais lhe custou foi ir da frase ao primeiro livro; — deste em diante a carreira fez-se rápida. Não importa; a análise seria ainda assim longa e fastidiosa. O melhor de tudo é deixar só isto; durante alguns minutos, Rubião se teve por autor de muitas obras alheias. (739)

Não há dúvida de que essa passagem remete ao espírito dos mais famosos contos de Jorge Luis Borges, especialmente os dedicados aos conceitos de leitura e autoria. Como observa Silviano Santiago, com base numa leitura de “Pierre Menard, autor de Quixote: “O escritor latino-americano é o devorador de livros de que os contos de Borges nos falam com insistência. Lê o tempo todo e publica de vez em quando” (25). Se seguimos o método de Rubião, entendemos que os escritores latino-americanos não publicam com mais frequência porque não há volume que não tenha sido potencialmente escrito pelos seus olhos interessados. Mais uma vez, a *organização* inovadora de elementos preexistentes parece mais produtiva do que a *ânsia* pela *criação* de elementos novos — ou seja, até então desconhecidos.

No seu próximo romance, *Dom Casmurro*, publicado em 1899, a questão da autoria é mais uma vez dominante. Por exemplo, logo na abertura da narrativa, Bento Santiago esclarece que o título do romance surgiu a partir de um incidente infeliz. Certo dia, voltando para casa num trem, conhece um jovem companheiro de

viagem, um poeta que decide recitar suas obras completas. Naturalmente, Santiago acaba cochilando, o que enfurece o “gênio” desconhecido. Como vingança, o jovem resolve apelidar seu vizinho desatencioso, chamando-o de “Casmurro”. O narrador, por sua vez, elucida o epíteto: “[. . .] mas no [sentido] que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo” (810). Em outras palavras, Casmurro é alguém que não é polido o bastante para gastar alguns minutos escutando o poeta do comboio. “Dom” foi adicionado por pilhéria, uma vez que Bento Santiago não pertencia a uma linhagem aristocrática. Entretanto, ao invés de se perturbar, o narrador transforma o apelido no título de suas memórias: *Dom Casmurro*. Além disso, concede ao jovem poeta uma inesperada homenagem:

Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto. (810)

O PLÁGIO COMO CRIAÇÃO?

Pelos motivos apontados, Machado de Assis afirma sua singularidade, mediante o papel de um leitor reflexivo que eventualmente se torna um escritor autorreflexivo, cujo texto em alguma medida é a memória escrita de sua biblioteca. Assim, não é nenhuma surpresa que na obra machadiana haja constantes alusões às obras de Shakespeare, pois nenhum outro escritor foi tão importante para o leitor Machado de Assis. *Dom Casmurro* constitui, nesse registro, uma leitura radical, uma reescrita de *Otelo* — por certo, não uma reescrita *apenas* da tragédia do mouro. Helen Cadwell examina o caso em seu inovador *The Brazilian Othello of Machado de Assis: A Study of Dom Casmurro*. Na verdade, Machado é obce-

cado por essa tragédia em particular: o *Otelo* de Shakespeare é tomado como argumento de vinte e cinco contos, peças e artigos (Cadwell, 1). Por sua vez, a reescrita machadiana da obra do escritor inglês apresenta, em primeiro plano, uma contradição que rende dividendos. Não é verdade que a própria insegurança de Otelo com respeito à sua posição de mouro no universo das classes dominantes em Veneza tem a mesma importância que a malícia de Iago? Não é a instabilidade da situação de Otelo o que permite a Iago desenvolver suas intrigas? Nesse sentido, Machado cria um Otelo que é também seu próprio Iago, pois ele sobretudo duvida de si e de seu estatuto na sociedade veneziana. Sob essa ótica, o drama de Otelo é reencenado, mas com a supressão de Iago, pois, em última instância, o dilema do mouro reside nem tanto no ciúme, quanto na consciência de sua condição periférica.

De um lado, esse engenhoso artifício retrata a natureza do ciúme como um círculo vicioso que, independente de uma evidência objetiva, alimenta-se a si mesmo.⁹ Bento Santiago gasta mais de duzentas páginas tentando convencer o leitor (e, acima de tudo, a si mesmo) que Capitu e Escobar, em tese seu melhor amigo, foram amantes. E quanto mais ele tenta apresentar o seu caso perante o júri, isso é, os leitores, parece menos capaz de persuadi-lo. Aliás, sem um Iago para culpar, como poderia justificar um crescente ciúme, aparentemente gratuito, se não apontando para o ciúmen-to, em vez de acusar sua esposa? Dessa maneira, o romance encena “uma paródia de tragédia, uma sistemática falsificação de toda

⁹ Caldwell oferece uma observação interessante a respeito desta questão: “O ciúme nunca deixou de fascinar Machado de Assis. [...] Ele marca uma considerável presença em sete de seus nove romances; o enredo de dez contos gira em torno de paixões hediondas. Ainda que, em sete desses contos, para ser exato, o ciúme receba um irônico, se não um bárbaro tratamento cômico” (*Brazilian Othello* 1). Silviano Santiago também salienta este fato no universo de Machado de Assis: “[...] como o problema do ciúme surgiu no universo machadiano. Advém ele [...] da concepção que têm os personagens machadianos do que sejam o amor e o casamento e, por outro lado, do que sejam eles diante dos delicados jogos de *marivaudage* que homem e mulher têm de representar para se poder chegar à união”. (30-31). Ver também Param 198-206.

evidência, o texto é a literatura sobre a literatura, a ficção sobre a ficção” (Hansen 43). Além disso, a reescrita machadiana é literariamente uma reflexão acerca das inter-relações entre os atos de leitura e escrita.

De outro lado, contudo (e não é indispensável imaginar essas leituras se excluam), a leitura interessada que Bento Santiago faz da peça, que, como confessa, “não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto” (934), talvez se alimente de um possível paralelismo nem sempre apontado: o mouro e Bento Santiago são ambos oriundos de uma geografia semelhante: a periferia do sistema que no entanto os define. Otelo, general indispensável à cidade de Veneza *em tempos de guerra*, sabe muito bem que, *em tempos de paz*, ele volta a ser um simples mouro, ocupando um lugar que, em tese, caberia a outros desfrutar — especialmente o leito. Bento, dublê de escritor, advogado de fachada, vivendo de rendas, conhecia apenas o assunto, mas ao que tudo indica não pensara em ler a obra de Shakespeare. O conhecimento de oitava do narrador se completa no capítulo seguinte, “A xícara de café”, em que não podendo seguir o exemplo de Catão porque lhe faltava um livro de Platão, contenta-se com “um tomo *truncado* de Plutarco” (935, grifo meu) — como se sabe, nem sempre a rima é solução. O paralelo se revela propriamente risível, mas, pelo avesso, é esse riso que compõe a novidade formal da obra machadiana. Nas palavras de seu crítico mais agudo:

Cotejado com seu modelo, o Casmurro aparece como uma variante original, seja porque recombina Otelo e Iago em uma só pessoa, seja porque mistura as condições de personagem e de narrador, tornando incerta uma distinção importante. No que respeita ao enxadrismo das situações literárias, a invenção machadiana é diabólica.¹⁰

10 Schwarz 2006, 70.

Reitere-se o proposto: a variante é *original* porque se trata de uma *recombinação* de elementos preexistentes — em breve, retornarei a esse ponto. Aliás, ainda em *Dom Casmurro*, Machado oferece outra bela homenagem a Shakespeare, que, uma vez mais, traz à tona a distância tomada em relação ao conceito romântico de autoria. No capítulo apropriadamente intitulado “A ópera”, o narrador recorda a curiosa teoria de um velho tenor italiano, segundo a qual no princípio dos tempos o mundo não foi nem um sonho tampouco um drama, porém uma ópera. Marcolino explica literariamente a questão: “Deus é poeta. A música é de Satanás. [. . .]” (*Dom Casmurro* 817). Após sua expulsão do Paraíso, Satanás roubou o manuscrito do Pai e compôs a partitura, que, a princípio, Deus não queria escutar. Vencido pela insistência do Diabo, decide representar a ópera, criando “um teatro especial, este planeta, e inventou uma companhia inteira” (818). Alguns parágrafos adiante, o leitor encontra o corolário dessa teoria:

O grotesco, por exemplo, não está no texto do poeta; é uma excrescência para imitar as *Mulheres patuscas de Windsor*. Este ponto é contestado pelos satanistas com alguma aparência da razão. Dizem eles que, ao tempo em que o jovem Satanás compôs a grande ópera, nem essa farsa nem Shakespeare eram nascidos. Chegam a afirmar que o poeta inglês não teve outro gênio senão transcrever a letra da ópera, com tal arte e fidelidade, que parece ele próprio o autor da composição; mas, evidentemente, é um plagiário. (818-819)

Tal afirmação talvez soe como um estranho elogio. Afinal de contas, como admitir que um escritor se destaque em sua criação quando se reconhece nele um plagiário original? O paradoxo parece inevitável, mas somente se adotarmos as ideias românticas de autoria, em que a “angústia da influência” é tão contagiosa e infundada como o ciúme de Otelo e Bento Santiago. Contudo, se um

escritor considera sua própria situação como precária, segundo a hegemonia em voga, então, a confirmação das “influências” prévias pode não ser experimentada necessariamente como “angústia”. Ao contrário, tornam-se libertadoras, porque o fato de ser influenciado (adoto deliberadamente o vocabulário de Harold Bloom) abre as portas da tradição literária como um todo. O passado deixa de ser um peso,¹¹ transformando-se num mosaico cuja combinação é o traço possível de uma originalidade periférica, por assim dizer. Caldwell, aliás, sintetiza com felicidade a apropriação machadiana da tradição literária: “A melhor maneira de compreender o espírito universal do gênero humano, disse Machado, era mediante o estudo dos grandes escritores do mundo; a melhor maneira de retratá-los era ‘plagiá-los’” (*Brazilian Othello* 165).¹² Compreenda-se o que se diz, ou a noção de plágio provocará mal-entendidos deslegantes: Machado parece associar a aprendizagem da técnica literária ao método comum nas escolas de pintura: inicialmente, o aprendiz limita-se conscientemente a *imitar* os quadros dos mestres e, em seguida, dedica-se a *emular* a mesma tradição da qual se alimentou. É como se Machado reiterasse a afirmação de Samuel Johnson, publicada em *The Rambler*, em 12 de outubro de 1751: “Quando o original é bem escolhido, e copiado criteriosamente, com frequência o imitador alcança a excelência”.¹³ Sem dúvida, na mentalidade pós-romântica, esse postulado se perdeu, pois, nesse horizonte, “O resto cabia ao gênio do artista, e João Maria supunha tê-lo” (1051). Nesse conto notável, “O habilidoso”, o problema é discutido com grande força e o destino pálido de João Maria se desenha numa recusa infeliz: “Toda arte tem uma técnica; ele aborrecia a técnica, era avesso à aprendizagem, aos rudimentos das

¹¹ Refiro-me ao importante livro de W. Jackson Bate, *The Burden of the Past and the English Poet* (1970); livro que certamente influenciou a escrita de *The Anxiety of Influence*.

¹² Na sequência, Caldwell cita as próprias palavras de Machado: “A Revolução Francesa e *Otelo* estão feitos; nada impede que esta ou aquela cena seja tirada para outras peças, e assim se cometem, literariamente falando, os plágios” (Assis. *A semana* 434).

¹³ Apud MacFarlane, 22.

cousas” (1051). Portanto, o habilidoso copiadador de modelos nunca chega a produzir *arte*, pois, nesse caso, o esquecimento da etimologia condena João Maria a somente imitar, sem jamais emular os modelos que no entanto precisa reproduzir. Mesmo numa peça de ocasião como *Tu só, tu, puro amor*, escrita no espírito das celebrações do tricentenário de Camões, Machado volta ao tema. O Camões de sua peça não é ainda o futuro autor dos *Lusíadas*, mas o jovem poeta, famoso por suas canções. Seu adversário no entrecho, Caminha, deplora sua falta de seriedade e chega a declarar: “Que esse moço tem algum engenho [. . .] não lhe nego eu. [. . .] Com boa vontade, mais esforço, menos soberba, gastando as noites, não a folgar pelas locandas de Lisboa, mas a meditar os poetas italianos, digo-vos que pode vir a ser. . .” (1140). Por isso, em diálogo áspero com o poeta, Caminha aconselha com severidade: “Ide à Itália, senhor Camões, ide à Itália” (1148). Nesse caso, mais do que um deslocamento espacial, “ir à Itália” sugere uma viagem no tempo, revelando talvez uma maneira alternativa de entender a novidade formal de alguns procedimentos que aprendemos a admirar como propriamente machadianos: “ir à Itália” talvez queira dizer: adotar dispositivos literários pré-românticos; adoção consciente, claro. Eis o pulo do gato de Machado: enquanto seus contemporâneos apuravam a audição para captar o *dernier cri* desde sua primeira nota, o autor de “Uma visita de Alcibíades” passou a frequentar todas as épocas, como se todas elas compartilhassem o mesmo instante histórico, definido, não pelo calendário, mas pelo momento da leitura e da escrita. Seria indelicado recordar que, na longa duração das práticas literárias anteriores ao período romântico, a alusão, a citação, a apropriação, mesmo o malvisto “plágio” (entenda-se: malvisto a partir sobretudo do Romantismo com seu elogio monótono do gênio e da originalidade) compunham partes de um conjunto definido pelo par *imitatio* / *emulatio*?

Hora, portanto, de retornar ao ensaio de MacFarlane e sua reconstrução de uma polêmica fundamental para a literatura

vitoriana. Trata-se da “reavaliação da originalidade literária e do plágio que ocorreu na Inglaterra entre 1859 e 1900”.¹⁴ Nesse momento, como uma reação aos excessos do romantismo e de seu elogio incondicional da originalidade compreendida como a produção de uma diferença, se possível, absoluta, um conjunto de escritores principiou a rediscutir as próprias bases do sistema literário. Na análise de MacFarlane, teria então ocorrido uma disputa entre duas correntes contraditórias: “Como compreendida por Aristóteles e Longino, a imitação não era vista como um modo de composição reveladora da inferioridade do imitador, mas, pelo contrário, era compreendida como um processo aparentado à criação”.¹⁵ Em alguma medida, como fruto da polêmica, essa possibilidade ressurgiu no cenário da literatura vitoriana, estimulando um entendimento complexo do problema da originalidade; daí a instigante noção de “cópia original”. De um lado, se concebida como *creatio*, o autor deveria necessariamente seguir o modelo romântico do demiurgo de si mesmo. De outro lado, se pensada como *inventio*, o autor deveria sobretudo destacar-se como um leitor *original* da tradição, ou seja, deveria incorporá-la criativamente. No primeiro caso, destaca-se a imagem do autor-como-originador (*writer-as-originator*); no segundo, emerge a promessa do autor-como-organizador (*writer-as-arranger*).¹⁶ As consequências dessas ideias talvez ajudem a mapear um diálogo ainda não reconhecido entre Machado e essa vertente da literatura inglesa. Ora, entre outros autores, Enylton de Sá Rego mostra a amplitude das leituras machadianas, sublinhando sua filiação à sátira menipeia.¹⁷ Nesse

¹⁴ Apud MacFarlane, 6.

¹⁵ Ibidem, 22.

¹⁶ Ibidem, 16.

¹⁷ “Machado de Assis julgava necessário que o escritor brasileiro, sem deixar de ser brasileiro, estivesse consciente de que sua obra pertencia a uma tradição universal: a literatura” (Enylton de Sá Rego. *O calundu* 5). Nesse contexto, é importante lembrar o ensaio pioneiro de José Guilherme Merquior. “Gênero e estilo nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*” (*Colóquio Letras* [1972]: 12-20).

sentido, a obra de Machado esclarece que um escritor criativo é, acima de tudo, um leitor malicioso da tradição. E, nesse sentido, muito próximo ao espírito do debate inglês, Machado se transforma no escritor que hoje admiramos ao reinventar-se como um *writer-as-arranger*, criador de cópias originais, por assim dizer. O hábito de frequentar a tradição com o gesto do *bricoleur* favorece sua metamorfose num cardápio vasto e sedutor, cuja lista de opções deve ser saboreada com deleite. E, para usar uma metáfora que Machado particularmente apreciava, ruminada tantas vezes quanto o necessário para uma adequada digestão, isso é, a redação do próximo livro. Afinal de contas, o próprio Machado explica a “diferença entre citações literais — que simplesmente invocam alguma outra autoridade — e as citações realmente artísticas — que de maneira criativa reescrevem os escritores citados” (Sá Rego, “Preface — Warning” 26). Curiosamente, trata-se da mesma técnica posta em circulação pelos partidários da originalidade definida como *inventio*; técnica essa sugestivamente denominada por MacFarlane, “*unoriginality* — compreendida como a reutilização inventiva das palavras de outros” (8).

Portanto, se não me equivoco, enquanto seus pares buscavam atualizar-se através das receitas do romance francês realista ou naturalista, Machado talvez tenha refletido sobre o debate inglês da segunda metade do século XIX, que pode ter sido tão importante para ele quanto a literatura de Sterne. Então, dificilmente haverá elogio maior do que considerar que um escritor seja uma autêntica metonímia do plágio — Shakespeare. Aliás, não é verdade que, por definição, o plagiário tem de vir *após* o tempo histórico de seu modelo? Portanto, Machado não se destacou como um escritor a despeito de seu tempo e lugar. Em vez disso, desenvolveu um método originalíssimo para as ideias de autoria e público leitor, já que, como Roberto Schwarz propôs com agudeza, ele foi um “mestre na periferia do capitalismo”. Uma vez mais, esse é o dispositivo que transforma o “atraso” num projeto crítico, pois necessariamente

demanda a atualização do par indissociável *imitatio* / *emulatio*. Reconheço que a hipótese pode parecer deslocada, com o sabor artificial típico da falsa sofisticação de boa parte da produção acadêmica contemporânea. Contudo, fui levado a essa hipótese a partir da leitura dos textos do próprio Machado, ao observar, inicialmente sem compreender muito bem o que tinha diante dos olhos, a recorrência do mesmo campo semântico que dominou o debate vitoriano: cópia, plágio, originalidade, imitação, emulação. Limite-me a uns poucos exemplos, porém expressivos. Na “Advertência” de seu poema herói-cômico, *Almada*, Machado escreve:

Observei quanto pude o estatuto do gênero, parodiar o tom, o jeito e as proporções da poesia épica. No canto IV atrevi-me a *imitar* uma das mais belas páginas da antiguidade, o episódio de Heitor e Andrômaca, na *Ilíada*.

[. . .]

Não se limitou Dinis à única *imitação* citada. Muitas fez ele da *Ilíada*, as quais não vi até hoje apontadas por ninguém, *talvez por se não ter advertido nelas*. Indicá-las-ei sumariamente.

[. . .]

Agora direi que não é sem acanhamento que publico este livro. Do gênero dele há principalmente duas composições célebres que me serviram de *modelo*, mas que *não são verdadeiramente inimitáveis*, o *Lutrin* e o *Hissope*. Um pouco de ambição me levou contudo a meter, mãos à obra e perseverar nela. Não foi a de *competir* com Dinis e Boileau; tão presunçoso não sou eu. [. . .]¹⁸

Não proponho conclusões definitivas a partir dessas passagens, mas a explicitude do vocabulário empregado talvez estimule a hipótese que busco desenvolver. Machado se move no campo de

¹⁸ *Obra completa*, vol. III, 227-228, grifos meus.

práticas literárias propriamente pré-românticas e parece fazê-lo com desenvoltura. A referência às *imitações* realizadas por Dinis que somente não foram identificadas *talvez por se não ter advertido nelas* supõe o circuito literário em que produção e recepção compartilham o mesmo repertório. Em alguma medida, o elogio romântico do gênio possui um lado menos impressionante: a emergência de um público de massas incapaz de identificar alusões, citações e apropriações simplesmente por desconhecer a tradição clássica. Consulte-se ainda a notável crítica de Machado da contribuição de Antônio José, em artigo homônimo. A questão central de seu juízo repousa na questão da imitação: o Judeu foi original ou limitou-se a reproduzir modelos prévios? A resposta não poderia ser mais eloquente e merece uma longa transcrição-colagem:

Cotejando o *Anfitrião* de Antônio José com os de seus antecessores, vê-se o que ele *imitou* dos modelos, e o que de sua casta introduziu.

[. . .]

Antônio José não só não *seguir* nessa parte os *modelos* recentes, mas até carregou a mão sobre o que *imitou* de Plauto.

[. . .]

Vamos agora ao que o judeu *imitou* diretamente de Molière.

[. . .]

Se, neste ponto, já não se trata de uma situação, de um caráter novo, mas de uma ideia entrelaçada no diálogo, importa repetir que, ainda *imitando* ou *recordando*, o judeu se conserva fiel à sua fisionomia literária; pode ir buscar a *especiaria alheia*, mas há de ser para *temperá-la com o molho de sua fábrica*.¹⁹

¹⁹ *Obra completa*, vol. II, 729 & 731, grifos meus.

A riqueza do campo semântico fala por si só, revelando a possibilidade de reconsiderar determinados aspectos dos procedimentos literários machadianos a partir de um horizonte pré-romântico, ou seja, a partir de uma opção estética deliberadamente anacrônica, cuja produtividade se esclarece na renovação do pacto entre autor e leitor. No entanto, não se trata de afirmar que a obra de Machado se transforma num museu imaginário, relíquia de uma velha tradição. Tudo se passa, proponho, como se Machado tivesse recuperado o sistema pré-romântico da *imitatio / emulatio* como a forma própria de sua condição de escritor na periferia do capitalismo e, assim, aprendesse a ser ao mesmo tempo pré-romântico e pós-romântico — aliás, como John Barth intuiu na passagem que citarei em breve. Nessa direção, John Gledson oferece a melhor síntese da teoria de Schwarz:

A maior realização de *Um mestre*, penso eu, é expor um aparente paradoxo: como um escritor tão radicado em sua própria época, escrevendo numa região culturalmente atrasada e escravocrata, também é, sob todos os aspectos, tão avançado? A grande percepção de Schwarz [. . .] é que a modernidade paradoxalmente surge, em grande medida, a partir do subdesenvolvimento, e não, simplesmente, a despeito dele. (IX)

Além disso, precisamente por não se encontrar no centro do mundo capitalista, mas na provinciana cidade do Rio de Janeiro, nas últimas décadas do século XIX, Machado de Assis foi capaz de olhar com distância as ideias que se presumiam universais. A paródia das teorias científicas da época, personificadas no que chamou “Humanitismo”, é a ilustração perfeita de um sofisticado deboche do Positivismo, entre outras doutrinas, sem esquecer o Espiristismo. No capítulo CXVII de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, há uma paródia deliciosa do sistema filosófico comtiano, centrada no estabelecimento de três (quatro) fases ao longo da

história da humanidade: “Conta três fases Humanitas: a *estática* anterior a toda a criação; a *expansiva*, começo de todas as cousas; a *dispersiva*, aparecimento do homem; e contará mais uma a *contractiva*, absorpção do homem e das cousas” (614). Os três momentos são subitamente transformados em quatro etapas — afinal de contas, por que não duas fases, ou cinco períodos? A arbitrariedade, disfarçada sob a racionalidade do discurso científico, é posta em primeiro plano pela irrisão ficcional.

Essa disposição espirituosa, associada a uma visão cética da “natureza humana” justifica o interesse de John Barth pelo escritor brasileiro. A seguinte citação é uma das mais agudas definições da originalidade machadiana:

Descobri por um feliz acidente o romancista brasileiro da virada do século, Joaquim Maria Machado de Assis. A leitura de Machado — ele mesmo muito sob a influência do *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne — ensinou-me algo que eu não havia aprendido inteiramente com o *Ulisses*, de Joyce, e, provavelmente, não poderia ter aprendido diretamente de Sterne, se eu já o tivesse lido: como combinar uma esportividade formal com um sentimento genuíno, além de injetar um considerável grau de realismo. Sterne é Pré-Romântico; Joyce é tardio ou Pós-Romântico; Machado é tanto Romântico quanto romântico: brincalhão, melancólico, pessimista, intelectualmente exuberante. Ele era também, como eu, um provinciano [. . .].

Um provinciano é um plagiário pela própria situação de sua cultura. O ato de reproduzir outras culturas sempre implica, pelo menos potencialmente, o gesto do sorriso maroto, a distância crítica necessária à pena da galhofa. No simples ato de (re)arranjar a tradição de uma maneira nada tradicional, novos elementos surgem e criam condições para ousadias formais de grande alcance. Além do mais, Barth associa à obra machadiana duas percepções

históricas opostas: Machado poderia ser “Pré” tanto quanto “Pós”, sem importar que conceito se associe à sua ficção. Uma vez mais, a “pena da galhofa” e a “tinta da melancolia” comparecem e ocupam a cena — ao mesmo tempo. Susan Sontag também aponta a força oriunda da percepção de pontos de vista contraditórios:

Nossos padrões de modernidade são um sistema de ilusões lisonjeiras, que nos permite, seletivamente, colonizar o passado, bem como nossas ideias do que é provinciano. Tal fato possibilita que algumas partes do mundo sejam condescendente com todo o resto. Estar morto pode assumir um ponto de vista que não pode ser acusado como provinciano. *Memórias póstumas de Brás Cubas* é um dos mais interessantes livros não provincianos jamais escritos. E para amar esse livro é preciso tornar-se menos provinciano a respeito da literatura e de suas possibilidades. (39-40)

Periférico, provinciano: diferentes nomes para dizer o que Machado realmente é: um leitor criativo, um plagiário original. Posso, então, concluir, propondo uma outra definição desse termo. O plagiário é um escritor que se recusa a “aceitar a concepção tradicional de invenção artística, porque ele próprio nega a liberdade total do artista” (Santiago 25). Sua originalidade se baseia na percepção de que nenhum autor deveria desejar ser retratado como “original”. Afinal de contas, um escritor “original” é alguém que, em última análise, leu muito pouco. Se é verdade que há escritores que publicam mais do que escrevem,²⁰ pelo contrário, o plagiário é um escritor que leu muito mais do que poderia ter publicado. Machado de Assis é um escritor ciente de ser, em primeiro lugar, um leitor. Jorge Luis Borges, por sua vez, imaginou um plagiário que se tornou um grande escritor. Seu nome é Pierre Menard. Se o

²⁰ Devo esta observação a Henning Ritter.

projeto de copiar o *Dom Quixote* na íntegra tivesse sido realizado, então, Cervantes seria convertido em mais um plagiário, como o libreto de Satanás terminou sendo contaminado por uma das peças de Shakespeare. Seja como for, e não obstante o fato de que, como avalia Susan Sontag, “Borges, o outro grande escritor produzido no continente, parece nunca ter lido Machado de Assis” (39), o escritor argentino não teria discordado dos diferentes nomes atribuídos a Pierre Menard. Poder-se-ia chamar Shakespeare, como diz o velho tenor italiano em *Dom Casmurro*. Na avaliação de MacFarlane são muitos os candidatos ao posto: “Johnson, Wilde, e Pater, como Eliot depois deles” (209). Ou, ainda, um obsessivo leitor de *Otelo*: Machado de Assis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Afrânio Coutinho (org.). Obra completa, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- . *Quincas Borba*. Afrânio Coutinho (org.). Obra completa, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- . *Dom Casmurro*. Afrânio Coutinho (org.). Obra completa, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- . O habilidoso. Afrânio Coutinho (org.). Obra completa, vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- . *O Almada*. Afrânio Coutinho (org.). Obra completa, vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- BARTH, John. Foreword. *The Floating Opera & The End of the Road*. New York: Anchor, 1989.
- BLOOM, Harold. Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908). *Geniuses: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. New York: Warner, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor Del Quijote. *Obras completas*, vol. I. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley: U of California P, 1960.
- . *Machado de Assis: The Brazilian Master and his Novels*. Berkeley: U of California P, 1970.
- FUENTES, Carlos. *Machado de la Mancha*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2001.

- GLEDSON, John. Introduction. *A master on the Periphery of Capitalism*. By Roberto Schwarz. Durham: Duke UP, 2001.
- HANSEN, João Adolfo. *Dom Casmurro: Simulacrum and Allegory. Machado de Assis. Reflexions on a Brazilian Master Writer*. Ed. Richard Graham. Austin: U of Texas P, 1999.
- JOBIM, José Luís, ed. *A Biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks/Academia Brasileira de Letras, 2003.
- MAC ADAM, Alfred. Review. *Hispanic Review* 68. (Winter 2000).
- MACFARLANE, Robert. *Original Copy: Plagiarism and Originality in Nineteenth-Century Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Colóquio/Letras* [Lisboa] (1972): 12-20.
- PARAM, Charles. Jealousy in the Novels of Machado de Assis. *Hispania* 53.2 (1970).
- ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SÁ REGO, Enylton de. *O calundu e a panaceia. Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- . Preface-Warning: Deadly Humor at Work. *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*. By Machado de Assis. Trans. Gregory Rabassa. Oxford: Oxford UP, 1997.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARLO, Beatriz. *Uma modernidad periférica: Buenos Aires: 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 4.^a ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- . *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- . Leituras em competição. *Revista Novos Estudos*, n.º 75, julho de 2006.
- SONTAG, Susan. *Where the Stress Falls*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2002.
- VILAR, Bluma Waddington. *Escrita e leitura: citação e autobiografia em Murilo Mendes e Machado de Assis*. Diss. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2001.

O ORIGINAL E O PRÓPRIO, O DERIVADO E O
IMPRÓPRIO: MÁRIO DE ANDRADE
E AS TEORIZAÇÕES SOBRE TROCAS
E TRANSFERÊNCIAS LITERÁRIAS E CULTURAIS

JOSÉ LUÍS JOBIM
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

I

*E*m carta de março de 1925, Carlos Drummond de Andrade envia um poema a Mário de Andrade e afirma: “Não sei que demônio interior me segreda haver nestes versos *influência* de você. [. . .] Se houve, foi inconsciente, eis aí. Ninguém mais do que eu reconhece que estou numa fase de formação intelectual, de extrema sensibilidade às *influências* de fora”.¹

Respondendo a esta carta, Mário escreve:

Agora raciocinemos no que você fala da minha *influência* sobre você. Em última análise tudo é *influência* neste mundo. Cada indivíduo é fruto de alguma coisa. Agora, tem *influências* boas e *influências* más. Além do mais se tem que distinguir entre o que é *influência* e o que é revelação da gente própria. Muitas vezes um livro revela pra gente um lado nosso ainda desconhecido. Lado, tendência, processo de expressão, tudo. O livro não faz que apressar a apropriação do que é da gente.”²

¹ C. D. de Andrade. Carta 10 (março 1925). In: *Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, pp. 106-110, p. 109. Itálicos meus.

² Idem. Carta 11 (sem data, 1924). In: *Ibidem*, pp. 113-119, p. 116. Itálicos meus.

Influência é um termo de destaque no âmbito da Literatura Comparada, e tem uma grande tradição de uso nos estudos literários. Quando observamos obras como *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973), de Harold Bloom, podemos dizer que ela é uma tentativa de explicar como um poeta lida com o seu precursor forte, apropriando-se e desviando-se deste referente, ampliando com novos sentidos a obra anterior e rompendo com ela, para encontrar sua própria forma e significação.

Por um lado, o foco da atenção em um poeta específico pode ser visto como estudo de caso individual: como a análise da busca de originalidade por um sujeito autoral autônomo, que se angustia por sua dívida com o seu referente, por causa da influência que aquele referente tem sobre si. Por outro lado, também podemos considerar que este problema é típico de um momento na literatura ocidental — o Romantismo — que não pode ser separado de uma certa ascensão de valores burgueses ligados ao capitalismo, entre os quais o individualismo (na forma como se desenvolveu então) e a noção de *self made man*.

O mesmo vale para *imitação*, *fonte* e outros termos de âmbito de sentido assemelhado, também empregados para descrever fenômenos de trocas e transferências culturais: eles podem ser usados em circunstâncias delimitadoras de casos mais restritos (um poeta em relação ao seu “precursor”, “modelo” etc.) ou em contextos mais amplos (um conjunto de autores e textos de um período de uma literatura nacional, em relação a outra literatura nacional, por exemplo). Já se afirmou que um poeta *imita*, *influi* ou é *fonte* de outro poeta, como também já se asseverou que determinada literatura nacional *imitou*, foi *influenciada* ou teve como *fonte* outra literatura nacional.

Note-se que, no caso das cartas citadas acima, os escritores referem-se a *influência* no sentido mais individual ou particular. Drummond, apontando a possível influência de Mário, diz que “se houve, foi inconsciente” — mas o poeta mineiro parece ter percebido

esta influência e por isto faz a declaração, usando como uma espécie de atenuante para o suposto problema o fato de estar “numa fase de formação intelectual, de extrema sensibilidade às influências de fora.” Na fala de Drummond, percebe-se uma concepção implícita de que a “fase de formação intelectual” implica a incorporação de “influências” (o que o angustia, porque vê negativamente esta incorporação, provavelmente acreditando que deve encontrar sua própria forma — aquela que seria “original” porque teria origem absoluta no próprio Drummond). Recordemos novamente que as “influências de fora”, de que fala Drummond, referindo-se a um contexto mais pessoal, também são empregadas na história da literatura, para enquadrar autores e obras de uma determinada literatura nacional em relação a outros, de outra literatura nacional. Muitas vezes aponta-se que, na fase “colonial”, uma literatura nacional sofre “influências de fora” e que só depois da fase “autônoma” consegue ser “original”.

A resposta de Mário à carta de Drummond é muito interessante, porque antecipa vertentes contemporâneas da teorização sobre trocas e transferências literárias e culturais, apontando para a impertinência de “individualizar” a questão da influência: “Em última análise tudo é influência neste mundo. Cada indivíduo é fruto de alguma coisa”. Hoje, embora ainda esteja vigente a ideia de que o poeta, em certo nível, lida com o seu precursor forte, apropriando-se e desviando-se deste referente, está presente também a concepção de que o referente, o poeta precursor, é igualmente “fruto de alguma coisa”, não se basta a si próprio, paga tributo a uma série de elementos anteriores e exteriores a ele, retomando-os, criticando-os, alterando-os, negando-os. Este movimento, em sua relação com a tradição, já tinha inclusive sido teorizado por T. S. Eliot, em seu famoso ensaio de 1919, “Tradition and Individual Talent”. Neste texto, ele afirmava que o senso histórico de um escritor implica a percepção não somente do caráter pretérito do passado, mas do seu caráter presente:

[. . .] o senso histórico compele um homem a escrever não meramente com sua própria geração na sua pele, mas com o sentimento de que a totalidade da literatura da Europa desde Homero — e, dentro dela, a totalidade da literatura de seu próprio país — tem uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea.³

Quando Mário, na carta citada, diz que “tudo é influência neste mundo”, isto também significa um posicionamento implícito em relação a certo enquadramento de autores e obras segundo o qual a literatura brasileira está sempre defasada em relação às literaturas europeias, porque vive de *imitação* ou *influência* em relação àquela *fonte*. *Imitar* ou *ser influenciado*, neste âmbito de sentido, também implicaria sempre produzir depois da *fonte*, sempre ter um atraso em relação à *origem*, sempre estar “defasado” em relação àquilo que se vê como “criação”.

O enquadramento referido significa também aceitar que a literatura brasileira estaria sempre “defasada” em relação à suposta *fonte*, pois a produção literária, se for vista apenas como *imitação* de algo, necessita que este algo exista antes, para poder ser imitado.

Ora, Mário, com a proposta de que “tudo é influência neste mundo” e de que “cada indivíduo é fruto de alguma coisa”, expõe consequências de nível mais “individual” e mais “genérico”, por assim dizer. Em nível mais “individual”, ele tranquiliza Drummond

³ T. S. Eliot. Tradition and individual talent. In: H. Adams, ed. *Critical theory since Plato*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1971, p. 784. Tradução minha. Cf. a citação completa em inglês: “Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labor. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order”.

não só em relação às preocupações dele (CDA) com a “influência” de Mário, mas também em relação a quaisquer outras fontes de influência, ao sugerir que, de fato, como os indivíduos não bastam a si próprios, inevitavelmente pagam tributo ao contexto em que se inserem, são sempre “fruto de alguma coisa” — e isto não seria nenhum demérito, porque, se “em última análise tudo é influência neste mundo”, então haveria uma disseminação generalizada de apropriações, trocas e transferências literárias em sistemas culturais, que estaria longe de se esgotar no nível de uma relação entre dois poetas.

Observe-se também a análise que Mário faz da ideia de apropriação, ao argumentar que é necessário “distinguir entre o que é influência e o que é revelação da gente própria”, dizendo que muitas vezes um livro revela um lado (tendência, processo de expressão) nosso ainda desconhecido: “O livro não faz que apressar a apropriação do que é da gente”. O que significaria isto?

Dentro das tendências mais contemporâneas de teorização sobre trocas e transferências culturais, a afirmativa de Mário poderia corroborar a perspectiva de que as apropriações devem ser entendidas também pelo viés dos interesses que presidiram o próprio ato histórico e determinado de apropriação, e não apenas pelo sentido que supostamente, no seu contexto de origem, teria o elemento que foi apropriado. Isto explicaria a significação de “apropriar-se do que é da gente”: o poeta apropria-se de elementos que se transformam em seus, porque foram escolhidos a partir de seus interesses e porque ganham contexto e sentido diferente na sua obra — transmutando-se em outra coisa, diferente da que era no contexto em que se inseria antes. A “revelação da gente própria”, que pode surgir de uma leitura, é exatamente esta captação do que, na obra do outro, pode ser incorporado ao projeto próprio do leitor, por relacionar-se com o projeto de quem a lê, e iluminar um sentido que já estava presente na vida do leitor, mas que ainda não havia ganhado uma verbalização que o configurasse de forma a

tornar-se claro para este leitor, desvelando o próprio dele através do texto alheio.

De fato, a investigação sistemática sobre Mário de Andrade que vem sendo empreendida há décadas pela professora Telê Ancona Lopez e sua equipe demonstra que ele, ao mesmo tempo em que produzia a teorização sobre literatura em suas cartas, executava em seu dia a dia intelectual procedimentos coerentes com o que enunciava.⁴

E a tese de “apropriar-se do que é da gente”, bem como a da generalização dos processos de apropriações, trocas e transferências literárias e culturais, na direção de sentido que apontamos, vai circular na década de 20, embora não nestes termos exatos. Em carta a Mário, de 16 de junho de 1925, Manuel Bandeira diz, a respeito de Guilherme de Almeida e de sua obra *Raça* (1925):

Fiz sentir logo ao Guilherme a sua [de MA] influência, tranquilizando-o ao mesmo tempo pela afirmação de que a *influência* não era de molde a diminuir em nada o mérito dele. Ao contrário. Porque eu via no fato da personalidade dele afirmar-se ali melhor do que anteriormente a certeza de que o que chamei *influência* sua é antes um substrato brasileiro ou categoria brasileira (não sei como chamei).⁵

De fato, Bandeira enfatiza este processo de circulação de ideias: “Acho mesmo que convém que nos *imitemos*, que nos plagiemos,

⁴ Recentemente, tive o prazer de participar do exame de dois trabalhos orientados pela professora Telê Ancona Lopez, que exploravam a biblioteca de Mário de Andrade em relação aos seus processos de produção literária e teórica, e, embora ambos tratassem de temas diferentes, fica cada vez mais comprovado que MA tinha uma metodologia de submeter as apropriações derivadas de suas leituras à agenda dele (e não o contrário). CF. Rosângela Asche de Paula. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. São Paulo: USP, 2007; Lillian Escorel de Carvalho. *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*. São Paulo: USP, 2009.

⁵ Manuel Bandeira. Carta 89, 26 de junho [1925]. In: Marcos Antonio de Moraes. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000, pp. 218-219, p. 219. Grifos meus.

que nos *influenciamos* pra firmar cada vez mais essa característica racial que já é patente e bem definida”.⁶

E, no mesmo tom, Mário diz, em carta de 26 de julho de 1925 a Manuel Bandeira, que vai usar a opinião [de MB] formulada no comentário a propósito de *Raça* (1925), de Guilherme de Almeida:

Quando carecer dela [a opinião de MB referida] plagio descaradamente. Não é que plagie, também tenho a mesma opinião, porém, principalmente em crítica, você já deve ter reparado, de repente vem uma palavra, frase, frases que iluminam. Tudo está em descobrir a palavra. Eu também já pensava o que você disse. Você descobriu a frase.⁷

Como vimos, Mário vai utilizar também este raciocínio na carta a Drummond, em que diz que aquilo que Drummond pega dos outros é o que já é dele (CDA). Trata-se de um modo de ver conforme à ideia de que as “importações” literárias e culturais guardam relação direta com os interesses e o contexto de quem fez a importação — e não necessariamente com os do contexto de onde se retiraram estas importações.

Na década de 20, Mário estava entusiasticamente engajado na disseminação do ideário modernista, mas nem o espírito de combate inevitavelmente relacionado àquele engajamento o fazia perder de vista a relação com a tradição de que fala T. S. Eliot:

Combato atualmente a Europa o mais que posso. Não porque deixo de reconhecê-la, admirá-la, amá-la porém pra destruir a europeização do brasileiro educado. Melhor meio

⁶ Ibidem, grifos meus. Reparem-se as ilações sobre “substrato brasileiro ou categoria brasileira” e “característica racial”, elas próprias derivadas de um quadro de referências presente desde o século XIX.

⁷ Carta 91 de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, em 26 de julho de 1925. In: Marcos Antonio de Moraes. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000, pp. 220-223, p. 220.

de combater: blague fundada sobre uma leve verdade, enunciada com força e alegria. Corroer. Sou o maior chicanista da literatura brasileira. Mas juro que chicaneio pra benefício dos outros. [. . .] Se empreguei a palavra “diversa” falando da orientação das civilizações, nem por isso deixo de reconhecer que elas se interpenetram. Uma sofre influência de outras, isso não importa que siga caminho diferente, condicionado a psicologia das raças evolutivas, das condições dos tempos dos países etc.”⁸

O que é esta “europeização” de que fala Mário? Talvez a importação do que se julgue ser europeu, a adoção de práticas sociais, costumes e modos de ver que Mário considera equivocados, quando inseridos acriticamente no contexto brasileiro. Talvez, no fundo, o que ele aqui critica sejam os interesses brasileiros da época pelos quais se escolheu importar aquelas práticas sociais, costumes e modos de ver. Como os interesses de Mário eram outros, a “importação” dele seria outra, com outra agenda. Ou seja, como prova a sua biblioteca, embora ele tenha sido um homem extremamente bem informado sobre o que se passava na Europa, na década de 20, ele não incorporava acriticamente as modas do momento, e via negativamente esta incorporação, considerando *macacos de imitação* aos que apenas repetiam o estrangeiro. Vejam-se como exemplo desta sua atitude crítica os versos finais de “Lundu do escritor difícil” (1927):⁹

Você sabe o francês “singé”
Mas não sabe o que é guariba?

⁸ Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, em 26 de julho de 1925. In: Marcos Antonio de Moraes. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 222.

⁹ Para a datação do ano do poema, ver a informação de Mário de Andrade, em carta de 6 de abril de 1927 a Manuel Bandeira, em *Ibidem*, p. 341.

— Pois é macaco, seu mano,
Que só sabe o que é da estranja.¹⁰

Atuando na contramão dos “macacos de imitação”, cuja ação literária justificaria a ideia de que a literatura brasileira estaria sempre “atrasada”, porque produziria suas obras *a posteriori* dos modelos “importados” da Metrópole, Mário afirma: “E dizendo do Brasil confesso que não boto mais o mundo acima do Brasil. Estamos em pé igual como qualidade embora não como quantidade, o que é perfeitamente explicável pela maior tradição e educação tradicional dos estados europeus.”¹¹

Como vemos, então, MA produz uma teorização sofisticada na década de 20 sobre trocas e transferências culturais. Claro, as trocas e transferências literárias e culturais sempre estiveram na agenda da Literatura Comparada, e foram tematizadas continuamente com os mais diversos termos: *imitação*, *influência*, *fonte* estão entre os mais usados, mas não são os únicos. E o uso destes termos serviu tanto ao exame de autores e obras específicas em nível mais individual quanto à análise de conjuntos nacionais de autores e obras em tempos e contextos diversos e delimitados.

Quando nos referimos às trocas e transferências culturais em contextos mais amplos, não podemos separá-las de duas esferas: 1) a das instâncias estatais (ou equivalentes) envolvidas e 2) a das ideias que sedimentam aquilo que se produz como argumento, inclusive para justificar as normas que se constroem nestas instâncias estatais.¹²

¹⁰ Mário de Andrade. *Poesias completas*. 5.ª ed. São Paulo- Belo Horizonte: Martins-Itatiaia, 1980, vol, 2. p. 242.

¹¹ Mário de Andrade. Carta 17 (16 de outubro 1925). In: Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, pp. 149-156, p. 154.

¹² No que diz respeito ao que chamamos “instâncias estatais”, temos a esclarecer o seguinte: falamos tanto de Estados-nações quanto de suas subdivisões (como a Galícia na Espanha ou a Bahia no Brasil), até o nível regional ou municipal; mas incluímos aí os grandes blocos que — nos sonhos de alguns — aspiram a subsumir os antigos países em estruturas transnacionais mais abrangentes — como a União Europeia ou o Mercosul.

No que diz respeito à produção cultural nos Estados-nações, ou nas estruturas estatais transnacionais, como a União Europeia, é importante assinalar que as concepções subjacentes a esta produção não são apenas derivadas de escolhas individuais do artista. Se todos e cada um dos artistas se inscrevem de alguma maneira em configurações sociais que de algum modo demarcam sua existência — ainda que os artistas tenham por objetivo ir contra os limites previamente demarcados —, então torna-se relevante levar em consideração o próprio caldo cultural em que se plasam as subjetividades, até no que diz respeito às ideias de autonomia do sujeito.

Por exemplo, se o artista pertence a um Estado-nação onde em determinado momento histórico está forte a concepção de que todos os que nascem no país automaticamente herdam um certo *espírito do povo*, então isto pode implicar pressupor que a produção artística gerada neste Estado-nação está inevitavelmente comprometida com um enraizamento que vai aflorar em sua obra, independente de sua vontade. Significa também uma certa suposição de pertença a uma estrutura estatal, um território, uma língua, uma “raça” etc.

Se, por outro lado, o artista pertence a um Estado-nação em que é forte a concepção de que todos os abrangidos pela estrutura estatal são “cidadãos” e que a cidadania é uma opção com direitos e deveres para com o país a que se afiliam, então a ideia de que o artista tem como limite aquilo que ele escolheu aceitar, para pertencer à estrutura, está presente. Significa dizer também que, supostamente, outras opções ocorrerão, feitas por outros artistas, também com iguais direitos a escolha.

Na primeira hipótese — estando presente a ideia de uma matriz cultural de raiz, da qual o artista pode ser uma ramificação — enfatiza-se a força de uma cultura em relação aos que produzem dentro dela e a partir de seus parâmetros; sublinha-se a matriz em detrimento do que por ela é gerado.

Na segunda hipótese, o foco é na autonomia do sujeito, enfatizando-se a sua participação na própria constituição daquilo que

virá a ser a obra final — seja ela a estrutura estatal, para a qual o artista contribui em algum nível participativo, como cada um dos outros cidadãos, seja ela a obra, para a qual ele contribui com suas idiossincrasias.

Assim, as teorizações sobre a homogeneidade ou homogeneização cultural podem associar-se facilmente ao primeiro nacionalismo, enquanto as noções de diversidade em seus vários matizes — desde o individual até o grupal — podem associar-se ao segundo. Mas há muitos matizes e questões a serem levadas em consideração, pois a complexidade dos sistemas sociais leva a muitas aberturas.

Como aqui nos interessa explorar brevemente o modo de ver as trocas e transferências literárias e culturais, vamos, a seguir, falar um pouco mais dos termos usados para tratar deste assunto e das implicações teóricas implícitas ou explícitas na argumentação.

II

A noção de *original*, com o sentido que tem nos estudos literários ainda hoje, não pode ser separada do contexto maior em que emerge, culminando, no Romantismo, com a cobrança de que a obra tenha origem no sujeito autoral visto como especial e único. O seu oposto, neste sistema, é a *imitação*, demonizada naquele período literário porque significava uma produção derivada de outra origem.

No entanto, desde a antiguidade latina até o século XVII, a concepção de *imitação* não tinha as conotações negativas que predominarão, a partir do século XIX. Até o século XVII, escrever à moda ou à maneira de autores considerados modelares não era avaliado negativamente, desde que não significasse apenas redução do que já existia. No seiscentos, por exemplo, Gregório de Matos e seu público provavelmente apreciariam a *imitação* de autores como Gôngora, Quevedo ou Marino, pois considerariam que aqueles autores são modelos de um certo discurso, que devem

ser *emulados*. Além disso, pressupunha-se que autores e leitores compartilhassem um mesmo universo de convenções retóricas, e apreciassem a presença de todo o inventário de artifícios que pertencia àquele universo.

Isto não significava, contudo, ser avesso à inovação, pois a ideia de *emulação* implicava que, embora o autor tivesse como referência autores e obras vistos como modelares — ou seja, embora tivesse como referência linhas de discurso previamente existentes e valorizadas por suas qualidades apreciadas positivamente —, não se tratava de repetir estas linhas, nos termos em que elas se colocavam, mas de aperfeiçoá-las, desenvolvê-las. Em outras palavras: tratava-se de introduzir novidades nestas linhas. Hoje, *imitação* tem uma forte conotação de *cópia*, mas deve-se assinalar que a mera *cópia*, no sentido de reprodução literal de um texto alheio, já era malvista na época de Gregório de Matos.¹³

É importante notar também que a poética da *emulação* pressupunha que tanto autores quanto leitores possuísem certos valores compartilhados sobre os discursos socialmente aceitos. O escritor seguiria o molde discursivo de um autor visto como relevante, buscando aperfeiçoar o modelo, pois é isto que esperavam dele os leitores e ouvintes. Ao produzir um discurso desenvolvendo a linha desse autor, o escritor já pressuporia que o público teria um prazer assemelhado ao que teve com o texto do autor emulado. O prazer poderia até ser maior, se o leitor achasse que o *imitador* conseguiu “melhorar” o modelo seguido.

A conotação negativa de *imitação*, como sabemos, ganha terreno aceleradamente a partir do Romantismo, já que aquele movimento literário é contemporâneo do desenvolvimento, no Ocidente, de uma concepção do sujeito como *self made man*, autônomo, com direitos próprios e responsável absoluto por si e por suas

¹³ Para desenvolvimento mais detalhado desta questão, cf. José Luís Jobim. A leitura e a produção textual: uma visão histórica. In: Idem. *A poética do fundamento*. Niterói: Ed. da UFF, 1996.

obras, concepção que guarda relação estreita com um certo estágio de emergência do capitalismo na época.

Em sua vertente mais radical, a concepção mais “individualista” de produção textual — associada à ideia de que o autor é ou deve ser a origem absoluta da obra (daí a valorização da “originalidade”) — desqualifica as instâncias anteriores e exteriores ao eu autoral e ignora que a atividade de produção textual se exerce *com/ a partir de/ contra* práticas e tradições preexistentes, que funcionam como um certo substrato pré-constituído, no próprio momento da gênese do texto.

Esta marca romântica de condenação à *imitação* e de valorização da “originalidade” vai ter vida longa, e até a segunda metade do século passado, em nosso país, ainda estava fortemente presente. A desconstrução deste sentido negativo de *imitação* ainda não chegou plenamente, mesmo hoje, a um público mais amplo, embora no Brasil já tenha sido empreendida em alto nível tanto teoricamente¹⁴ quanto histórico-criticamente.¹⁵

Em termos de trocas e transferências literárias e culturais, encontramos ainda hoje vigente um quadro geral de referências em que se presume que não somente autores “imitam” outros, mas que literaturas nacionais “imitam” outras literaturas nacionais. Assim, instala-se uma circunstância em que se acredita que há uma *origem*, geralmente em uma literatura nacional europeia (cuja produção presume-se que seja *original*) e uma *imitação*, geralmente em uma literatura não europeia, de uma colônia ou ex-colônia, cuja produção literária e cultural só pode, nesta linha de raciocínio, ser derivada da matriz ou ex-matriz.

¹⁴ Luiz Costa Lima, desde a década de 70, dedicou vários ensaios e livros ao tema: *Mimesis e modernidade* (2.^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003); *Vida e mimesis* (São Paulo: Ed. 34, 1995); *Mimesis: desafio ao pensamento* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000).

¹⁵ Veja-se, por exemplo, de João Adolfo Hansen, a série de ensaios sobre o século XVII e principalmente o livro seminal *A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII* (2.^a ed. Cotia-Campinas: Ateliê-Ed. da Unicamp, 2004).

A produção literária e cultural da matriz seria, por definição, *própria*, nos diversos sentidos que este termo tem: pertenceria à *origem*, teria seu modo de ser relacionado a ela, sendo-lhe inerente, peculiar e típica. A outra produção — de uma colônia ou ex-colônia — seria, por consequência, *imprópria*, porque derivada de uma *origem* alheia: estaria marcada negativamente por esta falta de *originalidade* — a mancha indelével de sua derivação —, e só deveria ser considerada mais seriamente quando ganhasse *autonomia* em relação à sua origem.

Lembro aqui das nossas várias histórias da literatura brasileira que trabalharam com um esquema conceitual em que se presume: 1) que a “literatura colonial” é mera *imitação* (no sentido pejorativo) do que se fazia na matriz; 2) que somente após a Independência, com as gerações dos românticos, emergiu a *autonomia* literária e cultural em relação à metrópole.

Recordo também que esta questão do que era original ou derivado, próprio ou impróprio, colocada nos termos mais comuns (*imitação, influência* etc.), não foi somente formulada pelo Romantismo, mas está presente até o nosso Modernismo. Ao longo do século XIX, no Brasil, adotou-se mesmo uma certa “fórmula” para marcar a propriedade do lugar de que se falava, através da menção explícita a elementos vistos como típicos do território (que incluía, por exemplo, a descrição de flora, fauna, lugares e habitantes de regiões dentro do espaço nacional, com costumes e modos de ser “próprios”), fórmula que encontrou sua síntese na expressão “cor local”.

Claro, quando examina casos literários específicos, é impossível para um historiador da literatura, hoje, não perceber que há muito mais faces a serem consideradas do que a expressão comporta.

Se examinamos a “Canção do exílio”, por exemplo, podemos constatar que a “minha terra”, de que fala Gonçalves Dias — aquela que “tem palmeiras / onde canta o sabiá” —, é um lugar que se

pretende diferente de Portugal, onde, aliás, como sabemos, o poeta se encontrava, quando escreveu este poema. Observamos neste texto a marcação das diferenças, em uma comparação que pretende ressaltar uma pretensa “superioridade” da ex-colônia em relação à ex-metrópole (“Nosso céu tem mais estrelas/ Nossas várzeas têm mais flores,/ Nossos bosques têm mais vida,/ Nossa vida mais amores”),¹⁶ mas podemos também constatar a presença dos laços com a matriz, começando pelo local em que se escreveu o poema — Coimbra, cuja universidade formou uma parte significativa da elite no poder, mesmo depois da Independência — e passando por outros detalhes, mais ou menos explícitos.

Se tratarmos de alguns detalhes menos explícitos, podemos começar por lembrar que o período romântico, no Ocidente europeu, marcou uma atitude de valorização do nacional, que se configurou de várias formas. No caso português, é interessante mencionar que Almeida Garret, em 1826 — mesmo ano em que Ferdinand Denis publica seu *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil* — publica em Paris a *História abreviada da língua e poesia portuguesa*, na qual, ao avaliar a poesia de língua portuguesa no Brasil, diz:

E agora começa a literatura portuguesa a avultar e enriquecer-se com as produções dos engenhos brasileiros. Certo é que as majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo, do que neles aparece; a educação europeia apagou-lhes o espírito nacional: parece que se receiam de se mostrar americanos; e daí lhes vem uma afetação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades.¹⁷

¹⁶ Gonçalves Dias. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 105.

¹⁷ A. Garret. A restauração das letras, em Portugal e no Brasil, em meados do século XVIII. In: Guilhermino César. *Historiadores e críticos do Romantismo*; 1. A contribuição europeia: crítica e história literária. Rio de Janeiro-S.Paulo: LTC-Edusp, 1978, pp. 87-92, p. 90.

Se é impropriedade para Garret não incluir “as majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região”, incluí-las merece elogios, como os que faz a Basílio da Gama, afirmando que *O Uruguai* é “[. . .] o moderno poema que mais mérito tem na minha opinião”.¹⁸ Estes “méritos” relacionam-se à presença de “cenas naturais mui bem pintadas, de grande e bela execução descritiva”, que, entre outros fatores, poderiam fazer dele um poeta nacional por excelência: “Os brasileiros principalmente lhe devem a melhor coroa de sua poesia, que nele é verdadeiramente nacional, e legítima americana”.¹⁹

Ora, não é por acaso que Gonçalves Dias, nos seus *Primeiros cantos*, incluiu a “Canção do exílio” em uma seção do livro intitulada “Poesias americanas”, e que, na reimpressão do volume, fez publicar a crítica de Alexandre Herculano, de 1847, cujo título (“Futuro literário de Portugal e do Brasil”) já remete a um contexto maior do que o livro do poeta maranhense. Esta crítica faz ecoar, de certa forma, a cobrança de Garret sobre a “cor local” nas palavras de Herculano: “Esse novo Mundo que deu tanta poesia a Saint-Pierre e a Chateaubriand é assaz rico para inspirar os poetas que cresceram à sombra das suas selvas primitivas”.²⁰ Até pela própria citação de autores franceses neste fragmento de Herculano, podemos perceber que o “americanismo” e as ilações sobre a importância da inclusão da natureza local também não devem ser vistos como algo derivado apenas do meio literário português da época, pois sabemos que no período romântico circulava no Ocidente uma profusão de ideias associando natureza a nação, e originalidade ao natural (que também coincidiria com o nacional). No entanto, é relevante enfatizar nosso ponto de vista aqui: *as ideias sobre originalidade e imitação, e as pautas sobre o que seria original (e adequado para autores que desejassem marcar sua pertença à res-*

¹⁸ A. Garret. A restauração das letras, em Portugal e no Brasil, p. 91.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ A. Herculano. Futuro literário de Portugal e do Brasil. In: Dias, op. cit., pp. 97-100, p. 100.

pectiva literatura nacional) não são exclusivas de nenhum Estado-nação na época. Como não são também as práticas de produção textual, tanto em seu aspecto mais “formal” quanto no seu sentido.

Assim, um esquema de explicação que coloca as literaturas das matrizes como fonte absoluta das literaturas das colônias ou ex-colônias é altamente problemático, a começar pelo fato de que a circulação de formas e sentidos não obedece a uma lógica de fronteiras nacionais — e pela circunstância de que estas mesmas fronteiras nacionais são históricas e variáveis. Colocar a matriz como fonte absoluta é esquecer que esta não é fechada em si, estanque: pelo contrário, o que a história nos mostra é que as trocas e transferências culturais em todos os níveis estão sempre em operação, mesmo dentro de estruturas sociais que se imaginam mais autosuficientes. Se não se imagina a matriz como fonte absoluta, bastante a si própria, como referente autossuficiente para seus derivados; se, em vez disso, se imagina a matriz como um lugar em que circulam formas e sentidos de outras matrizes e colônias, então ficam prejudicados os esquemas explicativos baseados apenas na concepção de que, no período colonial, a literatura apenas imita a matriz, e só vai ganhar autonomia após a independência.²¹

Como nosso foco neste breve trabalho não é especificamente o período romântico, então voltemos ao Modernismo, e às cartas de Mário de Andrade tratando desta questão.

²¹ Sobre esta questão, disse Leyla Perrone-Moisés: “Primeiramente, nenhuma cultura, nenhuma literatura — a começar pelas das nações hegemônicas — se constituiu sem contaminações. O que ocorreu foi exatamente o contrário, e isso é um universal antropológico. As culturas se constituem por empréstimos e assimilações. As próprias metrópoles colonizadoras — Espanha e Portugal — tinham, no momento do descobrimento ou Conquista, culturas resultantes de numerosas mesclas. Além disso, é preciso considerar que os americanos, desejosos de recuperar as fontes puras de antes do Descobrimento, se esqueceram de que estas não eram puras (as culturas pré-colombianas eram resultado de confrontos, aniquilações e assimilações anteriores), e que a América, como um *continuum* geográfico e cultural, é uma invenção dos descobridores e conquistadores europeus”. Cf. L. Perrone-Moisés. *Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina*. In: Idem. *Vira e mexe nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 28-49, p. 40.

III

Na primeira carta que Carlos Drummond de Andrade enviou a Mário de Andrade, datada de 28 de outubro de 1924, o então jovem escritor mineiro já elegia a questão do nacional como relevante: “[. . .] é preciso convencer-se a gente de que *é brasileiro!* E *ser brasileiro* é uma coisa única no mundo; é de uma originalidade delirante. Não confundir com nacionalismo”.²²

Parece que Drummond emprega o termo *nacionalismo* mais para delimitar um tipo de discurso — em grande parte derivado de uma certa herança romântica — ufanista e conectado com a tese da “cor local”.²³ Por outro lado, a formulação “*ser brasileiro* é uma coisa única no mundo” remete a uma concepção também muito circulante a partir do século XIX, de que o indivíduo se torna *nacional* inevitavelmente por ter nascido em determinado território, pertencer a determinada raça e falar determinada língua. Ser brasileiro [francês, inglês, argentino etc.] significaria ter adquirido uma certa nacionalidade, independente de sua vontade, como herança e consequência conjuntamente do local de nascimento, da raça e da língua — e ter esta herança significaria possuir uma particularidade única, em relação a outras nacionalidades.²⁴

Na resposta àquela carta, Mário apresenta sua concepção de nacionalidade:

²² Carta de 28 de outubro de 1924. In: Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002. Prefácio e notas de CDA e Silviano Santiago, pp. 66-72, p. 40.

²³ Em carta de 30 de dezembro de 1924, CDA detalha um pouco mais a sua posição: “Há ocasiões em que eu me sinto enquadrado no meio natal. Sou um com a minha gente. Nessas ocasiões sou brasileiro como os que mais o sejam. Mas não chego a ser nacionalista. Entendo por nacionalista: ter princípios; fazer estatutos sobre o amor da pátria, etc.” (Correspondência, p. 79).

²⁴ Escrevi mais detalhadamente sobre isto em *Formas da teoria* (2.^a ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2003), especialmente o capítulo 1, “Nacionalismo e globalização”.

Nacionalismo quer simplesmente dizer: ser nacional. O que mais simplesmente ainda significa: Ser. Ninguém que *seja* verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com o seu passado, com as suas necessidades imediatas práticas e espirituais, se relacione com o meio e com a terra, com a família etc., ninguém que seja verdadeiramente, deixará de ser nacional. O despaisamento provocado pela educação em livros estrangeiros, contaminação de costumes estrangeiros por causa da ingênita macaqueação que existe sempre nos seres primitivos, ainda, por causa da leitura demasiadamente pormenorizada não das obras-primas universais dum outro povo, mas das suas obras menores, particulares, nacionais, esse despaisamento é mais ou menos fatal, não há dúvida, num país primitivo e de pequena tradição como o nosso. Pois é preciso desprimitivar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la. [...] De que maneira nós podemos concorrer pra grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães? Não, porque isto já está na civilização. O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, cético. Outro é lírico, sentimental, místico e desordenado. Outro é áspero, sensual, cheio de lambanças. Outro é tímido, humorista e hipócrita. Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização.²⁵

²⁵ Mário de Andrade. Carta 4 (s.d., 1924). In: Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, pp. 66-72, p. 70. Mário verbaliza esta questão de modo mais sintético, em carta a Manuel Bandeira (1925): “Minha ideia exata é que é só sendo brasileiros isto é adquirindo uma personalidade racial e patriótica (sentido físico) brasileira que nos universalizaremos, pois então concorreremos com um contingente novo, novo *assemblage* de caracteres psíquicos pro enriquecimento do universal humano”. In: Marcos Antonio de Moraes. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000, pp. 217-218, p. 218.

Em carta anterior, Mário havia dito que considerava Drummond uma sólida inteligência, “e já muito bem mobiliada. . . à francesa”.²⁶ A criação por Mário da expressão “moléstia de Nabuco”, como referência negativa à figura afrancesada de Joaquim Nabuco, retoma esta crítica ao francesismo de Drummond, aliás de alguma maneira aceita pelo poeta mineiro, ao declarar: “[. . .] nasci em Minas, quando devera nascer (não vejo cabotinismo nesta confissão, peço-lhe!) em Paris”.²⁷

Repare-se que Mário, ao mesmo tempo em que trabalha com uma chave argumentativa de “ser brasileiro”, presumindo a possibilidade de atribuições a serem feitas ao indivíduo por ter nascido aqui — e, portanto, parecendo encaminhar-se para uma ideia de nacionalidade como herança adquirida —, também levanta a possibilidade de uma nacionalidade a ser construída. Nesta direção, ele ecoa aquela linhagem de pensamento, presente inclusive entre nossos historiadores da literatura no século XX, que trabalha com o argumento básico de que: 1) no período colonial, a literatura brasileira teria primeiramente “imitado” as europeias (principalmente a portuguesa); 2) depois, com a Independência, e principalmente com o Romantismo, esta literatura teria passado a desenvolver uma dicção própria, “autônoma”, “individual”, etc. Repare-se que Mário funciona dentro de chave argumentativa análoga, quando insinua que não atingimos o grau de civilizações outras, porque ainda não estaríamos no grau da criação, mas, isto sim, da imitação.

Assim, passar da “fase do mimetismo” para a “fase da criação” é visto como relevante, sem que se perceba o quanto se está reproduzindo uma série de categorias de pensamento de momentos anteriores da literatura e da cultura brasileira. Quando, a partir do Romantismo, se combateu a poética da imitação e da emulação,

²⁶ Mário de Andrade. Carta 2 (10-11-1924). In: Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, pp. 46-52, p. 50.

