

ANAIS DO 1º ENCONTRO DE ESTUDOS ROMÂNICOS

Organizadores

WANDER MELO MIRANDA

MARIA ENEIDA VICTOR FARIAS



Departamento de Letras Românicas

Faculdade de Letras

Universidade Federal de Minas Gerais

Wander Melo Miranda
Maria Eneida Victor Farias
organizadores

ANAIS DO 1o. ENCONTRO DE ESTUDOS ROMÂNICOS

03 a 06 DE OUTUBRO DE 1988
Belo Horizonte

Departamento de Letras Românicas
Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais

Endereço para correspondência

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Departamento de Letras Românicas - Sala L4037
Av. Antônio Carlos, 6627 - Campus Pampulha
31.270 - Belo Horizonte - MG
Fone: (031) 443-4077 R.33

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	3
PROGRAMA	7
A RECONSTRUÇÃO DOS FATOS	
Raúl Antelo	11
TEMPO DE ESCASSEZ	
Valéria de Marco	26
RELATOS DE MULHERES: A BUSCA DA IDENTIDADE	
Ana Lúcia Esteves dos Santos Costa	41
ALTERIDADE E UNIVERSALISMO - A BUSCA DE IDENTIDADE NA OBRA DE CARLOS FUENTES	
Georg Otte	52
DISCURSO DE POSSE DA DIRETORIA DA ABRALIC	
Eneida Maria de Sousa	64
A ARTE DE FAZER O MELHOR USO DE MAUS DADOS - ESTUDOS DIACRÔNICOS NO PORTUGUÊS ANTIGO	
Rosa Virgínia Mattos e Silva	68
GRAMATICALIZAÇÃO E REANÁLISE NO SINTAGMA VERBAL	
Maria Antonieta Amarante de M. Cohen	85
QUADRO E PROSPETTIVE DELLA REGIONE CRITICA NELL'ITALIA CONTEMPORANEA	
Carmelo Distante	93
O ÚLTIMO MORAVIA	
Vilma De Katinzkis Barreto de Souza	110
LEONARDO SCIASCIA: A SICÍLIA COMO METÁFORA	
Maria Glória Cusumano Mazzi	124
LA STORIA DE ELSA MORANTE: UM CASO LITERÁRIO	
Patrizia Collina Bastianetto	131
LES ANNEES 70 EXISTENT-ELLES?	
Jean Pascal Gans	139
DAIENDO NA MÃE NASCE UMA CRIANÇA - LEITURA INTERCULTURAL DE UM CONTO DE JACQUES FERRON	
Lilian Pestre de Almeida	147

**UM JOGO INTERTEXTUAL: DIÁLOGOS EM TORNO
DO CORPO**

Maria Bernadette Velloso Porto 164

**A FALÊNCIA DA COMUNICAÇÃO EM GODBOUT:
LOCUTOR SEM ALOCUTÁRIO**

Eunice Dutra Galéry 182

**O AMANTE DE MARGUERITE DURAS OU
O CORPO CRIPTOGRÁFICO**

Cleonice Paes Barreto Mourão 199

APRESENTAÇÃO

Os trabalhos que ora se publicam nestes Anais têm como tema comum a situação dos Estudos Românicos nos anos 1970-1980 e abordam questões diversas relativas à pesquisa nas áreas de literatura e filologia.

Promovido pelo Departamento de Letras Românicas da FALÉ-UFMG, como parte de um projeto de atualização de conhecimentos e definição de linhas de pesquisa prioritárias, o 1o Encontro de Estudos Românicos contou com a colaboração de colegas de outras universidades e com a participação de alunos de Graduação e Pós-Graduação, unidos pelo interesse comum de fazer avançar as discussões sobre o assunto.

A todos que colaboraram para o sucesso do evento os nossos agradecimentos calorosos e o desejo de que possamos continuar trabalhando juntos, com o intuito de levar adiante o intercâmbio efetuado e de abrir novas perspectivas de atuação acadêmica.

Wander Melo Miranda

Maria Enilda Victor Farias

1o. Encontro de Estudos Românicos

LOCAL:

Auditório da Faculdade de Letras da UFMG - (sala 217)

Av. Antônio Carlos, 8627 - Pampulha - Campus Universitário

31270 - Belo Horizonte - MG

COMISSÃO ORGANIZADORA:

Prof. Dr. Wander Melo Miranda - Coordenador

Profa. Maria Eneida Victor Farias - Sub-coordenadora

Prof. José Cláudio de Almeida Abreu

Profa. Loamy Veiga Colares da Fonseca

Profa. Maria Antonieta Amarante M. Cohen

PROMOÇÃO:

**Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da
Universidade Federal de Minas Gerais**

APOIO:

**CNPq, ABRALIC, Diretoria da FALE/UFMG, Pró-Reitoria de Extensão,
Pró-Reitoria de Graduação, Pró-Reitoria de Pesquisa, Pró-Reitoria
de Pós-Graduação da UFMG**

PROGRAMA

Segunda-feira, 3 de outubro

09:30h. Sessão de Abertura pela Diretora da Faculdade de Letras da UFMG, Profa. Dra. Melânia Silva de Aguiar

10:00h. Conferência:

A RECONSTRUÇÃO DOS FATOS

Raúl Antelo (UFSC)

19:00h. Mesa-Redonda:

ATUALIDADE DAS LITERATURAS HISPÂNICAS

Coordenadora: Ilika Valle de Carvalho (UFMG)

Participantes:

.Valéria De Marco (USP)

Tempos de escassez

.Ana Lúcia Esteves dos Santos Costa (UFMG)

Relatos de mulheres: a busca da identidade

.Georg Otte (UFMG)

**Alteridade e universalismo: a busca de
Identidade na obra de Carlos Fuentes**

20:30h. Discurso de Posse da Diretoria da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), gestão 88/90, sediada na UFMG

.Eneida Maria de Sousa (UFMG)

Terça-feira, 4 de outubro

09:30h. Conferência

A ROMANÍSTICA NOS ANOS 70-80

Ângela Vaz Leão (UFMG)

19:00h. Mesa-Redonda:

A POSIÇÃO DA DIACRONIA NA LINGÜÍSTICA ROMÂNICA

Coordenadora:

Maria Antonieta Amarante M. Cohen (UFMG)

Participantes:

.Fernando Tarallo (UNICAMP)

Uma experiência didática em lingüística

Histórica/Românica/Diacrônica

.Rosa Virgínia Mattos e Silva (UFBa)

**A arte de fazer o melhor uso de maus dados: estudos
diacrônicos do português antigo**

.Maria Antonieta Amarante M. Cohen (UFMG)

Gramaticalização e reanálise no sintagma verbal

Quarta-feira, 5 de outubro

09:30h. Conferência:

**Quadro e prospettive della ragione critica nell'Italia
contemporanea**

Carmelo Distante (USP)

19:00h. Mesa-redonda:

A LITERATURA ITALIANA REGENTE

Coordenador: Wander Melo Miranda (UFMG)

Participantes:

.Vilma De Katinszki Barreto de Souza (USP)

O último Moravia

.Maria Glória Cusumano Mazzi (UNESP)

Leonardo Sciascia: a Sicília como metáfora

.Patrizia Collina Bastianetto (UFMG)

La storia de Elsa Morante: um caso literário

Quinta-feira, 08 de outubro

09:30h. Conferência:

LES ANNÉES 70 EXISTENT-ELLES?

Jean-Pascal Gans (UNICAMP)

19:00h. Mesa-redonda:

A LITERATURA CONTEMPORÂNEA NA FRANÇA, NO QUÉBEC E NAS
ANTILHAS

Coordenadora: Eliana Scotti Muzzi (UFMG)

Participantes:

.Lillian Pestre de Almeida (UFRJ) - Leitura
Intercultural de um conto de Serron

.Maria Bernadete Velloso Porto (UFF) -

Um jogo intertextual: Léon Damas e Carlos Drummond de
Andrade

.Eunice Dutra Galéry (UFMG) -

A falência da comunicação em Godbout: locutor sem
alocutário

.Gleônice Paes Barreto Mourão (UFMG) -

O Amante de Marguerite Duras ou o corpo criptográfico.

A RECONSTRUÇÃO DOS FATOS

RAÚL ANTELO

perfectus vero cui mundus totus
exilium est.

Hugo de Saint-Victor - Didascalion

No final de Eu_o_Supremo, o romance do paraguaio Augusto Roa Bastos, o narrador nos diz que, imitando precisamente o Ditador (porque, em épocas de crise, os Ditadores cumprem exatamente essa função: substituir os artistas e intelectuais) o a-copiador declara, com palavras de um escritor contemporâneo, (em que todos reconhecemos a voz de Robert Musil), que a história encerrada naquelas notas se reduz ao fato de que a história que neles devia ser narrada não foi narrada. Declaração inquietante que nos coloca, de cara, uma questão crucial: por que a narrativa contemporânea, que lida com fatos reais, é tão

problemática?

Poderíamos observar, em primeiro lugar, que a ficção contemporânea afasta-se, decididamente, do romance histórico (essa forma que assume o triunfo absoluto da matéria em relação à estrutura, para retomar a definição de Noé Jitrik), situando o problema na fronteira entre o ficcional e o histórico, ou em outras palavras, entre experiência e vida.

Em segundo lugar, para responder a questão da problematidade da narrativa de fatos acontecidos, seria conveniente levar em conta as análises de Hayden White, que considera que uma narrativa só se torna problemática quando queremos dar a fatos reais a forma de um relato. É, justamente, porque os fatos reais não se oferecem como relatos que sua narrativização é tão difícil. Se a auto-reflexividade da arte contemporânea transforma toda obra em alegoria de sua própria leitura (donde a narrativa deriva em meta-narrativa e a crítica em para-crítica), se todo relato aponta, também, a uma moral ou empresta aos fatos, ora reais, ora imaginários, uma significação que eles próprios não possuem em sua sequência, então, é possível afirmar que toda narrativa histórica tem como propósito, latente ou manifesto, moralizar os fatos de que trata. Em consequência, ao propor uma outra versão dos fatos, a obra pratica uma moral da forma, revelando o desejo de que os acontecimentos históricos apresentem uma coerência, integridade, completude e fechamento, que só podem ser imaginários, já que ausentes da experiência.

Em terceiro lugar, creio que deveríamos lembrar de

uma observação de Adorno que, em uma página de sua Teoria estética, define toda obra moderna a partir da categoria de escritura, categoria válida mesmo para aquelas obras que não se apegam a esse conceito. Trata-se, entretanto, de um conceito de escritura peculiar: uma escritura hieroglífica, da qual se extraviou o código, perda essa que determina a própria matéria cifrada. Em outras palavras, o trabalho da escritura é um trabalho com a estrutura das normas, que obriga o leitor (transformado em tradutor) a uma reconstrução retrospectiva que se dá a partir da diferença e não da identidade, isto é, a partir do presente, concebido como devir fora de si. Se o presente se define em termos de ação e transformação constantes, diríamos que, a rigor, ele não é: ele age; e que, por esse motivo, o próprio do ser não é apenas ser mas ser-ativo-em-transformação. Pelo contrário, o passado, conquanto tenha deixado de ser prático para nós, não abdicou, por isso, de ser. O passado ainda é - na lembrança, na memória, que é o ativo do passado- daí o paradoxo fundamental de que nos fala Deleuze: o passado é contemporâneo do presente que, no entanto, já foi.

Esta releitura do passado nos ajuda a ver nele não uma causalidade coercitiva mas uma determinação em aberto, decorrente da construção imaginária que o constitui. Se para Stephen Dedalus, a história é um pesadelo do qual é melhor escapar, para Maggi, a personagem de Respiração artificial (1980) de Ricardo Piglia, a história é o único lugar em que a gente consegue se aliviar desse pesadelo do qual tentamos a toda hora

acordar. Nas épocas de indigência técnica, em que a dificuldade para estruturar o novo remete à complexidade de gerar comportamentos anti-convencionais, torna-se prioritária esta "aventura da memória", cuja lição, relembrando Voltaire, é que "sans le sens il n'y a pas de mémoire; et que sans la mémoire il n'y a pas de esprit".

Se a história é memória, a ficção é memória e esquecimento, inscrição e rasura, evasão da presença e presença do evasivo: a ficção é auto-biografia (Thibaudeau) ou simples palimpsesto, tal como o nosso cérebro: quando mais queremos lembrar, mais esquecemos, vale dizer que lembramos porque esquecemos.

Em O_mundo_alucinante (1968), o cubano Reynaldo Arenas se dirige, no prefácio, ao "querido Servando", confessando a mais ótil descoberta dessa relação: "que tu e eu somos a mesma pessoa". Fusão da fonte fictícia de enunciação (Frei Servando, o narrador) com a fonte não fictícia de enunciação (Reynaldo, o autor). A mútua referencialidade repete e remete ao passado sem ser propriamente passado: sendo, com efeito, presente, mas um presente entendido como prática transgressiva, mera delíxia de modernidade, apontando àquilo do passado que ainda age no agora.

Quando Frei Servando, o perseguido, aquele que faz da perseguição um modo de integrar-se, no dizer de Lezama Lima, chega, na ficção de Reynaldo, a Cádiz, na Espanha (grau zero de nossa história, onde, por precisa inversão dos fluxos Servando

deixa de ser o senhor barroco para tornar-se o intelectual libertário, em aberto desacato à hierarquia eclesial), ele encontra hospedagem em um convento, que era uma prisão, onde só o aguardava uma babélica balbúrdia. Essa recepção polifônica, de infinitas vozes, nos diz o texto, era, na verdade, "un gran correr de ratas", un gran correr de erratas, que irá, reverberando em deriva, até à recherche de Piglia, quando Enrique Ossorio se pergunta: "Qué lecciones he sacado de esta otra experiencia vivida por mí en el mundo alucinante de la utopia? (grifo meu) Que en su persecución todos los crímenes son posibles". Se o mito do escritor como proprietário de uma verdade de valor universal buscava, por meio de uma legitimação retrospectiva, controlar o passado, a utopia do escritor criminoso sonha, mediante a legitimação prospectiva, fixar um futuro já presente, uma utopia agente. Em outras palavras, e retomando a teoria do texto intermitente, desenvolvida por Mário de Andrade ou Macedonio Fernández, escrevemos com e contra a tradição, daí que o trabalho da escritura possa ser concebido como duplo trabalho de referência: a) como memória de outros textos (onde referir, entendido como relatar, aponta à repetição de enunciados) e b) como desleitura de outros textos (onde referir, em sua acepção de desviar, nos postula a idéia de remissão). Em todo caso, poderíamos dizer que, enquanto referencista, o narrador (e seu duplo, o leitor) adquirem a feição nada canônica do arquivista e o texto passa a ser "un aparador en que los niños perpetran sus asaltos nocturnos", na

feliz expressão de Enrique Lihn (em "Mester de Juglaría", um dos poemas de La musiquilla de las pobres esferas, 1969).

Com efeito, tanto na flexão da obra sobre si própria, quanto na autonomia do enunciado literário, que de auto-reflexivo tornou-se auto-centrado e, em última análise, contra-discursivo, podemos ver como o texto literário contemporâneo, optando por uma prolífica disseminação de sentidos, suspende a avaliação (que é sempre posterior) e se define pelo acontecimento (que é simultâneo). Como resume Oscar Terán, no fenômeno discursivo não existem nem as palavras nem as coisas mas apenas o e que as coordena numa relação histórica - funcional, contingente e constitutiva. Voltando à teoria intermitente, diríamos, com Macedonio, que são os y e os ya (já, mas também, ora) que constroem o relato e reiterarmos, com Lihn, que entre as palavras e os fatos se abre o vazio. O resto é Maupassant.

Se toda história é suspeita, o narrador contemporâneo apela ao desvio como forma de investigação, podendo fazer dele a estratégia do protagonista de A harpa e a sombra, um Colombo que se prepara para a derradeira confissão, arrependido, porém, de ter admitido cada vez menos distância entre os barcos e a América, a mais de um mês da saída, isto é, a partir do dia 9 de setembro, para, pouco mais adiante, datar o início do desvio do dia 13 de outubro e mercê de uma palavra-sintoma: OURO. Nesse repertório de embustes, onde a história? Onde a ficção? Que coisa afinal é a história? - pergunta-se Arenas. Uma fila de cartapácios ordenados mais ou menos cronologicamente? Bem mais do

que isso, decerto.

Sem limites precisos, para ficção e história, somos, porém, obrigados a constatar uma importante transformação na prática literária. Certos textos contemporâneos não mais se aplicam a uma obediente e disciplinada mimese do produto mas a uma, às vezes, errática e (sempre) disseminada mimese do processo de construção. O narrador continua sendo aquele que sabe, só que agora não existe mais uma única fonte de saber. O narrador atual articula causalidades diversas. Relato sobredeterminado, o texto ficcional assim produzido se define como "autocensura fallida", para retomar a expressão de Enrique Lihn em La Orquesta de Cristal (1976), e a história, como um lapso sul-generis, já que a memória é "la impronta, el recuerdo imborrable de lo que no fue", idéia que ainda conserva o ímpeto do primeiro Lihn, para quem nada mais difícil de esquecer do que as lembranças que não pudemos ter.

Se o próprio de La Orquesta de Cristal é ser um programa que se des-dobra, a figura de Heinrich von Linderhofer (o cronista) funciona, alternativa e combinadamente, como a) um cronista relapso (que não viu tudo, já que a "Sinfonia do amor puro" a que De Glatigny se dedicou é, a rigor, post-mortem e nem mesmo uma sinfonia, mas "una sucesión de variantes microscópicas sobre la misma instancia de objetividad desmusicalizadora que se sirve del ruido para trazarla desde el reverso del sonido, por entre el dibujo fantasmal de una música por hacerse", donde de conclui que a história, além de inacabada, é mentirosa), e b)

como um cronista inexistente, já que se ele narra o que não aconteceu, bem pode a ficção ser real no futuro:

"Por alguna razón - no somos los últimos en dar fe de ella -, en cambio, La Orquesta de Cristal, en su última o primera edición, aparece firmada por un nombre - Enrique Lihn - respecto del cual el de Heinrich de Linderhöfer resulta ser - además de la pretensión que presupone la partícula vön, ennoblecedora - superabundantemente anagramático, por así decirlo.

El mismo individuo (nosotros) que escribió, en una época indeterminada y desde un lugar incierto, el preludio o la obertura de La Orquesta de Cristal, no será el mismo que se finge otro: Heinrich vön Linderhöfer, para engañar a los lectores?

"Valga toda la posible claridad al respecto. Aunque vön Linderhöfer aparece incluido, vale decir, citado por The Crystal Orchestra - lo cual implica, por lo menos, la ulterioridad de este escrito - a la crónica que aquel parece haber firmado - el texto pretende estar datado o concluir en febrero de 1941; y en circunstancias tales que, si se lo pretende redactado en su totalidad por H. v. L., garantiza el carácter ficticio de este autor reduciéndolo a un artificio retórico de la más banal especie dieciochesca (...)

"Si H. v. L. no es más que una figura retórica cuya función sería la de dar por concluido o datado el texto mucho antes de haber sido efectivamente escrito - y todo favorece esta hipótesis -, entonces, o bien la "última" presentación de la Orquesta de Cristal ocurrió después de aquella a la que asistió el ficticio H. v. L. o bien no ha tenido aún lugar, en el caso de que el lector de hoy o de mañana identifique su presente con el o los momentos reales en que el verdadero autor escribió, de hecho, la ficción, en ese sentido, real".

E curioso lembrar que, em sua personalidade

caleidoscópica, Fernando Pessoa também via a sua alma como uma orquestra oculta: "só me conheço como sinfonia" - escreveu. De forma coincidente, teríamos que dizer que o regime de verdade de La Orquesta de cristal exige a superposição, por transparência, de outro texto do próprio Lihn, o poema "Raquel" de La plaza oscura, livro de 1983. Idênticas coordenadas nos dois textos- Europa em plena guerra: 1941. Idênticas estratégias na leitura desses textos que são como "cartas que se releem de memória, pero sólo de memoria, siempre un poco distintas a sí mismas, cada vez más urgentes, oscuras y precisas". Em última análise, nada é bastante real para um fantasma, como observa o próprio Lihn, no poema-título dessa coletânea.

A leitura, confessa Freud a *Filess* em uma de suas cartas, é uma punição terrível para quem escreve. Estamos condenados a escrever, retruca Lihn., Então, como ver um sentido de liberdade numa tarefa que se define como um castigo que se abate sobre o escritor? A eterna pergunta "Para que escrever?" ganha, hoje, novas traduções. Escrever para não esquecer. Escrever para transformar. No caso de Ricardo Piglia, diríamos que ele escreve para responder a duas perguntas: há uma história? Há um discurso?

A pergunta pela matéria a ser contada se responde por uma história das formas expressivas (Arit, Borges, Macedonio, Canceia, o romance policial, Gombrowicz), vale dizer que há uma história: é a de uma causalidade literária.

A pergunta pelo discurso (em última instância é a

existência do romance nacional que está em pauta) responde-se, no entanto, a partir da fragmentação do saber, o que caracteriza uma causalidade heterogênea (a da paródia, da citação, da tradução).

A pergunta pela história toma o referir como desvio e o finger como equivalente de supor, imaginar. A pergunta pelo discurso vê no referir um relato cifrado e no finger, o ato de formar. Para as duas perguntas - há uma história? há um discurso? - responde-se da mesma maneira: escreve-se para recolocar o sujeito. Vale, ainda, para estes autores (Arenas, Piglia, Lihn) uma curiosa observação de Mário de Andrade. Admitindo certos reparos de Manuel Bandeira em relação às traduções de Góiraldes, feitas por Mário, este último escreve: "os poemas em prosa de Xalmaca ficaram tão meus que perderam o valor da prova (...) Ficaram deseloquentes por completo. Na verdade traí Xalmaca e Góiraldes", para então concluir que aquilo se devia chamar de supertradução porque, nessas versões, Mário decidiu se afastar quase por completo do texto e da rítmica primeiras para transportar, numa nova ordem de idéias, apenas um andamento que, no português, se conservasse na mesma ordem de dinamogenia do texto original. Sua supertradução (leitura que é escritura: escritura que é leitura) revela uma cabal modernidade: entender a literatura como hiper-codificação, excesso aparente que se obtém graças à dosagem do "procedimento menos", de que nos fala Haroldo de Campos. Na mesma linha de raciocínio, também para um poeta, como o argentino Edgard Russo, seu trabalho

consiste em lidar com uma espécie de língua morta, cuja função é ser desenterrada, de vez em quando, para gaguejar em uma boca que quase ninguém escuta. O maneiira de Bernardo Soares, Russo parte da Idéia, compartilhada por Alejandra Pizarnik, de uma identidade dispersa na linguagem. Mas se Pizarnik se detém na dicção letrada e, aliás, surrealizante de um Octavio Paz ou um Yves Bonnefoy, Russo admitirá, sem qualquer preconceito, uma multiplicidade de vozes, tanto a voz difícil, artificial, de Gôngora, quanto a da espontânea pieguice de Carriego o que, em última análise, nos remete aos pais (heterogêneos) do pai: Borges. Vale dizer que, para Russo, a palavra de ordem é recombinar os materiais para produzir a forma. Ou, como expôs em "Tradición y vanguardia", a comunicação apresentada ao Encontro de Literatura e Crítica de Santa Fé, em 86:

"Todo poeta es un hijo bastardo ya que desplaza el carácter referencial de la lengua materna volviéndolo sobre sí mismo en una vocación de reconocimiento y exige un trabajo en el lenguaje que está más allá del lenguaje y que - esto lo sabe todo poeta - no termina nunca".