²⁷ Idem. Carta 3 (22-11-1924). In: Ibidem, pp. 56-62, p. 56.

vigente nos séculos XVII e XVIII, qualificando negativamente a atitude de eleger certo universo de autores e obras como modelos a serem seguidos — ao mesmo tempo em que se apontava para a necessidade de criar obras que espelhassem não um paradigma textual anterior, mas a suposta personalidade única e original do escritor —, isto significou também o estabelecimento de um parâmetro regulador da produção literária: os poemas do Arcadismo, por exemplo, passaram a ser vistos como “pouco criativos”, ressaltando-se o “mimetismo” implícito na adequação dos textos árcades aos modelos neoclássicos de escritura, de onde derivariam as regras de elaboração poética dos setecentistas mineiros e à luz dos quais seriam aprovados ou recusados no século XVIII.

Observe-se também a sinonímia estabelecida por Mário entre “raça” e nacionalidade: cada “raça” é uma “nova combinação de qualidades humanas”, representa um “acorde diferente”. Nós (os brasileiros) ainda não teríamos realizado o nosso acorde na harmonia das civilizações. Aí vem um segundo tópico do século XIX, desenvolvido com todas as letras na obra de H. Taine, mas formulado sinteticamente por Mário nesta carta de 1924: “Cada uma [civilização] se orienta conforme as necessidades duma raça, dum meio e dum tempo”.²⁸ Como Mário parece afirmar que não há civilização brasileira, então não cabe especular se já teríamos um resultado concreto, derivado das necessidades de “raça”, “meio” e “tempo”. Afinal, ele diz que ainda passaremos da “fase do mimetismo” para a “fase da criação”: o uso do futuro no verbo *passar* implica dizer que não teríamos ainda ultrapassado aquela fase inicial.

De fato, se a construção da literatura nacional era um dos aspectos programáticos do Modernismo, e Mário, na década de 1920, estava em plena campanha a favor das ideias modernistas — e nesta carta é evidente o tom proselitista —, então não admira o incentivo de MA a CDA para que este se engaje no processo:

²⁸ Idem. Carta 4 (s.d., 1924). In: Ibidem, pp. 66-72, p. 71.

Nada de esperar a graça divina de braços cruzados. Nada de dizer: se um dia eu for nacional, serei nacional. A graça divina depende da nossa cooperação, dizem os tratadistas católicos. Você [CDA] faça um esforço pra abasileirar-se. Depois se acostuma, não repara mais nisso e é brasileiro sem querer. Ou ao menos se não formos nós já completamente brasileiros, as outras gerações que virão, paulatinamente desenvolvendo o nosso trabalho, hão de levar enfim esta terra à sua civilização. (p. 71)

Por esta concepção do nacional como algo em construção, Mário também se sente à vontade para elencar quais foram os tijolos que ele agregou à casa que se erigia. Afinal, se Mário, na década de 20 do século passado, via a nacionalidade como algo em construção, e o Modernismo como um movimento para ajudar a construí-la, é perfeitamente lógico que ele se sinta à vontade para fazer um inventário do que julga serem as suas contribuições, inclusive situando-as no contexto de produção literária da época. Note-se também que ele procura, para poder conseguir um melhor efeito sobre seu interlocutor mineiro, dissociar-se do que CDA chama pejorativamente de “nacionalismo” — aquele da herança romântica, ufanista:

E o aproveitamento de coisas nacionais sem nacionalismo pregado desde a afirmativa do “falo brasileiro”, do “Prefácio interessantíssimo” até as aves frutas etc. E as “juvenilidades auliverdes” das “Enfibraturas do Ipiranga”? E depois a sistematização do brasileiro fala gramaticada que me pus empregando desde as “Crônicas de Malasarte”? E o emprego consciente de Brasil único no movimento? Não sei a data do Brasil de Ronald, de *Raça* sei porque Guilherme o fez e o publicou imediatamente, porém eles já tinham escutado o “Noturno” que em junho de 1924 li pra todos eles e várias vezes no Rio. E posso mesmo me queixar dum deles pois que Ronald me chamando seu amigo íntimo e sendo na mesma data em reuniões e depois

só comigo convidado a mostrar coisas e contar que tinha e estava fazendo, nunca me e nos falou do poema *Toda a América* que data no entanto de 1923.

IV

Marcos Antonio de Moraes já disse que a “pedagogia de Mário” — este movimento de discussão e propagação de ideias que captamos nas cartas — é fruto de um pensamento inquieto que se examina constantemente e se modifica ao longo do tempo. Resumindo a primeira “proposta de nacionalismo, construída entre 1923 e 1925” por MA, o pesquisador do Instituto de Estudos Brasileiros da USP diz:

[. . .] a determinação da identidade brasileira passava pela caracterização de um projeto artístico que visava à avaliação crítica das ideias importadas, à busca das raízes culturais e, a partir disso, à projeção de um núcleo civilizatório “no concerto das nações”, a universalidade através do traço que “singulariza e individualiza”.²⁹

Ao longo deste breve ensaio, tentamos chamar a atenção para o fato de que, no movimento para abraçar o Brasil e incluir a literatura brasileira, com uma feição singular e única, no concerto da literatura “universal”, Mário também produz uma teorização — que podemos observar emergindo na década de 20 — sobre como se operam as trocas e transferências literárias e culturais. E suas ideias sobre o sentido dos processos de apropriação e transformação do material “alheio” — tanto no sentido mais pessoal, de um poeta para outro, quanto no sentido mais abrangente, de uma literatura nacional para outra — ainda são pertinentes e atualizadas no quadro das discussões contemporâneas sobre esses temas.

²⁹ Marco Antonio de Moraes. Epistolografia e projeto nacionalista em Mário de Andrade. In: Revista *Gragoatá*, n.º 15, Niterói, 2.º sem. 2003, pp. 55-68, p. 66.

O SIGNIFICADO DE GUIMARÃES ROSA NA LITERATURA BRASILEIRA: UM ASPECTO DA INOVAÇÃO

MARIA CÉLIA LEONEL
Unesp, Campus de Araraquara

1. A PROSA REVOLUCIONADA

O propósito de reintroduzir o tema da inovação que a produção rosiana significou em nossa literatura tem como base o exame de um aspecto não tão destacado e analisado em sua obra: o modo de representar a relação entre a aparência e a realidade.

Os contos, as novelas e o romance de Guimarães Rosa — isoladamente ou com a narrativa de Clarice Lispector, de acordo com críticos como Alfredo Bosi (1995, pp. 392 e 394) —, renovaram a prosa brasileira, introduzindo mudanças em todas as suas esferas. Sem dirigir um grupo e mesmo sem fazer parte de um movimento — como se verificou com Machado de Assis — o autor de *Primeiras estórias* atingiu rigorosa qualidade estética, exigindo que se fale da literatura brasileira antes e depois dele. Ainda assim, a aceitação da proeminência da obra rosiana pela crítica não foi e não é unânime.

O escritor mineiro, porém, não pretendeu simplesmente apresentar novidades nem teve o intuito de realizar, de modo mais ou menos programático, determinadas experiências literárias, como ocorreu com modernistas significativos, a cuja abertura literária e cultural sua produção deve muito.

A obra de Guimarães Rosa, pela inovação e superioridade em relação à narrativa até então feita em nosso país — com a exceção

notória de Machado de Assis — trouxe, ainda, a premência de atualização da crítica. As categorias em que nossos críticos se baseavam já não eram suficientes para a avaliação de sua produção, havendo necessidade de alguns novos instrumentos para que ela fosse devidamente analisada e interpretada.

Entre as muitas qualidades que diferenciam sua prosa está a elevação do regionalismo de modo a torná-lo universal. No dizer de Alfredo Bosi (1995, p. 392), nas narrativas de Guimarães Rosa e, em parte, de Clarice Lispector, há a “transmutação mítica ou metafísica da realidade”, rompendo os limites dos gêneros e realizando uma nova forma de composição linguística, por meio de uma escritura “consciente, vigilante”. A quebra dos gêneros e a formulação de uma escrita especial não é novidade na literatura universal e na brasileira; todavia, como provam inúmeros estudos sobre a produção em pauta, a maneira altamente criativa — não aleatória, mas estabelecendo um sistema — como tais operações nela ocorrem impõe o reconhecimento de que algo novo e de suma importância surge com ela. Isso não significa que tudo em Guimarães Rosa é digno de louvor. Há, mesmo nas melhores obras, exageros pontuais e, em outras, a qualidade estética não é mantida. A esse propósito ver, por exemplo, o que afirma Walnice Nogueira Galvão (1978; 2008) em “O impossível retorno”.

As transformações concretizadas pelo escritor na linguagem, pela qualidade estética e renovadora, constituem o aspecto mais conhecido de sua produção e ainda o tema que mais tem atraído estudiosos não apenas da literatura, mas também da língua portuguesa e da linguística. As inovações não dizem respeito apenas ao léxico, mas também à sintaxe da língua e a todas as suas demais categorias. Todavia, boa parte das pesquisas linguísticas explora as novas formas lexicais. Vale lembrar, quanto a esse ponto, que grande parcela do que tomamos como neologismo rosiano são arcaísmos, regionalismos, brasileirismos, estrangeirismos como alguns pesquisadores demonstraram. Isso não quer dizer que o

vocabulário do escritor seja simples, tanto que a existência de glosários de sua obra é uma necessidade real; esse fato, entretanto, não deve intimidar o leitor, pelo contrário, é motivo para estimulá-lo a percorrer os textos rosianos aptos a tocarem sua sensibilidade de falante de nossa língua.

As modificações operadas por Guimarães Rosa, não apenas linguísticas, são muitas e a enumeração delas não é suficiente para a compreensão de seu significado em nossa literatura. Todavia, os eixos em que se concentram as diversas vertentes da crítica permitem visualizar as dimensões de sua obra, pois, ao mapearem as possibilidades de leitura dos textos, os ensaios críticos levantam também os diferentes aspectos que sobressaem ou que devem ser desvelados nessa produção.

2. VERTENTES DA CRÍTICA

A quantidade de estudos sobre o escritor no Brasil e no exterior é de tal monta que um levantamento seguro da crítica sobre ele talvez não seja mais possível. Determinadas investigações, sobretudo mais recentemente, têm mesmo se debruçado sobre as pesquisas relativas ao seu texto, procurando fazer uma classificação das diferentes linhas e orientações.

Para mostrar a diversidade crítica, tomo os veios relativos a *Grande sertão: veredas* que, desde sua publicação inicial em 1956, despertou a atenção de inúmeros estudiosos, tendo acumulado uma bibliografia extensa, das mais variadas vertentes analíticas. Deve-se destacar, entre essas investigações, duas análises pioneiras — as de Antonio Candido e Cavalcanti Proença — elaboradas logo após a edição do romance. O primeiro, numa resenha-ensaio publicada no ano do lançamento do livro, assinala: “este romance é uma das obras mais importantes da literatura brasileira” e sua característica fundamental é a de transcender o regional, “graças à incorporação em valores universais de humanidade de tensão criada” (Candido, 2002, p. 190). Em 1957, em estudo depois publicado

como “O homem dos avessos”, Candido (1971, p. 139) afirma que, na composição rosiana, misturam-se o “real e o fantástico” e “combinam-se o *mito* e o *logos*, o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional [. . .]” (Ibidem, grifos do autor).

Do mesmo modo que Antonio Candido abre caminhos para a leitura do romance, em especial na direção dos estudos sócio-históricos e políticos, as linhas da análise de Cavalcanti Proença (1959) são, posteriormente, retomadas pela crítica. Todavia, o viés da leitura de Proença é outro. O estudioso escreve que *Grande sertão: veredas* tem um plano objetivo e um subjetivo — as reflexões do protagonista —, além de um plano mítico. Proença também explora a ideia de que os jagunços são símiles dos cavaleiros da Idade Média. Examina ainda os elementos míticos do romance e analisa seus aspectos formais como os processos de formação de palavras.

A partir dos anos 60, a fortuna crítica da obra — do romance em particular — começa a aumentar, atingindo, ulteriormente, dimensão notável, multiplicando-se por meio de artigos, livros, teses, dissertações, estudos dos mais diversos níveis e enfoques. O crescimento das investigações foi quantitativo e heterogêneo e uma boa amostra disso está na coletânea organizada por Eduardo Coutinho em 1983.

Das correntes analíticas sobre a produção rosiana, quatro concepções principais polarizam-se ao longo do tempo. Apresento, a seguir, uma relação dessas concepções, sem me ater à cronologia ou à primazia quantitativa ou qualitativa. A primeira direção valoriza os aspectos míticos, metafísicos e esotéricos. A segunda prende-se ao virtuosismo linguístico e também à organização estrutural. São os estudos linguísticos, estilísticos, estruturais.

A terceira vertente provém de estudos folclorísticos, num primeiro momento, e culturais, depois. A quarta corrente tem como referência o crítico pioneiro Antonio Candido, acentuando e maximizando alguns dos aspectos por ele ressaltados. O exemplo mais

consistente dessa vertente é o de Walnice Nogueira Galvão (1972), que considera *Grande sertão: veredas* como um “retrato do Brasil”, um “ensaio”, “o mais completo estudo até hoje feito sobre a plebe rural brasileira” (pp. 74 e 63).

Nas últimas décadas do século passado, houve um crescimento acentuado da valorização de temas e questões metafísicas, míticas e também linguísticas. Há ainda investigações psicanalíticas, culturais e de outras vertentes menores, como é o caso de certo marxismo reducionista que entende a obra rosiana como literatura alienada.

Os estudos sócio-históricos não deixaram de existir, mas, neste início de século, determinadas análises — muitas gestadas anteriormente — acentuam e, de certo modo, radicalizam tal leitura do romance, procurando recuperar e destacar dimensões obscurecidas ou relegadas ao segundo plano pelas pesquisas predominantes.

Essa diversidade crítica é reveladora dos aspectos mais significativos da obra, em todos eles prevalecendo a inovação. Em relação a esse ponto crucial, cabe destacar que Guimarães Rosa cumpre o primeiro preceito para a realização de uma produção renovadora e de qualidade estética que é a adequação de um conteúdo novo a uma linguagem também nova.

Para mostrar de modo mais detido como se dá a revolução concretizada pela obra rosiana, escolhi um aspecto não tão examinado pela crítica ou nela salientado em conjunto com outros temas. Trata-se do par de categorias aparência e realidade. Muitas vezes, essas categorias configuram-se no texto de Guimarães Rosa pela maneira como o discurso manifesta as relações entre os componentes da parelha verdade e mentira.

3. REPRESENTAÇÃO DA APARÊNCIA E DA REALIDADE

A verdade (e a mentira) pode ser consequência da diversidade de opinião, do mesmo modo que a mentira — ou a verdade — pode ser apenas aparência. A aparência, por sua vez, pode ocultar a realidade ou ser a manifestação dessa mesma realidade.

Como a ninguém é dado saber com absoluta certeza onde se encontram a verdade e a realidade, cabe ao homem comum e, principalmente, ao filósofo e ao artista refletirem sobre essa questão crucial para o ser humano. Cumprindo esse papel, a filosofia e a arte buscam apreender os sentidos compreendidos nos fatos, sobretudo nos não manifestos, incluindo-se aqueles relativos às categorias mencionadas.

Embora os questionamentos de *Grande sertão: veredas* se configurem como exemplares dessa atitude reflexiva sobre a aparência e a realidade, ela acompanha a obra de Guimarães Rosa desde seu início, como se pode constatar com a leitura de poemas de *Magma* (Leonel, 2000). A partir de 1946, o tipo de reflexão de que tratamos pode ser rastreada em *Sagarana*, em que o vínculo entre as duas categorias — aparência e realidade — chama já a atenção. No livro rosiano de estreia, em apenas um conto, “A volta do marido pródigo”, a aparência é, claramente, o caminho da realidade; nele, o protagonista parece e é ladino e malandro. Essa narrativa, porém, não acompanha as demais da coletânea, não pelo tom cômico que está também em “Corpo fechado” e em “Duelo”, mas pelo amoralismo que a impregna. De maneira geral, em *Sagarana*, a aparência vincula-se ao engano, ao erro que a personagem inicialmente não percebe. Isso ocorre também com narrativas de outras coletâneas como *Corpo de baile* e *Primeiras estórias*.

A verdade ou a realidade que a aparência oculta tem várias configurações. Por exemplo, a verdade pode ser a sabedoria, no sentido cristão do termo — de prudência, humildade e valorização da experiência. Começo a tratar dessa questão, nas narrativas da estreia em livro, pela ocultação da sabedoria, porque é com ela que se abre *Sagarana*. Trata-se das aparências que encobrem a verdade sobre o burrinho pedrês que “estava idoso, muito idoso” (Rosa, 1967, p. 8), de maneira que o vaqueiro Francolim reage negativamente ao pedido de que o arreasse para levar um vaqueiro na boiada. Todavia, é ele que salva da horrenda enchente do

córrego da Fome dois vaqueiros — um, bêbado em seu lombo, e outro, agarrado a seu rabo — enquanto oito vaqueiros morrem com os respectivos cavalos. Isso acontece porque a prudência e a sabedoria — ambas possivelmente adquiridas em virtude da experiência que a idade pode proporcionar — ensinam ao burrinho onde e como atravessar o rio revolto por fortíssima correnteza.

Ainda em *Sagarana*, no conto “São Marcos”, o protagonista supõe que a verdade esteja na razão, por isso, caça de feiticeiros. Tornado cego pela ação de um deles, já não tem tanta certeza de que a razão tudo explica. Neste caso, a vigência do irracional ou do sobrenatural é a verdade que a aparência oculta.

Sagarana traz outros ocultamentos nem sempre facilmente reconhecíveis pelas personagens e pelos leitores. A caçada de “Duelo” principia e termina porque as aparências enganam Turíbio Todo. No início, “iludido por uma grande parecença e alvejando um adversário por detrás” (Rosa, 1967, p. 142), ele mata o homem errado; no final, é morto por um capiauzinho que supunha inofensivo. Em “Sarapalha”, há a personagem agradecida que ignora que seu primo e companheiro permaneceu com ele porque era apaixonado por sua mulher.

Já em *Primeiras estórias* (Rosa, 1969) de 1962, temos Tio Man’Antonio do conto “Nada e a nossa condição” que, sob os olhares espantados das filhas e dos empregados, manda arrancar as árvores da encosta da fazenda. Em seguida, o preço do gado sobe e ele, tendo muitos pastos, ganha bastante dinheiro. O protagonista faz ainda uma festa em que as filhas encontram marido e vão para outros lugares. Tio Man’Antonio então distribui as terras entre os empregados, os quais achavam que ele estava fora de si. Para as filhas, envia dinheiro como se vendesse as terras. Prepara seu fim, sua morte, como verdadeiro dono de seu destino, o que as demais personagens não conseguem ver e compreender. As aparências, portanto, ocultam a sabedoria do protagonista também nesse conto. Do mesmo modo, uma das possíveis leituras da narrativa

mais enigmática dessa coletânea — “A terceira margem do rio” — permite vinculá-la a “Nada e a nossa condição”. A personagem que passa a viver numa pequena canoa no meio do rio também pode estar planejando a própria morte em meio à incredulidade de parentes e vizinhos, como, de certo modo, lembra Walnice Nogueira Galvão (1978, p. 39; 2008, p. 44).

Entre as composições de *Primeiras estórias* em que a realidade encoberta representa a sabedoria, talvez o exemplo mais completo esteja na maravilhosa e terrível narrativa “A benfazeja”. Nela temos “A mulher – malandraja” (Rosa, 1969, p. 125), que havia matado o marido — assassino perigosíssimo, mas com quem se dava bem — e cegado o filho dele, tão temível quanto o pai. Porém, a comunidade a via como criminosa e não como ela era de fato, a salvadora do lugar.

A crítica tem mostrado que, nas composições rosianas, de modo geral, não há clímax, mas anticlímax, com a consequente frustração do leitor, porque se constrói uma ambiência propícia ao acontecimento violento ou, de algum modo, disfórico que não tem vez. Uma explicação para isso pode ser exatamente a constatação de que o que ocorre no que seria o clímax é a revelação da verdade/realidade que estava oculta e não o fato extraordinário para o qual o texto prepara o leitor. Não é, portanto, a ação que importa, mas a reflexão sobre ela a partir da noção de que a aparência pode esconder a realidade.

O que leva as personagens a serem enganadas pela aparência é o preconceito, são as paixões, a falta de sabedoria. Por isso, em Guimarães Rosa, a verdade pode estar onde menos se espera: na percepção de loucos ou imbecis, na sensibilidade de crianças, na sabedoria de velhos esquisitos, nos animais, no sobrenatural.

Mas uma diferença já se pode notar em “A hora e vez de Augusto Matraga”, conto que fecha a coletânea *Sagarana*. Dessa narrativa, os ensaios críticos têm destacado, sobretudo, a presença de elementos cristãos na regeneração do protagonista, os passos e

espaços para tanto (Galvão, 1978; 2008). O que não se pode, todavia, deixar de levar em conta, é que nessa composição as aparências também ocultam uma parte da verdade. Matraga consegue aquilo para o que tão arduamente se preparou, ou seja, a redenção, ao salvar uma família da sanha de jagunços, lutando com o chefe deles, Joãozinho Bem-Bem. Se se toma a história aparente, essa é a verdade do conto. Mas o que o discurso rosiano entremostra é a relativização desse fato: no confronto com o jagunço, o protagonista vive a santidade juntamente com a violência que o acompanha desde muito cedo e, ao que parece, é inerente a sua personalidade. A violência do mútuo esfaqueamento em que o narrador ressalta o “fogo nos olhos de gato-do-mato” do protagonista não deixa dúvida sobre o sentimento de Nhô Augusto ao lutar com o chefe dos jagunços. Ele não apenas fazia o bem, fazia-o do modo como mais gostava, com a violência que sempre o acompanhou. É isso que torna verdadeiro o bordão do protagonista: “— P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!. . .” (Rosa, 1967, p. 340) Melhor se for a porrete!

A presença da ambivalência na realização de Matraga leva-nos a *Grande sertão: veredas* e às categorias fundamentais que baseiam a estruturação dessa narrativa — a ambiguidade e a reversibilidade — apontadas por Antonio Candido (1971), e que, a meu ver, se vinculam à relação entre aparência e realidade.

A ambiguidade e a reversibilidade também se ligam à duplicidade, à coexistência do real com o irreal, do ser com o não ser, da ocultação com a revelação. Com isso, a relação entre os elementos do par realidade e aparência torna-se mais complexa. Não se trata mais da simples ocultação da realidade pela aparência e da revelação da verdade, mas da interpenetração, da mistura dos componentes dessa parelha. Sendo assim, em *Grande sertão: veredas*, não há uma verdade ou realidade única, completa e certa a ser buscada; no romance, tudo pode ser isto e aquilo como é sabido.

Praticamente tudo o que o narrador conta em 460 páginas (na edição de 1965), tem o intuito principal de saber se o demo existe

ou não. As incontáveis reflexões do narrador, provocadas pelos acontecimentos por ele vividos e pelos casos a ele relatados, têm essa intenção: descobrir se o diabo tem existência real ou se o mal grassa por si, ou seja, se ele é parte da condição humana, pura responsabilidade de cada um. Vemos isso no excerto: “Digo ao senhor: o diabo não existe, não há, e a ele eu vendi a alma. . . Meu medo é este”. (Rosa, 1965, p. 367) O discurso, nesse momento, é bastante repetitivo e essa questão — ou “medo” —, com outras roupagens, é retomada inúmeras vezes na obra.

Nesse propósito de saber se é pactário ou não, se a aparência é ou não é a realidade, Riobaldo mostra-nos que, muitas vezes, o que parece ser, é. Hermógenes, o traidor, parece e é mau e violento. Jazevedão, um delegado profissional, parece e é maligno.

Contudo, as primeiras palavras, frases e páginas do livro já evidenciam que o que é, pode não ser, a realidade é inalcançável e essa é a tônica do romance. Logo no início do discurso, o narrador menciona o bezerro branco, “erroso”: “Cara de gente, cara de cão: determinaram — era o demo”. (Rosa, 1965, p. 9) A narrativa começa, portanto, pelo ser de exceção — que não é duplo, mas triplo ou quádruplo: bezerro com cara que é, ao mesmo tempo, de gente e de cão e que só pode ser a encarnação do demônio. No entanto, só é de exceção aparentemente, pois figurativiza, no mínimo, as maldades, as esquisitices e as misturas que Riobaldo encontra na vida. A esse relato, segue-se o de algumas histórias de difícil aceitação ou compreensão, porque nelas vigem o mal, o sadismo, a dor e nelas todas o demo pode ter parte. Walnice Nogueira Galvão (1972) demonstra que um dos princípios estruturantes da obra é a ideia de uma coisa dentro da outra. A coisa que está dentro é, naturalmente, oculta, como o diabo.

No entanto, o oculto pode ser também a ação de Deus. Para ilustrar a constatação de que o diabo é “às brutas” e Deus é traiçoeiro — age com força, porém, de mansinho — Riobaldo compara a ação divina com a da água aparentemente mansa que tem algo

dentro dela. Ele deixa cair uma faquinha num tanque com “caldo de casca de curtir, barbatimão, angico, lá sei”. (Rosa, 1965, p. 21) Como é de noite, pega-a só no outro dia cedo e observa: “o ferro dela, estava sido roído, quase por metade, por aquela aguinha escura, toda quieta”. Deixa a faca no tanque para ver o que aconteceria: à tarde, só tinha sobrado o cabo de chifre.

A coisa oculta dentro da outra pode ser vinculada ao mal — à violência — mas vir para o bem. É o que vemos na armadilha em que caem os judas. Trata-se de um tremedal, isto é, um pântano onde, “debaixo da crosta seca, rebole ocultado um semifundo, de brejão engulidor. . .” (Rosa, 1965, p. 54)

A ideia de aparência enganadora leva-nos ao ponto central do romance que é o pacto com o demônio. Ele é antecipado ao leitor pela narração do caso envolvendo as personagens Davidão e Faustino, a de nome emblemático. A história, narrada no início do discurso, anuncia a tragédia final e o castigo de Riobaldo que é a realização de parte de nosso imaginário cultural quanto ao pacto: ele deve ter punição severa.

Todavia, o pacto do protagonista de *Grande sertão: veredas* é diferente daquele de Goethe e de Thomas Mann. Seu intuito não é nobre nem humanista, ele deseja vingança, embora ela seja também um modo de limpar o sertão do mal que Hermógenes e seu bando representam. A personagem rosiana faz o pacto porque Hermógenes era pactário e esse seria o modo de não apenas lutar contra ele de igual para igual, mas de vencê-lo. Há em Riobaldo forte consciência da relação entre o demônio e a violência que Hermógenes encarna.

Decidido a realizar o pacto, ele procura uma encruzilhada nas Veredas Mortas, mas o diabo, “o cão que me fareja”, como diz o narrador, “não apareceu nem respondeu — que é um falso imaginado”. (Rosa, 1965, p. 319) O diabo não aparece, mas o comportamento do protagonista, após esse episódio, indica visivelmente a ação dele, pois cumpre-se o pacto de acordo com a tradição de-

moníaca. Riobaldo não sonha mais (Rosa, 1965, p. 321) e, já no dia seguinte ao pacto — ou a sua possibilidade — passa a pensar claro; a lembrar-se de coisas esquecidas; a provocar os companheiros; a ficar muito impaciente com tudo (Rosa, 1965, p. 335); enfim, seu agir é diverso.

Sua presença assanha duas vezes os cavalos que dele se aproximam e, pronunciando o nome Barzabu, acalma os animais. Ganha um deles e não o oferece ao chefe como era a praxe. Especialmente, em seguida ao pacto, impõe-se como chefe, destronando Zé Bebelo que o chama de Urutu Branco, cobra venenosíssima.

A relação com Diadorim não permanece incólume aos efeitos demoníacos. Em vários momentos, Riobaldo desdenha o companheiro. Por exemplo, quando Diadorim lhe diz que tinha enviado recado a Otacília pedindo que rezasse por ele, Riobaldo, porque parecia que alguém lhe havia posto “malefício”, o narrador conta que o destrata e manifesta seu desprezo por ele (p. 365). Tal reação do possível pactário pode ser vinculada à tradição cristã popular que considera a ojeriza do demo por reza. O que interessa, porém, é a ideia de que, sob a aparência de Riobaldo, pode estar agindo o demo, o lado oculto do ser humano.

Entretanto, se na obra quase tudo tem, no mínimo, dois lados, muitas vezes os fatos mostram que pode haver ainda uma terceira margem. Assim, a potência inegável do protagonista depois do pacto ou de sua provocação age no sentido positivo também. O episódio sintetizado a seguir é muito significativo, porque aponta com clareza o que está unido em todos os momentos do romance, a vida e a morte, Eros e Tanatos. No acontecimento em pauta, em que se revela a outra face do demo (a divina?), numa espécie de auto de natal, uma mulher miserável “não estava conseguindo botar seu filho no mundo” (p. 353), e o chefe talvez pactário dá-lhe uma cédula, diz que a criança deve chamar-se Riobaldo e a criança nasce.

Com todas essas novidades no modo de ser, o protagonista sente-se “forro, glorial”. Especialmente, ele encaminha o bando, e

diz que não sabia muito bem o que fazia; porém, quando afirma ao interlocutor e ao leitor que ia em demanda do liso do Sussuarão, vê-se que essa era uma ideia já formada.

Anteriormente, o chefe Medeiro Vaz havia tentado atravessar o liso, mas ele se comportou como um deserto, onde não havia pássaros nem excremento e o bando desistiu da empreitada. Riobaldo, ao que tudo indica guiado pelo diabo, ultrapassa o deserto, que parece outro lugar. Como se observa, não apenas as personagens parecem uma coisa e são outra, metamorfoseiam-se, são instáveis, o mesmo acontece com os lugares como bem mostra Antonio Candido em “O homem dos avessos” (1971).

Ainda quanto às mudanças ocorridas com o protagonista após o pacto, outro ponto fundamental está no fato de o demônio impeli-lo a querer matar gente, sem nenhum motivo — a malignidade pura. Três homens escapam de sua sanha, porém, mata Treciziano — que jogou o cavalo sobre ele e em quem ele viu o demo — cortando-o com a quicé (Rosa, 1965, p. 387).

Equivalem-se demo e violência, destruição e, principalmente, o prazer do mal. Enquanto está — ou pode estar — sob a influência do demônio, o protagonista sente-se “forro”, mas o diabo o comanda, o que, como narrador, ele revela em muitos momentos. Conclui-se que, tornado pactário ou supondo isso, a liberdade deixa de existir, ou seja, o pacto é um engodo e seu preço, cobrado depois — não há pacto pré-pago —, é muito alto.

É como pactário que Riobaldo, chefiando os jagunços, vence o bando de Hermógenes. Entretanto, na luta final, Hermógenes e Diadorim matam um ao outro, de forma que aquilo que é ganho de um lado, é perda imensa de outro.

Para Walnice Nogueira Galvão (1972, p. 132), “o diabo cumpre o prometido [...] da maneira mais dolorosa e mais inesperada.” Por sua vez, ao aproximar o Fausto de Thomas Mann do de Guimarães Rosa, Roberto Schwarz (1981, pp. 43-4) afirma que, ao final, “os dois heróis se afastam da esfera que os fez grandes:

Leverkuehn sofre um ataque de paralisia que o deixa idiota, enquanto Riobaldo, também após fortes doenças e delírios, vira um pacato caipira pensativo”. Na verdade, há penas mais graves para Riobaldo: a morte de Diadorim, como lembra Galvão, e, a meu ver, a impossibilidade de se desprender da dúvida obsessiva sobre a existência do diabo e a consequente realidade ou irreabilidade do pacto. Esse é outro castigo: a dúvida que o atormenta o leva a ter que narrar sua vida, para entender o que lhe aconteceu, mais de uma vez: a Zé Bebelo, ao compadre Quelemém, ao interlocutor da cidade e, certamente, a cada vez, a si mesmo; com isso, ele vive angustiado, sem sossego.

De toda maneira, os resultados do pacto ou de sua tentativa refletem, de modo cabal, a mistura, a ideia de que as aparências enganam bastante, nada é puro nem mesmo o mal.

As referências ao demo no romance são incontáveis e incontáveis são suas figuras, todas relacionadas a formas de considerá-lo que vão de crenças religiosas a posições filosóficas e psicanalíticas. Ele é e não é a cada página; no mínimo, está misturado a tudo. Sob seu influxo, Riobaldo parece e é maligno, mas também realiza atos positivos. Isso o torna bom, ou ele apenas parece bom e o que se quer indicar, por exemplo, no episódio da parturiente, é ainda a força do poder demoníaco? Podemos perguntar ainda genericamente: por que o demônio? Antonio Candido (1971, p. 136) afirma que ele é escolhido porque explica melhor os “mistérios inexplicáveis do Sertão”. Aliás, a diversidade do sertão é um componente fundamental do romance em que se pode rastrear, de maneira também muito fecunda, as relações aparência/realidade. O sertão faz par com esses elementos por nós levantados — os acontecimentos de modo geral, os causos, o pacto — e ainda com Diadorim e com a vida jagunça.

Cuidamos a seguir — dentre esses outros aspectos também fundamentais para a apreensão da maneira inovadora de Guimarães Rosa representar o mundo — de Diadorim.

Como se não bastassem as mesclas provocadas pelo demo, o romance conta com a presença da mulher-homem Diadorim. Se o diabo é a causa da angústia do narrador, o amor proibido por Diadorim é a do tormento do protagonista. Nos dois casos, há engano e ocultação. O protagonista pensa que o pacto é uma forma de libertação e ele é uma prisão; supõe que Diadorim seja homem e ele é mulher. Mas as duas circunstâncias enganadoras não se equivalem: o amor, ainda que interdito, é positivo, inclina-se — apesar de alguns momentos contrários a isto — para Eros e para a vida. O pacto destina-se à destruição, à morte, embora o objetivo seja também acabar com os judas, livrando o sertão do mal.

No que diz respeito à relação Riobaldo-Diadorim, as aparências iludem e não iludem, ou seja, o engano não é completo. Pode ser que o protagonista tenha-se apaixonado pelo que intui, ou seja, pela condição feminina que as roupas e as maneiras de ser jagunças escondem. Quanto ao corpo, o que atrai Riobaldo refere-se ao que a tradição considera como o eterno feminino. São componentes do rosto — olhos e cílios, boca e nariz — que chamam sua atenção, por exemplo, quando encontra Diadorim pela segunda vez: “Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho”. (Rosa, 1965, pp. 107-108) Quando esperam os judas para a grande batalha, o protagonista vê “Diadorim [. . .] no firme do nuto, nas curvas da boca, em o rir dos olhos, na fina cintura; e em peito a torta-cruz das cartucheiras”. (p. 433) Isso quanto aos aspectos exteriores, todos indicativos de conformação feminina, o que o leitor, de modo geral, só percebe por completo retrospectivamente. Ainda pertencem ao universo feminino outros elementos como a doçura e a meiguice, reiteradas pelo narrador.

Mas há aspectos tidos como viris em Diadorim — a coragem única, o desejo explícito e extremado de vingança, a aceitação da violência — que também atraem o protagonista. De toda maneira, pode-se crer que a paixão provém da mulher escondida sob as

roupas e a aparência de jagunço, que a sensibilidade do protagonista capta. Nesse caso, não teria havido engano. De fato, o romance autoriza também a pensar desse modo, ou seja, que as aparências não levam ao engano, pois Riobaldo apaixona-se por Diadorim e não por outro jagunço. Da mesma forma, pode-se entender que as aparências só revelam uma parte do companheiro de armas de Riobaldo, enganando até certo ponto. A percepção aguçada do protagonista não é suficiente para que ele atine com a realidade total.

Aliás, a certeza de que Diadorim é homem compõe o drama do jagunço que ama um seu igual, vivendo num grupo em que tal sentimento é sobre todos reprovável. O resultado é a angústia permanente, sintetizada na pergunta lancinante de Riobaldo ao descobrir que se tratava de mulher: “será que amerei só por metade?” (Rosa, 1965, p. 453). Esse tormento alia-se à dúvida sobre a existência do demo, impelindo-o à necessidade inescapável de contar a própria vida para refletir sobre ela e o mundo, o sertão de todos nós.

À constatação de que a ambiguidade, a reversibilidade, a ocultação e a revelação da realidade, o ser e o não ser, a duplicidade encontram-se assentadas na obra, cabe acrescentar que a reflexão sobre o que se apresentou até aqui — a verificação de que o demo (como figuração de tudo o que pertence ao humano) se transforma a cada instante, de que o ser humano é e não é, de que tudo varia — permite propor mais uma categoria entre aquelas apontadas como estruturantes do romance e que é consequência delas: a instabilidade.

De toda maneira, as categorias mencionadas, a impossibilidade de fixar-se a verdade e a mentira, o erro e o acerto que acompanham o protagonista têm levado uma parte da crítica sobre o romance a concluir que ele enfeixa a ideia de que o que enforma o homem é a perplexidade.

Baseando-nos no romance e em Antonio Candido (1971, p. 135), que diz: “os diversos planos da ambiguidade compõem [. . .]

uma dialética extremamente viva” que sugere “formas mais ricas de integração do ser”, preferimos pensar que a noção de integridade do ser — que comporta paradoxos — superpõe-se à de perplexidade. A integridade evidencia-se na convivência de opostos que se espalha no discurso como um todo e é confirmada no final do romance. A conclusão permite o entendimento de que o mal não existe por si, o que existe é o homem em que tudo cabe: “Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há. É o que digo, se for. . . Existe é homem humano. Travessia”. (Rosa, 1965, p. 460)

À frase “O diabo não há”, segue-se “se for. . .”, em que a suspensão do pensamento pode ser lida como “se existir. . .”, a que se juntam outras frases, finais e fundamentais: “Existe é homem humano. Travessia”. Portanto, existe o homem íntegro que comporta o erro, a alegria, o mal, o bem, a mentira, o amor, o sofrimento na sua travessia — que é o que vale —, o que só se percebe no fim, como lemos num período do começo de *Grande sertão: veredas*: “Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. (Rosa, 1965, p. 52)

Portanto, no romance rosiano e praticamente em toda a sua obra, a integridade do homem comporta a duplicidade, a desarmonia, a contradição, qualidades inerentes a ele. Por isso, muitas vezes, a relação entre a aparência e a realidade pode ser de equivalência e outras, de oposição e incompatibilidade.

Pelo modo único de refletir sobre o homem e por todas as qualidades ímpares de sua obra, não há nada na prosa literária brasileira antes ou depois de Guimarães Rosa que se lhe possa igualar — com a exceção já mencionada de Machado de Assis — o que não significa que ele não tenha tido antecessores. Ademais, a visão transcendente do mundo operada por sua obra — transcendência que, pautada na reflexão sobre questões de ordem metafísica, não

idealiza o homem, mas o representa em sua humanidade —, não deixa de lado a realidade brasileira, pelo contrário, baseia-se nela. É desse modo que suas narrativas podem ser aproximadas daquelas de Machado de Assis que conseguem, ao mesmo tempo, tratar de temas universais e representar as relações sociais e de poder no Brasil do Segundo Império. São, portanto, dois momentos revolucionários na literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 32.^a ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: Idem. *Tese e antítese*. 2.^a ed. São Paulo: Nacional, 1971, pp. 119-39.
- . No Grande sertão. In: Idem. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades-Ed. 34, 2002, pp. 190-2.
- COUTINHO, E. de F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro-Brasília: Civilização Brasileira-INL, 1983.
- GALVÃO, W. N. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.
- . *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- . *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- LEONEL, M. C. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.
- PROENÇA, M. C. Trilhas no Grande sertão. In: Idem. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959, pp. 151-241.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 4.^a ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965.
- . *Primeiras estórias*. 5.^a ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.
- . *Sagarana*. 9.^a ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.
- SCHWARZ, R. *Grande-sertão e Dr. Faustus*. In: Idem. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, pp. 43-51.

AS LEMBRANÇAS EM CORPO DE BAILE DE GUIMARÃES ROSA¹

CLEUSA RIOS PINHEIRO PASSOS
Universidade de São Paulo

Ao longo da produção de Guimarães Rosa, vários textos mereceriam ser mencionados, neste ano de homenagens a seu centenário, para recordar seu legado, peculiar e inovador na literatura brasileira. Em tal circunstância, parece propício discutir a presença da lembrança sob diferentes ângulos nas novelas de *Corpo de baile*,² sublinhando-se que ela já se manifestara como recurso compositivo em certos contos de *Sagarana* e se revela constitutiva em *Grande sertão: veredas*.

Dentre as inúmeras possibilidades pelas quais essa presença aflora, três mostram-se particularmente expressivas: a lembrança pessoal, a vinculada à tradição literária e a elaborada por um fio discreto que liga as narrativas entre si, graças ao reaparecimento de personagens, lugares ou situações, evocando, em ponto menor, a *Comédia humana* de Balzac. No decorrer do ciclo novelístico, as três interagem e se entrelaçam, marcando — em maior ou menor grau — a fatura das sete narrativas, que têm leitura singular, mas podem igualmente ser pensadas dentro de um conjunto, não só

¹ Algumas das ideias desenvolvidas neste ensaio já se anunciavam em meu *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Fapesp-Hucitec, 2000.

² Foram aqui utilizadas as seguintes edições: *Manuelzão e Miguelim*. 4.^a ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970. *Noites do sertão*. 4.^a ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969. *No Urubùquaquá, no Pinhém*. 4.^a ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968.

pelo espaço sertanejo no qual se inserem ou pela linguagem viva e vertiginosa do autor, mas ainda por evocações que as articulam entre si, sugerindo outra forma de apreendê-las.

Desde “Campo geral”, as recordações dos narradores ou personagens impregnam as novelas.³ A personagem central, Miguilim, vive uma infância que mescla o cotidiano do sertão e os fatos passados, a saber, a viagem com o tio para a crisma, a morte do irmão menor, os causos ouvidos e recontados aos demais, ao lado de estórias elaboradas por ele próprio. Porém, esse jogo inventivo vai além da experiência pessoal e o leitor percebe finos diálogos com a tradição. À guisa de exemplo, na passagem em que o menino, castigado “injustamente” pelo pai, recupera o relato feérico de João e Maria, ele se identifica com o sofrimento (imaginário ou não) das crianças abandonadas ou maltratadas pelos pais, incorporando à própria vivência a tradição que perpassa diversas literaturas do Ocidente. A lembrança reaviva sua vontade de chorar, evidenciando, de certa maneira, uma narrativa ficcional e de conhecimento mais amplo que sublinha as agruras cotidianas e, paralelamente, as atenua, funcionando como uma espécie de reflexo catártico de sua vida.

Contraponto de “Campo geral”, a novela “Manuelzão” gira em torno de um homem maduro, preso ao passado e à tentativa de dar forma às lembranças ao construir uma capela em homenagem à mãe morta. A inauguração da igreja constitui motivo de festa e comemoração (“memorar com”) dos habitantes do lugarejo

³ Cabe ressaltar que o próprio espaço reitera as sugestões mnêmicas que vinculam as novelas entre si. Guimarães Rosa, em carta a seu tradutor italiano, argumenta: “A primeira estória [Campo geral], tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras [do ciclo novelístico], de algum modo”. Daí ter lhe dado esse título, com o intento de explorar “uma ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral*, *este campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: ‘os gerais’, ‘os campos gerais’”. Declara, assim, ter usado o singular com o intento de desviar “o sentido para o simbólico: *o de plano geral* (do livro)”. Carta de 25-XI-63, p. 58.

e seus arredores. As reminiscências de Manuelzão resgatam igualmente relações conflituosas com o filho e o afeto incestuoso pela nora, aspectos que vão configurando seu desejo, humores instáveis e perfil. Aos traços pessoais alia-se a tradição, graças aos relatos de dois contadores de causos, Camilo e Joana Xaviel, que perambulam pela região e provocam desconfiança da comunidade, porque marginalizados do trabalho agrário e dos costumes tradicionais das famílias. Contudo a festa parece suspender essa sensação e todos se deixam levar pela magia da “fala” de ambos que criam significativa rede fabular com um repertório cultural, a um tempo específico e abrangente.

Joana narra a seus ouvintes a estória da donzela guerreira na qual o príncipe descobre que o subordinado, por quem se apaixonou, é uma moça travestida. O final feliz se opõe ao de *Grande sertão*, mas obriga o leitor a recordar o romance. Paralelamente, a “capioa” retoma e subverte o final da estorieta “A destemida”, baseada em “causos” exemplares a respeito do “vaqueiro que não mentia”, presente em várias tradições e parte da coletânea *Contos tradicionais do Brasil*, organizada por Câmara Cascudo.⁴

Por sua vez, o velho Camilo revisita “O romance do boi bonito”, deleitando os vaqueiros, antes da saída com a boiada, ao evocar a farta literatura oral concernente ao boi. Ouvinte atento, Manuelzão — ressentido por substituir o filho na condução do gado — supera, no momento, o processo de amargura por meio da narrativa que se mescla às festividades, e se dispõe a partir, declarando: “A festa não é para consumir — mas para depois se *lembrar*. . .”

O ato de *lembrar* permeia também “Dão-lalalão (o devente)”. De maneira diversa, sua personagem principal, Soropita, revisita episódios pessoais (vividos ou não), graças a devaneios com a mulher e ex-meretriz, Doralda, nas viagens que realiza a fim de

⁴ Cf. Câmara Cascudo, na coletânea *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

escutar capítulos de uma novela radiofônica e contá-los aos moradores de seu povoado. O ciúme da vida pretérita da companheira o corrói, sustentando cenas fantasmáticas que acabam interferindo em seu cotidiano, levando-o a pensar em mudar para um vilarejo pequeno e afastado de todos com o intento de ocultar, cada vez mais, sua mulher. As recordações de Soropita não reelaboram suas angústias, ao contrário, giram em torno da *repetição*: são sempre cenas vistas, por vezes de relance, no prostíbulo onde encontrou Doralda, contagiadas por novos voos imaginários.

Aí a tradição adentra a narrativa por duas vertentes: a primeira, pela presença da radionovela, evocação de uma forma literária controvertida, o folhetim; a segunda por intermédio de re-faturas da *Divina comédia* de Dante e da *Bíblia*, privilegiando o “Apocalipse” e o “Cântico dos cânticos”, segundo informações do próprio Rosa em sua correspondência com Edoardo Bizzarri. Se o leitor as seguir, encontrará termos, alusões, tons ou impressões recriadas dos textos mencionados. Por vezes, há passagens em que as indicações do autor auxiliam uma leitura comparativista, caso, por exemplo, do desenlace, no qual Soropita sai para matar um negro que acredita ter sido cliente da companheira. O narrador, internalizando a personagem, resume: “Hora de sair sem estorvo? Os vinte-e-cinco. Só ele sofria, devagar, escondendo seu ser”. Nas palavras esclarecedoras de Guimarães “A frase ‘Os vinte-e-cinco!’ [expressão vaga para nós, leitores] é uma lúcida indicação do referido lugar de *LA DIVINA COMMEDIA*. Soropita entra agora no PURGATÓRIO (Tudo Dante)”⁵

Anteriormente outra referência a Dante, sublinhada por Rosa, antecipava o tormento crescente e algo diabólico de Soropita, segundo o qual “/. . ./ o sofrimento no espírito, descido um funil estava nas profundezas do demo”. A esta se acrescentam as impregnações

⁵ V. E. Bizzarri. *João Guimarães Rosa, correspondência com seu tradutor italiano*. 2.^a ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1981, p. 53.

da personagem, na hora da luta, frente a seu desafeto: “O preto Iládio, belzebu, seu enxofre, poderoso amontado na besta preta”, alusão às bestas vinculadas ao diabo do Apocalipse, conforme o autor. Sem dúvida, a personagem vivencia interiormente cenas dantescas ou apocalípticas, pois, imaginariamente, vislumbra o *outro* não apenas como sabedor do segredo de Doralda, mas também como alguém que ironiza sua dor, num contexto em que os costumes são rígidos e a honra se faz crucial.

De modo semelhante, “Cântico dos cânticos”⁶ surge delicadamente relacionado a Doralda, moça bela, vivaz e sem preconceitos quanto a sua antiga profissão. Os traços bíblicos se dispersam no texto, sem jamais perder a função em cada cena citada. Veja-se uma das declarações de Soropita à amada, insistindo em sua obsessão: “— Todo mundo gostava de você. . . Tu é a bebida do vinho. . .” ou “O envesgo dos olhos. Só sutil, ela pombeava”. As duas frases remetem, segundo Guimarães, às passagens do Cântico “Sim tuas carícias são mais suaves do que o vinho” “Quão bela és minha amiga / . . . / Os teus olhos são pombas”. A presença — ainda que alusiva — de textos consagrados da literatura ocidental surge, reinventada, em contexto sertanejo. Finalmente, as palavras afloram aqui e ali, reiterando a perturbação algo demoníaca de Soropita e estabelecendo um contraste entre a pureza sensual de Doralda e seu passado de meretriz. Uma vez mais, local e universal se articulam para valorizar o humano.

Outra narrativa, “Buriti”, se ancora, sobretudo, em lembranças femininas, trocadas entre as personagens que podem se caracterizar pela especularidade ou pela transgressão. Uma das filhas do fazendeiro, Maria da Glória, aguarda a volta do amado Miguel — o menino míope de “Campo geral”, agora adulto. A espera não a impede de relemburar as trocas afetivas nem de querer vivenciar

⁶ E. Bizzarri. *João Guimarães Rosa, correspondência com seu tradutor italiano*, pp. 50-51.

sua sexualidade. A cunhada, Lalinha, divide-se entre as recordações mais antigas do ex-marido e as recentes, ligadas aos encontros proibidos com o sogro, provocados pela jovem. Além delas, Dô Nhã, a feiticeira do lugar, narra as aventuras de sua mocidade, época em que partilhou o trabalho na terra e o leito com quatro homens, ao mesmo tempo, no “ermo dos Gerais”, recriando a ordem conjugal. A mulher era chamada de Dô-Nhãzinha na juventude, reafirmando o jogo de reflexos, graças a um nome que sugere ressonâncias com Lalinha — ambas em busca do próprio desejo e em direção contrária às leis da comunidade.

Nesse universo feminino, em que o poder patriarcal tem grande força, os traços da tradição emergem contra ele. Maria Behú, a outra filha do fazendeiro, revela-se oposta à irmã, vivendo melancolicamente, como se “suportasse um luto”, até sua morte prematura. Com todas as letras, “murchara apenas antes de florir”, afirmação sugestiva do tema do *carpe-diem*, implícito nas associações entre flor, juventude, fenecimento e maneira de viver. Além disso, a temática pode ser percebida na fruição da existência de Maria da Glória e Lalinha, que brincam, cavalgam, preservam a alegria e, em uma cena expressiva, ao passear “pelas grandes flores do Brejão”, comentam o de-floramento de uma jovem, antecipando o que ocorrerá com Glória. Insegura quanto à volta de Miguel, a moça exige ser desvirginada por um homem mais velho, amigo de seu pai, para fazer-se mulher; de modo análogo, Lalinha busca desfrutar o cotidiano, mantendo um caso amoroso com o sogro. Vinculadas à natureza, com frequência as flores as configuram. Dentre vários, cito um exemplo a respeito de cada uma: “A alegria de Maria da Glória era risos de moça enflorescida, carecendo de amor” e as flores da lobeira são imaginadas no “quarto perfumoso de Dona Lalinha”.

A sexualidade transgressora das mulheres de “Buriti” ora se alia, ora se opõe às tradições da Antiguidade clássica e da Europa cristã. Guardadas as devidas proporções de tempo, espaço e contexto, a estória de Dô Nhã oculta a tendência matriarcal de antigos

sistemas agrícolas nos quais a figura feminina se dividia entre o cultivo da terra e a função de sacerdotisa de “cultos ctônicos e lunares”.⁷ Por sua vez, outras personagens de “Buriti”, paradoxalmente, permanecem na cozinha, a “Casa das deusas”, espécie de gineceu onde se reúnem e comentam os acontecimentos, sugerindo resquícios do antigo coro grego.

O topos do *carpe-diem* ressurge ainda em “A estória de Lélío e Lina”, particularmente na figura feminina que, “Velhinha como-uma-flor”, usufruiu da beleza e vivenciou diferentes amores, relembrando-os ao longo da vida. Ao conhecer Lélío que, no primeiro encontro, a vê de costas e pensa estar diante de uma mocinha, ela já cria laços afetivos e, fiel aos prazeres de cada dia, transmite-lhe experiências passadas, concordando em partir com ele para destino incerto. Mesmo se considerando “na desflor”, outra alusão ao *carpe-diem* — construído de modo inverso por meio do prefixo “des”, sugestivo de “negação” e “transformação” —, Lina não abdica da imagem floral e da aceitação da trajetória do tempo: nascer, florescer e murchar com encanto. Na juventude, conta ela, fora “rosa” e seu nome retém esse tempo: Rosalina. Sutilmente, a personagem traz também à lembrança antigas fadas do folclore e da literatura, seja pela impressão de Lélío que, ao escutar sua voz, a identifica a um conto infantil, seja por sua dúbia figura: velhinha e mocinha. Além de Melusina, fada que aos sábados torna-se meio mulher meio serpente sem o conhecimento do marido, não se pode esquecer “La fée aux miettes” de Charles Nodier, cuja marca da personagem feminina está em ser centenária, mas partilhar o leito conjugal transfigurada em bela jovem.

Recobrar a tradição tem aqui um papel importante, pois, embora algo maternal, Lina constitui o objeto afetivo substituto do amor cortês (algo já sublinhado pela crítica), despertado em Lélío

⁷ V. C. A. F. Nogueira. *Bruxaria e história/ as práticas mágicas do Ocidente cristão*. São Paulo. Ática (Col. Ensaios, 131), 1991, p. 30.

pela filha do antigo patrão, motivo pelo qual o moço chega à região do Pinhém. Antes, sem rumo, ele resolvera seguir a amada, Sinhá Linda, principiando uma longa procura amorosa, determinada pela vassalagem, sem desenlace ou completude. A caracterização da moça, “pequenina, brancaflor. . .” cujos gestos evocam a mãe do vaqueiro, aproxima-a de Lina. Mocinha e velha, Sinhá Linda comporta traços inversos aos de sua sucessora e, mais, seus nomes as condensam. Sinhá Lin(d)a e Rosa/Lina estabelecem o início e a continuidade da procura do amor cortês na narrativa, sem que Lélío ignore desejos e outros laços afetivos.

O perfil do jovem comporta, sobretudo, a busca amorosa e o gosto de aventura. Aliás, a crítica também vislumbrara nele o espírito de uma personagem da *Commedia dell’Arte* no que concerne, especificamente, ao caráter romanesco e aventureiro. Além disso, seu nome (“Élio” ou “Hélio”) sugere a imagem solar e apolínea. Não por acaso, Lina lhe diz: “Você é o sol — mas ao sol mesmo é que a nuvem pode prejudicar. . .”. O sol para quem? Para a sábia mulher, diante da juventude luminosa do moço, característica que ela tenta preservar? Arguta, Lina percebe tanto a identificação entre ambos, como a impossibilidade de usufruí-la o mais plenamente possível em função da irreversibilidade temporal: “Agora que você vem vindo, e eu já vou-m’embora. A gente contraverte”. Por sua vez, Lélío se adapta com facilidade à fazenda na qual trabalhará. Suas recordações centram-se no amor perdido e em confidências de paixões recentes, porém seu intento maior não parece estar em reconstruir tais recordações do vivido, que afloram desdobradas em sua meta atual, mas em perseguir a enigmática “saúde de destino”.

Rastreado os fios da lembrança em outro nível, o espacial familiar, Lina parece ligar-se às figuras da novela “Buriti”. Ao referir-se aos antepassados, Glória menciona uma tia avó, Rosalina, prima de sua avó e casada com o irmão do avô Faleiros. Ora, o pai do filho de Lina, segundo ela própria, chamava-se André Faleiros.

Os fios continuam a se entrelaçar com outras novelas, pois Tomezinho e Drelina de “Campo geral” habitam, agora, o Pinhém — espaço vinculado “À estória de Lélío e Lina”, assim como Miguel reaparece em “Buriti” e seu amigo de outrora, o menino Grivo, em “Cara de bronze”. O vasto sertão se toca e se enreda por meio de encontros de personagens, acentuando a ideia de que ele é, de fato, “um mundo”, próximo e distante, sujeito a acasos e ao ritmo, simultaneamente, cênico e variado de um *Corpo de baile*.

Conforme se vê, Grivo deixa o universo infantil de “Campo geral” para desempenhar novo papel. Torna-se vaqueiro da fazenda de “Cara de bronze”, homem velho e doente, cujo desejo é desenredar e (re)atualizar os momentos pretéritos e mal solucionados da existência. Solitário, insinua-se que fugira de seu povoado por acreditar ter assassinado o pai que caíra bêbado (e não morto, conforme acreditara na época), após uma briga entre eles. O logro o faz perder a noiva e enviar, anos mais tarde, Grivo para rastrear o que lhe escapara, dando outra direção a suas lembranças.

Durante dois anos o vaqueiro procura o “quem das coisas”, nomeando-as, percebendo efeitos de sentidos, num trabalho poético também realizado na fazenda por seus companheiros, que dialogam, cantam trovas e participam de uma espécie de roteiro teatral, ancorado em perguntas e dúvidas seja sobre o patrão (sempre recluso em seu quarto), seja sobre o motivo da viagem do Grivo. Por sua vez, Cara de Bronze espera. Jamais se entenderá porque não fora ele mesmo, quando mais moço, investigar sua vida pregressa. Agora, seriamente doente, delega a Grivo tal tarefa, talvez pela aproximação da morte — momento fulcral para realização do desejo. Logo, aparentemente reconstruir lembranças cabe a outros e a ele cabe o esquecimento; contudo, verso e reverso, os dois aspectos atuam como faces da mesma moeda.

Assim, Tadeu, o vaqueiro mais antigo da fazenda, sublinha que Grivo está efetuando o movimento contrário ao patrão em relação ao espaço e ao tempo (do presente para o passado) e, ainda,

pontua um aspecto fundamental à configuração de Cara de Bronze, a saber, a recusa de sua origem e descendência: “Não quis filhos. Não quer pai”. Ao conhecimento de Tadeu alia-se o dos velhos do antigo povoado do patrão, detentores da recordação dos fatos de outrora. No entanto, cumpre a um jovem articular essas lembranças para recontar o não vivido do fazendeiro que é reconstruído graças a associações e mediações de diferentes sujeitos. Entra, nesse contexto, a tradição literária. A crítica já atentou para os diálogos textuais com Dante, Goethe e Soares Guimaraes, heterônimo de Rosa, apontados em notas de rodapé no decorrer da novela. Porém, interessa aqui ressaltar alusões ou evocações de outras presenças: a das cantigas, vinculadas à oralidade, a do *theatrum mundi* e, talvez, a do romance *Viagem à roda de meu quarto* de Xavier de Maistre, guardadas as diferenças de contexto e peculiaridades de cada criação.

A primeira remete a temas difundidos no sertão — os cantares que louvam o boi ou a natureza (o buriti, por exemplo) —, a designações de narrativas ficcionais singulares (maranduba, do tupi “mora’ nduva = enredo, relato fantasioso”) ou, ainda, a imprecisões religiosas, legadas por diferentes povos e absorvidas pelos sertanejos (“ladainha”). A segunda alusão, o “*theatrum mundi*”,⁸ oriunda da Antiguidade pagã e de autores cristãos revisitados na Idade Média, destaca a ideia de João de Salisbury para quem “cada qual esquece seu papel e representa o de outrem”. Tal ideia se mostra fulcral à novela. Os vaqueiros se reúnem e mantêm diálogos nos quais criam a imagem de um terceiro — o patrão — já que não têm acesso a ele e esse jogo os leva a inventarem trovas ou respostas com tons poéticos, ou seja, tornam-se sujeitos de discursos diversos, antecipando a participação de Grivo que assume o papel principal, substituindo Cara de Bronze, e vivenciando parte

8. V. sobre a questão E. R. Curtius, em seu *Literatura europeia e Idade Média latina*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957, pp. 144-150.

de sua vida em função do que foi investigar para o outro. Grivo traz consigo, textualmente, “uma massa de lembranças” a ser narrada com o intento de satisfazer não apenas a curiosidade dos companheiros, mas também o de preencher as fendas provocadas pelo *esquecimento* do patrão.

A terceira presença é um eco sub-reptício de um tema, o da “viagem à roda do (meu) quarto”, uma vez que, em seu confinamento, Cara de Bronze “sonha o perdido”, despertando, sem o saber, fantasias no grupo. Seu imaginário vai além dos limites do espaço em que se encerra e a metafórica viagem, realizada no interior do próprio quarto, é a relatada por Grivo, que repovoas suas lacunas temporais em razão do possível engano de juventude. Cabe ao jovem vasculhar e interpretar o passado enquanto representante do que o fazendeiro fora à época da suspensão de sua estória e tal encargo engendra os devaneios explícitos dos vaqueiros e os do Velho, suporte de toda a trama, porém jamais desvelados.

Sem dúvida, a situação das personagens principais só pode configurar-se pela mescla do teatro e da poesia, pois exige a encenação dos demais para dar conta do lirismo amoroso não saboreado pelo fazendeiro no momento certo. Todavia, parece que Grivo soube aproveitar a experiência do outro não apenas por ter cumprido a tarefa demandada graças às “palavras muito trazidas”, como pela sugestão que fica no ar quando lhe perguntam: “Ficou noivo por lá, então? E ele retruca “Sempre-noivo. . .”, resposta ambígua e especular, já que Cara de Bronze permanece refugiado em seus domínios, mas igualmente “sempre-noivo”.

A última leitura, “O recado do morro”, ganha aqui maior espaço porque parece ser a narrativa mais intrincada em relação aos fios da lembrança ao estabelecer uma cadeia verbal entre várias personagens que se encarregam de passar às outras o recado do morro da Garça, recebido por Malaquias, alcunhado Gorgulho e habitante de uma gruta. Primeiro transmissor dos sete recadeiros que ampliam e/ou alteram a mensagem após escutá-la, caracteri-

za-se, análogo aos demais, pela pouca importância que a comunidade lhe confere.

Sua “fala”, próxima à dos outros seis, é literalmente pensada por Pedro Orósio, personagem principal, “enxadeiro”, namorador e guia de uma comitiva no sertão, como *maluqueiras* ou *poetagem*. . . Constantemente assaltado pela dúvida entre voltar para os “seus Gerais” ou ficar onde está e continuar suas conquistas amorosas, o moço provoca ciúme em sete amigos que planejam matá-lo à traição. É esse o eixo do recado que vai se estruturando mediante uma lógica diversa, criada por sujeitos fora do cotidiano e das normas preestabelecidas. Solitários, andarilhos, marginalizados, configuram modos distintos de perceber o universo. Malaquias narra os dizeres do morro a seu irmão Zacarias (o Catraz) — também morador de caverna — que os propaga ao menino Joãozezim, responsável pela transmissão ao Guégue, gago e “bobo da fazenda”, que os repassa ao beato Nominatedomine e este à comunidade no meio da qual se encontra o Coletor, obsedado por números, até chegar a Laudelim, lírico organizador do recado em canção.

A crítica tem interpretado a novela a partir de duas viagens, a geográfica e a verbal⁹ e ressaltado o caráter telúrico de Pedro (pedra) Orósio (“oros/montanha” e “ósio/escolhido”) em oposição aos astros, uma vez que tanto as fazendas por onde passam, como seus “amigos” comportam nomes de planetas.¹⁰ Em entrevista ao tradutor italiano, é o próprio Rosa que propõe tal leitura ao pedir que seja mantido o “aspecto planetário ou de correspondências astrológicas”¹¹ dos nomes próprios, discriminando-os explicitamente.

⁹ Cf. B. Prado Júnior. *O destino cifrado; linguagem e existência em Guimarães Rosa: alguns ensaios*. São Paulo: Max Limonad, 1985 e J. M. Wisnik. Recado da viagem. In: *Scripta*, n.º 1. Belo Horizonte: PUC Minas, 1997.

¹⁰ V., entre outros, M. Capovilla. O recado do morro. In: *Revista do livro*. 6 (25), Rio de Janeiro, mar. 1964; A. M. Machado em seu *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1991 e H. Vilhena em seu *A raiz da alma*. São Paulo: Edusp, 1992.

¹¹ Cf. E. Bizzarri, op. cit., p. 54.

Entretanto, o olhar aqui busca outro ângulo. A construção do recado até sua composição poética, forma que acorda Pedro Orósio para a trama de seu destino, traz à luz uma terceira viagem: a da lembrança. A mensagem, endereçada e ignorada pelo guia desde o princípio, transfigura-se sempre em sua presença. Ele ouve as falas, mas não as *escuta* nem percebe que é o objeto e o destinatário delas, corroborando a ideia de Lacan, segundo a qual o sujeito segue cegamente a rota do simbólico (o recado) que determina seus atos, acertos, deslizes e sorte¹² e, mais, ao moço não interessa “saber” a intensidade do incômodo que provoca em seus companheiros. Ironicamente, um dos pilares do texto está no (não) saber de cada personagem; outro na escuta e lembrança dos recadeiros, que escolhem transmitir aquilo que lhes diz respeito, preservando o recorte ancorado no que registram, por meio de significantes recorrentes, tornando as “falas”, incoerentes à primeira vista, detentoras de traços de seus desejos. Na ciranda mnêmica, insistem “rei, morte à traição, caveira, História Sagrada” etc. que, originários na fala individual, cedem lugar a versos e música de alcance coletivo.

A passagem da oralidade prosaica à poética pode configurar novo ritual; o recado não se deslocará mais de modo desconexo e volátil, conforme o desejo de cada receptor, mas ganhará estrutura “permanente”, dentro de outra lógica, responsável por seu prosseguimento na comunidade e para além dela. Sua organização, em acordo com o código linguístico estabelecido, não suprirá o deslocamento que se manterá de maneira diversa (ainda interpretativa e mais reflexiva) sem abolir afetos e identificações. Pedro o recebe dessa forma e deixa-se tocar por ela; o leitor também participa da cadeia — primeiro como espectador das transformações, recepções, e fatura artística, depois como novo elo a transmitir a mensagem, recriada liricamente, a seus pares.

¹² V. J. Lacan. *Écrits*, 1. Paris: Seuil (Col. Points, 5), 1966.

Recobrando algo do pensamento lacaniano no seminário sobre “A carta roubada” de Poe,¹³ o recado passa de boca em boca e ilumina os portadores no exato momento em que cada um “fala”, permitindo que aflorem como sujeitos (das lembranças pessoais e culturais e de desejos “ignorados”), esvanecendo-se em seguida. Os sete mensageiros recebem, falam e “são falados” pelo recado, pois com suas interferências e acréscimos, verbalizam, analogicamente, marcas inconscientes de suas histórias singulares até alcançarem o alvo previsto e decretado desde o início da novela: Pedro Orósio. Para ele, o recado ganhará sentido de vida e morte, concretizando o caso anunciado nas primeiras linhas e, ainda conforme elas, rastreado pelo “avesso”, modo de revelação da “verdade”, responsável por relances de algo oculto na história de cada recadeiro que detém (precariamente) e desloca tal verdade.

Como no jogo do “passa-anel”, o recado do morro é endereçado a Pedro, mas ressoa nos demais. Sem dúvida, ele é o receptor que, ao ouvi-lo de maneira diferenciada (uma vez que Laudelim lhe dá “no vivo da [sua] história cantada”), decodifica-o e se salva. Vale assinalar que as personagens-mensageiras não entendem o que ouvem, mas reagem, adotando, diante das falas, atitudes de recusa, dúvida ou confirmação e, o mais expressivo, respondem a elas, construindo novos sentidos. Em outros termos, o recado segue um fluxo contínuo, resguardando o fio da lembrança pessoal e o da tradição que se ancora na “oralidade”/escrita, mais especificamente na prosa e na lírica.

Maluqueiras, poetagem. . . afirmara Pedro no princípio e nessa consideração desdenhosa instaura-se a “verdade” a ser reconhecida por ele próprio no final. De Gorgulho ao cantador Laudelim Pulgapé, o (não) saber de sua história percorre a viagem e a narrativa. A frase inicial — *Sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e de morte / . . . /* — já antecipa o

¹³ Ibidem.

desenlace. Pedacos de sua estória singular se sobrepõem, despertando curiosidade em alguns, comoção em outros, até explodirem na cantiga, mescla de lembranças particulares e bíblicas. Outras tradições se inserem na caracterização das personagens, reafirmando o legado cultural disseminado textualmente. À guisa de exemplo, ao escutar os versos de Laudelim, seo Alquist cita explicitamente o Saxo Grammaticus, mais precisamente a saga de Hrolf Kraki, rei nórdico também morto à traição.

Entretanto, as evocações bíblicas merecem aqui olhar privilegiado porque atravessam os recados de cabo a rabo, a começar por Malaquias, “mensageiro de Deus” no Velho Testamento e primeiro a mencionar o elemento sagrado a ser revisitado e reelaborado por todos. Cabe transcrever as palavras “arrastadas” do estranho “andarilho” e articuladas — como um “costume de quem morava sozinho e sozinho necessitasse de falar” — diante do guia que “entra-va repentinamente num imaginamento”:

— Que que disse? Del-rei, ô demo! Má hora, esse Morro ásparo, só se é de satanaz, ho!

Pois — olhe — que vir gritar recado que ninguém não pediu: é de tremer as peles. . . Por mim,

não encomendei aviso, nem quero ser favoroso. . . Del-rei, Del-rei, que eu cá é que não

arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E

que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém. . . Mor-te à traição, foi que ele

Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!

Conforme se observa, a fala do “velhouco”, fracionada e composta por associações livres (recurso constante nos dizeres dos recadeiros) configura-se uma espécie de resposta indignada ao que o perturba, sem intenção clara de entender ou divulgar a mensagem

— única a se constituir por si mesma, embora haja ouvintes. Na mesma direção, retruca ele: “/ . . / e daí, *aquele Morro vem gritar recado?! Quer falar, fala: não escuto / . . /*”. Tal postura é a de Pedro ao longo da novela e ambos se encontram, nessa passagem precisa, envolvidos em um alheamento peculiar, esquecidos de seu entorno. Além disso, Gorgulho reconhece a montanha como “similhante”, cabendo ressaltar que sua alcunha comporta a acepção de “fragmentos de rocha”. Cria-se aí uma cadeia especular de identificações, sugerindo a pergunta: tal receptor — o primeiro, é importante ressaltar — não poderia ser lido como duplo do morro e, por extensão, de Pedro (“um exagero de homem-boi, um homão desses, *tão alto que um morro / . . /*”), cujo nome também contém sentidos vinculados ao espaço em cena? Cabe ainda a questão: não seria Malaquias um dos desdobramentos do guia no que concerne à negação de algo (não) sabido sobre si próprio que, metaforicamente, ganha forma nos dizeres do recadeiro? Deslocado da comunidade, Gorgulho consistiria no elo inicial de uma verdade inconsciente que aflora de diversos modos, privilegiando uma fala desarticulada à primeira vista, porém portadora de associações responsáveis pela criação poética que esbarra no divino?

Daí decorreria uma das funções textuais do diálogo com a História Sagrada, lembrança fundamental do Verbo que se faz a partir do “nada”, tornando o divino muito próximo ao trabalho poético realizado por Laudelim. E, ainda, o saber bíblico comporta tanto o aspecto profético — fundamental já que se trata de uma narrativa ancorada na ideia de revelação — como traços líricos e épicos rearticulados na canção, depois da passagem pela fala aparentemente “desarranjada” dos transmissores do recado. Em resumo, palavra, Imaginário (e aí se inclui a cultura) e experiências de diferentes sujeitos interagem nas custosas etapas da elaboração artística, a um tempo fictícia e verdadeira.

Assim, as relações intersubjetivas incorporam curiosidade, recordação e afetos. No jogo repetitivo das contestações, Malaquias

relata a seu irmão mais novo, Zacarias (em hebraico “Javé se *re-recordou*”), o incômodo episódio gerado pelo morro. Menos arcaico, Zacarias/ Catraz encontra o mesmo grupo viajheiro em uma fazenda e, “*alemrado*” do que o irmão lhe contara, repassa a mensagem, alterando-a. Dentre seus ouvintes está o menino Joãozezim que, curioso e buscando “saber” o sentido do recado, o transmite ao Guégue. O menino, “desapoderado, como se tivesse aprendido só na *memória*”, mantém e transforma os dados. Ao escutá-lo, Guégue nada entende, mas dá seguimento à ciranda ao deparar com um novo receptor, um velho a anunciar o fim do mundo, com voz cavernosa: “Bendito o que vem in nomine Domine”. Tal saudação acaba por nomeá-lo; ele é designado Nomindome/Nominedomine. À sua maneira, Guégue expõe o recado com o objetivo de saber se “É o fim-do-mundo?”. Seu ouvinte responde ser o começo desse fim e vê aí um índice a mais de suas pregações, agora levadas para a igreja do povoado. Em meio a inúmeras mudanças, Nomindome transforma Catraz na figura bíblica de Caifaz (“o que decide a morte de Jesus”). Um dos que o escutam é o Coletor — personagem obcecada por contas — que enumera os sujeitos da estória, mistura números aos fatos, insistindo nos sete soldados fidalgos e guerreiros da “História Sagrada” (alusão ao Apocalipse?).

Por fim, o cantador Laudelim ouve o recado, sombrio inicialmente, iluminado depois. À semelhança de Gorgulho, a personagem (outro duplo de Pedro?) se deixa absorver por seus pensamentos e, desistindo de um compromisso com o enxadeiro, cria a canção a ser escutada e entendida pelo amigo-namorado como sua própria estória e possível destino. Reitera-se a cadeia de significantes “rei, traição, morte, caveira, destino, elementos sagrados”, em outra ordem sintática que, aliás, sempre se alterou nas falas dos mensageiros. Agora, a expressão História Sagrada cede lugar a eventos bíblicos reelaborados. A canção se vale de traços narrativos, dentro da lógica estabelecida, sem abdicar do lirismo, além de preservar o diálogo seja com a tradição, seja com a (des)ordem

dos dizeres preparadores de tal forma poética. Algumas de suas passagens podem descortinar algo desse trabalho de apropriação que percorre “todo o viajar” e é suspenso no instante da saída de Pedro para ser concluído enquanto prosa, pois o desenlace da trama cabe a Pedro, destinatário e sujeito da estória “cantada”:

Quando o rei era menino
Já tinha espada na mão
E a bandeira do Divino
Com o signo-de-salomão.
Mas Deus marcou seu destino:
De passar por traição

Doze guerreiros somaram
Pra servirem suas leis
— ganharam prendas de ouro
Usaram nomes de reis.
Sete deles mais valiam:
Dos doze eram um mais seis. . .

Mas, um dia, veio a Morte
Vestida de Embaixador:
chegou da banda do norte
e com toque de tambor.
Disse ao Rei: — A tua sorte
Pode mais que o teu valor?

//

Um falou para os outros seis
e os sete com um pensamento:
— A sina do Rei é a morte,
temos de tomar assento. . .
Beijaram suas sete espadas,
produziram juramento.

Captada, a cantiga faz Pedro reverter sua sorte, lutar com os sete traidores e, “pulando de estrela em estrela”, retornar aos Gerais. Conforme se vê, as lembranças constroem uma complexa rede que contém um saber sobre a personagem principal, saber que se modifica a cada reinvenção do recado, mas que mantém uma verdade, só compreendida por Pedro, a quem ela diz respeito. Sem dúvida, a constatação de Lacan, segundo a qual a verdade se manifesta em “uma estrutura de ficção” se afina à existência da personagem e a arte se faz, uma vez mais, objeto e lugar de desejos que deslizam incessantemente. De maneira sagaz, Rosa trança os fios do cotidiano com os da tradição, mesclando a ideia de destino estabelecido e a autonomia do sujeito na escolha de sua trajetória.

Se, em “O recado do morro”, as lembranças tiveram a função de construir uma história pessoal até que ela ganhasse vida pela arte e pudesse, então, ser assimilada por seu destinatário, o autor mineiro soube, no conjunto de *Corpo de Baile*, reelaborar fantasmas e experiências de suas personagens, misturando-os a casos orais e/ou folclóricos, textos literários e/ou canônicos, discurso poético e/ou prosaico etc. também dependentes de lembranças alheias e contínuas. Respeitando a função específica dessa articulação em cada novela, pode-se dizer que, ao trazer para dentro do sertão o que está além dele, Guimarães Rosa o amplia, justificando sua renomada frase de que o “sertão é o mundo” e nos inserindo nesse universo.

O autor soube perceber, na elaboração da lembrança, traços de seu próprio trabalho compositivo. Fundamentalmente construção, ela tanto mistura tempos e imagens como os desmancha, encenando traços do passado que retorna reinventado e desencaixado pelo presente que o absorve e, paralelamente, lhe atribui sentidos inesperados. Ora, esse é também um dos modos de a ficção aqui discutida ganhar forma, sempre permeada por misturas, desenredos, ações, expedientes, diálogos com a tradição, recursos

que re-propõem novas leituras do passado. Em síntese, o processo da lembrança e a escrita de Rosa confluem para um ponto: ambos retomam o (des)conhecido e o subvertem em diferentes níveis. Igualmente análoga à lembrança, sustentada por imagem e verbo, a literatura rosiana cria uma linguagem desconexa e, paradoxalmente, lógica; linguagem revitalizada, inventiva e reveladora, responsável por um dos maiores marcos de mudança de nossa literatura.

ILUMINAÇÕES E VOZES: OSMAN LINS, JUAN JOSÉ SAER, JORGE LUIS BORGES

GRACIELA CARIELLO
Universidade de Rosario

[. . .] pienso que la buena prosa es aquella que trae consigo iluminaciones continuas. Cuanto más iluminaciones, más veces el lector siente que lo que está escrito allí él lo ha sentido, o lo sentía oscuramente y eso se lo pone en evidencia, se lo revela. Eso es para mí el objetivo de la literatura.
— JJ Saer Entrevista a *Puro Cuento* (n.º 11, jul.-ago. 1988)

Quando Juan José Saer diz *iluminações*, está empregando o termo em sentido metafórico. Mas a metáfora, em poesia, deve, paradoxalmente, ser lida em forma literal, como afirma Todorov (1972). Forçando a afirmativa de Saer, tomo *iluminações* à letra, acrescento *vozes* e leio, em alguns contos de Saer, Borges, e Osman Lins, o trabalho da matéria fônica, da matéria visual, e das evocações (imagens) de luz e som.

Para este trabalho comparativo, escolho alguns poucos contos, apenas como exemplos: “Lembrança” (*Os gestos*, 1957), “O pássaro transparente” (*Nove Novena*, 1966) de Osman Lins¹; “Funes el memorioso” (*Ficciones*, 1944), “El aleph” (*El aleph*, 1949), de Borges²; e “Palo y hueso” (*Palo y hueso*, 1965), de JJ Saer.³ O recurso, porém, é utilizado por estes autores na sua obra narrativa toda.

1 Osman Lins (Vitória de Santo Antão, Pernambuco, 1924-São Paulo, 1978)

2 Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899-Genebra, 1986)

3 Juan José Saer (Serodino, Santa Fe, Argentina, 1937-Paris, 2005)

Devo, antes de tudo, esclarecer algumas questões sobre a comparação entre estes escritores, fundamentalmente no que diz respeito a Osman Lins e Saer. Há muito de comum entre estes dois autores, que justificaria a decisão de ambas as obras serem lidas comparativamente. O vínculo com a literatura francesa não é a menor das razões, a chancela de imitadores, seguidores ou devedores do objetivismo, ou *novo romance* francês, não será uma razão menor. Ambos conseguiram, no entanto, com suas próprias obras, e com o acréscimo das leituras críticas que sobre elas foram feitas, se libertarem dessa chancela, e hoje ninguém mais duvidaria do peso inovador que os dois autores têm nas suas literaturas. No caso de Osman, devo mencionar o brilhante trabalho de Sandra Nitrini (1987). No tocante a Saer, para a mesma época (1986) María Teresa Gramuglio afirmava a diferença de sua narrativa com o *novo romance*, desde que nos seus textos existe um envolvimento do sujeito (sujeito da visão e da narração ao mesmo tempo), e a linguagem, como mediação entre sujeito e objeto, penetra nos objetos até a desagregação para lhes arrancar o sentido. Não sei se o mesmo reconhecimento é recebido por eles no resto da América Latina. No nosso país, Argentina, um crítico que reconhece o valor de ambas as obras é Piglia. Hoje, o que todos os críticos não podemos menos que valorizar, é o aporte que ambos os escritores fizeram a suas literaturas e, de certo modo, no mesmo sentido: uma renovação da linguagem da narrativa.

Comparar Saer com Borges tem o interesse do inevitável, de um lado, e do insólito também: ler comparativamente o crítico com o criticado (no sentido de *leitura crítica*) e, talvez, o discípulo com o mestre. Não que Saer tenha sido discípulo confesso de Borges, mas todo narrador da segunda metade do século 20 tem e, normalmente, reconhece, alguma dívida com Borges; todos escrevem (escrevemos) desde, com ou contra Borges. E isso, ele reconhecia.

No entanto, não é do seu lugar na literatura, nem da crítica, que este trabalho pretende falar, mas de um procedimento que faz parte da poética dos três, embora com diferentes manifestações.

Trata-se do trabalho com a palavra como matéria poética, ainda na ficção, na narrativa, na prosa. Desse trabalho, focalizo, nos contos mencionados, a narração por meio do recurso da luz e dos sons. Os narradores osmanianos e saerianos espacializam o relato por meio desse recurso. Borges, de um outro ponto de vista, descortina no tempo o que os outros dois abrem no espaço. Todos os três lutam contra a linearidade da língua ante a espacialidade do universo perseguido.

Sabemos que os narradores osmanianos, ubíquos e aperspectívticos, constroem o espaço em procura da totalidade cósmica; sabe-se também que os narradores saerianos encenam a palavra no espaço em busca da iluminação poética e os borgianos indagam o tempo e o espaço, reformulando sucessivas vezes a escrita do palimpsesto. Pretendo agora mostrar que em todos os três autores, os narradores não apenas *referencializam* a luz e o som. Eles valem-se do recurso poético da imagem sonora e visual, lumínica, para narrar, para construir a narração. O recurso da luz e do som não tem, como na narrativa realista, o objetivo da verossimilhança, para produzir o efeito de real por meio de descrições, nem é simples ornamentação retórica, mas um traço próprio da poesia transferido para produzir a prosa narrativa. O recurso adquire não o valor acessório que costuma ter na prosa, mas aquele fundamental de fazer avançar o relato, dado que o relato já não mais é construído como um enredo relatado, mas como um *acontecimento iluminado*, nos dois sentidos que, neles, este termo atinge: aquilo que recebe luz, mas também aquilo que é esclarecido. E poderia acrescentar um sentido que as três obras podem suportar: o texto que tem *iluminuras*. Apenas, devemos esclarecer que essas iluminuras nunca são mero ornamento, como Sandra Nitritini explica muito bem para a escrita osmaniana, e eu alargaria às outras duas.

O recurso constrói a narrativa toda de “Palo y hueso”, de Saer. Apenas vou me deter em duas partes do extenso relato, quase que

novela, que trata — mas o enredo não é o mais significativo desse relato nem de nenhum dos relatos saerianos — do triângulo amoroso constituído por um pai velho, o seu filho moço, e uma mulher adolescente que o pai leva para o barraco, no interior, na beira do rio, onde pai e filho moram, pobremente. Essas partes são o começo e o desfecho. Tal como o texto aparece na edição de *Narraciones 2* (1983), há uma diagramação que separa o corpo do conto de uma espécie de prólogo, escrito com uma margem maior, que é como a moldura, paródia ou atualização de formas tradicionais: contar o que foi contado ao narrador: “Esto fue contado. . .” Mostra-se, nele, como, enquanto a sombra do crepúsculo e o seu silêncio crescem, no momento em que não há nada — “no hay luz, ni oscuridad, ni gritos, ni nada” — desde o nada, nasce o conto: “Así que transmitimos tanto lo escuchado como lo supuesto”.

O corpo do conto começa na penumbra, e o que o personagem sabe — como o narrador, no prólogo diz “supimos” —, sabe pela voz. Como o narrador conta o que ouviu contar, assim o conto conta o que o personagem ouve. A primeira frase do conto diz: “Echado en el catre (era de noche), Domingo oía la voz incesante del viejo Arce aproximándose al rancho”. Nessa frase, o emprego dos sons contribui para a construção da imagem, como a poesia faz. A aliteração dos sons sibilantes fricativos e africados (*esses e ches*) reproduz o som da palavra indistinta, surda e confusa proferida pela voz reconhecível. Através do que ouve, o personagem *sabe*: “Por la voz, Domingo supo que el viejo había estado tomando. . .” Através dessa voz, recortada sobre o silêncio, o personagem vê: “Domingo pensaba viendo ‘ahora salta el zanjón’, ‘ahora cruza el alambrado’” e sabe que alguém silencioso o acompanha. Será a mulher, mas isso ainda ele não sabe. Depois da voz, percebe os passos: “Comenzó a oír los pasos. . .”. Finalmente aparece a figura que já *foi vista* pelo som, mas ainda é apenas como um espessamento de sombra sobre luz: “La pequeña y oscilante figura apareció en la puerta, resaltando sobre la grisácea claridad lunar del

exterior”. No encontro de matéria fônica e visual (luz / sombra; som / silêncio) é que a poesia tem lugar. Nesse encontro, o relato acontece não como ação no tempo, mas como imagem. A ação, se ela existe, não é a história de pai e filho enfrentados por causa de uma mulher, mas uma transformação da matéria poética, a transfiguração da voz (som), e da luz (iluminações) em sentido.

Comparemos com o começo de um famoso conto de Borges, “Funes el memorioso”. O relato começa: “Lo recuerdo”, e imediatamente o narrador se desculpa por “pronunciar ese verbo sagrado”. Diz *pronunciar*, e sugere uma narração oral. Pede desculpa, mas reitera: por quatro vezes mais *pronuncia* esse verbo, no começo de cada oração. Nesta série de lembranças de Funes, com que desenha o personagem no seu texto, a última é a lembrança da voz. Essa a lembrança mais clara: “Recuerdo claramente su voz”. Por meio da sinestesia que provoca um dos sentidos do adjetivo de que se origina *claramente*, podemos sentir que a lembrança é *iluminada*. Como no texto de Saer, é a voz que traz à memória (do personagem e do narrador) a imagem do outro. Mas em Borges, primeiro é a *lembrança* da voz, e só nas últimas páginas, em que o narrador conta a sua visita e o encontro com o personagem, relata a *percepção* da voz. No conto de Saer, por meio dessa voz, o personagem vê: *pensa vendo*. A ação de o outro personagem chegar e se apresentar à sua vista é precedida pelo som. Mas o som “ilumina” a visão interior do personagem. No conto de Borges, também a voz do personagem precede sua vista, e também o contexto é a escuridão, sentida aqui como mais completa: “[. . .] la oscuridad pudo parecerme total”. Logo a seguir: “Oí de pronto la alta y burlesca voz de Ireneo”. Como em Saer, a voz vem da escuridão. Do mesmo modo que no conto de Saer, em que o filho “no entendía las palabras”, a voz de Ireneo Funes é percebida indistintamente, apesar de o narrador perceber a língua que fala: “Esa voz hablaba en latín; esa voz (que venía de la oscuridad) articulaba con moro-

so deleite un discurso o plegaria o incantación. Resonaron las sílabas romanas en el patio de tierra; mi temor las creía indescifrables. . .”. A voz é uma ressonância no escuro, indecifrável. Depois, o personagem convida o narrador a entrar. Mas o narrador afirma não ter visto seu rosto até o amanhecer. Só lembra o brilho do cigarro que Funes fumava, e disso também não tem certeza: “creo rememorar el ascua momentánea del cigarrillo. Iluminação fugaz, e voz persistente, no relato prodigioso da memória total do personagem, que o narrador sintetiza: a memória de Funes é, no tempo, o que o aleph no espaço. “La voz de Funes, desde la oscuridad, seguía hablando.”

Voltemos a “Palo y hueso”, de Saer. O final (o encontro final do conto, a aceitação do que estava presente desde o começo, a relação do filho com a moça, que finalmente o pai aceita) é narrado apenas como um jogo de olhares. A aceitação não é dita, mas por cima do diálogo que fala de uma outra coisa (futuras ações, futuras condutas) é o olhar que fala da aceitação. Esse olhar circula fechando o círculo, que estava fechado desde o começo, que o conto aparenta abrir e só percorre para voltar sobre si mesmo, para o iluminar. Círculo que aparenta ser um triângulo (amoroso), que se traça entre pai e filho, onde ela não é vértice mas centro: o olhar passa por cima dela para chegar do pai ao filho: “Domingo lo miró” . . . “El viejo lo miró por un momento. Después miró a Rosa”. Finalmente: “Miró a Domingo por encima de Rosa”. Logo depois desse último olhar, do pai para o filho, por cima da mulher, é o pai que fala e o conto acaba com essas palavras: “— Apenitas pare de llover y haga buen tiempo — dijo — vamos a hacer la galería”. Fala de um propósito longamente adiado, que tem a ver com a presença de uma mulher na casa, e também nega o outro propósito, o do filho abandonar a casa para ir à cidade. No final (como no começo) a única voz que se ouve é a do Pai, mas agora escreveríamos com P maiúsculo, pois tem força de lei. Todo

ele visual, esse final arremata, novamente, com a voz fazendo sentir a sua força. É a voz, não apenas o significado das palavras, que constrói o sentido desse final.

Vejamos agora o último conto de *Os gestos*, de Osman Lins, que é precisamente um surto da memória do protagonista. É a lembrança que volta, para atormentar o sujeito. Ele não a compreende, e recalca a interpretação, que fica, assim, por conta do leitor. “Lembrança” é isso mesmo: o relato impossível de uma lembrança. Impossível porque nunca o protagonista terá a certeza de que essa lembrança não seja uma artimanha de sua imaginação. O que faz estranha a lembrança não é a confusão, mas, pelo contrário, a nitidez. Nunca saberemos, nos diz sutilmente a reflexão que se aninha neste conto, se aquilo que recordamos é o que aconteceu. Sempre será, acrescenta o leitor, aquilo que narrador e leitor construímos como relato, em uma cumplicidade suspeita. O narrador de “Lembrança” se vê, atrás no tempo, menino enfasiado em dia de chuva, “baladeira no cinto, descalço, bolso cheio de pedras”. “Vejo-me à cozinha [. . .]. Minha mãe, na sala, ensinava a cartilha a Isabel, que repetia as palavras”. O narrador faz saber ao leitor, através da imagem do menino na cozinha, que ele ouvia as palavras de personagens que não via. A situação é a mesma dos relatos de Borges e Saer, mas, no de Osman, a voz não provém da escuridão, mas de um outro ponto do espaço. Avançando o relato, poucas linhas depois, menciona as vozes, situadas nesse outro espaço. Primeiro é a mãe que reage por um som produzido por ele, que jogando uma pedra bate numa bacia: “a voz de minha mãe veio da sala, indagadora”. Depois, reatada a lição, chega a voz da irmã: “a voz incolor de Isabel era um eco triste, repetindo as palavras que minha mãe lhe ensinava”. Voz indagadora, a voz da mãe tem aqui a força que em Saer tinha a do pai, figura da lei. Há, também, de certo modo, um triângulo: filho, mãe, irmã. O menino sentia desagradado pela mansidão da irmã, e o narrador afirma “naquela hora,

aborreceu-me a exatidão com que acompanhava a leitura, imitando até as inflexões da minha mãe”. A ação narrada a seguir conjuga movimento o voz: “Pus-me a correr, cantando, aos gritos”. Mais tarde, ao sair, a chuva já passada, é a voz de um canário que entra em cena. “Quando piou, lembra-me que me sentei à mesa e fiquei espiando-o”. Depois da lembrança do som, e como que convocada por ela, aquela da visão. Desde o presente de enunciação, o agora (supomos) adulto narrador, não consegue recordar o que se passou em seu espírito. Narra a partir daí a cena: o menino “com os ouvidos atentos à voz de minha mãe e à de minha irmã” soltando o canário; o gato, não de todo ameaçador, alcançado tangencialmente pela pedra lançada sem verdadeiro motivo, a vista do canário “contente, a cauda em leque, o papo amarelo, mancha tentadora, frágil, a desafiar-me ou atrair-me”. Depois, o menino aponta com sua arma, lança o tiro, o canário cai. Isto, narrado com aquela marca do definitivo que os relatos no pretérito perfeito têm: “e o pássaro caiu”. Antes desse final, há uma iluminação: “um cintilar de gotas de água”. Depois, uma voz, o grito do menino, e um movimento: “Dei um grito, saí correndo pelo quintal molhado”. O relato do desfecho, como nos outros dois, se faz através de imagens de luz e som. Como um epílogo, o último parágrafo denuncia um adormecimento da memória, e o despertar “com o vulto de uma prima” que se introduz na cama, “pretextando almas do outro mundo”, com os pés descalços, insinuando o encontro sexual. Uma imagem, ao aproximar esses pés descalços dos próprios pés descalços do menino, que talvez, pensamos ao chegar a este ponto final, tenha sido na verdade já rapaz, púbere, é que produz o efeito de sentido.

O pássaro de “Lembrança” é retomado e transformado em “O pássaro transparente” de *Nove novena*. Este primeiro relato do livro se inicia com a imagem de um menino olhando um gato pela janela da cozinha. A cena toda lembra o último conto de *Os gestos*. Só

que agora o menino (temos certeza da idade: “oito anos”) no discurso indireto livre, se dirige ao gato e lhe anuncia um futuro em que se transformará em adulto que, diferente do silencioso felino, fará soar seus passos e sua voz. São dois parágrafos, e no terceiro, um corte abrupto do relato nos leva a uma outra cena: agora o homem adulto está observando pela janela de um trem, refletindo sobre as mudanças de sua vida.

A narração é toda feita com uma técnica cinematográfica de corte e montagem. Somos nós, leitores, que reconstruímos a história dessa criança voluntariosa que vira adulto cruel e inclemente, depois de passar por uma juventude de fracasso e aceitação das normas de um pai de que será continuação. A memória tem seu papel no relato: a cena no trem, do adulto lembrando do menino que foi, e refletindo nas mudanças de sua vida, abre o espaço para as outras lembranças, até a lembrança final que não fecha, mas abre, com uma interrogação sobre as próprias decisões, a reflexão do personagem.

Observemos como o relato, poeticamente, baseia-se nas imagens de luz e som. A primeira imagem, visual, da criança, inclui elementos de brilho e claridade, se bem que alguns no sentido metafórico: “cabelo fino, claro”. “Brilham, no rosto, revérberos de abafada e colérica altivez”. Nas palavras que o menino dirige ao gato, o som e a voz são imaginados como símbolo da força desejada e anunciada, em contraposição ao silêncio do outro: “[. . .] és um silêncio andando. Eu, quando crescer, meu bater de calcanhar no chão será como trovões. Gritarei bem alto, voz de sinos”. A diferença entre os sonhos de poder e força do menino e a realidade que o tempo marcou com sua passagem não é relatada como sequência de ações, mas mostrada como imagem poética: “Pulverizados o gato e seu perfil, é inútil buscar, na face desse homem, exausta, emoldurada pela janela do trem, os traços do menino. Seus cabelos escuros começam a embranquecer. . .”. A descrição continua, e acaba: “Os sapatos não brilham”. Essa falta de brilho con-

densa o relato todo. É apenas um detalhe do mais exterior, suas roupas; mas também daquilo que recobre a base de sua figura humana, os pés (que, no conto anterior, estavam descalços). No menino, era o rosto que brilhava: a parte sempre nua, exposta, da figura, a parte superior dela, a que expressa e representa o próprio espírito. A contraposição forte entre “Brilham, no rosto, revérberos. . .” e “. . . os sapatos não brilham” é já a síntese do que será o relato.

O conto todo vai se descortinando pelo recurso da iluminação e da voz. É a luz que define a realidade mesquinha e ao mesmo tempo cheia de riqueza material em que o homem cai: “A luz da sala é amarela e pastosa”. Como no relato de Saer, a voz do pai é a voz da lei. Na morte do pai, é a perda dessa voz que se celebra: “Há muitos anos queria vê-lo assim, as vontades cortadas, sem poder, sem voz autoritária”. Essa voz tinha sido resistida, negada, mas finalmente obedecida, seguida, apropriada: “Sou o continuador, o submisso, o filho. O pai”.

O pássaro, agora, é o símbolo do poder luminoso do artista. É o quadro que uma mulher, também ela luminosa como sua obra, elabora. Essa mulher é a que ele não escolhe, porque aceita a eleição interessada imposta pelo pai. O pássaro transparente, no quadro, voando entre outros pássaros, deixa ver seu coração. No reencontro com a mulher, é o brilho que marca, também, a diferença. “Tinha um dente de ouro. A pele é menos brilhante; não os olhos”, o narrador descreve no reencontro. “Ela sorri, seu dente de ouro brilhando à luz do poste”, diz na evocação do encontro na época do namoro adolescente. O brilho significa e relata o que no tempo aconteceu: o brilho dela permanece, ela foi quem realizou o sonho, não ele. O dente de ouro, permanência do seu espírito adolescente; a pele menos brilhante, testemunha da passagem do tempo; o brilho dos olhos, sua realidade de artista. Ela pinta, por isso é que são os olhos, o instrumento da sua arte, que brilham. O relato, concentrado nas sutis mudanças do brilho, vale-se de

um recurso poético, a imagem visual, não só para descrever, mas para narrar.

O primeiro relato da nova série re-elabora, deste modo, a imagem do pássaro abatido no último conto da primeira série. Desdobra a imagem e o pássaro transparente que exhibe o coração, e que será novamente re-elaborado no pássaro de pássaros de *Avalovara*, narra a possibilidade luminosa da criação.

No conto “El aleph”, de Borges, o recurso da imagem poética é empregado precisamente para resolver um problema irresolúvel da narrativa: narrar a simultaneidade. Trata-se do momento em que o personagem vê o Aleph, esse ponto do espaço que contém todos os pontos. O narrador anuncia: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor”. A impossibilidade é da ordem da linguagem. “Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” Menciono, só de passagem, que entre os emblemas que alguns místicos empregam para significar a divindade, o narrador alude a um persa que fala de um pássaro que é todos os pássaros. Não posso deixar de lembrar Avalovara. . . Mas isso é objeto de uma outra leitura.

Vejamos a construção narrativa que se prepara para transformar em poesia aquilo que o relato não pode resolver. “El problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito”. “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré”. A solução é poética: a enumeração será incompleta, mas suas figuras sugerem a totalidade. A poesia é a única linguagem capaz de tentar nomear o inefável. Basicamente, se vale da figura da repetição anafórica (falo aqui da *anáfora retórica*): o martelar do verbo “vi”, e seu objeto, constituindo a figura do paralelismo, que sugere precisamente dizer com o mesmo (a estrutura) o outro

(o sentido). Emprega também o ritmo, as metáforas, a polissemia. Mas, e isso é que aproxima este dos outros contos que venho comparando, esses recursos poéticos que o conto emprega para narrar o inenarrável, começam também por uma iluminação. O primeiro que o personagem vê, é luz: “vi una pequena esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor”.

A voz, neste conto, tem também seu lugar: é a voz do outro personagem, o pedante e profuso poeta Carlos Argentino Daneri, possuidor do Aleph, que lê para o personagem Borges estrofes pomposas de seu absurdo poema “La tierra”. Contrariamente ao narrador do conto, este ridículo poeta pretende fazer mesmo a descrição total do planeta. No momento em que vai perder o seu Aleph, situado no porão de sua casa, que vai ser demolida, telefona para o narrador, desesperado. O narrador diz: “no identifiqué su voz, al principio”. Pela voz, percebe-se aparentemente a tristeza e a ira: “Con tristeza e con ira balbuceó. . .”. Mas trata-se de um poeta pretensioso e superficial. O narrador descobre a falsidade de seu estilo empolado, ostentação formal sem verdadeira poesia, nem verdadeiro sentimento, quando Daneri fala no telefone: “— ¡La casa de mis padres, mi casa, la vieja casa inveterada de la calle Garay —” O narrador emprega um verbo muito significativo: “repitió”, e acrescenta: “quizá olvidando su pesar en la melodía”. Assinalando a prosódia da frase, o modo em que Daneri repete as palavras, o narrador insinua que para o pretensioso poeta é mais importante essa construção formal que o sentido que pretende transmitir. Por contraposição, no narrador que se vale do recurso da poesia, vemos esse emprego da matéria formal das palavras como autêntico processo para resolver aquilo que o atormenta: a necessidade que o escritor tem de expressar o infinito universo com os recursos limitados da linguagem. Longe de pretender dar conta do infinito com a multiplicação exagerada e pomposa, lança mão da síntese poética. Precisamente aquilo que Funes o memorioso era incapaz de fazer. Depois do desfecho e antes do epílogo ou “Posdata”,

o narrador, aliviado, afirma: “Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido”.

Voltemos mais uma vez a “Funes el memorioso”. O texto é todo construído com a lembrança da voz de Funes, e só no final de relato, é que o rosto do memorioso se oferece à vista do narrador, quando a luz do amanhecer entra no quarto. Ante essa visão, é sua juventude, em contraposição monstruosa com sua monumentalidade e antiguidade, que destaca. Espera-se que seja um velho, mas Borges apresenta a atrocidade lógica, mais um oxímoro borgeano, de um jovem que lembra a totalidade das coisas. E a consciência de que cada palavra e cada gesto do narrador em diálogo com o memorioso se gravavam nessa memória. O que o narrador de “Funes el memorioso” faz ante “el temor de multiplicar ademanes inútiles”, é realizar o único gesto que não é inútil: escreve sua lembrança. Para fazer, terá esquecido algo, mas também algo terá lembrado: essa é a diferença, o diferente no múltiplo, isso é a escrita. Como no Aleph: “Algo, sin embargo, recogeré”. Esse algo, que no esquecimento é recolhido, é o que na poesia constitui o âmago da imagem.

Osman Lins (retomando uma frase de Fernando Pessoa) disse acerca de *Marinheiro de primeira viagem*: “Escrever é esquecer”. Em Borges, e também em Saer, vemos que, para escrever, é necessário esquecer. Mas, antes, é necessário lembrar. Isso é que, na escrita poética, o jogo de iluminações e vozes faz: traçar sobre a memória, com o pincel do esquecimento, as letras que serão finalmente os traços do sentido. O que estes três autores conseguiram realizar é um deslocamento de recurso e função: transferido da poesia para a prosa narrativa, resulta no duplo jogo de imagem poética e narração. Narrar como quem escreve um poema, narrar com a linguagem da poesia, essa que tenta, e às vezes consegue, falar do inefável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GRAMUGLIO, María Teresa. El lugar de Saer. In: *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Ed. Celtia, 1986
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto – Nove, Novena e o Novo Romance*. São Paulo-Brasília: Hucitec-INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.
- PIGLIA, Ricardo. La lectura de la ficción. In: *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990.

GESTOS DA MEMÓRIA: O SOPRO DA IMAGEM NA PALAVRA

ANA LUIZA ANDRADE
Universidade Federal de Santa Catarina

respirer, toi poème invisible
pur échange perpétuel contre cet être mien
de tout l'espace du monde. Contrepesée
où moi-même à moi même rythmiquement
j'adieu

— Rilke

As voltas de Osman Lins ao gesto inaugural do ato de escrever dizem respeito tanto à escrita quanto à sua origem. Um *gesto escritor* em Osman Lins se constrói, entre outras coisas, a partir das inscrições pela mão humana na pedra, antes da concretização da palavra em relevo, remontando à própria matéria originária de que é feita: “argila antes do sopro”. Materializando-se do ato de insuflar o seu espírito através da fala, a palavra é o “sopro na argila”.¹ Mistura caótica de água e terra da qual nasce o artefato material, a escultura ou a imagem, concretização moderna e profana do fantasma recalcado de um mundo sagrado, a palavra entra no mundo testemunhando, narrativa oral, como um artefato humano que deixa suas imperfeições impressas, como ficam as mãos na produção de um vaso de argila.² Esta imagem benjaminiana para

¹ Refiro-me tanto às palavras famosas de Osman Lins em “Retábulo de Santa Joana Carolina” (*Nove, Novena*) quanto ao título do livro organizado por Hugo Almeida por elas inspirado: *O sopro na argila* (São Paulo: Nankin, 2004).

o ato de narrar antigo é muito conhecida. No entanto o sopro no barro, ou seja, o sopro com referência à matéria de Osman Lins, é anterior ao *sopro da palavra* propriamente dita. Joana Carolina incorpora o *sopro da palavra* ao *sopro da imagem* em “Retábulo de Santa Joana Carolina”. Aí a palavra reencarnada nos testemunhos de sua passagem pelo mundo se manifesta em milagres cotidianos, destacando-se em baixos-relevos misteriosos como imagens de um mundo profano e arcaico.

Por outro lado, o *sopro da palavra*, de dentro para fora, fundamenta a cura psicanalítica. E ainda, o *sopro da imagem* no sonho ou o sintoma que ele precisa interrogar como tal, participa da metapsicologia da palavra e da imagem, do sintoma e do sonho, e se reorienta de acordo com uma economia simbólica (como diz Freud) ou significante (como diz Lacan) que dariam conta, até certo ponto, do mais além do que se pode descobrir no que acontece. Didi-Huberman fala em voltar a um *regime de aparição* ou ao “conteúdo da imagem — e, parte daí e do movimento dramático do sonho — que se destituem por trás de um conteúdo puramente *thymico*” mencionando a propósito que o verbo *thymiaô* designa a ação de exalar a fumaça: um *ato de ar*, em suma. Esta fumaça cultural e cultuada, por excelência, se reconhece na queima de perfumes ou nos sacrifícios de oferendas. Como figura natural é indissociável da precedente: a do sangue escorrido do animal morto, ou do inimigo morto em combate que continua, por um momento, a fumar sobre o sol. O *thymos* substancia o ato. Designa a *psiché* ela mesma, não tanto como lugar separado do corpo ou qualquer parte em seu centro, mas enquanto sua matéria vital em movimento. A *psiché* seria, pois, a matéria orgânica do sopro: princípio de vida, princípio dos afetos e do desejo, princípio mesmo

² Walter Benjamin. O narrador Velimir Leskovar. *Magia e técnica arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

da inteligência e da vontade. Se *thymos* denota também o coração é porque para os antigos gregos a respiração se faz neste órgão tanto quanto nos pulmões: “À sua entrada, o ar é frio, mas à saída, quente, por causa de seu contato com o calor deste órgão (do coração)”³ Eis por que a respiração e a pulsação são inseparáveis num mesmo conceito de sopro, a ser compreendido como lugar dialético, operação de troca entre a matéria sangue e a matéria espírito.

O sopro que liga palavra e imagem, sangue e espírito, ator e autor, escritor e artista em Osman Lins, respira *um tempo* de troca incessante entre a “via passada” e a “por vir”, na sobrevivência e no desejo que nasce, movimento fluido do ar ao qual Benjamin se referiu através de gestos pelos quais somos atores, gestos nunca melhor desenhados do que na pedra dos túmulos, nunca melhor descritos que nos textos trágicos ou épicos.⁴ Os gestos de Osman Lins reacendem fumaças adormecidas na gesta antiga. Didi-Huberman relembra, muito a propósito, o psicanalista Pierre Fédida, por ter reencontrado no *épos* grego uma capacidade exemplar de “reinstaurar o memorável”. No *épos*, com efeito, passam o *gesto* tanto quanto a *gesta*, o sopro da memória sensorial tanto quanto a narração histórica dos acontecimentos. Assim também o *gesto escritor* em Osman Lins, vai fazê-lo passar entre outros, por *gestos* de personagens como os de Joana Carolina, contados por gestos testemunhais, ou seja, a narração indireta, no baixo-relevo do retábulo, tanto quanto pelos gestos silenciosos do velho André, em seu luto de palavras, na narrativa “Os gestos”, ou por Bernardo, cuja *gesta* no romance *O fiel e a pedra* rememora a *Eneida*, epopeia de Virgílio, até chegar a uma síntese gestual em *Avalovara*, por mostrar então os próprios percursos do escritor, já cartografados em *Guerra sem testemunhas*. Osman Lins vai levar às últimas conse-

³ Didi-Huberman segue a sugestão de Binswanger em seu texto inaugural sobre *Le rêve et l'existence*, apud Didi-Huberman, *Gestes d'air et de Pierre: corps, parole, souffle, image*. Paris: Minuit, 2005, p. 37.

⁴ Ibidem, pp. 40-41.

quências os gestos das escritoras Julia Enone e de Maria de França em *A rainha dos cárceres da Grécia*. Vale lembrar que, na segunda edição de *Os gestos*, em uma introdução cujo título é “O outro gesto”, Osman Lins reitera que pretende, “não alheio à voz de Aristóteles, fundir num instante único, privilegiado, os fios de cada breve composição, como se todo o passado ali se adensasse”⁵.

Antes de tudo, é a morte das palavras no velho André que salva ou potencializa os gestos na narrativa de mesmo nome. Aos olhos testemunhais do velho, a visão de uma imagem em movimento se regenera pelos gestos da passagem de menina a moça de sua neta quando ela penteia os cabelos no espelho: os gestos se tornam vivos perante o velho, e substituem o poder das antigas palavras. É assim que o velho André recupera o potencial da imagem como leitor de gestos, e que o sopro da palavra encontra o gesto escritor no seu testemunho entendido como lugar dialético: foi preciso que o gesto novo (a imagem) tomasse vida através do velho (a palavra testemunhal do gesto escritor) para que fizesse sentido. Em *Guerra sem testemunhas* Osman Lins faz uma distinção importante entre o gesto ritual “cujo verdadeiro sentido se perdeu” do “gesto vivo, compreendido”, na análoga distinção correspondente entre o esquema e o plano do escritor.⁶

Porém, quando falta o sopro da memória, vem a morte. Proust morreu de asma nervosa. Como Benjamin bem percebeu, ele coloca a sua doença a seu próprio serviço, seu modo de respirar afetando as lembranças, sendo o ar mais que o veículo, o portador da palavra.⁷ Assim também, a busca pelo ar, nos sonhos de voo de Osman Lins, vem através da imagem aérea do pássaro, desde o primeiro Bonagásaro em sua primeira composição “Exercício de

⁵ In: O outro gesto, introdução a *Os gestos*. Contos. 2.^a ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975, p. 5.

⁶ Osman Lins. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Atica, 1974, p. 60.

⁷ Didi-Huberman. *Gestes d'air et de Pierre: corps, parole, souffle, imagem*, p. 14.

imaginação”, se desenha mais preciso em “O pássaro transparente”, aparece no sonho do menino empinador de papagaios de “Pentágono de Hahn”, e se multiplica na “nuvem de pássaros” em *Avalovara*. Claro que ainda se deve considerar a força teórica do ar que se levanta do folhear de um livro, tão valorizado no ensaio / documento *Guerra sem testemunhas*, ou através mesmo de um gesto escritor e leitor, soprado desde então de um para outro autor/leitor/personagem em *Rainha dos cárceres da Grécia*. Evidentemente que a visão da palavra é também auditiva, onomatopaica, num mesmo sopro de ar: pássaro, bonagásaro, avalovara, cárceres, ar.

Em “Domingo de Páscoa”, narrativa que Lins chamou de “novela” publicada pela primeira vez na revista *Status* n.º 47 em abril de 1978,⁸ e portanto, três meses antes da sua morte, há referências explícitas a diversos gestos de escritor em diferentes momentos de sua obra nos fragmentos que a compõem. Trata-se de uma narrativa cifrada como nas imagens de um sonho. Gestos de ar e pedra parecem sintetizar aí uma busca artística que remete a lugares de sonho e ao mesmo tempo, funerários. A palavra falta à imagem do sonho, ela está ausente, esquecida em uma narração que ainda busca designá-la, depois de muito tempo passado. Mas esta falta é justamente o espaço deixado por uma sorte de empresa fugaz. Seu lugar — móvel, aéreo, turbulento — é o *sopro da voz*, assim como o lugar deste sonho foi o *sopro da imagem*. Em “Domingo de Páscoa”, para além da leitura sagrada em memória de uma morte ritualística cristã, seria possível a releitura profana da morte de um

⁸ *Domingo de Páscoa* novela publicada pela primeira vez na revista *Status*, n.º 45, 1978. Foi reeditada em 1982 no volume *A South American Trilogy*, Universidade do Texas, Austin, organizada por Luis Ramos Garcia. A novela foi então traduzida em edição bilingue por Fred P. Ellison e Ana Luiza Andrade, e introduzida por Julieta de Godoy Ladeira. Nesta introdução a escritora e segunda esposa de Osman Lins atesta sobre o fato de ele não saber de sua morte próxima ao escrever esta novela, ainda que ela possa ser entendida como um pressentimento. Ainda há uma outra reedição de *Domingo de Páscoa*, a utilizada aqui. In: *Travessia* 33, revista de literatura. Ilha de Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, ago.-dez., 1996, pp. 120-131.

cristo (um judeu russo em tempos de guerra fria) ocorrida acidentalmente em um hotel turístico de Guarapari, mas que, ao ser reencenada, extrapola seu próprio espaço/tempo e se torna matéria de narração ressuscitada e comum aos meios de produção como gesto sem fim:⁹ escrita, pintura, escultura, cinema, teatro.

A alusão à arte em sua passagem de um culto sagrado a um culto profano, às suas mortes históricas, assim como ao seu multifacetamento, ou seja, à sua diversidade e à singularidade de suas musas,¹⁰ parecem ser registros notáveis neste texto.¹¹ Inclusive, ao ser reatuada por cristos desconhecidos, em “Domingo de Páscoa” a própria morte surge modernamente em sua clandestinidade do pós-guerra. De fato, este cristo mais atual lembrado por Osman Lins parece ressurgir socialmente nos meios violentos de hoje, por mortes análogas àquelas em série, dos campos de concentração, como tão bem rememora Giorgio Agamben.¹² E, diga-se de passagem, o hotel balneário de Guarapari onde isto se passa, concentra realmente um campo de ação violento. Com efeito, o cristo de Lins é um artista que lembra muito o Andrei Rublev, pintor russo que dá nome ao filme de 1966 do cineasta Andrei Tarkovski, para quem “o artista existe porque o mundo não é perfeito. A arte seria desnecessária se o fosse. A arte nasce de um mundo mal projetado”.

Por outro lado, desde a projeção de um mundo na arte das cavernas de Lascaux reflete a imagem na superfície da pedra com o gesto humano inaugural artístico, análogo ao de Osman Lins ao buscar uma “aurora de imagens”: traça o animal em sua realidade

⁹ Giorgio Agamben. *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.

¹⁰ Jean-Luc Nancy. *Las musas*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008. Neste livro, o autor defende a pluralidade das artes como o contágio e o transporte das musas.

¹¹ Após assistir algumas das aulas de Osman Lins sobre arte e literatura ministradas em Marília, transcritas por uma orientanda da Prof.^a Dr.^a Sandra Nitrini, Elisabete Marin Ribas, na homenagem prestada ao escritor na Abralic de 2008 foi possível constatar a preocupação do escritor em relacionar as artes plásticas, a música e a literatura. As imagens das cavernas de Lascaux fazem parte destas aulas.

¹² Giorgio Agamben. *Quel que queda de Auschwitz. L'Archivo e il testimone (Homo Sacer III)*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

separada, desconectada de seu uso: não uma presença, mas o seu vestígio ou seu nascimento.¹³ Neste sentido, foi Bataille que discriminou o jogo e o trabalho nessas imagens, ou o erotismo, associado ao nascimento, e a reprodução que, incessantemente, repara os estragos da morte.¹⁴ A obra de arte surge então como uma transformação do trabalho em jogo:

Estas cavernas eran oscuros santuários, debilmente iluminados por antorchas; en verdad, las pinturas debían producir mágicamente la muerte de los animales y de la caza que representaban. Pero su belleza animal y fascinante, olvidada durante milénios, siempre ha tenido un sentido principal: el sentido de la seducción y de la pasión, del juego maravillado, del juego que suspende el aliento y que contiene el deseo de éxito.

Na novela de Lins, desde o início, uma tensão se estabelece entre a natureza como fonte de vida e o ambiente artificial do hotel, entre os velhos, que se acercam da morte, e os jovens, apegados à vida, em suas relações análogas à infância, à arte e à cultura. Num diálogo entre os personagens Leskovar, o judeu russo, e Canoas, escritor e enfermeiro, a importância cultural da arte estatutária grega na ilha de Delos, por exemplo, se contrasta em sua própria flutuação oceânica com a proibição temporária de mortes e nascimentos humanos em seu território:¹⁵ as estátuas gregas que uma vez habitaram de “imortalidade temporária” a ilha de Delos são

¹³ Jean-Luc Nancy. Pintura en la gruta. *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008, p. 107.

¹⁴ Georges Bataille. La consciencia de la muerte. *Las lágrimas de Eros*. Trad. David Fernández. Barcelona: Tusquets, 2007, p. 62.

¹⁵ Depois da Guerra do Peloponeso (de acordo com um oráculo) os atenienses decretaram uma segunda purificação de Delos no inverno de 426 a.C. Não só eram os delianos proibidos de morrer na ilha sagrada, eles também não podiam dar à luz; mais ainda, todos os túmulos da ilha foram abertos e os conteúdos removidos para uma vala comum em Reneia, conhecida como “vala purificadora”. In: Photini Zaphiropoulou. *Delos Monuments and Museum*. Athens, Greece: Kreene, 1983.

ameaçadas de extinção, assim como uma “natural” dizimação das aves de arribação torna seus números cada vez menores ao chegar finalmente ao Egito. A morte ameaça a natureza assim como a arte, na relação moderna com a cultura na era da reprodutibilidade técnica.¹⁶ Ambas lutam para sobreviver na memória, enquanto suas leituras diferem anacronicamente em culturas e tempos diversos.

É significativo que a narrativa descreva a passagem de um domingo de ressurreição cristã tradicional, a um domingo qualquer, de jogo profano e artístico, o que surge parenteticamente na forma infantil de uma tela fantasiosa a refletir, na parede, um zoológico análogo ao dos animais pintados nas cavernas enquanto aurora de imagens artísticas. Parece que aí se recupera o momento infantil de fascínio artístico desenvolvido no escritor, enquanto, em outros momentos, existe a ameaça da sombra repressiva do esquecimento mais atual da arte em uma cultura de massas. Existe pois, de um lado, uma preocupação com o anacronismo artístico, com as mudanças no próprio tecido das representações artísticas, e de outro, esta se reflete nas mudanças de um *corpus* osmaniano enquanto subtexto arquivado, quando gestos, sonhos, cenas inusitadas e familiares de outros textos do artista, emergem na montagem do texto.

Paradoxalmente, as leituras parecem chocar-se: entre a leitura de uma arte que se imortalizava na Grécia, e a sua leitura moderna, composta de imortalidade e efemeridade, segundo o Baudelaire leitor das passagens do século XIX para o XX,¹⁷ há uma diferença de acordo com a percepção de suas etapas técnicas, desde os meios de produção de cultos primitivos, à palavra como instrumento da

¹⁶ Walter Benjamin. A arte na era da reprodutibilidade técnica. *Magia e técnica arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁷ Walter Benjamin. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, vol. III. Trad. José Martins Barbosa & Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

escrita, às fotos e telas de cinema. De um lado radicalmente oposto, porém surpreendentemente próximo ao buscar imagens primordiais, Lins volta, em sua última narrativa, às origens artísticas rupestres dos desenhos primitivos através de um gesto manual cujos efeitos de luz e sombra evocam bichos, contra um lençol iluminado, qual deslumbrantes lanternas mágicas, anunciadoras do cinema:

[A parede não é inteiramente branca e sim com desenhos verdes, losangos do tamanho de ervilhas, riscos verticais e folhas. Isso tornava ainda mais atraentes, mais vivas, as sombras que alguém fazia com as mãos. Agitam-se as orelhas do assustado Coelho. O Cão sem língua abre muitas vezes a boca e late. Voa o Pássaro, voa. O Macaco: seu rígido perfil. Levanta-se, longa, a garganta da Ema, bico interrogatório. O limitado zoológico de sombra me diverte. Mas quem, quem, com luz, mãos e parede, me fez tão feliz?]

Em “Domingo de Páscoa” o ambiente inculto e bárbaro, característico do fim das civilizações, ameaça tanto os velhos ao se cobrirem com as areias cosméticas e renovadoras de Guarapari, lembrando imagens de barro, esperançosos de uma cura ou um rejuvenescimento natural, como os jovens e bárbaros turistas invasores. Estes são continuamente ameaçados por um perigo de segunda natureza: o de máquinas fabricadas principalmente desde o século anterior, que, a exemplo do zepelim Hindenburg, na catastrófica cena grotescamente similar à das torres gêmeas de Nova York, filmada durante o ocorrido incêndio, ressurge na tela da televisão do hotel do Espírito Santo de “Domingo de Páscoa” como um prenúncio de mau agouro e uma lembrança: a de ser uma das primeiras catástrofes coletivas causadas pelo avanço da técnica. Com efeito, o Hindenburg, cuja construção, como a cadeira de rodas da personagem Narcélia, obra do progresso humano, assinala a diferença de um século XIX ainda marcado pelos “efeitos da na-

tureza” de catástrofes como o Vesúvio, e o XX, marcado pelo devir-maquínico do homem com o trabalho industrial, levando-o tanto a produzir armamentos autodestrutivos como a bomba nuclear em tempos de guerra fria, como a fabricar próteses benéficas para incapacitados.

Representando um ser híbrido que reúne energias orgânicas e inorgânicas, a figura da personagem Narcélia, narcotizada e solar, em sua condição de parálitica em cadeira de rodas, lembra uma estátua morta mas é figura viva, uma síntese “meio-humana e meio-mineral” (estátua e gente?) que evoca tanto a Gradiva-Zoé de Jensen, romancista do século XIX que tanto fascinou Freud levando-o a escrever sobre os seus “delírios e sonhos”,¹⁸ como também evoca as figuras que dançam ao vento esculpidas na pedra, as *Aurai* personificações de deusas do vento feitas de sopro e esculpidas no mármore, comentadas por Didi-Huberman em seus *Gestos de ar e pedra*. Em seu devir-máquina e em seu devir-animal, condição do fim da modernidade recorrente nos textos de Lins, Narcélia, humana e desumana, símbolo e circunstância, corpórea e incorpórea, artesanato engenhoso e engenharia industrial, dureza pedregosa e visionarismo aéreo, é imagem sonhada e sonhadora, expressando convivências conflitantes do texto com a cultura de seu tempo assim como com a arte moderna em geral. A natureza funcional e disfuncional de Narcélia articula a *matéria da imagem ao tempo dos mortos*, coincidindo a uma “obra de sepultura”. A personagem Narcélia prefigura a morte do próprio autor Osman Lins.¹⁹

Porém, esta *figura* fantasmagórica de Osman Lins, dupla desde o início, tem a sua circulação dependente dos cuidados cosméticos

¹⁸ Ana Luiza Andrade. Delírios, sonhos e gestos freudianos na última narrativa de Osman Lins. In: *Interfaces em psicanálise e escrita*. Org. Beatriz Guimarães & Fernando Aguiar. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008, pp. 87-100.

¹⁹ Julieta de Godoy Ladeira. Hidden Facets in the Work of Osman Lins. Translated by Fred Ellison & Ana Luiza Andrade. Introdução a *Domingo de Páscoa* Ed. Luis Ramos-Garcia. Austin, Texas: Studia Hispanica Editors, 1982.

de seu enfermeiro, responsável por “remediar” o mecanismo de sua produção. Esta função “clínica” de um *farmakos* que se sobrepõe à do escritor hoje em dia, coincide também à figura do analista, quem, perante a doença atrofante de consumo, doença social narcotizante correspondente ao *meio corpo da palavra em Narc-élia*, cuida dela procurando renovar sua organicidade natural corpórea, restabelecer as conexões de seu sensorial danificado ao lubrificar suas rodas e regenerar sua técnica locomotora, ação que se equipara à do cosmético que ela usa no rosto. Ele parece, assim, exercer um certo controle sobre o devir-máquina de Narcélia.

Como bem percebe Pierre Fédida em “O sopro indistinto da imagem”, com relação à mudez da imagem face a si mesma:

A imagem não reflete nem pensa nada pois ela é uma lembrança encobridora de uma visão que, privada de palavra, está desprovida de olhar. Como se a imagem se tornasse, por um instante, o rosto de uma visão que não o vê. Ocorre que *face ao estrangeiro*, o mudo torna o rosto autista. Como um rosto pode, assim, ser o espelho de alguém?²⁰

Fantasmagórica em seu “sopro indistinto” Narcélia tem uma fala coextensiva à fala dos mortos. Ela própria representa em sua forma “o corpo fantasmagórico de uma escritura impossível de se ler”: seu rosto e voz são os da fala reminescente, “fala cujo passado é anacrônico, subtraído de qualquer horizonte de interioridade do presente consciente”.²¹ Daí que o papel do enfermeiro-escritor-analista, é o de saber “que tais seres fantasmagóricos perturbam o curso de um relato e atrapalham o representável: seu único suporte — o destinatário desaparecido — é o vazio da fala aberta para sua

²⁰ Pierre Fédida. *O sítio do estrangeiro a situação psicanalítica*. Trad. Eliana Borges Pereira Leite et alii. Revisão Monica Seincman. São Paulo: Escuta, 1996, p. 176.

²¹ Ibidem, p. 177.

respiração. [. . .] A imagem impõe sua *potência de epos* até nas atenuações de voz”.²²

Como diria Pierre Fédida, trata-se, na verdade, de um aspecto (no sentido que o grego dá a este termo)²³ que está no fundo da garganta da linguagem, sua noite. A imagem comportaria então uma estranha técnica de destruição: produzir no mais obscuro a visão plástica esclarecedora, efetuar uma superfície do fundo.²⁴ Entende-se assim que, na novela de Lins, a luz da lua contrasta-se à luz néon, o mar à piscina, e os ambientes naturais como as areias, o céu, o mar, aos desnaturalizados, como o do hotel balneário. O artificial e o natural funcionam como a antiga justaposição da vida à morte, da noite ao dia, sobrepondo os respectivos cuidados, a fertilização semeadora à lubrificação da máquina na passagem dos ritos de renovação antigos às novas modas efêmeras, e, ao mesmo tempo, na sua interface, a fragilização e a vulnerabilidade propensos, em ambos os casos, (até certo ponto) ao imprevisível acaso da morte.

Assim, ao serem assinalados com uma “auréola negra”, os dois — Canoas o escritor, e Leskóvar, o judeu russo — identificam-se como os sectários de uma ordem antiga em extinção. Já o corpo de Narcélia, como uma concretização da citação de Baudelaire sobre a arte, em suas duas metades, a viva ou orgânica, eterna em suas energias proféticas, e a morta, ou efêmera na sua frágil condição, reflete em seus olhos estrábicos em x o cruzamento do tempo presente, dividido entre um passado de tradição, um presente transitório e um futuro visionário em seu poder profético, xamanístico. Ela prediz que o judeu será vítima de um “acaso” que encobre o crime do assassinato, no apagamento recalcado do rito sagrado.

²² Ibidem, pp. 177-178.

²³ Lugar da imanência das temporalidades tornadas silenciosas pela superfície da imagem. Ibidem, p. 181.

²⁴ Ibidem, p. 176.

Narcélia reformula então o “trabalho do sonho” sob o ângulo psíquico, sensorial, uma visão autista endógena e vidente, paradoxal, que, com olhos apagados de adormecida, toca os mortos. Sua vi-
dência mesma é devida a esse toque.

A *auréola negra* que assinala os “eleitos” na novela de Lins, parece aludir a este outro sentido “mortífero” cultural, referindo-se à própria desaturação da arte. Mas a morte do valor de culto da gesta cristã se substitui, modernamente, com as técnicas de reproduções artísticas. Elas afetam o gesto escritor, segundo o próprio Osman Lins, de modo a matar o “eu” que escreve. Ele agora “é escrito”, “o espectro do autor dando lugar a um ser imaginário, diversamente constituído”.²⁵ Como objeto de arte, consequentemente, a palavra se desterritorializa de seus usos, pelo seu esvaziamento signíco até virar literalmente, uma “carça podre”.²⁶ Talvez o sentido último da páscoa esteja no potencial da ressurreição: ao ser redescoberto, o sopro artístico desenterra a palavra viva das cinzas, arqueologicamente, junto com a memória cultural de um povo, assim como a própria voz de criança no artista recupera a da infância da arte com a pergunta: “Mas quem, quem, com luz, mãos e parede, me fez tão feliz?”

Não à toa, Bataille liga esta primeira visão das imagens das cavernas ao nascimento da arte: “no momento em que, vacilante, apareceu a obra de arte, o trabalho era, desde há cem mil anos, a obra principal da vida humana”. Sendo o nascimento da arte um trabalho que se converteu em jogo, o sentido das maravilhosas pinturas que adornam as cavernas de difícil acesso em Lascaux, seu encanto, como o das imagens de Lins em “Domingo de Páscoa” ao renascerem através de um momento estético coincidente ao cosmo-
genético: sonoro, musical, pictórico, resultado de um “concei-

²⁵ Osman Lins. *A rainha dos cárceres da Grécia*, p. 199.

²⁶ Osman Lins. *Avalovara*. Prefácio de Antonio Candido. São Paulo: Melhoramentos, 1973, p.261.

to de ovo”, no dizer de Fédida. Imagem, de um lado, e de outro, mutismo da palavra em seu sopro indistinto.

Não é, então, um paradoxo, que a obscuridade da *sombra da imagem* sobre a fala (também em pintura!) possa somente, por assim dizer, resolver-se por este silêncio do *branco* — o vazio, sem dúvida, se é espacialização do tempo — ao qual torna, pois, o poder de *dis-seminação* assim como seu *sopro* está no fundo da imagem.²⁷

Fédida cita André Du Bouchet como um dos que conheceu a “junção do material suporte branco e do ar — tanto substituindo a imagem quanto para que ela não se fixe, nem mesmo se deposite, a serviço desta cegueira das palavras pelas imagens”. Sobre Giacometti, Du Bouchet declara que no esteiro recíproco da brancura, do suporte, do ar, da figura, o desenho e a escultura se encontram: “desenhar no ar é talhar no papel”. Aí trata-se do estado da matéria produzido pelo sopro da fala neste instante da palavra escrita/desenhada em um lugar do espaço branco do suporte — a folha branca operando na escritura de linguagem da fala.

Mas o ato de nomear, lembra ainda Fédida, será o ato de entregar o rosto dos rostos, o do morto irrecordável, por fragmentos. O homem, ao morrer, procura reunir seu rosto para se apropriar de sua morte. Enquanto isso, ainda anseia dos vivos a graça de se deixar formar neles um rosto — aquele que se escreverá e se inscreverá no tempo da memória do luto. Através dos olhos perdidos de Narcélia, a vidente do tempo passageiro da páscoa, cuja fala assombra os espaços dos cantos em seu transitar pela noite de Osman Lins, acontece, enfim, uma noite como todas porém uma noite diferente de todas, por serem desconhecidas as imagens de seu próprio potencial transformador:

²⁷ Pierre Fédida. *O sítio do estrangeiro*, p. 186.

As pessoas abrem espaço para nós, que sulcamos a rua principal, sulcamos o rumor compacto de pragas, tropel, golpes de mandíbulas, a multidão abre espaço, todos observam Narcélia que avança indiferente, o olhar perdido ao longe, como se não os visse, como se os Aprendizes de Loucos já se houvessem exibido e dissolvido, como se alguns deles não cruzassem conosco vestidos de cetim, como se as lojas de artesanato, as sorveterias, o Fliperama Apolo e os restaurantes de toalhas imundas não estivessem apinhados, como se essas cadeiras com que os hotéis centrais atravancam os passeios de cimento dormissem lá por dentro, vazias, como se fosse uma noite qualquer — os moradores da cidade mastigando em casa os próprios corações gangrenados — e não a deste Sábado pascal.