A forma poética desenha um ir além da linguagem, um exile que é êxtase, em "que las palabras nos duelan" (Lihn), como epifanias do nada (Arturo Carrera), ao longo desse rio riverrun, a linguagem, ao qual o poeta se aferra sempre em posição marginal, como no verso de Juan L. Ortiz, citado e fruído por Carrera:

"una nada de ribera nos suspende en su mismo éxtasis".

Uma estética fundada não em bases materiais mas em margens quase imateriais, formas menos: dialéticas em repouso, iluminações profanas ou animações suspendidas, no código de Carrera. Todas maneiras de flexibilizar o determinismo causal que engessava as formas expressivas. Autêntica contra-discursividade que libera linguagem: padre, pared, madre, dreams. Eis a linguagem, eis a linguagem. Edgardo Russo nos propõe assim, uma obra que não é apenas modelo de experiência mas seu avesso: um enigma - sem código prévio - que se dirige mais à mente do fingidor (ele, nós, todos ficti, semelhantes no comum fingimento) e indiferente ao simulacro por ela produzido. Parte-se do modelo (posterior) para investigar o real (anterior), para, enfim, indagar a vida: daí que os poemas de Russo ambicionem a Reconstrucción del hecho (1988).

Em "Cavafis en el n 10 de la calle Lepsius", texto incluído por Russo nessa coletânea, temos:

"Mi cuerpo envejece en la calle Lepsius.
Si alterno poemas eróticos con los históricos
es porque sé que la Historia es una pesadilla
(de la carne
remontando contracorriente un río hasta la
memoria
y que los héroes están tan muertos como los
amantes".

Para Ménard a história é "madre de la verdad". Para nós, no entanto, as ficções dream a história. De Mnemosine a Clio, nenhum epos, nenhum herói. Se "sans la mémoire, il n'y a

pas d'esprit", todos os escritores contemporâneos de que venho falando coincidem em se apropriar do passado para não repeti-lo. Assim, Piglia desmenardiza seu texto voltando a Ménard. Se "pensar, analisar, inventar no son actos anómalos: son la normal respiración de la inteligencia", a respiração artificial de Piglia opera uma traqueotomia no imaginário social, fazendo a auto-censura falhar, falar. Se Ménard entendia que "todo hombre debe ser capaz de todas las ideas", Enrique Ossorio, a personagem de Piglia, embora não seja "todos los hombres" ambiciona conservar os ~~nombrres~~ pois "todos están en mí en este cajón donde guardo mis escritos", curiosa definição do texto como gaveta de fúnebres ressonâncias. Por paradoxal que isto possa parecer, a liberdade augurada pela proliferações de sentido transmutou-se, atualmente, em desesperança. Até os mais auspiciosos teóricos da pós-modernidade são céticos quanto às reais possibilidades de uma crítica dos enunciados no questionamento aos poderes estabelecidos. Lyotard, por exemplo, vendo na escritura um artifício que permite estocar informação, aumentar a competência e otimizar as performances de seus agentes, chega à idéia do fim do regionalismo (forma canônica de tensão e resistência ao novo, nas culturas da modernização) e, através dela, à idéia da exaustão das culturas localizadas, idéias que, por sua vez, produziriam um outro tipo de memória sombria: a memória técnico-científica que, a rigor, é memória de ninguém. Isto para não falar dos defensores da modernidade anti-pós-modernista, que vêem, em certas práticas contemporâneas, um ataque às ciências

humanas, sempre voltadas à história, que, para eles, é sinônimo de dialética das contradições sociais. Para Giulio Carlo Argan, por exemplo, todo este debate remonta ao problema do declínio das vanguardas que, a seu ver, não eram, como se costuma pensar, anti-históricas mas radical e integralmente historicistas. Com o ocaso das vanguardas, perde-se a preeminência da noção de projeto (hoje julgada extra - quando não anti-artística), seguindo daí em diante, uma cascata anti-iluminista já que, com a supressão da idéia de projeto, risca-se a finalidade; com o finalismo perde-se, em consequência, todo valor e, ao abolir os valores, elimina-se também a História. Argan condena o pós-modernismo por tomar a história como um mero catálogo de fatos desordenados, confundindo a história, que é julgamento e escolha, com o passado, visto como aglomeração confusa de acontecimentos pretéritos.

No bojo desse debate permanece a necessidade de um motor (esperançado) para as ações. Se a história se tornou suspeita, por sempre encerrar uma moral do passado, muitos também olham a escritura com desconfiança, por ver nela uma metodologia que combina, sem julgamento, o saber histórico e o tecnológico, a teoria e a prática.

Avançamos, nos textos de Arenas, Piglia, Lihn (conjunto ao que se poderia acrescentar Osman Lins, Silviano Santiago) do questionamento da história ao da ficção, e deste a um relativo balbúcio, uma fala menos, onde se instala uma corrente ou cadeia de correções que dinamizam os sentidos textuais. como afirma Juan José Saer, o escritor deve ser o

guardião do possível, em um mundo governado pelo planejamento parandíco. Frente a esse mundo coberto de pátrias, como um homem está cheio de feridas, Arturo Carrera nos diz que não há maior nem melhor expressão (mais paradoxal, mais apaixonada) do que a das crianças: "los niños del porvenir, nuestros poetas", curiosa forma de atingir a perfeição extra-territorial com que abrimos esta reflexão.

TEMPOS DE ESCASSEZ

VALÉRIA DE MARCO

(Notas sobre o romance espanhol contemporâneo:
Los helechos arborescentes e El cuarto de atrás)

Na Espanha, logo após a morte de Franco, pode-se observar nas diferentes áreas das ciências humanas um movimento de procurar compreender os quase quarenta anos ocupados pelo ditador. Impõem-se a necessidade de compreender a guerra civil, o "tempo de silêncio", a tensão duradoura e permanente da ditadura, as sombras fantasmagóricas do cotidiano. A Espanha faz um balanço: Multiplicam-se ensaios sobre as questões econômicas e sociais e compõem-se, com pluralidade de perspectivas, novas histórias do país, das idéias, da literatura. Esse movimento está presente também na produção literária, especialmente no romance

cujo filho mais volumoso da última década constituiu-se dessa necessidade de olhar para trás. Tem-se o sentimento de que, para o escritor, compreender a Espanha pode significar compreender a si mesmo. Para dimensionar essa compulsão basta dar uma olhada no grande número de obras vinculadas à questão que aparecem em La novela en la transición de Santos Alonso (Puerta del sol, 1983).

Nesse movimento estão Los helechos arborescentes (1980) de Francisco Umbral e El cuarto de atrás (1978) de Carmen Martín Gaité. Além de estarem inseridos no mesmo flanco, os dois romances têm em comum muitos traços de composição. Ambos se estruturam a partir do narrador em primeira pessoa, empreendem um resgate da memória e articulam o processo de evocação do passado a partir de um espaço definido. É possível ainda encontrar semelhanças no âmbito dos resultados: os dois romances são uma autobiografia intelectual e constituem um ângulo para o narrador-personagem tatear seu modo de relacionar-se com a ficção e com a realidade histórica. Mas, se genericamente o leitor pode observar, nas obras, propostas tão semelhantes, observará também que o modo de realizá-las em cada romance apresenta muitas diferenças. Tentarei ocupar-me de algumas destas diferenças na construção da narrativa, pois elas apontam para modos também diferentes de recompor a ler a História.

No romance de Umbral o narrador é um menino pícaro. Francisco pertence a uma família de Valladolid que tem posses, é intelectualizada e filiada à tradição liberal. Mas esta condição de classe não se adequa à tradição do romance picaresco.

Nesta o personagem pertence às classes subalternas e põe-se a serviços de diferentes padrões, situação que lhe permite percorrer diversos espaços sociais, descrever as demais personagens em suas aparências, captar exterioridades, construindo protótipos sociais e um panorama da sociedade. O constante deslocamento espacial leva o pícaro a percorrer um mundo de imagens que se organizam por sua sucessão temporal, mas ele não pode compreendê-las, analisar as relações entre elas, nem tampouco as relações entre ele e esse mundo em que vive.

Para que sua personagem entre em contacto com uma gama socialmente variada de figuras e possa montar um painel da sociedade, Umbral emprega outro recurso: O menino deixa o espaço privado - a casa da família - e passa a viver em um espaço público - a casa de Nati, o prostíbulo. A variedade social se mostra ao menino pela alta rotatividade de personagens que caracteriza o prostíbulo. Assim o deslocamento espacial é, na verdade um deslocamento social, pois ele permite que o menino deixe os espaços reservados às classes mais abastadas - a casa da família e o colégio - e possa assumir a perspectiva da baixa extração social que mantém a infra-estrutura da casa de Nati - as moças e os criados. Neste espaço fixa-se o personagem, o ponto de vista do narrador e a narrativa. Na casa de Nati, o leitor vê circular o mundo real e o ficcional. Na casa vivem as meninas, que vêm de espaços diferentes e tempos históricos diferentes. Entre os clientes estão personagens históricos de diversas épocas e personagens de ficção de diversas obras. O personagem

narrador vai contando o que vê, como se fosse um espectador frente a uma tela. O filme projetado é a guerra civil que se mostra como uma incompreensível desordem, um trânsito permanente de pessoas que trazem jornais diferentes e notícias provenientes de diversas fontes. A guerra quebra a rotina do cotidiano e libera o movimento dos personagens, sendo vista, sob esse aspecto, pelo narrador como algo positivo que o liberta do controle da família e das monótonas aulas. Mas na tela não aparece apenas o presente. Projeta-se um momento de síntese de um conflito de muitos séculos entre, de um lado, "conservadores" que reúnem monarquistas, carlistas, ortodoxos, falangistas e, de outro lado, os "progressistas" em cujas fileiras estão erasmistas, heterodoxos, liberais, krausistas, os fundadores da Institución libre de enseñanza, republicanos, socialistas e anarquistas.

"AZORÍN vino a casa, Azorín, siendo yo niño de mirar por las rendijas o boca de ángel que echa agua por brocal de pozo, y le estuvo enseñando el patio hermoso, el primer patio, al Caballero del Verde Gabán, que luego trataría yo por el Quijote, y los dos iban quedos, con mi abuela a distancia, respetuosa, mirando las maderas, la calidad de un vidrio, el temblor de una hoja, el rosetón de luz sobre la cal." (p.90)

"La cultura y la Historia de España de paso por mi casa. Galdós, doña Emilia, los institucionistas, la biblioteca librepensadora de mi padre, lo que luego no perdonarían, con la guerra, los señoritos incultos con pistola." (p.91)

"Luna era el eterno retorno de lo judío en el tiempo, en la vida, en aquella casa. ¿Luna había venido por primera vez cuando la

expulsión de los Judíos por Isabel la Católica? Cada vez que en España o en el mundo había un movimiento antijudío, un éxodo, una emigración oscura, un jirón de raza desgarrándose de las otras razas, Luna aparecía en casa de la Formalita." (p.113)

"En la presidencia del entierro, Giner de los Ríos, toda la Institución Libre de Enseñanza, el arbitrista Cellorigo, Joaquín Costa, Lucas Mallada, los krausistas vallisoletanos y el propio Krause, el gran filósofo alemán, venido a Valladolid para el sepelio en un coche-cama de los Grandes Expresos Europeos." (p.118)

"-Las barricadas eran cosa de Víctor Hugo. Cosa revolucionaria, ciudadana y atea. El monte, el campo, son cosa agraria y cristiana. Toda nuestra juventud falangista y tradicionalista se ha echado al monte. El monte era cosa de Zumalacárregui.

Núñez de Arce, que trataba de hacer un poco las veces del desaparecido Zorrilla, se ponía luego de rodillas en la tarima y recitaba, transido por el rayo de sol del ventano, que le sacaba todos los lamparones del chaleco, uno de sus sonetos a Dios, llenos de falsa contrición, duda retórica y arrepentimiento final." (p.231)

Assim, a guerra se desenha com traços caricaturais, como uma sucessão rápida de imagens desconexas. O tom cômico e o caráter incompreensível desse mundo provêm da perspectiva do narrador menino, pois Umbral trabalha exagerando a ingenuidade da infância, enfatizando sua paixão pelo jogo e sua insaciável curiosidade. Elaborada dessa perspectiva, a narrativa desenha personagens planos, não cria individualidades, não estabelece dimensões diferentes, não hierarquiza planos. Assim o romance apaga diferenças e particularidades de personagens e conflitos históricos, apaga especificidades do processo histórico e suas configurações coletivas, bem como seus ecos na consciência

e na formação dos indivíduos.

Com esses artifícios narrativos, Los__helechos arborescentes dão ao próstíbulo o estatuto de uma alegoria da guerra civil. Sem dúvida, uma alegoria heterodoxa que se contrapõe à alegoria falangista da cruzada para salvar a Espanha - sua pátria e seu deus. Da casa de Nati, o menino Francisco e a narrativa só saem para ir à catedral participar de uma homenagem a Franco, o vencedor da guerra. Ainda é o olhar da criança que descreve o espaço e a cerimônia, como escolhida que fora para prestar honras ao herói. Mas ao aproximar-se, ele se surpreende e o leitor também: à visão do general vitorioso sobrepõe-se a imagem da agonia de Franco no momento de sua morte. Entrelaçam-se os sentimentos do menino e a perspectiva analítica do adulto, encontram-se os dois tempos - o fim da guerra e o fim de Franco - como se o texto quisesse demarcar um ciclo.

"Franco - qué extraña burla - venía a rescatarme de la vida y el tiempo, de la intemporalidad donde fui libre (porque Franco había ganado tantas guerras para eso, para poner cada cosa en su sitio y devolver al mundo un ordenamiento de cementerio sólo justificado por aquella espantable música). Franco venía a rescatarme, a devolverme a mi clase, mi mundo, mi cronología disciplinaria y estrecha. Francesillo se diluía en Paquito, el niño libre, el niño/llebre de los tiempos se me iba haciendo niño concreto, encorbatado, quieto, sometido a biografía, preso de vivo y muerto a fin de cuentas. Todo esto lo sentía yo, como un milagro inverso, como una resurrección del revés, como una caída en la verticalidad, dentro del velludillo y de la sombra, gravemente, pesadamente, cuando alguien me empujó un poco por la espalda.

Comprendí que era mi momento. Bajé o subí larguélmos peldaños alfombrados. Tres o

cuatro. Di unos pasos hacia Franco, no sé si muchos o pocos. Nadie le había mirado nunca tan de cerca. De pronto me vi ante sus ojos fijos, vacíos, claros, oscuros, inexpresivos, minerales y blandos al mismo tiempo. Acababa de ganar la guerra civil y era ya un anciano de cien o doscientos años, con todas las taraceas de la edad y la enfermedad en su rostro mínimo, embalsamado por una luz que no era del cielo ni de la tierra, y como enchufado todo él a cables de sangre y tornillos de calambre, fósil y máscara, mito y momia, tótem y tabú, viejo viejísimo. Como si una garra le tirase del cuello y del rostro, desde dentro del pecho, crispando su palidez de cuerdas y verticalidades. Podía ser un anciano levísimo o una momia de hierro. No sé si dije, en un grito del tamaño de la música, o murmuré para mí mismo:

-Pero este hombre está muerto."
(p.237/8)

A imagem do ditador morto quer situar-se na narrativa com matizes de premunição e revelação. Surpreende o leitor não só por transformar o homenageado em agonizante, mas sobretudo porque abre uma fenda para entrar a perspectiva do Francisco amadurecido e o tom reflexivo, para demarcar a passagem do tempo e sua repercussão no narrador - personagem, para estabelecer, ainda que ligeiramente, uma hierarquia de valores. Mas apesar de insinuar-se como ponto de partida e de chegada da narrativa, a imagem não tem força suficiente para levar o leitor a fazer uma retrospectiva e repensar o texto. A imagem da morte, alegoricamente, estende seu caráter imóvel, rígido, austero e silencioso aos quarenta anos de domínio franquista; a morte do general projeta sua longa agonia para o período da ditadura.

No romance de Carmen Martín Gaité, a morte de Franco e a guerra civil são também pontos de referência fundamentais para a estrutura da narrativa. Do mesmo modo que no romance de Umbral são duas fronteiras que demarcam o tempo resgatado pelo texto. São pontos de referência que vão também na direção do quarto dos fundos - espaço de convergência do romance de Martín Gaité - espaço em que a narradora-personagem brincava durante a guerra, evocado agora em uma entrevista, ponto de partida da narrativa.

Mas à diferença de Los helechos arborescentes em que o tempo e o espaço se apresentam determinados por seus aspectos positivos, objetivos e exteriores, em El cuarto de atrás o tempo e o espaço serão construídos pelas marcas que deixaram na interioridade da narradora. O tempo se amplia em diferentes planos e dimensões; o espaço ganha uma dimensão simbólica mais complexa.

A narradora é uma senhora que está sozinha em seu apartamento em uma noite de chuva. Adormece no sofá e é despertada pelo toque do telefone. Um homem entra para fazer uma entrevista, marcando assim o tempo e a situação da narração: uma conversa em uma noite. O interesse do entrevistador concentra-se em sua atividade de escritora. Ele quer saber quando, como e porquê ela começou a dedicar-se à ficção e que sentido tinha esta para ela.

O processo de rememoração se dá no ritmo entrecortado da conversa, que traz tempos diferentes ao leitor,

ora um passado mais próximo, ora um mais distante, levando-o a conviver com o resgate da memória guiado pelo processo de associação livre e não pela ordenação dos fatos em um tempo linear, como no romance de Umbral. Quando o passado começa a emergir no apartamento dá também outro sentido e outros tons ao que ali está, como se dá com o armário que a narradora olha de outra maneira, quando vai à cozinha buscar um chá para seu visitante. É o primeiro momento em que aparece o quarto dos fundos, onde o móvel servia para guardar brinquedos.

Na conversa ela menciona que está retomando algumas notas que começara a fazer no dia do enterro de Franco, mas não sabia ainda como organizar o livro. (1)

Assim, vinculado à vida cotidiana e no ritmo da conversa entra no texto a morte de Franco, fato que, de forma manifesta, desperta o desejo de escrever um trabalho para tatear os cinquenta anos de sua vida e dá o marco em que se instala a perspectiva temporal.

"-¿A qué orígenes?

-A los míos propios. Me di cuenta de que faltaban exactamente quince días para mi cincuenta cumpleaños, justos, porque yo nací también a mediodía y en una mañana de mucho sol, me lo ha contado mi madre. Pero tuvo algo de fuga histórica, por otro lado, fue una doble fuga, me acordé de que las muertes de Antonio Maura y de Pablo Iglesias habían coincidido con mi nacimiento, y así en la cuenta de que estaba a punto de cerrarse un ciclo de cincuenta años; de que, entre aquellos entierros que no vi y que estaba viendo, se había desarrollado mi vida entera, la sentí enmarcada por ese círculo que giraba en torno mío, teniendo por polos dos mañanas

de sol. Y cuando estaba pensando esto y mirando ya el televisor de otra manera, como si fuera una bola de cristal de donde pueden surgir agüeros y signos imprevistos, vi que la comitiva fúnebre llegaba al Valle de los Caídos y que aparecía en pantalla Carmencita Franco. Esa imagen significó el aglutinante fundamental: fue verla caminando despacio, enlutada y con ese gesto amargo y vacío que se le ha puesto hace años, encubierto a duras penas por su sonrisa oficial, y se me vino a las mientes con toda claridad aquella otra mañana que la vi en Salamanca con sus calcetines de perle y sus zapatitos negros, a la salida de la Catedral. 'No se la reconoce - pensé -, pero es aquella niña, tampoco ella me reconocería, hemos crecido y vivido en los mismos años, ella era hija de un militar de provincias, hemos sido víctimas de las mismas modas y costumbres, hemos leído las mismas revistas y visto el mismo cine, nuestros hijos puede que sean distintos, pero nuestros sueños seguro que han sido semejantes, con seguridad de todo aquello que jamás podrá tener comprobación.' Y ya me parecía emocionante verla seguir andando hacia el agujero donde iban a meter a aquel señor, que para ella era simplemente su padre, mientras que para el resto de los españoles había sido el motor tramposo y secreto de ese bloque de tiempo, y el jefe de máquinas, y el revisor, y el fabricante de las cadenas del engranaje, y el tiempo mismo, cuyo fluir amortiguaba, embalsaba y dirigía, con el fin de que apenas se les sintiera rebullir ni al tiempo ni a él y cayeran como del cielo las insensibles variaciones que habfan de irse produciendo, según su ley, en el lenguaje, en el vestido, en la música, en las relaciones humanas, en los espectáculos, en los locales. Y, por supuesto, me había fugado por completo de ése en que estábamos, y de mi hija y de la amiga de mi hija, que se tomaban una cerveza en la barra, las veía allí con sus pantalones vaqueros y me parecía imposible explicarles mi repentina emoción a la vista de Carmencita Franco, huérfana de ese padre sempiterno, que a veces se retrataba con ella para la prensa en habitaciones inaccesibles, durante las breves pausas de su dictatorial vigilancia."

(p.136/7)

O fato chega ao leitor não somente por sua objetividade histórica. Este é apenas um dos seus aspectos. O fio condutor do texto parece ser a repercussão intensa na subjetividade da narradora, estabelecendo assim diferentes significações do mesmo fato para outras pessoas. Registra-se o significado coletivo, mas sobretudo aponta-se para a variedade de dimensões que o mesmo fato pode assumir. A consciência de sua história e o ângulo de sua experiência dão à narradora a possibilidade de reconhecer que o mesmo fato tem para sua filha, para outra geração, para outras pessoas, outro sentido.

O fio condutor da autobiografia não é a fileira ordenada dos fatos, mas sim as experiências mais significativas. Assim a narrativa apropria-se da História em sua concretude cotidiana, recriando a variedade de pontos de vista, a multiplicidade de vozes e interpretações e as contradições que latejam nos atos do dia a dia. Todos os lugares-comuns da ditadura que no texto de Umbral parecem extraídos de uma enciclopédia organizada pela dicotomia nacionalistas/republicanos, estão também no texto de Martín Gaité, mas aqui sempre os lugares-comuns, que o próprio aparelho ideológico do estado criava e impunha, ressurgem em imagens particulares cujo caráter singular possibilita à narradora a exploração das contradições.