No entanto, é no nível da impressão do texto no papel que, ao escrever sobre si mesmo como fantasma de um gesto escritor, ao fazer alusão ao jogo de imagens trazido com o nascimento da arte, que o gesto de Lins surpreende através das marcas textuais das rodas da cadeira de Narcélia, justamente ao fazer circular, enfim, entre a teoria e a práxis, entre o gesto e o sopro, entre o escritor e o artista, este seu gesto nômade, este gesto sem fim que é meio de produção. Assim, como técnica gestual do escritor, a impressão do texto se estrutura no tempo, indicando-nos caminhos para pensar sobre a condição temporal da obra de arte moderna. Como um gesto artístico anacrônico, a impressão fala sobre a passagem da tinta sobre o papel alusiva ao golpe de dados de Mallarmé, mas, sobretudo, ela vai além do próprio meio de produção ao voltar a uma “aurora de imagens”, buscando suas origens pré-históricas no jogos de sombra e luz das cavernas, simultaneamente enraizado no outro extremo da atualidade, ou seja, no tempo presente, ao mostrar que a matriz da impressão das imagens deste meio de produção é, nos dias de hoje, o cinema como uma prótese do olhar. Na

impressão da imagem, reconduzida ao cinema, ou seja, à pátria do gesto, como disse Deleuze,²⁸ ela se torna fantasmática, e dá lugar, mais uma vez, porém, ao gesto inédito, lúdico, fascinante, e antes de tudo, artístico: a imagem é soprada na palavra do escritor.

²⁸ Gilles Deleuze. *A imagem-tempo*. Cinema 2. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. Revisão Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005, pp. 232-233.

A PINTURA NA POÉTICA DE OSMAN LINS*

SANDRA NITRINI
Universidade de São Paulo

Sabemos o quanto o contato com os vitrais, as catedrais góticas e os museus foram importantes para Osman Lins na sua primeira viagem à Europa, e como houve desdobramento dessa experiência em sua obra literária posterior. Ele próprio destacou em entrevista a impressão que lhe causaram os vitrais das catedrais góticas. O personagem ficcionalizado de *Marinheiro de primeira viagem*¹ nos mostra como as reflexões de Osman Lins sobre a pintura estão intimamente relacionadas com sua literatura. Neste sentido, cabe ressaltar a importância de Goya nas reflexões do jovem autor sobre a arte, na viagem em que completa sua formação, realizada em 1961 e transformada em livro, que veio a público pela primeira vez dois anos depois.

O encantamento com os vitrais e as reflexões deste autor pernambucano diante dos quadros de Goya já anunciam a poética de tensões, marca registrada de sua literatura de *Nove, novena à Rainha dos cárceres da Grécia*. De um lado, os vitrais e a nostalgia do paraíso perdido; de outro, Goya e o comprometimento com seu tempo. Já tive oportunidade de me deter sobre as reflexões do viajante diante dos vitrais, que ressaltam também sua preferência

* Publicado no meu livro *Transfigurações* com pequenas alterações (São Paulo: Hucitec, 2010, pp. 127-39). Não será lançado no Curriculum Lattes. Faz-se aqui presente para se documentar de modo integral a mesa-redonda que foi dedicada a Osman Lins no XI Congresso Internacional da Abralic (2008).

¹ São Paulo: Summus, 1980.

para uma arte anti-ilusionista, que ele cultivará em sua literatura a partir de *Nove, novena*.²

Goya ocupa dois fragmentos relativamente longos, se comparados com os outros de *Marinheiro de primeira viagem*. O primeiro *A propósito de Goya* remete a uma exposição de gravuras, Coleção André Lazlo: *Os caprichos, Os desastres da guerra, Os sonhos, A tauro-maquia*.³ O segundo *Reflexões no Louvre*⁴ nos coloca em contato com o desenvolvimento de suas ideias sobre a ilusão da perenidade da obra e sobre a recepção das obras elaboradas em outros tempos. Tanto quanto este, o primeiro fragmento também se concretiza em forma de reflexão vivenciada pelo viajante em visita à exposição. As pinturas e desenhos de Goya não são mediatizadas para ficcionalizar a experiência real de Osman Lins. À diferença de Van Gogh, Matisse, Renoir, Dufy, Seurat e tantos outros, o pintor espanhol não é utilizado para fazer, mas para pensar literatura, daí o discurso reiterado da reflexão nos fragmentos que lhe são dedicados. Composto por uma mescla de gêneros e modalidades discursivas e fundamentado numa experiência real do autor, *Marinheiro de primeira viagem* mantém-se na fronteira entre ficção e realidade, o que torna pertinente atribuir as reflexões do personagem viajante



Gravura inicial de *Os Desastres da Guerra*, de Goya, publicada pela Real Academia de Belas-Artes de São Fernando, em 1863.

² Cf. Viagem e projeto literário, capítulo do livro *Aquém, além mar*. São Paulo: Hucitec, 2.000. Org. Sandra Nitirini.

³ P. 18.

⁴ P. 135.

ao próprio Osman Lins e lê-las na esfera do não ficcional, aproximando-as do ideário do autor no que se refere à estética, à poética e às relações entre criador, obra e público.

Em *A propósito de Goya*, a reflexão volta-se para o problema da forma e do conteúdo, do destinador e do destinatário da obra de arte. A arte pela arte e a arte para testemunhar e advertir. Temas ao mesmo tempo corriqueiros e importantíssimos, ainda mais para quem tinha se retirado na Europa em função de seu projeto literário. Diante de uma exposição, “cujos dísticos chamam a atenção para a técnica das águas-fortes, para as correspondências entre sombra e luz, e para o equilíbrio das figuras” (p. 18), o visitante atento pondera que “o que importava para Goya mais do que realizar obras de arte perfeitas, era testemunhar e advertir” (p. 19) Era para os espanhóis de seu tempo que Goya pintava, “únicos para quem a plana superfície da obra seria transparente” (p. 19).

Na reflexão do viajante, Goya, homem comprometido com seu tempo, pintaria as megeras, os picadores, os carrascos, os mendigos, os fuzilados, etc., mesmo que não dominasse a ciência que os diletantes e os críticos exaltam em suas ásperas figuras. Foi para os espanhóis de seu tempo, “que o artista pintou as seis telas representando a prisão de Maragato, pelo monge Pedro de Zaldivia”. Tais reflexões diante dos desenhos e quadros de Goya corroboram o processo de transformação por que vinha passando nosso autor àquela época e que podemos comprovar com trecho de carta destinada a um de seus amigos, quando lhe afirma que uma grande lição de sua viagem foi a de dar-se conta de que é uma idiotice o escritor pensar em ser universal. Um escritor deve escrever para seu país e sua época.⁵ Embora nesse momento a ênfase recaia sobre a função social da arte para seus contemporâneos, “únicos para quem a plana superfície da obra seria transparente”, o jovem es-

⁵ Carta destinada a Antonio Aquilino de Macedo Lima, datada de 31 de março de 1961, que me foi gentilmente repassada por um outro seu amigo, Lauro de Oliveira.

critor considera também “a forma transbordada da paixão”, isto é, o senso da medida, o jogo das figuras e das massas, que asseguraram uma validade estética que, no caso de Goya, chega até nossos dias. Os contempladores da arte deste pintor distantes no tempo e no espaço do universo que a suscitou, imunes, portanto, à realidade espanhola que a gerou, podem julgar a obra pelo equilíbrio das figuras, pelos jogos hábeis entre sombra e luz e estabelecer relações possíveis com a arte de outros pintores.



As camas da morte, gravura 62.

As reflexões do escritor voltam-se neste trecho para o ponto de vista de Goya, enquanto criador a partir da experiência de seu povo e de sua época e, também, para o ponto de vista dos contempladores de suas gravuras naquela exposição, mas com um alcance mais geral.



Contra o bem geral, gravura 71

Em *Reflexões no Louvre*, o escritor-viajante recorre aos afrescos de Santo Antonio de la Florida, pintados por Goya, para elucidar suas ideias sobre a recepção recriadora que garante a perenidade da obra de arte. No primeiro fragmento sua visita a uma exposição de Goya leva-o a refletir sobre a arte em geral a partir da obra do pintor espanhol. No segundo, o movimento é inverso, mas em ambos os casos a obra de Goya serve de suporte incondicional para alimentar a busca de compreensão por parte de Osman Lins da relação entre criador, obra e recepção e entre perenidade da obra e comprometimento com seu tempo.

Ao valer-se de "uma cena do século XIII, em Lisboa, a ressurreição do morto, por Santo Antônio de Pádua, a fim de provar a inocência de um acusado, é a Madri do século XVIII que o pintor invoca para a representação do milagre, "com seus majos e majas, manolas e chisperos, toda a população que fervilhava à margem

dos Manzanares”. Enfim, as releituras de uma obra, seja no plano da recepção, seja no da criação, acrescentam-lhe, “com o passar dos anos, outras vestes”. Não se trata de uma “tarefa ociosa”, diz o personagem viajante, mas “de um trabalho fatal, de retificação, de natureza semelhante à elaboração em torno dos heróis”. Como se sabe, ainda reproduzindo suas reflexões, o ser excepcional de uma determinada época passa, mas, por vários fatores, acaba por exigir de nós “elementos de perenidade”, o que só se logra “acomodando-o às exigências da mentalidade que informa a nossa época, o que não deixa de ser, ao mesmo tempo, um processo espiritual de mumificação e de vivificação”.

Seja qual for a matéria das pinturas de Goya, essas não escapam nunca de seu comprometimento com seu tempo. Esse aspecto é realçado por Osman Lins e constituirá um dos elementos norteadores do ideário de sua poética, a ponto de ser tematizado em “Pentágono de Hahn”, de *Nove, novena* e em *Avalovara*.

Armando, irmão do celibatário, um dos cinco narradores de “Pentágono de Hahn”, representa o artista desvinculado da realidade circundante: “isolava-se no seu ateliê, pintando santos, paisagens escandinavas e animais nunca visto e hipopótamos, garças, baleias, tubarões”.⁶

Depois de recusar-se a acompanhar o irmão para ver Hahn, a elefanta que atraía a população de uma pequena cidade, trava-se o seguinte diálogo entre ambos:

- Você não gosta de pintar bichos?
- Não se trata de gostar. É uma necessidade.
- Mas por que não vai ver um elefante de perto?
- Não preciso vê-lo. Sei muito bem como é um elefante.
- Isso é o que você pensa. Que direção têm as rugas do lombo? São ao longo do corpo ou de cima para baixo?

⁶ *Nove, novena*. São Paulo: Martins, p. 42.

- De baixo para cima.
- Errado. Têm a forma de um bote. Lembram uma canoa, desenhada de perfil.⁷

Mais adiante Armando se encontrará no meio de um séquito que acompanha a elefanta, mas o narrador o flagrará com “os olhos etéreos”, pois “não fora olhar para Hahn, queria ver o pátio enluarado”. Na interpretação do irmão, ao apreciar o luar, Armando “não vê o monturo, as paredes sujas, as caras dos bêbados”, isto é, distancia-se da realidade circundante. Esta personagem de *Nove*, *novena* corporifica a imagem do artista “verde”, que, ao voltar as costas ao imediato, tece sua obra com “prospecções no vazio e idealizações do irreal”.⁸

No caso de *Avalovara*, romance que ficcionaliza com requinte a experiência da viagem de formação complementar de Osman Lins, a questão do comprometimento com o tempo é tematizada no percurso de um escritor e não de um pintor. Abel, o jovem escritor nordestino, transita de Paris a Recife e depois a São Paulo, na sua incessante busca do amor, da compreensão do mistério do mundo, do ato de escrever, condensados na busca da Cidade Ideal. Nesse percurso relaciona-se com três mulheres, por meio das quais explicitam-se suas conquistas no ato de escrever.

Em conversa com Roos, a mulher europeia, o escritor ainda verde alude a um ou dois contos que fizera. Para Cecília, a mulher de Recife, com quem consegue se comunicar mais e se delongar sobre suas indagações como escritor, ele manifesta-se sobre o conto que está escrevendo, chegando a lhe transmitir trechos e fazer uma espécie de resumo. Além disso, na linha Cecília entre leões, o leitor depara-se com Abel tentando escrever, tirando o papel da máquina, amassando-o e ouvindo no rádio notícias alarmantes

⁷ P. 131.

⁸ Cf. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974, p. 52.

sobre as Ligas Camponesas, em uma clara referência ao contexto que propicia seu processo de conscientização. Sempre instado a indagar o que está por detrás das coisas, Abel realiza-se como escritor filosófico. Em conversa com a mulher de São Paulo, refere-se ao livro que está escrevendo: *A viagem e o rio*. Única obra de Abel nomeada no romance. Trata-se de um ensaio sobre a relação do tempo mítico com a narrativa. É a produção do personagem-escriptor já maduro à qual o leitor de *Avalovara* tem acesso, mediante o recurso de trechos integrados no texto, espalhados ao longo do romance. No espaço da total fusão amorosa entre o personagem-escriptor e a mulher de São Paulo dá-se o pleno encontro entre o ensaio de Abel e o romance de Osman Lins. O ensaio fictício invade o romance do ponto de vista gráfico, cumpre a função de metalinguagem e realiza poeticamente o jogo entre o real e o fictício, evidenciando o procedimento de construção de *Avalovara*.

O romance é permeado de violência, nas diferentes linhas temáticas, correspondentes às várias histórias de *Avalovara*, desde aquelas que remetem à metalinguagem até aquelas que colocam em cena Abel imerso no mundo, às voltas com sua família, com suas mulheres e com personagens próximas a elas. O ápice da violência ocorre quando o marido da não nomeada a flagra com Abel, na alegórica cena de união sexual sobre o tapete com motivos paradisíacos no apartamento de São Paulo, e os assassina. A violência se presentifica também nas estruturas sociais e políticas que regem a vida das personagens, indiciada pela inclusão de trechos de jornal relativos a acontecimentos do Brasil, sob a ditadura militar. Esta manifestação intertextual híbrida, com a convivência dos discursos literário (o ensaio *A viagem e o rio*) e referencial (os fragmentos de jornais), revela o claro comprometimento de Osman Lins com seu tempo e a sua poética de tensões.

Comprometimento que se reitera em seu último romance, no qual cabe salientar o percurso kafkiano de Maria de França na rede de prédios administrativos de Recife, em busca de seu direito à

pensão do INPS, que nunca lhe é concedido e o fato de ela constituir a personagem principal de um romance, *A rainha dos cárceres da Grécia*, escrito por uma mulher nordestina, Julia Marquesim Enone, que morre, sem ver seu livro publicado. Fora rejeitado por várias editoras.

Vivenciando a experiência de grande parte de jovens mulheres do campo que se deslocam para a cidade, tornando-se empregada doméstica ou caindo na prostituição, Maria de França sofre acessos de loucura, é internada várias vezes, o que motiva suas peregrinações pelo INPS até a morte.

Osman Lins ficcionalizou com talento um problema crucial da sociedade brasileira, retratado insistentemente nos jornais, desde antes da época em que o romance foi escrito até hoje. A configuração de *A rainha dos cárceres da Grécia*, como um diário em que o narrador registra a leitura que faz do romance, escrito por Julia Marquesim Enone, permite-lhe reproduzir também trechos de jornal da época, que se ocupam deste assunto, concedendo-lhe um efeito de realidade e estendendo seu alcance para o Brasil inteiro. Além disso, coloca poeticamente em evidência duas manifestações de deploráveis descasos: o INPS recusa-se a conceder um direito a uma jovem nordestina oriunda do campo e Editoras vetam a publicação de um livro sobre esse tema, de autoria de uma escritora, também nordestina, morando em São Paulo. O fim de ambas, com densa significação, é a morte. Suas histórias chegam até nós como fruto de um ato de amor: o narrador, professor de biologia, decide registrar no diário, sob forma de ensaio, a leitura que faz do romance inédito de sua amada. A forma diário-ensaio ou ensaio-diário revela-se acertada para abrigar a particularidade do jogo entre o real e o ficcional que se instala nas várias instâncias deste romance.

A contemplação das gravuras, pinturas e afrescos de Goya em sua viagem para complementar sua formação alimenta em Osman Lins a visão de que o artista, e portanto, também o escritor, independentemente do tipo de suas inquietações formais, deve

escrever para seu povo e seu tempo. Desse princípio, ele não abriu mão, por mais obsedado que fosse pela conquista de uma forma de expressão própria e por mais atraído que fosse por uma visão cósmica e pelo desejo de recuperar a unidade perdida, como podemos verificar em *Avalovara*.

A pintura se faz exaustivamente presente na poética, como fonte de seu ideário, na escritura, como um dos recursos que fortalecem sua pulsão visual⁹ e na própria construção da narrativa de Osman Lins. Lembremos o caso específico da composição rigorosa de *Avalovara* a partir de um plano baseado na ideia da espiral e do quadrado sobre o qual se estende em todas as direções o famoso palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS.¹⁰



⁹ A relação entre a obra de Lins e a pintura tem sido desenvolvida por vários estudiosos, dentre os quais saliento, os trabalhos de Ermelinda Ferreira, Regina Dalcastagnè e Ana Luiza Andrade. No que toca a meus escritos remeto, de modo especial, à terceira parte de *Poéticas em confronto* (*Nove, novena e o Novo Romance*), dedicada aos estudos dos ornamentos. São Paulo-Brasília: Hucitec-INL, 1987 e ao artigo “Do fular ao tapete, publicado na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.º 10, 2007, pp. 259-272.

¹⁰ Foi incluído na primeira edição de *Avalovara* um folheto com a reprodução do quadrado e da espiral e com texto explicativo da estrutura do romance e dos significados do palíndromo, assinado pelo poeta José Paulo Paes.

Em seu movimento giratório, a espiral perpassa sobre os vinte e cinco pequenos quadrados relativos às letras do palíndromo. Às oito letras diferentes correspondem oito temas retomados alternadamente, segundo uma progressão rigorosa (dez linhas do texto, na sua introdução; vinte linhas, no segundo fragmento, etc.). A sucessão de temas é governada pelo giro da espiral em direção ao N, centro do quadrado e final de *Avalovara*.

Em resposta às críticas que consideram excessivamente limitador esse plano de composição, Osman Lins afirma que ele pode ser comparado com a de qualquer pintor, cuja criação está sempre submetida ao tamanho da tela que vai pintar.¹¹

Já em suas primeiras reflexões, o jovem Osman Lins valia-se da pintura e da escultura para pensar sobre a arte literária, conforme podemos comprovar numa de suas anotações das três cadernetas dos anos 50:¹²

A arte não tem o poder de repetir a vida. Não há repetição. Há eco. Nenhuma pintura tem calor nem sopro de vento, e as esculturas não pulsam. E quanto às palavras (a palavra escrita) só exprime com exatidão as notas musicais e o que se relaciona com as Matemáticas (como número e figuras geométricas). Até as cores são maleáveis, esquivas, portanto, a serem fielmente exprimidas verbalmente.

Assim toda obra literária é uma desfiguração, porque exprimindo as linhas gerais, esquemáticas do motivo não o repete com finalidade, com totalidade que vem me responder à pergunta se devemos ser fiéis à chama da realidade das coisas e insinuar a necessidade de uma compensação. Esta será a transfiguração. O que é transfiguração? Responderemos.

¹¹ Material fonográfico, do Fundo Osman Lins, do IEB/USP. Encontro entre escritores, em Aracaju, 1976.

¹² Fundo Osman Lins, IEB/USP.

Não encontramos uma resposta teórica a esta pergunta nas cadernetas, mas com certeza no conjunto de sua obra. Atente-se para o fato de que no primeiro parágrafo desta anotação, Osman Lins se refere à arte (incluindo-se, evidentemente, a literatura), mas não recorre ao termo “literatura”. A alusão à obra literária comparece no parágrafo seguinte. Tal detalhe nos revela como desde seus primeiros passos o autor pernambucano vale-se da observação e da reflexão sobre a pintura e as artes plásticas para compreender o processo de criação e nos esclarece por antecipação a estreita relação de sua literatura com as outras artes.

A visão de que a relação com a pintura e outras artes é imprescindível para a literatura se expressa ainda de modo explícito na primeira aula de um curso sobre história da arte que o professor Osman Lins ofereceu a seus alunos de Literatura Brasileira do curso de Letras do antigo Instituto isolado do Estado de São Paulo, em Marília, nos anos de 1970. O curso compõe-se de seis aulas, multimídia, sobre a Antiguidade Remota, Grécia, Classicismo e Helenismo, a Arte de Bizâncio e Românica, Pintura Românica, o Gótico e o Renascimento Italiano. Aulas multimídia, porque, além das projeções de imagens, Osman Lins seleciona com cuidado um fundo musical.¹³

Nada melhor do que finalizar essas considerações sobre a pintura na poética de Osman Lins com a transcrição de trechos da primeira aula de seu curso:

Tendo em vista a ausência de museus em nossa cidade, e mesmo nas grandes capitais brasileiras, uma vez que nosso país é bastante pobre em acervos artísticos, decidimos como parte do curso de literatura brasileira organizarmos periodicamente

¹³ Material sonoro transcrito e imagens recuperadas por Elizabete Marin Ribas, no âmbito de um projeto de Iniciação Científica, no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH da USP, sob minha orientação e objeto de sua dissertação de mestrado em andamento. Encontra-se no Fundo Osman Lins do IEB da USP.

pequenas sessões audiovisuais de artes plásticas. Pretendemos assim fazer uma retrospectiva indo, dentro do possível, das primeiras civilizações humanas aos nossos dias.

Achamos que as artes se relacionam e que uma certa familiaridade com a escultura e a pintura nos oferecem mais alguns instrumentos para abordarmos com segurança maior o problema literário. A primeira coisa que nos chama a atenção, quando nos ocupamos das artes é a insistência, dizemos melhor, a persistência com que elas têm acompanhado desde a mais remota antiguidade a aventura humana.

Ao discorrer sobre uma lâmpada, durante a aula, eis o que diz:

Olhando-a, evocamos facilmente o clarão tímido que é de emitir essas antigas noites humanas, no seio das cavernas e das florestas, presidindo as primeiras reuniões, as primeiras cerimônias de festas dançantes, talvez os primeiros contos. Ao mesmo tempo queremos apresentá-la nessa primeira aula sobre arte, como um símbolo da ânsia humana através da arte, ver um pouco na escuridão do mundo.

A imagem propiciada pelo jogo entre luz e trevas é utilizada com frequência por Osman Lins em seus ensaios e entrevistas quando se refere ao ato de escrever. Por mais clara que pareça, a obra antes de ser realizada lhe é escura. Para ele, escrever é o único meio de que dispõe para abrir uma clareira nas trevas que o cercam.

CONVERGÊNCIAS

CONSTRUÇÃO DE UMA PAISAGEM BRASILEIRA NA “MISSÃO FRANCESA”

JACQUELINE PENJON

Université de la Sorbonne-Nouvelle (Paris 3)

A palavra “paisagem” entra na língua portuguesa em 1567, como empréstimo do *français* “paysage” nascido da invenção da percepção (1549) quando os pintores flamengos escolhem a natureza como tema principal de suas obras. Sai depois do campo das Belas-Artes para aplicar-se a uma “extensão de país que se abrange num lance de vista”.¹ Mas Michel Collot lembra que a “paisagem” não é exatamente o país mas sim “uma certa maneira de vê-la ou de pintá-la como “conjunto” perceptiva e/ou esteticamente organizado”. Portanto, a “paisagem” existe apenas em função do olhar do observador, olhar subjetivo que depende do indivíduo, de sua época e de sua sensibilidade cultural.

Nos séculos XVII e XVIII, a paisagem imaginada, inspirada da Antiguidade ou real se afirma como um dos principais aspectos da arte pictórica. O gênero está incluído no currículo da Academia no início do século XIX e é parte da competição para o “grande prêmio de Roma”. No início do século XIX, há uma substituição da paisagem ideal por trabalhos baseados numa observação da natureza, sobretudo de uma natureza não domesticada, o que faz surgir uma nova sensibilidade (mudança de atitude exemplificada por Humboldt). Não cabe dúvida de que, no Brasil, a abertura dos

¹ “étendue de pays que l’oeil peut embrasser dans son ensemble” (definição do dic. Larousse).

portos contribui para a renovação dos modelos e para a representação da paisagem.

Quando o poder de Napoleão declina, a pintura histórica cede espaço à paisagem (terra natal, pátria amada). Viajar para o Brasil combina duas tendências: primeiro, fugir da Europa para quem estava comprometido com o poder; segundo, ir em busca de repertórios paisagísticos novos.

Evocaremos a seguir três itens:

(1) a síntese das pesquisas sobre a “Missão artística” ou “Missão francesa”

(2) a Natureza-Paisagem ou a Paisagem-Natureza

(3) a Paisagem urbana, humana e documental

A) A “MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA”

Podemos ler na carta “Aos Senhores membros da Academia de Belas-Artes do Instituto de França” assinada por JB Debret que abre o primeiro tomo da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*:

Não vos deveis ter esquecido, senhores, de que, impressionado com o êxito da Academia do México, o senhor de Marialva, embaixador português em Paris, cujo desejo de criar, por sua vez, uma Academia Brasileira, nasceu das persuasivas conversações do Sr. de Humboldt; deveis lembrar-vos também de que, em 1815, o senhor Le Breton, seu amigo, nessa época secretário perpétuo de vossa classe, crente do projeto, teve a coragem de realizá-lo de parceria com o senhor Taunay, seu colega de Instituto, que se devotou a essa *expedição* de que participei na qualidade de pintor de história.²

Depois, na introdução, Debret explicita: “o governo português, por solicitação do qual nossa *colônia* se formara, exigia de nós ape-

² J.-B. Debret. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. Belo Hori-

nas, a princípio, um pequeno número de anos para fundar e pôr em atividade um Instituto das Belas-Artes no Rio de Janeiro”.³ Ferdinand Denis no livro *Brésil*⁴ fala também em “colônia de artistas franceses” mas ele retoma o próprio Debret em várias páginas (aliás, anexa umas quinze litografias do artista no final do volume). A palavra “missão” que já implica deveres e obrigações vai aparecer só em 1911 sob a pena do bisneto de Nicolas-Antoine Taunay, o historiador Afonso Taunay na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RIHGB)*. Um livro será publicado em 1956, com o título *A missão artística de 1816*.

A versão oficial é portanto que por sugestão do conde da Barca (Antônio de Araújo e Azevedo), D. João VI (1767-1826) encarrega D. Pedro José Joaquim Vito de Meneses Coutinho (1775-1823) o marquês de Marialva, embaixador extraordinário de Portugal em França, de contratar um grupo de artistas que pudesse lançar as bases de uma instituição de ensino em artes visuais na capital do reino. “Marialva, Barca e Humboldt seriam, portanto, figuras centrais na criação e composição do projeto de ensino artístico, cujo fator principal era o desenvolvimento dos Ofícios.”⁵ O próprio Debret se refere às relações entre o marquês de Marialva e o barão de Humboldt, correspondente estrangeiro do Instituto de França.⁶ (É preciso lembrar que a queda de Napoleão [1815] provocou grandes mudanças. Joachim Le Breton é destituído do Instituto de França onde era secretário perpétuo e vários artistas que se dedicavam à pintura histórica perdem o emprego.) As negociações

³ Ibidem, p. 23 (o grifo é nosso). No final do 1.º tomo da *Revista Nitheroy* (pp. 184-187), Gonçalves de Magalhães com o título “Bibliographia” faz a revisão dos dois primeiros volumes da obra de Debret onde explica que “o desejo de visitar as florestas do Novo Mundo o obrigou a associar-se à colônia de artistas que a pedido do Governo Português vai se estabelecer no Rio de Janeiro”.

⁴ F. Denis. *Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1837.

⁵ Elaine Dias. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816. In: *Anais do Museu Paulista*, vol. 14, n.º 2, jul.-dez. 2006, pp. 301-13.

foram concluídas por Francisco José Maria de Brito, o encarregado dos negócios em Paris, que adianta 10.000 francos para a viagem. A Missão chegou ao Rio em 26 de março de 1816 a bordo do veleiro norte-americano Calpe.

A Missão se compunha de Joachim Le Breton, chefe; Nicolas-Antoine Taunay, pintor, membro do Instituto de França; Augusto Maria Taunay, escultor, grande prêmio de Roma; Jean-Baptiste Debret, pintor; Augusto Henrique Vitor Grangjean de Montigny, arquiteto; Carlos Simão Pradier, gravador; Segismundo Neukomm (suíço), compositor, organista e mestre de capela; Francisco Ovide, engenheiro mecânico, escultor e arquiteto assistentes: Francisco Bonrepos, Charles-Henri Levassasseur, Luís Sinforiano Meunier; artífices: mestre-serralheiro Nicolas Magliori Enout; mestre ferreiro J. Baptiste Level; carpinteiros Louis Jean Roy e seu filho Hypolite; curtidores Fabre e Pilita. Seis meses depois chegaram os irmãos Marc e Zéphyrin Ferrez, escultores e gravadores de medalhas. Os artistas traziam uns 54 quadros originais e cópias de pintores franceses e italianos para o acervo da pinacoteca da Academia que se projetava fundar.

A Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios é criada por decreto de 12 de agosto de 1816, estabelecendo pensão aos artistas franceses pelo período de seis anos, mas não chega a funcionar dada a resistência de membros lusitanos do governo à presença francesa e as dificuldades devidas ao representante da monarquia francesa, o cônsul-geral coronel Maler.⁷ A criação efetiva é de 5 de novembro de 1826 (o decreto de 12-10-1820 institui a real Academia de Desenho, Pintura e Arquitetura Civil, e em 25 de novembro de 1820 é anunciada a criação de escola de ensino só artístico: Academia e Escola Real).

Torna-se difícil a situação quando falece Le Breton em 1819. Em 1820 é nomeado diretor da Academia o pintor português Hen-

⁷ Ver Valéria Lima. J. B. Debret, *historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao*

rique José da Silva (1772-1834). Taunay volta para a França em 1821 e é substituído pelo filho Félix Taunay (1795-1881). A partir de 1826 a Academia funciona realmente com uma turma de 35 alunos entre os quais o escultor e pintor Araújo Porto-Alegre que será o seu primeiro diretor brasileiro. A primeira exposição será realizada em 1829. Debret volta para a França em 1831, levando seu aluno Porto-Alegre (1806-1879).

No final do século XIX, L. Gonzaga Duque Estrada, na sua *Arte brasileira* retoma as palavras de J.-B. Debret: “colônia de artistas franceses”.⁸ Por sua vez, em 1955, o crítico de arte Mário Pedrosa, questiona a versão oficial.⁹ Por que justamente contratar ex-inimigos? (é verdade que as relações com a França são restabelecidas em 1814) mas há artistas holandeses, retratistas ingleses, etc., embora os artistas franceses sejam bastante requisitados na época. Em 1980, o historiador Donato Mello Júnior publica cartas de Nicolas Taunay que contradizem as afirmações de Afonso Taunay. Os artistas teriam oferecido seus serviços à corte portuguesa. Recentemente a historiadora da Universidade de São Paulo Lilia Moritz Schwarcz demonstrou com argumentos convincentes que houve simplesmente um casamento de interesses.¹⁰ Le Breton teria oferecido seus serviços, arregimentando artistas e o rei se teria mostrado receptivo à ideia de criação da Academia.¹¹ Uma carta de Taunay, sem data, oferece serviços ao príncipe (conservar quadros, etc. e tenta garantir o posto de professor dos filhos de D. João). Tudo leva a crer que foi escrita em 1815 ou 1816, mas ainda na França ou já no Brasil? é uma das questões ainda por esclarecer.

⁸ L. Gonzaga Duque-Estrada. *Arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. P. Lombaerts, 1888. Ver também: Vera Lins. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

⁹ Cf. *Da Missão Francesa — seus obstáculos políticos*. Tese apresentada no concurso para a Cadeira de História do Colégio Pedro II em 1955). In: *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Otília Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 2004, pp. 41-114.

¹⁰ Lilia Moritz Schwarcz. *O sol do Brasil, Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Essa “Missão”, fonte de controvérsias, teve um papel importante na construção de uma “paisagem brasileira” através de personalidades como Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) e Jean-Baptiste Debret (1768-1848).

B) A NATUREZA — PAISAGEM OU A PAISAGEM — NATUREZA

Nicolas-Antoine Taunay, ex-pensionista da Acadernia francesa em Roma e mestre no gênero da paisagem foi contratado em 12 de agosto de 1816 pelo prazo de seis anos com vencimento de 800 mil-reis.¹² Em 1815 era vice-presidente da classe de Belas-Artes no Instituto de França e cada vez mais no “círculo napoleônico”; pediu afastamento por cinco anos e exílio político como a maioria dos artistas vinculados ao Estado e habituados a celebrar a glória da pátria. Também próximo de Napoleão, Jean-Baptiste Debret descendente de François Boucher e de Louis David, seu primo e mestre, é convidado por Joachim Le Breton a integrar a “colônia de artistas”. Debret fora o grande destaque dos salões parisienses entre 1798 e 1814, pintando temas heroicos da Revolução Francesa e de Napoleão. Permanece quinze anos no Brasil onde procura participar da vida pública. Em 1816 é nomeado cenógrafo do Real Teatro São João no Rio (destruído por um incêndio em 1824) e em 1818, com Grandjean de Montigny e Auguste Marie Taunay, contribui à elaboração dos monumentos comemorativos da Aclamação de D. João VI.

Os dois artistas com rótulos diferentes, “pintor de paisagens” e “pintor da corte” mudam suas perspectivas ao observar a natureza brasileira. Sua exuberância, sua majestade que beira o subli-

¹² A família Taunay não deixa de ser interessante. O artista casou em 1788 com Joséphine Rondel e teve *cinco* filhos que tiveram todos uma carreira relevante: Félix (barão de Taunay, 1795-1881) que foi diretor da Academia de Belas-Artes do Rio; Hipólito, literato e professor, amigo de Ferdinand Denis; Adriano, pintor e naturalista, faleceu na Expedição Langsdorff, no rio Guaporé (1803-1828); Carlos, militar e literato; Teodoro, cônsul da França no Rio de Janeiro. O visconde de Taunay, autor de *Inocência*, é descendente do pintor.

me ou seja que sublinha o triunfo da natureza sobre o homem, já que permanece intacta, impressionam-no sobremaneira. Se num primeiro momento Taunay utiliza a paisagem como “décor” (cenário) para temas extraídos da História ou da literatura, aos poucos, a natureza se torna protagonista da cena. Para Debret, ela começa como pano de fundo das ações humanas ou arquiteturas solenes das cenas históricas,¹³ e também se transforma em tema de várias aquarelas.

A paisagem é por excelência natureza, “a apresentação culturalmente instituída da natureza que nos rodeia”, assinala Anne Cauquelin.¹⁴ Taunay e Debret traduzem uma nova percepção, juntando a natureza e sua figuração. Lembrarei dois exemplos, a representação da água e da floresta.

Taunay fica encantado com a paisagem carioca, adquire um terreno com cascatas na Tijuca e manda construir urna casa de frente às cachoeiras onde experimenta diferentes efeitos de luz, as cachoeiras sendo o seu tema preferido.¹⁵ Vejamos o quadro “Cascatinha da Tijuca” (1816-1821), que constitui uma espécie de autorretrato de Taunay no Brasil. A cascatinha (de 70 a 90 metros de altura) ocupa o centro do quadro. Ela é fonte de luz, irradia a luz da manhã que se confunde com a bruma da mata. O próprio pintor está de costas para a cachoeira, com o cavalete, a paleta e a tela; ele é observado por dois escravos em pé, à direita. Detalhe interessante: em vez de segurar o guarda-sol abandonado

¹³ Debret explica: “Pintor do teatro, fui encarregado da nova tela, cujo bosquejo representava a fidelidade geral da população brasileira ao governo imperial, sentado em um trono coberto por uma rica tapeçaria estendida por cima de palmeiras. A composição foi submetida ao primeiro-ministro José Bonifácio que a aprovou. Pediu-me apenas que substituísse as palmeiras naturais por um motivo de arquitetura regular a fim de não haver nenhuma ideia de estado selvagem. Coloquei então o trono sob uma cúpula sustentada por cariátides douradas”. In: *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 1978, t. II, vol. 3, p. 326.

¹⁴ Ver *L'invention du paysage*, Paris: PUF, 2000, p. 127.

¹⁵ Nos cinco anos passados no Brasil, pintou 35 paisagens numa obra total de uns 700 quadros segundo Afonso Taunay.

no chão, um dos escravos olha a tela ao lado do artista (talvez seja um *parti-pris* de igualdade?). Um cachorrinho no primeiro plano desvia a atenção. A floresta serve de moldura à cena. No segundo plano está a silhueta de um burro de carga seguido por um escravo carregando uma enxada nas costas. O gado a pastar transmite paz a esta paisagem um tanto idealizada pelo olhar de Taunay. Admirador e leitor de Rousseau,¹⁶ o pintor trabalha com a ideia de que a natureza civiliza. Pinta o que lhe agrada: a majestade dessa natureza, natureza “domesticada” pelo homem em que ele introduz os mesmos animais do que na Europa (bois, cachorros, etc.). Ele reclama do sol, do céu “exagerado” e das florestas “excessivas”, da quantidade de verde que não cabe na paleta. Pedro Correia do Lago sublinha o seu *métier*, sua larga experiência:

É fascinante vê-lo ainda tentar adaptar à nova paisagem do Rio de Janeiro as composições clássicas que costuma repetir na Europa com detalhes dignos de miniaturista, e chegando a incluir mais vacas e rebanhos na paisagem brasileira que qualquer outro artista estrangeiro antes ou depois dele [. . .] Ainda assim, a precisão absoluta na descrição da vegetação e da arquitetura mostra o esforço do velho artista que também pretende ser fiel à nova paisagem, mesmo que sobrepondo-lhe padrões clássicos.¹⁷

O olhar romântico de Taunay, misto de ideal (ponte em arco de tamanho exagerado) e de fidelidade na precisão, transmite tranquilidade, fruto de sua representação cultural. Suas obras se inscrevem num registro diferente daquelas dos viajantes movidos pelo

¹⁶ Devotado de Jean-Jacques Rousseau, Taunay tinha comprado a casa onde vivera Rousseau em Montmorency, perto de Paris. O pintor permaneceu lá até 1796.

¹⁷ Pedro Correia do Lago. Mostra do redescobrimento. *O olhar distante*, São Paulo, 2000.

“desejo de representar e colecionar a paisagem” como assinala Flora Süssekind¹⁸.

Quanto às florestas nativas, constituem um desafio para o pintor; segundo Rugendas, elas “constituem a parte mais interessante das paisagens do Brasil mas também a menos suscetível de descrição. Em vão procuraria o artista um posto de observação nessas florestas em que o olhar não penetra além de poucos passos; as leis de sua arte não lhe permitem exprimir com inteira fidelidade as variedades numeráveis das formas e das cores da vegetação de que ele se vê envolvido”.¹⁹

Eis a opinião do naturalista que precisa fazer um levantamento exaustivo da flora e da fauna pensando reunir o maior número de informações numa mesma aquarela. Debret que, a partir de desenhos e aquarelas realizadas no Brasil entre 1816 e 1831, publica na França a *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*²⁰ (1834-1839) composta de litografias, dedica uma parte da obra às florestas brasileiras — “Forêts vierges du Brésil”. Segundo Debret, o viajante europeu fica “estupidificado com a visão deste caos de destruição e reprodução”. O homem se sente esmagado, perdido e até aterrorizado nas florestas tropicais, pela altura das árvores, a folhagem e abóbada ininterrupta o que não combina com a ideia de tranquilidade europeia. A natureza domina o homem. Torna-se difícil, nestas condições, estabelecer a distância necessária entre o observador e a natureza para transformá-la em paisagem.

Na litografia *Floresta virgem nas margens do Paraíba*, Debret coloca em primeiro plano árvores derrubadas pela violência dos ventos. Três soldados índios civilizados voltam com as mulheres e

¹⁹ J. M. Rugendas. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Trad. Sérgio Milliet, São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.], p. 14.

²⁰ A palavra *pitoresca* utilizada no sentido de “pictural”, sentido referenciado pelo dic. Littré — “tout ce qui se prête à faire une peinture bien caractérisée et qui frappe et charme à la fois les yeux et l’esprit” (tudo quanto se presta a uma pintura caracterizada e que chama a atenção e encanta ao mesmo tempo os olhos e o espírito).

as crianças prisioneiras de guerra. Debret minimiza o tamanho do ser humano para enfatizar a altura das árvores; plantas luxuriantes ficam no primeiro plano. Diante da dificuldade de representação dessa mata escura e impenetrável, a solução é mostrar uma clareira natural com rio ou cachoeira.

Dois viajantes, que chegaram junto com a Missão francesa em 1816, ficaram impressionados com as florestas tropicais: Auguste de Saint-Hilaire e Charles Othon Frédéric, conde de Clarac²¹ (1777-1847). Este último consegue transmitir a impressão de exuberância da natureza e extrema precisão no desenho, associada à reinterpretação dos índios no quadro *Floresta virgem do Brasil — Rio Bonito (Rio de Janeiro)* exposto em 1819 no salão de Paris.

A inventividade das cenas contribui para criar uma imagem duradoura do Brasil onde predomina a floresta tropical. Ferdinand Denis no livro *Scènes de la nature sous les Tropiques et leur influence sur la poésie* escreve :

Il y a dans les forêts du Nouveau Monde une harmonie parfaitement d'accord avec ce qui frappe le regard; comme tout est grand, imposant et majestueux, le chant des oiseaux ou le cri des divers animaux a quelque chose de sauvage et de mélancolique. Ces cadences brillantes et soutenues, ce gazouillement léger, ces modulations suivies et si gaies se font entendre moins fréquemment que dans nos climats, ils sont remplacés par des chants plus graves et surtout plus mesurés.²²

José de Alencar vai reinterpretar essas cenas em *Iracema* (veja-se sobretudo o capítulo décimo).

²¹ O conde de Clarac acompanha na juventude o duque de Luxemburgo ao Rio. Clarac era conservador de antiguidades do Museu do Louvre. Humboldt cita seu quadro como a mais fiel representação já vista da vegetação do Novo Mundo; depois, só um Hercule Florence.

²² Ferdinand Denis. *Scènes de la nature sous les Tropiques et leur influence sur la poésie suivies de Camões et José índio*. Paris: Louis Janet, 1824, p. 41.

Os pintores transmitiram seu êxtase e sua admiração pela natureza-paisagem ou paisagem-natureza. O motivo informativo, “inventariador” dos nativistas dos séculos passados é substituído pelo motivo de beleza pura. Mais uma vez Ferdinand Denis traz essa mudança:

Les formes qu'elle [la nature] présente aux regards sont les plus nobles de la création: les palmiers, les bananiers, les bambousiers, les fougères arborescentes, les aloès, excitent d'abord l'admiration de l'Européen, qui n'a rien à leur comparer. Les animaux sont revêtus d'une robe plus variée, les oiseaux parés d'un plumage plus brillant. En un mot, tout est plus fort, plus riche, plus beau; le ciel lui-même se pare de feux qui ont plus d'éclat, il en embellit les vagues de l'océan et les sommets des montagnes, pour que tout présente une admirable harmonie dans ces régions qu'on pourrait appeler la patrie naturelle de l'homme.²³

Os motivos de pura beleza serão imortalizados por um Gonçalves Dias em “A canção do exílio”.²⁴

Debret vai além da paisagem-natureza e desempenha o papel também de repórter fotográfico. O Rio de Janeiro conhece uma vida urbana muito precária, a “cidade” está se construindo. De um lado o pintor nos deixa minuciosas vistas panorâmicas da baía, e de outro com olhar de antropólogo, uma coleção de cenas de rua.

C) PAISAGEM URBANA, HUMANA E DOCUMENTAL

A cidade é o lugar onde se inscrevem, no espaço, as formas e as estruturas do ideal de sociabilidade. Talvez seja anacronismo falar

²³ Ibidem, pp. 1-2.

²⁴ Minha terra tem palmeiras. /Onde canta o Sabiá; /As aves, que aqui gorjeiam, Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas, /Nossas várzeas têm mais flores, /Nossos bosques têm mais vida, /Nossa vida mais amores. Etc.

em “paisagem urbana” para se referir a Debret e ao Rio de Janeiro dos “tempos do rei” e da jovem nação independente. A denominação “paisagem urbana” é consagrada a partir de 1892 com o romance [*L’avertissement de*] *Bruges-la-morte* do escritor simbolista belga Georges Rodenbach. A cidade entra realmente na paisagem com a publicação em 1857 de “Paysage”, o poema inaugural dos *Tableaux parisiens* [Quadros parisienses] de Baudelaire. Publicado primeiro em revista com o título de *Paysage parisien*, será inserido na segunda edição das *Fleurs du mal* em 1861 com a nova seção dos *Tableaux parisiens* inseparáveis do Salão de 1859, sobretudo do capítulo “Paysage” em que a paisagem é definida como agrupamento e construção indiferente da matéria mineral ou vegetal.

Nas cenas de rua, a cidade inteira se concentra. É a própria vida que se vê. Esse olhar implica uma percepção com aspectos psicológicos marcados e pressupõe a procura de uma interpretação e de uma sensibilidade para descortinar o que produz essa paisagem, o que se esconde por trás dela. Ela permite uma localização no tempo e no espaço, interroga o belo e o feio, traduz uma relação com o mundo e o desejo de se apoderar dele.

Debret privilegia a vida social carioca, dedica uma atenção especial ao escravo de ganho: “as ruas estavam obstruídas por uma multidão agitada de crioulos carregadores e de negras vendedoras de frutas”.²⁵ Esses negros encarregados das mais diversas tarefas devem entregar a seus donos, no final do dia, uma quantia previamente estabelecida. Nas pranchas, muitas vezes, pela desenvoltura com a qual agem, podem se confundir com homens livres. Pela diversidade das ocupações, das origens étnicas, das roupas e dos costumes, pelas cerimônias e pelo ritmo dessa população, a vida da cidade adquire uma cor particular: barbeiros ambulantes, vendedores de samburás, de angu, de arruda, caboclas lavadeiras, feitores castigando negros, cenas de carnaval, etc., documentam o espaço

²⁵ Debret, op. cit., t. II, p. 1.

público. Esse espaço é visto como fracionado, cada cena, cada fragmento é um documento singular que não representa a cidade inteira por falta de espaços, ou seja, praças ou monumentos capazes de sintetizá-la. O pintor parece mais interessado pelo que o homem encarna do que pelo próprio homem. Em vez de seguir os princípios neoclássicos e procurar o belo, Debret exhibe as imperfeições da natureza. Várias cenas de interior das casas completam essa paisagem humana e documental: *Uma senhora brasileira em seu lar*, *Família pobre em sua casa*, etc.

Um jogo interativo se estabelece entre a litografia e o texto. Debret explica: “acrescentei diante de cada prancha litografada uma folha de texto explicativo a fim de que pena e pincel suprissem reciprocamente sua insuficiência mútua”.²⁶ A pena, frequentemente, ameniza o impacto do pincel (*O colar de ferro*, *Feitores castigando negros*, etc.). A promiscuidade das relações domésticas, em toda a sociedade, faz coexistir familiaridade e violência.

Os “quadros da vida carioca” construídos por Debret encontram sua versão literária em *Memórias de um Sargento de Milícias*.²⁷ Manuel Antônio de Almeida escreve o romance vinte anos depois das litografias mas focaliza o mesmo período. Leonardo Patata pai “rotunda e gordíssima personagem de cabelos brancos e carão avermelhado”²⁸ lembra o funcionário da prancha de Debret (*Um funcionário a passeio com sua família*, etc.) assim como a comadre “mulher baixa, excessivamente gorda, bonachona ingênua ou tola até um certo ponto, e finória até outro”.²⁹ O desenho *Festa do Divino* ilustra perfeitamente a descrição do capítulo 20.³⁰

O olhar de Debret registra e revela para o brasileiro como para o estrangeiro, a complexidade e as contradições da sociedade, mundo

²⁶ Debret, op. cit., t. I, p. 24.

²⁷ Ver Astrojildo Pereira. Romancistas da cidade: Macedo, Manuel Antônio e Lima Barreto. In: *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1952, p. 40.

²⁸ Manuel Antônio de Almeida. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 67.

²⁹ Ibidem, p. 103.

³⁰ Ibidem, p. 181.

da ordem oposto à desordem³¹ em que tudo é e não é ao mesmo tempo mundo em que coexistem trabalho servil e liberdade de movimentos.

A paisagem brasileira construída pelos pintores da Missão francesa é fruto de dois olhares diferentes e complementares. Paisagem singular, visão encantada da natureza talvez para compensar a desilusão criada pela sociedade escravocrata local, como se a América servisse de resgate de um mundo ideal e paisagem documental e humana “típica”, fundamental para uma “apropriação” do território, para a constituição de sua imagem diferenciada da Europa.

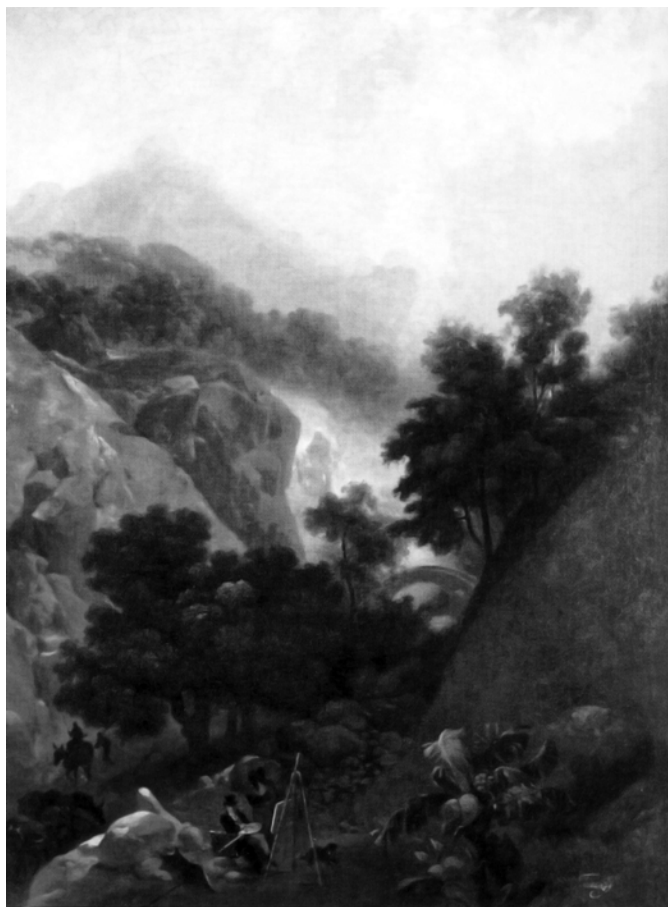
Graças a um mediador como Ferdinand Denis que dá palavras a essas representações pictóricas, é essa paisagem, na intersecção entre natureza e cultura, no ponto de encontro do real com o imaginário, que servirá de fonte de inspiração para os escritores da jovem nação independente.

BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. 2.^a ed. Ed. crítica Manuel Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: LTC/São Paulo: Edusp, 1979.
- ALMEIDA, Manuel Antônio. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- ARAGO, Jacques. *Souvenirs d'un aveugle: Voyage autour du monde*. Paris: Hortet et Ozanne, 1839-1840, 5 vols.
- . *Narrative of a voyage-round the world, in the Uranie and Physicienne corvettes commanded by Captain Freycinet, during the years 1817, 1818, 1819 end 1820*. London: Treuttel and Wurtz, 1823.
- ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. La Guilde du Livre de Lausanne, 1967.
- CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.º 8, 1970, pp. 67-89.
- CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: PUF, 2000.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil ou séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement*, Paris: Firmin-Didot frères, 1834, 2 vols.

³¹ Ver Antonio Candido. A dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, USP, n.º 8, 1970, pp. 67-89.

- . *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Edusp, 1978.
- DENIS, Ferdinand. *Brésil*. Paris: Firmin-Didot Frères, 1837.
- . *Scènes de la nature sous les Tropiques et leur influence sur la poésie suivies de Camões et José Indio*. Paris: Louis Janet, 1824.
- DIAS, Elaine. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816. *Anais do Museu Paulista*, vol. 14, n.º 2, jul.-dez. 2006, pp. 301-13.
- DIAS, Antônio Gonçalves., *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- LAGO, Pedro Correia do. *Mostra do redescobrimento. O olhar distante*, São Paulo, 2000.
- LAGO, Pedro Correia do & Frank, Louis. *O conde de Clarac e a floresta virgem do Brasil*. Paris: Louvre/Chandeigne, 2005.
- LIMA, Valéria. J.-B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839). Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- MELLO Júnior, Donato. Nicolau Antônio Taunay – precursor da Missão Artística Francesa de 1816 – duas cartas suas inéditas colocam-no na origem remota da Missão. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, abr.-jun. 1980, n.º 327, pp. 5-18.
- NITHEROY: revista brasiliense: ciencias, lettres et artes. Paris: Dauvin-Fontaine, 1836, t. 1, n.º 1, n.º 2.
- PEDROSA, Mário. Da Missão francesa – seus obstáculos políticos. In: ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004, pp. 41-114.
- PEREIRA, Astrojildo. Romancistas da cidade: Macedo, Manuel Antônio de Almeida e Lima Barreto. In: *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1952, p. 40.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil, Nicolaas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- TAUNAY, Afonso. *A Missão artística de 1816*. Rio de Janeiro: Iphan/MEC, 1956.
- RUGENDAS, Johan Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.



Nicolas-Antoine Taunay. *Cascatinha da Tijuca* (1816-1821). Museu do Primeiro Reinado / Casa da Marquesa de Santos



Jacques Arago. *Cascatinha da Tijuca* (1823) / The little Tijuka. In: *Narrative of a voyage-round the world, in the Uranie and Physicienne corvettes commanded by Captain Freycinet, during the years 1817, 1818, 1819 and 1820*. London: Treuttel and Wurtz, 1823.



M. de Araújo Porto-Alegre. *Cascata grande* (Tijuca), 1833. In: *La collection Brasiliana (les peintres voyageurs romantiques au Brésil 1820-1870)*. Paris-musées, 2005.



Charles Othon Frédéric, conde de Clarac. *Floresta brasileira*. In: Pedro Correia do Lago & Frank Frank. *O conde de Clarac e a Floresta virgem do Brasil*. Paris, Louvre/Chandeigne, 2005.



J.-B. Debret. Fonte: Col. Imagens do Brasil, vol. 2 – *O Brasil de Debret*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica editoras reunidas Ltda., 1993.



J.-B. Debret. Prancha 26. *Florestas virgens do Brasil, nas margens do rio Paraíba.*



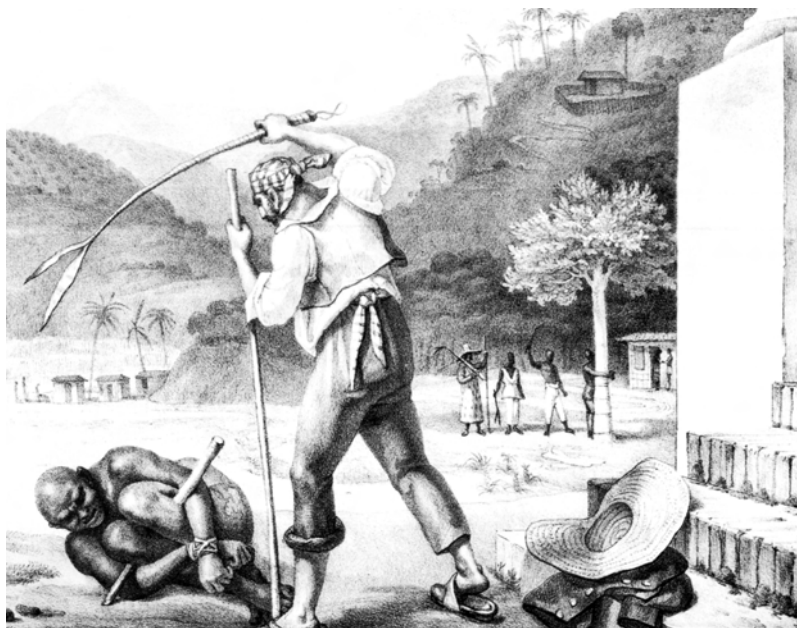
J.-B. Debret. Prancha 33a. *Um funcionário a passeio com sua família.*



J.-B. Debret. Prancha 33b. *Uma senhora brasileira em seu lar.*



J.-B. Debret. Prancha 36. *Barbeiros ambulantes*.



J.-B. Debret. Prancha 47. *Feitores castigando negros.*



J.-B. Debret. Prancha 76. *Vendedor de arruda.*



J.-B. Debret. Prancha 89. *Folia do Divino*.

VINHETAS ROMÂNTICAS E LITERATURA MODERNA: *L'ARTISTE* E A RENOVAÇÃO DAS CENAS GENÉRICAS NO ROMANTISMO FRANCÊS

CELINA MARIA MOREIRA DE MELLO

Universidade Federal do Rio de Janeiro e CNPq¹

A leitura das relações entre literatura e imagem, nos primeiros anos da Monarquia de Julho (1830-1848), na França, implica considerar o estatuto da imagem impressa, naquele espaço-histórico, e sua função na construção de um *ethos*, de uma persona enunciativa que legitime novas cenas genéricas, na associação entre literatura e artes plásticas. Ao longo dos 1830, 1840, no mundo da edição, esta aliança se deu, sobretudo, graças a uma revolução nas técnicas das artes gráficas e à renovação das cenas genéricas, no romantismo francês, que assumem uma estreita e complexa relação com as transformações da cena política e a importância que assumem revistas e periódicos.

A Monarquia de Julho, regime monárquico constitucional, instaurado em 1830, favoreceu, na França, a renovação do campo literário, concedendo em um primeiro momento plena liberdade à imprensa, liberdade que se estende, apesar de crescentes restrições, ao teatro e à edição, e que perdura até 1835.² A imprensa

¹ O tema deste ensaio vincula-se ao projeto “Crítica literária, política e revolução estética no periódico francês *L'Artiste*” (1831-1838), desenvolvido com apoio do CNPq, no triênio 2006-2009.

² Embora tenha havido um rápido retorno de um certo tipo de censura, com a lei de 8 de outubro de 1830.

beneficia-se imensamente com uma nova política de estímulo à produção de bens culturais, visando fomentar a discussão política e formar a opinião pública de um novo público leitor. Jornais e revistas multiplicam-se em um ritmo acelerado, ampliando-se a massa de leitores urbanos e modernizando-se as técnicas de impressão, difusão e circulação do impresso.³

As revistas literárias complementam a força dos jornais, que atendem, naquela época, sobretudo, a um ideário político e propósitos que hoje chamaríamos de eleitoreiros. O estatuto de revista literária, desde o Império napoleônico, conferia uma certa liberdade face às leis de censura à imprensa, pois os folhetins de crítica literária permitiam burlar a censura à discussão de temas políticos, que vinha “disfarçada” de debates estéticos.

Um dos periódicos mais prestigiosos, fundados no entusiasmo da revolução liberal, será a revista *L'Artiste*, dedicada não apenas às letras, mas também às artes. Disputa um público leitor liberal e simpático ao romantismo, com a *Revue de Paris* e *La Revue des Deux Mondes*, fundadas em 1829, na efervescência dos movimentos políticos liberais.⁴ Sua inconfundível máscara gráfica é a de uma revista abundantemente ilustrada, com vinhetas e litografias destacáveis que acompanhavam cada fascículo semanal. Frequentam as páginas do semanário os mesmos autores e os mesmos desenhistas e gravadores que atuam na renovação do mundo da edição, nas décadas de 1830 e 1840. A ampliação da esfera de leitores envolve um oferecimento de gêneros de aceitação popular, enquanto jornais e revistas atuam como mediadores entre o leitor e o livro, modificando práticas de escritura.

³ Apenas a título indicativo, entre 1815 e 1830, o número de obras publicadas havia dobrado, de 3.357 a 6.739 títulos, tendo alcançado 11.905 em 1860. Cf. Maurice Crubellier. *L'élargissement du public*. In: Roger Chartier & Henri-Jean Martin. *Histoire de l'édition française; le temps des éditeurs*. Paris: Fayard, 1990, p. 31.

⁴ Em 1831, só há duas revistas dedicadas às artes plásticas, *Le Journal des Artistes et des Amateurs* e *L'Artiste*. Cf. Nicos Hadjinicolau. *La liberté guidant le peuple*, de Delacroix devant son premier public. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 28, juin 1979, pp. 3-26.

Serão apresentadas, aqui, algumas considerações sobre as vinhetas românticas, seu papel na renovação das cenas genéricas da literatura francesa assim como a marca que trazem à identidade enunciativa do periódico *L'Artiste* e sua relação com o programa estético da revista.

VINHETAS ROMÂNTICAS E XILOGRAVURA DE TOPO

A renovação das técnicas da gravura em madeira se dá, na França, por volta de 1817, quando Didot convence Thompson a vir a Paris, abrir uma oficina.⁵ A técnica da xilogravura de topo, que permite imprimir texto e imagem na mesma página,⁶ será importada da Inglaterra por volta de 1820. Serviria apenas para preencher partes de páginas em branco, nos finais de capítulos — os chamados fundos de lâmpada, mas rapidamente, tanto na impressão de periódicos, quanto na ilustração de livros, torna-se uma marca estética. Oriunda de publicações populares, seu aperfeiçoamento contribuirá para renovar os temas e aproximar os leitores do texto impresso. A xilogravura de topo será, então, encontrada em frontispícios de livros e jornais, vinhetas de título, ornatos marginais, letras capitulares, fundos de lâmpada, vinhetas inseridas no texto ou em páginas destacadas. Assim, para Champfleury, o uso destas vinhetas permite identificar uma certa literatura, elas servem de “moldura” para o período romântico.

— Qual a duração do período romântico?

As vinhetas, de certo modo, lhe servem de moldura. [. . .]

Foi, portanto, ao longo de uma década, entre 1830 e 1840, que os artistas usaram o lápis com extrema liberdade.

⁵ Henri Beraldi. *Les graveurs du XIXe siècle; guide de l'amateur d'estampes modernes*, vol. XI. Paris: Librairie L. Conquet, 1891, p. 25.

⁶ “O desenho em alto-relevo, como os tipos da prensa, podia então ser incorporado à página.” JEUNE, Simon Jeune. L’“Histoire du roi de bohème et de ses sept châteaux”. In: Chartier & Martin, 1990, p. 351. Tradução da autora, destas e das demais citações.

— Quais as características que permitem identificar a vinheta romântica?

A paixão, a independência, o modo que escolhe para se expressar com total liberdade. O cobre, a madeira são seus principais agentes.⁷

Para Henri Béraldi, o início da renovação na arte da gravura que se dá graças à xilogravura de topo ocorre com a vinheta de título do jornal *La Mode* (A Moda),⁸ fundado em 1829 por Émile de Girardin.⁹ No momento de sua fundação, *La Mode* pouco se ocupava de política. Seu interesse maior seriam as questões ligadas à toalete das damas e dos cavalheiros, sendo que o grande modelo de elegância masculina era o rei Carlos X (1757-1836). Após a Revolução de Julho de 1830, a revista adotará uma linha política legitimista de oposição ao rei Luís Filipe.

Mas dificilmente poderemos imaginar a importância que a sociedade daquela época atribuía às questões de toalete. Foi a era de ouro dos fabricantes em voga: a província se inspirava de Paris e o alfaiate Staub, o hábil cabelereiro Normandin, os perfumistas Mignot, Lubin, Chardin; Palmyre, para os vestidos, e Herbault, para os chapéus então poderosos! Os homens, talvez mais do que as mulheres, àquela época exigiam estar a par das novidades dos criadores de tendências.¹⁰

⁷ Champfleury. Bibliographie des ouvrages à vignettes publiés pendant la période romantique. In: Idem. *Les vignettes romantiques; histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840*. Paris: E. Dentu, 1883, p. 335.

⁸ Cf. Henri Béraldi. *Les graveurs du XIXe siècle; guide de l'amateur d'estampes modernes*, vol. VIII. Paris: Librairie L. Conquet, 1889, p. 251.

⁹ Este se tornará em pouco tempo um dos maiores empresários da imprensa e, na história da literatura francesa, terá seu nome associado ao gênero do romance de folhetim.

¹⁰ Arthur Barbat de Bignicourt. *Histoire du journal "la Mode" par le Vte E. de Grenville*. Paris: Bureau de "la Mode nouvelle", 1861, p. 15.

La Mode, cuja vinheta de título marca uma nova era para a xilogravura, trazia notícias das novidades literárias e publicava textos de jovens autores que serão chamados, logo depois, de *Escola nova* (os românticos), dentre os quais Delphine Gay (mais tarde senhora Émile de Girardin), Charles Nodier, Eugène Sue, Jules Janin, Balzac e Victor Hugo, autores que encontraremos, igualmente, publicados por *L'Artiste*. Conforme registra Barbat de Bignicourt, em *Histoire du journal "la Mode" par le Vte E. de Grenville*, *A Moda* era um semanário “elegantemente editado”,¹¹ “digno do público de elite ao qual era dirigido. Os tipos cuidados, o texto dos mais legíveis, o papel de ótima qualidade. . .”.¹²

No que se refere ao livro, um dos primeiros a destacar-se pelo uso inovador das vinhetas, foi *L'histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux* (1830) de autoria de Charles Nodier: — “O livro de vinhetas teve, ele também, suas ‘gloriosas’”.¹³ As vinhetas, também desenhadas por Tony Johannot e gravadas por Porret, são uma “bela fantasia de desenho e de gravura”,¹⁴ e muitas serão reaproveitadas nas páginas de *L'Artiste*. Contudo, provavelmente por seu custo ainda muito alto, o editor de Nodier, Delangle foi à falência.

OS LIVROS ROMÂNTICOS

As vinhetas impressas com a xilogravura de topo permitem reproduzir cenas de contos e romances “românticos”,¹⁵ com expressiva riqueza de detalhes. Recurso usado pelos editores para

¹¹ Ibidem, pp. 21-22.

¹² Ibidem.

¹³ Cf. BÉRALDI, 1889, pp. 246-247. Os três dias da Revolução de Julho haviam sido chamadas “as três [jornadas] gloriosas”.

¹⁴ Ibidem, p. 25.

¹⁵ Cf. BÉRALDI, 1889. Ibidem, p. 250, retomado por Ségolène Le Men. La vignette et la lettre. In: Roger Chartier & Henri-Jean Martin. *Histoire de l'édition française; le temps des éditeurs*. Paris: Fayard, 1990, p. 357. Como vimos acima, Champfleury considera românticas as vinhetas publicadas entre 1830-1840.

atrair os compradores ou os assinantes dos gabinetes de leitura, tornam-se a marca de um posicionamento estético. São pequenas imagens com valor de reclame: “É quase sempre uma cena fascinante e que desperta o horror, cuidadosamente escolhida junto à ação mais comovente da narrativa”.¹⁶

Há toda uma geração de brilhantes desenhistas e gravadores que produzem estas vinhetas: em primeiro lugar os irmãos Alfred e Tony Johannot, Célestin Nanteuil, Jean Gigoux, Achille e Eugène Devéria, Camille Rogier e tantos outros; entre os gravadores, principalmente Porret, Cherrier, Thompson.¹⁷

Os artistas jogam com o forte apelo visual de temas que vêm do *roman noir* e do melodrama, gêneros populares desde o século XVIII, que já competem, junto à burguesia culta, com a tragédia e a poesia lírica. A vinheta, de certo modo, condensa as transformações das cenas genéricas, naquele espaço-histórico e projeta a perfeita integração entre este grupo de artistas desenhistas e as posições, no campo literário, da segunda geração romântica.