O "tempo de silêncio", por exemplo, imposto pela vitória franquista cala os jogos de palavras republicanos de

crítica ao governo, a referência ao tio socialista e a conversa franca com uma amiga do colégio cujos pais estavam na prisão. No entanto, o mesmo fato motiva a maior participação das crianças na vida dos adultos que têm que se ocupar das coisas mais banais nos seus serões e a narradora, por evitar os pais presos de sua amiga como tema, passa a falar com ela das brincadeiras, das histórias infantis, da ficção.

No mesmo sentido, o texto se presta também a abrir a reflexão sobre os hiatos entre o programa do estado de exercer rígido controle ideológico e os modos particulares de absorção desse ideário pelos indivíduos. Nesse veio a narradora, por um lado, aproxima-se da filha de Franco, pois se formaram lendo os mesmos folhetins e revistas femininas, assistindo aos filmes norte-americanos, mas, por outro lado, ela registra sua relação com esses produtos em nada pré-moldada.

"Diana Durbin, en cambio, suministraba modelos americanos de comportamiento, me la imaginaba dotada de la misma travesura, audacia e ingenio que desplegaba para sortear las peripecias que se sucedían en el argumento de sus películas. Había leído que, antes de ser actriz, iba al colegio en patines, con su cartera al hombro y ¡más difícil todavía! - comiéndose un helado de limón. Aquella escena se me antojó fascinante, no paré hasta que me compraron unos patines, pero nunca pasé de una mediocridad pastosa, sembrada de tropezones y caídas, quién iba a soñar con ir en patines al Instituto?, esa aventura significaba para mí la alegoría de la libertad. Coleccionaba cromos de Diana Durbin, sañan en los pesos de las farmacias o venían en las tabletas de chocolate, pequeños, en cartulina dura, marrón y sepia, Claudette Colbert, Gary

Cooper, Norma Shearer, Clark Gable, Merle Oberon, Paulette Godard, Shirley Temple, ídolos intangibles que emitían um misterioso lejano fulgor. Seguramente también los coleccionaba la niña de Franco, allí sola, sin hermanos, entre los tapices de su jaula de oro." (p.64/5)

Mas se esse velo do romance o leitor pode explorar para dimensionar a coersão social cotidiana da ditadura - na escola, na casa, no lazer - extraindo elementos para compreender a formação da mulher no pós-guerra, é importante observar que ele se insere na construção dos "tempos de escassez", tempo maior e velo mais fecundo do texto, pois, abrangendo os problemas cotidianos da sobrevivência na guerra e pós-guerra, é o motor que a narradora reconhece como responsável por sua relação com a ficção.

É o tempo de escassez que transforma o brinquedo em supérfluo, que invade o quarto dos fundos durante a guerra. Antes dela era o espaço das crianças. Espaço de intimidade, desordem e liberdade em que adultos não entravam. Já na guerra o quarto e o armário, que ora está na cozinha, transformam-se em dispensa. Os adultos e as carnes defumadas acabam com o território lúdico.

"-Y, sin embargo, su esencia de aparador constituyó el primer pretexto invocado para la invasión. Cuando empezaron los acaparamientos de artículos de primera necesidad, mi madre desalojó dos estantes y empezó a meter en ellos paquetes de arroz, jabón y chocolate, que no le cabían en la cocina. Y empezaron los conflictos, primero

de ordenación para las cosas diversas que se habían quedado sin guarida, y luego de coacción de libertad, porque en el momento más inoportuno, podía entrar alguien, como Pedro por su casa, y encima protestar si el camino hacia el aparador no estaba lo bastante limpio y expedito. Pero hasta ahí, bueno: lo peor empezó con las perdices.

- No me diga que les metieron también perdices.

- Sí, perdices estofadas. Como escaseaba mucho la carne, mi madre, en época de caza, se pasaba días y días preparando en la cocina una enorme cantidad de perdices estofadas, que luego metía en ollas grandes con laurel y vinagre, eran tantas que no sabía dónde ponerlas y, claro, dijeron que a las niñas les sobraba mucho sitio: aquellos sarcófagos panzudos, alineados contra la pared, fueron los primeros realquilados molestos del cuarto de atrás, que, hasta entonces, sólo había oído a goma de borrar y a pegamín." (p.188/9)

Mas se a experiência tem sabor de frustração, tem também sabor de vitórias, gosto prazeroso de novas descobertas: a falta de brinquedos e da privacidade do quarto leva a menina a trabalhar na construção de uma ficção. A quatro mãos, ela e sua amiga de escola criam a ilha de Bergal.

Em El cuarto de atrás, os tempos de escassez são o motor da procura que marca o texto, seja na sua estrutura descontínua de diálogo, seja no seu movimento permanente de propor indagações e confessar inquietudes. O romance se faz por uma voz viva que analisa sua experiência, para tentar compreender sua história, seus cinquenta anos e os mesmos cinquenta anos da História da Espanha, contrapondo-se ao tom de cronista distanciado de Umbral que mais parece um narrador que lê sua vida

e a História de seu país em uma enciclopédia que arruma as gavetas dos ortodoxos e dos heterodoxos. Nesse sentido, creio se pode deixar os próprios narradores descreverem seus romances:

"Yo, desde mi cama de hierro, desde mi alcoba con caracolas marinas, máquinas de coser, libros, 'La Ilustración Española y Americana' y medicinas, que llenaban mi vida de olor a muerte, percibía el fragor militar del resto de la casa, el trañín marcial de los patios, como se estuviese asistiendo de lejos a la Historia de España." Los helechos arborescentes (p. 148).

"Y me quedo en suspenso, querría dejar apuntadas todas las sugerencias que se me agolpan, necesitaría un hilo para enhebrarlas; el libro sobre la postguerra tengo que empezarlo en un momento de iluminación como el de ahora, relacionando el paso de la historia con el ritmo de los sueños, es un panorama tan ancho y tan revuelto, como una habitación donde cada cosa está en su sitio precisamente al haberse salido de su sitio, todo parte de mis primeras perplejidades frente al concepto de historia, allí, en cuarto de atrás, rodeada de juguetes y libros tirados por el suelo." El cuarto de atrás (p. 104).

NOTAS

1. Vale aqui observar que El cuarto de atrás é uma proposta de aproveitamento das notas e sobretudo do desejo que as motivara, mas é importante registrar que a indagação aqui expressa levou a autora a escrever, baseada em extensa pesquisa, um ensaio historiográfico: Usos amorosos de la posguerra española. Barcelona, Anagrama, 1987.

RELATOS DE MULHERES: A BUSCA DA IDENTIDADE

ANA LÚCIA ESTEVES DOS SANTOS COSTA

A questão da busca da identidade em obras de escritoras espanholas da atualidade revela um traço comum e uma preocupação recorrente na literatura brasileira recente. Dentro desse quadro, as escritoras espanholas dos anos 80 merecem um estudo específico, pois seu universo temático recebe um tratamento especial dentro do que se convencionou chamar de a renovação da narrativa de língua espanhola. Tal narrativa, sobretudo a escrita por mulheres a partir dos anos 70, encontra uma divulgação muito restrita no Brasil. Em que consiste sua singularidade?

Nos inícios dos anos 50, os escritores espanhóis

começam a preocupar-se com os problemas do seu país: denunciam as injustiças sociais e dessa tendência surge uma corrente que se denominou realismo crítico, de fundo testemunhal, acompanhado de perto por uma poesia de cunho também social. No período pós-guerra civil, o gênero narrativo encontra novos meios de expressão mediante o enfoque dos aspectos mais flagrantes da realidade social. O romance La Família de Pascual Duarte, de Camilo José Cela, seria considerado o pioneiro dessa corrente designada pelo nome de "el tremendismo" e seguida por muitos outros romancistas espanhóis, dentre os quais caberia mencionar Carmen Laforet com sua obra de 1945, Nada.

Esse amplo panorama crítico pretendia abarcar a realidade espanhola e refletir sua "verdadeira imagem", valendo-se os escritores de uma linguagem despojada e direta que fosse capaz de ser compreendida pela maioria dos leitores e mantendo as personagens em contínuo diálogo. Marco inicial desse exercício de realismo social é o romance La Colmena, de Camilo José Cela. Seguiram-se a ele inúmeros outros, como Rafael Sánchez Ferlosio, autor do mais famoso romance desse gênero - El Jarama -, onde as personagens se desnudam e expõem sua absoluta carência e seu completo vazio existencial.

Os anos 60 iniciam um movimento de abertura dos escritores espanhóis em direção à literatura latino-americana, numa busca de renovação formal. Assim, o objetivo de denúncia social deixa de ser explicitamente proposto como argumento do fazer literário, mas subjaz na medida em que os autores procuram

valorizar uma criação literária que provoque os leitores e os leve a refletir criticamente sobre seu próprio país e sobre si mesmos. Como representantes desse movimento, mencionáramos Miguel Delibes, autor de Cinco Horas com Mario, romance de palpitante experimentalismo formal, e Juan Goytisolo, autor que participou do chamado realismo social e dirigiu-se a uma experiência pessoal de discussão e valoração crítica da tradição e dos costumes.

Nos anos 70, observamos o surgimento de uma literatura de mulheres. Dizemos de mulheres, porque não gostaríamos que os relatos que fizeram parte de nossa experiência de leitura fossem reduzidos a um mero rótulo de escrita feminina. Haveria que aprofundar-se em muitas questões para poder realmente agrupar (se é que isso seria possível) sob um único critério uma diversidade de estilos, de linguagens e de caminhos através dos quais cada uma dessas mulheres exerce sua escrita, trabalha sua narrativa. Antes dos anos 70 algumas mulheres espanholas já haviam ousado penetrar o mundo fechado e predominantemente masculino da produção literária espanhola. Cabe aqui recordar a cifra de 20 a 25 autoras mencionadas ao longo de todo o extenso panorama das letras espanholas, desde Gonzalo de Berceo até os dias atuais, ao lado dos 900 a 1000 escritores-homens mais importantes.(1)

Portanto, a partir dos anos 50, escritoras como Elena Quiroga, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité já participavam do fazer literário da época de maneira expressiva a

ponto de compor o que se denomina hoje a "ficção feminina espanhola do pós-guerra". Sua obra apresenta como eixo central a instância do diálogo tão duramente reprimida na relação cotidiana, esmagadas como estão as personagens pela tradição, pelos laços de família, pelas exigências da sociedade. Aparecem aí, claramente, a dimensão do Inadaptado, a transparência do tédio cotidiano e da incapacidade de comunicação, enfim a instância da opressão social sobre o individual. Esses relances de narrativa feminina compõem, a nosso ver, o terreno sobre o qual começa a germinar a escrita destas novas narradoras dos anos 70. O presente estudo aborda três delas, pertencentes a diferentes gerações e contextos culturais, porém compartilhando da experiência do Jornalismo, da crítica ou da editoração. Todas as três autoras começaram a editar nos últimos 10 anos. São elas: Clara Janés, Beatriz de Moura e Carmen Riera.

Ymelda Navajo, no seu prólogo de apresentação dessas escritoras, ao reunir seus relatos na antologia intitulada DOCE_RELATOS_DE_MUJERES e publicá-los pela Alianza Editorial em 1982, observa acertadamente que tais relatos mostram características comuns e revelam "a luta pessoal e não mimética com o texto, a aventura individual, a busca do caminho e do espaço próprios". (2) São relatos que, em sua diversidade temática e empregando variadas técnicas narrativas, expõem a busca permanente do feminino, criando as personagens o esboço de experiências vitais mediante as quais milhares de mulheres possam sentir-se ou não identificadas. Essa procura do feminino aparece

como uma verdadeira batalha, acentuando uma autêntica vitalidade criadora que pretende fazer chegar até o leitor todo um esforço de renovação da linguagem simbólica e uma inversão dos papéis tradicionalmente reproduzidos pelo padrão sexual. Afigura-se, assim, uma tentativa conjunta, enquanto narrativa conduzida por mulheres, de contribuir de forma inovadora para alterar o esquema unilateral da ficção "masculina". No mais das vezes essa busca se vê abortada, traduzindo a perspectiva de um caminho ora semelhante ao tradicional feminino, ora ao tradicional masculino. Cada escritora trabalha em seu relato o jogo ser x não-ser, ver x não-ver, conhecer x desconhecer, conhecer-se x desconhecer-se, muitas vezes relacionado à temática do amor e da entrega física.

Abordaremos primeiramente Clara Janés. Natural de Barcelona, participa da mencionada antologia com "Tentativa de Olvido". Trata-se de uma das duas partes que compõem uma novela curta: Tentativa de Olvido/Tentativa de Encuentro, com a qual foi finalista, em 1972, do Prêmio Café Gijón, de ampla repercussão nas letras espanholas. Nela a personagem, de nome Ana, olha fixamente algumas dalias murchas na indecisa atmosfera que precede o crepúsculo. No recinto isolado de seu quarto, lê cartas, seus olhos seguem a linha manuscrita e um forte cheiro proveniente das flores testemunha seu final apodrecido, "estabelece um limite e um nexo entre o vivo e o morto". (3) As flores vão pouco a pouco deixando cair suas pétalas "com suave gemido", e Ana, mergulhada no universo das reminiscências, sente que ela e Tony ainda estão juntos e diz: "E de fato podemos estar

aqui, na página escrita". (4) "Do mais profundo da caverna de seu corpo", olha o mundo. Quer dormir. Quer esquecer até o não acontecido. Que lhe resta? Momentos passados há mais de um ano, milhares de detalhes, de pequeninos detalhes, de pequeninas lembranças: Ana, ela e Tony, ciúmes, angústia, vertigem, que queimam. (5) E se pergunta: Realidades? Talvez sim. Talvez não. E a câmera fecha a imagem, percorre lentamente o interior do quarto, as pétalas despetaladas, o coração desintegrado, os objetos, os pequenos pedaços de papel quadriculado, o jarro de vidro com água esverdeada, a xícara de chá de porcelana azul "que contém sedimentos, restos e determina com sua presença um ângulo do chão". (6)

Nossa segunda escritora é Beatriz Moura. Nascida no Rio de Janeiro, mora na Europa desde jovem, trabalhando em Barcelona em várias editoras até 1969, quando fundou sua própria: a Tusquets Editores. É autora de dois livros: um, escrito aos 18 anos em francês, Au seuil de la vie, e outro publicado em 1975: Suma. "Quince de Agosto" é um relato de Paula que diz ter provavelmente 80 anos e que decide repentinamente abandonar o trabalho, o apartamento abarrotado de livros, o amante e os amigos para refugiar-se numa caverna situada num dos penhascos da costa norte da ilha. Apenas sabia que um dia viria à ilha. Nada em sua vida deixa entrever uma mudança tão brusca e radical. Não se considera uma militante ecológica disposta a abandonar o cenário turbulento da metrópole e passar a disfrutar dos efeitos saudáveis e libertadores da natureza. "O caso é que, um dia,

tomel a decisão de desaparecer. Ninguém faz falta no mundo e estava convencida de que ao partir, levaria o mundo comigo." (7)

E no silêncio da gruta, completamente isolada, que se abre como uma concha ao mar, Paula se estabelece em meio à antiga biblioteca que conservou e toca suas peças favoritas num órgão comprado com o passar dos anos. Contato com a vila mais próxima só de burro e para conseguir água e outras provisões absolutamente necessárias. Amigos, só Julián, o padeliro. Na verdade, prazerosos interlocutores, pois a amizade parece-lhe uma relação excessiva. A vida transcorre rotineiramente até que começam a chegar milhares de pessoas, de todos os cantos, abarrotando as casas, destruindo paisagens, consumindo a totalidade das provisões. Ela, que se surpreendera certo dia com a imagem de Pedro, dormindo a seu lado, e diante da cabal impossibilidade de pensar em voltar a fazer amor com ele - "era como dormir com minha morte" (8) - havia fugido, se vê repentinamente invadida. A ilha toda é invadida, o seu recanto paradisíaco é brutalmente invadido. Centenas de navios que não param de chegar e vêm virar-se de costas e lançar-se ao vazio do mar. Paula desperta bruscamente de seu devaneio: "Como pode alguém sonhar com a própria velhice e morte atribuindo-lhes essa vivência de plenitude, quase de júbilo? 15 de agosto." (9) Sai desesperada para o porto de Barcelona em busca de gente. É envolta por um silêncio fantasma e permanece extática diante do mar.

Em último lugar, enfocaremos Carmen Riera. Nascida

em Mallorca, dedica-se ao ensino e exerce o jornalismo de modo intermitente e ocasional. Em "El Reportaje" coloca Stephani, forasteira num pequeno povoado da costa norte de Mallorca, diante de um dilema. Retarda sua partida, mas está desejosa de ir embora, deixar o povoado. Passou todo o verão em busca de informações para escrever uma reportagem. Procura confirmar notícias sabidas através de uma escritora de nome Anaïs Nin que abrisse seu relato intitulado Mallorca com as seguintes palavras: "Estava passando o verão em Mallorca, em Deyá ... Os pescadores me contaram uma estranha história." (10) Apesar da hostilidade dos nativos diante do assunto, Stephani não desiste. Confiava nas palavras de Anaïs, mas hesita. Não teria a escritora utilizado somente sua imaginação? Ou não? No afã de descobrir a verdade, releu os Diários da escritora. Encontra neles uma carta de Henry Miller em que este diz: "Todas as suas linhas estão carregadas de significação, porém, por mais que alguém explique seu sentido, o enigma persistirá porque você é a única que pode explicá-lo. E no enigma, reside a chave de seu triunfo: nunca o revelará". (11) Vasculha os arquivos dos jornais publicados no verão de 1941: é verdade que Anaïs esteve em Deyá naqueles meses. E no exemplar do Correio de 21 de setembro de 1942 encontra uma breve notícia: foram encontrados flutuando três cadáveres nas águas da baía de Deyá. São dois corpos de mulheres - o de María Sarrió Companys, filha de pescadores do lugar, e o de Evelyn MacDonald, norte-americana. O terceiro corpo é o de George MacDonald, irmão de Evelyn.

Da provável relação incestuosa entre os três nasceu o temor, a magia e o enfeitiçamento. Ninguém no povoado ousa invocar seus nomes. A história toca profundamente Stephani. E antes de regressar a Nova Iorque, onde seu editor a aguarda ansioso, ela vai à baía de Deyá, na noite do dia 21. É aniversário da morte dos três jovens. Noite de lua cheia. Nadando em direção à praia, Stephani vê os jovens, belíssimos, como se nem a morte nem o tempo pudessem nada contra eles. E ali junto às ondas, inicia-se um jogo amoroso que tarda até o amanhecer. De volta a casa, Stephani tenta dormir, não consegue. O rumor das águas e das vozes e respiração dos jovens chega insistente até seus ouvidos.

Portanto, da experiência de leitura desses três relatos nos pareceu surgir a questão da busca da identidade como uma experiência literária contemporânea que reata, em certa medida, uma série de temas fundamentais, tais como a emancipação e a procura das raízes, que já haviam sido levantados pelas escritoras dos anos 50 e 60. Nesse sentido, julgamos serem os relatos dos anos 80 seus tributários. As palavras de Carmen Martín Gaité, no prólogo de CUENTOS_COMPLETOS, volume que recolhe e organiza seus contos esparsos publicado em 1978, são bastante esclarecedoras e vislumbram o panorama que começava a fundar-se na narrativa espanhola dessa década:

"O que mais me chamou a atenção é como, desde minhas primeiras tentativas literárias, começam a aparecer uma série de temas fundamentais que nestes contos vão quase

sempre combinados, ainda que predomine ou não um deles:

.....
Todos eles pertencem a campos muito próximos e remetem, em definitivo, ao eterno problema do sofrimento humano... Me refiro à marca que esta incapacidade para ajustar o que se vive com o que se anseia deixa nas mulheres, mais afetadas pela carência de amor que os homens, mais atormentadas pela busca de uma identidade que as faça ser apreciadas pelos outros e por si mesmas, até o ponto em que este conjunto de relatos poderia muito bem intitular-se "Cuentos de Mujeres". São mulheres desvalidas e resignadas as que apresento, como reflexo literário que são de uma época em que as reivindicações feministas eram praticamente inexistentes em nosso país. Mas direi também que esse mal-estar indefinível e profundo sofrido pelas protagonistas de meus contos, essa falta de um pouco mais de amor, penso que continua vigente hoje em dia, a despeito dos protestos emitidos por tantas mulheres emancipadas que renegam uma condição a que estão sujeitas e que as aprisionam." (12)

NOTAS

1. Essa cifra foi levantada por Ymelda Navajo, que compilou relatos de doze escritoras espanholas atuais numa antologia publicada em 1982 pela Alianza Editorial. Ymelda observa, ainda, que metade dessa cifra corresponde a gerações posteriores à guerra civil, o que indica que, salvo raras exceções, as mulheres não começaram a escrever e a publicar regularmente na Espanha até inícios da década de 50.

2. op. cit., p. 12.

3. op. cit., p. 24.

4. op. cit., p. 25-28.

5. op. cit., p. 28-29.

6. op. cit., p. 36.

7. op. cit., p. 97.
8. op. cit., p. 99.
9. op. cit., p. 107.
10. op. cit., p. 185.
11. op. cit., p. 185.
12. op. cit., p. 8-9.

ALTERIDADE E UNIVERSALISMO - A BUSCA DE IDENTIDADE NA OBRA DE CARLOS FUENTES

GEORG OTTE

A noção de identidade evoca, em primeiro lugar, a idéia da uniformidade, do monolítico. Dizer, porém, que uma coisa é idêntica a ela mesma é afirmar uma banalidade. A questão da identidade só se torna problema quando ela se refere a uma relação entre duas coisas e quando se exige que uma coisa seja idêntica à outra. "Identificar" uma coisa significa reconhecê-la, chegar a uma relação de identidade entre ela e o conceito que se tem dela, ou seja, entre o ser e o conceito desse ser.

Negar a identidade a alguém não é negar a sua existência física, mas negar-lhe um conceito próprio. Portanto,

"falta de identidade" não significa que alguém ou um grupo social não tenha identidade, mas sim a falta de uma relação coerente entre o conceito que se tem deste grupo e a realidade.

A falta de identidade manifesta-se normalmente em situações de opressão política, quando um povo ou um grupo social oprimido é impedido de dar livre expressão a sua vontade política, quando a sua alteridade não é respeitada e quando é forçado a assumir os padrões alheios de outro povo ou grupo, fato este que leva à alienação, ou seja, à falta de identidade coletiva.

A busca de identidade latino-americana é o resultado de uma insatisfação, causada por uma ruptura entre o que se poderia chamar o "ser latino-americano" e o conceito que se tem da América Latina. A falta de um conceito satisfatório sobre a identidade do latino-americano tem suas origens no colonialismo do passado, e continua presente no neo-colonialismo do capitalismo moderno. A busca da identidade implica, portanto, numa recuperação e re-avaliação do passado, para se chegar a um melhor entendimento do presente. A insatisfação causada por um falso conceito no presente só pode ser eliminada através de uma análise do passado, análise esta que visaria à recuperação do ser latino-americano.

A literatura pode ser um dos instrumentos para acusar a falta de identidade de um povo, apresentando a realidade do presente, contando o passado e esboçando alternativas para o futuro. Usando determinados recursos estéticos, a literatura tem

a chance de desmascarar as contradições do presente, através da forma com que se colocam os elementos deste presente. Alterando a visão corriqueira da realidade, o autor questiona essa realidade e convida o leitor a considerar as alternativas do futuro.

O autor mexicano Carlos Fuentes parece acreditar na função transcendental da literatura, quando diz, numa entrevista:

A ficção pode ter uma função exorcista na América Latina. Nós nos vemos no espelho através de imagens grotescas apresentadas por Garcia Marquez, Alejo Carpentier ou Roa Bastos. Obras assim têm um efeito salutar: exorcizam traços nossos que nós próprios mascaramos. É o que fazem certos filmes realizados no Brasil por Glauber Rocha, autor de um projeto maravilhoso: exorcizar, através da apresentação de imagens objetivas, fantasmas que habitavam o corpo do Brasil.(1)

Gostaria agora de focar quatro obras de Carlos Fuentes, com o objetivo de mostrar como este autor apresenta o problema da busca de identidade. Estas obras são: La región más transparente de 1958, La muerte de Aténio Cruz de 1962, Cambio de piel de 1967 e Tierra nostra de 1975. Uma comparação entre estas quatro obras evidencia, por um lado, sua grande variedade formal, ou seja, uma forte inclinação do autor a experimentar com a forma; e evidencia, por outro lado, a evolução do tema da identidade, no sentido do individual para o universal. Uma análise destes dois fatores, presentes nestas quatro obras, aponta para a interdependência entre forma e conteúdo, o que me proponho fazer nesta comunicação.

Em relação à técnica narrativa, pode-se observar uma

distinção entre La región más transparente e La muerte de Arriémo Cruz, por um lado, e Cambio de piel e Tierra Nostra, por outro lado. As primeiras destacam-se por uma maior preocupação histórica, no sentido de que os acontecimentos descritos envolvem as personagens de uma maneira direta; em outras palavras: as personagens são determinadas por estes acontecimentos, ao passo que, nos dois últimos livros, a história aparece de uma maneira mais indireta, o que não significa que estas últimas obras sejam ahistóricas. Nessas últimas, Fuentes apenas se afasta de uma descrição da sociedade mexicana e passa a uma narração mítica no aspecto formal. Além disto, a função representativa das personagens não é mais limitada ao México, mas se estende às condições da existência humana em geral. A obra de Fuentes mostra, portanto, uma tendência cada vez maior em direcção ao universal, e resta perguntar se o nosso autor segue ou não uma tendência geral da literatura latino-americana.

No seu primeiro romance, La región más transparente, Fuentes apresenta o clima intelectual do México dos anos 50, marcado por uma discussão acirrada em torno da identidade mexicana. O pivô da busca da identidade mexicana foi a Revolução de 1910 que, até então, havia sido vista sob um ângulo mais negativo, alegando-se que esta revolução tinha apenas substituído antigas injustiças por um novo sistema injusto, fato este que dificilmente poderia justificar a morte de um milhão de pessoas. Com a obra El labirinto de la soledad de 1950, Octavio Paz desencadeou, porém, uma re-avaliação desta revolução, já pelo

simples fato de tratar-se, pela primeira vez na história mexicana, de um acontecimento que não havia sido imposto pelo exterior, mas de um acontecimento originalmente mexicano. Paz via nesta revolução não só um ato autônomo do povo mexicano, libertando-se de uma identidade falsa, imposta, mas também a chance de não "inventar" uma nova identidade artificial. Através da Revolução, o mexicano torna-se representante do homem moderno, "contemporâneo de todos los hombres."

Estas reflexões de Octavio Paz estão presentes nas discussões dos intelectuais de La región más transparente, discussões estas que visam a uma definição do "ser mexicano", sendo desmentidas pela realidade mexicana. Exemplificando: o narrador interrompe as discussões sobre os existencialistas franceses, recorrendo a cortes do gênero cinematográfico, mudando assim as cenas dos salões para o subúrbio da Cidade do México. Estas mudanças rápidas de cenas, dos intelectuais para as prostitutas, destas para uma família da alta burguesia, desta para sobreviventes da cultura azteca, etc. levam a uma relativização dos valores de cada um destes grupos sociais e mostra a enorme distância entre eles. Esta distância se acentua mais ainda quando os intelectuais discutem a situação do México, servindo-se de idéias "importadas", que têm pouco ou nada a ver com a realidade, que irrompe nestas discussões através dos cortes. A realidade mexicana que o autor pretende apresentar neste livro consiste, na verdade, de muitas realidades isoladas: é como se La región más transparente fosse a realização literária

do "labirinto da solidão".

A tentativa literária de pintar o quadro de uma sociedade choca-se sempre com a dificuldade estética de transformar a simultaneidade do quadro na sucessão linear do texto. Fuentes consegue produzir a impressão de simultaneidade principalmente através da técnica do corte cinematográfico, mencionado anteriormente. Porém, a tentativa de fornecer também a história de cada grupo social, de fornecer uma explicação coerente para um estado de coerência, levou o autor a vacilar entre a apresentação fotográfica de um presente fragmentado e a fundamentação histórica de cada um desses fragmentos.

Em La muerte de Artemio Cruz, Fuentes se limita a apenas um protagonista e se exime assim da obrigação de apresentar e de coordenar o espectro de uma sociedade inteira. A limitação a uma personagem central, porém, não significa um aumento de linearidade ou coerência: pelo contrário: o livro começa com a agonia do protagonista, que procura reconhecer-se num pedaço de espelho:

Soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio. Soy este ojo. Soy este ojo. Soy este ojo surcado por las raíces de una cólera acumulada, vieja, olvidada, siempre actual. (2)

Essa tentativa de recuperar a própria identidade, de fazer coincidir aparência e conceito do próprio Eu, é o início de uma longa auto-análise que lembra a "busca do tempo perdido" de

Marcel Proust. Como na obra de Proust, o passado do protagonista apresenta-se apenas como uma série de fragmentos, cuja falta de coerência se reflete na técnica narrativa: enquanto que em La región más transparente o autor se limita a recursos cinematográficos como o corte e o flash-back, para demonstrar a fragmentação da sociedade mexicana, em La muerte de Artemio Cruz o autor acrescenta ainda o recurso de usar sucessivamente três narradores diferentes para ressaltar a fragmentação do indivíduo: além de usar os dois tipos de narração tradicionais na primeira e na terceira pessoa, o autor lança mão da narração na segunda pessoa, até hoje pouco usada. Os três níveis de tempo, presente, futuro e passado, correspondem à subdivisão do narrador-protagonista em Yó, Tú e Él. A agonia do protagonista é narrada no presente na primeira pessoa, os acontecimentos da sua vida no passado na terceira pessoa e as alternativas hipotéticas àqueles acontecimentos são relatadas no futuro na segunda pessoa.

Observa-se que o autor não passa da narração na primeira pessoa para a narração na terceira pessoa, ou seja do presente para o passado. Ao invés de passar diretamente do presente para o passado, possibilitando-se assim uma explicação do primeiro, o autor intercala entre estes dois tempos a narração no futuro na segunda pessoa. Estas partes no futuro, que mostram a determinação do protagonista em agir de uma determinada maneira, são negadas pelas partes "históricas" na terceira pessoa onde o protagonista se aproveita apenas de circunstâncias favoráveis para vencer na vida.

É aqui que se revela toda a alienação à qual o protagonista sucumbiu, trabalhando pelos interesses do exterior contra os interesses do seu país. Vendendo-se a interesses alheios, Artemio Cruz acaba contribuindo para a exploração dos seus contemporâneos e para a divisão do seu país em dois partidos inimigos. Com a inferioridade econômica e política, o país não só deixa de ser reconhecido em relação ao exterior, mas perde também toda chance de conseguir sua identidade. O México, como Artemio Cruz, agoniza, não existe, e Artemio Cruz, mesmo estando do lado dos poucos que se aproveitam dessa situação, morre feito um fragmento, sem identidade: "la aniquilación del Otro se convierte en una auto-aniquilación", como diz o crítico González Echeverría. (3)

Enquanto La muerte de Artemio Cruz representa uma análise profunda do passado e do presente mexicano, através de um protagonista, em Cambio de piel e Tierra Nostra, Fuentes se afasta da realidade mexicana e, conseqüentemente, de uma narração realista, adotando uma narração mítica, não se preocupando mais com uma fundamentação histórica ou geográfica do narrado. No seu ensaio La nueva novela hispanoamericana, de 1978, Fuentes formula essa mudança do conceito narrativo da maneira seguinte:

Lo que ha muerto no es la novela, sino precisamente la forma burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo, que supone un estilo descriptivo y sociológico de observar a individuos en relaciones personales y sociales. (4)

Em Gambito de pele, os indivíduos não desempenham mais o papel tradicional de portadores de uma identidade. A troca de parceiros entre dois casais e a falta de qualquer reação emocional é um primeiro indício em relação ao novo conceito de identidade: os indivíduos são substituíveis, uma personagem não representa mais uma totalidade à parte, porém faz parte de uma mesma totalidade. Apesar de tratar da história da fragmentação de um indivíduo e de um país, La muerte de Artemio Cruz parte ainda da idéia da totalidade do indivíduo e representa, pelo menos no plano literário, a reconstituição do protagonista. Em Gambito de pele, não são mais os fragmentos de um indivíduo que formam um todo, mas cada uma das personagens é um fragmento da totalidade.

O passado, esse último refúgio da identidade, torna-se um passado fictício em Gambito de pele, como no caso de Elizabeth, ou é um passado comprometedor, como no caso de Franz, que, como engenheiro, contribuiu para a construção de campos de concentração. O passado imaginário ou real de cada um, que deveria estabelecer diferenças bem delimitadas entre as quatro personagens e sublinhar a alteridade de cada um, é anulado pelas semelhanças que as quatro personagens descobrem entre si.

Quando os quatro visitam as pirâmides de Cholula, a descrição das salas e corredores lembra a descrição das instalações dos campos de concentração, dada por Franz. Muitas vezes não fica claro para o leitor se o narrador está se referindo às pirâmides ou aos campos de concentração, aos sacrifícios do culto azteca ou à eliminação dos judeus. Por mais

discutível que possa ser o termo "fascismo azteca" e a equiparação implícita dos dois genocídios, é óbvia a intenção do autor de dar aqui, através do recurso cinematográfico da fusão, mais uma ilustração do conceito universalista.

A anulação de diferenças históricas e geográficas é levada ao extremo em Terra_Nossa, onde o lugar da ação muda do "Novo Mundo" para o "Velho Mundo" e vice-versa. Aqui também estas mudanças se efetuam de uma maneira imperceptível para o leitor, porque nos dois mundos aparecem personagens com as mesmas características. Por outro lado, as mesmas personagens são capazes de mudar sucessivamente de aparência e de comportamento. A simultaneidade dos acontecimentos em lugares diferentes e a falta de continuidade temporal no mesmo lugar se opõem aos conceitos tradicionais de diferenciação e identificação. Fuentes transfere o fenômeno da simultaneidade aos dois mundos e nega ao "Velho Mundo" sua continuidade, sua possibilidade de manter-se sempre igual.

Em Terra_Nossa, o autor se reaproxima dos fatos históricos, quando constrói uma personagem que lembra o rei espanhol Felipe II, que quer defender a sua identidade, reunindo os restos mortais da sua família no palácio Escorial. Fuentes questiona as tentativas dos europeus em munir-se de uma hiper-identidade, que se encontra em oposição à negação de identidade do "Novo Mundo". Na verdade, os dois mundos preenchem todas as condições para complementar-se um ao outro. As manifestações de diversificação na própria Europa sinalizaram o início de uma nova

época depois da Idade Média. Porém, toda novidade e toda diferença eram consideradas como ameaça ao "Velho Mundo", à sua identidade, e foram sufocadas pelo poder central dos Reis Católicos. A descoberta da América ("descoberta" na perspectiva européia), que, dentro de um pluralismo maior, poderia representar uma grande alternativa, acabou na imposição das estruturas européias às colônias e na aniquilação do Outro do "Novo Mundo". O universalismo anterior à descoberta da América, apresentado pelo autor nesta obra, só poderá ser recuperado reconhecendo-se a alteridade do "Novo Mundo".

Resumindo, pode-se dizer que a passagem da narração realista para uma narração mítica não se limita ao plano formal, mas é acompanhada por uma mudança ideológica do autor. La región más transparente e La muerte de Artemio Cruz representam uma tentativa de auto-definição mexicana, ressaltando a especificidade da situação do México e postulando a sua alteridade tanto tempo desprezada. Fuentes recorre principalmente a recursos cinematográficos para dar uma imagem fiel - ou seja realista - da realidade mexicana. O autor amplia seus recursos técnicos em Cambio de piel e Tierra Nostra, recorrendo à técnica também cinematográfica da fusão. Em vez de separar um determinado conteúdo em vários "takes", ele funde elementos geográfica ou historicamente separados, evidenciando assim a semelhança estrutural desses elementos, ou seja, negando a particularidade de cada um. Mostrando a identidade estrutural de elementos concretamente separados, Fuentes abandona o conceito da

alteridade por um universalismo que desconhece uma separação do mundo em totalidades separadas - termo em si paradoxal - mas que só aceita uma "totalidade total".

NOTAS

1. Idéias, supl. do Jornal do Brasil, de 13/02/88.
2. Carlos Fuentes, La muerte de Artemio Cruz, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1962, pág. 9.
3. González Echeverría, Roberto, Artemio Cruz y Unamuno: una fuente de Fuentes, in: Cuadernos Americanos, México, no. 177, 1971, pág. 206.
4. Fuentes, Carlos, La nueva novela hispanoamericana, México D.F., 1978.

DISCURSO DE POSSE DA DIRETORIA DA ABRALIC

ENEIDA MARIA DE SOUZA

Ao aceitar presidir a Associação Brasileira de Literatura Comparada, para o biênio 1988-1990, estava certa de que não apenas representaria a Universidade Federal de Minas Gerais e, mais especificamente, a Faculdade de Letras, como um certo tipo de trabalho aqui desenvolvido, pautado num espírito de equipe e cooperação, como comprova a organização da nova diretoria. Alimentava também a esperança de dar prosseguimento aos princípios que nortearam a gestão anterior, uma vez que, nesses dois anos, acompanhamos, de perto, as realizações da Abralic, tão bem conduzida por Tania Franco Carvalho, a quem coube o batismo da criança e a responsabilidade de seus primeiros

e difíceis passos.

A presença, na Diretoria, de dois colegas da USP, Benjamin Abdala Júnior e Nádia Batella Gotlib, esta, numa posição intermediária entre São Paulo e Minas, reafirma o intercâmbio que mantemos com aquela Universidade e o bom entendimento que sempre caracterizou nossas relações. É com este mesmo espírito que a nova diretoria, voz plural numa unidade, pretende impulsionar a gestão que ora se inicia.

Uma Associação, ao assumir o estatuto de um espaço de reflexão e troca de experiências acadêmicas, é capaz de superar os preconceitos como os de corporativismo e favor, ou ainda a resistência à incômoda obrigação de se pagar em dia a anuidade...

A sistematização de um quadro teórico, a revisão e releitura de conceitos operatórios da disciplinas, assim como a necessidade de se pensar num programa de pesquisa sobre Literatura Comparada, constituem, entre outros, os objetivos que devem nortear a Associação.

Sediar a Abralic em Minas Gerais representa não apenas um voto de confiança no Doutorado em Literatura Comparada da UFMG, criado há três anos, como proporciona maior abertura de nosso campo de atuação, pela oportunidade de contato com pesquisadores nacionais e estrangeiros. A UFMG vem construindo uma tradição de estudos comparativistas nos Departamentos que trabalham com Literatura Estrangeira, como comprova a realização deste Encontro, além dos estudos de Teoria da Literatura, sempre

voltados para o questionamento e revisão de teorias críticas. Não poderia, por essa razão, deixar de evocar dois nomes de especial significação para mim, no momento em que assumo esta Diretoria: Maria Luíza Ramos e Ana Lúcia Gazolla. A Marliu, o reconhecimento pela iniciação e orientação aos estudos de Teoria da Literatura, além do exemplo de sua postura intelectual: à Ana Lúcia, a admiração pelo dinamismo que imprime ao seu trabalho, como ao participar da criação da Abralic, da implantação e consolidação do Doutorado em Literatura Comparada, sem se falar em sua atuação à frente da Pró-Reitoria de Pós-Graduação.

Para nós, pesquisadores do Terceiro Mundo, pensar, no final dos anos 80, em Literatura Comparada, significa uma forma de olhar um pouco além dos óculos, atentos às razões e desrazões do presente. Manter os olhos abertos para a contemporaneidade, através de sua literatura, cultura e história, é o que nos permite vivenciar esse desejo sempre vigilante e apaixonado de entender a realidade. Seria desprovido de valor um questionamento que, abandonando o cotidiano nacional, se fixasse apenas num arcabouço teórico que nada diria dessa realidade, por seu teor distanciado e universalista. O ideal seria reunir a reflexão do presente com a do passado e tentar manter o convívio, sempre conflituoso, das diferenças particularizadas com a ilusória semelhança apregoada pelos discursos universalistas.

Sem programas definitivos, mas com razoável esperança de realizações, a nova diretoria da Abralic convida seus membros a uma participação efetiva e agradece as

manifestações de confiança e receptividade da Faculdade de Letras, representada por seus docentes e particularmente pelo Coordenador da Pós-Graduação, Lauro Belchior Mendes e pela Diretora Melânia Silva de Aguiar.

Muito obrigada.

B.H., out. de 1988.

**A ARTE DE FAZER O MELHOR USO DE MAUS DADOS
ESTUDOS DIACRONICOS NO PORTUGUES ANTIGO**

Rosa Virgínia Mattos e Silva

1. APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA

Diacronia é a sucessão de sincronias que constitui o processo histórico de mudança em qualquer língua: a uma definição desse tipo, que poderemos encontrar em dicionários de terminologia da Lingüística, preferi a de Labov:

"A arte de fazer o melhor uso de maus dados"

(1982:20)

não só por ser mais expressiva - de muito bom gosto até! -, mas

porque já aí transparece o tipo de trabalho que enfrentará todo aquele que se propuser abordar o estudo de uma língua no seu constante fazer-se. Lembro que estou me reportando à diacronia ao longo dos séculos ou no tempo real, já que os modernos estudos diacrônicos no tempo aparente podem compor os instrumentos adequados para a recolha dos seus dados, a partir dos princípios metodológicos que a Sociolinguística contemporânea vem afinando da década de sessenta para cá.

Nesta exposição me dedicarei a reportar alguns aspectos dessa "arte" com base em alguma experiência que venho adquirindo nos estudos diacrônicos da fase arcaica da língua portuguesa, que, convencionalmente, se estabelece entre os inícios do século XIII, com o primeiro documento (entre os até agora conhecidos e estudados) escrito em português - o Testamento de Afonso II - de 1214 e os fins do século XV, terminus ad quem determinado por fatos externos à história da língua portuguesa, mas significativos para a história cultural e política de quem a utilizava.

Todos sabemos que a Linguística chamada moderna deu prioridade absoluta quase, desde 1916, aos estudos sincrônicos, o que se pode avaliar como um corte teórico e metodológico que só foi benéfico para os avanços na compreensão do fenómeno linguagem humana. Se essa hegemonia dos estudos sincrônicos, ou mesmo acrônicos, perdura até hoje, não quer isso significar que a face sócio-histórica desse fenómeno não deva ser englobada na ciência da linguagem. No meu modo de ver, os estudos

lingüísticos só atingirão a sua maturidade - se se pode falar em maturidade em ciência -, quando equilibrarem nos seus objetivos a busca da explicitação da linguagem humana tanto na sua face biopsíquica, campo prioritário da Lingüística Teórica de hoje, tanto na sua face sócio-histórica, quer sincrônica quer diacrônica, que considero o campo da Lingüística Histórica no seu sentido amplo. Vale dizer que situo os estudos diacrônicos, aqueles que se dedicam à constituição das línguas através do tempo, como o campo de Lingüística Histórica no seu sentido estrito. Desenvolvi em outro trabalho esse ponto de vista (MATTOS E SILVA, 1988).

Se a Lingüística Histórica no seu sentido amplo já ocupa hoje grande espaço na pesquisa lingüística, a Lingüística Histórica no seu sentido estrito, hegemônica no século XIX, começa a renascer com vigor novo, já que alimentada pelos refinamentos teóricos e metodológicos da Lingüística do século XX. Reforçada tanto pelo desenvolvimento dos estudos de diacronia sincrônica da Sociolingüística que tem mostrado que a análise das mudanças em curso podem indicar caminhos para explicitar as mudanças através do tempo (LABOV, 1982), como pela recente "theory of grammar" que já admite que dos dados fornecidos pela mudança lingüística se podem obter "informações sobre o limite de gramáticas, sobre o momento em que o ambiente lingüístico muda de tal maneira que desencadeia um diferente tipo de gramática" (LIGHTFOOT, 1984: 149).

2. OS "MAUS DADOS" NOS ESTUDOS DIACRÔNICOS DA FASE ARCAICA DO PORTUGUÊS

Quando Labov define o estudo da mudança através do tempo como "a arte de fazer o melhor uso de maus dados" refere-se ao fato de que "os fragmentos da documentação escrita que permanecem são os resultados de acidentes históricos para além do controle do investigador". (1982:20).

No caso do português antigo, de que documentação naturalmente fragmentada dispomos?

Começarei pelo que não dispomos: qualquer trabalho de mudança lingüística em curso, de diacronia sincrônica, portanto, que se faça hoje deverá levar em conta a avaliação dos falantes da língua como uma das variáveis que fornecerá indicações sobre o peso que determinado elemento lingüístico em variação, e que esteja sendo observado, tem entre os usuários que constituem o grupo social em que se observa o fenômeno em causa. Na diacronia real não se contará, portanto, nem com possibilidade de avaliar socialmente a mudança que se observa, nem se contará, também, com as intuições do analista que, na melhor hipótese, será usuário da mesma língua, mas em outro estágio de sua história e deverá estar treinado no conhecimento lingüístico daquele estágio passado sobre que esteja pesquisando.