A busca do momento mais dramático da narrativa, seja ela um conto ou um romance, concentra o trabalho do desenhista exatamente na transposição daquelas cenas que, nas representações dos melodramas, são esperadas pelos espectadores, uma sorte de ápice dramático. Correspondem a um universo social e temático, em que o pungente sofrimento dos jovens, sobretudo das mulheres, ocupa um lugar central. Ao sádico voyeurismo do público é oferecido o espetáculo de uma brutal violência física e moral do homem que representa a lei e/ou o mal, a qual transpõe em termos plásticos o sofrimento das heroínas, no impossível lugar que é o das mulheres, nesta forma estética. Pois como comenta Léon Metayer, sobre o que se espera da heroína:

¹⁶ Aristide Marie. *Alfred et Tony Johannot*. Paris: H. Floury, 1925, pp. 29-30.

¹⁷ Béraldi, 1889, pp. 265-266.

Quando ela for solteira, deverá permanecer virgem. [. . .]
Se sucumbir, ela se terá “perdido”. Esta obrigação é tão forte
quanto a submissão à lei do pai, que representa Deus, e nin-
guém transige quanto a este ponto.¹⁸

Com uma delicada riqueza de detalhes, vemos corpos semi-
despidos, com trajes em desalinho (uma heroína descabelada, “as
vestes em desalinho” *les vêtements en désordre*, constitui um *cliché*
sempre presente) vergados ou retorcidos pelo *pathos*, livre para ma-
nifestar sentimentos, tristeza, raiva, ciúme, avidez, concupiscência,
e até mesmo, em muitos casos, uma forte sensualidade. Um corpo
livre da geometrização da estética davidiana, da rigidez corporal
imposta aos intérpretes da tragédia neoclássica, no Théâtre-Fran-
çais, e dos códigos de conduta social do cortesão. . . São vinhetas
cuja ousadia na exposição da nudez e do movimento é muito pró-
xima do que encontramos nas gravuras da literatura erótica dos
séculos XVII e XVIII, exceto por dois detalhes: há um certo limite
de decência na desordem dos corpos, uma violência sexista e se-
xual pune sua exibição e, ao mesmo tempo, lhe serve de álibi. O
pudor da leitora burguesa, cuja entrega aos prazeres físicos não é
tão livre quanto a das heroínas daquela literatura *Ancien Régime*,
não pode ser ofendido. . . Os cenários são simples interiores bur-
gueses, sem o requinte da aristocrática decoração rococó que ve-
mos nas estampas licenciosas do século precedente. O traço é mais
linear, a imagem-narrativa é mais limpa, seus contornos são mais
definidos, favorecendo uma leitura imediata, para captar a aten-
ção e o interesse de um leitor não necessariamente formado nas
artes do desenho.

¹⁸ Léon Métayer. La leçon de l'héroïne. *Europe revue littéraire mensuelle*, n.ºs 703-704, nov-dez 1987, p. 41.



Tony Johannot, frontispício da edição in-8 de *L'écolier de Cluny* (Fournier, 1832) de Roger de Beauvoir.¹⁹

O contraste entre o branco da página e o negro da tinta é usado para construir a oposição entre a alvura angelical das jovens apaixonadas e a elegância dos jovens *fashionables* que as cortejam. Os tons escuros também caracterizam as personagens que representam a velhice perversa e o mal. Projetados nos espaços-históricos da Idade Média, assumem os contornos diabólicos do “gótico”. Tais contrastes reproduzem, em termos plásticos, a estética do grotesco, proposta por Victor Hugo,²⁰ que projeta um mundo em conflito, e que procura, tanto no drama romântico, quanto nos contos

¹⁹ Champfleury, 1883. Frontispício p. 61, vinheta de título p. 266, comentário p. 340.

²⁰ Cf. O manifesto romântico de autoria de Victor Hugo, *O prefácio de Cromwell* (1827). Para a comemoração do centenário do romantismo, foi escolhido o ano de 1827, que marca a data de sua publicação.

e romances, uma nova expressão literária, mais conforme àquele momento histórico.

Nas vinhetas, o jogo de oposições entre o branco e o preto também permite explorar o apelo visual de temas ligados à literatura fantástica, sobretudo os de ambientação noturna. O leitor, ávido por modismos, de imediato se aproxima, por exemplo, da atmosfera satânica dos contos de Hoffman, da edição do *Fausto* de Goethe, ilustrada pelas litografias de Delacroix, em 1828, e da *Sinfonia fantástica*, composta por Berlioz, em 1830.



Tony Johannot, vinheta de título da edição in-8 da *Dança macabra* (Renduel, 2.^a ed. 1832), do Bibliófilo Jacob, pseudônimo de Paul Lacroix.²¹

A natureza dual do homem, preso entre as paixões do corpo e as elevadas aspirações da alma, a consciência da necessidade de buscar uma estética que represente os valores contemporâneos encontram na vinheta sua condensação plástica. Esta contribui para que

²¹ Champfleury, 1883, vinheta de título p. 134, comentário p. 364.

um certo trabalho de experimentação de temas e gêneros consiga alcançar e ampliar o público leitor.

Destaca-se, neste conjunto de livros, o *Gil Blas* (1835) de Lesage, publicado por Paulin e ilustrado por Jean Gigoux, com seiscentas xilogravuras, gravadas por “Brévière, Porret, Godard, Thompson, Lavoignat, Maurisset, Lacoste jeune, Cherrier, Belhatte, Chevauchet, Guilbaut, Beneworth, Hart, etc.”²² A publicação do livro, em fascículos vendidos por cinco centavos, marca o momento em que se associam, de modo feliz, a qualidade da ilustração e o preço barato. O sucesso de vendas é imediato. Béraldi registra o relato de Gigoux, a este respeito:

Em 1835, fiz as ilustrações do *Gil Blas*.

Eis como aconteceu:

Um dia, vieram pedir-me cem vinhetas, para uma nova edição deste livro maravilhoso. Confesso que tive um momento quase que de pânico. Parecia-me que não encontraria nunca, no livro, cem temas para uma composição. Contudo, desenhei as vinhetas. Alguns dias depois os editores me pediram mais cem. Então, recomecei a ler e a rascunhar, à medida que lia, minhas ilustrações. Na semana seguinte, os editores perceberam o quanto estas vinhetas conferiam em atrativo aos fascículos e me pediram mais duzentas. Resumindo, fiz seiscentas vinhetas e acho que teria podido continuar para sempre.

Naquela época, Dubochet, um dos três editores, só dispunha da soma de 14.000 francos, com os quais começou a publicação. Contudo, oito meses depois, no dia 31 de dezembro de 1835, cada um deles tinha auferido um lucro de 50.000 francos.²³

²² Henri Béraldi. *Les graveurs du XIXe siècle; guide de l'amateur d'estampes modernes*, vol. VII. Paris: Librairie L. Conquet, 1888, p. 123.

²³ Ibidem, pp. 126-127.

Como o trabalho dos gravadores era exaustivo e mal pago, e também porque Dubochet, para economizar, só contratara aprendizes, Gigoux simplifica a técnica: “Para poupar os esforços mal retribuídos destes pobres coitados, simplifiquei o mais possível minhas composições e poupei as sombras o quanto pude”.²⁴

Gigoux desenhou, igualmente, entre inúmeras outras, a vinheta de título de *Champavert, contes immoraux* (Renduel, 1833) de Pétrus Borel, cujo tema é retirado do terceiro conto, *Don Andréa Vésalius l'anatomiste*:

Trata-se de uma imagem sensacionalista que daria arrepios, caso não existisse o conto de Barba Azul. Pétrus Borel fez de André Vesálio, o grande cirurgião do século XVI, o herói de uma de suas narrativas, com o nome de Andrea Vesalius. O cirurgião matava os amantes de sua mulher: tanto por ciúme quanto por amor à ciência, ele fazia dissecações minuciosas, e [na vinheta] André Vesálio mostrava à esposa culpada, que seria ela própria preparada anatomicamente, os esqueletos bem preparados, cuidadosamente arrumados em um armário. Gigoux desenhou a cena palpitante.²⁵

Com o aumento das tiragens e o barateamento dos custos, a partir de 1835, será exaustivamente utilizada, pelos editores, esta aliança entre texto e imagem, que torna populares, requintadas edições ilustradas, e legítima, aos olhos de um leitor mais exigente, as chamadas “obras de imaginação”, contribuindo para a renovação das cenas genéricas. Contudo, também a partir de 1834, 1835, o movimento romântico vai perdendo fôlego. Para Léon Rosenthal, “uma reação e uma regressão começaram a se manifestar e foram se acentuando, nos anos seguintes”.²⁶ Para corroborar esta

²⁴ Béraldi, 1888, p. 127.

²⁵ Champfleury, 1883, pp. 153-154.

²⁶ Léon Rosenthal. *L'art et les artistes romantiques*. Paris: Le Goupy, 1928, p. 46.

afirmação, Rosenthal aponta os volumes de *l'Artiste*, nos quais, desde a vinheta de título do primeiro fascículo, encontramos uma relação entre posição política e posicionamento estético:

Para ter esta impressão, basta folhear os volumes de *L'Artiste*. No início, é uma atmosfera de alegria, confiança, grandes esperanças; a ilustração é estudada para um público de elite. Depois este ardor diminui, as pranchas são menos cuidadas. Finalmente, após múltiplas hesitações, a revista abandona a luta e, dirigida por Arsène Houssaye, não será mais do que uma revista mundana e literária.²⁷

L'Artiste E A XILOGRAVURA ROMÂNTICA

Para atrair o leitor, satisfazendo sua insaciável busca por imagens, a imprensa também se serve de vinhetas de cabeçalho, que assumem o valor de um *ethos* e permitem a identificação imediata da proposta do periódico.

L'Artiste apoiara claramente o regime da Monarquia de Julho. Merece destaque a forte presença do escritor e crítico Jules Janin, folhetinista (crítico) do *Journal des Débats*, diário de oposição ao regime de Carlos X, que foi considerado, em seu tempo, o verdadeiro órgão da Monarquia de Julho, na imprensa. Como o *Journal des Débats*, *L'Artiste* apoiará a “nova escola”, ou seja, um romantismo liberal e moderno. A revista rompe, deste modo, com o equilíbrio simétrico entre duas posições opostas no campo político, associadas a dois posicionamentos estéticos contraditórios no campo literário: republicanos defensores da estética clássica e ultramonarquistas defensores do romantismo. Abundantemente ilustrada em sua primeira série, contrasta com a *Revue des Deux Mondes*, que conjuga a condenação dos exageros do romantismo *frenético*, com uma máscara gráfica austera, totalmente em

²⁷ Rosenthal, 1928, pp. 46-47.

harmonia com a tradição que condena a imagem e a considera inferior ao texto.

Contudo, em 1830, ambas as revistas haviam recorrido ao talento de Tony Johannot, para desenhar a vinheta que enfeita a sua capa e projeta sua identidade política e seu programa estético:

Podemos imaginar que a *Revue des Deux Mondes* seja publicada, em julho de 1830, sedutoramente enfeitada com um desenho de Tony Johannot? É verdade que a revista ainda não é o austero volume em que se transformará mais tarde: o lápis de Tony associa-se com bastante propriedade aos artigos de Nodier, Balzac, Dumas, Janin, Paul Foucher e Émile Deschamps. Mas quando essa revista tiver adotado, definitivamente, seu aspecto doutrinário, as duas delicadas figuras femininas, — uma delas audaciosamente despida, — que aparecem na *Deux Mondes*, serão, sem perdão, eliminadas da capa. Do mesmo modo, Ricourt solicita ao gentil mestre que desenhe uma vinheta para o título de *L'Artiste*, quando é fundada, em 1831, essa luxuosa revista de arte.²⁸

A vinheta da *Revue des Deux Mondes*, mostra duas “delicadas figuras femininas”: uma jovem com trajes da Idade Média, de pé, estende a mão para receber um ramo de uma índia semidespida, que está sentada. Ao fundo, à esquerda, um barco a vela. As jovens ladeiam um tronco robusto, com algumas inscrições; lemos Chateaubriand, Byron, Humbolt. . . Uma alegoria do que seriam as relações culturais e comerciais, entre a Europa e a América.

A vinheta de *L'Artiste* reúne figuras contemporâneas, que representam as artes.²⁹ Em um espaço indefinido — entre o salão e

²⁸ Marie, 1925, pp. 30-31.

²⁹ Cf. Uma leitura midiológica e discursiva da vinheta. In: Celina Maria Moreira de Mello. *L'Artiste: contexto e ethos romântico*. In: M. A. Pauliukonis & S. Gavazzi. *Texto e discurso; mídia, literatura e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003, pp. 155-159.

o ateliê. Ao centro um jovem pintor, com seu cavalete. A sua direita, em um segundo plano, um escultor. Sentado, em primeiro plano, um homem escreve, absorto. À esquerda, também em primeiro plano, um jovem sentado toca um alaúde, a seus pés uma jovem parece cantar, uma partitura nas mãos. Atrás dele uma outra jovem poderia estar declamando versos? A colaboração entre os artistas e o lugar central que a pintura e a crítica de arte devem ocupar, nesta revista, estão representadas nesta alegoria, comentada, nos seguintes termos, por Béraldi: “Essa vinheta é como uma divisa à qual o periódico foi eternamente fiel: *Pelos Modernos*”.³⁰

A revista *L'Artiste*, cujo primeiro número é publicado seis meses apenas após a Revolução de Julho, participa, em sua própria estruturação, da busca de uma identidade enunciativa para a literatura e as artes, marcada pela ambígua ambientação política, em meio a conflitos de interesses entre republicanos, bonapartistas, legitimistas e orléanistas. Embora favorável ao novo regime e à nova estética, *L'Artiste* orgulha-se de acolher diversas opiniões e publica, inclusive artigos ou cartas de leitores que não aderem a sua posição.

Em 1.º de fevereiro de 1831, seu primeiro número anuncia, no editorial assinado por Janin, uma política de “fraternidade das artes”. Janin registra as interrogações voltadas para o florescimento das artes sob o novo regime e aposta com entusiasmo no sucesso de novos temas e gêneros. O grupo de artistas e escritores liberais que se reúnem no Cenáculo da Biblioteca do Arsenal, que tem como anfitrião o bibliófilo Charles Nodier, e no Cenáculo de Victor Hugo, também se entusiasma com a possibilidade de criar com

³⁰ Béraldi, 1889, p. 257. Citado por Suzanne Damiron. *Une grande revue d'art "L'Artiste"; son rôle dans le mouvement artistique au XIXe siècle, ses illustrations hors texte, répertoire analytique, 1831-1856*. Thèse complémentaire pour le Doctorat ès-lettres, présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, 1946, p. XVIII: “a vinheta de Tony Johannot [. . .] resume por si só todo o programa de l'Artiste”. Igualmente citado por Ségolène Le Men. *La vignette et la lettre*. In: Chartier & Martin, 1990, p. 358.

liberdade e participar da elaboração das novas políticas reguladoras do campo das artes; a revista torna-se o órgão de predileção daquele grupo.

O editorial apresenta ao seu final, em posição de *fundo de lâmpada*, uma ilustração, que representa Nodier e o próprio Tony Johannot, símbolo desta união entre literatura e artes. A vinheta é diretamente transposta da obra de Nodier, *L'histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux* (1829). Para Aristide Marie:

O que é mais certo é que a vinheta nos apresenta um Nodier muito parecido, em sua pose preferida, a casaca aberta e as mãos no bolso; perto dele, apoiando o cotovelo em seu ombro, em uma postura desenvolta, vemos um jovem elegante que imaginamos ser o próprio desenhista. Esta pequena ilustração, que comenta uma cena humorística da narrativa, parece ser uma ideia divertida de Tony o qual talvez tenha traduzido, deste modo, a íntima cooperação entre o artista e o escritor.³¹

A geração de românticos juniores, que forma a principal tribo de colaboradores de *L'Artiste*, contribuirá para a força da literatura em prosa, em seus diversos gêneros, dando grande destaque ao drama romântico, ao romance histórico e ao conto fantástico. A constante presença de vinhetas, muitas das quais desenhadas por Tony Johannot e, destas, muitas reaproveitadas de *L'histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux*, assim como a reprodução de vinhetas de título ou de ilustração de contos e romances “românticos”, acompanhando a sua resenha ou a publicação de alguns capítulos, constituem uma declaração inequívoca de um pertencimento de grupo. A revista proclama, deste modo, seu posicionamento estético romântico e sua posição política liberal.

³¹ Marie, 1925, p. 26

CONCLUSÃO

A defesa do sistema das Belas-Letras e o recurso a referentes neoclássicos, por um grupo de oposição ao regime da Restauração (1815-1830), tinham, naquele contexto histórico, uma dupla função: marcar uma posição política revolucionária republicana e legitimar o grupo de produtores de bens culturais, que se distinguiram por serem detentores do legado da tradição humanista, a qual celebra os gêneros de acordo com as poéticas clássicas, articulados a uma construção retórica oriunda da tradição greco-latina.

Em *L'Artiste*, vemos que tende a desaparecer a força deste sistema. Há uma constante oscilação entre romântico e moderno, marcando o esforço para distinguir o primeiro romantismo, monárquico, católico e contrarrevolucionário, do romantismo liberal entusiasmado (e muito rapidamente do *desencanto*) dos Cenáculos, dos defensores da liberdade na arte, encarnada, sobretudo naqueles anos, pelas propostas textuais e cênicas do drama romântico e o sucesso dos romances “românticos”.³² Assim, a discussão estética, sobre arte e literatura, naquele contexto político específico, envolve uma discussão sobre os gêneros literários, para a qual contribui a seleção dos romances, contos e dramas românticos resenhados e a escolha das vinhetas publicadas.

BIBLIOGRAFIA

- BARBAT de BIGNICOURT, Arthur. *Histoire du journal “la Mode” par le Vte E. de Grenville*. Paris: Bureau de “la Mode nouvelle”, 1861.
- BÉNICHOU, Paul. *L'école du désenchantement*. Paris: Gallimard, 1992.
- . *Le sacre de l'écrivain*. Paris: Gallimard, 1996.
- BERALDI, Henri. *Les graveurs du XIXe siècle; guide de l'amateur d'estampes modernes*, vol. VII. Paris: Librairie L. Conquet, 1888.
- . *Les graveurs du XIXe siècle; guide de l'amateur d'estampes modernes*, vol. VIII. Paris: L. Conquet, 1889.

³² Cf. Paul Bénichou. *Le sacre de l'écrivain*. Paris: Gallimard, 1996; *L'école du désenchantement*. Paris: Gallimard, 1992.

- BERALDI, Henri. *Les graveurs du XIXe siècle; guide de l'amateur d'estampes modernes*, vol. XI. Paris: Librairie L. Conquet, 1891.
- CHAMPFLEURY. *Les vignettes romantiques; histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840*. Paris: E. Dentu, 1883.
- CHARTIER, Roger & MARTIN, Henri-Jean. *Histoire de l'édition française; le temps des éditeurs*. Paris: Fayard, 1990.
- DAMIRON, Suzanne. *Une grande revue d'art "L'Artiste"; son rôle dans le Mouvement artistique au XIXe siècle, ses illustrations Hors Texte, Répertoire analytique, 1831-1856*. Thèse complémentaire pour le Doctorat ès-lettres, présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, 1946.
- HADJINICOLAU, Nicos. "La Liberté guidant le peuple" de Delacroix devant son premier public. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 28, juin 1979, pp. 3-26.
- MARIE, Aristide. *Alfred et Tony Johannot*. Paris: H. Floury, 1925.
- MELLO, Celina Maria Moreira de. *L'Artiste: contexto e ethos romântico*. In: PAULIUKONIS, M. A. & GAVAZZI, S. *Texto e discurso; mídia, literatura e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003, pp. 153-164.
- MÉTAYER, Léon. La leçon de l'héroïne. *Europe revue littéraire mensuelle*, n.º 703-704, nov.-dez. 1987, pp. 39-48.
- ROSENTHAL, Léon. *L'Art et les artistes romantiques*. Paris: Le Goupy, 1928.

GRAFIAS DA VIDA

A BIOGRAFIA, UM BEM DE ARQUIVO

ENEIDA MARIA DE SOUZA

Universidade Federal de Minas Gerais

A análise do documentário de João Moreira Salles, *Santiago*, de 2007, tem o objetivo de discutir a construção de relatos biográficos sobre personagens que exercem a memória e a escrita como forma de sobrevivência, além de se tratar de uma pessoa que ocupava um lugar socialmente inferior no interior da sociedade burguesa, qual seja, o de mordomo. O diretor do documentário, ao pretender registrar a experiência de vida dessa personagem que serviu à sua família durante trinta anos, realiza uma obra que o coloca também como um dos protagonistas do filme. Falar do outro, resgatar a memória do outro, não seria ainda outra maneira de narrar a si próprio?

Se a febre biográfica atingiu vários setores da vida cultural, são evidentes as causas de sua expansão pelos discursos das minorias, redefinidores de identidades e de lugares políticos. As reivindicações não se limitavam a substituir o emprego de pronomes pessoais, a terceira pela primeira pessoa, mas em deslocar o papel dos mediadores culturais, porta-vozes do outro. O relato biográfico, nas suas distintas atualizações, ressurgiu como revelador de individualidades criadoras, de senhas que ultrapassam interesses locais para se integrar às redes transnacionais de comunicação. Como exemplo dessa prática, verifica-se a passagem da escrita do diário íntimo entre adolescentes para o exercício dos *blogs* e de *webcams*

na tela do computador, comprovando-se a retomada do discurso autobiográfico sob forma coletiva.

A passagem da atitude narcisista em direção à identificação tribal e comunitária implica mudanças quanto à abordagem de questões identitárias, considerando-se que a televisão e a internet são no momento os meios de produção de novas e heterogêneas subjetividades. O avanço da sociedade do espetáculo e da cultura de massa possibilitou o reconhecimento de diferentes modelos de valorização estética, da inserção do cotidiano como sendo o pequeno mundo íntimo das pessoas comuns. Trata-se de experiências da comunidade multicultural que se forma atualmente diante das telas do computador, do cinema ou da tv. Os relatos de ficção autobiográfica — batizados, em 1977, por Serge Doubrovsky de *autoficções* — têm se proliferado no mundo de forma espantosa. As variações ocorridas na cena cultural e política ao longo dos anos tornam-se visíveis na produção do imaginário citadino e nas suas manifestações artísticas e literárias.

Não é de se estranhar, portanto, que parte da comunidade intelectual, defensora do recato e o respeito pela vida privada de seus membros, reaja de forma hostil a essa avalanche de discursos da intimidade, veiculados principalmente pelos livros de memórias, pelos programas da mídia televisiva, pelo cinema e pelos relatos autoficcionais. Essa tendência ao confessional não é exclusiva dos países considerados desenvolvidos, mas se acha disseminada entre as mais diferentes regiões do planeta. Os vários tipos de reação à cultura do espetáculo omitem as reais intenções aí subjacentes, por se tratar da defesa de uma sociedade que deveria se pautar por um comportamento opaco e distanciado quanto às expressões exteriorizadas de sua intimidade. A transparência operada pela pós-modernidade — amante dos vidros, dos espelhos, da indistinção entre exterior e interior, do precário, do perecível e da pobreza da experiência — assiste ao declínio do valor absoluto dos objetos e à banalização do conceito de gosto. Para a maioria letrada, essa

situação é insuportável, por abalar orientações estéticas unificadoras e universalistas, além de retirar dos objetos contemporâneos traços de profundidade e perenidade.

O documentário *Santiago* se inscreve na linha tênue entre a realidade e a ficção, entre a biografia e a autoficção, ao se considerar o grau de tradução de uma vida em obra de arte. Alçado à categoria de personagem, o mordomo representa a contingência de uma vida que se pautou pela mediação da arte e da literatura, cultivando a existência de forma estética e segundo padrões que fugiam do modelo de um simples empregado de uma família burguesa. Na leitura realizada por João Moreira Salles, o documentário se vale de procedimentos metalinguísticos que irão reforçar e justificar a proposta de feitura de um filme biográfico, qual seja, a desvinculação de um propósito de desvendamento de segredos de vida, de revelações espetaculares próprias da mídia jornalística. O apelo metafórico reside na apropriação da história de vida do mordomo com vistas a desconstruir relações causais e estereotipadas entre diretor e personagem, arte e referente, patrão e empregado. Metaforizar o real significa considerar tanto os fatos quanto as ações praticadas pela pessoa biografada como possibilidade de inserção na esfera ficcional. Ao espectador o direito de construir também sua história e interpretação do enredo e das maravilhosas cenas protagonizadas por Santiago.

SANTIAGO¹

Santiago é um homem que fantasiou sua vida inteira — à sombra dos lustres e arranjos florais de uma aristocracia (ou altíssima burguesia) à qual sonhara pertencer. Para Santiago, a “casa da Gávea” era o Palazzo Pitti de Florença. Ele, “senhor

¹ 2007. Direção de João Moreira Salles; fotografia de Walter Carvalho; produção de Maurício Andrade Ramos; trilha sonora de João Saldanha.

dos salões” por trinta anos, simulava seu reino entre acordes de Beethoven, áreas de Puccini e lembranças das cores de Giotto. Sua obra mestra, contudo, o aproximava dos copistas da Idade Média. Por mais de meio século aquele homem solitário e peixotiano frequentou bibliotecas de vários países, muitas vezes durante as viagens com o patrão, Walther Moreira Salles (1912-2001). Ao morrer, deixou para “Joãozinho” um conjunto de 30.000 fichas, enfeixadas em maços com fitas vermelhas, contendo anotações sobre todas as dinastias da nobreza de todas as épocas e regiões do mundo, acrescidas das vidas dos papas, de estrelas de cinema e de tribos indígenas. Uma cornucópia borgiana, que acabou se transformando no grande comentário paralelo do filme (Carlos Alberto Mattos. *O senhor dos salões*, 23-3-07).

De quais subjetividades este documentário de João Moreira Salles irá tratar? Como penetrar no universo de Santiago Badiotti Merlo — mordomo de nacionalidade argentina e de ascendência italiana, embora tenha vivido a maior parte de sua vida no Brasil — cuja história se mescla à da infância do cineasta, por ter servido à sua família, durante trinta anos, na casa onde hoje está alocada a sede carioca do Instituto Moreira Salles? Qual o tratamento conferido à montagem desse filme-documentário que coloca frente a frente o antigo patrão e seu empregado, por meio de uma voz em *off*, na primeira pessoa, que narra os anseios e as falsificações da filmagem realizada em 1992, apenas concluída treze anos depois?

Em entrevista à revista *Bravo*, o diretor afirma ter feito o filme para se curar: “Fiz *Santiago* pensando sobretudo em sanar as aflições que me rondavam a alma e que, de certo modo, ainda me atormentam. Trata-se de um filme essencialmente terapêutico. Quando decidi rever o material que rodei em 1992, tinha 43 anos e atravessava uma intensa crise. Estava adquirindo a consciência

muito profunda de que as coisas realmente passam e de que não conseguimos recuperá-las”. O teor autobiográfico do documentário enriquece a figura do mordomo, tornando-o protagonista de uma das narrativas cinematográficas mais fascinantes e bem realizadas dos últimos anos. Graças à mescla de fato e ficção, além do procedimento metalinguístico do filme, tem lugar a construção simbiótica de cenas que envolvem a família, o mordomo e o diretor, tendo como cenário a casa da Gávea e o apartamento de Santiago.

Graças ao procedimento metalinguístico, são registradas essas impressões e afastadas quaisquer interpretações resultantes de uma posição preconceituosa ou de afirmação de poder sobre a personagem por parte do diretor. Nesse sentido, a figuração dos bastidores, o caráter obsessivo da repetição das cenas, a partir das ordens emitidas por João Moreira Salles na condução dos trabalhos, confirmam o clima despojado e experimental do documentário. Este se compõe de imagens que metaforizam as tomadas de cena, como o passar do tempo, ilustrado tanto pela recorrência do movimento do elevador do prédio de residência do mordomo quanto pela inserção do vídeo colorido — revelador do momento de descontração da família na piscina e de uma possível evocação de felicidade ligada à infância do cineasta e dos irmãos.

Uma das possíveis indagações do espectador a respeito do enredo do filme seria a de tomar conhecimento das histórias vividas na residência burguesa, cujo proprietário acumulou cargos de embaixador, de banqueiro e empresário dos trópicos, protagonizadas pelo mordomo e montadas pelo filho/diretor do documentário. Nada disso acontece. A casa é encenada de modo fantasmagórico, desprovida de traços identitários, pela ausência de móveis e de pessoas, como se estivesse à espera do trabalho de memória a ser efetuado pela lembrança de seus personagens. O que se narra, de forma bastante discreta, é a passagem do tempo, a impossibilidade de preencher, com imagens, o que as palavras de Santiago dizem e as que são transmitidas pelo narrador, interpretado pela voz

do irmão Fernando, e não por João, o autor do roteiro familiar. Portas abertas, cortinas esvoaçantes, folha caindo na piscina vazia, corredores também vazios simbolizam o tempo passado/perdido. O documentário não pretende preencher esse vazio dos salões nem restaurar, de modo falso, a casa moderna/antiga, a família, pela exposição de fotos, vídeos, imagens ou outro tipo de registro.

O vazio da memória responde pela crueza do *décor* do interior da casa e das recordações emitidas pelos discursos do narrador e de Santiago. A amplitude e o silêncio desse espaço contrastam com o apartamento do ex-mordomo, onde são tomadas as cenas, espaço minúsculo que a câmera reproduz em perspectiva, o que permite torná-lo ainda mais reduzido pelo efeito de enquadramento. A técnica cinematográfica utilizada para a entrevista com o mordomo se apropria daquela exercida pelo diretor japonês Yasujiro Ozu, pela ausência de *close* na reprodução da imagem do protagonista, abolindo-se a utilização de grandes planos. Constata-se apenas o enquadramento de Santiago na altura da câmera, ao ser filmado ora sentado num canto da cozinha, ora na beirada da banheira ou da cama, ora entre duas paredes, o que resulta na ausência de movimentos largos e no aproveitamento do espaço aberto. Retrata uma personagem que se enclausura no interior do apartamento, decorado com reproduções de quadros e cheio de estantes, onde são colocadas as páginas e páginas de textos datilografados e empilhados. Representam o resultado de sua escrita, do exercício lento e obsessivo de quem se dispõe a copiar listas de reis, de chefes indígenas, de artistas de TV, de Hollywood e de aristocratas.

Uma das tomadas do filme focaliza Santiago ao fundo, sentado na cozinha, apenas a parte superior do corpo em destaque, tendo como primeiro plano, em vertical, a maçaneta da porta, a chave, e, à esquerda, a parte visível do fogão. Sobre ele, painéis dependurados. À direita da cena, uma máquina de escrever sobre a mesa, uma folha de papel sob os óculos e um porta-lápis. Seria na cozinha o ambiente de trabalho de Santiago, o espaço escolhido para

o prazer de sua escrita? Captado pela câmera por meio do enquadramento, Santiago representa, responde às perguntas do diretor, atende às suas ordens, repete o *script* quando este não se realiza conforme a vontade do patrão/diretor, reclama, declama em latim orações que decorou na infância e repete frases de várias personalidades, como de cineastas, entre outras. Sua figura atinge incrível plasticidade e um movimento que revitaliza a imagem desse mínimo espaço que lhe é reservado para atuar, o que produz, ao longo do documentário, o crescimento da personagem e seu desligamento do roteiro preestabelecido pelo diretor, além de criar empatia com o espectador. Mas o que escapa a essa ordem do documentário é a criação do *pathos*, da simpatia e do desvendamento gigantesco e atordoado de uma pessoa que mantém referências com outras personagens da literatura e do próprio cinema.

A movimentação mínima em cena é esteticamente dirigida pela dança das mãos, na verdade um dos mais belos momentos do filme, em que se presencia a sensibilidade artística de Santiago por meio de seu instrumento mais precioso. São essas mãos que exercem a coreografia de uma vida fantasiosa, seja através de sua função de copista das histórias das dinastias e da nobreza do mundo, do manuseio dos arranjos de flores, do cuidado com a casa e a sua ordem, seja pela dança em que toca castanholas, ritmo em descompasso com a música que o acompanha (estratégia usada para referir-se ao deslocamento de função e de lugar desse mordomo). Na evocação do narrador se presentifica ainda o ritual assumido por Santiago ao se vestir a rigor (de fraque), quando toca piano numa noite em que os patrões estão ausentes. Ao ser indagado sobre a razão de tal indumentária, justifica-se pela escolha de Beethoven, o compositor a ser interpretado. A falta de audiência (e dos patrões) se preenchia pelo cultivo da música como forma interiorizada de realização pessoal, de satisfação solitária do desejo.

Roland Barthes, em entrevista concedida à revista *Magazine Littéraire*, n.º 108, janvier 1976, discorre sobre o gesto final dos

copistas Bouvard e Pécuchet, de Flaubert, ao considerá-lo como pura conservação do gesto manual, sem nenhum sentido, apenas reforçando a inutilidade de se conseguir um saber enciclopédico e sem valor. Segundo Barthes, este gesto representaria o momento histórico de crise da verdade, de crise da modernidade que começava a abrir suas portas. Em Santiago, embora o ato de copiar não se restringisse à mera reprodução flaubertiana, persiste, contudo, o desejo de conservar verdades já inoperantes e desaparecidas, ao lado do fervor de preservar, pelo registro escrito, um mundo em crise, a burguesia em extinção, o tempo dos bailes e recepções que pertenciam, agora, ao tempo passado. O filme expõe o ritual de denúncia dessa situação de decadência, de resto e de fim. É esta a imagem que permanece do apartamento de Santiago, povoado de lembranças e de resíduos de uma época em que, curiosamente, o país vivia um momento de extrema euforia desenvolvimentista. Se na casa da Gávea não se preservaram os vestígios de um interior opulento e nobre, o apartamento do mordomo reproduz, em miniatura, as ruínas que remeteriam para o fim desse tempo.

O cuidado em arquivar, pela cópia, a vida e dinastias dos nobres, o desejo de revitalizá-los e torná-los companheiros e amigos, de ficcionalizar sua existência e superar a solidão com a ajuda desse trabalho de criação/cópia de livros escritos em línguas diversas, transformam Santiago em personagem borgiano, em “Funes, o memorioso”. Como Funes, ele não se esquecia de nada, sofria de insônia e no lugar de selecionar, acumulava registros, transformando-se num depósito infinito de objetos, em réplica naturalista do universo. Nesta implacável memória, nada se perde, nada se destrói, em razão de ser ela regida pelo princípio de conservação acumulativa, no qual o ato de pensar não passa de reprodução do percebido. A predileção do escritor argentino por personagens consideradas simples e comuns, como Bouvard e Pécuchet, como Bartleby, o escriturário de Melville, ou pelos criadores de textos, como os copistas das “1001 noites árabes”, os tradutores que sem-

pre traíam os textos originais, justifica seu ofício de escritor, assumido como compilador e tradutor de textos alheios. Essa predileção por essas figuras literárias comprova, portanto, o fato de ser Santiago uma das inúmeras personagens de Borges.

O arquivo de Santiago assume feição enciclopédica, por ser ele acometido pela febre de tudo registrar, principalmente quando se trata de histórias de reis e de dinastias. À feição dos copistas antigos, faz anotações e acrescenta dados ao texto, tornando-se coautor de uma escrita retirada de livros alheios, além de inserir sua assinatura entre as páginas reproduzidas. O resultado desse trabalho de esteta e de copista carece de objetivo prático, pois na luta para que suas personagens não fossem esquecidas, o escriba torna-se proprietário dos textos utilizados de segunda mão e registra aí sua marca. Essa prática de escrita o impede ser dominado pela solidão, pela sensação de inutilidade e pela ausência de desejo diante da vida. Por um processo de transferência, vive sempre a experiência do outro, torna-se o guardião da memória da casa, dos nobres, da família Moreira Salles e de si próprio. Como os copistas flaubertianos Bouvard e Pécuchet, Santiago cultua a repetição na certeza de que tudo já foi dito e escrito, o que resta é inscrever novamente seu nome sobre os de outros escribas. A cópia é a forma de escrita que remete ao palimpsesto, ao texto da vida que se produz por camadas, por remissões, por ecos, por espelhismos. O desejo de alcançar o ideal de nobreza dos patrões, a paixão pelo cinema americano e suas atrizes, contribuíram para que Santiago se transformasse também na réplica de personagens cinematográficas como o criado, protagonista do filme homônimo de Losey, ou o mordomo de *Vestígios do dia*, de James Ivory. As diferenças entre eles são, sem dúvida, substanciais, por se tratar de situações sociais distintas de subserviência e de poder.

Como esteta, Santiago apreciava sua coleção de madonas, de pratos de porcelana, de estatuetas. O colecionador se conjuga ao espírito enciclopédico, na ânsia de tudo conservar e abarcar.

À feição dos hábitos e costumes dos patrões, por meio de um processo de reduplicação, é vítima de espelhismo e de plágio, uma vez que a função do mordomo é a de servir ao outro e de se entregar totalmente ao ofício de cuidar, com elegância e estética, do bom andamento da casa. Os arranjos de flores recebiam formas e sentidos conforme a imaginação de Santiago, o modo de valorizar o que poderia engrandecer e enobrecer o ambiente. Pequenos cuidados que alcançavam significados além de seu valor real, em virtude da imaginação e dos sonhos desse mordomo exemplar.

O mea-culpa do diretor se configura em contraponto à fala de Santiago, pela necessidade de se posicionar de forma transparente no documentário, rascunho guardado por muito tempo na gaveta. A decisão pessoal do diretor de registrar seu comportamento na filmagem de 1992 motivou a retomada do documentário. Autoritário, João Moreira Salles mapeia as falas, orienta os gestos da personagem e o impede de confessar verdades íntimas. A confissão fugiria das intenções do *script*. Na retomada da filmagem, com Santiago já morto e ausente, o diretor conserva intencionalmente a relação de poder entre ele e a personagem, na qual são problematizados os impasses advindos da diferença social entre eles, por revelar agora muito mais a reflexão sobre os bastidores deste longa, como a relação de poder e o fato de o diretor também aí se colocar como protagonista.

Como reflexão final, gostaria de mencionar duas cenas de filmes estrangeiros apresentadas no documentário, cada uma revelando, em particular, o perfil de ambos protagonistas: primeiramente, a cena de *Viagem a Tóquio*, de Ozu, remetendo à técnica utilizada no filme, pela ausência de close e sem grandes planos. Mas o que se percebe, como um espécie de mote para a compreensão do documentário, é a pergunta feita por uma das personagens femininas: “a vida é uma decepção?”, e respondida pelo cineasta por um *sim* e um sorriso, ou na própria interpretação de João Moreira Salles em entrevista: “o júbilo de um sorriso diante do que não

se pode evitar”. A segunda refere-se à dança de Fred Astaire e Cyd Charisse, no filme *A roda da fortuna* (1943), dirigido por Vincent Minelli, um dos filmes preferidos de Santiago. No documentário, a razão que motiva a reprodução, a cores, da cena, são a beleza e a gratuidade do entrosamento entre os bailarinos, antes descompassados e incapazes de se entender durante os ensaios realizados no próprio filme. O acaso propicia o encontro, pela dança, dos bailarinos, assim como remete para a sensação de medo diante da finitude das coisas, segundo declaração do cineasta, ao conjugar a preferência pelo filme hollywoodiano de Santiago com a necessidade de preservar a imagem leve, nostálgica e feliz dos tempos passados, do ambiente da casa da Gávea. A música, *Dancing in the dark*, ilumina os passos dos atores no Central Park de Nova York e se contrapõe à possível amargura da pergunta presente no filme de Ozu, “a vida é uma decepção?” e a resposta de João Moreira Salles, “Talvez a arte e a fantasia contribuam para que isso reverta em algo mais feliz”.

A MEMÓRIA VICÁRIA EM *VER:AMOR*, DE DAVID GROSSMAN

BERTHA WALDMAN
Universidade de São Paulo e CNPq

Uma questão que encontra unanimidade entre autores díspares como Theodor Adorno e Eric Hobsbawm diz respeito à necessidade — segundo eles — de compreender o século XX como a “era da catástrofe”, posição reforçada por muitos estudiosos da Shoá (catástrofe, em hebraico) que pretendem extrair da experiência dos estudos sobre o Holocausto uma perspectiva para analisar o mundo contemporâneo, estrutural e cotidianamente marcado pela violência. Outra unanimidade é a de que este episódio transformou o modo de ação e de reflexão do século XX, ao estabelecer um corte demarcador do lugar da falência dos ideais iluministas e da desconfiança perante sistemas explicativos totalizadores.

Os estudos sobre o Holocausto trouxeram para a pauta de discussão uma série de problemas, que continuam sendo debatidos. Um deles é a questão “Como representar o horror, sem traí-lo?”

Para os sobreviventes, Auschwitz, o mundo de cabeça para baixo, irracional (Hier ist kein warum!) e absurdo, é o plano da realidade experimentada que sofrerá a mediação da memória e da reflexão para ser transformado em escrita. Assim, o resultado final — o texto — não é apenas a experiência, mas também a formalização da experiência refletida. Nessa operação, generaliza-se a experiência através da forma, e o documento que ela contém não é mais apenas pessoal, histórico, mas também um documento literário.

Neste processo de amplificação, a matéria, no caso, Auschwitz, é o centro de orientação de uma narrativa. A partir desse centro se estabelecem os caminhos que devem ser trilhados e também seus limites. Desse modo, o que é estético inclui o histórico, ou melhor, para se configurar plenamente como estético é preciso incorporar o plano sócio-histórico. Este, por seu turno, funciona como uma espécie de camisa de força, pois a imaginação, quando se debruça sobre o Holocausto, conforme afirma Irvin Howe (“A escrita e o holocausto”) se intimida, parece desamparada e oprimida. “Ela pode relatar detalhadamente, mas nunca aumentar ou escapar; pode descrever acontecimentos, mas não dotá-los de autonomia e liberdade de uma ficção complexa; ela permanece cativa de seu material bruto, e talvez isso deva parecer uma obrigação moral.”¹

Toda essa problemática muda de aspecto com o transcurso do tempo. Hoje, não é mais a memória pessoal, mas a memória mediada, vicária ou coletiva² que está na base dos textos de escritores que compõem a segunda geração pós-Shoá.

Sabe-se que fatos não experimentados podem ser lembrados se fizerem parte de um cânone de memória familiar, escolar, institucional, política (lembro que meu pai lembrava. . . , lembro que na escola ensinavam. . . , lembro que aquele monumento lembrava. . . etc), e se traduzem num discurso construído como fonte secundária, distante de quem exerce a memória a partir da experiência vivida.³

¹ Ver *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*, n.º 2. São Paulo: Humanitas, 1999, pp. 11-38.

² James Young. *At memory's edge. After-images in contemporary art and architecture*. Nova York e Londres: Yale University Press, 2000. Citado a partir de Beatriz Sarlo. Pós-memória, reconstituições. In: Idem. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo-Belo Horizonte: Companhia das Letras-UFMG, 2007, pp. 90-113.

³ Maurice Halbwachs mostra que a memória individual apoia-se e enraíza-se numa memória coletiva, memória dos diversos grupos nos quais vive o sujeito: grupo familiar, de trabalho, de amigos, religioso, político, artístico, cultural, etc. É de dentro desses grupos que se constrói a memória de cada um: é com eles e neles que ela se estrutura. *La mémoire collective*. 2.ª ed. Paris: PUF, 1968.

A memória mediada ou vicária está na base dos textos de escritores que compõem a segunda geração pós-Shoá. Os sessenta e três anos passados desde o final da Segunda Guerra Mundial anunciam um novo período em relação ao Holocausto. É difícil definir o que está mudando precisamente, mas pode-se afirmar que a memória do Holocausto está saindo da alçada dos sobreviventes para consolidar-se na ficção, pois rareia cada vez mais o relato direto das testemunhas, quase todas mortas. Nesses anos, a necessidade do debate não diminuiu e afeta romancistas, contistas, poetas, dramaturgos, filósofos, historiadores, demonstrando quão profundamente esse período obscuro se enraizou na experiência israelense.

É importante lembrar que o Estado de Israel se funda em 1948 e muitos dos que ali aportaram eram sobreviventes dos campos de concentração. A imagem do extermínio dos judeus, entretanto, não se coadunava com a euforia da criação do país, cuja história passa a ser construída sobre um patamar heroico, deixando de lado a memória das vítimas que, no entanto, insiste em se manter.

Primo Levi escreve que a verdade sobre os campos de concentração é a morte em massa, sistemática, mas são os que conseguiram escapar desse destino que falam dela, em lugar dos mortos.⁴ Também Agamben vê no testemunho a problemática de um sujeito ausente, uma primeira pessoa que sempre surge substituindo outra. Os que testemunham não conheceram a função última do campo, cuja lógica não se operou por completo sobre eles.⁵ Os mortos não falam e o silêncio imposto pelo assassinato torna incompleto o testemunho dos sobreviventes. Essa vicariedade, entretanto, é distinta da “memória vicária” a que se refere o título da exposição, porque neste caso se sai da esfera do testemunho, tornando impossível, para buscar na memória ficcionalizada uma

⁴ Primo Levi. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

⁵ Giorgio Agamben. *Lo que resta de Auschwitz*. Valencia: Pretextos, 2000 [1998].

tentativa de entendimento da Shoá. Quanto à legitimidade ou não de a literatura tratar desse tema, não cabe aqui discutir, mas não custa acentuar que “a verdade” não se deposita nem no testemunho, nem na ficção. Em *Os afogados e os sobreviventes*, a ponderação de Primo Levi é muito precisa ao registrar que se no fim da Segunda Guerra Mundial os dados sobre as deportações e sobre o massacre nazista não estavam disponíveis e nem era fácil determinar seu alcance e especificidade, num sentido contrário, o decorrer do tempo provocou alguns efeitos historicamente negativos. A maior parte dos testemunhos de defesa e de acusação desapareceu e os que restaram e concordam em testemunhar, dispõem de lembranças cada vez mais desfocadas e estilizadas; “frequentemente, sem que o saibam, lembranças influenciadas por notícias havidas mais tarde, por leituras e narrações alheias”.⁶ Assim, importa ponderar que mesmo no testemunho, interfere um grão da memória vicária, que extrapola a experiência pessoal.

Um dos resultados mais vigorosos e originais da tentativa de entender a Shoá na literatura israelense é *Ver:Amor*, de David Grossman.⁷ Pertencente à segunda geração pós-Shoá, o autor traz para seu romance personagens escritores com estilos diversos, abrangendo desde a linguagem infantil (Momik) e a poética (Bruno), até a prosa neutra de uma enciclopédia, passando pelo hebraico europeu fora de moda na voz de Vasserman, entre outros. Esses estilos postos lado a lado compõem uma engrenagem bizarra de tons e modos narrativos que refletem, entre outras coisas, a necessidade e a incapacidade da imaginação de compreender a Shoá. Há também nessa escolha um sinal de resistência ao discurso oficial que coloca o Holocausto lado a lado com a história judaica de redenção. Assombrados pela história europeia do século XX, seus narradores não tratam a experiência traumática no registro frontal do

⁶ Primo Levi. *Os afogados e os sobreviventes*, p. 6.

⁷ David Grossman. *Ver:Amor*. Trad. Nancy Rozenchan. São Paulo: Companhia das Letras (há uma tiragem anterior da Editora Nova Fronteira), 2007.

testemunho, mas sempre sob a forma oblíqua, tentando entender como a corrente do tempo se retarda no campo gravitacional das coisas esquecidas e como incorpora os rastros singulares que a passagem dos homens e os acontecimentos deixam no espaço.

Dividido em quatro partes, a primeira — “Momik” — é a única que adere às normas do romance realista. As outras partes — “Bruno Schulz”, “Vasserman” e “A Enciclopédia da Vida de Kazik” — são interligadas por personagens que atravessam o romance e pela onipresença de Momik, que, uma vez adulto, torna-se escritor e narrador do livro. Em “Momik”, o narrador cola-se às personagens e incorpora suas falas, marcando com sua entonação o meio-fio entre seu discurso e o dos personagens. Salta à vista e aos ouvidos a sonoridade do ídiche, porque o mundo retratado é o dos judeus do Leste europeu falantes desse idioma, sobreviventes do Holocausto e imigrados a Israel.

Momik Neuman é, no início, uma criança curiosa em saber o que seria a “terra de lá”, de que tanto ouvia falar. Como os sobreviventes calavam essa experiência, acabaram suscitando sua curiosidade, e o menino passa a atuar como um detetive ao colher dados, informações, objetos, que pudessem conduzir à compreensão dos campos de concentração e do Holocausto.

Grossman constrói um Momik racional, calculista, colecionador de objetos, anotações e informações, pesquisador meticuloso, que registra em seu caderno tudo o que ocorre no bairro, no qual ele é o único menino.

O que ele pretende, como nos romances de detetive, é refazer a cena do crime, isto é, “montar de novo, como num quebra-cabeças, a ‘Terra de Lá’, que desapareceu”.⁸ Nesta terra, o antagonista é a *besta nazista*, de que tanto ouve falar, e que entende literalmente: *animal nazista*. Mas que animal é esse? Segundo uma personagem: [a besta nazista] “pode provir de qualquer animal, é só lhe

⁸ Op. cit., p. 25.

darem tratamento e comida adequados”.⁹ Assim, Momik, em conformidade com sua compreensão literal, começa a propiciar, dentro de um porão, o crescimento da besta nazista, alimentando diariamente um minizoológico, à espera de que ela se revele.

Cercando o enigma de outro lado, Momik pesquisa o Holocausto em bibliotecas, coleta fotografias dos campos e informações mais precisas, que lhe servissem de subsídio para extrair de seus animais a besta nazista, e assim lutar contra ela. Um dos recursos utilizados é levar o tio-avô Anshel Vasserman e outros sobreviventes dos campos de concentração para seu minizoológico, para que o ódio aos judeus fizesse a besta se revelar.

Pesquisando também do ângulo da besta nazista, e querendo sentir o que ela sente, o menino parte dos prolegômenos: — O que é ódio? Como se odeia? Por que se odeia? Por que o ódio aos judeus? — e começa a registrar “cientificamente” “como um judeu olha para os soldados, como um judeu tem medo, como é um judeu num trem, como cava uma tumba”.¹⁰ E vai se enchendo de ódio, sentindo “uma espécie de prazer em fazer algo mau” (p. 80). Desta forma, Momik experimenta em si a eficácia da educação nazista:

e agora também esses judeus malcheirosos, que em algum livro ele via que os góis chamavam de judeuzinhos e sempre pensou que isto é uma ofensa gratuita, mas agora ele sentia de repente o quanto isso combinava exatamente com eles e sussurrou judeuzinhos, e sentiu como um calor agradável por toda a barriga, e como todo seu corpo se enchia de músculos e disse em voz alta judeuzinhos, foi o que lhe deu forças.¹¹

Sem censuras e abolindo os maniqueísmos, a divisão entre bons e maus, perpetrador e vítima, o autor lança seu personagem num

⁹ Op. cit., p. 21.

¹⁰ Op. cit., p. 78.

¹¹ Op. cit., p. 96.

aprendizado apoiado pela razão, mas ele fracassa. Por meio desse fracasso, o autor ressalta no romance os limites da razão, a mesma razão iluminista que serviu de apoio à ciência e que deu respaldo à ascensão do nazismo.

Nessa primeira parte do livro, somos apresentados a alguns sobreviventes do Holocausto que interagem de modo singular com Momik. O mais importante é o tio-avô do protagonista, escritor e egresso de um sanatório. Sobrevivente de um campo de concentração, Vasserman entra na vida de Momik doente, surdo, velho e repetindo um discurso em bloco e incompreensível, que o menino interpreta como uma história que está sendo contada para uma criança chamada Herrneigel. Momik encontra numa biblioteca um episódio de uma história das *Crianças do coração*, de autoria de Vasserman, e identifica-a como grande literatura (“era a história de maior tensão e a mais interessante que alguém já havia escrito . . .”).¹²

É a partir da população de egressos dos campos de concentração, que vivem nesse bairro (Vasserman, Ginsburg, Zaidman, Tsitrin, Munim e Marcus), que Momik, já adulto, vai escrever a sua história.

BRUNO

Abandonando o registro realista, na segunda parte, Grossman arma uma situação surreal. Momik aparece adulto e está fazendo um trabalho acadêmico sobre Bruno Schulz,¹³ escritor polonês assassinado por um nazista da SS. Na história reinventada de Momik, Schulz escapa da morte, salta no mar Báltico, entra em comunhão com os peixes e vira um salmão. É a passagem mais lírica de toda a obra, porque o fluxo de pensamento e a “realidade” se confundem. Momik é, agora, um homem dividido entre o passado em que

¹² Op. cit., p. 18.

¹³ Cf., a propósito da literatura e do desenho e pintura de Schulz, o catálogo da exposição *Bruno Schulz — El país tenebroso*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2007.

empreendeu uma busca racional e o presente em que vive, através da obra de Schulz, uma experiência artística. Embora a figura de Schulz presida apenas a segunda parte, percebe-se por todo o romance o desejo quase enlouquecido — à moda do escritor e artista plástico polonês — de discernir a verdade através do manto absurdo do cotidiano.

Em entrevista, indagado por que ele passa do realismo à metáfora, em *Ver:Amor*, David Grossman responde:

Porque a máquina genocida da Shoá tinha algo de diabolicamente surrealista: câmaras de gás, campos de extermínio, experiências com o corpo. Tudo isso orquestrado como uma metáfora da maldade humana e do seu poder infinito de criar mais e mais horrores /. . ./¹⁴

Em um depoimento, David Grossman conta que *Ver:Amor* começou com Bruno Schulz.¹⁵ Conta ele que depois da publicação de seu primeiro livro, um dia um homem desconhecido — Daniel Shilit —, natural da Polônia, que vivia há muito em Israel, lhe telefonou. Ele tinha lido o seu livro e lhe disse: “você certamente foi influenciado por Bruno Schulz”.

Eu era um escritor jovem, educado, e não quis argumentar com ele. Mas até aquele momento, eu sequer tinha ouvido o nome Bruno Schulz. Ainda assim, de forma modesta e polida, eu lhe disse que ele aparentemente tinha razão, e disse para mim mesmo que tentaria conseguir o livro. Naquela mesma noite encontrei uma cópia do livro na casa de um amigo, peguei-o emprestado e o li. Li o livro inteiro sem saber nada a respeito do escritor. Eu o li como alguém lê uma carta de um irmão perdido. Eu o li COM aquela ATENÇÃO de que aquelas palavras estavam escritas apenas para mim, e que somente eu poderia realmente entendê-las.

E então cheguei ao fim do livro e li o epílogo escrito pelo falecido Yoram Bronowski e ali soube, pela primeira vez, a história da morte de Schulz. / . . / Um oficial da SS no gueto de Drohobycz utilizava Shulz como seu serviçal, e o fez decorar as paredes de sua casa. Shulz era também muralista. Aquele oficial brigou com um outro por causa de jogo. Por acaso o segundo oficial encontrou Schulz na rua e atirou nele para se vingar do “proprietário” de Schulz. Conta-se que o assassino anunciou depois ao outro oficial: “Matei o seu judeu”. Ao que o outro respondeu que faria o mesmo com o judeu do inimigo. / . . /

Escrevi *Ver:Amor*, entre outras razões, para vingar o assassinato de Bruno Schulz. Foi uma atitude que tomei contra a sua morte e também, é lógico, contra a descrição insultante do assassinato, esta descrição tão nazista: como se seres humanos fossem intercambiáveis. Como se fossem engrenagens, elementos de um aparato com partes substituíveis. / . . /

E assim, em *Ver:Amor*, resgatei Bruno Schulz de sob os narizes dos críticos e historiadores da literatura e o trouxe à praia de Danzig e ali ele pulou ao mar e juntou-se a um cardume de salmões.

Como se sabe, o salmão nasce em água corrente de rio. Após algumas semanas, eles nadam para o mar, para a água salgada. Juntam-se em cardumes de milhões. E então, um dia, como se tivessem recebido alguma mensagem oculta, todos retornam e começam a nadar de volta. Nadam por alguns meses. Enfrentam quedas de água de vários metros. Chegam ao lugar onde nasceram e ali desovam e morrem. São muito poucos os que sobrevivem e partem para uma nova viagem.

Desde a minha infância este ciclo de vida me extasiava. Não sei o motivo. Talvez eu sentisse simpatia por eles terem que saltar corredeiras. Talvez houvesse algo neles que me parecesse judaico, na fagulha que de repente se acendia em seus cérebros e os trazia de volta ao lugar onde tinham nascido, contra todas as dificuldades.

E talvez eu fosse atraído pelo salmão porque senti que não há nada na vida deles exceto esta viagem. Suas vidas são de fato como uma viagem vestida em carne, como se eles descobrissem na ondulação da água o impulso da vida em sua nudez. E talvez haja aqui a conexão oculta que eu fiz inconscientemente com as histórias de Schulz. Não tenho certeza disto. Porque ler as histórias de Schulz me deu a sensação de que em geral experimentamos/conhecemos a nossa vida principalmente quando ela vai nos deixando, quando envelhecemos, ou perdemos a força ou perdemos algum membro da família ou amigos. E então dizemos para nós mesmos, bem, houve algo aqui e não existe mais.

E quando escrevi o livro, principalmente o capítulo sobre Bruno quando ele nada com os salmões, fui capaz por alguns momentos de tocar a própria fonte da vida, em seu impulso original, como se os salmões a estivessem criando em sua viagem pelas ondas. De repente eu soube de um modo muito físico que posso pedir mais e que a vida é maior do que a conhecemos. Assim, para mim, mesmo *Ver:Amor*, que é uma história a respeito da Shoá, não é em absoluto uma história a respeito de morte, mas, de fato, uma tentativa de entender a própria vida. E o que nos perturba tanto é que a Shoá pôde ocorrer do modo que ocorreu. Porque talvez, assim me parece, o assassinato maciço e anônimo pôde ocorrer de forma tão eficiente apenas em um mundo em que a própria vida, a ideia de vida de humanidade, tornou-se algo anônimo, sem sentido, vazio.¹⁶

¹⁴ *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, D3, 19-5-2007.

¹⁵ Também Philip Roth, em *The Gost Writer* (New York: Vintage Books, 1995), refere-se a Bruno Schulz. Aí, o narrador busca um ancestral morto — Schulz — cuja morte é traumática e precisa ser recuperado do anonimato, assim como seu manuscrito que se perdeu — *O Messias*.

¹⁶ Cf. <http://findarticles.com/p/articles/mi_m0411/is_1_51/ai_85068470/>, tradução de Nancy Rozenchan.

Embora extensas, as palavras do autor explicam seu apego ao escritor e artista plástico Bruno Schulz e dimensionam as motivações de sua escolha de “falar” através dele.

Em 1934, Bruno Schulz publica um livro de contos cujo título, em português, é *Lojas de canela* e um segundo livro de contos, em português denominado *Sanatório*,¹⁷ em 1937. Nos contos Schulz faz uma ronda metafísica na sua província natal, com uma calma inquietante, ressaltando a monotonia fúnebre, obsessivamente repetitiva típica da província centro-europeia. O principal cenário de seus livros é a penumbra iluminada com velas, dando relevo a cortinas, ao labirinto do apartamento paterno, seus armários enormes, os sofás profundos, as camas desfeitas, os quadros carcomidos, as paredes forradas com papéis pintados, que ganham uma estranha vida própria, as paredes gretadas e com fissuras que traçam desenhos como os que chamavam a atenção de Leonardo da Vinci. Os incríveis “quartos esquecidos” de uma habitação que nunca contou com um número determinado de quartos. Iluminada pela lâmpada de petróleo que cria um dia artificial, a policromia outonal da loja paterna imersa em penumbra é objeto de páginas extraordinárias. A fascinação pela variedade de objetos e livros, pelas publicações de clubes secretos que se encontram nas lojas lançadas num lusco-fusco, e as escadas utilizadas para alcançar as estantes muito altas, os álbuns de selos, às vezes de países desaparecidos, velhos semanários com suas ilustrações e anúncios, as menções a fotografias, o fotógrafo e seu tripé, tirando fotos instantâneas da abóboda celeste. As lojas, a farmácia, a doceria, o barbeiro, o bairro dos ricos, o Liceu onde o narrador estudou. Na pena de Schulz, ressuscita-se o paraíso perdido da infância, a pequena cidade de província contemplada pelos olhos da criança, o mundo

¹⁷ *Lojas de canela* (título original *Sklepy Cynamonowe*, Warszawa, 1934) foi publicada pela editora Imago, 1996, tradução, posfácio e notas Henryk Siewierski. *Sanatório* (*Sanatorium pod Klepsydra*, Warszawa, 1937), Rio de Janeiro: Imago, 1994, tradução e apresentação Henryk Siewierski, revisão da tradução, Nelson Ascher.

anterior à morte de seu pai adorado, “comerciante sonhador”, como o conheciam em sua cidade, que morre repetidas vezes nos contos de Schulz, mas nunca totalmente.

Pode-se traçar aqui um paralelo literário entre Grossman, em sua ânsia de refazer um mundo que não conheceu, e Schulz, que busca reconstruir e manter vivo o mundo de sua infância assegurada por um pai, com cuja morte vem a reboque o mal humano, as guerras e injustiças, que assolaram o século XX.

Entende-se, assim, que, enquanto pesquisa a obra de Schulz, Momik passe a outro patamar e retorne ele também aos acontecimentos de sua infância. A obsessão por escrever a história do encontro de Anshel Vasserman com o alemão Neigel cresce e esse será seu próximo veículo.

VASSERMAN

É num quarto branco e vazio que Momik depara com a própria vida e, nela, sua relação com um mundo de palavras representado por Vasserman. Desfaz-se, aqui, um dos enigmas da primeira parte do romance: Herrneigel, que parecia ser uma criança a quem o tio-avô contava sua história, desponta em nova segmentação como Herr Neigel, comandante do campo de concentração em que o tio avô tinha vivido.

Como se pode notar, os planos imbricam-se, as mudanças de posição são constantes, as partes se dobram e desdobram, criam fundos falsos e estruturas em abismo, como uma caixa chinesa.

O leitor acompanha o relato em que, levado à presença do comandante nazista, Vasserman conta-lhe que era o autor de *Crianças do coração*. O comandante entusiasmado declara-se fiel leitor de suas histórias e mantém o velho como “judeu de casa”, para que ele continuasse a escrever e lhe contar histórias.

Em seus passos, o narrador começa a desconstruir a oposição entre carrasco e vítima, ao humanizar as duas personagens (Vasserman e Neigel), através da ficção. Elas fazem um pacto:

Vasserman contará a Neigel as histórias que for escrevendo e, em troca, o alemão promete dar-lhe um tiro na cabeça ao final de cada relato, porque o velho não quer mais viver, ao contrário de Shezade em *As mil e uma noites*, que narra para postergar a morte. Passado muito tempo da publicação das narrativas de Vasserman, o velho mantém as mesmas personagens, porém envelhecidas. Elas passam a fazer parte de um grupo de resistência que vive no Zoológico de Varsóvia. Ali encontram um bebê, Kazik, cuja vida inteira — de bebê a velho — dura 24 horas. Juntam-se a este grupo os sobreviventes enlouquecidos do bairro em que Momik viveu a infância e, aos poucos, Vasserman começa a ampliar sua história e a inserir as personagens próximas de Neigel num mundo destruído pela guerra; vai-se armando, assim, a história do Holocausto miniaturizada no zoológico, que nos remete ao minizoológico idealizado por Momik na infância, de onde sairia a besta nazista.

Ligados pela ficção, carrasco e vítima tornam-se quase cúmplices, e, embora não explicitamente, as atitudes e palavras de Neigel começam a se transformar enquanto Vasserman desvenda aos seus olhos, através da ficção, a realidade do Holocausto.

Pouco depois, Momik tenta sair do quarto branco, mas já não consegue. O tio-avô Vasserman reaparece e pede-lhe que escreva sobre o menino Kazik.

A ENCICLOPÉDIA DA VIDA DE KAZIK

A quarta parte conta a história completa da vida de Kazik através de uma série de entradas da enciclopédia (de onde vem o título *Ver:Amor*). Não é arbitrário o recurso ao modelo enciclopédico. Ao contrário. Ele sinaliza uma forma que, em princípio, contém todo o saber, mas que, no romance, não alcança seu objeto de conhecimento.

Vasserman não ignora que, apesar do verdadeiro milagre que é a aparição da criança no enredo, tal fenômeno se dá numa

circunstância muito pouco favorável: como criar vida num contexto de morte? Para manter certa coerência, Vasserman introduz o princípio da destruição no próprio corpo de Kazik. Devido a uma doença congênita, o bebê completará o equivalente ao ciclo de vida de um ser humano em apenas 24 horas.