Para minorar tal situação, o analista poderá contar, no estudo de estados passados da língua, com testemunhos indiretos e rarefeitos de gramáticos ou de outras fontes

assemelhadas que podem fornecer indícios sobre as mudanças que se tem sob a mira.

Se a primeira situação nunca concorrerá nos estudos de mudanças em curso em estados lingüísticos pretéritos, a segunda poderá ocorrer. No caso da fase arcaica da língua portuguesa ela não concorrerá também, já que não dispomos de informação de tal natureza. Delas só se poderá dispor a partir do século XVI, quando surgem os primeiros trabalhos sobre a língua.

Diante disso, só contará o investigador com os fragmentos da documentação escrita resultado de acidentes históricos e com os princípios teóricos e metodológicos que lhe fornecerá a Lingüística em geral e, especialmente, a Lingüística Histórica.

O conjunto da documentação fragmentária que constitui o corpus total do português arcaico - do século XIII ao XV - pode ser classificado, e o farei aqui de maneira sumária, da seguinte forma:

a) documentação não-literária, oficial ou não: documentos jurídicos, notariais, administrativos que começam a aparecer nos inícios do século XIII e se vão geometricamente multiplicando a partir dos meados daquele século;

b) documentação literária, que se pode sub-dividir em dois grandes sub-grupos: documentação poética, corporificada no que se denomina de modo geral de O cancionero medieval português conjunto de poemas que não chegarão a dois mil, mas ultrapassarão mil e quinhentos, que se situa entre os inícios do

século XIII e os meados do XIV: documentação em prosa, que, para uma análise lingüística, deve ser também considerada em dois sub-grupos: os textos em prosa traduzida, em geral do latim, mas também de outras línguas, castelhano, francês, incipientes nos fins do século XII e crescentes nos subseqüentes; e a prosa originalmente escrita em português, que começa a surgir com muito vigor só nos começos do século XV.

Esse conjunto de textos é o universo total de que dispõe o investigador: os dados brutos, sobre os quais trabalhará, em geral, com a intermediação das edições paleográficas e/ou críticas, que devem ser previamente avaliadas como trabalhos filológicos fidedignos.

A par desse conjunto de textos - os dados brutos, há o que chamaria de dados secundários, constituídos pela bibliografia disponível que, sob várias formas, explorou essa documentação medieval, mas que, como o corpus natural remanescente, é também fragmentária, embora fragmentação de outra natureza, como veremos, e de qualidade extremamente variável.

O português antigo foi trabalhado, não há como negar, embora não tanto quanto as outras línguas românicas, na sua fase arcaica. No entanto, a natureza desses trabalhos, com raras exceções, é tão atomizada que, só com muita arte, se poderá reconstruir partes do quebra-cabeças, que é uma sincronia pretérita de uma língua.

Sobre tal bibliografia também se pode fazer uma classificação:

a) gramáticas históricas que pinçam exemplos para ilustrar suas regras, que seguem a tradição neo-gramática de análise histórica, sem preocupação de identificar as fontes e, sobretudo, sem preocupação de datá-los. Faça-se exceção entre essas gramáticas à obra de Joseph Huber (1986), que apresenta em apêndice o corpus sobre o qual trabalhou e é a única que aborda problemas sintáticos do português arcaico:

b) Introduções a edições críticas de textos medievais portugueses que informam, assistemáticamente, em geral, sobre fatos isolados - fônicos, mórficos, sintáticos, lexicais - que, por razões diversas, interessaram ao filólogo editor crítico:

c) manuals de filologia que também, assistemáticamente, fornecem informações muitas vezes preciosas e imprescindíveis:

d) glossários apensos a edições críticas, ou independentes delas, de natureza também diversa, que podem ser exaustivos ou seletivos, predominando os do último tipo, enquanto os do primeiro são de grande utilidade para estudos diacrônicos, como o de Ramón Lorenzo da versão galega da Crônica Geral e da Crônica de Castela (1975):

e) monografias raras e de qualidade variável sobre problemas específicos dessa fase da língua. Entre essas vale destacar a Linguagem dos Foros de Castelo Rodrigo (1959) de Lindley Cintra que, sistematicamente, explora um conjunto de documentos em galego-português e leonês e galego-português leonês

do século XIII, nos níveis fônicos e mórficos.

f) dicionários etimológicos, que, na maioria dos casos, não fornecem dados cronológicos sobre os vocábulos que historicam.

O investigador do português arcaico não disporá de gramáticas dessa fase da língua, não disporá também de um dicionário cronológico do português medieval. Encontrar-se-á numa imensa floresta, com sinalizações dispersas, caso deseje organizar seus dados para rastrear mudanças em curso que se refletem na documentação remanescente.

Para reforçar a importância de dados organizados, sistematicamente, a partir da documentação fragmentária original, ressaltando, como exemplo, o destaque de David Lightfoot nos seus Principles of diachronic syntax (1979) para a obra de F. Th. Visser, An historical syntax of the English Language (1963-1973), alentado corpus sobre a sintaxe inglesa organizado em várias sincronias, que Lightfoot considera fundamental para os estudos diacrônicos que têm sido feitos sobre a sintaxe diacrônica do inglês.

Para o português antigo destaco a recente obra de M. Clarinda Mala, História do galego-português (1986) em que, pela primeira vez, no caso do português, se tem uma análise sistemática, ao nível fônico e mórfico, de uma documentação seriada, datada e localizada, do século XIII ao XIV, constituída de mais de 200 documentos provenientes da área galega e da área portuguesa até os limites do rio Douro. Só agora se dispõe de um

balizamento seguro de fatos fonéticos e mórficos datados, da área referida. Trabalho semelhante completaria o painel de dados para o resto do território português.

Ainda em elaboração, mas que será também instrumento básico para os estudos de mudança nessa fase histórica do português se encontra o Vocabulário histórico-cronológico do português medieval de A.G. Cunha, conhecido autor do Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa (1982).

Com o estudo de Maria Clarinda Maia e o dicionário, em elaboração, de Antônio Geraldo Cunha os estudos diacrônicos do português antigo nos níveis fônico, mórfico e léxico já disporão de elementos ordenados para fazer melhor uso dos dados, por natureza "maus", que a documentação medieval remanescente lhes fornece.

3. A TENTATIVA DE CRIAR DADOS "MENOS MAUS" PARA O ESTUDO DIACRÔNICO DA SINTAXE NO PORTUGUÊS ARCAICO

É nessa direção que tenho tentado trabalhar. Despertei para a assistemeticidade dos dados estudados disponíveis para essa fase da história do português quando ainda estudante me iniciei com o professor Nelson Rossi na história da língua portuguesa. Primeiro quando minhas colegas e eu elaboramos sob sua orientação a edição crítica do Livro das Aves (1965).

Depois, ao optar por fazer, como dissertação de Mestrado, em Brasília (1963-1965), a edição crítica do Segundo Livro dos Diálogos de São Gregório (Inédita). Por fim, quando realizei a edição crítica d'A mala antiga versão portuguesa dos Quatro Livros dos Diálogos de São Gregório, que veio a ser a minha tese de Doutorado (USP, 1971, aceita para impressão em 1983 pela IN-CM de Lisboa).

Desde a elaboração da dissertação de Mestrado, ao tentar fazer um estudo lingüístico daquele documento medieval, já consciente das exigências metodológicas do estruturalismo descritivista, vi-me na impossibilidade de realizar o que pretendia por falta de instrumentação, de modelos a que seguir, de tempo. Desisti então da empresa. Por um tempo...

Ao trabalhar, já em Portugal, na edição completa dos Diálogos de Gregório Magno, tive a oportunidade de ter, com o apoio de listagens mecanográficas, elaboradas pelo Centro de Cálculo Científico da Fundação Calouste Gulbenkian, um material exaustivo de levantamento de dados do corpus sobre o qual fizera a edição crítica que me permitia vir a fazer alguns anos depois - entre 1979-1981 - um estudo sistematicamente descritivo de um corpus medieval português que resultou no livro Estruturas trecentistas. Elementos para uma gramática do português arcaico (sob impressão no IN-CM de Lisboa).

Qual o meu objetivo com esse trabalho descritivo de um corpus definido do português da 2a. metade do século XIV?

Dispondo de vasto material listado, segundo uma

codificação por mim previamente preparada, pude, a partir daí, estruturar o que considero uma gramática parcial do português arcaico, daí o título que dei ao estudo depois de pronto. Realizei, de algum modo, o que não conseguira vários anos antes ao elaborar a dissertação de Mestrado. Organizei essa descrição lingüística daquele ~~corpus~~ trecentista em três grandes partes: análise do sintagma nominal (1a.), análise do sintagma verbal (2a.) e do enunciado simples e complexo (3a.). Segui a metodologia descritiva, estruturalista, não me cingindo em nenhuma das suas escolas.

Parti das formas documentadas, organizando o estudo do sintagma nominal e verbal, considerando a análise paradigmática dos elementos mórficos que os compõem e a combinatória desses constituintes nos sintagmas. Nessas duas partes, tem-se um estudo morfo-sintático descritivo, em que o latim só eventualmente foi acionado, sendo, no entanto, o português atual o ponto de referência básico, já que pensei a descrição para um público que como eu já não transita em profundidade pelo latim.

Na terceira parte, análise do enunciado simples, estabeleci regras de concordância, tipos de sujeito, tipos de frases (aqui entendida como a relação sujeito/predicado) e os diversos tipos de sintagma circunstancial. Quanto ao enunciado complexo, nele tratei dos mecanismos de coordenação, de subordinação e da ordem dos elementos no enunciado. Nesta terceira parte o trabalho valeu-se não só da análise formal, mas

sobretudo de uma análise de carácter funcional.

Todos os elementos submetidos a análise aparecem quantificados na sua frequência de ocorrência e em percentuais. Com esta pesquisa constitui um alicerce para servir de amarra para futuros estudos de mudanças sintáticas em curso na fase arcaica do português.

Tentel cobrir de forma, é claro, parcial, mas previamente definida e explícita, uma lacuna que, pelo menos para mim, se constituía numa etapa essencial para uma compreensão de conjunto de fatos mórficos, morfo-sintáticos e sintáticos e de suas posteriores mudanças nessa fase mais recuada da língua portuguesa, que, assistematicamente, se podia captar em alguns dos seus aspectos nos estudos existentes sobre o português antigo.

O convívio com essa análise de dados e com a bibliografia existente sobre o português arcaico me levantaram várias questões interessantes a serem observadas no percurso da constituição histórica do português.

É nessa nova etapa de estudo que venho dedicando parte do meu trabalho de pesquisa: a observação e a análise de fatos sintáticos em variação na documentação arcaica e, quando possível, determinar o processo de mudança em curso, em alguns casos, o momento de sua conclusão. Tenho batizado esse projeto de Variação e mudança no português arcaico de projeto aberto: por não determinar previamente tudo que pode vir a ser abordado: por não ter a pretensão de investigar todos os fatos passíveis de

investigação, isto é, fatos sintáticos em variação na documentação arcaica e por dele poderem participar aqueles que, no âmbito do Mestrado em Letras da UFBA, além de outros, se interessarem por investigação desse tipo. É antes uma linha de trabalho ou de pesquisa na qual podem ser incluídos projetos mais abrangentes ou mais restritos que se enquadrem nessa temática.

Por exemplo:

Evidenciou-se como muito interessante buscar determinar por que caminho e quando se definiu a oposição ser-estar em estruturas atributivas que não estava definida no português trecentista, mas já indicava o percurso de expansão de estar sobre ser, como procurei mostrar em estudo intitulado "Ser, estar, fazer, andar no português trecentista" (1987). No momento uma mestranda, Maria do Socorro Sepúlveda Neto trabalha sobre o problema em corpora da primeira metade do século XV e da primeira metade do século XVI para verificar quais as respostas às questões que levantei naquele estudo e que outras questões os dados levantavam e respondiam ou não.

Despertou o meu interesse na análise do corpus trecentista a questão da constituição das chamadas conjunções subordinativas e sua interrelação com sintagmas preposicionais. Sobre tudo chamava a atenção a variação que havia entre pero e porém, como explicativas ou como adversativas. Examinei isso em uma pequena monografia - "Peró e porém: mudanças em curso na fase arcaica da língua portuguesa" (1984), confrontando os dados trecentistas com dados dos fins do século XIV, da primeira e

segunda metades do século XV e do século XVI. Cheguei a alguma resposta quanto à questão da mudança sintático-semântica que levou pero - do século XIV para o XV - passar do seu valor etimológico explicativo para o adversativo e porém - do século XV para o XVI - também sofrer a mesma mudança, desaparecendo depois pero do inventário das conjunções portuguesas.

Esse problema alertou-me para outros casos de mudança desse tipo no conjunto das conjunções e hoje outra mestranda, Sílvia Rita Magalhães, trabalha sobre o par ca e pois, a primeira originalmente explicativa, a segunda, originalmente temporal e já temporal e explicativa no século XIV. Hoje ca desaparecido do inventário, pois temporal, substituído por depois (que) e pois explicativa cobrindo o campo de ca, desaparecido. O percurso dessa mudança está sendo observado, a partir do corpus trecentista, em confronto com corpora da 1a. metade do século XV, podendo ser necessário ainda observar materiais da 2a. metade daquele século e do XVI.

Além desses, fatos outros tenho estudado como a variação ter/haver nos chamados tempos compostos - "Um aspecto do auxiliar no português arcaico" (1981) e "Ter__ e haver. em estruturas de posse" (entregue para publicação), em ambos os dados do português trecentista foram confrontados com dados da 1a. e 2a. metades do século XV. Estes estudos sobre ter/haver pretendo estendê-los a outras estruturas em que tais verbos ocorrem (no existencial, na expressão do futuro, por exemplo) para construir um trabalho mais abrangente sobre a disputa desses

dois verbos na língua portuguesa, aos quais se devem relacionar outros verbos, ser e estar, pelo menos.

Com os dados organizados nas Estruturas trecentistas pude determinar a variação já existente na concordância verbo-nominal - "Contribuição para a leitura crítica de textos medievais portugueses: sintaxe e grafia" (1986). Essa questão deverá ser desenvolvida em confronto com outros documentos da fase arcaica da língua.

Quando cumprirei essas intenções? Quem as cumprirá além de mim? Possivelmente em futuros encontros possa responder a essas perguntas. Por isso considero essa linha de trabalho ou de pesquisa um projeto aberto, que se definirá na medida das possibilidades, contando de certo com um reforço positivo que é o meu prazer pessoal por esse tipo de estudo.

Não quero deixar de frisar, para concluir, que as Estruturas trecentistas. Elementos para uma gramática do português arcaico defino-a como uma tentativa de organizar com sistematicidade dados naturalmente fragmentados e por isso "maus" para o estudo da diacronia no tempo real a fim de, a partir daí, fazer o melhor uso possível deles na busca da compreensão e explicitação das mudanças em curso no português arcaico, reconhecendo, sem dúvida, que tudo isso poderia ter sido realizado com mais arte e engenho.

REFERÊNCIAS

1. CUNHA, A. G. - 1982. Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa. Rio, Nova Fronteira.
2. HUBER, J. - 1986. Gramática do português antigo. Lisboa, Gulbenkian (tradução do original de 1930 por Manuela Delle).
3. LABOV, W. - 1982. Building on empirical foundations. In: W. Lehmann e Y. Malkiel (eds.). Perspectives on historical linguistics. Amsterdam Philadelphia, J. B. Publishing Company. p. 17-92.
4. LINDLEY CINTRA, L.F. - 1959. A linguagem dos foros de Castelo Rodrigo. Lisboa, C.E.F.
5. LORENZO, R. - 1975. La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla. 2 vols. Orense. Instituto "Padre Feijó".
6. LIGHTFOOT, D. - 1979. Principles of diachronic syntax. Cambridge, C.U.P.
7. IDEM - 1984. The language lottery: toward a biology of grammar. Cambridge Mass., MIT Press.
8. MAIA, M. Clarinda - 1986. História do galego-português. Coimbra, I.N.I.C., 1986.
9. MATTOS E SILVA, R.V. - 1981. Um aspecto do auxiliar no português arcaico. Tulane Studies in Romance Languages and Literature. 10. Tulane. p. 93-109.
10. IDEM - 1984. Peró e porém: mudanças em curso na fase arcaica

- da língua portuguesa. Boletim de Filologia. XXIX. Lisboa, p.129-151.
11. IDEM - 1986. Contribuição para a leitura crítica de textos medievais portugueses: sintaxe e grafia. Atas do Colóquio de Crítica Textual Portuguesa. Paris, Gulbenkian. p.85-98.
 12. IDEM - 1987. Ser...estar...lazer...andar no português trecentistas. Arquivos do Centro Cultural Português, XXIII, Lisboa-Paris, p.31-47.
 13. MATTOS E SILVA, R.V. - 1988. Fluxo e refluxo: uma retrospectiva da lingüística histórica no Brasil. Delta, 4 (1). p. 85-113.
 14. VISSER, Th. - 1963-1973. An historical syntax of the English language. V.1-IIIb. Leiden, Brill.
 15. ROSSI, N. - 1965. Livro das Aves. Rio, INL.

GRAMATICALIZAÇÃO E REANÁLISE NO SINTAGMA VERBAL

MARIA ANTONIETA AMARANTE DE MENDONÇA COHEN

O tópico que quero desenvolver, brevemente, aqui, pretende ser uma amostra do que pode ser feito em termos de Sintaxe Diacrônica, aplicada a uma língua românica. Vou tratar do entrelaçamento de dois processos diacrônicos: um, tradicionalmente conhecido, a gramaticalização; e outro, um pouco mais recente - data dos anos 70 - chamado "reanálise", nos moldes de Timberlake (1977) e Bynon (1985).

Compare-se (1) a (2) do Português Contemporâneo, em que não há concordância do Particípio Passado "escrito", com "os contos".

(1) Os contos que ele tem escritos são bons

(2) Os contos que ele tem escritos são bons.

Também em (3), do Português Antigo, evidencia-se a concordância:

(3) Tenho vyatos e quvydos multos enxemplos.

(séc. XV - Leal Conselheiro)

A mudança - da existência da concordância> ausência da mesma -, parece ter atingido uma determinada classe de verbos, já que no Português Contemporâneo, ainda se encontram resquícios da mesma, como em (4) e (5). Neste último, a variabilidade da concordância se evidencia: "feitos" concorda em gênero e número com "alguns milagres", mas "produzido" não concorda com "trabalhos". Está na forma invariável.

(4) Ela teve seu pedido de bolsa recusado pela comissão.

(5) "No entanto, as universidades tem feitos alguns milagres e produzido trabalhos de relevância".

Observe-se como era a concordância do Particípio Passado com o Objeto Direto na fase antiga da língua e como é hoje.

Os casos citados acima estão longe de fornecer uma descrição do processo de gramaticalização neles envolvido. Apenas um registro das mudanças lingüísticas e de seus resultados foram apresentados sem quaisquer referências tanto aos mecanismos de realização da gramaticalização, quanto às condições para a efetivação da mesma.

Segundo Bynon (1985), a gramaticalização caracteriza-se por ser um processo complexo, no qual vários níveis gramaticais se entrelaçam. Na formação dessas perífrases de perfeito de "ter", várias etapas podem ser identificadas. Primeiro, - e este não é um aspecto incontroverso -, poderíamos postular a substituição de "haver" por "ter", inicialmente em contextos em que este ocorresse transitivamente e depois como auxiliar. Não saberia dizer, a esta altura, como efetivamente se deu tal substituição, mas gostaria de mostrar que há processos de substituição léxica ao lado de outros processos que culminam na gramaticalização.

Os textos mais antigos em Língua Portuguesa - dos séculos XIII, XIV - registram, predominantemente "haver" nas construções perifrásticas. Por volta do século XIII "haver" aparece em variação com "ter", até que este predomina sobre o outro nas perífrases de perfeito, mas não o elimina totalmente. No Português Contemporâneo usa-se o "haver" ainda no imperfeito, mas nos outros tempos já não se usa mais: "eu havia mencionado" é possível hoje, mas "eu *hei falado" não o é.

Além dessa substituição léxica haver/ter, houve um esvaziamento semântico de "ter". Ele perdeu seu significado lexical de "possuir" e passou simplesmente a ser um marcador de tempo/pessoa. Ocorreu, então aquilo que se identifica, normalmente, como gramaticalização.

Fala-se em gramaticalização quando um vocábulo lexical, de conteúdo nocional, referente a algo/alguma ação,

perde seu significado próprio e passa a ser somente um instrumento gramatical. Acontece, assim, um processo de esvaziamento semântico. No caso de "ter", sob análise aqui, não foi só isso que ocorreu. Talvez, por isso, eu prefira chamar a todo o processo de reanálise, que, por sua vez, terá como efeito uma forma gramaticalizada.

No século XVI, a variação entre a concordância do Particípio com o Objeto e sua ausência são registradas, por exemplo, em Os Lusíadas. Vejam-se (6), (7) e (8).

(6) "E porque, como vistes, tem passados

Na viagem, tão ásperos perigos,

(...) (Lus. I, 29)

(7) "Nas águas tem passado o duro inverno."

(Lus. I, 28)

(8) "Co' ódio que ocupado os peitos tinha."

(Lus. IV, 4)

No âmbito dos estudos românicos são casos clássicos de gramaticalização, observados e tratados através de seus resultados, o do futuro sintético românico, evidenciado no Português "amarei", no Francês "j'amerai", em que a forma verbal "habeo", de um verbo com significado lexical completo, presente na perífrase latina "amare habeo" - da qual o futuro sintético deriva - passa a ser o marcador de tempo/pessoa gramatical nas línguas românicas e, ainda, o uso de "ter", como auxiliar, nas perífrases de futuro do Português, também um caso de gramaticalização, como se verá. O verbo se torna um instrumento

gramatical, desprovido de significado lexical. Passa, simplesmente, a marcar categorias dentro da língua.

Normalmente, estes casos de gramaticalização são tratados muito superficialmente nos trabalhos que se lê sobre o assunto. São estudados no seu aspecto semântico, apenas. No caso específico de "ter", parece-me que o aspecto semântico é um dos aspectos da gramaticalização, mas que há outros fatores envolvidos no fenómeno como um todo.

O processo de mudança lingüística, e isso eu quero enfatizar, especialmente o de mudança sintática, intersecciona níveis gramaticais diversos: ele vai envolver processos de natureza semântica, pragmática, fonológica, que vão culminar num efeito sintático. É todo um conjunto de fatores, de condições, que fazem com que a mudança, no final, seja sintática, tomam parte, na sua história, vários níveis de análise gramatical.

Vejamos, então os casos de gramaticalização de "ter". Em (9), estranha-nos o fato de "provada" concordar com o Objeto Direto "nobre cavalaria", diferentemente do Português Contemporâneo, em que tal concordância não ocorre.

(9) "E porque desempepaste meus filhos que me escusavam nas fazendas, que eram ja melhores que mim, e a_mãe cavalaria, que eu havia_provada em muitas fazendas, e partiste de mim meas molheres e meas filhas..."

(séc. XIV - Batalha de Salado)

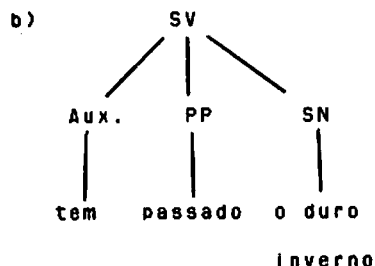
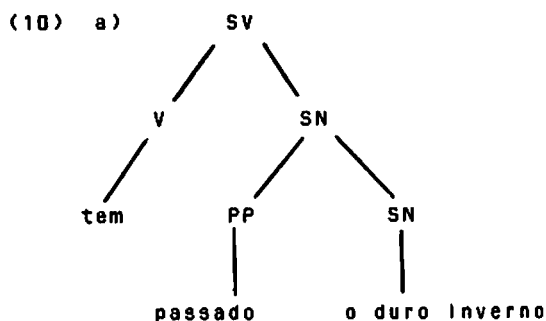
(8) "Co' ódio que occupado os_peitos tinha."

Em (6) há concordância de "passados" com "ásperos perigos", ambos no masculino plural. Em (8) já não há concordância: o objeto está no masculino plural e o particípio passado no masculino singular. (7) é um tipo ambigüo, com se verá adiante.

Ainda outros dois aspectos parecem ser relevantes na reanálise de "ter" como auxiliar: a ordenação linear do Particípio, Objeto e "haver/ter" (Cf. Naro & Lemle, 1978) e o número/gênero do Particípio.

Parece-me que a gênese da ausência da concordância de Particípio Passado e Objeto do Português Moderno está em exemplos como (7), no qual a concordância entre esses dois sintagmas se efetua no masculino singular. Em "eu tenho lido muitos livros", do Português Contemporâneo, o *q* de "lido" não é marca de masculino, como o *q* de "passado" em (7) parece ser. Para que o falante tenha passado a interpretar (7) como uma estrutura em que não há concordância entre particípio e objeto, ou seja, que "passado" tenha sido reinterpretada como uma forma invariável, esta estrutura teria de ser senão ambigüa, pelo menos opaca. A ambigüidade, ou opacidade, seria, no caso, de natureza morfo-sintática, pois tanto o gênero/número dos constituintes como sua própria constituência estariam em jogo. A questão seria, então, colocada nos seguintes termos: "passado", em (7), seria percebido pelo usuário da língua do século XVI como masculino singular concordando com "o duro inverno", ou como invariável, em

termos da concordância nominal? Além disso, "passado" seria um constituinte do Sintagma Nominal "o duro inverno", ou do Sintagma Verbal "tem"? A possibilidade de ser constituinte de um ou outro sintagma é que torna a estrutura ambígua/opaca. Assim, (7) pode ter tanto a descrição (10a) quanto (10b):



Uma das ordens de colocação do Particípio/Objeto/Verbo certamente favoreceu a reanálise. Não discutiremos este aspecto aqui.

O falante/usuário da língua, em face desta complexidade, ambigüidade, opacidade, optaria por uma das leituras/análises, fixando um padrão até então variável na língua.

Diferentemente das línguas germânicas, em que a condição de identidade do Sujeito - Condição Equi- atua na reanálise que transforma verbos de conteúdo nocional em auxiliares, nas línguas românicas, no caso de "ter" do Português, especificamente, a condição de identidade parece envolver o

Objeto. Não detalharei este aspecto também aqui, mas espero ter mostrado que na reanálise de "ter", de verbo nocional > auxiliar, o Particípio que era parte de um Sintagma Nominal passa a fazer parte do Sintagma Verbal. Assim a redistribuição sintática dos constituintes ocorrida na evolução do Português Antigo para o Moderno parece depender de fatores outros que não apenas sintáticos, a saber: substituição de "haver" por "ter" (léxico); esvaziamento semântico de "ter"; identidade de gênero/número (morfo-sintático); ordenação linear dos constituintes (sintático). Todos estes fatores teriam favorecido a reanálise culminando no que tradicionalmente se chama de gramaticalização de "ter".

**QUADRO E PROSPETTIVE DELLA RAGIONE CRITICA
NELL'ITALIA CONTEMPORANEA**

CARMELO DISTANTE

Chi osserva il quadro della critica letteraria italiana negli anni che vanno dalla fine della seconda guerra mondiale ai nostri giorni, lo vede caratterizzato da una serie di problemi che si intersecano tra loro. Si direbbe che si è esattamente capovolto quel quadro che predominò in Italia nella prima metà del nostro secolo, quando Benedetto Croce faceva da maestro. La critica letteraria allora, in Italia, si basava sul concetto di poesia e di non poesia. Un'opera letteraria, infatti, veniva considerata valida in senso assoluto soltanto se raggiungeva la poesia; se non raggiungeva la poesia, al massimo veniva considerata letterariamente dignitosa. Così, tutta la creazione

artistica veniva esteticamente valutata mediante tre categorie di giudizio: era indiscutibilmente riuscita se raggiungeva il miracolo della poesia; era accettabile se raggiungeva un grado minimo di dignità espressiva, e nel qual caso era qualificata come letteratura quando si trattava di un'opera letteraria; era ritenuta del tutto fallita se non meritava di essere considerata né come poesia né come letteratura.

Non staremo ora, qui, a dire su quale base filosofica si fondava il pensiero estetico di Benedetto Croce e quindi su che cosa si reggeva la sua pratica critica. Ci basti dire soltanto che era frutto di una concezione idealistico-liberale dello spirito, il quale, secondo lui, si esprimeva mediante quattro momenti distinti e indipendenti: pratico, etico, teoretico ed estetico. Non crediamo che sia il caso di aggiungere che tutto il sistema filosofico crociano era esente dalla crisi profonda che scosse e attraversò la coscienza europea, e non solo europea, di tutta la prima metà del nostro secolo. Si può dire, pertanto, che il filosofo abruzzese fu l'ultimo grande filosofo a credere nella storia che conosceva il male e la sofferenza sí, ma senza mai rimanere veramente vittima né dell'uno né dell'altra. E non è necessario aggiungere ancora che egli è stato anche l'ultimo grande filosofo che in Europa ha saputo illustrare e difendere i valori nuovi e positivi che la borghesia seppe dare all'umanità, quali la libertà di pensiero e di azione, l'etica del lavoro, la tolleranza nei riguardi delle credenze degli altri quando non si propongono di conculcare le nostre e l'ammirazione per la

creazione individuale. Il limite storico del suo pensiero fu però quello di non rendersi conto che tutti questi alti valori che avevano sorretto la borghesia in ascesa, non venivano più sentiti e vissuti dalla stessa che era ormai una classe sociale svuotata di solide credenze o intimamente dilacerata e in crisi, come tutta l'arte d'avanguardia, e anche il pensiero, dell'Europa mostravano in modo chiarissimo.

Con la fine della seconda guerra mondiale e con la caduta del fascismo in Italia, questo quadro, come non poteva non accadere, cominciò ad acquistare nuove e diverse dimensioni. La pubblicazione delle opere o, meglio, delle note che Antonio Gramsci aveva steso in carcere da una parte e il desiderio della nazione di aprirsi alla cultura straniera dall'altra, contribuirono in modo determinante a porre la critica su altre basi. La lezione di Gramsci valse soprattutto a fare avvertire i critici italiani, nell'esame di un'opera d'arte, a non trascurare il terreno storico-culturale su cui l'arte nasce. La poesia così non era più concepita solamente come un'intuizione pura della fantasia, ma come il risultato di un'operazione fantastica nutrita sempre di una solida concretezza storico-culturale. Non per nulla il pensiero di Gramsci si richiamava apertamente alla grande lezione critico-estetica di Francesco De Sanctis, il quale, pure ammettendo che l'arte per essere arte è necessario innanzi tutto che sia forma, sosteneva però che il fatto artistico viene originato sempre da una precisa situazione storica. La forma artistica, in altri termini, secondo il De

Sanctis, è sempre figlia di una certa situazione storica. Tale la situazione storico-concreta in cui e su cui nasce l'arte, tale la forma. Gramsci riprendeva questo grande concetto desanctisiano e da marxista creativo lo portava avanti mostrando che non si può spiegare la creazione artistica se non si tiene conto del terreno storico-sociale e storico-culturale su cui nasce, anzi che la genera.

Ma se la lezione di Gramsci contribuiva nel decennio 1945-1955 a far sorgere in Italia un tipo di critica non più soltanto attenta alla forma e alla bellezza pura, ma anche al contenuto, non meno importante era il contributo che allo sviluppo critico italiano doveva apportare l'attenzione che nella penisola si mostrava nello stesso decennio alla produzione intellettuale che si era verificata, durante il ventennio fascista, fuori di essa, nel resto dell'Europa e nel resto del mondo. Si tenga presente anche poi che fu proprio in quel decennio che il popolo italiano riuscì a sanare in gran parte le ferite terribili che la guerra perduta gli aveva lasciato nel corpo. Si può dire, dunque, che in Italia ci fu per tutti gli anni cinquanta una corsa ad impadronirsi di quanto si era prodotto, in senso lato, dal punto di vista culturale negli altri paesi dell'Europa e in America, come pure dal punto di vista economico e tecnologico, durante il periodo dell'autarchia fascista che aveva portato il paese al disastro della guerra. Su queste basi avvenne anche la famosa ripresa produttiva di tipo capitalistico che portò al boom economico degli anni sessanta.

Con l'apertura internazionale dell'Italia alla cultura europea e mondiale, per quanto riguarda la critica letteraria un fatto non poteva non saltare agli occhi degli addetti ai lavori. Mentre in Italia, negli anni immediatamente dopo la guerra, alla critica crociana succedeva la critica gramsciana o, per dire le cose come effettivamente avvennero, la critica che tentava di mettere insieme la lezione di Croce da una parte e la lezione di Gramsci dall'altra (basta pensare ai casi tipici di grandi studiosi e critici come Natalino Sapegno e Luigi Russo), fuori d'Italia si assiste, invece, al trionfo dello strutturalismo e del formalismo. Questo fatto non poteva essere ignorato dalla critica italiana, specialmente da parte degli studiosi più giovani, ansiosi d'impadronirsi delle tecniche di ricerca letteraria che venivano praticate in America e in altri paesi dell'Europa, come la Francia, la Germania, l'Inghilterra e la Spagna. In America e in questi paesi poi, a cominciare dagli anni sessanta, si assiste ad una svolta nel campo degli studi umanistici: si vede nella linguistica la disciplina guida e si considera il metodo di ricerca strutturale come il più adeguato, se non il solo adeguato, a capire un testo letterario.

Ma prima di parlare della fortuna che ebbe la critica strutturalistica e formalistica in Italia verso gli anni sessanta, conviene ricordare che se si va indietro nel tempo ci si accorge che c'è una notevole, se non addirittura sorprendente, affinità teorica tra la nascita del formalismo in Europa e la nascita della crociana concezione dell'arte come intuizione pura.

A ben guardare, infatti, molti sono i punti di affinità tra i formalisti russi degli anni venti, che facevano consistere l'arte nel linguaggio, e la visione dell'arte che, secondo Croce, per essere, appunto, arte, doveva identificarsi con la forma, che altro non era, per lui, che l'espressione linguistica. Inoltre, tanto per i formalisti russi che per Croce, l'arte non aveva niente a che fare col contenuto, ma aveva a che fare, invece, con la pura referenzialità fantastica. La qualità dell'arte, pertanto, poteva essere misurata soltanto dalla forma, cioè dal linguaggio, che essa acquisiva nel momento dell'espressione. E per concludere su questo punto diremo che non si esagera se si afferma che tanto Jakobson degli anni venti quanto Croce degli stessi anni, quando quest'ultimo scriveva, per esempio, La poesia di Dante, combatterono la stessa battaglia critica a favore dell'arte concepita non solo come espressione autonoma rispetto al contenuto, ma anche rispetto alle regole retoriche. Di qui l'estinzione di ogni differenza tra il verso e la prosa e tra i vari generi letterari. Giusta ci pare perciò l'osservazione di Costanzo Di Girolamo quando sostiene: "Senza comunicare tra loro, l'estetica idealistica e il formalismo russo delineavano in sostanza, all'incirca nello stesso arco di tempo, il primo su basi rigorosamente estetiche, il secondo su basi linguistiche, la stessa concezione dell'arte: una concezione di cui è possibile scorgere gli antecedenti nel secondo Ottocento francese e nelle poetiche dell'arte per l'arte, e che affonda le radici nel primo romanticismo" (1).

Ma se il punto di partenza tra la critica crociana, basata sull'estetica filosofica di tipo idealistico, e quella formalistica, basata sulla scienza dell'espressione linguistica, era affine, il punto di arrivo era diametralmente opposto. La prima giunse a disinteressarsi completamente della filologia, della stilistica, della tecnica retorica, del segno, insomma, per cui la letteratura può essere considerata letteratura, preoccupandosi esclusivamente del giudizio estetico che amava distinguere tra poesia e non poesia (si pensi al famoso libro di Croce del '36, intitolato, appunto, Poesia_e_non_poesia), mentre la seconda trascurò del tutto il giudizio estetico e si preoccupò esclusivamente della filologia, della stilistica, della tecnica retorica e della tecnica linguistica. La prima, così, mirò al consolidamento di un impianto estetico di solide radici filosofiche, basato sulla distinzione tra il bello e il brutto, al contrario della seconda che finì coll'indicare nell'esercizio letterario la funzione massima della critica. Non ci poteva essere una divaricazione più divergente, all'arrivo, tra il punto di vista della critica estetica e il punto di vista della critica formalistica.

Accadde così che quando tra gli anni cinquanta e sessanta la cultura italiana si aprì con ardore alla cultura europea e mondiale, il primo compito che dovette assolvere, in fatto di critica letteraria, fu quello d'innestare sul corpo della propria tradizione estetica e storicistica (si pensi a Vico, a Foscolo, a De Sanctis, a Croce e a Gramsci) le conquiste

della critica formalistica e anche psicoanalitica, realizzate su di un altro terreno culturale, cioè in Russia, in America e nel nord dell'Europa. Furono questi gli anni, infatti, in cui in Italia si cominciarono a tradurre e a studiare seriamente le opere di Jakobson, di Freud, di Greimas, di Lacan, di Lévi-Strauss, di Lotman, di Bachtin, di Todorov e di tanti altri studiosi stranieri come Mukavrovsky, Sklovkij e Tomavsevkij. Non per nulla fu nel '62 che comparve il libro di Umberto Eco Opera aperta e nel '70 il volume di AA.VV. I metodi attuali della critica in Italia, a cura di Maria Corti e di Cesare Segre. Quest'ultimo libro già faceva vedere che in Italia non c'era più un indirizzo critico predominante e che l'opera d'arte veniva, per così dire, aggredita con i metodi più differenti e diversificati, e tutti considerati legittimi. Aggiungiamo ancora che tra Opera aperta di Eco e I metodi attuali della critica in Italia, a cura della Corti e di Segre, apparve anche l'inchiesta Strutturalismo e critica, condotta tra il 1958 e il 1965, che il Saggiatore pubblicava proprio nel 1965. Dal catalogo del Saggiatore si ricava così la prova che tra la fine degli anni cinquanta e la prima metà degli anni sessanta in Italia si era già introdotta e si praticava la critica strutturalistica.

Ma dall'inchiesta del Saggiatore veniva fuori anche un altro fatto importante che era implicito in una delle domande a cui gli intervistati erano chiamati a rispondere. Si voleva sapere se i metodi praticati dalla critica strutturalistica potessero essere " convogliati in una tradizione

prevalentemente storicista (come quella italiana)". Con questa domanda si metteva a nudo il problema centrale che doveva percorrere le vene della critica italiana degli ultimi venticinque anni. Ci riferiamo al suo sincretismo. Qualcuno, come, per esempio, il Di Girolamo nel saggio precedentemente citato, ha visto giustamente la critica italiana contemporanea caratterizzata da un "sincretismo permanente". Di cosa si tratta? Di una caratteristica positiva o negativa? Convieni soffermarsi un po' su tale questione.

Quando si parla di "sincretismo permanente" o semplicemente di "sincretismo" come caratteristica della critica italiana contemporanea ci si riferisce al fatto che essa la si vede percorsa dallo sforzo di mettere a frutto principi teorici e metodologici di varia natura: formalistici, psicoanalitici, storicistici, materialistici, cercando di prendere quello che si ritiene essere il meglio di ognuno e procedere lungo questa direzione senza scegliere un punto di vista critico, per così dire, privilegiato. La critica letteraria italiana contemporanea così mirerebbe a una pratica critica di natura eterogenea. I limiti e le virtù di una tale pratica sono evidenti: se da una parte non mostra certamente una piattaforma teorica omogenea, dall'altra è capace di accogliere in sé gli apporti più validi delle varie scuole che con strumenti diversi tendono a chiarire e a spiegare il fatto artistico. Aggiungiamo che questa situazione della critica contemporanea italiana mostra con tutta evidenza che in Italia è mancata negli ultimi venticinque anni una ricerca

teorica di tipo estetico monocorde che fosse in grado di esercitare un ostensivo predominio intellettuale sull'insieme dei critici letterari e degli studiosi di letteratura. Va detto poi che la discussione teorica sull'arte ha mostrato dei chiari segni di ristagno, a tal punto che in Italia si è in attesa di una nuova estetica che possa rispondere con sicurezza filosofica alle nuove esigenze che si sono manifestate nella cultura critico-letteraria e critico-figurativa italiana.

Non è che, in verità, non ci siano stati dei tentativi, e dei tentativi seri, nel senso di elaborare una nuova estetica (basta pensare a opere come Estetica. Teoria della formalività (1954), di Luigi Pareyson e a Critica del gusto (1960), di Gaetano Della Volpe), ma, nel complesso, è innegabile che ci sia stata una certa stasi di ricerca teorica circa il problema dell'arte. La stessa critica d'ispirazione marxista non è riuscita ad esercitare in modo compatto una funzione trainante e ha oscillato tra sociologismo più o meno storicistico e formalismo. Sicché si è assistito, in Italia, ad una pratica critica di tipo sincretico, come dicevamo sopra. E se è vero, d'altra parte, che, senza dubbio, recentemente sono stati pubblicati vari saggi letterari di grande valore critico su coerenti basi teoriche, è vero pure che non si sfugge all'impressione che l'impianto teorico su cui gli studiosi conducono le loro ricerche letterarie ubbidisce a una varietà ideologica assai diversificata. Ci riferiamo, per esempio, al saggio, già citato, di Costanzo Di Girolamo o a quello di Alfonso

Berardinelli La critica come saggistica(2) o ancora di più a quello di Franco Brioschi La questione della storia letteraria(3). Interessanti sono pure gli studi di Alberto Asor Rosa sulla cultura letteraria italiana, a cominciare dal libro Scrittori e popolo (1985) per finire alla Storia e antologia della letteratura italiana (1985), che fanno ben capire l'esigenza che si sente in Italia d'incamminarsi verso un nuovo modo di concepire e valutare la letteratura. Lo stesso si può dire del libro Le strutture e il tempo (1974) di Cesare Segre o del due tomi, dal titolo Il Novecento (1981), di Romano Luperini o del libro La tradizione del Novecento (1987) di Pier Vincenzo Mengaldo o ancora dei due volumi di Franco Fortini Saggi italiani e Nuovi saggi italiani (1987).

Ma che cosa intendiamo dire quando affermiamo che in Italia si sente l'esigenza di elaborare una nuova estetica che permetta un giudizio di valore sull'attività letteraria? Non crediamo di essere lontani dal vero se proclamiamo che si tratta di riprendere e continuare il discorso elaborato da Benedetto Croce, ma solo che ora va elaborato su altre basi filosofiche. Vogliamo dire che è necessario riprendere il discorso sul valore della letteratura come valore assoluto non più su basi idealistiche, ma tenendo conto di tutti gli apporti, senza però fermarsi a questi, che alla valutazione del fatto letterario sono venuti dalla pratica formalistica, dalla linguistica, dalla retorica scientifica, dalla semiotica da un lato e dall'altro dalla concezione della letteratura come rispecchiamento e insieme

come prodotto della realtà storica di matrice ideale marxista. Si tratta, insomma, di riprendere e portare avanti il discorso crociano sul valore assoluto della letteratura liberato dall'idealismo filosofico in un momento in cui lo strutturalismo e tutti gli altri tentativi formalistico-semiotici da una parte e dall'altra gli sforzi storico-pragmatici, non escluso quello marxista di origine lukácsiano o gramsciano, si dimostrano incapaci di dare una risposta teorica soddisfacente alla considerazione della letteratura come valore estetico. L'analisi formale più accurata e minuta di un testo letterario come l'analisi più approfondita della base storica da cui e su cui nasce, non sono capaci di dirci se un testo è letterariamente valido nel senso che trascende tutte le tecniche e le regole formali. Se bastasse l'applicazione pura e semplice delle più sofisticate tecniche o regole formali a creare una grande opera poetica, la creazione artistica si ridurrebbe al montaggio di una macchina. La funzione dell'arte, invece, non è quella di montare una macchina: la funzione dell'arte è quella di dar vita a una nuova realtà cioè che non è mai esistita prima che il poeta la creasse. Perciò il poeta, pure essendo come tutti gli uomini immerso nella storia, non può non trascendere la storia stessa da un lato e dall'altro, pur ricorrendo a tutti i più sofisticati strumenti tecnici per dar vita alle immagini che gli pullulano nella fantasia, non può rimanere mai prigioniero di essi, ma se ne deve servire a suo piacimento, e, se è un grande poeta, ne deve saper inventare di nuovi a bizzeffe. Diciamo allora che,

secondo noi, è necessario riprendere e continuare il discorso estetico crociano, e sia pure, come abbiamo già precedentemente affermato, rovesciandone la base filosofica, proprio per distinguere in termini di valore poetico assoluto la Commedia di Dante o l'Orlando furioso dell'Arlosto o le liriche del Leopardi, dalle note che le brave domestiche compilano prima di recarsi a fare la spesa o che le professoresses o i professori, universitari e non universitari, stendono prima di fare una lezione più o meno mediocre. Ma perché sosteniamo che il discorso estetico crociano va ripreso e continuato su di una base filosofica rovesciata, cioè non più idealistica? Per il semplice fatto che, secondo noi, non è possibile che si arrivi in modo soddisfacente alla formulazione di un giudizio di valore estetico assoluto su di un testo, dopo gli apporti che alla conoscenza del fatto letterario sono stati recati dallo strutturalismo, dal formalismo, dalla linguistica, dalla semiotica e dalla pratica critica marxista, per via idealistica, che è una via che mena, si vuole o non si vuole, al misticismo. Perciò, secondo noi, al giudizio di valore sulla letteratura non si deve arrivare per via idealistica, ma per via scientifico-materialista.