Anshel Vasserman tenta me ajudar. Não há dúvida quanto a isto: o bebê. Esta é a ajuda que Vasserman pretende prestar. Mas já não há força para este bebê. Não há força para criar uma nova vida. O que já existe representa uma grande carga: por exemplo, certa noite Neigel matou com sua pistola vinte e cinco prisioneiros judeus.¹⁸

Tal constatação invade também o enredo de Vasserman, quando Kazik quer conhecer o que existe além da barreira que seus tutores erigiram ao seu redor, para que ele não visse o caos e a morte fora do zoológico:

Vasserman contou como Kazik caiu ao chão. Não conseguiu mais aguentar a vida. Pela última vez pediu a Oto que o ajudasse a ver o mundo em que vivia. A vida além da cerca, que nem sequer conseguira provar. A um aceno de cabeça de Oto, Herotion rompeu uma abertura nas barras da jaula. Não foi a vista do zoológico que apareceu ali, mas a visão do campo de Neigel / . . ./. Kazik viu torres de vigília, altas e frias, cercas eletrificadas, uma estação de trem que não conduzia a lugar algum, a não ser à morte. Sentiu o cheiro da carne humana sendo queimada por mãos humanas, ouviu os gritos e o resfolegar de um preso que fora pendurado pelos pés durante uma noite inteira. [. . .] Os olhos de Kazik se arregalaram. Uma única lágrima conseguiu romper a aridez que havia

¹⁸ Op. cit., p. 336.

neles e em seu caminho de saída feriu o olho até sangrar. Seus lábios balbuciaram algo e Fried curvou-se para ouvir. Então o médico [Fried] se empertigou, com um olhar assustado: “Ele quer morrer, Oto”.¹⁹

Ainda que debruçado sobre catástrofe e morte, é a pulsão de vida que o autor assinala a partir do título do romance, quando remete o leitor ao verbete *Amor*, apesar de frisar, no corpo do texto, que só na ficção o amor vence; na vida, a corrente forte e tirana separa os homens, induzindo-os ao ódio.

Contar o livro sob a forma de uma enciclopédia talvez auxilie o leitor a perceber o contorno episódico da obra, mas ele terá que olhar por trás dos episódios, para um plano mais abstrato, para enxergar os temas vastos como a morte e o amor, a arte e a barbárie, a raiz da existência, os sentidos e não sentidos da vida que servem de solo ao romance.

Bruno Schulz dizia que a realidade é a sombra da palavra. Neste caso, filosofia seria, no fundo, “a exploração criativa da palavra”. Como Schulz, Grossman procura, em seu romance, redefinir o mundo. Sua originalidade, entre outros elementos composicionais, reside no fato de que essa redefinição é parte da experiência do horror.

Finalizando, chamo a atenção para a ruptura que David Grossman opera nos meios convencionais literários. Em lugar da narrativa totalizante, linear, com começo, meio e fim, que sugere que a vida tem um sentido compreensível, o autor, através de sistemas não lineares, de descontinuidades, da colagem, da ambiguidade, dos fragmentos, da contravenção, da enciclopédia pós-moderna, desafia o leitor, lançado no caos de conflitos morais, estéticos e sociais, a ler uma história delirante que é a da Segunda Guerra Mundial, e nela o Holocausto.

¹⁹ Op. cit., pp. 502-503.

Nascido em 1954, David Grossman não chegou a viver os tempos da ocupação polonesa pelos alemães nazistas e os campos de concentração. Ele é filho de uma geração que sobreviveu ao Holocausto. Assim, seu esforço em entender o que ocorreu se dá em diferentes direções, que não se somam. A desconexão das partes vai formando uma espécie de jogo, que cabe ao leitor, convocado a participar do processo de construção do romance, montar. Mas se trata de um jogo infinito, ao qual se retorna, porque não se completa. Daí a sensação de fracasso de Momik, o escritor/personagem, que não consegue escrever o livro almejado. Nesse panorama feito de livros e verbetes, o valor literário deste romance está na importância atribuída à linguagem, ao ato de escrever, que é performativo e transparece na própria escritura, em sua volúpia amorosa em redefinir o mundo, mas também nos vários personagens escritores que atravessam o romance e no modo labiríntico como intertrocam seus lugares e posições, culminando em Vasserman, personagem fantasmático feito de palavras. Apesar de voltado à referencialidade, à Segunda Guerra Mundial e ao Holocausto, esse caudaloso texto também se debruça sobre si mesmo e tenta entender o mistério da criação, levando o leitor a experimentar uma grande aventura que só se obtém através da arte.

LITERATURA INFANTIL
E NOVAS TEORIAS

THEORY, POST-THEORY, AND AETONORMATIVE THEORY

MARIA NICOLAJEVA
Universidade de Estocolmo

In 1984 the British scholar Peter Hunt called for a children's literature specific theory. The encouragement is still legitimate. During the last twenty-thirty years, international children's literature scholars have been applying various theoretical implements to books written, marketed for and read by young people. Yet, while many marginalized literatures have successfully developed their theoretical fields — feminist theory, postcolonial theory, queer theory — children's literature has so far not elaborated a theory of its own. This may seem a paradox considering the number of recent children's literature studies having the word "theory" in titles or subtitles: Margery Hourihan, *Deconstructing the Hero. Literary Theory and Children's Literature*; Peter Hunt, *Criticism, Theory and Children's Literature*; Jill May, *Children's Literature and Critical Theory*, Roderick McGillis, *The Nimble Reader. Literary Theory and Children's Literature*.

Yet "theory" is almost always accompanied by the conjunction "and", as if theory were juxtaposed to children's literature. However, for a theory to emerge and develop, its specific questions must be delineated and its object of inquiry identified. A recurrent question in children's literature research has been whether children's literature as a field of inquiry belongs within education or art.

I will not reiterate the numerous attempts to define the object of our studies, but rather draw our attention to the recent tendency to reject theory as such. The Canadian Perry Nodelman's provocative editorial in *Canadian Children's Literature* from 2005 offers an overview of the post-theoretical scholarly space and presents interesting arguments for and against theory, which he began already a decade earlier at a conference in Stockholm in 1995. There have perhaps not been as heated deliberations in our specific area as those Nodelman outlines; the scope of opinions, however, has been manifest in many publications and conference presentations. The subsequent *Canadian Children's Literature* controversy is amazing in its self-contradiction. The Canadian Rod McGillis, the author of the influential *Nimble Reader. Literary Theory and Children's Literature*, states categorically that we are "after theory", as he also does in an earlier article. Peter Hunt on the other hand argues, as he frequently does, that theoretical studies are exclusively part of the academia and therefore of little use in discussing children's literature which is part of real life. He does, however, acknowledge that theory has provided children's literature scholars with adequate analytical tools. Indeed, no theory, no application. Yet theory without application is not much worth either, which is perhaps something that theory adversaries imply.

Possibly, the very word "theory" has been recently contaminated by undesired connotations, at least in North America. Besides, it has begun to indicate abstract constructions and arguments never meant to be applied to concrete literary texts; theory supplants philosophy. This "metatheory and meta-metatheory" that critics fear is perhaps similar to mathematicians' "beautiful equations"; yet, in our area, we have always been slightly more pragmatic. A theory that cannot be used in concrete text analysis is like a bicycle with square wheels: radical and daring, but hardly functional.

Those scholars who claim that theory has had its day direct their scepticism primarily against general critical theory, without

acknowledging that children's literature theory as such has never emerged yet. Do the charges against theory imply that we have returned — or are encouraged to return — to purely empirical and descriptive studies where children's literature research began in earnest some fifty years ago? Or still worse, are we back to the evaluative stage when children's literature was judged from the point of view of its educational purposefulness? We would then have successfully bridged the notorious literary-didactic split, the clash between book people and child people, but merely by rejecting the former in favour of the latter, somewhat in line with Hunt's "childist criticism". In *Canadian Children's Literature*, McGillis seems to disclaim text-oriented studies not only for himself but also for the research community at large, which feels a rather ungenerous attitude. He also juxtaposes High theory and (low?) theories such as feminism, ecocriticism and queer. This stance certainly does these fields of inquiry, and by extension children's literature studies, a disfavour, since they are by definition sorted as inferior: high/low is after all a value-oriented binarity. Like many other scholars, McGillis propagates interdisciplinary approaches. Recently, children's literature scholarship has approached childhood studies, which many critics welcome. Literary studies can certainly gain a lot from childhood studies, but it would be a danger to get engulfed by it, or by gender studies, or by culture studies, just as it would be a shame to limit children's literature scholarship to purely pragmatic issues.

To summarize the recent discussion on to be or not to be of theory, most of the world's leading scholars would like to see more contextualization in history, culture, society, ideology and so on, the aspects that text-oriented children's literature studies have promptly tried to keep away from, primarily to legitimize their own work in the eye of literary studies colleagues. The *Canadian Children's Literature* debate was mainly concerned with theory as such, not theory in its relationship to children's literature,

and still less, the children's literature specific theory. Is there such a thing at all? While feminist, postcolonial, queer and ecocriticism, that McGillis refers to as "low", have become deeply anchored in literary studies, there is no comparable theory grown out of the particular conditions of literature for young readers. The Israeli scholar Zohar Shavit launched already in the 1980s the concept of *ambivalence*, which she, however, primarily applies to particular texts and their status within the cultural polysystem. The British David Rudd's idea of *hybrid* follows the same lines, yet broadening it substantially to encompass all texts in some way connected with young readers. The eminent French scholar Jean Perrot proposes to ground our field in ludistics, play theory, which again borrows its central notion elsewhere, and indeed playfulness is a decisive sign of all so-called postmodern art. We have witnessed a number of other critical positions, which, whatever our concrete judgment may be, are all equally legitimate. Children's literature is an educational vehicle, the most common position; in general criticism we say that literature is an ideological vehicle. Children's literature is a reflection of the status of childhood in the society that produced it. Children's literature is adult authors' nostalgic memories of their own childhood. Children's literature is adult authors' therapeutic treatment of their childhood traumas. And, not quite unexpectedly: there is no such thing as children's literature.

Paradoxically enough, I find that the closest we have come to an independent, specific theory is in picturebook criticism, a rapidly emerging academic field. Materiality and intermediality, two distinctive features of the picturebook as an art form, make it easier to define and delineate the phenomenon and develop a set of analytical tools applicable particularly to it. Thus we have today a theory for a subcategory of children's literature (if picturebooks are indeed that, which is far from self-evident), but not for children's literature at large.

Searching desperately for answers to the basic questions of my own scholarly pursuits, and moving from traditional structuralism toward narrative theory, I came across the term *heterology* (“discourse on the Other”), an umbrella concept for several critical positions dealing with power and inequality generated by the difference in gender, age, nationhood, race, and so on. While feminist theory has made us aware of male authors creating women characters as the Other, and while postcolonial theory reveals alterity in the images of ethnicity, a heterological approach to juvenile literature examines the power balance between the adult author and the implied young audience. On analogy with the central concept of queer theory, heteronormativity, we can propose the concept of *aetonormativity* (Lat. *aeto-*, pertaining to age), adult normativity that governs the way children’s literature has been patterned from its emergence until the present day.

The child/adult power imbalance is most tangibly manifested in the relationship between the ostensibly adult narrative voice and the child focalizing character. In other words, the way the adult narrator narrates the child reveals the degree of alterity — yet degree only, since alterity is by definition inevitable in writing for children. Indeed, nowhere else are power structures as visible as in children’s literature, the refined instrument used for centuries to educate, socialize and oppress a particular social group. In this respect, children’s literature is a unique art and communication form, deliberately created by those in power for the powerless. Further, unlike other above-mentioned kinds of literature, children’s literature demonstrates a constant change of power positions: yesterday’s children grow up and become oppressors themselves.

Contemporary children’s literature has cautiously started subverting its own oppressive function, as it can describe situations in which the established power structures are interrogated without necessarily being overthrown. Borrowing some basic ideas from queer theory and carnival theory to develop more all-embracing

heterological analytical tools proves especially helpful. Astrid Lindgren's Pippi Longstocking, for one example, sleeps with her feet on a pillow. This is norm-breaking, but only if the norm is to sleep with your head on the pillow and your feet under the cover. Pippi questions the established norm, both through her own behavior and when she claims that there exist other norms elsewhere, for instance, that in Egypt all people walk backwards. It can eventually turn out that it is more convenient to sleep with your head on the pillow or to walk forwards; but this is not the point. With heterological approach we can demonstrate, firstly, that norms are arbitrary, and secondly, and perhaps more important, that the whole argument about "norms" and "deviations" gives the norm priority over deviation, and thus more authority and power. Queer theory does not strive to replace one norm by another, but claims that all conditions are equally normal. Aetonormative inquiry suggests that childhood and adulthood are both normal human conditions. In practice, however, adult normativity is still given priority in texts intended for young readers.

Yet another theory that focuses on power is carnival, developed by the Russian philosopher Mikhail Bakhtin, a concept highly relevant for children's literature. Children in our society are oppressed and powerless. Yet, paradoxically enough, children are allowed, in fiction written *by adults* for the enlightenment and enjoyment of children, to become strong, brave, rich, powerful, and independent — *on certain conditions and for a limited time*. The most important condition is the physical dislocation and the removal, temporary or permanent, of parental protection, allowing the child protagonist to have the freedom to explore the world and test the boundaries of independence. The protagonist may be placed in a number of extraordinary situations, such as war or revolution, exotic, far-away settings, temporary isolation on a desert island, extreme danger, and so on. All these conditions empower the fictional child, and even though the character is most frequently

brought back to the security of home and parental supervision, the narratives have a subversive effect, showing that the rules imposed on the child by the adults are arbitrary. Adult normativity is subjected to scrutiny even if it is still presented as normative. The best children's literature has the potential to question the adults as a norm, and there are a number of strategies that children's writers have employed. Among such strategies, there is the use of specific genres (fantasy, adventure, dystopia), settings (Robinsonnade, Orientalism), and characters (superheroes, anti-heroes, animals, monsters), as well as narrative devices such as voice, focalization and subjectivity.

Fantasy is perhaps the most common carnivalesque device, as an ordinary child is empowered through transportation to a magical realm, through the possession of a magical agent, and through the acquisition of a set of heroic traits or magical force, impossible or at least improbable within the existing order of things (what we normally call the "real world"). Carnival, reversing the existing order, elevates the fictional child to a position superior to adults. This view of a child as omnipotent is based on the Romantic idea of childhood as a time of innocence, before societal evil exercises its evil influence. In most fantasy novels for young readers, there is a prophecy about a child who will overthrow the established order of an evil ruler. Yet, the inevitable reestablishment of order in the end of a carnivalesque children's story brings the characters down to levels at which they are only slightly more powerful than their environment, equal to it or inferior to it. The adult norm is always restored. The question remains, however, whether carnival still has a subversive, liberating effect, interrogating adult power as such.

One of the most recent examples of a fantasy story where adult normativity is endorsed in every detail, without ever questioning it, are the *Harry Potter* books. It would seem that Harry is empowered permanently, since he is an omnipotent wizard. Yet Harry's

power has its limitations. Although he is born a wizard and has some inherent force, he has to learn the true uses of magic, to steer and control his power. The adults at Hogwarts have more power than Harry, and he is repeatedly sent back to the magic-less world of Muggles, where he is not allowed to use his power. Even though he occasionally breaks the rules to take revenge on his nasty cousin Dudley, creating a truly carnivalesque chaos, these are merely small deviations from the order in which Harry is oppressed and can any time be locked in his little room under the staircase. The primary parental figure, Dumbledore, pops up like *deus ex machina* and concludes Harry's victory with an appreciative pat on the shoulder, even from beyond the grave in the final book. Here is the essence of adult normativity in a nutshell: the child hero can be as brave, clever and strong as he pleases, but in the end, an adult will take over. And here is perhaps the secret behind those children's books that we sometimes call the masterpieces of children's literature: in some incredible way they manage to solve the dilemma of children's literature: both to empower the child and to protect him from the dangers of adulthood, to try, against common sense, to hold the child within the innocence of childhood, since it is part of the adults' power strategy. The Harry Potter books firmly ascertain adult normativity, and the epilogue, in which Harry is grown-up and prepared to oppress his own children, once again demonstrates the self-reproduction of power.

Dystopia, a trend tangible in the 1990s and well into the 21st century, is, or should be, by definition an impossible genre in children's fiction. As many critics have repeatedly pointed out, children's literature is Utopian by nature. As a consequence, children's fiction maintains a myth of a happy and innocent childhood, apparently based on adult writers' nostalgic memories and bitter insights about the impossibility of returning to the childhood idyll. With contemporary juvenile dystopian novel, children's literature seems to have come to its antithesis. As critics and mediators of

children's literature, we are still trying to view it as optimistic, with a strong faith in the future. But we hardly find any of these features in contemporary children's novels set in the near or distant future. Instead, we find ruthless depictions of the destruction of humankind and the end of the Earth, of moral decay and increasing societal divergence.

In dystopian novels for children, the adult world is interrogated, as it is presumably the adults who have created the highly ordered, hierarchical, but dull society that serves as a setting for a dystopian plot. In fact, such an interrogation is one of the many stereotypes of the dystopian novel for young readers. Further, in accordance with the conventions of children's literature, it is the child or a young person who questions the society and reaches the insight about its injustice, but it is the adult society that suppresses the revolt. An aetonormative reading of dystopian novels leaves one with quite pessimistic conclusions. The depiction of childhood in conventional, or utopian, children's fiction reflects the adult writers' view, often highly idealized, sometimes nostalgic. Paradoxically, the vision of the future in children's novels is also likely to be radically different from the ideas young people today may have of their own future. Even though adult writers may try to liberate themselves from their experience, "to give a voice" to the child protagonist, "speak in the child's name", still we mainly hear the adult voice and the adult values leaking through the young protagonists' deliberately naïve perspective. It implies that in the obvious fear of the future in contemporary children's and young adult fiction, we see the reflection of our own fears and our own feeling of guilt. The readers' resistance to disempowering endings is a common phenomenon; for instance, many readers of *The Giver* (1993), by Lois Lowry, even adult readers, prefer to interpret the ending optimistically, claiming that the protagonist has indeed reached a better place and will live happily ever after. A more sophisticated reading of the whole novel excludes such an interpretation: throughout

the novel, the Elsewhere, that Jonas is trying to reach, is used as a euphemism for death. The depiction of Jonas struggling with cold and hunger and having hallucinations is an accurate picture of death agony. Thus, the only way the author sees for her rebellious hero is to kill him off.

Narratives about animated toys and anthropomorphic animals living in symbiosis with a human child have excellent premises for the carnival effect. Animals and toys are usually weaker than children, both the fictive children in the narrative and the young readers. It is not accidental that the most common animals in children's books are small, such as mice, rabbits, guinea-pigs and kittens. In the company of toys and small animals, the child can feel strong, clever and protective. Animals in the vast majority of stories are used to empower the human child, the character as well as the reader. Yet it may equally be the opposite. In Beatrix Potter's *The Tale of Peter Rabbit* (1901), the little hero ventures, naturally breaking his mother's prohibition, into a new, unknown, and exciting territory. He does what every folktale hero did before him, and what many children's literature characters have been doing after him, with various results. The author anticipates the failure of her protagonist by condemning him from start: "...Peter, who was very naughty..." This is the voice of adult normativity speaking; from the adult point of view, the three sisters, Flopsy, Mopsy, and Cotton-tail, "who were good little bunnies, [and] went down the lane to gather blackberries", are behaving according to the prescribed norm, while the naughty Peter, breaks the norm and interrogates the adult power. However, upon entering the enemy's territory, he is not, as the mythical or fairy-tale hero would be, allowed to revenge his father's untimely and horrible death. He is not allowed to show courage or wit, he does not find any treasure. On the contrary, he is repeatedly humiliated, first being sick because of his gluttony, then chased by Mr. McGregor, caught in a net, and finally, and perhaps most significantly, losing his clothes, which

transforms him from an intelligent, anthropomorphic creature into an ordinary dumb animal. Instead of returning home as a glorious hero, he returns exhausted physically and defeated morally; and what does he get from his mother: not a word of consolation, but still more punishment, bed without supper, and camomile tea to cure his upset stomach. This is a full triumph of adult normativity: the child is not even allowed the tiniest taste of freedom and power during his excursion, while his obedient sisters are rewarded by “bread and milk and blackberries”.

Another classic, *Winnie-the-Pooh*, shows clearly that power tends to reproduce itself. Christopher Robin feels stupid and uneducated in the fictive reality of the book. In his own realm, the Hundred Acre Wood he is clever and powerful; he appears each time his small, stupid subjects have entangled themselves into unsolvable problems; he knows everything, understands everything, he can read and write, and he is always there for his underprivileged friends. Yet if we read the story carefully, Christopher Robin inside the Hundred Acre Wood is far from benevolent. He is condescending toward Pooh, constantly commenting on his behavior by “Silly old bear,” while reluctant to admit his own shortcomings, which he cunningly transfers onto his subjects. An illuminating example is his inadequate literacy, projected onto Pooh and Owl. The child’s fear is reflected in Piglet, hyperactivity in Tigger, inferiority complex in Eeyore. Thus the boy humiliates and oppresses his toys just as his father oppresses him, much like Max in *Where the Wild Things Are* transfers his mother’s oppressive behavior onto the Wild Things, as he does to them as he is done by, sending them to bed without supper. However, in *Winnie-the Pooh*, the adult power from the “real” world finally catches up with the escapist child, in the image of spelling and multiplication tables, and the imminent departure to a boarding school. Unlike Pippi, Christopher Robin has nothing to defend himself against the attacks of the adult world. The adult normativity wins at the end.

The Australian scholar John Stephens identifies the distinction between fantasy and realism as “the most important generic distinction in children’s fiction”. He also chooses to illustrate the idea of carnival, or time-out as he prefers to call it, exclusively by fantasy novels. Yet obviously carnival is as much pertinent to the so-called realistic stories as to fantasy, even though the fictive child is empowered in a different manner. Like many children’s literature heroes, Tom Sawyer in Mark Twain’s classic is incredibly lucky to be an orphan (almost a sacrilege to state from a mimetic point of view, but a necessary condition for carnival) and to have an almost unrestricted freedom of movement. In *Tom Sawyer*, the two characters, Tom and Huck, are empowered by finding a treasure that immediately gives them a considerably higher social status. That Huck voluntarily rejects this elevation is another question. Louis Sachar’s *Holes* is a modern and original version of treasure-seeker theme, considerably harsher in its portrayal of society as well as more ambivalent in reflecting power structures, both in peer and child/adult relationships. The adults in the juvenile labor camp have unlimited power over the boys; they can reward and punish as they please, and deny the young inmates food, drink, and other basic necessities. Among the boys, power relations of their own are created and fluctuate, as the humiliated and exploited becomes themselves exploiters.

In a parallel plot, we are allowed to follow the fate of Stanley’s great-grandfather, a poor Jewish boy who comes to the country of his dreams, the USA, seeking his fortune. Stanley happens to be exactly in the same place where his forefather once was robbed by a female robber. He finally finds the treasure chest which once belonged to his great-grandfather, with all the necessary documents, so that the family can engage a good lawyer, buy a luxury home in California and live happily ever after. This elevation of the protagonist feels quite implausible if we read the novel mimetically, but on symbolic, carnivalesque level it shows the supremacy of

adult values, such as wealth and respectable societal status. Rather than showing the empowerment of the child in his own right, the novel incorporates him in the existing order of adult norms.

Running away from home is another carnivalesque strategy applicable in non-fantastic narratives. It is tentative and an innocent prank in *Tom Sawyer*, but fully developed and a matter of life and death in *Huckleberry Finn*. Tom is thus, with this particular motif, empowered temporarily, and indeed his carnival fails as he feels homesick and miserable on the island. As a young child, Tom is not yet ready to challenge the power of family, school and society at large. Huck, on the contrary, not only interrogates society by voluntarily abstaining from his sudden wealth, but also promptly rebels against parental authority. In its central conflict, the novel plays out a significant question of power. Jim is inferior to Huck as a runaway slave, and Huck is very much aware of it, preparing to exercise his power to turn Jim in. At the same time, Jim is superior to Huck in terms of his age, experience and also meekness and conciliation, which Huck acknowledges and makes his moral choice. Unlike Tom, Huck does not return to the security of home, and his carnival turns into a true rite of passage. His newly won insight will never again allow him to see slavery as a normal condition, which makes him at least ethically superior to the adults around him. This is obviously a more subtle way of empowerment than finding a treasure.

In *Homecoming*, a contemporary running away story by Cynthia Voigt, the children are empowered by the necessity to take care of themselves when left without adult assistance. Adult society is all the time after them, attempting to restrain their freedom and independence by putting them into proper social care. They are finally disempowered by coming under their grandmother's protection. Yet the adventure has definitely taught them that they can cope on their own, and they will not let anyone make choices for them.

In children's mystery books, such as *Nancy Drew*, the young heroes are smarter than the adults and are allowed by the authors to be in the right place at the right time, several steps ahead of the adults. Perhaps unexpectedly, the somewhat despised genre of horse and pony stories carries enormous subversive potentials. The stable creates a perfect carnivalesque situation in which girls are allowed to be everything that normally contradicts female stereotypes: strong, enterprising, independent, competitive, while at the same time retaining their traditionally feminine traits as caring and emotional. The carnival nature of pony books explains their popularity among young female readers. The question is, however, whether readers of mystery novels and pony books are empowered along with protagonists. *Nancy Drew* is a supergirl, and most readers will presumably realize that she is not a credible character of we apply criteria of realism. The heroine of a pony book is closer to the recognizable everyday world, but why does she always win competitions, tames the wildest beast and is allowed to keep her favourite by receiving an unexpected gift from a rich relative?

Another efficient way of empowering girls in particular is cross-dressing, a theme that has become prominent in recent juvenile fiction and appears in various genres, from comedy of errors to historical novels in which girls in disguise participate in wars, dangerous voyages and other deeds of bravery. In most cases, cross-dressing is temporary, as carnival usually is, and the girl obediently puts on deliberately feminine attire to return to patriarchal order.

Also in contemporary psychological novels young people are allowed to be cleverer, more sensible and more empathic than many adults. Yet, a teenage protagonist has basically two choices when meeting with repression: to perish or to become repressive himself. Indeed, many authors of young adult fiction seem not to know what to do with their rebellious characters and get rid of them by violent death or even suicide. Even an open ending may occasionally suggest death as a possible solution. More usually, the protagon-

onist gradually accepts the adult normativity, and thus, leaving adolescence behind and entering adulthood, becomes ready to exercise the same oppression that he has been subjected to. This reproduction of power is especially tangible in school series, where yesterday's oppressed newcomers all too soon become head boy or girl and channel their revenge toward those younger and weaker.

Yet the adult rules are valid even when the child is superior to adults, and the adult world takes ruthless revenge on the child. In book after book we see the authors' tribute to adult normativity. There are, however, exceptions, many of them in most recent texts that are also, strictly speaking, not fully realistic. In the Dutch Guus Kuljer's *The Book of Everything* the protagonist's father is a horrible tyrant who not only imposes strict rules in his wife and children, but does not stop at hitting them. The nine-year-old Thomas is mortally scared of his father, but gradually learns to interrogate his authority, and with some help from both adults and other children finally causes his total defeat. Thomas is, unlike Pippi Longstocking, not the strongest boy in the world, but his special gift is seeing things that aren't there, that is, having powerful imagination. He also finds strength and inspiration in reading. Kuijer depicts a competent child, whose moral and intellectual strength wins over the adult's physical superiority. When asked what he wants to be when he grows up, Thomas says that he wants to be happy. In some way, this is a proper dialogical reply to the affirmative ending of *Pippi Longstocking*.

Pippi is otherwise one of the most convincing examples of unconditional child empowerment in children's literature. However, Pippi does not have to long or fight for power, she is from start equipped with everything a child normally does not possess: strength, wealth, self-assurance, and independence, which enable her to challenge the social institutions and the individuals who cannot accept her status. It has been repeatedly pointed out that in *Pippi Longstocking* Astrid Lindgren takes the child's part. In fact, taking

the child's part, lending out her voice to the silenced child and similar metaphors of power have been used to emphasize the author's unique position in writing for children. However, an adult author can no better wholly "take the child's part" than a white author can wholly take a black character's part or a male author wholly take a female character's part, and so on, as heterological studies make us aware of. Alterity is always manifest, in one way or other.

Pippi interrogates adult power and adult normativity in everything she does. Yet Pippi does not in any way strive to overthrow the adult power, she merely mocks and ridicules it. In the end, the people of the little town are prepared to give Pippi the power, saying that they do not need police or fireman when they have Pippi. Pippi happily participates in the celebration of her courage and wit, but as to seizing power, she is the eternal child, who, like Peter Pan, prefers to play.

In terms of power, I find Latin American children's literature fascinating. Lygia Bojunga and Ana Maria Machado, two Brazilian children's authors I know relatively well, are extremely subversive. In countries with limited freedom of speech, children's literature is often one of the foremost channels of social criticism; it is not taken seriously and therefore is apprehended as less dangerous. This is a phenomenon well known from totalitarian regimes all over the world; as Lygia Bojunga has put it: "Generals don't read children's books".

Writing within the tradition of magical realism, both authors use genre conventions in the same way North American and European authors use fantasy: a condition of carnival, suspended reality where the child has more freedom and is empowered in a way strict realism would not allow. Both stretch our normal sense of time and space, of the everyday and the uncanny. Ana Maria Machado makes wide use of native mythology and folklore, mixing tunes

from oral storytelling with the most exquisite literary language, full of allusions, metaphors and complex imagery. The character of *De olho nas penas* (Eyes on the feathers), who at the age of eight has already lived in five countries because of political

persecution, is allowed through a mixture of dreams and imagination encounter his ancestors, real and mythical, and witness the cruel destruction of the native population by European colonizers. His personal fate is presented as closely interconnected with the fates of whole peoples. The story brings across its subversive message through the disguise of a fairy-tale-like dream.

On the other hand, *História meio ao contrário* (The upside-down story) takes place wholly in a fairy-tale realm, featuring a king and his queen, a valiant prince and a stubborn princess; but the society depicted is easily recognizable, with its self-conceited despot, his compliant servants and the ordinary people who have to cope with the ruler's follies. Reality and fairy tale easily change places in Ana Maria Machado's literary universe; in fact, they are just two side of the same world. Even her protagonists know it very well: it is natural for the young girl in *Beijos mágicos* (Magic kisses) to believe that her new stepmother is a witch, because stepmothers are always wicked witches in fairy tales, and isn't it obvious that her father has been enchanted? And as readers, how can we be sure that Nanda is mistaken? Perhaps her stepmother is a witch after all. And how can we really feel certain that the imaginary friend in *O menino Pedro e seu boi voador* (1979, Pedro and his flying bull) is indeed imaginary when he is so real for the boy? With Ana Maria Machado, we are always in the marginal zone between reality and imagination. It is in this liminal space that a child can be empowered.

Likewise, in Bojunga's books we meet young children empowered by special vision, by seeing things and creatures that the adults cannot see, as does Rachel in *The Yellow Bag* (*A bolsa amarela*), who makes unlikely friends with two cockerels, a safety pin and an umbrella. The book demonstrates, though Rachel's insights, that

adults have more power than children, and Rachel's desire is to grow up as soon as possible, in the same manner that she wishes to be a boy. Yet she is strong and independent precisely since she is a child and a girl. Notably, like her many literary sisters, Rachel also discovers the liberating power of writing. Writing and written language as more authority and is therefore usually usurped by the adults, as shown earlier. Unlike Christopher, Rachel learns to use her writing for subversive purposes.

Alexander in *A casa da Madrinha* also conquers the injustice of adult world through imagination. In this book, the adult power is most tangibly shown through the indoctrination that Alexander's peacock has been subjected to in school. Like the cockerel with his thoughts sewn up in *A bolsa amarela*, the peacock becomes a symbol of the oppressed child.

Rachel, Maria in *Free Rope* (*Corda bamba*), and Lucas in *Six Times Lucas* (*Seis vezes Lucas*), each in her or his way, struggle against the rules and regulations that the adults have imposed on them. Lucas' foremost dilemma is his complicated relationship with his authoritative father and his fear not to live up to adults' expectations, while he also sees the faults and insecurity of adult life. Maria is made to forget the traumatic memory of her parents' death, but dreams help her come to terms. Through dreams and imagination, reminiscent of Ana Maria Machado's work, she learns to explore her inner landscape and liberates herself from her grandmother's tyranny. In *A meu amigo pintor* (My friend the painter) Claudio contemplates an adult man's suicide. Again, the child proves stronger than the adult in his very capacity of being a child.

A deep penetration of a child's psyche is the foremost characteristic of Lygia Bojunga, who manages to use simple and accessible language to convey complex mental states, unspeakable truths, most secret emotions. Each book is a study of human fate drawn with precision and tremendous empathy; a sophisticated portrait of a child working through loss, pain and sorrow.

One book by Machado especially makes use of the conventionality of language and the power that language gives adults over children, *Palavras, palavrinhas, palavrões* (Few-letter words, many-letter words, four-letter words). How can a young child understand why words like “cock” and “ass” are fine when they denote animals, but not otherwise? And how does she feel when confronted with big and incomprehensible words such as REPRESSED AGGRESSIVENESS or MANIFESTING ANXIETY. Oppressed by the insensitive adults, the girl decides to stop talking at all: what a powerful metaphor for silencing the dissidents! Even though young readers may not immediately understand it, the adult co-readers will. However, young readers will certainly understand the protagonist’s feelings of resignation and abandonment, especially since she believes that all her language troubles come out of her not being a boy: boys are allowed to use bad language, but girls are not. In this simple manner, the writer makes us aware of the gendered nature of language in our society — something that sociolinguists know well, but also that young children confront daily.

My understanding of the Brazilian writers’ subversive impact is that they use the synergy of heterological conditions, including race, gender, class — and age. Yet another prominent feature in Bojunga’s as well as Machado’s works is strong female protagonists, young as well as old. I have already mentioned Rachel and Maria, the inquisitive and determined character of Machado’s *Palavras, palavrinhas, palavrões* and the suspicious stepdaughter in *Beijos mágicos*. There is also the brave and clever Shepherdess *História meio ao contrário*. *Bisa Bia Bisa Bel* is a piercing, powerful, magical exploration of the invisible links between generations of women. It goes far beyond the conventional motif of imaginary companion. The photo of Isabel’s great-grandmother mystically transubstantiates into a part of herself, a real, living person inside herself, who in reality has been dead for many years. Moreover — and perhaps more disturbing — there is a third voice which suddenly

appears within Isabel and which proves to be her great-granddaughter from the distant future almost impossible to imagine. Naturally, these links with the past and the future help the protagonist to find her own place, her own identity, but only in relationship to others, as a part of a larger whole. Multiplicity, heterogeneity, ambiguity - all the labels of the so-called postmodern literature are easily recognizable in this brilliant novel. This is an example of how a child can be empowered rather than disempowered through bonds with adults, but it can only be done within the conventions of magical realism.

In her insightful book *Don't Tell the Grownups*, Alison Lurie claims that all children's literature is subversive by definition. This is a dubious stance. Children's literature can indeed be subversive against adult normativity, but considerably more often it is prescriptive and confirms rather than interrogates it. It would also be wrong, judging by my examples, to draw the conclusion that older children's books are more conservative than contemporary ones. In fact, the most radical interrogation of adult normativity, *Pippi Longstocking*, was written almost sixty years ago, while lots of children's books confirming the existing order have appeared since. Starting from age-related power hierarchies and adulthood as norm, we may perhaps approach the core of children's literature and thus define in a more satisfactory way the object and goal of our endeavors.

Does this mean that children should write their own literature, or harder still, that only children can create true children's literature, as radical adherents of queer or postcolonial theories maintain about their respective marginalized groups? Here children's literature displays features different from other previously silenced artistic expressions - or does it? Adult authors ostensibly write children's books from wider experience, larger vocabulary, higher cognitive capacity - biological and psychological facts hard to dismiss.

Yet maybe the term children's literature will one day be reserved for literature *by* children, just as children's culture today includes children's own stories, drawings, and play.

This is, however, less relevant for children's literature scholars' dilemma. Should we accept "childist criticism" as our theoretical platform, trying to adopt young readers' perception of books created for them by another societal group? Should we make advantage of our adult position to explore and reveal the age-related norms presented in books marketed for children? I see no point in limiting our critical position to just one perspective.

Yet we can never get beyond, or after, or past theory until we have answered the major questions about our subject, such as "What is literature?", "What is a child?", "What is childhood?", "How can a child's experience be conveyed by an adult author?", which hopefully will never be achieved. Otherwise we can just as well start doing something else. Yet I fully agree with Perry Nodelman in his discovery that "we in children's literature studies may know something – or at least be in a position to know something – that other scholars don't". Perhaps children's-literature-specific theory can enlighten the "sclerotic," to refer to Nodelman once again, minds of our contemptuous colleagues.

DESCONSTRUINDO MITOS: A PROPOSTA LITERÁRIA DE ANA MARIA MACHADO

BIAGGIO D'ANGELO

Pázmány University

A onça caiu da árvore e por muito tempo esteve de cama seriamente enferma. E como não pudesse caçar, padecia fome das negras. Em tais apuros, imaginou um plano. — Comadre irara — disse ela — corra o mundo e diga a bicharada que estou à morte e exijo que venham a visitar-me. A irara partiu, deu o recado e os animais, um a um principiaram a visitar a onça. Vem o veado, vem a capivara, vem a cutia, vem o porco-do-mato. Veio também o jabuti. Mas o finório jabuti, antes de penetrar na toca, teve a lembrança de olhar para o chão. Viu só rastros entrantes, não viu nenhum rastro sainte. E desconfiou: — Hum!. . . Parece que nesta casa, quem entra não sai. O melhor, em vez de visitar a nossa querida onça doente, é ir rezar por ela. E foi o único que se salvou.

— Monteiro Lobato. *Fábulas, histórias de Tia Anastácia e histórias diversas*

Todo o mundo pode contar, mas toda aldeia tem alguém [. . .] que também conta melhor essas histórias.

— Ana Maria Machado. *O Tao da Teia. Sobre textos e textéis.*

Em um estudo publicado há poucos anos, perguntava-me se o gênero infantil podia ser definido de outra maneira, para respeitar os novos códigos do sistema cultural do século XXI, e se havia avançado o rótulo de “literatura de formação” (D’Angelo, 2006, pp. 55-67). Nossa proposta não estava relacionada, como é óbvio, ao gênero do romance de aprendizagem — ainda que a aprendizagem esteja radicada dentro da matéria infantil e seu desenvolvimento —. Os adjetivos *infantil* e *juvenil* nos pareciam «corroer» o propósito de uma produção literária que se apresenta

com uma orientação precisa (às crianças e aos adolescentes) hoje inaceitável. De fato, as últimas novidades editoriais e o mercado cultural da atualidade deixaram emergir, com maior clareza que antes, que o leitor implícito da produção infantil, modificado no transcorrer do tempo, não é apenas uma “criança”, senão também um leitor adulto, ou seja, um sujeito maduro, consciente, curioso, graças ao desafio que lhe impõem as coordenadas atualizadas desta literatura. Optamos, agora, por retornar ao termo tradicional, ainda insuficiente, de “gênero infantil” ou de “literatura infantil”, enfatizando sempre o sentido de sistematizar uma pesquisa de textos que reúnam as mesmas características, ainda que a criança não seja o único receptor destes textos.

Falar e se dedicar à literatura infantil hoje deixa de ser uma ferramenta inocente e pura, e se carrega de “uma forte ambiguidade provocada pelas características próprias de uma literatura que relaciona estreitamente sua configuração literária com o conceito social da educação da infância própria de cada época” (Colomer, 1998, p. 13). Melhor, a literatura infantil se dirige a uma *totalização imprevista*, que reivindica as características do literário: “a literatura, como fato cultural de expressão total, é um meio particularmente vivo e eficaz de interesse e formação do cidadão, assim como um instrumento de luta contra os *handicaps* culturais da criança” (Perrot, 1999, p. 14).

Apesar do crescimento da indústria editorial e do *marketing* furioso, que construiu uma nova identidade infantil, na qual a criança é frequentemente vista como objetivo comercial, a literatura infantil possui grandes nomes que permitem não a reduzir a “paraliteratura”, no sentido depreciativo de uma produção literária destinada ao consumo popular, das massas, sem valor estético algum. Autores como Lewis Carroll, Monteiro Lobato e os irmãos Grimm enobreceram o gênero, acompanhando, com a reflexão filosófica, madura, o estupor e o brilhantismo da imaginação da criança e do adolescente.

Jorge Luis Borges, estimador convicto da arte narrativa dos relatos de Rudyard Kipling, autor de *Kim* (1901), de *O livro da selva* (1894) e outros romances lidos durante décadas por um público adolescente, afirmava que “os primeiros temas [de Kipling] foram o mar, os animais, os aventureiros e os soldados; os últimos, as doenças e a vingança” (Borges, 2005, p. 532). Este juízo borgiano nos obriga a reconsiderar as obras *seladas* como proposta destinada a jovens leitores. Como indica Borges, a variedade de temas, que um grande autor domina, se refere também ao leitor adulto, que pode encontrar em textos, como os de Kipling, “indicações” daquelas questões filosóficas e existenciais das que a literatura está tecida. No interior da totalidade da literatura, o que representa a paraliteratura “constitui a variante última e completa da totalidade da literatura” (Marino, 1994, p. 161).

A dificuldade de dar uma sistematização teórica às questões levantadas pela crítica e pela história da literatura infantil aumenta por conta da transformação da literatura infantil em uma indústria midiática,¹ cuja famosa série de livros com seu protagonista Harry Potter, representa um sinal interessante — e não necessariamente alarmante — como o demonstra a abundante atenção de editores e críticos literários.

No turbilhão de sucesso midiático do bruxo de Hogwarths, é interessante observar títulos como *Children's Literature: Art or Pedagogy*, escrito pelo dinamarquês Torben Weinreich (Frederiksberg, Denmark: Roskilde UP, 2000) e *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter* de Jack Zipes (Nova York e Londres: Routledge, 2001). Ao mesmo tempo, tem-se de aceitar que os meios de comunicação têm gerado, indubitavelmente, mudanças profundas na relação do indivíduo com a realidade e, portanto, com a capacidade de produzir ficções e mundos paralelos.

¹ Reconhecia-o, já há trinta anos, Gianni Rodari numa conferência sobre a Educação Artística organizada em Roma em junho de 1968.

Por outro lado, se se tem em conta a importância da *situacionalidade* nos processos interpretativos, podemos observar que no diálogo entre texto literário e leitor (de qualquer lugar onde se “enuncie”) é evidente que quem se forma não é exclusivamente a criança. Também o adulto recebe, como destinatário, o mesmo renovado interesse no mundo e seus possíveis recursos ficcionais. A este novo tipo de literatura, corresponde não só um “crescido” leitor implícito, senão também a consciência de um tempo que requer uma asseveração e um juízo dignos da progressiva alfabetização midiática do mundo. Como sugere Wittgenstein: “Novos tipos de linguagem, novos jogos de linguagem nascem, poderíamos dizer, enquanto outros envelhecem e caem no esquecimento” (Wittgenstein, 1961, p. 23).

Regina Zilberman, num artigo, lembra que “o conflito vivido pela literatura infantil é, em outras palavras, entre ser ou não ser literatura” (Zilberman, 2006a, p. 31). A estudiosa brasileira organizou um projeto denominado “Leitura, literatura e leitor: encontro possível na prática pedagógica” (Bordini, Ritzel & Zilberman, 2005), no qual, partindo da observação do desprestígio da literatura na atualidade, enfrenta o problema do estudo, da difusão e da educação como pilares indispensáveis da prática da literatura. A preocupação de todos os docentes envolvidos no projeto se resume na constatação de uma formação deficitária, em primeira instância, de professores, e não de alunos. Tal deficiência refere-se à escassa atuação dos docentes de hoje como leitores, quanto ao domínio de conteúdos, de concepções metodológicas e de habilidades didáticas que, sobretudo no continente latino-americano, denunciam a preparação insuficiente do ponto de vista profissional, em todos os níveis. Por tanto, ao nosso juízo, a literatura infantil realiza hoje um papel decisivo, fundamental, porque, no momento de formação de leitores-crianças, se preocupa também em formar leitores adultos que, por sua vez, formem e fundamentem a importância da literatura na prática ético-cultural da atualidade.

Como recorda Ana Maria Machado, escrever e ler são atividades que chamam à responsabilidade, “principalmente quando se trata de leitores-crianças, que não têm informações suficientes ou recursos críticos para discernir e analisar a ideologia oculta no que estão lendo, e para fazer, mentalmente, as correções necessárias” (Machado, 1999, p. 32).

Nossa intenção é, então, ocuparmos-nos, nestas páginas, do espaço da desconstrução dos elementos míticos nas fábulas, como fio vermelho que permite não somente descobrir no gênero infantil a presença da tradição e da oralidade, senão também a necessidade de ler — através do discurso temático e mítico, sempre atual — novos espaços de expressão estética e de releituras do mundo. Leituras e releituras, ou seja, processos de aprendizagem e interpretações, compõem o universo de adaptação dos anseios antropológicos e míticos na literatura. É suficiente pensar em toda a *paraphernalia* constituída por lendas, histórias maravilhosas, monstrosidades, encantamentos, subversões antropomórficas, invenções, metamorfoses etc., que pode ser utilizada para “desestruturar” os clichês do imaginário tradicional que hoje necessitam uma revisão, frente à violenta cultura contemporânea das imagens, culpadas de anular, com frequência, a capacidade imaginativa dos leitores.

Não cabe dúvida que o texto literário constitui uma das fontes privilegiadas de ferramentas a nossa disposição para penetrar no conhecimento do mundo e da realidade. A literatura infantil, atualmente, deixando de pertencer ao grupo das minorias literárias, revela que as relações humanas, apresentadas mediante a produção destinada ao público infantil, representam um profícuo campo de verificação dos estudos culturais. Com efeito, uma das questões mais delicadas, que suscitou atualmente numerosas polêmicas, consiste nas alterações dos papéis sociais para homens e mulheres; crianças (e, portanto, as personagens-crianças dos textos infantis) nesta construção cultural transformada, perderam o lugar mítico-romântico com o qual o identificava constantemente. Dois

exemplos são os ensaios publicados na Suécia e nos Estados Unidos, dois países de vanguarda cultural em relação à literatura infantil: Maria Nikolajeva e Margaret Higonnet. A russo-sueca Maria Nikolajeva, da Universidade de Estocolmo, uma das acadêmicas mais reconhecidas internacionalmente, premiada numerosas vezes por suas pesquisas, presidente da Sociedade Internacional de Pesquisa sobre a Literatura Infantil (IRSCL) possui uma abundante e estimulante bibliografia, que mereceria ser traduzida. De suas produções em inglês recordamos um de seus últimos trabalhos: *The Aesthetic Approach to Children's Literature (Uma aproximação estética da literatura infantil*, Lanham: Scarecrow 2005), no qual a estudiosa sueca explora a estética da ficção infantil e as diversas teorias críticas que recentemente estão se interessando por este fenômeno e pelo gênero literário (da semiótica à psicanálise, do feminismo aos estudos culturais). A comparatista Margaret Higonnet, professora de literatura francesa e estudiosa do problema de “gênero” e teoria feminista, publicou faz alguns anos, com Beverly Lyon Clark, um livro provocativo, *Girls, Boys, Books, Toys: Gender in Children's Literature and Culture (Meninos, meninas, livros, brinquedos: o gênero na literatura e cultura da infância*, Johns Hopkins University Press, 1999), no qual se propõe a ruptura do esquema binário masculino-feminino na ficção infantil, para uma nova construção da identidade da infância. As reflexões de Margaret Higonnet permitem discutir o espaço da literatura infantil em relação aos processos de desconstrução (e também de construção) de heróis estereotipados e dos binômios redutores de boa menina *versus* menino travesso.

Nesta perspectiva, os textos de Ana Maria Machado representam a possibilidade, por um lado, de se aproximar da criança como um *ser em formação* e, por outro, de considerar o adulto como uma criança que deseja escutar e ler boas histórias, nas quais o mítico, o mágico e o imaginário se atualizam e se perpetuam.

Ana Maria Machado é justamente reconhecida como uma das mais provocativas e destacadas escritoras de gênero infantil. Textos

como *O príncipe que bocejava* (2004) e *História meio ao contrário* (1978) demonstram não somente os aspectos lúdicos que se dirigem aos pequenos leitores, mas também as construções paródicas que renovam o panorama estético e os critérios fabulísticos de nossos tempos.

Nos textos de Ana Maria Machado, os mitos (fabulísticos) são subvertidos e funcionam como baluarte de “resistência” da tradição que, para se revitalizar, necessitam de reinterpretação.

Efetivamente, são os elementos estruturais dos relatos míticos que na pós-modernidade sofrem a maior alteração paródica. Particularmente, as fábulas, as utopias, e, no geral, as ficções, se apresentam com uma forte carga de ambiguidade que deriva desta mudança paródica. Por um lado, os mitos, na tentativa de justificação e explicação das questões primordiais da existência do ser e do mundo, continuam em sua “tarefa” de expandir a razão, por intermédio dos imaginários. Por outro lado, a literatura “sabe”, de certa forma, da inutilidade de sua participação em uma mitologia, enquanto ela não responde diretamente às inquietudes que alimentam as andanças e as interrogações do sujeito. Melhor, a literatura “potencializa”, em sua ambiguidade, a leitura do mundo e de seus fenômenos. Nesta articulação entre real e sonhado, entre a reflexão subjetiva e o imaginário, a literatura, repropondo o jogo dos mitos, plurissemantiza o mundo, e com isso, diversifica e problematiza sua leitura, quebrando as interpretações unívocas e enquadradas.

Ana Maria Machado é profundamente consciente da influência da literatura infantil na formação de sujeitos responsáveis em uma sociedade sempre mais tecnológica. O mundo onde vivem as personagens-crianças da escritora brasileira, heróis e heroínas que ficam impressos na mente do leitor, não é um lugar de perfeição, rígido e já estabelecido. Ana Maria Machado convoca o leitor, criança e adulto, a uma reconsideração dos paradigmas estereotipados, como por exemplo, a figura da mulher e da menina como modelo de submissão, o “adultocentrismo” e os clichês literários

das fábulas hoje inadmissíveis (como o famoso refrão conclusivo “e viveram felizes para sempre”).

Desta forma, a realidade nua e crua não é mais considerada como um obstáculo, como um elemento alienante, do qual escapar, mas como uma janela de “maravilhas” que, lidas como conjunto de símbolos do imaginário, permitem passar do mundo da leitura (leitura de signos, leitura de textos) à leitura do mundo (interpretação e aceitação de signos e textos da realidade).

Em *A princesa que escolhia* (2006), conta-se a história de uma princesinha que quer somente “escolher” e não acatar as decisões do rei seu pai. Sua desobediência de não querer casar-se com o mítico “príncipe azul” de todas as fábulas leva-a a ser relegada, como Rapunzel, em uma torre. Ao contrário das fábulas tradicionais, a princesa não se entristece, mas reage com leitura, novas amizades, projetos científicos. Quanto uma epidemia de dengue ameaça o reinado, a princesinha revela a seu pai, por meio de alguns servidores, que ela conhece a solução. O pai libera a filha e fica pasmo frente à lição que a princesinha lhe dá. O reino é curado pela vacina aconselhada pela menina princesa e o rei repropõe, voltando em seu propósito, o casamento com o príncipe das fábulas. Para isso se realiza uma grande festa na qual a menina conhecerá os candidatos. A princesa aceita a festa solene, o grande baile, mas não gosta de nenhum dos pretendentes ao trono. E isto não a incomoda. Aconselha a cada participante acerca da possível noiva: a um, a Cinderela; a outro, a Bela Adormecida; a um terceiro, Branca de Neve. Descobre, também, as maldades de Barba Azul. A princesa encontra seu amor no jardineiro do reino, concluindo assim a história com novos elementos desconstrutores: “foram felizes por agora, *mas não para sempre*”, esclarece a narradora ao final da fábula.

Ana Maria Machado não concebe a criança como um ser que necessita ser moldado como um adulto (um “ser que será”), mas como um sujeito em formação “ativa”, que não sofra imposições e que possa decidir com liberdade. A “princesa que escolhia” demons-

tra que a busca pela identidade de cada indivíduo é uma responsabilidade difícil, pessoal, e que permite ao sujeito ser protagonista, também em momentos de crises.

Deste ponto de vista, é possível definir a literatura proposta pela escritora brasileira como “estético-ideológica”. Os textos literários de Ana Maria Machado representam “o testemunho de uma época, na qual a mulher, a mãe, a professora, a cidadã e a escritora fundem-se para revelar os conflitos humanos do momento no qual vivemos” (Ceciliato de Carvalho, 2004, pp. 70-71). Nesta perspectiva, a escrita de Ana Maria Machado questiona e problematiza os aspectos significativos de *gênero*, não tanto como insistência ideológica superficial, senão como necessidade de observação das mudanças da realidade, sem preconceitos, dando força assim a personagens exemplares da chamada “minoria”, como negros, índios e velhos, entre tantos. Não é por acaso, por exemplo, que a protagonista de uma fábula de Ana Maria Machado, *Menina bonita do laço de fita* (1986), história de uma menina belíssima que se apaixonou perdidamente por um coelho, seja — coisa estranha na literatura brasileira — uma negrinha.²

A desconstrução de personagens, então, se acompanha do que poderíamos chamar “desconstrução de toda ferramenta mitológica”, ou seja, de todo o conjunto de valores tradicionais que se transmitem sem trabalho crítico e com superficialidade e, quiçá, com soluções fáceis. A criança para Ana Maria Machado pode já ser um leitor crítico. É fundamental oferecer-lhe os instrumentos necessários à sua formação estética e de juízo sobre o mundo. A escritora brasileira trata a criança como leitor efetivo de textos e, da mesma maneira, trata o adulto. O compromisso, portanto, está com o leitor, não com a idade do leitor. A desconstrução de estereótipos e

² Ana Maria Machado, 1999, p. 66. “O tema de uma menina linda e loura, ou da Branca de Neve, já estava gasto demais. E nem tem nada a ver com a realidade do Brasil. Então a transformei numa pretinha, e fiz as mudanças necessárias: a tinta preta, as jabuticabas, o café, o feijão-preto, etcétera”.

de mitologias — em particular, a divisão binária entre bem e mal, branco e negro, rico e pobre, etc., assim como os temas míticos das fábulas (final feliz da história com casamento, bruxas malvadas, princesas submissas e obedientes) — acompanha-se a uma curiosa paródia do elemento literário-artístico. “Curiosa”, porque Ana Maria Machado parece proceder reconhecendo no texto fabulístico um gesto paródico (e não necessariamente cômico) que lhe havia sido evitado. Como já mencionávamos, a fábula, para se regenerar, necessita da linguagem paródica, porque o instrumento subversivo representa uma das possibilidades mediante as quais um determinado gênero literário não se estabiliza nunca.

Mikhail Bakhtin, na *Teoria e estética do romance* explica apropriadamente que o romance, ou qualquer outra forma narrativa, tende sempre a se estereotipar; nesse momento intervêm, então, modalidades como a paródia, o pastiche, o *corpus* grotesco de imagens, que dialogizam com o romance e o problematizam. Ana Maria Machado atualiza a mitologia fabulística, deixando que o presente histórico fale ao leitor, formando-o criticamente.

Para Ana Maria Machado, a fábula, por ser a hipótese de inovação da forma narrativa, fora do perigo de estabilização que afirmava Bakhtin, se configura como um eixo “totalizador” por excelência, apesar de sua marginalidade canônica.

E, todavia, a literatura infantil de Ana Maria Machado se propõe ao leitor como “incompleta”. Sem se estancar em clichês repetitivos e banais, a produção infantil se volta, paradoxalmente, totalizadora porque, ao determinar o drama que está atrás das cortinas da criação artístico-verbal, contribui ao porvir da forma narrativa e da literatura, absorvendo o grotesco e o burlesco como variantes literárias do espírito popular folclórico. Aparentemente, a desconstrução da mitologia fabulística (na qual o cômico funciona como híbrido, como proposta à inteligência do leitor, como gesto renovador e contagioso, e não como risada grosseira e trivial) procede “fragilizando” o *status* “normal” do romance. Todavia, a

fragilidade adquirida por efeito da desconstrução do habitual transforma a produção de Ana Maria Machado em uma contrafábula, ou antifábula, como o seria em Voltaire, Swift e Monteiro Lobato, porque a desordem irônica e a fragmentação profana escondem a verdadeira cara da fábula que quer ser, ao contrário, uma reflexão política e cultural sobre a leitura e os leitores na contemporaneidade.

Para Ana Maria Machado, a cultura infantil não é somente um espaço estancado onde se desenvolve, por um lado, o raciocínio e, por outro, uma fantasia desenfreada. A escritora brasileira propõe que o sistema de signos da escrita — para o cinema ou para as páginas de uma fábula — seja inserido em um mais vasto campo de diálogo intersemiótico com as ciências sociais, a antropologia, os problemas epistemológicos, a psicopedagogia. A desconstrução de princípios mitológicos ou rituais das fábulas representa a separação problemática da literatura tradicional, em busca de um novo conteúdo, reconstrutor. Na escrita de Ana Maria Machado, o *contracanto* paródico serve como catalisador de novas consciências, veículo de manifestações culturais, talvez ideologicamente ocultas.

Não é por acaso que a consciência estético-ideológica determinou a produção estética de muitos autores brasileiros, que, durante o regime ditatorial, do mesmo modo que em outros países — como a Rússia comunista — dedicaram-se à literatura infantil para questionar e protestar o poder político-cultural, e construir uma nova articulação entre sujeito e realidade — da mesma maneira que propôs Monteiro Lobato com seu projeto educativo “emiliano”.

Para Ana Maria Machado a palavra é “palavra de poder”, na forma que indicava Foucault. Por isso, resulta muito sugestivo o começo de *Era uma vez um tirano* (1982), em que a criança (o melhor dito, o leitor) se embate numa ficção, cujo tema principal é o poder. A fábula se apresenta marcada pela atemporalidade e por um lugar não identificado, já que se trata de um problema his-

tórico universal e não reduzível a uma só “localidade”. Nesta atitude de lealdade com o presente e com a história, Ana Maria Machado desafia o leitor criança, outorgando-lhe uma identidade de criança-adulta, capaz de reconhecer e orientar-se nas tramas do tempo.

Para que a palavra-poder seja reconhecida e defendida, a escritora brasileira propõe, como solução, a formação familiar unida à capacidade leitora do sujeito. A leitura, na realidade, supera qualquer outra instância, segundo Ana Maria Machado, porque ler romances, poesias, teatro é uma disposição do leitor de imaginar e aprofundar os mistérios da realidade. Com suas regras, como um jogo, a leitura — e, por conseguinte, a escrita como primeira contrapartida criativa — transforma-se em uma atividade de penetração em mundos possíveis.

De certa forma, para Ana Maria Machado a leitura é também (ou pode ser) uma atividade “perigosa”. Recordando com Daniel Pennac que ler é um dos pouquíssimos verbos que não admite o imperativo, a leitura — que aqui estamos chamando em causa — não define e não é exclusiva do homem das letras. Não se tratando apenas do homem das letras, então, a leitura é um processo educativo constante, uma tarefa infinita, porque incansável é a dinâmica interpretativa de códigos e de signos. Ler vale a pena, mas, para que isso seja viável, é preciso educar à leitura.³

Regina Zilberman afirmava recentemente que professores e poetas rivalizam, enquanto deveriam dedicar-se à mesma função de ajudar, de *ex-ducere* ao conhecimento: “Cabe perguntar se as causas para essa atitude não se situam na trajetória de ambos ofícios, quando poetas foram ‘sacralizados’, e docentes condenados à re-

³ Cf. Ana Maria Machado. *Texturas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 184. “Se a boa leitura garante a possibilidade de ascensão social e a tomada de uma parcela de poder, desenvolvendo a capacidade de ler entrelinhas e pensar pela própria cabeça, pode ser muito perigoso para os privilegiados assegurar a imersão da população num ambiente de bons livros”.

produção de leituras, não à formação de leitores” (Zilberman, 2006b, p. 27). Em outras palavras, os leitores não se podem permitir o luxo de se declarar ou se pensar já formados. A leitura constitui, em última análise, um dever correspondente à formação e à educação da pessoa. Responsabilidade da escola, sem dúvida, no processo de alfabetização e de aperfeiçoamento da pessoa, mas também da sociedade, já que, conforme a opinião de Juracy Sarai-va, “a preparação do leitor efetivo passa pela adoção de um comportamento em que a leitura deixa de ser atividade ocasional para se integrar à vida do sujeito como necessidade imperiosa” (Sarai-va, 2001, p. 23).

Os *bons perigos da leitura* estão todos evidenciados num dos textos mais célebres e premiados de Ana Maria Machado, *Bisa Bia Bisa Bel* (1982). Neste livro, a escritora brasileira põe em relevo, uma vez mais, que a literatura infanto-juvenil não é uma ramificação “infelizmente menor” do fenômeno cultural, senão que pode constituir uma expressão estética representativa das “altas literaturas” e promotora de debates que não necessariamente terão a criança ou o adolescente como campo de interlocução principal.

Bisa Bia Bisa Bel desconstrói o paradigma de um mito da infância como paraíso temporal a que desejar regressar nas etapas mais dramáticas da existência. No texto de Ana Maria Machado, como em outras obras, evitam-se as excessivas lições de moral e não há crianças gênios, que já intuem, como por encanto, os problemas da vida. É uma lição que a escritora aprendeu de Monteiro Lobato. De fato, a literatura infantil brasileira, paradigma de grandes construções estético-culturais neste âmbito, soube superar a produção de livros pueris, sem algum real interesse com as questões incandescentes da atualidade, e com ausência de reflexão sobre a sociedade e os anseios existenciais.

Uma “fábula” desconstruída como *Bisa Bia Bisa Bel* poderia ser considerada quase como um livro feminista, segundo as palavras de Regina Zilberman, o que seria impossível de ser pensado para

quem acredita ainda numa literatura infantil feita de lugares comuns e de respostas pré-fabricadas.

As fábulas — para nos atentarmos na ótima (e complexa) literatura de Ana Maria Machado, herdeira da grande tradição lobatiana — são muito mais que um conjunto moral de vícios e virtudes. Como Ana Maria Machado nos testemunha, cada texto fabulístico está carregado de motivos particularmente significativos para o mundo dos adolescentes e que foram desgraçadamente esquecidos pelos leitores adultos: os rituais de iniciação, as provas, os medos, as tentativas amorosas. Devem-se reler nesta óptica as fábulas clássicas de Fedro, Esopo, La Fontaine, Krylov, Pushkin, Perrault, da tradição do Oriente Médio, da tradição amazônica ou da cultura quéchua. As fábulas, apesar da atmosfera de inferioridade na qual lamentavelmente se leem, são de fundamental importância para a construção de identidades. De fato, a experiência relatada por Ana Maria Machado comove aos adultos, talvez muito mais que aos adolescentes, pelo tipo de análise sofisticado e, ao mesmo tempo, sincero que a escritora propõe a propósito do passado, da memória e da tradição como espaços temporais que constroem e determinam a identidade.

Todavia, para não se decair no preconceito de operações ingênuas e infantis, deve-se ser honesto: a literatura necessita do desafio de docentes preparados para uma metodologia que ainda não dominam. Atualmente, o justificado propósito da alfabetização está sustentado numa linha que empobrece a literatura: lê-se “com o fim” exclusivo de aprender a língua e comunicar-se. Neste âmbito, que corresponde mais de perto aos pedagogos e aos técnicos da didática, o texto literário se subjugava a uma preocupação que seria, ao contrário, prerrogativa da linguística. Os textos literários se desvinculam do contexto que os produziu e este fenômeno de des-historização reflete-se gravemente na falta de capacidade histórica dos leitores, quer dizer, na ausência de referência com a tradição em primeiro lugar.

Se “a literatura é uma prática na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura”, como escreve, brincando com os paradoxos, Jonathan Culler (1999, p. 41) deve-se pensar no texto e na leitura como atividades críticas indispensáveis para transformar a subversão que a literatura propõe na liberdade do espírito que todo sujeito deseja.

BIBLIOGRAFIA

- BORDINI, Maria da Glória; RITZEL, Maria Luiza & ZILBERMAN, Regina (orgs.). *Crítica do tempo presente: estudo, difusão e ensino de literaturas de língua portuguesa*. Porto Alegre: Associação Internacional de Lusitanistas, Instituto Estadual do Livro, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, vol. 4. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- CECILIANO DE CARVALHO, Neuza. A emancipação do sujeito infantil pela discursividade do delírio em *Bisa Bia, Bisa Bel*. In: GONÇALVES PEREIRA, Maria Teresa & ANTUNES, Benedito (orgs.). *Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*. São Paulo-Assis: Ed. Unesp, 2004, pp. 67-86 (70-71).
- COLOMER, Teresa. *La formación del lector literario*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- D'ANGELO, Biagio. Harry Potter, principitos y cenicientas. ¿De qué hablamos cuando decimos literatura infantil?. *Letritas. Cuadernos Literarios*, Lima, vol. VI, pp. 55-67,
- MACHADO, Ana Maria. *Era uma vez um tirano*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1982.
- . *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*. São Paulo: Ática, 1999.
- . *Texturas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- . *Balaio. Livros e leitura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- MARINO, Adrian. *Teoria della letteratura*. Bologna: Il Mulino, 1994.
- PERROT, Jean. Recherche et littérature de jeunesse en France. Recherche pure ou appliquée?. *Bulletin des Bibliothèques de France*. Paris, t. 44, n.º 3, 1999, pp. 13-24.
- SARAIVA, Juracy. A situação da leitura e a formação do leitor. In: *Literatura e alfabetização: do plano do choro ao plano da ação*. Porto Alegre: Artmed, 2001, pp. 23-29.

- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigations philosophiques (1936-1941)*. Paris: Gallimard, 1961.
- ZILBERMAN, Regina. El estatuto de la literatura infantil. *Cuadernos Literarios. Letritas*, año 3, n.º 6. Lima: Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2006a.
- . As letras e seus profissionais. In: JOBIM, José Luís et al. (orgs.). *Sentidos dos lugares*. Rio de Janeiro: Uerj-UFF, 2006b.

LIVROS POR SUAS AUTORAS

CRÍTICA CULTURAL ENTRE POLÍTICA Y POÉTICA¹

LEONOR ARFUCH
Universidade de Buenos Aires

Agradezco a los organizadores del Congreso y en especial a Sandra Nitrini la invitación a participar en el Congreso de Abralic y tener así la posibilidad de establecer un diálogo con ustedes que refleje nuestras comunes inquietudes.

El título que nos convoca expresa en cierto modo una relación, un movimiento que va de la literatura a la “cultura” y en mi caso, también a la política. Un tránsito no obligado — cada uno de estos significantes tiene su propio campo de indagación — pero que una vez iniciado, como me ha sucedido, ya no puede detenerse, en tanto plantea desafíos e interrogantes que no podrían quizá responderse desde una (supuesta) especificidad. Así, la crítica literaria se fue transformando, en mi experiencia, en crítica cultural y análisis político, sin perder sin embargo su impronta original. Es a esa experiencia y a la perspectiva teórico-metodológica acorde que se fue construyendo en curso de ruta, que quiero referirme hoy.