Ci rendiamo perfettamente conto che l'elaborazione di una nuova estetica di base non idealistica non è un compito facile da assolvere. Ma quando mai le conquiste vere del pensiero sono state facili? E per quanto ci riguarda poi diciamo che il nostro proposito, almeno in questo saggio, non è quello di dare una soluzione al problema che sentiamo premente, ma solo di dare

un contributo all'indicazione dello stesso. Spetta, o spetterà, all'intelligenza dell'umanità risolverlo. E ci fa piacere constatare che in Italia, e fuori d'Italia, si sta lavorando in questo senso.

Si pensi, intanto, a quanto scriveva René Wellek già in un saggio del 1972: "Benché questa possa sembrare una confessione di fallimento e una rinuncia alle mie precedenti ambizioni, sono giunto alla conclusione che i tentativi di costruire una storia evolutiva e complessiva della letteratura sono falliti; non c'è nessun progresso, nessuno sviluppo, nessuna storia complessiva dell'arte, fatta eccezione, naturalmente, per la storia degli scrittori nel loro tempo e per la storia delle tecniche e degli artifici. (...) Le opere d'arte, io sostengo, sono monumenti e non documenti (anche se naturalmente possono essere usate e studiate come documenti). Esse sono immediatamente presenti: si tratti di Omero o di Proust, del Partenone o di Picasso, di Monteverdi o di Janáček. Né devono essere ricostruite allo stesso modo in cui lo storico deve ricostruire le battaglie di Maratona o delle Ardenne, o le migrazioni, i mutamenti demografici, i cicli economici e le riforme costituzionali. L'opera d'arte è lì, davanti a noi, o come disse Schopenhauer: "L'arte ha sempre raggiunto la sua meta". La storia letteraria - per quanto s'insista sull'importanza del contesto fatto di tradizioni e di storia generale in cui essa è creata - non può sottrarsi al problema estetico di un confronto immediato con una forma o, se si preferisce un termine più neutro, con una

struttura che ci sfida e ci chiede di ammirarla o respingerla in termini non ambigui. Nella questione centrale della critica, che è un giudizio di valore (il corsivo non è dell'autore), la conoscenza della collocazione storica di un'opera d'arte svolge inevitabilmente una funzione minore, ausiliaria"(4). Non crediamo che sia necessario aggiungere che la maggior parte delle osservazioni, se non addirittura tutte, dello studioso americano, Croce le avrebbe sottoscritte a fatte proprie cinquant'anni prima. E venendo da chi vengono sono la dimostrazione migliore che oggi non è possibile affrontare un testo letterario senza dare la sovranità all'estetica, senza cioè dare un giudizio di merito estetico, considerando tutte le analisi tecniche e storico-sociologiche al massimo come "ausiliarie".

A questo punto ci pare che la vera questione che vada risolta per giungere a un giudizio di valore circa un testo letterario, e se sia possibile arrivare a tale giudizio prescindendo da una rigorosa analisi implicante una lettura oggettiva del testo stesso, evitando una lettura di gusto di tipo soggettivo legata al classico dilemma irrazionale e misticheggiante consistente nell'affermazione "mi piace" o nella negazione "non mi piace", alle quali si riduceva, in ultima analisi, ogni lettura crociana.

E questa una questione delicata che implica almeno due aspetti: uno metodologico e l'altro strettamente teorico. E se è vero che metodo e teoria nel fare critico sono indivisibili, in quanto l'uno presuppone sempre l'altra e viceversa, tuttavia

per ragioni euristiche i due aspetti possono rimanere sino ad un certo punto scissi, con la consapevolezza però che la loro scissione può essere solamente di breve durata, perché alla fine va saldata. Intendiamo dire che, secondo noi, una lettura che conduca a un giudizio di valore assoluto può passare, anzi deve passare, attraverso una rigorosa metodologia formalistica. Ma guai se una tale lettura si esaurisce in se stessa; è necessario, invece, che vada oltre se stessa. Ed è proprio lungo questa direzione che vale la pena di muoversi per elaborare una nuova estetica filosofica. Tutti i risultati raggiunti dalla linguistica e dalla semiotica vanno tenuti presenti, ma nel momento in cui queste discipline non mostrano di possedere una validità critica generale e onnicomprensiva che permetta di arrivare a un giudizio di valore su di un testo letterario e le insoddisfazioni, in questo senso, si fanno sempre più manifeste, è naturale che si pensi a rifondare le basi stesse su cui si regge la ricerca scientifica per quanto riguarda la letteratura, non tanto nelle sue strutture strumentali, ma soprattutto nella sua considerazione come valore. E in sede di estetica filosofica, in altri termini, e non in sede di discipline empiriche, che ci si deve sforzare di trovare una risposta alla via che conviene percorrere per raggiungere l'obiettivo di dare una risposta soddisfacente al problema di poter dare un giudizio di valore sul fatto o, se si preferisce dir così, sul manufatto letterario.

NOTAS

1. Cf. G. Di Girolamo, Interpretazione e teoria della letteratura, nel volume La ragione critica, Einaudi, Torino, 1986, p.13 e 14.
2. Cf. A. Berardinelli, La critica come saggistica, nel volume La ragione critica, cit., p. 39-77.
3. Cf. F.Brioschi, La questione della storia letteraria, nel volume La ragione critica, cit., p. 78-133.
4. Cf. la recensione di R. Wellek a C. Guillén, Literature as System, in "The Yale Review", CXI (1972), p. 254-59.

O ÚLTIMO MORÁVIA

VILMA DE KATINSZKY BARRETO DE SOUZA

Alberto Morávia é, hoje, talvez, o escritor mais popular da Itália não só pela fama que adquiriu, mas porque, escrevendo desde 1927 continua com um vigor e uma energia intelectuais e com uma grande força de participação nos mais importantes problemas da modernidade, sendo um dos seus últimos romances subtitulado "un romanzo sull'epoca posmoderna (L'Uomo che guarda)".

Para darmos uma imagem atual de Moravia é preciso identificar o diálogo de Moravia escritor com o Moravia crítico literário e homem de cultura, porque, a um certo momento, a poética do autor e a teoria do crítico parecem coincidir e afrontar os mesmos nós problemáticos da cultura contemporânea. Se

afrontar os mesmos nós problemáticos da cultura contemporânea. Se conseguirmos aproximar e tentar uma explicação do "texto" e do "contexto" em que o homem moderno se insere, veremos que os anos que vão de 1980 a 1980 compreendem a última fase da narrativa moraviana e, ao invés de considerar as hipóteses parciais que cada obra contém, será mais interessante imergir nos problemas mais vastos da relação entre o escritor e a sociedade em contínua mutação: o retrato será mais nítido, mais geral e os contornos mais precisos: é o perfil de um escritor, que, há 60 anos, está entre os protagonistas da cultura italiana moderna.

Como nos aponta Cristina Brenussi na introdução ao livro Il Punto su: Moravia, entre as imagens construídas pelos seus críticos no decorrer de todos esses anos e a que ele próprio nos revela com todo o seu vigor, é quase inevitável que encontremos algumas contradições, porque Moravia é o espelho do nosso mundo, paradoxal, variado e variável, revelando todas as faces de uma riquíssima multiplicidade, que, com os seus próprios olhos ele nos ensina a ver.

Alberto Moravia Pincherle nasceu em Roma, em 1907 e depois de uma penosa adolescência por causa de uma tuberculose óssea que o deixou cinco anos na cama, em casa e no sanatório de Codivilla de Cortina D'Ampezzo, fez estudos regulares, interrompendo-os no ginásio. Nesse tempo leu muito no Gabinetto Vieusseux de Florença. Em 1925 transferiu-se para Bressanone: depois de algumas tentativas no campo da poesia escreveu o seu primeiro romance Gli Indifferenti.

Naqueles anos colaborou em revistas de vanguarda: "900" de Bontempelli e em "Pegaso" de Ojetl e Pacrazi. Desenvolvendo atividade de jornalista como correspondente em vários países, morou em Paris, Londres, em Nova York, na China e na Grécia. Por acusação de antifascista foi-lhe tirada a colaboração da "Gazzetta del Popolo".

Dada a precocidade com que começou a escrever foi-lhe possível unir-se aos artífices da renovação narrativa italiana de 1940 e às experiências do romance empenhado desses anos até 1960. Estranho aos problemas eminentemente técnico-estruturais de Pavese e Vittorini, bem como à progressiva conquista de um quadro histórico-político da Itália contemporânea nas suas lutas sociais e ideológicas em que Imergiu Pratolini, apesar de surdo ao puro fator expressivo, como ao dos conteúdos progressistas, o seu aparecimento não foi espantoso mas duradouro, apesar de suas posições ideológicas e de não ter rompido certos limites críticos do romance italiano, que o mantém aquém do romance histórico, livre de esquemas formais ou ideológicos e aberto a uma amplitude dialética. O romance La Mascherata (1941) foi recolhido na 2a. edição e ficou proibido de assinar os artigos de jornal (para o que usou o pseudônimo Pseudo) bem como os roteiros cinematográficos: Un colloquio di piazza e Zazá de Castellani. Depois de julho de 1943 colaborou com o "Popolo di Roma" de Alvaro; depois de 8 de setembro refugiou-se em Fondi e voltou a Roma, ao fim da guerra. De 1947 em diante viajou para a Inglaterra, França, Oriente Médio,

Turquia, Egito, Grécia, Espanha, Estados Unidos, Rússia, Índia, colaborando em diversos jornais, entre os quais "Il Corriere della Sera" onde publicou todos os Contos Romanos. Em 1952 todos os seus livros foram colocados no Index do Santo Uffizio. Em 1953 fundou com Alberto Carocci a revista bimestral "Nuovi Argomenti" (Roma). Venceu o prêmio do "Corriere Lombardo", em 1945, com Agostino, o prêmio Strega com I Racconti, o prêmio Marzotto, em 1954, com Racconti Romani. Para o teatro reduziu com Luigi Squarzina Gli Indifferenti e La Mascherata e escreveu Beatrice Cenci. Mais tarde, desenvolveu atividade de crítico cinematográfico no "Europeo" e no "Espresso", como autor de argumento e roteiro com os assuntos tirados de seus romances homônimos La Romana e La Ciociara (Zampa) e (De Sica), dos contos La Provinciale (Soldati), Racconti Romani (Franciolini) (episódio de I Tempi Nostri). No volume Un Mese in URSS, de 1958, recolheu a sua correspondência da Rússia Soviética. Publicou, além disso, o ensaio La Speranza em 1944 e a introdução a Promessi Sposi (Turin, 1960). Organizou Cento Sonetti de Belli (Milano, 1944). É muito traduzido no exterior.

Desde a sua primeira experiência observou o esquema do romance tradicional do século XIX em relação à duração objetiva do tempo, da consistência dos lugares, da engrenagem verossímil dos fatos, da análise psicológica em pura função narrativa. A sua única homenagem aos experimentalismos do séc. XX ligou-se ao memorialismo subjetivo como único instrumento verossímil de conhecimento: é a poética de adoção, no conto, da

1a. pessoa em La_Romana, La_Giocciara e La_Nola sem sacrificar o ritmo tradicional da exposição na ordem cronológica dos fatos e a espessura realística dos acontecimentos para fins introspectivos. Substituiu somente o "io" ao "egli" mas nem sempre conseguiu absoluta coerência dos personagens e maior vivacidade e variedade de observação. Também na descrição e na língua popular absteve-se de usar o dialeto em tomada direta, mas não deixou de "colorir" a expressão com uns toques gergais e cadências sintáticas romanescas, segundo a medida tradicional de Verga em diante, e adotada, mais tarde, em âmbito milanês por Giovanni Testori. Gli Indifferenti apresentava um quadro de ambiente burguês definido nas suas tintas mais acres, fixado em toda a sua pobreza moral: uma concepção desesperadamente fechada a todo o leque religioso e uma estrutura deterministicamente ligada à situação social. Pela primeira vez, na narrativa italiana, se apresenta uma concepção existencialisticamente negativa da vida: o possibilismo implícito no existencialismo é vivido e sentido só como fatalidade negativa de toda possibilidade, incerteza constante e ascética, desconfiança e resignação ao pior.

O segundo elemento que caracteriza a narrativa de Moravia, desde o seu primeiro romance, é o determinismo social. Sempre na mesma concepção negativa da vida os personagens burgueses e populares são olhados diferentemente: os primeiros são responsáveis por certa condição de aridez moral, de egoísmo, de indiferença, mas o popular é visto como vítima, e apesar de tudo, conserva reações espontâneas e uma expressão mais livre e

mais sã. O dinheiro para o burguês não é só o meio indispensável à vida mas o instrumento de poder que lhe condiciona as idéias e os sentimentos. Por isso, o seu determinismo permanece fechado nas instâncias progressistas de uma nova sociedade em que o bem estar é uma condição de novas relações sociais. Ele teve a coragem de apresentar um quadro pobre, distante e impiedoso, da burguesia italiana contemporânea num corte de vida doméstica e, ao mesmo tempo, um excesso de dados negativos que encontram a justificação na impostação determinístico-social e no esquematismo implícito à sua natureza ideológica. Carla e Michele que são os personagens mais dramáticos estão compreendidos entre o cansaço de viver e a veleidade de rebelar-se. No fundo de sua contraditoriedade está o senso comum de tédio que, ainda que derivado de sua condição de ricos burgueses, consegue transmitir um sentido mais vasto e difuso de angústia existencial e alargar a impostação determinística no social do romance. É o tédio de viver, a indiferença a tudo o que os personagens moravianos carregarão consigo até La Noia de 1960, o romance que elevou esses sentimentos a uma categoria moral, e que fez dele o único protagonista da existência burguesa: Dino.

Ao passar pela experiência neorealista da narrativa italiana, Moravia, mais próximo do neoverismo, difunde a psicanálise "com a presumida liberdade dos problemas sexuais e a vasta retomada mundial do materialismo histórico" (Flora), e, à procura de novos temas e de novas linguagens e, também, a experimentação na literatura de outros modos tirados de ciências

que revelam a crise, para muitos, de uma ideologia e de uma missão, como tinham sido entendidos nos anos da reconstrução, com o romance ensaio e graças à sua formidável inteligência, o nosso escritor domina os problemas e a lógica com que as mais diversas culturas elaboram os seu próprios projetos. A psicanálise, a antropologia e a fenomenologia levam-no a escrever Il Disprezzo, L'Attenzione e Io e Lui, "textos de discutibilíssimo valor literário" (ob.cit) mas perfeitos do ponto de vista da concatenação epistemológica dos fatos, do mesmo modo como La Noia o era do ponto de vista de um marxismo socio-antropológico, que explicava o neocapitalismo com os seus efeitos de alienação e de incomunicabilidade. A "carne" de que são feitos os seus personagens ligada à intenção de "curar" a crise da narrativa aberta pelo decadentismo recorre ao sexo como único contacto possível do homem com a realidade, e representava um elemento apetitoso à crítica psicanalítica que considerava Moravia um dos autores ideais em quem pudesse comprovar os seus instrumentos. Moravia descobria uma dimensão narrativa que dava maior credibilidade ao seu naturalismo e abria novas possibilidades à sua crítica da sociedade burguesa vista agora com olhos do povo. Novidade essa que não tocou a fundo em La disubbidienza (1948), L'Amore Coniugale (1949), Il Conformista (1951). Com La Noia (1960), L'Attenzione (1965), L'Automa (1962), Una cosa è una cosa (1967) e Io e Lui (1971) Moravia escreveu os romances ensaio com o objetivo de traduzir, em contextos narrativos, problemas propostos pelas modernas filosofias das crises: nesses últimos

transparece a lucidez e a intransigência do crítico e do moralista que, às vezes, dão a impressão de rigidez dogmática. O romance ensaio é algo mais do que uma transposição literária de uma teoria filosófica como as experiências anteriores são mais do que a refacção de outros temas. E no realismo crítico como categoria interpretativa, Moravia transforma a sua obra desses anos num dos sistemas mais poderosos de revelação pelo qual o "poeta dos vencidos" observa e julga o mundo e nos leva a olhar dentro e fora de nós sem véus. Assim, a inverossimilhança e o excesso de moralismo são o espelho de uma consciência capaz de restituir uma imagem polidimensional do nosso mundo: olhando mais a essência do que a existência da estrutura universal e necessária da realidade, Moravia se torna o escritor da intuição eidética, como diz a fenomenologia. O conhecimento dos filósofos do sec. XX unido à sua concepção particular do romance permite-lhe estar sempre em dia quando se fala de visão do mundo com os desenvolvimentos culturais mais modernos. Depois de La Noia Moravia demonstra que abandonou a atitude iconoclasta em relação aos velhos tabus, e dá início a uma fase reconstrutiva: a descoberta de que não existe doença mas só uma nova interpretação do mundo: não é só o sinal do fundamental antidecadentismo moraviano mas também a garantia de uma possibilidade de futuro.

A procura de Moravia segue uma linha coerente e é influenciada pela situação histórica mas que permanece fiel a poucos temas centrais, crescendo sobre si mesma, num processo contínuo de escavação. Narrador burguês da crise da burguesia põe

no centro da sua investigação essa classe ainda com uma salvação, um fio tênue e sempre negado de esperança, no período que vai dos Indifferenti a Agostinho; essa possibilidade é excluída depois da guerra, apenas admitida com um ato de confiança para a sanidade do povo (outro mito burguês e romântico); finalmente, também o povo é tocado e corrompido pela realidade neocapitalista e intelectual, que procurou integrar-se como o protagonista de L'Attenzione, que deve reconhecer a própria falência: a moça do povo com quem ele se casa e os pais dela, pequenos burgueses, são áridos e cínicos. De novo toda a realidade é burguesa e na burguesia não há salvação. Com extrema decisão o Moravia do pós-guerra faz do intelectual - sempre um escritor - o protagonista dos próprios romances. Da consciência da crise da burguesia agora passa à análise da crise da consciência do próprio intelectual. Mas, se até 1956-57 o intelectual pode ainda ter a esperança de agir, nos anos sucessivos, uma vez afirmada a alienação neocapitalista, a situação histórica é sentida ideologicamente como absoluta e natural: o intelectual não poderá senão defrontar-se com a própria impotência e a própria inutilidade social (La Noia e Il Disprezzo). Se a ação não é solução, se os valores complicam o comportamento humano, acentuando a impressão de ambigüidade e de dubiedade, se a cultura não tem mais razão de ser positiva, a contemplação passiva pode parecer a Moravia nesses últimos romances o único modo de ainda sobreviver.

O tédio tem uma importância central na produção moraviana porque marca o máximo nível de consciência da

Inutilidade da cultura e da própria figura do intelectual burguês. O tema dos indiferentes - o tédio como incomunicabilidade, como absurdo cotidiano, como incapacidade de adequar os fatos às palavras, o significado aos significantes é retomado com coerência extrema. O dinheiro e o sexo são os únicos meios para tentar readquirir o sentido das coisas: mas o escritor nos mostra que ambos são impotentes, um, porque é a instrumentalização de uma degradação do outro, antes considerado uma força virgem e natural - Io_e_Lui. De agora em diante a vida é sentida como inautêntica, inautêntico o sexo, a ação e a representação, portanto, a narração do romance. Só resta contemplar passivamente. A crise do romance é a crise de toda a vida, que é a vida burguesa. Ainda uma vez, ele volta ao conceito do romance como forma da própria vida. A negação da ação e da vida é a negação do romance. A conclusão de Moravia parece uma retomada do tema de La_Disubbidienza: deixar-se viver e limitar-se a contemplar, reduzir-se a pura "fisicità". Escrever romances não tem, também, sentido e L'Attenzione é um diário para escrever um romance novo, o romance do cotidiano sem ação e sem vida, da pura contemplação, que pretende estar em sintonia com a pesquisa das neovanguardas, é um metaromance. É, então, que Moravia adere à escola dos voyeurs - Io_e_Lui - e nos romances do último decênio La_vita_interiore (1978) e L'Uomo_che_guarda (1985). A crítica dos anos 60 até à atual concorda, de modo geral, em que a última obra de Moravia apresenta a personagem em primeiro plano: a explicação está no fato de que, ultimamente, faltaram

Ideologias fortes que teriam dado um sentido completo e orgânico a uma série de luzes sobre temas particulares desde a incomunicabilidade ao terrorismo, da contestação à luta feminista: a união escritor/crítico sobre que se fundava a identidade do artista/teórico/ideólogo vacila. Um novo vazio ideológico existe no romance em geral e Moravia, mesmo não deixando de escrever romances, dirige a sua atenção ao teatro ou faz relatórios de viagem em que, em relação imediata com a criação de personagens e argumentos, afronta o tema da civilização ocidental e da sua decadência, fundamenta-se em modelos originariamente intocados, o que constitui um dos gêneros de que se gerou o romance moderno. Sob esse ângulo Un mese in URSS, Un'idea dell'India, La rivoluzione culturale in Cina, A quale tribù appartieni e Lettere del Sahara, que se podem ler como capítulos de um romance hipotético, que quer explorar os limites da utopia em países estranhos a uma organização estrutural e ideológica neocapitalista, seria uma viagem fora do tempo, própria da literatura decadente em direção ao exotismo como sublimação estilística. Pasolini no terceiro mundo geográfico e antropológico procurava provas para a íntima inclinação criatural da própria poética" (Saviane). Moravia, ao invés, "uma possibilidade de fuga das estruturas, a seu ver, a ruir do universo burguês do ocidente" (op. cit.).