Los desafíos e interrogantes aludidos tienen que ver tanto con los acontecimientos traumáticos de la última dictadura militar en la Argentina (1976-1983) y sus narrativas (testimonios, debates, construcciones mediáticas, confrontación de imágenes y

¹ Respondiendo a la invitación de Abralic, presento aquí algunas reflexiones contenidas en mi último libro *Crítica cultural entre política y poética* (2008).

memorias), como con el conflictivo horizonte de nuestra actualidad: el individualismo, la aceleración, la pugna identitaria, la violencia de palabra e imagen, la guerra perpetua, y en ese contexto de fragilidad de la vida, los diversos registros en que se reconfigura la subjetividad contemporánea y sus dilemas, que para algunos tiene ya una cualidad “global”.

Acontecimientos y narrativas cuyo análisis requiere de una mirada múltiple y que no sólo ponen en jaque a la teoría sino que involucran también la propia subjetividad.

Yendo a la teoría ¿Porqué crítica cultural “entre” política y poética? ¿Por qué “crítica” y no análisis o estudios culturales? La nominación siempre es un problema: a veces surge casi por azar, repentinamente, como una promesa, a veces responde a la búsqueda de una apropiada definición de lo ya hecho, a veces, como en este caso, es la síntesis de un modo de transitar “entre” los requerimientos de la vida académica — el rigor, el análisis, la argumentación — y la libertad de la palabra inherente a la dimensión poética.

Un tránsito *in between* que lo es también entre campos disciplinares: la crítica literaria, la filosofía, la semiótica, la teoría política, la estética, la sociología, la antropología, el psicoanálisis. . . Pero aunque esta declaración de principios suene como un “aire de época”, traído por los ecos del post estructuralismo y la deconstrucción — de los cuales por cierto no reniego — tiene una inspiración más antigua, que es también una filiación: esa visión anticipatoria de Mijaíl Bajtín, que se expresara muy nítidamente en un artículo de su “época tardía”: “Hemos de definir nuestro análisis como filosófico gracias a consideraciones de carácter negativo: no se trata aquí de un análisis lingüístico, o filosófico, o histórico-literario, o de algún otro tipo especializado. Las consideraciones positivas son las siguientes: nuestra investigación se desenvuelve en zonas fronterizas, es decir, sobre

los límites entre todas las disciplinas mencionadas, en sus empalmes y cruces”.²

La metáfora topológica tiene aquí una alta productividad: ella habilita los tránsitos, los desplazamientos, la valoración de los márgenes, de lo intersticial, de lo que resiste al encerramiento en un “área restringida” del saber y por ende a la autoridad de un dominio específico. Mi interés en lo político sin desmedro de la teoría literaria, el modo de leer filosofía como lengua poética, la atracción por esas zonas erráticas donde subjetividad y objetividad se entraman de modo indecible — en la imagen, la escritura, el arte, la oralidad — fueron construyendo una posición de *intermedio* cuya definición requiere siempre más de un significante — como, de hecho, todo intento de autodefinición personal.

Ahora, ¿cómo trabajar los “empalmes y cruces”, si nos atecemos a la fórmula bajtiniana? ¿Cómo hacer dialogar diversas disciplinas sin que de ello resulte una babel o un muestrario multicolor? El concepto de *articulación*, que Ernesto Laclau ha elaborado en relación a la política, es clave en este empeño: el poner “juntas” cosas cuya cercanía es posible — en tanto responde a una hipótesis — pero no necesaria. Articulación reflexiva que supone en mi caso una inmersión teórica sin prejuicios — leer más allá del dominio “propio” — y no meramente una operación epidérmica; una metodología *haciéndose* al impulso de la pregunta y no una receta o un modelo aplicable a toda circunstancia. Es entonces desde la pregunta de la investigación, desde el sendero virtual que abre la lectura de un corpus, que se despliega la búsqueda conceptual.

En esta apertura a la multiplicidad — y la conflictividad — de lo social, mi norte nunca ha dejado de ser el (amor del) lenguaje.

¹ M. Bajtín. El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas (Apuntes datados entre 1959/1961, primera publicación en ruso de 1976), en *Estética de la creación verbal* (1982, p. 294).

En su dimensión formal, en su potencialidad semiótica, en su enorme riqueza discursiva. El lenguaje como objeto de la filosofía, como construcción del mundo, como configurativo de la subjetividad, imprime un giro peculiar a la reflexión — aunque no necesariamente se lo asimile al “giro lingüístico” — atenuando la fantasía de aprehensión del hecho “puro” o el afán de alcanzar la plenitud del sentido. Cuando creemos hablar de los hechos, nos advertía Oswald Ducrot, en verdad estamos siempre hablando de palabras sobre los hechos. Esta preeminencia de la dimensión simbólica, como distancia crítica de toda afirmación, se postula, en mi perspectiva, como inherente a toda indagación de lo cultural y lo político.

Ubicarse en el camino del lenguaje no significa por cierto “olvidar” los otros aspectos de la actividad humana sino más bien establecer una relación indisociable con ellos: por más que la lingüística suponga una especificidad con sus propias reglas, no puede pensarse — o al menos, no es recomendable — por fuera de la sociedad.

En esta óptica, si el acontecimiento habita el lenguaje lo hace en una noción de discurso que no se deslinda de él: discurso no sólo como palabra sino también cuerpo, gesto, acción, forma de vida, como gustaba definirlo la metáfora de Wittgenstein. Una noción que no supone la reducción de las diferencias respectivas al estatuto de la mismidad pero que nos exime de la vieja distinción entre “discursivo” y “extradiscursivo” así como también entre “sujeto” y “mundo” como dos entidades que se enfrentarían desde una mutua exterioridad. Sujeto en el mundo y mundo en el sujeto, podría ser una manera de enunciar el principio dialógico bajtiniano, que me ha resultado altamente inspirador, ese vaivén que hace de la razón — y de la afectividad — una construcción social al tiempo que una creadora potencia individual.

Es la afectividad justamente, la apertura irrestricta que supone la metáfora y el incesante desplazamiento contextual — signos que se repiten pero en una espacio/temporalidad diferente y dife-

rida, como lo sugiere el concepto derrideano de *iterabilidad*, los que alejan al lenguaje de la estrecha concepción de un “código”. Lenguaje como tesoro de la experiencia de la humanidad, donde los sentidos exceden las diferencias opositivas de los signos en tanto han sido amasados con la vida misma de las generaciones. Lenguaje — lenguas particulares — en cuya puesta en juego puede encontrarse, tal como Émile Benveniste lo vislumbrara, tanto el fundamento de la subjetividad y la *persona* — “Yo”/“Tú” — como la fuente del tiempo en su presente — “ahora” — junto a un “aquí”, triangulación que delimita la espacio temporalidad de la enunciación, haciendo de ella un acontecimiento. La enunciación es entonces el primer paso para la consideración de los discursos, esa “toma” de la palabra por la cual el sistema se tensa, se modula en el uso, hace valer sus reglas formales pero sin reaseguro posible de sus resultados, del punto de “llegada” en la inasible deriva de la comunicación. Instancia conflictiva para el afán de acotar el sentido, limitar sus efectos o evitar la confusión — todas, potencialmente, “buenas intenciones” — pero que al mismo tiempo torna apasionante el trabajo — el desafío — de la interpretación.

En esa definición, con ecos fenomenológicos, de la “subjetividad en el lenguaje” — donde el gran lingüista francés se distanciaba de las impersonales “posiciones de sujeto” de sus discípulos estructuralistas — la instancia de la enunciación es también el momento en el cual la multiplicidad constitutiva del sujeto se articula fugazmente en una unidad imaginaria cuyo soporte no es el abismo de la interioridad sino una marca gramatical: “es Ego quien dice ‘ego’” y en ese acto da así testimonio de su identidad (Benveniste, 1977, p. 183). Esta temprana intuición — que es ya una referencia ineludible — señalaba un camino posible para las definiciones no esencialistas de la identidad que priman en el horizonte contemporáneo.

Si la teoría de la enunciación conlleva una preocupación ética — el discurso como vínculo social, intersubjetivo, donde la

referencia al mundo es co-referencia — ésta se despliega explícitamente en la obra de John Austin, que considero de la mayor pertinencia para toda perspectiva crítica. En efecto, tanto su concepto de performatividad — la potencia del lenguaje para crear realidades y construir mundos y no meramente “representarlos” — como el de fuerza ilocutoria — aquello que *hacemos* al decir y entonces, la acción que es consustancial a lo dicho — cuestionan no solamente la vieja antinomia entre “decir” y “hacer” sino que abren un amplio espacio de indagación sobre las modalidades de la acción lingüística, que son las que dan forma a los enunciados y definen precisamente su sentido. Largamente apropiados por las ciencias del lenguaje, la filosofía política, la crítica feminista, los estudios culturales y otros dominios, estos conceptos no sólo enfatizan el carácter configurativo del lenguaje — identidades, identificaciones, posiciones, creencias, tradiciones — así como una cierta ética del decir — lo dicho puede ser reclamado en sus términos de obligación, sea ésta afirmación, promesa, juramento, confesión — sino también su conflictividad inherente, la idea de que los enunciados, en su diversa temporalidad, constituyen siempre *campos de fuerzas*.

Este contorno tentativo del territorio afín a nuestra indagación no puede dejar de lado la pregunta sobre la concepción de enunciador y de destinatario — y por consiguiente, de comunicación — que la preside. No es por cierto la que otorga primacía al enunciador, ya sea en su versión más clásica, de estar en el “origen del sentido” o más estructural, de ser una posición protagónica pero reversible, asumida por un “yo” que luego puede tornar al “tú” y viceversa, tal como aparece en Benveniste. Mi orientación es, una vez más, hacia Bajtín y su consideración de la comunicación como una interacción donde ambos partícipes son *simultáneamente* protagonistas pero que además tiende, de modo preferencial, hacia el otro, el destinatario. La cualidad esencial del enunciado será entonces la de ser *destinado*, dirigirse a un otro en función de sus necesidades, expectativas, deseos, adelantándose incluso a sus pregun-

tas y objeciones. El enunciado como *respuesta*, que presupone la presencia — imaginaria, ideal, prospectiva — del destinatario en un enunciado, aún antes de ser formulado.

Desde esta óptica no sólo se equiparan las posiciones en cuanto a su interdependencia — lo cual por cierto no elimina asimetrías de poder o ubicación social — sino que la tendencia es, efectivamente, hacia el otro, y no solamente en la “responsividad” de dar respuesta sino también en la responsabilidad de hacerse cargo, *responder por el otro*. El motivo bajtiniano de la otredad, presente en su definición del lenguaje, la palabra y la diferencia irreductible de cada ser, de cada punto de vista — y entonces, la disimetría constitutiva de toda “comunicación” — se percibe aquí con toda su potencia, no sólo teórica y metodológica sino, fundamentalmente, ética: un otro radicalmente diferente pero cuya relación sin embargo me obliga. Reencontramos así “el acto ético” de sus tempranos ensayos filosóficos, su preocupación por la responsabilidad en el arte y la relación — necesaria — entre arte y vida, su posterior definición de los géneros discursivos como portadores de una valoración del mundo, su análisis de las formas biográficas como modeladoras del orden de la vida misma, tanto en sus facetas heroicas como cotidianas. . . diversos caminos que ofrecen un recorrido pleno de hallazgos, para abordar no sólo las narrativas literarias o las formas del arte de todo tiempo sino también — y quizá sobre todo — las prácticas significantes, en términos éticos, estéticos y políticos, de nuestro conflictivo presente. Una responsabilidad por el otro que Lévinas llevará hasta sus últimas consecuencias: *responsabilidad por la vida del otro*.

La dimensión ética alienta también en otra de las vertientes que aportan al “intervalo” entre política y poética: la teoría de la narrativa, que tiene un hito en la analítica de la temporalidad de Paul Ricœur, donde, a partir de una larga tradición de la teoría literaria, formula su propia definición de un “tercer tiempo”, configurado en el relato, que crea cierta unicidad del tiempo histórico

donde el ser humano puede situar su propia experiencia en un *antes* y un *después*.

El hecho de que la temporalidad sólo sea aprehensible en la narración, la idea de que todo relato supone una “puesta en forma” que es a la vez una puesta en sentido, y que por ende es el relato/la temporalidad lo que da sentido tanto a la historia como a la ficción y por cierto, al testimonio o la autobiografía, introducen en el pensamiento teórico lo que podríamos llamar “el giro narrativo”, que lleva de la teoría literaria a la filosofía, sin olvido de las herramientas conceptuales de uno y otro campo y en apertura al diálogo con otras disciplinas — la antropología, la sociología, la historia, la teoría política — susceptibles a su vez de aportar sus propios instrumentos. La narrativa como cercana a la experiencia, como inscripción, traza, huella, delinea prioritariamente un espacio ético, que es en verdad el norte de su indagación y se revela como uno de los modos posibles — y confrontables con todo otro tipo de vestigio o registro documental — de aproximarse al conocimiento a través de la práctica más extendidamente democrática de la humanidad.

Aunque parecería obvio, cabe decir que todos estos aspectos también son analizables en la narrativa audiovisual y que el propio concepto de “narrativa” comprende todos los registros significantes y no solamente la palabra. Es por eso que un gran relato, como la nación o la nacionalidad, por ejemplo, puede ser estudiado, desde esta perspectiva, incluyendo la multiplicidad de sus registros: palabra, imagen, gesto, mito, rito. . . El ejemplo nos lleva no azarosamente a un territorio afín, tanto en la reflexión del filósofo como en mi propio trabajo de los últimos años: el de la identidad/identificación, entendida no como un conjunto de atributos inmutables o una esencia, sino como un proceso abierto a la temporalidad y por ende, a la transformación, la interacción, la fluctuación. Ricœur propone el concepto de *identidad narrativa* para pensar tanto la identidad personal como la colectiva en el modo

de la narración, distanciándose así del esencialismo y postulando justamente la figura del intervalo como la más afín: es en el intervalo entre dos polos hipotéticos, mismidad — el/lo mismo — e ipseidad — el sí mismo/otro — que se despliega la identidad narrativa, a veces más próxima a uno u otro polo pero sin anclarse en ellos.

También la categoría de experiencia forma parte de mi preocupación. El modo en que la narrativa articula temporalidad y experiencia coloca a esta última de lleno en el plano del discurso y no en una hipotética instancia “muda” que lo precedería. Esta distinción tiene importancia por cuanto el concepto mismo de experiencia está siendo revisitado — consecuentemente, podría pensarse, con el tiempo crítico que es el nuestro — y hay, como es esperable, diversas interpretaciones. Giorgio Agamben, por ejemplo, retoma el concepto benjaminiano de “pobreza” o “pérdida” de la experiencia, para exaltarla como un estado superior — y trascendente — al que la banalidad de la vida contemporánea y la rutina de las grandes ciudades impide acceder: la experiencia sería entonces algo que se realiza por “fuera” del hombre, donde el profundo involucramiento que ésta supone es remplazado por prótesis o sustancias — la cámara de fotos antes que el paisaje mismo, la televisión, las drogas — y asimilado con el conformismo de lo natural. En abierta polémica con esta posición — a la que define como “postapocalíptica” e imbuida de la fascinación del “todo o nada” —, Dominick La Capra también vuelve a Benjamin pero para retomar su distinción entre *Erlebnis*, experiencia no integrada, como la del impacto del trauma, y *Erfahrung*, experiencia relativamente integrada, articulada justamente en la narración o el relato de historias aunque no haya en verdad una “resolución” (84).

Preocupado fundamentalmente por la experiencia traumática, este autor sostiene la posibilidad — y la necesidad — de una elaboración (narrativa) que impida la repetición compulsiva del síntoma, proceso que puede darse tanto a nivel individual como colectivo, y establece una diferencia en cuanto a la experiencia como

mero “bien de cambio” que parece triunfante en nuestra sociedad — el exotismo de ser isleño en un Club Med por ejemplo, o el identificarse supuestamente con una víctima a través de su documento de identidad en el Museo del Holocausto de Washington. En ambos casos, aparentemente antitéticos — y aquí podríamos volver a tomar distancia de la idea, que a veces parece justificarlo todo, de las “buenas intenciones” — la “experiencia” está preparada, armada como producto, marcada ya por atributos y conductas deseables y esperables, lejos de lo que sería una práctica articuladora, una búsqueda de sentido y de elaboración personal.

Los significados corrientes que se atribuyen al término también son útiles para pensar su despliegue en el escenario contemporáneo: su cercanía con la experimentación — que, más allá de lo científico remite a las distintas prácticas del arte —, la observación de hechos o acontecimientos verdaderamente ocurridos — y aquí el énfasis de la comunicación globalizada que nos pone siempre “en presencia” de lo cercano y lo lejano —, la acumulación de saberes, el *know how* como garantía de un desempeño, la conciencia de un estado, de ser afectado por algo — un acontecimiento, un impacto vivencial, feliz o traumático — la experiencia como algo residual que excede el lenguaje, como una marca de algo por lo que se ha pasado — *experimentado* — y que supone un cambio, una transformación.

Diferentes matices que tienen sin embargo rasgos en común: un *algo más* que se agrega al simple devenir, un involucramiento del sujeto — racional, afectivo, cognitivo — y una transformación cualitativa que es a la vez pasado y futuro: *haber tenido* una experiencia y actuar *a partir* de ella. Sobre la extrema valorización de la “propia” experiencia y la preeminencia de lo auto/biográfico y vivencial en el dilatado horizonte de la cultura y la política contemporáneas he trabajado largamente, tanto en la teoría como en el análisis.

Experiencia traumática y memoria también se articulan en mi trabajo. La memoria, en tanto proceso activo, imagen, narración,

puede resultar una práctica de elaboración, evitando la eterna repetición del síntoma. Porque la experiencia traumática — a diferencia del acontecimiento traumático, que es puntual — es evasiva, se relaciona con un pasado no asimilado que invade literalmente el presente y el futuro — como lo muestra admirablemente un personaje de la novela de Toni Morrison *Beloved*. De ahí la importancia de la elaboración — como relato, indagación, distancia crítica — de la cual pueda derivarse, más allá de la carga dolorosa de esa experiencia, y sin pretensión de “saldar” el abismo de lo trágico, una capacidad de acción ética y política.

La cuestión de la memoria ha traído aparejada, casi naturalmente, la cuestión de la imagen. Ante todo porque la memoria es, ella misma, una imagen. Luego, porque en los acontecimientos traumáticos que mencionamos la imagen tuvo un innegable protagonismo. Fueron las fotos de los desaparecidos, con su impactante modo de presencia, las que me llevaron a una indagación teórica que luego abordó otros objetos — la Shoah, la guerra de Irak — tratando de encontrar claves de interpretación que pudieran dar cuenta de las modalidades — éticas, estéticas y políticas — que asume la visibilidad contemporánea, en un contexto también traumático, donde la guerra perpetua, la catástrofe y las innúmeras formas de violencia parecen habitar naturalmente el horizonte de la actualidad. Una indagación que no solamente se tornó hacia la imagen misma, su juego inquietante de presencia y ausencia y sus antiguos dilemas filosóficos — su carga “negativa” en términos de copia, imitación, representación, su distancia veridictiva del acontecimiento — sino también hacia nuestra propia cualidad de perceptores y la “responsabilidad de la mirada”, podríamos decir, en la cual estamos involucrados, para discernir, juzgar y actuar, de acuerdo a lo que la imagen no sólo nos *da* sino también nos *pide*.

Volviendo al principio, queda pendiente el porqué “crítica” y no “análisis” o estudios culturales. Es el ejercicio de una crítica, y

de una crítica política, lo que me interesa enfatizar, a pesar de que toda crítica requiera por cierto de un análisis. En cuanto a los estudios culturales, si bien valoro en grado sumo las perspectivas que abrió al pensamiento, sobre todo en su larga tradición inglesa, no me identifico lisa y llanamente con ese “dominio” tal como se delinea, bastante acotadamente, en otras latitudes, si bien muchas veces nuestros pasos pueden encontrarse en los mismos senderos, que siempre se bifurcan. Es quizá en el “entre” donde me reconozco con mayor propiedad, en esa figura del intervalo donde el auto/reconocimiento está siempre abierto a la diferencia. Y esa diferencia es la poética de la escritura: el hacer del trabajo del análisis una ficción elaborada — como sugería Gérard Genette —, la escritura como exceso que desborda todo camino señalizado sin saber de antemano adónde nos conducirá.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARFUCH, L. *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: FCE, 2008.
- AGAMBEN, G. *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.
- BENVENISTE, E. (1971) [1966] *Problemas de lingüística general I*, 1983. *Ibíd.* II (1977) [1974]. México: Siglo XXI, 1983.
- LA CAPRA, D. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: FCE, 2006.

IMAGINÁRIOS COLETIVOS E MOBILIDADES TRANSCULTURAIS

ZILÁ BERND

Universidade Federal do Rio Grande do Sul e CNPq

INTRODUÇÃO

Como escreveu Gérard Bouchard em diferentes publicações, mas sobretudo em *Raison et contradiction: Le mythe au secours de la pensée* (Nota Bene, 2003), é preciso a qualquer preço, no âmbito das Ciências Humanas e Sociais, evitar a oposição binária Mito x Razão. É preciso reconciliá-los : “réhabiliter le mythe comme ressort de la pensée”/ reabilitar o mito como mola propulsora do pensamento (p. 117). Na tentativa de penetrar e desvendar os “interiores do Novo Mundo”, para retomar a bela expressão de Pierre Nepveu, fizemos a escolha de apelar para as narrativas simbólicas e para as figuras com densidade mítica, que povoam os imaginários coletivos americanos, pois tão somente a racionalidade revela-se impotente para os objetivos a que nos propusemos que eram os de cartografar tais imaginários.

Quanto à definição de mito, seguimos a definição proposta pelo historiador canadense Gérard Bouchard:

La plupart des auteurs considèrent le mythe comme une chimère, une affabulation, un dérapage de la raison et même une falsification pernicieuse, ce qui lui vaut une assez mauvaise réputation. Le mythe peut être tout cela en effet, mais son essence ne s’y réduit pas. Plus généralement, je définis le mythe

comme une représentation ou un système de représentations données pour vraies, dont la propriété est d'imputer une signification d'une façon durable. [. . .] La représentation portée par le mythe possède aussi la particularité d'être première; elle est à l'origine d'autres représentations. En ce sens, elle peut être dite fondatrice. [. . .] Tout cela s'accorde avec le fait que le mythe, dans la perspective où je l'envisage, doit être évalué non pas sous le rapport de la vérité (la conformité au réel) mais sous le rapport de l'efficacité (la capacité de surmonter une contradiction) (Bouchard, 2004, p. 2).

PROJETO MYSAM — MITOS DAS AMÉRICAS

Convencidos da necessidade de propectar as inscrições míticas nos textos literários das Américas, constitui-se, entre 2004 e 2007, uma equipe com pesquisadores canadenses, brasileiros e franceses. A referida equipe trabalhou em torno do Projet Mysam (Mythes des Amériques), dando origem a vários produtos ente os quais: o *Dicionário de figuras e mitos das Américas* — DFMLA (Porto Alegre, 2007), por mim organizado, e o coletivo dirigido por Bernard Andrès e Gérard Bouchard, *Mythes et sociétés des Amériques* (Montreal, 2007).

Contrariamente ao DFMLA, que teve por ambição mapear os mitos e as figurações míticas das Américas, através de um grande número de verbetes, necessariamente breves, o livro em questão, selecionou um número reduzido de mitos (apenas doze), que foram analisados em profundidade por diferentes autores. A obra apresenta ainda um capítulo final, onde se encontra a definição de mito à qual chegou Gérard Bouchard, após longos anos de pesquisa comparada entre o Quebec e as Américas. A obra torna-se de imediato referência obrigatória a todos os que se interessam não apenas pela leitura pragmática das mitologias das Américas, pelo estudo do mito como fato social, na linha de Émile Durkheim, mas

também pelas relações culturais transamericanas, pelos conceitos de pertença e de americanidade.

Como sublinham os autores na Introdução, o livro “se inscreve em um veio de pesquisa recente no Québec, cujo objetivo é o de situar a cultura quebequense em sua ambientação continental ou hemisférica — ou em sua “americanidade” — sem negligenciar suas continuidades europeias, sobretudo francesas” (p. 12).

Quanto ao DFMLA, ele se origina da inexistência, no contexto das Américas, de dicionários de mitos literários propriamente americanos ou que assinalem a sobrevivência, nas Américas, dos mitos de origem greco-latina, e as diferentes passagens transculturais ocorridas desde a conquista até os dias de hoje. Os dicionários de mitos e de símbolos disponíveis atualmente são traduções de obras europeias (ex. *Dictionnaire des mythes littéraires*, organizado por Pierre Brunel, *Dictionnaire des symboles*, de Chevalier & Gheerbrant), centrados, portanto, no imaginário greco-latino e europeu, deixando de incluir as figuras e os mitos do imaginário coletivo das Américas.

No âmbito do Projeto Mysam, procurou-se refletir sobre o estatuto das relações culturais e literárias interamericanas e sobre as características de nossa americanidade. Como contribuição a essa linha de investigação tentou-se mapear o imaginário coletivo do continente americano, através do levantamento de figuras e mitos que caracterizam o que se poderia chamar de “grande narrativa das Américas”, embora se tenha consciência da heterogeneidade das produções culturais e literárias das Américas. Não se trata de um trabalho de cunho etnográfico ou antropológico com preocupação de exaustividade. O DFMLA visa a repertoriar tão somente figuras e mitos que emergem em narrativas literárias e paraliterárias, caracterizando o imaginário das Américas, ou seja, as figuras míticas cujas origens remontam às “descobertas”, à colonização, aos diferentes processos de autonomização cultural que aqui se ence-

naram, bem como a apropriação americana dos mitos oriundos das diferentes vagas migratórias. A maior parte dessas figurações míticas são fruto de processos sucessivos de mestiçagem e hibridação que se produziram nas Américas desde 1492.

As figuras, os mitos, os lugares simbólicos e as utopias que compõem o imaginário coletivo americano inscrito nas narrativas das três Américas, foram repertoriados, descritos, analisados e postos em perspectiva comparada, na tentativa de desvelar especificidades desse imaginário. Quer-se repertoriar as representações que as sociedades, no contexto das três Américas, elaboraram e continuam elaborando sobre si próprias. O DFMLA apresenta o inventário das principais imagens que emergiram num contexto inicial de colonização e, posteriormente, na sua fase de emancipação, quando foram gestadas as ideias de nação independente e de autonomia literária. Muitas das figuras míticas são comuns aos hemisférios Norte e Sul do continente americano; outras, porém, caracterizam apenas um determinado país ou território geográfico ou cultural. Apesar da grande heterogeneidade que caracteriza o imaginário das Américas, o dicionário justifica-se por assinalar figuras-chave — arquemitos — e suas recorrências que marcaram momentos cruciais nos processos de construção identitária.

O DICIONÁRIO DE FIGURAS E MITOS LITERÁRIOS DAS AMÉRICAS:
UM LUGAR DE MEMÓRIA

O DFMLA, cujo marco teórico são as obras de Gérard Bouchard, considera o imaginário coletivo como um fato social. A grande variedade das configurações míticas apresentam elementos comuns, constantes, sendo possível pensar em “uma lógica das recorrências” (Bouchard, 2000, p. 398). Tomamos aqui o mito como representação coletiva cuja função é instituir de maneira duradoura uma significação, não importando que esta significação seja “verdadeira” ou “falsa”; o que importa é a sua eficácia para uma comunidade dada. Ainda seguindo o mesmo autor que nos

serviu de base teórica, vemos o mito como uma representação híbrida, mistura de realidade e ficção, estando sempre associado a uma figura (um indivíduo, um lugar, um objeto, uma narrativa, um acontecimento). O mito passa em geral por diferentes etapas: surgimento, difusão, sacralização e institucionalização. É essencial para o mito manter sua eficácia simbólica. Toda vez que um mito perde essa eficácia, ele tende a desaparecer, sendo substituído por outro.

O Dicionário foi concebido para dar conta dos seguintes objetivos:

1. situar as figuras e mitos do imaginário coletivo recorrentes no contexto das três Américas;
2. verificar as alterações de sentidos de tais figuras ao longo da travessia: sobretudo da Europa e da África para as Américas, ou seja, flagrar os processos de transculturação dos mitos em sua migração para as Américas;
3. apresentar um histórico da utilização literária dos mitos e figuras desde as primeiras inserções em textos literários e demais narrativas;
4. mostrar as recorrências dos mitos e figuras em textos literários das três Américas, apresentando-os, sempre que possível em perspectiva comparada;
5. apresentar, através de constelações e em ordem alfabética, o conjunto de figuras e mitos inscritos em narrativas literárias, paraliterárias e provenientes da oralidade, com o objetivo de oferecer a estudantes, professores, pesquisadores e demais interessados um documento de referência inexistente até o momento;
6. fornecer, ao final de cada verbete, uma síntese crítica, que tendo sido elaborada por especialistas naquele campo específico do conhecimento, abre novas perspectivas de leitura e trabalho;
7. aportar rica e atualizada bibliografia sobre cada um dos 110 verbetes apresentados;

8. contribuir para o debate sobre o conceito de americanidade, apresentando matéria objetiva para seu melhor entendimento.

Para escrever sobre temas tão variados, apresentando exemplos extraídos de literaturas escritas nas quatro línguas mais utilizadas das Américas, foi necessário o esforço conjunto de cerca de oitenta pesquisadores de universidades brasileiras, canadenses, francesas e latino-americanas, todos especialistas em uma ou mais literaturas americanas, além de serem comparatistas interessados no diálogo transamericano.

Todos esses pesquisadores estão bem conscientes do fato de não existir algo que se possa chamar de “uma grande narrativa das Américas”, homogênea e unificadora, caracterizando um discurso pan-americano. O postulado inicial para a construção dos verbetes era o de que as nações das Américas se confrontaram com problemas semelhantes a partir da conquista, tendo que se exprimir na língua do outro (colonizador) e se apropriar dela para forjar suas produções artísticas com identidade própria. Contudo, cada uma dessas nações elaborou suas próprias soluções, trazendo respostas sob a forma de figuras e mitos a partir dos quais é possível destacar determinadas convergências. Uma das funções mais importantes do mito em tal contexto foi o de superar situações de contradição, desempenhando muitas vezes o papel de mediação quando da existência de termos incompatíveis. Exemplo: para superar as contradições da presença de indígenas, europeus e africanos principalmente em solo americano, surgem os mitos ligados à mestiçagem, à democracia racial, à América como *melting pot*, etc.

Foram seguidas de perto as teses de ensaístas americanos tais como Ángel Rama, Cornejo Polar, Antonio Candido, Néstor García Canclini, Gérard Bouchard, Pierre Nepveu e Édouard Glissant, entre outros, cujos argumentos privilegiam a heterogeneidade e a diversidade das culturas latino-americanas, caribenhas e norte-

-americanas e concluem que toda sua riqueza advém justamente dos diferentes processos de *créolisation* que se produziram nas Américas ao longo dos quinhentos anos desde a chegada dos europeus ao Novo Mundo. Apesar da prodigiosa diversidade das culturas americanas, a recorrência de um certo número de mitos oriundos da própria América e a reescritura de mitos de origem europeia e africana, que foram retomados, parodiados e canibalizados pelos escritores de norte a sul do continente, é surpreendente.

A DIMENSÃO COMPARATIVA DOS MITOS AMERICANOS

Ao conceber o projeto de *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*, o interesse restringiu-se à reutilização literária dos mitos e sobretudo às aparições dos mesmos arquétipos em textos de escritores situados ao norte e ao sul das Américas. Autores que nunca tiveram ocasião de se ler, curiosamente, lançaram mão dos mesmos mitos e ou arquétipos. A título de exemplo deste vasto imaginário, citemos algumas recorrências inesperadas:

DESENCANTAMENTO E REENCANTAMENTO

Constatamos que o mito de Medeia, tradicionalmente associado ao natimorto, ao aborto ou ao infanticídio, é retomado no espaço do Novo Mundo por numerosos escritores/as que se expressam em uma das quatro línguas mais utilizadas das Américas, entre os quais: a canadense Nancy Huston, a quebequense Anne Hébert, a caribenha Maryse Conde, os norte-americanos Toni Morrison e John Steinbeck, a latino-americana Laura Esquivel e o brasileiro Chico Buarque de Hollanda, para exprimir o desespero, a vingança e a revolta. Como deixar nascer e viver crianças em um contexto onde reinam a penúria, a injustiça social, a escravidão e a desesperança? Contudo esse mito que anuncia o desencantamento, pode também se transformar em seu contrário: a figura do recém-nascido emerge como contramito de Medeia para encarnar a renovação e a esperança.

Apontamos também a existência do contramito americano de Medeia: o do recém-nascido, figuração das Américas como espaço de renovação e possibilidade de recomeço. Sua utilização recorrente atravessa várias literaturas das três Américas desde o século XIX, em autores como José de Alencar (*Iracema*), Alejo Carpentier (*Ecuê Yamba-o*), João Cabral de Melo Neto (*Morte e vida Severina*), Darcy Ribeiro (*Maíra*), Gérard Bouchard (*Mistouk*), entre tantos outros. A reescritura do mito de Medeia e de seu contramito, o da criança recém-nascida cujo nascimento remete à possibilidade de recomeço, apontam, respectivamente, para distopias e utopias, recriando o espaço do Novo Mundo como lugar de desencanto mas também de fé e de esperança no surgimento de um novo homem, um novo Adão, anunciando novos tempos. O papel deles é o de apresentar ora uma **continuidade** em relação à cultura europeia, ora uma **ruptura** com esta tradição na medida em que apontam tanto para o desencanto (em relação ao regime colonial) quanto para a possibilidade de um renascimento.

Outros mitos também anunciam a possibilidade de renovação e o recomeço: aqueles associados à evocação da mãe terra (*mother-earth*, *pacha mama*, *mère-terre*) e se manifestam em momentos fundadores das diferentes literaturas nacionais que iniciam, quase sem exceção, pelos romances da terra. Como entidade mítica, presente em sociedades muito antigas e na América pré-colombiana, Mãe-terra personifica o princípio da vida, o lugar onde a vida é engendrada e onde a vida dorme. Representa o grande ventre materno que dará origem a todos os seres.

ASTÚCIA E ICONOCLASTIA

Figurações pertencendo à bacia semântica da astúcia e da iconoclastia como o malandro, o Don Juan, Malasartes, o tricksters e Don Quixote, fornecem pistas sobre o caráter transgressor e insubmisso da maioria as figurações míticas das Américas.

G. Bouchard afirma que as culturas do Novo Mundo pela continuidade em relação aos “modelos” europeus ou pela ruptura com

eles. Os mitos evocados acima, na medida em que se constroem como paródia em relação a arquétipos já existentes, apresentam um caráter transgressivo e denotam insubmissão e o desejo de romper com a tradição e a herança europeias. Correspondem inevitavelmente a estratégias do colonizado de superar sua condição subalterna e de ridicularizar o colonizador pela astúcia e pela intrepidez. Reescrevem assim, em diferentes geografias americanas, sob diferentes denominações, o mito da vingança de Calibã contra Próspero. Calibã aprende a língua de seu senhor para ofendê-lo e para melhor furtar-se a seu domínio. A produção ficcional das diversas regiões das Américas reescreverá esses arquétipos no sentido de assinalar o processo de reversão do estatuto colonial e de emancipação das jovens nações americanas.

No âmbito do *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*, o autor do verbete Don Quixote aponta dois tipos de reapropriação pelos escritores das Américas dessa figura: na América do Norte privilegiam a figura do Sancho Pança porque ele é o tipo prático, imediatista, o que tenta fazer o cavaleiro colocar os pés na terra; na literatura latino-americana, o grande destaque é dado ao próprio fidalgo que, com seu idealismo, se rebela contra todas as formas de arbítrio. Exemplo revelador da convergência em reescrever o mito e também da divergência na seleção dos elementos a serem privilegiados.

Acredita-se que essas reutilizações por poetas, escritores e contadores que, em princípio, não leram as obras uns dos outros é, de um lado, surpreendente e, de outro, reveladora da presença de denominadores comuns nos processos de autonomização cultural, na relação com as matrizes europeias e na trajetória identitária. O fato de todos eles terem tentado encontrar soluções semelhantes ao se apropriarem da língua do outro (colonizador) para transformá-la em língua nacional, própria para exprimir o literário e o identitário das Américas, os põe em situação de convergência, digna do interesse de leitores e de pesquisadores da literatura brasileira,

das literaturas estrangeiras modernas (latino-americana, anglo-americana, caribenha e canadense) e, sobretudo, de comparatistas.

A maior parte das figuras e mitos que integram do DFMLA se origina da necessidade de encontrar soluções e respostas aos impasses que têm sua gênese em situações semelhantes enfrentadas pelas coletividades novas das Américas. Para responder ao desafio de ser periferia e se encontrar em situação de subalternidade, as jovens culturas das Américas necessitam, segundo Gérard Bouchard, 1) responder ao sentimento de inferioridade em relação às culturas do centro (Europa), tidas como prestigiosas; 2) construir modelos identitários distintos ao das metrópoles europeias e 3) superar — via devoração — o traumatismo do rompimento com esses modelos culturais, inventando novas vias de recomeço e renovação. São esses processos sucessivos de apropriação e de sínteses antropofágicas inacabadas que conferem às jovens nações americanas densidade simbólica, dando origem à construção de uma memória longa para contrapor-se a uma história ainda muito curta. Apropriar-se simbolicamente de um território já ocupado tornou-se prioritário para os escritores das Américas que serão finalmente absolvidos do pecado original de ter copiado, através das fecundas passagens transculturais que irão performar, dando feição e identidade próprias às letras americanas. Em suma: fundar um lugar de enunciação americano, converteu-se em uma urgência no âmbito da cultura e da literatura das Américas. Flagrar tais processos só se torna viável ultrapassando as fronteiras, por vezes porosas, que opõem mito e razão, apontando suas mobilidades e hibridações.

MIGRAÇÃO DOS MITOS E TRANSFERÊNCIAS CULTURAIS

Acompanhar os fenômenos de apropriação e reescritura de determinado mitos, implica em compreender de certa forma a escolha que os escritores fazem de sua ancestralidade. É mais importante observar quais as obras de diferentes geografias que os

escritores escolhem para parafrasear e parodiar do que a própria identidade nacional. Para além das identidades nacionais, acompanhar o processo de afiliação — via escolha e reinserção de mitos em textos ficcionais — é revelador do caráter transversal e transnacional das identidades literárias americanas.

É preciso destacar que os mitos americanos, bem como a migração dos mitos europeus e os processos de transferências culturais no contexto das Américas, se constituem em respostas eficazes às situações de dominação e representam um esforço de busca e afirmação de identidades. A fascinante viagem através da floresta de mitos e da densidade simbólica inscrita nos textos literários das Américas fornecem as chaves para penetrar nos imaginários coletivos da “nossa América”.

Para fins de realização do dicionário, foi escolhido um número representativo de mitos ou figurações míticas do imaginário americano, tomados em uma perspectiva de transversalidade, que não se pretendeu exaustiva, mas significativa da diversidade do imaginário das Américas. Além dos mitos propriamente ditos, foram incluídos *lugares simbólicos*, por considerar-se que sua inclusão viria a contribuir grandemente para uma melhor apreensão da espessura simbólica do espaço no qual muitas narrativas literárias foram encenadas.

A inclusão de um certo número de **utopias** que animaram a vida intelectual do Novo Mundo veio completar esse projeto captar a porosidade das fronteiras americanas, procurando reforçar os canais do comparatismo cultural e literário interamericano. As utopias americanas são reveladoras dos projetos, das fantasias e até mesmo dos delírios de seus idealizadores, mas contribuem de maneira decisiva para alcançarem-se o objetivo maior a que se propõe o dicionário que é o desvendar o imaginário das Américas, abrindo canais de observação das passagens transculturais nas Américas.

Ao final de cada verbete, o leitor encontra a indicação de leitura de outros verbetes com matérias afins. Além disto, um amplo *índice remissivo*, situado ao final do volume, está organizado de modo a facilitar a procura por palavras-chave recorrentes em determinados verbetes, incrementando, assim, os mecanismos de busca e ampliando o campo de atuação do dicionário.

As perspectivas comparatistas contribuem para o traçado de novos caminhos, para o desvendamento dos interiores do Novo Mundo e para dinamizar as relações culturais e literárias transversais das Américas. Privilegiar a análise dos imaginários coletivos à luz das mobilidades transculturais e dos fenômenos de criouliização, que articularam as práticas e os discursos da americanidade, pode ser a chave para a interpretação da diversidade e da relação nos estudos americanistas.

REFERÊNCIAS

- BERND, Z. (org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial e Ed. da UFRGS, 2007.
- BOUCHARD, G. & ANDRÈS, B. (orgs.). *Mythes et sociétés des Amériques*. Montréal: Québec/Amérique, 2007.
- BOUCHARD, Gérard. L'analyse pragmatique des figures et mythes des Amériques; proposition d'une démarche. *Interfaces, Brésil/Canada*, Rio Grande, Association Brésilienne d'Études Canadiennes (Abecan), n.º 5, 2005, pp. 13-28.
- . *Les stratégies de mémoire longue dans les nations du Nouveau Monde. Jeux et nœuds de mémoire*. Conférence d'ouverture Congrès International de l'Association Brésilienne d'Études Canadiennes (Abecan), nov. 2005.
- . *Une définition du mythe* (version novembre 2004, 5 pp. (Doc. de recherche I-E-13).
- . Le mythe: essai de définition. In: Bouchard, G. & Andrès, B. (orgs.). *Mythes et sociétés des Amériques*. Montréal: Québec/Amérique, 2007. pp. 409-426.
- . Sur la structure et l'évolution des imaginaires collectifs: quelques propositions. *Interfaces, Brasil/Canada*, Association Brésilienne d'Études Canadiennes (Abecan), vol. 1, n.º 3, 2003, pp. 9-27.

WRITING THE POLITICAL PERSONAL

SUSAN WILLIS

Duke University

I once taught literature. The intricacy of close reading was my delight. In books, I sought a perfect world — a delineated world where meanings, myriad and complex, infused the play of tropes. How I burrowed into a text, savored the writing, and strove to unlock the secrets that the words often hid in plain sight. I was master of metaphor and metonymy — ever eager to confront the unexpected, sometimes explosive outcomes of metaphoric condensation, ever willing to follow the beguiling path of metonymic association.

But my pleasure in the text was predicated on a dramatic and total separation between the two spheres of my endeavor: the world of the university where I defined myself as a professional with very particular skills and talents honed to the purpose of success in a competitive environment; and the world of the home where I coped with all the mundane and frustrating tasks that even then, during the height of the Women's Movement, continued to shape women's domestic responsibilities. No matter that as a woman I was by definition a second class citizen in both worlds, the university appeared to offer the refuge of an ordered universe where I had the equivalent of Virginia Woolf's room of my own — an office complete with a desk and walls full of books. This, opposed to the world I left each morning where the messiness of moping children and the balkiness of a husband on his own career path awaited my

return in the evening. The life I describe is distinct in the particulars but comparable to the lives of a great many working women for whom capitalism is still inherently patriarchal, and where efficiency and productivity are achieved through the fragmentation of our labors and the ensuing compartmentalization of our selves.

However, as we all know people really can't be taylorized as if we were component parts on an auto assembly line. We don't leave the domestic sphere to enter the world of work like a ping-pong ball bouncing from one side of a table to the other. Rather, we are enmeshed in the coils of production and reproduction that give a lie to the appearance of separate spheres. Thus, even in the structured environment of the classroom, I knew I was never wholly separate from my life as a wife and mother. Nevertheless, I strove to guard against all those errant domestic worries that inevitably intervened even in the midst of a pristine "*explication du texte*". But what to do should my body betray me as it did one day when a nursing infant left too long unattended caused breast milk to seep — then flow — right in the middle of a well planned lecture. How uncontrovertibly unprofessional — a spontaneously soiled shirt!

What rescued me from the futility of trying to cram myself into a spotless professional life was the recognition that daily life — all the trivial and mundane things we take for granted — is, indeed, crucial for our understanding of capitalism and our socialization as subjects. If my own life was rife with contradiction — a veritable fertile field awaiting analysis — a coterie of French intellectuals provided the necessary tools for theoretical articulation. Among these, Henri Lefebvre who understood the importance of seeing everyday life as a body of practices — a formulation that Michel De Certeau subsequently developed from a linguistic point of view wherein practices were reconfigured as trajectories, strategies, and tactics. To this, Roland Barthes brought the analysis of ideology as it is imbricated in the images and objects that saturate the culture.

Thus, I have strived over the years to collapse the separation between my professional and daily life pursuits. I still teach literature, still appreciate the simple language of poet, Gary Snyder, who honed axe handles with words, still marvel at the baffling complexity of Wallace Stevens whose “Thirteen Ways of Looking at a Black-bird” offers a world of expanding abstractions. But I recognize that their poetry — indeed, all of literature, is generated out of the practice of writing and reading, which in turn can’t be separated from all the practices whereby we produce ourselves, our relationships, our objects (including our textual objects) our very lives.

The critical practice that I’ve fashioned takes as its cornerstone Marx’s definition of the commodity form whose fetishization conditions not only the objects we consume — both useful and frivolous — but all the phantom objects as well. These, the vast array of images, logos, and ideational consumables such as packaged vacations and full body makeovers that constitute life. The relentless expansion of capitalism bent on creating new markets is not only geographic, but psychic and designed to infuse our most intimate desires — our hopes, fears, aspirations — all are capable of being captured and assimilated to the commodity form. Where Theodor Adorno saw that a simple door latch spoke to the instrumentalization of practice that typified industrial capitalism generally, I grapple with the meanings of a society whose doors open effortlessly, automatically — all the while expending scarce fossil fuel.

But what strategies can prevail against so totalizing a system? I’ve learned to favor the ambulatory and take my heed from Walter Benjamin who designated himself a flaneur, a participant/spectator, who ambled about the Paris Arcades sampling, observing, and discovering the benefits of critical distraction. In a late 20th century reprise, Meaghan Morris claimed herself a flaneuse and updated the figure to the suburban shopping mall where she bent her critical faculties to women’s customary shopping practices. Significantly, the mobility of the flaneur/flaneuse is antithetical to the

stasis and concentrated focus that make many of our high tech and digital industries training grounds for what Herbert Marcuse labeled capitalism's "One Dimensional Man". In contrast, the flaneur is never so fully engaged as to be absorbed into narrow and restricted observation. Agile, the flaneur is ever ready to recognize something new and unexpected. Thus, I wander the landscapes of capitalist culture from Disney World and Las Vegas to Abu Gh-raib and Guantanamo. Never am I not involved even though I am always somewhat estranged. Distance — this is what Zorah Neale Hurston discovered when she left the rural South to study Anthropology at Barnard — a path breaking course for a black woman in the early part of the 20th century. Then, turning her gaze back to the cradle of her youth, she remarked that she had never previously seen her culture — certainly never grasped it as an object of study — because it had simply been too close. In her words, it had fit like a tight chemise. If Hurston's lever for prying open her culture was the mentorship of Franz Boas, mine is the great body of critical theory that begins with Marx, spawns the Frankfurt and Birmingham Schools, and shapes on-going debates in Structuralist, Psychoanalytic, and Feminist discourses. Like Hurston, I, too, appreciate the ethnographic. Eavesdropping is my preferred method. Listening, watching, I take in the practices and pastimes that constitute peoples' daily life social relations. Joining in, I collapse the distance between myself as an observing subject and the people or objects under scrutiny, thus, situating myself amongst a collectivity of subject participants.

I've sketched my background in order to underscore that the personal is entwined in my political, intellectual practice. But I caution against the facile notion that the personal is always and inevitably political as is maintained in the popular slogan. "The Personal Is Political" — the origin of the slogan goes back to the heady years of consciousness-raising and bra-burning that characterized the radical inception of Second Wave Feminism in the 60s. To claim

the personal as the site for agency and autonomy was, in the face of back-alley abortions and compulsory hysterectomies after menopause, indeed, political. But since the street-fighting days of feminism, the slogan (like all things oppositional) has been laundered through the advertising industry and attached to a host of hot commodity choices from scanty panties to taboo fragrances — all deemed political by reason of their personally risqué connotations.

Thus, I come to my oddly phrased title, “Writing the Political Personal”, as a way of emphasizing the political, and distinguishing that sphere of the political that is apprehended or refracted through the personal. Writing is the operative term, here. Of course, I am the woman who once embroidered the slogan “Write Out of Oblivion” along with “Sweet Passion” and “Death to the Pigs” on the back of my skin-tight blue jeans. Older, but no less indomitable, I maintain that to write the political personal is to posit the personal in order to lose the self.

It’s from this perspective that I take up a particular project/object that speaks to the art of writing the political personal. It presents itself as a text — a book — but it might equally be considered a strategy for the way its brevity belies a wealth of difficult questions and its simplicity undermines the conventions of received wisdom. I am referring to *Cartas a Legba*, recently published by Boitempo. As an epistolary, the book offers a series of letters written over the course of a year by a correspondent who is female and American to a man, clearly European and most probably French. The letters tell a story in the mode of female storytelling first defined by Sheherazade as each letter ends in anticipation of the next with the phrase, “To Be Continued”. To tell her tale, the letter writer casts herself as Sleeping Beauty and, thus, doubly displaces herself: first out of America and into a European icon; then, out of her sagacity and into the guise of naivete. As for her worldly and inscrutable lover — the recipient of the letters — he, too, is displaced out of his European origins and into the voodoo deity,

Legba. However, as the writer warns, these narrational identities are unstable. *Sleeping Beauty* can just as easily be seen as the New World's first witch, Siorax (Who was herself a European invention); and the omnipotent Legba might be the Old World's most famous naïf, Christopher Columbus.

The book appears to be a found text. Indeed, I am named as the person who discovered the letters, organized them for publication, and framed them with a brief scholarly essay. Additionally, the book's afterword, written by my friend and colleague, Maria Elisa Cevasco, draws on the responses of a female collective who were the book's first readers. I make a point of the various inputs that produced this book, including the translators — M. E. Cevasco for my introduction and the poet, Maria Leonor F. R. Loureiro, for the letters — even Legba, himself, who authorized the publication of the letters, because the multiplicity of reader/writers poses authorship as a question. With the authorial function diffused into a multiplicity of textual practices, the book remains personal, indeed intimate, without pegging intimacy to any particular subject.

To understand *Cartas a Legba* as a political text is to confront a number of questions, not the least of which is my relationship to the book. Some readers are apt to wonder if I actually found the letters and if my interest in them is merely curatorial and therefore objective. Or did I fall prey to their artfulness — after all, the book is a sublime object. More skeptical readers may think that I actually wrote the letters, thus conjuring the tale as a found text as an authorial ruse. The question then arises: did I write the letters as a fiction, intending them to shape an epistolary novel; or did I write them as actual letters? Indeed, might I have sent them and only subsequently gathered them together under the guise of a fiction? To answer any of these questions (either in truth or falsehood) would be to deny the text's multiplicity. The questions posed but not answered maintains ambiguity as the space where the personal

can be political precisely because it resists assignment to any particular self.

Another question that the book raises has to do with the third person narration that the writer of the letters chooses as the vehicle for telling her story. The letters describe her initial bemusement, the growing attraction for Legba coupled with her frustrated attempts to understand him and his world — not to mention the question of who's seducing who — all of it couched in the adventures, thoughts, and emotions of *Sleeping Beauty*. By comparison to a great many feminist texts — and *Cartas a Legba* is a feminist text — where claiming the right to voice and personhood are synonymous with a first person narration, the writer, here, resists the "I", banishing it to the tiny endearments that appear at the bottom of each of the letters. Given the intimacy of the letters, isn't it oddly objectifying to write the self in the third person? What's more, doesn't the writer sacrifice all possibility of critical discourse in casting herself as a fairy tale princess? Indeed, isn't *Sleeping Beauty* just an old fashioned incarnation of an avatar — one of those computer generated substitute selves that inhabit Second Life as digital antidotes to all the dissatisfactions that life under capitalism bestows? Here, the questions warrant a response if only to offer a corrective to the notion that we've somehow entered the era of the post-human, having solved the problem of rampant individualism with the proliferation of fantasy selves (forget that we're super-saturated with the media driven lore of celebrities and their antics).

If I were to create an avatar, she'd be what the culture tells me I most desperately want but can never have — a body blessed with insect-thin legs, wasp-waist, disproportionately huge breasts, an exotic face framed in dark, cascading hair — compliment to impossibly violet eyes. Rather than antidote to the individual, the avatar is the individual's fondest, most specific expression. It is the self split and alienated into a cloned first person. By comparison,

Sleeping Beauty is iconic. She can serve as a locus for my imaginary that doesn't exclude your imaginary. In the letters, Sleeping Beauty provides a site for the estrangement of the authorial self where the writer and her readers can come together. In contrast, the "I" narrator imagines the self as someone a reader might admire — possibly even identify with — whereas the self narrated through a third person captures the reader's imagination by offering a tale that might be the author's, but can just as easily be mine and yours.

But why a fable? If *Cartas a Legba* represents a political project aimed at overturning the smug embodiment of privilege and power, why risk that project by casting it in a form redolent with reactionary tendencies? As my own daughter once remarked after my bedtime telling of *Cinderella*, "But where's the Prince and the pretty dress?" Shouldn't we, like she, debunk all fables as sugar-coated palliatives where every truth is timeless and gender roles are as polarized as they are traditional? Put simply, don't fables administer pedagogies of passive acceptance? What's more, aren't they purely escapist, created to avoid the pains and toils of reality? Why, finally, would the author of the letters imagine that the simplistically reductive mode of fable could be a vehicle for critical thought?

As my daughter's comment makes clear, the critical potential of fable resides in the gap between it and the reality it opposes. Fable provides a conjured reality wherein everything two real people might have said and done is estranged and recast as the figural exploits of Legba and Sleeping Beauty. Only in the charmed space of fable can Sleeping Beauty's naivete be apprehended as sagacity and Legba's mastery be seen as a limitation. Just as the postmodern visionary, Angela Carter, rewrote many of the traditional European fairy tales from a feminist perspective; so too, the author of these letters reprises a familiar tale to undermine readerly expectations. Just as the African-American folklorist, Zora Neale Hurston, compared the tale to a featherbed that subsumes the unsuspecting white

reader into a comfortable — but contradictory world; so too, does the letter writer entice her readers with a tale of seduction only to snare them in the redoubt of their own unexamined motivations and choices.

But if fable is the amazingly fraught space of conjure, why press it into a series of letters that are both terse and invariable in their form? Like cookie-cutter treats, each letter is exactly like the one before. The writer begins by situating herself in the moment of her writing (a humid summer's day, a monotonous journey by train, a frozen winter landscape). Next comes the body of the letter wherein the writer journeys back to the past to tell a portion of her ongoing tale. (Legba's arrival, his amazed exploration of the New World, Sleeping Beauty's quandary at the discovery of his world.) The letters conclude in the present with an imagined caress and the fatal phrase, "To Be Continued". No letter breaks the pattern; and although a few call for a response, none is ever received.

Letters are very special objects, especially today when practically no one ever writes a letter. The only letters I receive tend to come from credit card companies promising unlimited borrowing and from environmental organizations pleading for donations to save the planet and all its endangered species. In contrast, the letters that comprise *Cartas a Legba* are personal and hark to a time when people actually exchanged letters — like the ones my parents wrote when they were apart from each other during World War II. Every personal letter no matter how trivial involves risk. Whether we deem *Cartas a Legba* as fact or fiction doesn't negate the way the letters allow readers to experience the writer's act of risking herself. Moreso than in a novel or a scholarly essay — and most certainly more than in an email — the writer of these letters has invested herself in her words. Once written, the letters confront the vagaries of time and distance. Did you know that as a consequence of my country's War on Terrorism all personal mail addressed outside the U. S. is detoured through Auckland, New

Zealand, where trained snoops glean our letters for code words and secret signals. Imagine what they might have thought of Legba and Sleeping Beauty! Even before Homeland Security, letters could be lost and found. I remember the story of a letter carrier in my hometown who grew weary of delivering the mail. Rather than distributing it to the addresses on his route, he frequently boxed it up and hid the boxes under a bridge. A hiker eventually discovered the boxes — in them, over four years of undelivered mail. Consider then, that every letter dropped in a mailbox enters an economy of chance. A letter received is bathed in the aura of a gift.

Those who read *Cartas a Legba* will invariably experience the naughty pleasure of peering into another's secret. Even if the book is a fiction, readers can't help but be drawn into its promise of mystery and intimacy. As readers, we will never know if Legba and Sleeping Beauty are drawn from the lives of real people; and if so, who they might be. So, we spy into an ambiguous text — one that reads like a fiction, but presents itself as a collection of documents; one that mobilizes fable in order to beguile the truth; one that plays at seduction while masquerading as memoir.

Cartas a Legba is deeply personal, but is it political? Clearly, the configuration of Sleeping Beauty as the innocent New World subject who inveighs against the all-knowing and very masculine European, articulates a political allegory that overturns centuries of received notions about gender and history. But I tend to think that the truly political nature of the book resides in the way its author — whoever she might be — realizes the art of writing the political personal as a sublime erasure of self.

PROJETO

OS MANUSCRITOS NO ARQUIVO E NA BIBLIOTECA DE MÁRIO DE ANDRADE

TELÊ ANCONA LOPEZ
Universidade de São Paulo

UM PROJETO TEMÁTICO

Como coordenadora do projeto temático Fapesp, sediado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, *Estudo do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginália e em suas leituras*, apresentarei brevemente o escopo desta pesquisa interdisciplinar que conta com os coordenadores associados Profs. Drs. Flávia Toni, da Área de Música do IEB, e Marcos Antonio de Moraes, agora oficialmente do IEB, sem prejuízo de sua docência no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas desta mesma Universidade.

A abordagem arquivística, teórica e crítica dos manuscritos de Mário de Andrade (1893-1945), para compreender o processo de criação do polígrafo nos dossiês em seu arquivo e em sua biblioteca, objetivo deste projeto temático, envolve documentos do vasto acervo que, no patrimônio do IEB, agrega também as coleções por ele formadas — de artes plásticas, arte religiosa e de peças do folclore. Ter como foco o manuscrito, que enforma a criação do artista, do teórico, crítico e historiador da literatura e das artes, do musicólogo e estudioso do folclore, implica entender as relações desse mesmo manuscrito com a dinâmica do arquivo, nas séries

que o formatam, e com as dimensões que a biblioteca conjuga, em termos de matrizes e marginalia. Nessa rede sem remate, a série Manuscritos Mário de Andrade, eixo do projeto, dialoga prioritariamente, no arquivo, com as séries Correspondência e Marginalia apensa. Tanto na primeira — na qual a correspondência passiva e a ativa remanescente se abrem para a correspondência ativa publicada ou em outros arquivos —, como na segunda —, formada por textos postos pelo escritor/leitor dentro de livros ou revistas —, nosso projeto temático explora manuscritos que ali se cristalizam e referências ao processo criativo. Além disso, recorre, em determinados casos, às relações do escritor plural com obras das artes plásticas ou da música — quadros, discos, partituras — que ele ameahou.

A execução do projeto contém quatro vertentes que se interpenetram: a arquivística, a vertente teórico-crítica, a vertente da formação de pesquisadores em projetos de iniciação científica, mestrado e doutorado e a do preparo de edições genéticas, críticas e fidedignas anotadas. Apoia-se nos fundamentos teóricos e metodológicos da arquivística e da codicologia, da crítica genética, da crítica textual e da hermenêutica literária. As quatro vertentes buscam compreender a interdisciplinaridade na obra do autor de *Macunaíma*. Os propósitos, para elas delineados, são o desenvolvimento da reflexão sobre o processo criativo mariodeandradino, a organização da série Manuscritos Mário de Andrade vinculada à difusão das informações a ela atinentes, as edições que desvelam trajetos da criação, e aquelas que fixam textos, com base nos manuscritos bem como em determinadas edições em vida.

NO ARQUIVO, A ANÁLISE

Depois de ano e meio de prática cotidiana, um entendimento melhor da dinâmica do projeto faz com que se reveja a posição de terceira vertente dada ao processamento integral da série Manuscritos Mário de Andrade, na solicitação de recursos para o temático, feita à Fapesp em 2006. A classificação, resultante de metodo-

logia concebida para atender a especificidade dos manuscritos, de acordo com a arquivística contemporânea, a codicologia e a crítica genética; pelo simples fato de ordenar os documentos e montar os dossiês, impõe-se como tarefa primeira na análise dos trajetos da criação. Nestes dias da Abralic, o caleidoscópio eletrônico *Manuscriptor* exhibe, no átrio do IEB-USP, uma amostra da tipologia dos manuscritos e do trabalho em curso.

O catálogo analítico (*catalogue raisonné*) e o índice geral unificam análise documentária e codicológica, ao mesmo tempo que reconstituem possíveis itinerários da criação; absorvem notas de cunho historiográfico e genético da autoria dos pesquisadores. A diferença entre ambos está justamente nas notas da pesquisa que, no primeiro, aprofundam o estudo de aspectos literários dos títulos. A mestrand Aline Marques trouxe ontem, a este Congresso, um recorte do catálogo analítico dos dossiês com exemplares de trabalho.

A classificação será divulgada em um banco de dados, em um catálogo analítico dos manuscritos literários e em um índice dos títulos de todas as áreas, acompanhado de uma cronologia da criação e da publicação. Os três instrumentos de pesquisa, eletrônicos e em papel, têm sua conclusão prevista para 2010; formas didáticas e atualizadas de difusão, visam ampliar o alcance social das informações.

Catálogo e índice respaldam a análise comparativa das soluções do polígrafo. A classificação, nos dois, prolonga-se na produção de cópias fac-similares escaneadas e na microfilmagem de todos os fólios, esta como recurso de salvaguarda dos documentos e do trabalho no projeto. Os fac-símiles, ao restringir severamente o manuseio do papel nas consultas no Setor de Arquivos do IEB, protegem os suportes e expandem o acesso à série, *on-line*. Participam desta faceta documentalista do projeto a programação eletrônica, a cargo de Patrick Josef Levy, e as ações relativas à conservação, ao restauro e ao armazenamento, sob a responsabilidade da especialista Lúcia Thomé e equipe, no quadro do IEB.

NOS MANUSCRITOS, A CRIAÇÃO DE MÁRIO DE ANDRADE

As cogitações sobre a criação do escritor, captadas as características que a particularizam entre as datas-limite 1916 e 1945 — início da produção e morte, em fevereiro de 1945 —, culminarão, ao final do projeto, em um livro de ensaios. Até o momento, são representadas por leituras e discussão no âmbito da crítica genética (francesa e brasileira) e por reflexões que partem da análise dos documentos do processo criativo, nos dossiês de manuscritos, e se alongam no exame dos conceitos e declarações do artista referentes ao próprio artefazer, colhidos em suas obras, em suas cartas, crônicas, entrevistas e depoimentos, documentos estes que se alojam nos arquivos da criação. Datados e imbricados à autobiografia, as cartas e os testemunhos públicos são fragmentos que mesclam dimensões metalinguísticas à memória de acontecimentos, encenada no discurso do eu. Transcritos, asseguram a utilização e o debate. No inquérito de Renato Almeida, “Haverá uma crise no mundo moderno?”, no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, em 1932, por exemplo, as respostas de Mário, dadas por escrito — o estilo o garante, sem contar que os jornalistas não portavam gravadores! —, além de reconhecerem a plena vivência da liberdade no ato de criativo, ao historiar a elaboração de um conto, explicam os muitos cadernos de capa dura e o uso do lápis como instrumento da escrita, nos dossiês dos manuscritos com os quais se lida no projeto temático:

Isso corria o mês de abril. Peguei um resto de caderno em branco, e na letrinha penteada dos calmos começos de livro principiei escrevendo. Mas logo a letra ficou afobada, rapidíssima ilegível para os outros, frases parando no meio com ortografias mágicas em que tanto eu botava um ípsilon na palavra “caderno”, como um hífen em “jardim”, eu escrevia com fogo. Resto de caderno, um livro em branco que fui comprar

na cidade, falhava meus cursos, falhava até minhas aulas particulares que me rendem tanto, que estava doente, que tinha negócios, eu, negócios!. . . Às vezes acabava fugindo de casa, ia nos bancos anônimos dos parques escrever, tanto mais que era abril, o grande mês da natureza paulistana. . . Tudo vinha dócil, pressentido com ardor apaixonado, numa adoração de mim, da minha possível inteligência, como poucas vezes me tenho gozado assim tão fácil nesta vida.

Declarações deste naipe, que tanto se reportam à entrega de corpo e alma ao trabalho como ao *modus scribendi*, a suportes, meios da escrita e à constituição dos dossiês, são operacionalmente valiosas para o processamento da série Manuscritos Mário de Andrade, marcada pela coexistência de projetos e títulos que transitam por todas as áreas de atuação do escritor e apontam diferentes estágios na escritura. Como ele costumava descartar os dossiês que precediam a primeira edição de seus livros, esta série conserva bem poucos documentos do processo criativo desses títulos, e armazena principalmente dossiês de inéditos.

O escritor, arquivista de si mesmo, separou em uma estante e em uma grande cômoda, no sobrado em que vivia, à rua Lopes Chaves, em São Paulo, os conjuntos documentais do fundo que compôs durante a vida. A profusão de documentos, em uma ordem peculiar, fica bem clara na entrevista por ele concedida a Mário da Silva Brito, em 1943, intitulada “Uma excursão pelo fichário de Macunaíma”.¹ A organização em blocos, sem índices sistemáticos, atendia-lhe as necessidades e sinalizou caminhos para o processamento arquivístico que identificou, no IEB-USP, Correspondência,

¹ Mário da Silva Brito. Uma excursão pelo fichário de Macunaíma. Reedições, novas obras e planos de futuros trabalhos de Mário de Andrade, o mais organizado intelectual do Brasil. São Paulo. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 2 dez., 1943. (Recortes — Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP), entrevista publicada em Telê Ancona Lopez (org.). *Mário de Andrade: entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T.A. Queiroz-FAPESP, 1980.

Fotografias, Matéria extraída de periódicos, Documentos pessoais, Manuscritos de outros escritores, os próprios manuscritos, para citar alguns conjuntos ou séries. Nesta última, a série Manuscritos Mário de Andrade, os documentos do processo criativo abrigam trajetos a serem decodificados, sobretudo nos dossiês de inéditos, os maiores e mais ricos, montados pelo escritor em envelopes verdes e pastas de cartolina, estas por vezes reaproveitadas, como nos conta a sobreposição de cabeçalhos rabiscados.

Itinerários são decodificados. . . ou estabelecidos pela via da análise e interpretação, sempre sujeita a percalços e enganos. Anotações prévias, planos, versões dadas como “definitivas” (e que não são!), textos em recortes de jornais, textos inteiros e trechos de versões de obras, ou referências a elas nas cartas enviadas e recebidas, assim como em cartas de terceiros que se conciliam à escritura como notas para assegurar a verossimilhança em determinadas questões ficcionais ou não, documentos de toda sorte convalidam a mobilidade da criação, e orientam a ordenação nos dossiês de inéditos. A análise, na realidade, deve sempre se lembrar de que os dossiês não integralizam materialmente o processo criativo dos artistas, dos críticos, dos teóricos ou dos cientistas. A invenção ultrapassa dossiê, arquivo e, sobretudo, a própria materialidade, ao jogar, neste último ponto, com o tempo de trabalho na psique de quem navega essas águas. A invenção literária se dispersa nos arquivos da criação. Cabe à pesquisa perceber a extensão desses arquivos e reunir documentos.

Na série Manuscritos Mário de Andrade, a atual classificação ordena dossiês de inéditos, e estrutura dossiês de manuscritos vinculados a éditos, a eles associando versões em “exemplares de trabalho”, como no caso de *Amar, verbo intransitivo*, *Macunaíma*, e *d’Os contos de Belazarte*, bem como documentos desgarrados de trajetos que desembocaram em livros. No arquivo, a série não sanciona versões de texto completo, em autógrafo ou datilografadas, da poesia, do romance, do conto ou do ensaio do escritor, antece-

dendo as primeiras edições em vida. Ao que se verifica, ali nada perdurou, em termos de notas e versões em fôlios, do processo de criação de *Pauliceia desvairada*, *A escrava que não é Isaura*, *Clã do jabuti* ou *Ensaio sobre a música brasileira*. Os papéis (documentos) anteriores à primeira edição de *Amar, verbo intransitivo*, *Macunaíma* ou qualquer livro, cuja tiragem o autor tenha assistido, são sempre parcelas acessórias ao texto principal. Por exemplo, do idílio publicado em 1927, subsistiram, nas três últimas folhas arrancadas de uma caderneta, apenas o trecho final de uma versão e o “Posfácio”, não datados, mas provavelmente de 1926;² de *Macunaíma*, ficaram 52 notas de trabalho e as notas para a tradução norte-americana; da crítica literária, esquemas e anotações de leitura. Notas prévias eventuais, um ou outro plano ou fragmento de texto são resquícios da obra publicada em vida; prefácios e posfácios inéditos apressam a memória de projetos.

Presumo que o descarte ou a perda de manuscritos do tipo mencionado não decorre do descaso em recuperar originais autógrafos ou datiloscritos entregues às editoras, nem significa que Mário de Andrade tenha querido apagar sinais da realidade de seu trabalho. Essa ideia, de viés ficcional, não para em pé quando se pensa que, no Brasil, quase ninguém reclama originais, e as editoras — até hoje, com raras exceções — não arquivam manuscritos. Obra na livraria, papéis no cesto, assim age nosso escritor, cuja criação, porém, não cessa, prescindindo da materialidade nos caminhos já finalizados. Estes, quanto aos primórdios ou começos, persistem, naturalmente respeitados, nas matrizes e na marginalia, como se verá daqui a pouco. A criação crava-se no presente e aposta no futuro; continua nos exemplares de trabalho, nas notas com acréscimos para enumerações em *Macunaíma*, na redação de mais

² O catálogo analítico da série, trabalhado por Aline Nogueira Marques, em sua pesquisa para a dissertação de mestrado na FFLCH-USP, descreve o manuscrito: ausência de capa, folhas pautadas de 23,7 × 16,2 cm, numeradas por MA as páginas ímpares — 295, 297, 299.

um capítulo para *Amar, verbo intransitivo*; nas permutas entre *Primeiro andar* e *Os contos de Belazarte*, e em tudo mais que se desvendar, analisando os manuscritos e o texto publicado. Ao autor, diante da própria obra, o passado interessa, eventualmente, enquanto compreensão da gênese a ser externada em depoimentos.

O artista perscruta seus projetos; o olhar crítico vigora em sua correspondência, em notas manuscritas, textos jornalísticos ou declarações públicas. É assim que, em 20 de setembro de 1931, na carta-aberta “A Raimundo Moraes”, na coluna de crônica “Táxi” no *Diário Nacional*, esmiúça, pela primeira vez publicamente, as matrizes de *Macunaíma*, que chegara às livrarias em 26 de julho de 1928. Mestre na ironia, Mário de Andrade rebate a sutil incriminação de plágio com que o escritor amazonense, em *Meu dicionário de cousas da Amazônia*, o “defendera” da acusação dos “maldizentes” de ter se “inspirado” do lendário indígena transmitido por Theodor Koch-Grünberg, em *Vom Roroima zum Orinoco*. Discorda: não dispensa “inspirações estranhas”! Proclama-se rapsodo, em pleno exercício da apropriação e da recriação nos diálogos com inúmeras expressões da literatura escrita e oral; com estudos de etnologia, etnografia; com os cronistas, os viajantes e até com Raimundo Moraes.³ E engendra um documento fundamental nos ar-

³ Penso que o diálogo foi mais longe, embora sem anotações. O escritor paulistano, em sua viagem de Turista Aprendiz ao Norte do Brasil — especialmente à Amazônia —, realizada entre maio e início de agosto de 1927, encontra-se com Raimundo Moraes (Mário de Andrade. *O turista aprendiz*. Ed. preparada por Telê Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades-Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976). A biblioteca de MA mostra, com dedicatória de Raimundo Moraes, de “junho de 1927”, um exemplar da 2.ª edição de *Na planície amazônica* (Belém: Lino Aguiar, 1926), recebido em Manaus, livro onde não está a sequência referida. Em todo o texto de *Na planície amazônica*, o ritmo, no estilo do cronista, apoia-se em enumerações de elementos de várias espécies, adstritos ao espaço amazônico, porém. Pode-se imaginar que RM teria, de certo modo, confirmado, para MA, o processo de enumeração ritmada presente já em suas primeiras crônicas, e por ele incorporado, em seu projeto estético nacionalista, desde a criação da maioria dos poemas de *Clã do jabuti*, em 1924, mas, deslocando os elementos regionais do espaço, em prol de um todo brasileiro (V. “Noturno de Belo Horizonte” e “Lenda do céu”). Em *Macunaíma*, a questão se enriquece com o aporte da literatura do índio, na qual vigoram

quívocos da criação de *Macunaíma*, que também guardam os prefácios inéditos (dezembro, 1926 e março, 1928) e outras considerações sobre os rumos tomados pela rapsódia, mormente em cartas; nestas até o fim da vida do missivista.⁴

As cartas, de janeiro de 1927 a julho de 1928, historiam a discussão de um texto em movimento, no projeto literário preocupado com o significado da obra em termos de Brasil, com a coerência na trama ou acréscimos à narrativa. Projeto que acumula fichas e fôlios (quase todos destruídos depois), talvez desde os primeiros meses de 1926, quando o leitor e escritor se deparara com o herói trampolineiro Makunaíma, em *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná Indianer*, lendário coligido e transliterado

vigoram as enumerações sem pausa, finalizadas pelo segmento explicativo, antecedido pela vírgula “, todos esses”. Além disso, a invenção da alcova, na casa de Piaimã, no capítulo VI de *Macunaíma*, “A francesa e o gigante”, se apossa de dados relativos à opulência dos fazendeiros da Amazônia, postos na crônica “Os furos de Breves”, à p. 55, dados que sublinho: “Nas [casas] mais ricas, propriedades dos coronéis de latifúndios onde trabalham dez, vinte, cinquenta, cem machadinhos de extração de goma elástica, veem-se os trapiches de acesso aos barracões, madeiras de lei, esteios de acaricoara, tesouras de itaúba, soalho de acapu sobre os quais avultam cinco, dez, quinze milheiros de lenha para combustível dos gaiolas.” (atualizei a ortografia). MA, na mesma carta-aberta engana-se ao declarar que devia a Moraes o mito da boiuna, pois foi a Cascudo que pediu uma “lenda aí do nordeste [. . .] uma bem lírica, sentimental se for possível”. (Carta datada de 1.º de março de 1927. In: Veríssimo de Mello. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991, p. 76).

⁴ No “Dossier da obra: Memória”, na edição crítica de *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, coordenada por Telê Porto Ancona Lopez (2.ª ed. São Paulo-Nanterre: Archives-Edusp, 1996, pp. 395-529), estão recolhidas as “Notas para a tradução norte-americana” e “Considerações em cartas, entrevistas, no diário, em crônicas e no prefácio inédito de *Belazarte*”. Nessa parte se acha “A Raimundo Moraes” e “Notas diárias” (*Mensagem*, a. 2, n.º 26. Belo Horizonte, 24 jul. 1943, este o texto que aclara o destino do herói entre outros de Mário de Andrade sobre a rapsódia (pp. 524-526). Mário crítico ocupava-se também de outras obras suas, como se vê no *Ensaio de interpretação de O carro da Miséria*, manuscrito autógrafo a lápis, transcrito por Tatiana Maria Longo dos Santos em A bordo do *Carro da Miséria* no n.º 7 de *Manuscrita*: Revista de crítica genética (São Paulo: Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário-Annablume, 1998, pp. 175-195), ou nas anotações no exemplar de trabalho de *Poesias*, de 1941, concernentes à gênese de “Eu sou trezentos. . .” e “A costela do Grã Cão”, divulgadas por Diléa Zanotto Manfio na edição crítica de *Poesias completas*, por ela preparada (São Paulo-Belo Horizonte: Edusp-Itatiaia, 1987).

pelo etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, no segundo volume da obra magna *Vom Roraima zum Orinoco*: Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913.⁵ E coexiste, em 1926, com a redação do poema “Lenda das mulheres de peito chato”, decalcado na oitava narrativa da coletânea, conforme se depreende da carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, em 3 de janeiro de 1927.⁶ A *Bibliografia de re-leituras iniciada pra Pancada do ganzá*, como logo se verá, dá pistas sobre o alcance da apropriação na obra que, impressa em 1928, camufla duas menções ao tempo real de muitas redações, exteriorizado nas cartas aos amigos:⁷ “30 de maio de 1926”, no cabeçalho do capítulo IX, “Carta pras icamiabas”, e “— Gardez cette date: 1927! Je viens d’inventer la photographie!”, exclamação de Hércules Florence, no capítulo XV, “A pacuera de Oibê”. O trabalho nesse ano de 1927 reaparece no mês de julho, em uma folha do caderno de bolso do Turista Aprendiz na Amazônia, em cujo anverso, notas a lápis reservam elementos regionais — o cipó matamatá, “Funis, feixos e rasgões acidentados do terreno” e a fritada de sururu de Maceió —, contracenando, no verso, com a Fazenda Sant’Ana, em Marajó, desenho do viajante.⁸

⁵ Traduzo o título: *De Roraima até o Orenoco*: Resultados de uma viagem pelo Norte do Brasil e pela Venezuela nos anos de 1911 a 1913. Na biblioteca de MA, o vol. 1 é de Berlim: Dietrich Reimer, 1917; o vol. 3 e o vol. 5 foram tirados em Stuttgart, por Strecker und Schröder, em 1923; o vol. 2 saiu por esta mesma editora, em 1924, porém. Os volumes, na etiqueta da classificação original, colada à página de rosto, levavam os números 8 a 11 e ficavam na estante I, prateleira e, da sala E, ou o hol do segundo andar da residência do dono da biblioteca.

⁶ Bandeira comenta a “Lenda das mulheres de peito chato” que, naquele momento, pertencia à obra *Clã do jabuti*, publicada em 1927; o poema foi incluído em *Remate de males*, livro de 1930, mencionada a composição em 1926. V. Marcos Antonio Moraes (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: IEB-Edusp, 2002, p. 331.

⁷ Em “6. 1. Considerações em cartas: 1927-1945”, na edição crítica de Macunaíma de 1996 (ed. cit., pp. 490-519), estão excertos sobre a questão em missivas a Drummond, Bandeira, Anita Malfatti, Cascudo, Pedro Nava, Alceu Amoroso Lima, e outros.

⁸ A viagem de Mário ao Norte do Brasil — especialmente à Amazônia, realiza-se entre maio e início de agosto de 1927; em julho, conforme o diário, ele está em Marajó. Mário de Andrade. *O turista aprendiz*. Ed. preparada por Telê Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades-Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

Ao descartar manuscritos, Mário de Andrade salva ocasionalmente parcelas com que presenteia amigos. Deste modo, o arquiteto Luís Saia ganhou autógrafos de *Macunaíma*: um conjunto com as páginas iniciais de duas primeiras versões, dois índices e um prefácio de 1927, seguidos de nota complementar e de segundo prefácio de 1928, este com três notas prévias. Doação dos herdeiros de Saia ao IEB, estes documentos ingressaram no dossiê da rapsódia, sendo descritos e posicionados no trajeto genético.⁹

Crítico austero do próprio labor, é nos exemplares de trabalho que Mário de Andrade assume sua pena de Sísifo. Em 1944, anota na capa de um exemplar da terceira edição de *Macunaíma*, recém-tirada do prelo, nas suas Obras Completas pela Livraria Martins Editora, de São Paulo: “Exemplar corrigido para servir/ a futuras reedições)/ M.”. Apressado, fecha parênteses que não abriu, e não separa, com a espátula, as folhas nos cadernos. Nesse mesmo 1944, a estrutura por ele pensada para *Obra imatura*, o volume I das Obras Completas, referenda uma ideia norteadora — a criação em progresso. Obra do passado e do presente, retoma, retrabalhando ou não, textos mais antigos do poeta, do teórico e do ficcionista, produção que, em determinados momentos, evoluiu em direção ao modernismo, ou que tencionou confirmá-lo.

No circuito das edições em vida — *princeps* e subsequentes — concretizam-se os manuscritos apelidados pelo autor “exemplares de trabalho”, denominação acatada nos pressupostos teóricos do projeto temático. Os exemplares de trabalho presentificam novas versões de obras por meio da aposição de rasuras — a tinta preta ou a grafite, a lápis vermelho ou azul — aos textos impressos em livros ou em periódicos. No arquivo, os exemplares de trabalho tanto se quedam nos conjuntos originalmente reunidos enquanto obras inacabadas ou interrompidas, aliados a notas e planos, como

⁹ Aline Nogueira Marques (org.). *Macunaíma*. Catálogo dos dossiês dos manuscritos literários com exemplares de trabalho. Mestrado em andamento, FFLCH-USP, 2008 (digitado).

entram em dossiês articulados pela pesquisa, no intuito de restituir trajetos da criação. Nos primeiros conjuntos estão artigos, crônicas, assim como séries de textos em colunas jornalísticas, os quais, depois de recortados e colados, por Mário de Andrade, em folhas de papel-jornal, receberam dele rasuras a tinta preta. *Os filhos da Candinha*, *Vida literária*, *Mundo musical*, *Vida do cantador* e *O banquete* os exemplificam. A outra faceta dos exemplares de trabalho diz respeito à diligência da classificação, por parte dos pesquisadores, em constituir dossiês, irmanando a esses livros/ manuscritos, notas, planos ou esboços eventualmente dispersos no fundo.

É curioso perceber que ao poupar os exemplares, passando a limpo as rasuras em um outro da mesma tiragem do livro, endereçado ao prelo, este copista, que assim age interessado talvez no confronto com o texto na nova edição, cochila ou cumpre com displicência a tarefa. O cotejo das rasuras nos exemplares de trabalho de *Amar, verbo intransitivo* ou de *Macunaíma*, com os respectivos textos na segunda edição, corrobora a ausência de certas reformulações. E, quando se compara o exemplar rasurado que prepara *Macunaíma* para a segunda edição pela Livraria José Olympio, com o texto nessa tiragem de 1937, e com o segundo exemplar de trabalho que a sucede, flagra-se uma leitura fortuita que se limita a nove correções ortográficas, uma supressão e uma substituição.¹⁰ Mário, em suas cartas e depoimentos, pouco se refere a esse tipo de documento que goza de dupla natureza, sendo obra impressa e manuscrito a um só tempo. Em seu acervo, ele os organiza de duas formas. Quando correspondem a reedições efetivadas, deposita-os em sua biblioteca, onde, atualmente, o projeto

¹⁰ As rasuras são sete correções de “gralhas” (como “chaminezonada” e não “chaminezona” no capítulo XIII), a supressão (grifei) para sanar uma incoerência no agradecimento ao tuiuiú, no capítulo XI (“— Olha, primo, pagar não posso, mas vou te dar um conselho *que vale ouro*: Neste mundo tem três barras que são a perdição dos homens: barra de rio, barra de ouro e barra de saia, não caia!”); e a substituição de “pássaro preto” para “passo preto”, adotando a forma popular, “brasileirismo” da língua portuguesa falada no Brasil, no capítulo XIII da edição da Livraria José Olympio, 1937.

temático os tem interceptado para conduzi-los à série Manuscritos Mário de Andrade à qual pertencem como documentos únicos; e para historiar cada caso, nas notas que incrementam a classificação arquivística e a abordagem genética. Quando se trata da refusão de textos publicados em livros, revistas ou jornais, tramitando para uma segunda edição, o escritor os conserva em seu arquivo, ao lado de autógrafos e datiloscritos, nos dossiês concernentes a reescrituras, que ficaram inéditas. No âmbito literário, há exemplares de trabalho de *Os contos de Belazarte* e *Obra imatura*; da novela *Balança, Trombeta e Battleship*; há ensaios rasurados em periódicos para compor *Aspectos da literatura brasileira*. No campo da música e do folclore, esse tipo de refusão visa um novo texto para o *Compêndio de história da música*, para *Namoros com a medicina* e outros títulos.

Os dossiês de manuscritos das obras inéditas são muitos e detalham os procedimentos do trabalho: acumulam notas, planos, esboços, versões em autógrafo ou datiloscrito original e em cópia carbono; apógrafos e textos acessórios de outros autores, sobretudo em recortes de periódicos — artigos, notícias, reportagens —, bem como fotografias. Dão a conhecer propostas e desenham trajetórias, na particularidade e na dinâmica da escritura de cada título. Muitas, profusas notas autógrafas acoplam, por meio de números, os dados aos livros que os originaram, onde escólios demarcam o débito, certificando nas matrizes o diálogo pontual de Mário de Andrade com suas estantes. Os manuscritos de *O sequestro da dona ausente*, *Zoofonia* e *Preto* são talvez os melhores exemplos. Nos manuscritos datiloscritos, é fácil saber quando o próprio Mário trabalha em sua Remington. Imerso na criação, datilografa mal, mesmo quando passa a limpo; rasura de modo peculiar, batendo sequências de cifrões (\$\$\$\$) sobre os segmentos que deseja alterar; empolgado, desconhece margens, ignora espaços entre muitas palavras. Variados em termos de desenvolvimento do projeto e de extensão, os dossiês de inéditos tanto se restringem aos primeiros

passos em notas, planos ou sínteses — *Poética popular* ou o conto *De branco vestida* —, como se oferecem praticamente prontos para publicação — *O Turista Aprendiz* e *Lira paulistana*. Há inéditos que pulsam em sucessivas versões ou que se dividem, se entrelaçam, como os romances *Café* ou *Quatro pessoas*, interrompidos pela morte que arrastou Mário de Andrade aos 51 anos.

A análise dos manuscritos nos dossiês de fólhos, nos exemplares de trabalho, nas notas e textos assentados nas margens ou em folhas brancas de livros e revistas, nos esboços, planos e versões bosquejados em cartas, capta, de modo fragmentário, o escritor na singularidade e na duração dos seus caminhos. Por essa razão, é preciso examinar detalhadamente os documentos do processo criativo de cada obra, para perceber encadeamentos, ordenar e interpretar o trajeto de acordo com momentos e etapas discernidos, distinguindo soluções que se repetem, como a permuta ou a migração de temas. A análise, valendo-se da crítica genética, busca novas dimensões no espaço da criação como “escrita viva”, no dizer de Louis Hay, como itinerário nos projetos que se transformam, assim como o escritor e o homem em sua arte e em sua existência. Nessa direção, penso o arsenal teórico da crítica genética francesa como um ponto de que partimos e com o qual São Paulo dialoga com autonomia, em empreendimentos como o Centro de Crítica Genética da PUC, os Laboratórios na FFLCH-USP, e a Equipe Mário de Andrade do IEB. Detenho-me nas propostas pautadas nesta última, antes e durante a vigência do projeto temático:

— o conceito de rasura, não como correção (salvo nos casos em que a gramática ou a coerência são feridas), e sim como nova possibilidade descoberta durante o processo criativo, acima da noção pragmática de certo ou errado, nos projetos literários que têm o movimento e a inacababilidade como traços essenciais;

— o conceito de exemplar de trabalho como manuscrito de obra, dono de uma tipologia e uma dinâmica em todas as áreas da criação de Mário de Andrade;

— o conceito de fragmentação e migração no interior da obra andradiana, preso quase sempre à hipertrofia de uma tema, de um motivo, provocando por vezes interrupções que não significam abandono, como no romance *Café*, duplicado na ópera de título igual, em contos e nas “lições” da *Vida do cantador*;

— a teorização sobre a carta nos arquivos da criação, como documento que conserva planos, notas, esboços, fragmentos de versão ou versão de uma obra e como *locus creationis* que cinge momentos de parceria com o interlocutor na poesia, na prosa de ficção, na crônica, no ensaio. Esta reflexão vem ganhando relevo internacional nos trabalhos de Marcos Moraes;

— a teorização sobre a coautoria: as descobertas relativas a Mário de Andrade compositor — *ghost composer* — cujos planos das óperas *Pedro Malazarte* e *Café* traduzem uma associação, não apenas no libreto, mas na. . . música, conforme estuda Flávia Toni.

NA BIBLIOTECA, A CRIAÇÃO DE MÁRIO DE ANDRADE: MATRIZES E MARGINALIA

No Brasil, creio que o estudo da marginalia de escritores tem início com Antonio Candido, em mais uma das frentes pioneiras que a ele se deve. Ciente da importância das anotações nas obras da biblioteca formada por Mário de Andrade, o professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (naquela época, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras), entre 1963 a 1968, coordenou um projeto de pesquisa voltado para o tombamento dos títulos, o registro e uma primeira classificação da marginalia da biblioteca do poeta de *Pauliceia desvairada*. Esse projeto, que recebeu as primeiras bolsas da Fapesp para alunos de Letras (alunas, aliás), deu origem às três dissertações de mestrado das pesquisadoras participantes — Maria Helena Grenbecki, Nites Feres e eu. Os mestrados tomaram, respectivamente: as leituras teóricas em francês do escritor, as anotações dele

nas margens da revista *L'Esprit Nouveau* e a reconstituição de sua pesquisa sobre uma questão do lirismo amoroso na poesia oral.¹¹

Transferido o Acervo Mário de Andrade para o IEB em 1968, pude, como pesquisadora concursada da instituição, dar continuidade ao estudo da marginália. Em 1990, em “Matrizes, marginália, manuscritos”, no II Congresso da Abralic, em Belo Horizonte, trouxe minhas reflexões sobre os livros que se transformam em matrizes da criação do escritor, e que, graças às notas de leitura a eles ajuntadas, passam também a usufruir da dupla natureza de impresso e manuscrito autógrafo. Essas reflexões são ampliadas por mim e por meus orientandos, em contato com bibliografia contemporânea e pesquisas em curso, sobretudo com aquelas que se realizam no Institut des Textes et Manuscrits Modernes do CNRS da França.

Minhas cogitações a respeito das bibliotecas de escritores e a criação literária partem do conceito de matriz enquanto diálogo da criação, quando o artista se encontra com ele mesmo na obra de outros, ou como Mário de Andrade raciocina: “Muitas vezes um livro revela pra gente um lado nosso ainda desconhecido. Lado, tendência, processo de expressão, tudo. O livro não faz mais que apressar a apropriação do que é da gente.”¹² Alimentam-se do acervo reunido por Mário de Andrade, no qual a marginália abarca a maior parte dos livros e revistas. Matrizes de dois tipos consoli-

¹¹ Maria Helena Grenbecki, *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau* (1968); Nites Feres: *Leituras em francês de Mário de Andrade* (1967) e Telê Ancona Lopez: *O sequestro da dona ausente* (1967), dissertações de mestrado na área de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, as duas primeiras publicadas pelo IEB, em 1970.

¹² Mário de Andrade. Carta 11 (sem data, 1924). In: Silvano Santiago & Lélia Coelho Frota (org.). *Carlos & Mário: Correspondência Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Introdução e notas de Silvano Santiago. Organização e pesquisa iconográfica de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, pp. 113-119. José Luís Jobim, em sua conferência nesta Abralic, “O original e o próprio, o derivado e o impróprio: Mário de Andrade e as teorizações sobre trocas e transferências literárias e culturais”, desenvolveu, no campo teórico, com a acuidade que o caracteriza, esta questão lançada pelo autor de *Macunaima*.

dam a biblioteca de 17 mil títulos (e todas as bibliotecas de escritores) como seara e celeiro da criação. Na matriz explícita, o diálogo materializa-se como manuscrito na marginalia — escólios, notas de trabalho, esboços e mesmo textos inteiros; manuscrito sobreposto ao texto impresso, hipertexto privado (ou estoque, conforme Gumbrecht em “Preencha as margens!”).¹³ Na matriz implícita, o diálogo oculta-se no livro sem anotações autógrafas; plasma-se na apropriação, transfigurado no trabalho do artista, do crítico, do teórico, e mesmo na criação fugaz, mas fecunda do fotógrafo moderno, aluno virtual da revista alemã *Der Querschnitt*, na segunda metade dos anos de 1920. Essa apropriação tanto traduz a leitura cronologicamente próxima, como resulta da latência ou hibernação de um tema, de uma ideia, de uma cena. Um bom exemplo é *Les villes tentaculaires précédées de Les campagnes hallucinées*, 18.^a edição da Mercure de France, Paris, 1920,¹⁴ do belga Emile Verhaeren, matriz confessada em cartas, à qual se credita o título *Pauliceia desvairada*, ou raízes de outros poemas, como a “Chanson du fou”, transmutada em “Rebanho”, no mesmo livro de 1922, e o êxodo dos trabalhadores rurais no libreto da ópera *Café*, no decênio de 1940.

MANUSCRITOS E EDIÇÕES

No projeto temático, em 2007 e neste ano de 2008, as reflexões sobre a criação têm-se cruzado com a vertente editorial que procura compreender, nos arquivos da criação, os projetos norteadores das obras de Mário de Andrade publicadas em vida ou inéditas, no intento de produzir livros isentos dos desvios e erros de composição gráfica que maculam as edições correntes, sobretudo nas Obras Completas, pela Livraria Martins e pela Itatiaia/Vila

¹³ Hans Ulrich Gumbrecht. Preencha as margens! *Escritos*, a. 1, n.º 1. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008, pp. 3-16.

¹⁴ Na casa da rua Lopes Chaves, Barra Funda, era o número 5 da prateleira a da estante III na sala B, aquela em que MA dava suas aulas de piano.

Rica. No âmbito do protocolo IEB/Editora Agir (empresa que ora detém os direitos autorais de Mário de Andrade), os textos apurados mediante a análise de manuscritos e tiragens em vida do autor são acrescidos de artigos de cunho histórico e crítico, bem como de um dossiê de documentos acessórios (em geral inéditos). Até o momento, saíram *Amar, verbo intransitivo*, *Os filhos da Candinha e Macunaíma*, textos estabelecidos, respectivamente, por Marlene Gomes Mendes, João Francisco Franklin Gonçalves com Aline Nogueira Marques e por Tatiana Figueiredo em parceria comigo. Espera-se, para 2009, na tese de Tatiana, a edição genética de *Café*.

Parcelas das três vertentes do projeto temático serão extrovertidas na revista eletrônica *Marioscriptor*.

PROJETOS NO PROJETO

A organização dos manuscritos é encargo de todos os pesquisadores discentes; entra diretamente nos projetos de iniciação científica, mestrado e doutoramento, orientados por Marcos Moraes e por mim, no IEB-USP e no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP. Nos projetos de iniciação científica, a classificação dos dossiês engloba títulos de menor complexidade na produção do polígrafo e visa à elaboração do Índice dos manuscritos. Nas teses e dissertações, é sempre a primeira etapa na execução da pesquisa. Instâncias do processo criativo mariodeandradiano são discutidas na equipe e particularmente investigadas pelos coordenadores, doutorandos e mestrandos em trabalhos que têm alargado os estudos mariodeandradianos.

Antes de enunciar as pesquisas inscritas neste projeto temático até o final de 2008, rememoro o doutoramento direto de Rosângela Asche de Paula, sob minha orientação, nele concluído em 2007, com bolsa da Fapesp, *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. Os projetos, até o final deste segundo semestre de 2008 são estes:

INICIAÇÃO CIENTÍFICA:

— *O folclore no índice geral da série Manuscritos Mário de Andrade* – Flávio R. V. L. Penteado Corrêa, bolsista Capes (orientado pelo Prof. Dr. Marcos Moraes);

— *A crítica literária no índice geral da série Manuscritos Mário de Andrade* – Marina Damasceno de Sá, bolsista Santander (orientada por mim);

DOUTORAMENTOS (por mim orientados):

— *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade* – Lílían Escorel, bolsista da Fapesp;

— *O trajeto da criação de Café, um romance inacabado de Mário de Andrade* – Tatiana M. Longo Figueiredo, bolsista da Fapesp;

— *Ficção e história: Mário de Andrade constrói o Padre Jesuíno do Monte Carmelo* – Maria Sílvia Ianni Barsalini;

MESTRADOS:

— *Caminhos da criação: Catálogo analítico dos dossiês literários com exemplares de trabalho de Mário de Andrade* – Aline Nogueira Matos (orientada pelo Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes);

— *As notas de trabalho no processo criativo de Mário de Andrade teórico, crítico e pesquisador: O dossiê do manuscrito Preto* – Angela Teodoro Grillo (orientada por mim);

— *No “écran das folhas brancas”: cinema nas leituras, produção jornalística e criação literária de Mário de Andrade* – Paulo José da Silva Cunha (orientado pelo Prof. Dr. Marcos Moraes);

— *Mário de Andrade, contista no jornal* – Rafael Antonio Batti (orientado por mim), recém-admitido, ainda sem bolsa.

A MARGINALIA COMO MANUSCRITO

O trabalho no projeto temático Fapesp harmoniza-se com meu projeto de produtividade no CNPq, *Bibliotecas de escritores e a criação literária: Mário de Andrade em Macunaíma*, equivalente a um

recorte na marginália, onde se detecta o primeiro manuscrito da rapsódia. Autores e livros, assim como artigos extraídos de jornais e revistas, aditados ou não de notas autógrafas, testemunham, na biblioteca e no arquivo do escritor, o interesse dele pelo nosso modo de ser, pelos traços gerais de nossa psicologia. Em 1926, esse esforço se ajusta à escritura dos romances *Amar, verbo intransitivo* — publicado no ano seguinte —, *Vento* — que derivou para outro mais ambicioso, não concluído, *Café*¹⁵ —, e *Macunaíma*. Nos dois primeiros, o romancista constata a “constância cultural brasileira”, no âmbito da burguesia, assunto referido em 1927, na carta-aberta “A propósito de *Amar, verbo intransitivo*”, no *Diário Nacional* de 4 de dezembro.¹⁶ Em *Macunaíma* vai mais longe: a rapsódia, prosa experimental, canto, apreende o mito e concebe o herói contraditório da nossa contraditória gente, em um Brasil sem fronteiras no espaço “desgeograficado”, jogando com o tempo presente, adstrito à literatura de circunstância, e com o tempo imemorial, carnavalização e fantasia.¹⁷ No “I.º Prefácio”, em 19 de dezembro de 1926, o autor esclarece: “O que me interessou por *Macunaíma* foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros”. Esse desígnio preside-lhe a pesquisa na etnologia, nos viajantes, nas cartas e crônicas do Brasil colônia; no cancionero, no romanceiro, nos contos e mitos dos nossos índios. Ou seja, nos autores a maioria indiciada na carta-aberta a Raimundo Moraes, em 1931, que continuam na biblioteca do escritor, como em Gabriel Soares, Anchieta, Sílvio Romero, Melo Moraes, Pereira da Costa, Barbosa Rodrigues, Couto de Magalhães, Capistrano de Abreu, Amorim, Hartt e. . . Theodor Koch-Grünberg em *Mythen und*

¹⁵ A transcrição genética do romance *Vento* foi objeto da dissertação de mestrado de Tatiana Longo dos Santos, em 2001 e íntegra, atualmente, o corpus de sua tese de sua pesquisa para o doutoramento, voltada para o romance inacabado *Café*.

¹⁶ Mário de Andrade. A propósito de *Amar, verbo intransitivo*. In: *Amar, verbo intransitivo*. Edição preparada por Marlene Gomes Mendes. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 158.

¹⁷ A literatura de circunstância pensada e praticada por MA prendia-se ao aqui e agora, à captação de situações particulares do momento histórico.

Legenden der Taulipang und Arekuná Indianer, segundo volume de *Vom Roroima zum Orinoco*, publicado em 1924, leitura decisiva.

A intenção do artista de “trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros”, dirige-lhe a apropriação que exhibe, desde o verso de *Pauliceia desvairada*, “Sou um tupi tangendo um alaúde!”, em 1922, um crivo crítico de proposições das vanguardas europeias, entre as quais se alinha a exploração do primitivismo. Este postulado enseja, no projeto literário do nosso modernista, a valorização da literatura oral, herança do nacionalismo romântico, unida ao aproveitamento de leituras e à pesquisa do folclore exercida pelo professor do Conservatório, desde a segunda metade dos anos 1910.¹⁸ Mas, no arquivo deste especial leitor existem apenas vestígios de uma listagem exclusiva de títulos que serviram à criação de *Macunaíma*, visíveis na numeração de obras requisitadas nas notas de trabalho e na *Bibliografia de releituras iniciada pra Pancada do ganzá*. Este repertório de mais de setecentos itens arrolados a tinta preta até 1939, por ordem leitura em uma caderneta, com a finalidade de apoio à grande obra sobre o folclore nordestino, iniciada em 1929 e não concluída por Mário de Andrade,¹⁹ repete sob números de duas e três casas, diversos autores e obras que, comprovadamente, beneficiaram o texto da rapsódia na primeira edição de 1928 e acréscimos a ele, na tiragem de 1937.²⁰ A “re-leitura”, apesar de não consignar Koch-Grünberg dos mitos e

¹⁸ O Prof. Ricardo Souza Carvalho, em sua dissertação de mestrado na área de Literatura Brasileira da FFLCH, descobre um marco: a presença de MA nas conferências de Afonso Arinos na Sociedade de Cultura Artística, em São Paulo, em 1915, nas quais o criador de Joaquim Mironga proclama a importância do folclore.

¹⁹ *Na pancada do ganzá*, em volumes, deveria conter a análise da vasta documentação do folclore nordestino reunida por MA, em sua viagem de Turista Aprendiz, entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929 que ficou inédita. Oneida Alvarenga, musicóloga discípula do escritor, publicou esses estudos como *Música de feitiçaria no Brasil, Danças dramáticas do Brasil, Melodias do boi e Os cocos*.

²⁰ Dentre os números, o 621 é “Os africanismos no dialeto gaúcho”, de Dante de Laytano, artigo, na separata da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul*, a. 16, n.º 2; Porto Alegre, 1930, p. 46, referido, por MA, na nota de pesquisa “Gimbo, jibungo/ dinheiro/ 621, 46”. Nenhum dos termos foi acrescentado por ele à enumeração das expressões da gíria para dinheiro, no capítulo V de *Macunaíma*.

lendas de Roraima ao rio Orenoco, Capistrano de Abreu da coleta das histórias caxinauás, Couto de Magalhães de *O selvagem* e Barbosa Rodrigues de *Poranduba amazonense*, matrizes indígenas principais, indiscutíveis, legítima a extensão e a pluralidade das áreas ao redor de *Macunaíma* no diálogo intertextual. Entremostra a pesquisa do passado no lapso do escritor que firma a grafite, na folha de rosto, “23-VIII-26”, e corrige “26” para “29”; 1926 como o despertar da pesquisa a qual, até 1928, mescla-se a discussões no meio modernista paulistano que endossa o primitivismo estético advogado pelas vanguardas europeias e, ao mesmo tempo, em leituras de história, etnografia e viagens, embarca na aventura de descobrir o Brasil. Paulo Prado, que se considera discípulo de Capistrano de Abreu, está nesse grupo de onde provém o exemplar de *Rã-txa-hu-ni-ku-i*: Gramática, textos e vocabulário caxinauás (Rio de Janeiro: Typographia Leusinger, 1914), com esta dedicatória do poeta de *Cocktails*: “Ao amigo Mário/ lembrança de/ Luís Aranha/ 9-10-25”.²¹ O diálogo do romancista com este livro, mesmo sem anotações marginais, presta a *Macunaíma* larga contribuição. E Koch-Grünberg, publicação recente, de 1924, em alemão? De onde/ de quem teria partido a sugestão? Espero, no correr da pesquisa, matar essa charada.

A apropriação, em 1926, do lendário veiculado pelo etnólogo alemão evidencia-se em sete dos títulos de capítulos relacionados nos índices, nos manuscritos que Saia preservou, e na carta do escritor, de “18 ou 19” de janeiro de 1927, a Carlos Drummond de Andrade.²² Significou, de fato, visitas diversas ao exemplar onde hoje se acha o primeiro manuscrito de *Macunaíma* ou o primeiro momento conhecido da escritura do livro modernista de 1928. O lápis é o instrumento que materializa, nas margens dos mitos, len-

²¹ Na biblioteca de MA, o exemplar é o número 15, na prateleira b da estante I, da sala E, isto é, o hol do andar superior da casa. Obra certamente esgotada, pela data, foi um presente de aniversário.

²² V. Silviano Santiago & Lélia Coelho Frota (org.). Op. cit., p. 266; no índice ali transcrito há um engano a ser revisto, de acordo com o manuscrito: o capítulo “As três normalistas” é dado como “As três jornalistas”.

das e contos indígenas, o encontro do artista Mário de Andrade com suas próprias possibilidades de ficcionista, nos personagens Makunaíma, deus indígena pleno de contradições, Akalapizéima, cuja sensualidade o impede de ficar imortal, o cunhado preguiçoso de Etetó, Konewo que se comporta como um Malazarte indígena e Kalawunseg, o mentiroso.²³ Como bem nos ensina Cavalcanti Proença no *Roteiro de Macunaíma*, a fusão desses anti-heróis dará o “herói da nossa gente”.²⁴

O dossiê dos manuscritos de *Macunaíma* tem, logicamente, seu primeiro e basilar documento na biblioteca do autor — o esboço de sequências narrativas destinadas a capítulos, concretizado nas anotações em *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná Indianer* que objetivam, de forma incipiente, em fragmentos, um plano traçado em algum caderno, em folhas avulsas, quicá. Plano não se sabe se obedecido ou ali mesmo modificado ao sabor de novas ideias ou conexões, retém, nas rasuras, o tempo presente do trabalho.²⁵ O manuscrito conjectura uma ordem nos capítulos e inclui mais fontes; em alguns momentos, traz propostas que não perduraram no livro. Além disso, as notas marginais sugerem o desdobramento da escritura em outros suportes.

Paralelamente à análise deste manuscrito, organizo documentos dispersos pertencentes aos arquivos da criação, para, com os

²³ Em *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná Indianer* (*Mitos e lendas dos índios taulipang e arekuná*, vol. 2 de *Vom Roroima zum Orinoco*, as personagens estão nos mitos e contos: 13. “Akalapizéima und die Sonne”, 28. “Etetó”, 49. “Konewo” e 50. “Kalawunseg, der Lügner”, às pp. 51-53, 92-98, 140-149-151. Em 1968, Renata Mautner traduziu para mim o segundo volume (datilografado). A recriação por parte de Mário de Andrade foi por mim estudada em “Makunaíma/ Macunaíma”, na edição crítica da obra na Coleção Archivos da Unesco, 1988, 1996. As notas traduzem também ocasionalmente, palavras, na diligência de bem compreender a língua alemã.

²⁴ M. Cavalcanti Proença. *Roteiro de Macunaíma*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

²⁵ O plano talvez tenha sido executado nos dezessete capítulos seguidos do Epílogo, arrolados no primeiro índice de 1927, no autógrafo oferecido a Saia, e assim transmitidos a Carlos Drummond de Andrade em carta de “18 ou 19” de janeiro de 1927. V. Silviano Santiago & Lélia Coelho Frota (org.). Op. cit., p. 266.

recursos da informática, compor um dossiê mais abrangente de *Macunaíma*. Na correspondência (ativa, recebida e de terceiros armazenada), em determinados instantes na poesia ou na prosa de ficção, nos ensaios, crônicas e entrevistas, colijo alusões ou claras referências a leituras e à redação da rapsódia, para confrontá-las com notas de trabalho, bibliografias, e títulos nas diversas áreas das estantes do escritor, no intuito de detectar épocas e interesses.²⁶

Ao separar, nas notas 52 prévias remanentes, as anteriores à 1.^a edição daquelas que afluíram ao exemplar de trabalho, tenho uma amostra da pluralidade do diálogo que cerca leituras de toda sorte, para calçar a coerência na concretização de um projeto literário modernista brasileiro. No âmbito das obras anotadas ou não, revalido matrizes e levanto hipóteses.²⁷ Em Proença, no *Roteiro de Macunaíma*, tenho o mapa principal, e sigo veredas desbravadas por Maria Augusta Fonseca, Raúl Antelo e por mim mesma, em minhas andanças de pesquisadora. Tudo o que obtenho integro ao dossiê da rapsódia e confronto com determinados títulos na série Manuscritos Mário de Andrade, ou documentos nas demais séries do fundo. Por exemplo: com o dossiê de *O Turista Aprendiz* e com material da viagem de 1927, este na série Documentação pessoal.

É importante recordar que Manuel Cavalcanti Proença desconhecia a biblioteca de Mário de Andrade quando escreveu e publicou, em 1950, o *Roteiro de Macunaíma*. Contando com a erudição e a acuidade que o caracterizavam, ao trabalhar o lendário indígena de Koch-Grünberg como fonte da obra, elucidou a matriz fun-

²⁶ O fato de todas as unidades, na biblioteca de MA, portarem etiquetas originais que as numeram e apontam as estantes, nas dependências da casa da rua Lopes Chaves, auxilia o levantamento de hipóteses sobre ocasiões em que teria ocorrido a leitura.

²⁷ Por exemplo: em *A Amazônia misteriosa*, de Gastão Cruls (Rio de Janeiro: L. Castilho, 1925), livro com notas marginais de MA fartas quanto à captação de elementos da flora regional, encontro, sem sinais de leitura, a amazona Ccoya, nas praias da lagoa Espelho da Lua (p. 111), personagem do qual saem traços de Ci, a Mãe do Mato e a referência ao mesmo acidente geográfico, no capítulo III de *Macunaíma*.

damental da rapsódia.²⁸ Em 1966, encarregado de preparar uma edição crítica, estava prestes a mergulhar no acervo das leituras do autor, quando, infelizmente, faleceu. Proença será sempre um “pai-de-vivo”, estrela guia de todos os que se aplicam a *Macunaíma*.

EM BUSCA DE VEI, A SOL

Para dar uma ideia do trajeto da criação de elementos da narrativa, do esboço nas margens no segundo volume de *Vom Roroíma zum Orinoco* ao texto na edição *princeps* de *Macunaíma*, de 1928, exponho aqui as anotações em “Akalapizeíma und die Sonne”, narrativa 13, às pp. 51-53, nas quais o mito relatado ao etnólogo transmuta-se no embrião do capítulo 8, “Vei, a Sol”, capítulo importante, estrategicamente colocado na metade do livro de 1928. No esboço e no capítulo terminado, ao desprezar o casamento com a filha do hospedeiro, Macunaíma faz jus ao aposto que o crisma — “o herói sem nenhum caráter”. No capítulo subsequente, a “Carta pras icamiabas”, *nonsense* e pastiche do português castiço, sustenta-lhe a escolha imprópria, arrevezada.

Para que melhor se compreenda o processo de apropriação/recriação na gênese do capítulo 8, parece-me necessário resumir o enredo do mito e, em seguida, focalizar a trama esboçada pelo escritor/leitor. Eis o mito: em tempos remotos, havia uma árvore muito alta. Volomã, a tartaruga, subiu até o topo, e Akalapizeíma se pôs de tocaia para aprisioná-la. Volomã prometeu a si mesma jogá-lo ao mar, se capturada. Assim sucedendo, Volomã nadou com o homem às costas e o abandonou em uma ilha minúscula, debaixo de um arvoredado repleto de urubus. Os pássaros defecaram sobre o naufrago, cobrindo-o de excrementos. Fazia muito frio. Akalapizeíma rogou a Caiuanogue, a Estrela da Manhã, que o levasse para o céu; esta se negou, alegando que era ao Sol que ele sempre oferecia tortas de mandioca. Ante o pedido de que lhe desse fogo,

²⁸ Proença, na verdade, trabalhou com todos os lendários então publicados.

mandou o friorento invocar o astro do dia. Enquanto isso, veio Capei, a Lua. O homem repetiu a solicitação e a recusa se renovou. Apareceu então Vei, o Sol que, agradecido pelas tortas, recolheu Akalapizeima na barca em que se locomovia, mandando que as filhas o limpassem e lhe cortassem os cabelos. Ao vê-lo bonito, Vei o quis para genro. Akalapizeima, ainda com frio e ignorando que se tratasse do próprio Sol, pediu-lhe que chamasse o astro do calor. Como era muito cedo, Vei não dispunha de toda a sua capacidade. Pôs na cabeça o chapéu de prata por cima do cocar de penas de papagaio e dos brincos de carapaças de besouros que trazia nas orelhas. O calor cresceu a ponto de atormentar o friorento. Vei lhe deu roupa e o advertiu: “Você vai se casar com uma das minhas filhas, mas, não vá se meter com outra mulher!” Vei e as filhas foram para uma maloca, na terra, e Akalapizeima, apesar da proibição, desceu também. Topou com as filhas do urubu, por elas se apaixonando. Trouxe-as para a barca onde, ao regressar, Vei os surpreendeu. As filhas do Sol protestaram: “Nosso pai não lhe disse para ficar na barca e não descer à terra? Nosso pai não o ajudou a sair da ilha? Se ele não o tivesse ajudado, você não estaria assim tão bem e além disso está agora namorando as filhas do urubu!”. Vei secundou-as: “Se você tivesse seguido meu conselho e tivesse se casado com uma das minhas filhas, você estaria para sempre moço e bonito como eu. Agora você só fica moço e bonito por pouco tempo. Depois vai ficar velho e feio!”. Todos foram dormir e, ao acordar, Akalapizeima se viu novamente no meio dos urubus, velho e feio. As filhas do Sol tornaram-se a Via Látea. Akalapizeima casou-se com a filha do urubu; acostumou-se com a vida. Ele é nosso ancestral, o pai de todos os índios. Por isso, envelhecemos e morreremos.

A reprodução facsimilada e a transcrição diplomática das notas marginais de Mário de Andrade (Notas MA) permitem que se acompanhe o trabalho do escritor.

17. *Akalapizeima und die Sonne*

55

blieb vor *Wajmest-pödol* stehen, schlug mit einem Stock auf die Erde und sagte: „Komm und verschlinge mich, *Wajmest-pödol*, wie du meinen Bruder verschlungen hast!“ Die anderen kamen von beiden Seiten, um zu schießen. Als *Wajmest-pödol* seine Zunge herausstreckte, um *Ma'nupf* zu fassen, schossen die anderen ihn mit den Pfeilen in den Kopf und töteten ihn.

Dann öffneten sie seine Eingeweide. Da war *Makunulima* drinnen. Er lebte und sprang heraus. Er sagte: „Habt ihr gesehen, wie ich mit einem solchen Tier kämpfe!“ — Dann kehrten sie nach Hause zurück.

13. AKALAPIZEIMA UND DIE SONNE.¹(Erzählt vom Arekunä Aköli.)²

In alter Zeit war ein sehr hoher Baum. *Walo'má*, die Kröte, kletterte ganz hinauf. Ein Mann, Namens *Akalapizeima*, lauerte jeden Nachmittag am Fuß des Baumes, um *Walo'má* zu fangen. *Walo'má* sagte: „Wenn mich *Akalapizeima* fängt, werfe ich ihn ins Meer!“ Der Mann faßte sie. Da packte ihn *Walo'má* bei den Händen und stieß ihn mit dem Fuß ins Meer. Sie lud ihn auf den Rücken, tauchte unter und schwamm mit ihm nach einer Insel. Dort ließ sie ihn und schwamm zurück. Sie ließ ihn unter einem Baum, auf dem Aasgeier saßen, die ihn, als er schlief, ganz voll kackten. (Die Kröte hatte es ihm vorausgesagt, er solle sie nicht fassen, sonst würde sie ihn ins Meer werfen.)

Es war sehr kalt auf der Insel, und der Mann fror sehr. Da begegnete ihm *Kajuanog*, der Morgenstern³, als er voll Kot der Aasgeier war und sehr stank. Er hat den Stern, ihn zum Himmel zu nehmen. Dieser antwortete: „Ich kann dich nicht mit hinauf nehmen. Du hast mir noch nichts gegeben. Du hast nur immer der Sonne Maniokfladen gegeben.“ (Weil die Sonne am Tage scheint und der Stern in der Nacht.)⁴ Der Mann bat den Stern um Feuer, weil er sehr fror. *Kajuanog* sagte: „Ich will dir nicht helfen! Die Sonne kann dir helfen. Sie empfängt mehr Maniokfladen.“ *Kajuanog* ging weg.

Da kam *Kapfi*, der Mond. *Akalapizeima* bat *Kapfi*, ihn nach seiner Heimat zu bringen. Der Mond wollte ihn nicht hinbringen, weil er der Sonne so viel Maniokfladen gegeben habe und ihm gar nichts. Er bat auch den Mond um Feuer, aber auch dies gab ihm der Mond nicht. Der Mann fror

¹ Urtext K.² Erklärt vom Taulipang Mayilunipor.³ Die Venus.⁴ Die frisch gekackten Maniokfladen

werden auf das Dach der Hütte gelegt, damit er sie der Sonne trocknen. Die Sonne zehrt also davon.

P. 51: Nota MA: três cruzetas ao lado direito do título “Aklapizeima und die Sonne” e chamada “(1)” para a margem inferior, onde se lê: “(1) Aproveitar bem esta lenda pra demonstrar falta de caracter e o cinismo de Macunaíma”.

P. 52: parágrafo 2:

13.^a linha: Nota MA: pequeno círculo e traço delimitando a frase: “Wéi erwärmte denn Mann. Es wurde sehr warm, und er litt unter der Hitze. Wei führte ihn immer weiter mit sich in die Höhe. Als Akalapizeima sehr unter der Hitze litt, gab ihm Wéi Kleider. Da fühlte er der Hitze nicht mehr.”,²⁹ e fio até a margem superior, onde é planificada a sequência: “Wéi, o sol, arranja fogo como está na lenda nº / 23, pg. 76, tirando da perna. Porém quando ele manda Macunaíma embora ele dá pra este a / pedra Vató, pra fazer fogo”.

15.^a linha: Nota MA: fio a partir de traço no final da frase “[. . .] und er litt unter der Hitze.”,³⁰ guiando para o planejamento na margem esquerda, na vertical: “Descrever o gosto pela quebreira e o/ tédio de Macunaíma. Ele pega num/ urucungo que o sol trazia na barca,/ vindo da África e canta ùa moda/ mole (A moda, tirar dos cantos mais bes / tas da Po-/randuba)”.

P. 52: parágrafo 3:

13.^a linha: Nota MA: segmento grifado: “Da begegneten ihm einege junge Mädchen, die Töchter des Aageiers.”,³¹ marcando personagens que são ligadas por um traço à substituição planejada à margem: “uma portuguesa”.

²⁹ “*Mitos e lendas dos índios taulipang e arekuná*”: tradução de Renata Mautner, datilografada, 1968, feita para meu trabalho *Macunaíma: a margem e o texto* (São Paulo: Hucitec, 1975): “Veí aqueceu o homem. Ficou muito quente, e ele sofreu com o calor. Veí o levou consigo, cada vez mais alto. Quando Akalapizeima começou a sofrer demais com o calor, Wei lhe deu roupas. Então ele não sentiu mais calor.” Vim a conhecer, bem mais tarde, a tradução de H. Roenick, revista por Proença, na *Revista do Museu Paulista*, n.º 7; São Paulo, 1953, pp. 9-200.

³⁰ Tradução: “[. . .] e ele sofreu com o calor.”

³¹ Tradução: “Então encontrou umas moças, as filhas do urubu”.



P 53; parágrafo 1:

5.^a linha: Nota MA: grifo no segmento “Akalapizéima heiratete eine Tochter des Ageiers und gewöhnte sich an das Leben.”,³² e traço que remete à solução proposta para o desenlace do episódio, à margem superior, com uma substituição (a parcela riscada aqui entre colchetes): “Um belo dia Macunaíma deu o fora na portuguesa por/ causa [duma colocação de pronomes] da pronúncia e/ preferiu as francesas”.

³² Tradução: “Akalapizeima casou-se com uma das filha do urubu e acostumou-se com a vida.”

No capítulo 8 de *Macunaíma*, “Vei, a Sol”, Volomã, a tartaruga, torna-se a própria árvore que vale como a Dzalaúra-Iegue de outros relatos em Koch-Grünberg; o anti-herói de nosso modernismo incorpora Akalapizeima, na exacerbação do erotismo. O discurso do narrador rapsodo e os diálogos misturam expressões da fala urbana a vocábulos na cultura do índio e do negro.

Adentrando a esfera ideológica, é importante a substituição no pedido: o novo herói quer que a Lua o transporte até a ilha de Marajó, isto é, ao lugar onde, na época pré-cabralina, floresceu uma civilização tropical, herança a ser valorizada pelo artista que interroga a história do Brasil. Contraditoriamente, esse pedido ocorre pouco antes da oferta do dono da barca que, no esboço, ainda não resplandece sob a forma feminina. Macunaíma não atina o privilégio de se tornar genro do Sol, ou seja, a possibilidade de se juntar àqueles que, lendariamente, pertenciam a uma civilização adequada ao nosso meio, dotada de caráter, a marajoara talvez. . .

Nas notas marginais, o processo rapsódico apodera-se das agruras da velha Pelenosamó, obrigada a expelir fogo pelo ânus para aquecer os homens. Todavia, o mito 23 “Wie die Menschen das Feuer erhielten” (“Como os homens receberam o fogo”), à p. 76, está sem marcas do lápis de quem o leu apressado: os que subjugam Pelenosamó amarram-lhe os braços e as pernas e apertam-lhe o ventre (“Leib”) para que ela despoje.

É curioso o notar que a apropriação prefere, neste capítulo, o eufemismo cômico à crua escatologia indígena.³³ Em “Vei, a Sol”, a forma chula original sobre a anatomia de Pelenosamó converte-se em alusão, na paródia do linguajar português: “[. . .] lá na terrinha do compadre chegadinho-chegadinho e inda cheirava no-mais! um fartum bem de peixe.” Para isso, assimila estribilho — “Ei! compadre chegadim, chegadim! Ei! comadre, mais um poucadim!” —

³³ Não é pertinente explorar, neste trabalho, a riqueza de ângulos na transformação da escatologia das narrativas indígenas na prazerosa coprolalia que se verifica em *Macunaíma*, no bojo da experimentação e da estratégia do modernista.

de lundu malicioso, registrado por Mário de Andrade:³⁴ A escolha da portuguesa, alegoria da alienação do protagonista que prefere a Europa ao Brasil, será explicada pelo autor na crônica “Notas diárias”, no jornal mineiro *Mensagem*, em julho de 1943.³⁵

O enlevo preguiçoso, esboçado na margem, modifica-se no livro: não é o herói quem toca o urucungo, instrumento que reúne Brasil e África, terras da luz e do calor, mas a filha da Sol. Macunaíma canta, não uma peça inteira e sim o refrão “Mandu sarará”, da sétima das “Cantigas do tamborinho” do rio Solimões, que retira do *Poranduba amazonense* de Barbosa Rodrigues, e de *O selvagem*, quando Couto de Magalhães versa sobre o cruzamento de línguas. Mário de Andrade agrupa quadras que, cindidas pelo refrão indígena, perfazem uma toada. É provável que assim aconteça porque considerava a toada mais representativa da criação rítmica na poética popular brasileira, reputando nosso povo incapaz de usar com originalidade a forma da quadra de Portugal que exige maior encadeamento lógico. Se o país repete quadras lusitanas, como acredita o estudioso, o hóspede de Vei ignora a lógica no refrão puramente musical. Quanto à obra de Barbosa Rodrigues, na edição de 1890, poucas são as anotações marginais, o que faz supor outras notas em fólios descartados.³⁶

Macunaíma poeta, ao fruir a preguiça como o ócio criador, traz à tona um motivo que vinca a obra de Mário de Andrade, sobretudo a poesia, no “Rito do irmão pequeno” (1931/ 1941). É a preguiça elevada que, para o escritor, propicia a arte e se contrapõe à inércia, “ao abandono das lutas e das porfias”, conforme postula em 1918, na crônica “A divina preguiça”, primeiro degrau des-

³⁴ *Compadre chegadinho chegadinho*. Documento no dossiê *Melodias do boi e outras peças*; série Manuscritos Mário de Andrade.

³⁵ *Mensagem*: Quinzenário de Arte e Cultura, n.º 26; Belo Horizonte, em julho de 1943.

³⁶ O exemplar de *Poranduba amazonense ou Kochiyima-uara porandub*, com a etiqueta de MA que o postava na sala E, estante I no hol superior do sobrado da rua Lopes Chaves, é da edição de 1890 (Rio de Janeiro: Typ. De G. Leuzinger & Filhos).

tas suas cogitações sobre a questão.³⁷ Em 1926, no esboço da rapsódia, a expressão sublinhada — “*gewöhnte sich an das Leben*” — localiza a segunda modalidade da preguiça no comportamento de Akalapizeima. Pode-se calcular que a expressão “acostumou-se com a vida”, não reativada no capítulo 8, “Vei, a Sol”, tenha servido, em algum momento do trajeto da criação, como reforço ao pensamento do autor sobre o povo brasileiro: passivo, não contesta a própria sorte e se compraz com a melancolia. Esse estado de espírito, ironizado no livro de 1928, fora objeto do cronista em 15 de abril de 1926, em “Música brasileira”:

É um engano a gente pensar que a nossa melancolia é triste-nha. Não tem nada de macambúzia não. A tristeza é geralmente ativa, possui um caráter legítimo de reação. A tristeza é que nem doença, desde que a gente aceite essa opinião considerando a doença, não como um inimigo que carece expulsar do corpo, porém já como a luta do corpo contra o inimigo intruso. Assim também é a tristeza. *É a reação* contra uma falta, um mal, u’a omissão. Quando a gente erra e tem coração pra perceber o próprio erro, fica triste. Isso é já uma consciência de força, uma reação que repara ou tende a reparar o erro. [. . .] *A melancolia não reage, é uma adaptação perfeita, uma integração mesmo.* (grifei)³⁸

O final do episódio aventado na margem de “Akala-pizéima und die Sonne” não se realiza na rapsódia, pois a portuguesa é devorada pela assombração Miniaque-Teimbê. O relacionamento do protagonista com a varina torna-se mais rápido no capítulo pronto:

³⁷ Mário de Andrade. A divina preguiça. In: Marta Rossetti Batista et alii (org.). *Brasil: 1.º tempo modernista — 1917/29*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1973, pp. 181-3; crônica em *A Gazeta*, São Paulo, 3 de setembro de 1918 (V. matérias extraídas de periódicos no arquivo de MA).

³⁸ Crônica em *A Manhã*, suplemento de São Paulo, documento na série Matérias extraídas de periódicos no arquivo de MA.

um dia e meio; esquece a duração indefinida do lugar comum da narrativa oral, “um belo dia”. Miniaque-Teimbé, cujas raízes, segundo Proença,³⁹ estão em Amorim, Spix e Martius, bem como no *Poranduba amazonense*, confirmam, em uma perspectiva genética, a convergência.

Nestas considerações sobre o primeiro esboço conhecido da rapsódia, é mister ressaltar que, nas linhas a lápis, Vei pertence ao gênero masculino. No mito 13, “Akalapizéima und die Sonne”, a palavra Sol, no feminino, de acordo com a língua alemã, designa um personagem masculino — “Vater” — pai.⁴⁰ A recriação culta funde, porém, no mesmo episódio, processo de adquirir calor semelhante àquele da conquista do fogo, no mito 23, “Wie die Menschen das Feuer erhielten”, no qual os homens o arrebatam da mulher Pelenosamó, e o sintetizam nas pedras vató. Mas, ao moldar o capítulo em *Macunaíma*, não se arrisca, de pronto, nessa paragem. O primeiro índice de *Macunaíma*, que, no manuscrito presenteado a Saia, antecede, nas folhas arrancadas de uma caderneta, o prefácio datado de 19 de dezembro de 1926 e as duas primeiras páginas da primeira redação conhecida, de fato a segunda do escritor, autógrafo a grafite concretizado entre 23 de dezembro de 1926 e 13 de janeiro, 1927, tem o capítulo 8 como “Vei”, sem apostrofo. É no segundo índice, em uma talvez terceira redação do romance, uma fantasiosa “Versão definitiva” de 1927, que se presencia a definição ditada pela aliança do primitivismo vanguardista com o aporte do folclore basco e de Couto de Magalhães: “Vei, a Sol” torna-se ali o capítulo 7. Na interdisciplinaridade das matrizes mariodeandrianas, destaca-se, no dossiê, a nota de trabalho:

³⁹ O “Comentário” de Proença ao capítulo 8, no *Roteiro de Macunaíma* (ed. cit., p. 212) indica esses autores.

⁴⁰ No livro, p. 52: (“«Hat dir unser Vater nicht gesagt, du solltest im Boot bleiben und nicht na Land gehen?»” (“«Nosso pai não lhe disse que ficasse na barca e não fosse para a terra?»”).

Macunaíma/ Também nas aldeias/ vascas se chama/ o sol de avó (no/ feminino)./ 485, ano 1924, p. 169.

Neste paratexto, “485”, na bibliografia de 1929 que, como se sabe, requalifica entre 1929 e 1939 a bibliografia de 1926-1928, votada à rapsódia, prende o estudo não assinado “La religiosidad del pueblo: bosquejo de una cultura”, no *Anuario de la Sociedad Eusko-Folklore*, n.º 4, de Vitória, 1924, no qual, a informação seguinte não foi distinguida na margem da citada p. 169:

[. . .] Una tarde nos hallábamos en Elosua. Asistíamos a una admirable puesta del sol, cuyo recuerdo no se borrará de nuestra memoria. A nuestro lado se hallava un niño que, al advertir que el astro del día se ocultava, se despidió de el dirigiéndole unos versos e llamándole *llargi-amandra* (= sol abuela).

À forma basca soma-se a contribuição de Couto de Magalhães em *O selvagem*, na edição de 1913.⁴¹ No volume em que pouco anotou, o escritor/ leitor descobre, mas não assinala a grafite, as suas “praias da lagoa Espelho da Lua, coada pelo Nhamundá”, *habitat* das icamiabas, do capítulo 3, “Ci, Mãe do Mato”, a sua cantiga de Macunaíma na barca e a sua nova dimensão para o gênero de Veí. Comprometido com seu trabalho, avista-se com *Macunaíma*, quando surpreende, na teogonia dos tupis, Guaracy ou Cuaracy, entidade feminina muito mais poderosa que Pelenosamó.⁴² A dimensão dos nossos índios esgueira-se, pois na rapsódia, decalcada em afirmações que, nas pp. 146-147, não possuem notas marginais autógrafas:

⁴¹ Trata-se da 2.ª edição, sem data explícita, mas “prefaciada e revista pelo sobrinho do autor — Dr. Couto de Magalhães” em 1913 (São Paulo: Livraria Magalhães). A etiqueta no exemplar aponta: F/II/e/18, isto é, o livro 18, na prateleira e, da estante II da sala F (estúdio).

⁴² Proença atribui a filiação do sol feminino à forma tupi “Coaraci”, evidenciando na desinência “ci” o sentido de mãe. V. “Comentário” ao capítulo 8 em M. Cavalcanti Proença, op. cit., p. 209.

[. . .] cada lago ou rio, ou espécie animal ou vegetal, tem seu gênio protetor, *sua mãe*. [. . .]

O sol é a mãe dos viventes, todos que habitam a terra; a lua é a mãe de todos os vegetais. [. . .]

Não tinham termos abstratos para exprimi-los: diziam simplesmente: mãe dos viventes, mãe dos vegetais. É sabido que a palavra sol é *guaracy*, de *guara*, vivente, e *cy*, mãe. Lua é *jácy*, de *já*, vegetal, *cy*, mãe.⁴³

Vale dizer, entre parênteses, que estas mesmas afirmações de Couto de Magalhães, enquanto matriz comum, atingem, em 1928, a definição dos brasileiros no manifesto da antropofagia — “Filhos do sol, mãe dos viventes” —, na comunhão de um projeto estético de pulsação brasileira.

A materialização desta transformação visceral, que se impõe ao *scriptor*, não logra, infelizmente, apelar para o confronto de manuscritos contendo versões de texto integral da rapsódia entre 1926 e 1928, para pensar também no movimento de “Vei, a Sol”, na ordem dos capítulos, pois esses autógrafos e datiloscritos dissolveram-se no tempo.

⁴³ Neste ponto se encaixa a nota 16 de Couto de Magalhães (op. cit., p. 147); preocupada com a etimologia, reitera a tradução de *guaracy* como “mãe dos viventes” e oferece a corruptela *cuaracy*.