Nas últimas obras teatrais, o nosso escritor procura representar a morte do Fato grego e o nascimento do Fato moderno, terrível e obscuro ou a falsidade de uma existência

reduzida ao jogo: nos contos Il Paradiso, Un'altra vita, Boh, il dio Kurt, La vita è gioco bem como nos contos femininos o tema é o sentido de estranheza da história e a crise antropológica da nossa época: nos romances Io e Lui, La vita interiore, 1934, aparece o desdobramento do autor escritor, sublimação e dessublimação em chave clássica, o "burguesismo", o terrorismo, violência eversiva, relato de uma duplicidade de vida num acontecimento da memória. O moralismo desaparece, deixando lugar ao vazio de uma perspectiva religiosa qualquer à descoberta de uma missão destrutiva e negativa e, enfim, a escolha de ser vítima em vez de algoz. Em 1934 eis que intervém a arte, "eis a memória histórica nutrindo-se da memória estilística" (Siciliano). Moravia continua a escrever, produzindo-se numa ruptura epistemológica: o marxismo, fundido com outras filosofias e as ciências humanas - fenomenologia, existencialismo, psicanálise, antropologia, ecologia, etc - dirige-se à definição de uma prática específica, que transforma os conceitos tirados de dados empíricos e das ideologias em ciência, isto é, em sistemas conceituais que não são compreendidos como representações da realidade, mas, eles mesmos, como realidade. A prática se torna produção do teórico, de modo que a teoria não é mais um pensamento especulativo separado, mas uma atividade produtora de fatos teóricos, verdadeiros suportes da realidade em si mesmos, não precisando de confirmação fora de si mesmos. Diante dos desastres ecológicos e da ameaça de uma guerra atômica, Moravia procura novos pontos de referência, faz agir a última personagem

com base na "categoria" sentimento, que, ele diz, "está na origem, assim, da consciência da espécie, como da consciência de classe e que é "a garantia de seriedade e de autenticidade" (Paris, 1986)". "O homem que olha", enquanto convive com a própria morte trata de desligar a bomba com coragem e habilidade. O meu interesse pela atômica é, certamente, ligado a outros envolvimento meus do passado, muito distantes das questões militares e tecnológicas. O que, a bem ver, quer dizer que a questão atômica é uma questão, digamos assim, moral. Então, não deve parecer estranho que eu me interesse pela atômica" (Paris, Id.). Conseguiu-o? É difícil dizer -Storia della preistoria, la cosa - também, porque parece repropor velhos temas e velhos elementos: inverossímil e senso comum, sexo e terrorismo, jogos de correspondências entre personagens que encarnam papéis opostos. Alguns críticos, como Pampaloni, em 1986, confirmam o seu diagnóstico de realista utópico: põem a atualidade entre as categorias que lhe permitem desencadear aquele "conhecimento explosivo" que vem da sua original precocidade, e que é, por isso mesmo, utópica no momento em que se apresenta como a fronteira acessível do real. Contra a substituição de Deus, que depois da criação se desinteressou do mundo, Moravia usa face ao irracionalismo presente, o momento religioso e acre da danação ou o sipário humanístico da inteligência e da razão. E Pampaloni acusa o intelectual moderno, que prejudicou o artista clássico que existe em Moravia. E se se pode diferir dessa opinião, não se pode duvidar da classicidade da formação de Moravia: Boccaccio,

Machiavelli, Manzoni, Pirandello são os italianos que fecundaram as suas leituras européias, fazendo dele um escritor anômalo, isto é, um escritor europeu, radicado na tradição italiana.

Quanto aos modos dessa formação sobre as possibilidades que a cultura italiana podia oferecer a um jovem escritor, ou quais os fermentos vanguardísticos que circulavam nos anos da "volta à ordem", a crítica moderna ainda pesquisa, de modo a assentar os pés na terra.

LEONARDO SCIASCIA: A SICÍLIA COMO METÁFORA

Maria Glória Cusumano Mazzi

Considerado pela crítica como o mais iluminista dos escritores italianos modernos, Leonardo Sciascia diz crer na razão, na liberdade e na justiça que juntos são a razão.

O seu ceticismo entendido positivamente como uma espécie de válvula de segurança da razão é o melhor antídoto para o fanatismo. Acusado de pessimista, ele rebate que a realidade é que é péssima e não tem melhorado ao longo dos anos, na Itália e no mundo.

Em resposta a esta acusação Sciascia escreve em 1979 Nero su nero abordando o tema. A negra escritura sobre a página negra da realidade. A obra é uma coletânea de escritos

variados publicados nos jornais daquele ano. Os artigos são de todos os gêneros: históricos, literários, lingüísticos e até referentes a livros recém editados.

Embora Sciascia nunca tenha cultivado otimismo sobre o destino humano, sua convicção de que até nos tempos mais negros escorre uma veia do que ele chama de razão universal, impediu que suas diagnoses impiedosas transformassem a realidade num quadro de desespero metafísico ou até em um enfadonho moralismo.

Sciascia escreve nos anos 60 três romances: Il giorno della civetta (1961), Il consiglio d'Egitto (1963) e A ciascuno il suo (1966) que narram as batalhas perdidas de um capitão ou de um professor contra a máfia ou ainda de um intelectual do iluminismo contra o antigo regime. Os três breves romances passados na Sicília, onde Sciascia nasceu em 1921 e vive hoje, constituem uma parábola descendente. Isto é, do pouco de ilusão contida nas suas obras juvenis sobre a possibilidade de uma racionalização da vida da ilha (e da vida humana em geral), Sciascia chega à constatação da incurabilidade, da totalidade do mal e de suas infiltrações sem remédio.

O tema é retomado em 1971 em Il coniglio, um romance policial cuja essência é mais uma vez temática política de absoluta atualidade.

Sciascia é conhecido como escritor de romance policial que afronta os problemas de corrupção da sociedade em geral e da siciliana em particular. Três são os temas a

predominarem em seus romances: o gênero policial como "forma"; o Estado; a violência e o engano.

Tratando metalinguisticamente do gênero policial, os romances de Sciascia fazem uma reflexão que parodia os temas e a forma do romance policial na medida em que retomam os estereótipos, a técnica literária e a própria metafísica deste gênero literário para ludibriá-los com voluntária bravura de grande escritor. Daí se explica o fato dos heróis sciascianos serem pseudo-literatos enquanto que o protótipo do detetive nascido e criado em período positivista é um pseudo cientista. Há sempre vários delitos em seus romances, porém o seu detetive dificilmente encontra os culpados ou quando os encontra não consegue puni-los.

O segundo tema diz respeito à criminalização do Estado, ao uso político da delinquência. Em se tratando da sociedade siciliana, a máfia oferece um exemplo típico de corrupção que é abordado por Sciascia. A lei não é assegurada pela consciência do indivíduo, mas sim pelas instituições como Estado e Igreja. Estas representam o poder. Segundo Sciascia o poder corrompe sempre porque é corrupto e corruptor, envolve negativamente todos que dele participam ou se aproximam, venham de onde vierem, danificando irremediavelmente toda a sociedade.

O poder na Itália está representado pelos dois maiores partidos políticos: Partido Democrata Cristão e Partido Comunista Italiano ambos severamente criticados por Sciascia que do último chegou a ser militante.

do último chegou a ser militante.

Dos dois temas acima decorre o terceiro: a violência e o engano. Ambos são motivos recorrentes em Sciascia, tanto no nível histórico como no de comportamento individual.

A violência está ligada ao ato da fala pois falando se alude e se agride. É interessante observar como o engano está sempre em relação com a escritura. No contexto mafioso há sempre um bilhete anônimo delator que desencadeia as investigações. Assim, à mão corresponde respectivamente um autor: do delito, da carta anônima, e do próprio romance.

A permuta entre mão violenta (que comete o crime) e mão que escreve (o bilhete anônimo ou o romance) denunciando, é sem dúvida uma das constantes do mundo Sciasciano.

L'affaire_Moro é de 1978 e foi escrito poucos meses depois do seqüestro e assassinato do presidente do partido democrata cristão. O livro narra o trágico acontecimento fazendo uma detalhada análise política e lingüística das cartas que Moro escreveu na prisão e enviou a seu partido. Sciascia mais uma vez faz duas fortes críticas: uma ao Estado que até então havia convivido com a máfia siciliana, a camorra napolitana e todo tipo de banditismo, mas diante do prisioneiro Moro se levantava forte e solene negando-se à negociação, e a outra dirigida aos chefes do partido democrata cristão que refutavam as cartas de Moro, pondo em dúvida a sua credibilidade. Para Sciascia isto ocorreu justamente porque Moro acusava a Democrazia Cristã de invertebrada, incompetente, tenaz e ao mesmo tempo disponível.

Com Todo Modo (1974) outro romance policial mafioso, Sciascia diz ter tentado acertar contas definitivamente com o catolicismo.

Em Candido... ovvero un sogno fatto in Sicilia (1977), tem-se num conto rápido e leve, o grande modelo voltairiano considerado como chave de leitura da sociedade, onde parece dominarem dois universais ideológico-políticos: catolicismo e o comunismo frequentemente confluentes ou refletidos mutuamente, com todas as suas contradições e absurdos. Voltaire representa para Sciascia um exemplo de profissionalidade de escritura, um modelo de escritor: claro, ágil, sagaz, conciso, inteligente, sintético e irônico.

Não só Voltaire serviu de modelo ao escritor siciliano. Na sua adolescência, ao ler Il fu Mattia Pascal, de Pirandello, Sciascia afirma ter sentido o drama pirandelliano em seu interior. Questões acerca da relatividade, identidade levaram-no a um isolamento só superado pela razão. Essa influência permaneceu na obra de Sciascia que confessa ter tentado introduzir o drama pirandelliano no romance policial.

La corda pazzo (1979) é um ensaio literário que fala de escritores e coisas da Sicília. São quase trinta ensaios de argumento siciliano entre cultura e costume da Sicília árabe ou espanhola até a de hoje.

Por tudo isso pergunta-se até que ponto Sciascia se considera um escritor siciliano. A resposta ficou registrada em entrevista à Marcelle Padovani, publicada em 1979 com o título

de La Sicilia come metafora. Sciascia explica:

"C'è stato un progressivo superamento dei miei orizzonti, e poco alla volta non mi sono più sentito siciliano, o meglio, non più solamente siciliano. Sono piuttosto uno scrittore italiano che conosce bene la realtà della Sicilia, e che continua a essere convinto che la Sicilia offre la rappresentazione di tanti problemi, di tante contraddizioni, non solo italiani ma anche europei, al punto da poter costituire la metafora del mondo odierno". (1)

O termo de comparação que legitima a metáfora é a corrupção no poder, a criminalização do Estado, o uso político da delinquência.

Sciascia se antecipa na sua reflexão e vê Sicílias em todas as sociedades modernas.

Sicília: metáfora no mundo.

A obra Sciasciana: paródia do gênero policial.

Sciascia: exemplo da melhor literatura.

NOTA

(1) L. Sciascia - La Sicilia come metafora

1984 - Milano-Mondadori, p. 78.

OPRAS DE LEONARDO SCIASCIA

- Le favole della dittatura, Roma, Bardi, 1950.
- La Sicilia, il suo cuore, Roma, Bardi, 1952.
- Pirandello e il pirandellismo, Caltanissetta, Sciascia, 1953.
- Le parrocchie di Regalpetra, Bari, Laterza, 1956 e 1967.
- Gli zii di Sicilia, Caltanissetta, Sciascia, 1958 e Torino Einaudi, 1960 (con l'aggiunta de L'antimonio).
- Pirandello e la Sicilia, Caltanissetta, Sciascia, 1961.
- Il giorno della civetta, Torino, Einaudi, 1961.
- Il consiglio d'Egitto, Torino, Einaudi, 1963.
- Morte dell'ingaglioffo, Bari, Laterza, 1964 e 1967.
- L'onorevole, Torino, Einaudi, 1965.
- Feste religiose in Sicilia, Bari, Leonardo da Vinci, 1965.
- A ciascuno il suo, Torino, Einaudi, 1966.
- Narratori di Sicilia, antologia in collaborazione con Salvatore Guggiellmo, Milano, Mursia, 1967.
- Recitazione della controversia liparitana dedicata ad A.D., Torino, Einaudi, 1969.
- La corda pazzo, Torino, Einaudi, 1970.
- Atti relativi alla morte di Raymond Roussel, Palermo, Esse Editrice, 1971.
- Il contestio, Torino, Einaudi, 1971.
- Il mare colore del vino, Torino, Einaudi, 1973.
- Tutto modo, Torino, Einaudi, 1974.
- Luciano e le fedi, prefazione ai Dialoghi di Luciano, Torino, Einaudi, 1974.
- La scomparsa di Maiorana, Torino, Einaudi, 1975.
- L'uccinatore, Torino, Einaudi, 1976.
- Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia, Torino, Einaudi, 1977.
- L'affaire Moro, 1978.
- La Sicilia come metafora, Milano, Mondadori, 1984. Do original La Sicile comme métaphore - conversations en Italien avec Marcelle Padovani. (1979).
- AMBROISE, Claude. Invito alla lettura di Sciascia. Mursia.
- MANA GORDA, G. Letteratura Italiana D'oggi, 1965-1985, pp.158-164. Ed. Riuniti - Roma, 1987.

LA_SIOBIA DE ELSA MORANTE: UM CASO LITERÁRIO

Patrizia Collina Bastianetto

Narrar, "arte que está em via de extinção"(1), afirmou Walter Benjamin, no estudo sobre o narrador na obra de Nikolai Leskov. Para Benjamin, "narrar é a arte de intercambiar experiências"(2), troca do saber originário da tradição que o marinheiro mercante possuía de trazer as novidades do estrangeiro para sua terra. Ali, o camponês sedentário também contava as histórias e as experiências de sua vida. Mais tarde, na Idade Média, o sistema corporativo contribuiu para a interpenetração desses dois tipos de narradores, enquanto o mestre transmitia o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário, e o

aprendiz migrante trazia o saber das terras longínquas.

Assim, graças à tradição oral, as estórias se perpetuavam tecidas nas oficinas artesanalmente. Vemos, portanto, o narrador como o artesão, tecedor paciente de estórias retiradas de sua própria experiência, ou daquela relatada pelos outros.

Dessa mesma forma, Elsa Morante constrói artesanalmente sua narrativa, à moda antiga, como uma fábula. A personalidade singular da autora, anárquica, ahistórica e refratária à assimilação das áridas características de nossa cultura, contribuiu para conservar-lhe perfeita a extraordinária capacidade de narrar. Essa habilidade narrativa, hoje tão rara, é ressaltada pelo crítico Georg Lukács ao analisar as obras de Elsa Morante na Revista Rinascita, de 27 de outubro de 1967, em que cita a autora como "um dos máximos talentos de escritor do século XX, porque atrás da aparência fabulosa de romance, Elsa Morante expressa uma revolta ainda solitária e individual para com todas as formas de alienação e de esclerose social".

Vamos, portanto, mergulhar na narrativa morantiana e deixar-nos encantar por essa Scherazade de nossos tempos, que escreve estórias para consolar as tristes noites de uma civilização alienada e para exorcizar os monstros que a ameaçam.

Elsa Morante, nascida em Roma em 1912, escreve desde criança, compõe fábulas e poesias que publica em revistas infantis. Vasta é sua produção de contos, ensaios e líricas, mas torna-se definitivamente conhecida através de seus romances.

Em 1948 publica "Menzogna e sortilegio" - Mentira

e_soritiéglio; em 1957 sai "L'isola di Arturo" - A_ilha_de_Artur; em 1968 "Il Mondo salvato dai ragazzini" - O_Mundo_salvo_pelos_lovens. Com esses três romances de acusação contra a civilização corruptora da vida, elaborados em chave lendária, a autora conquista prêmios literários significativos, mas é com La_Sioria, publicado em 1974, que Elsa Morante se afirma junto ao grande público.

Nesse romance, a autora conta a história a contrapelo, a história do vencido a quem dedica a obra como fica evidente desde a epígrafe do livro, um verso de César Vallejo: "por el analfabeto a quien escribo". Somente eles, os analfabetos da civilização, os puros, ainda não contaminados pelos males da História, poderão compartilhar da mensagem de acusação implacável contra o poder e sua violência.

Entre as infinitas tragédias da humanidade, Elsa Morante escolhe para sua denúncia a última guerra mundial. Trata-se, porém, de uma pura convenção temporal, na verdade esse escândalo dura "há dez mil anos".

Cada capítulo é datado e precedido por um relato de acontecimentos históricos. Essa História emoldura, aprisiona e sufoca as histórias particulares. A autora chama essa grande História de "irreal" e a despreza até na composição gráfica do livro, fazendo uso do corpo menor.

A protagonista da obra é Ida Mancuso, uma "mater dolorosa", professora primária, viúva, envelhecida precocemente. Sua característica maior é o medo. Um medo ancestral, pois ser

judia era para Ida um crime intolerável. Em um dia de janeiro de 1941 é violentada por um soldado alemão. Nasce depois Useppe, criança que transforma a realidade e a vida num Paraíso terrestre, superando todas as tragédias como se participasse de uma aventura fantástica. Nos animais e na natureza encontra sempre as respostas a todas as inquietações e nessa sua interação com os animais, sempre humanizados, se perdem os limites da fábula e da realidade.

Todos tentam sobreviver ao desfecho maléfico da História, mas fatalmente acabam morrendo ou se prostituindo. Useppe será vítima da epilepsia e Ida enlouquecerá com o desaparecimento de seu "pluchelietto" (o seu pequeno), naquela segunda-feira de junho de 1947 (p.649).

O romance torna-se um amálgama de histórias particulares que se desenvolvem em ritmos diferentes, em humores e tons variados, desde o impessoal da observação objetiva, até os acentos apaixonados e, às vezes furiosos, da polêmica e do protesto. Os momentos de participação no destino da personagem, conferem à língua um mesclado colorido de discurso grave, de língua afetada, literária, culta ou popular, com freqüentes interferências dialetais.

Língua culta, em momentos como: "Essa non sapeva che da quasi tre anni, colui s'era disfatto nel mare Mediterraneo"(p.212), "Per__lutto__ll__rimanente" (p.151); ou registros populares como nas expressões "è crepato" (p.273), "come agli altri puppiti, s'era gonfiata un poco la panciuzza"

(287); ou, ainda, expressões dialetais recorrentes: "A'__Ussè__ce
vòl__vení, sull'aeroplano?" (p.402), "la rivoluzione, gli
americani nun__la__vonnò" (p.402), "Useppe, annamo__annamo__
annamo!"

Com La Storia Elsa Morante agita o mundo literário
pois, enquanto o sucesso junto ao público foi imediato e sem
reservas, a crítica promove uma barulhenta polêmica. La Storia
torna-se na Itália "o caso literário do século".

Alguns críticos aclamam o romance. O escritor
Carlo Bo (em L'Europeo de 01 de agosto de 1974) declara que,
lendo La__Storia, o leitor "parece desembarcar num novo
continente, não somente porque a autora devolveu vitalidade à
árvore seca do romance tradicional, mas, também, e sobretudo,
porque conseguiu fazer poesia a partir daqueles temas que
pareciam banidos há décadas". Piero Dallamano (em Paese Sera de
05 de agosto de 1974), realça o absoluto anticonformismo da
narrativa morantiana e o tom profético que reveste cada
acontecimento.

Outras críticas são menos favoráveis, entre as
quais a de Pier Paolo Pasolini, que, apesar de sentir a tensão
narrativa contida na obra, expressa algumas reservas em relação
ao tom didático e pregador sempre presente, mas que,
acrescentamos, resgata a lição benjaminiana de que "a verdadeira
narrativa tem sempre em si uma dimensão utilitária que pode
consistir num ensinamento moral ou numa norma de vida"(3).

Pier Paolo Pasolini em sua crítica, salienta também

insuficiências de soluções lingüísticas e filológicas, sobretudo quando a autora adota expressões dialetais, Pasolini sugere pois um desbaste e um polimento estilístico (4). Polir é limpar, mas se há "sujeira" lingüística no texto, ela está a serviço da denúncia da "sujeira" da História, pois menosprezar intencionalmente o discurso literário oficial é, no caso, uma forma de atingir, degradando, a História do vencedor. Pasolini parece esquecer-se de que o registro dialetal, (que ele próprio utiliza em suas poesias), repellido pelos cânones lingüísticos literários, são os fios perdidos da narrativa oral, tecida através dos séculos pelos artesãos da palavra. O uso do dialeto significa, pois, resgatar das "ruínas" uma língua vencida e sufocada, à qual La Storia procura dar voz e vez.

Entremos, pois, no ritmo dessa narrativa à moda antiga, com andamento popular e oralizante como uma fábula. O trecho escolhido é o que descreve a fuga noturna de Ida e dos filhos para um refúgio anti-aéreo:

"Nino, Useppe e Blitz - invero, tre corpi e un'anima - volavano giu per le scale: distanziando Ida, che veniva dietro sola, e brontolante, con la borsa stretta al petto. Frattanto, dalle altre porte e per il cortile, tutte le famiglie, in camicia, in sottabito, coi pupetti in braccio, e strascicando le valige per le scale, andavano correndo verso i rifugi. E sopra le loro voci, dall'alta lontananza, già si avvicinavano i boati della flotta aerea, con un séguito di spari e di lampi e di scoppi, pari a un bengala formidabile. Si sentivano, d'intorno, le famiglie chiamarsi. Qualche ragazzino si perdeva. Qualcuno, atterrito, correndo inciampava o cadeva. Certe donne

urlavano. E Nino rideva a questa paura universale, come a una grande scena comica: accompagnato, in un coro, dall'ilarità ingenua di Usepe e di Blitz". (p.163)

A crítica Luisella Fiume analisa o romance pela perspectiva feminina do vencido, considerando-o "anti-mulher" e "machista", pois, no texto, os homens, na sua maioria são vibrantes e luminosos e as mulheres opacas e inconsistentes. Luisella Fiume investiga até onde a escritora Elsa se identifica com a mulher Ida Mancuso e propõe um inquietante liame(5). Entendemos, contudo, que a escritora se coloca acima da polêmica homem-mulher, já que congrega todos os seres na trágica dimensão daqueles que são obrigados a sucumbir à História.

A vitalidade dos assensos e dissensos da crítica revela certamente a presença de um livro vivo: porque apresenta acontecimentos e personagens descritos com imensa paixão humana; estimulante: porque coloca em questão tudo aquilo que envolve cada um de nós.

Trata-se de um ato temerário de auto-confiança na arte de escrever, a que Elsa Morante se entrega, na defesa apaixonada do vencido nos (des)caminhos da História:... "imponderável num mundo de pesos... .. imensurável num mundo de medidas..."(Marina Cvetasova).

NOTAS

1. BENJAMIN, W. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, Brasiliense, 1987. p. 197.
2. BENJAMIN, W. op. cit. p. 198.
3. BENJAMIN, W. op. cit. p. 200.
4. Tempo de 25 de julho de 1974 e 01 de agosto de 1974 em SGORLON, C. Elsa Morante - p. 143
5. BRIA, C. - Elsa Morante. Roma, ed. Ciranna, 1976 - p. 184.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- SGORLON, Carlos. Invito alla lettura di Elsa Morante. Milano, Mursia Editore, 1978.
- VENTURI, Gianni. Elsa Morante. Firenze, La Nuova Italia, n. 130-ottobre 1977.
- BRIA, Camillo. Elsa Morante. Roma, Ed. Ciranna, 1976.
- BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, Ed. Brasiliense S.A., 1987, p. 197 a 203.
- MORANTE, Elsa. La Storia. Torino, Einaudi Editore, 1974.

LES ANNÉES 70 EXISTENT-ELLES?

JEAN PASCAL GANS

Il arrive qu'on me demande mon avis et quelquefois je préférerais ne pas avoir à le donner. Sur la littérature française entre 1970 et 1980, j'ai eu un moment d'incertitude. Je ne souhaitais pas livrer une liste de noms sans grande signification, mais je ne voyais pas, non plus, d'écrivain représentatif de la période et moins encore, ce qu'elle pouvait représenter.

Il est commode de considérer les années 50 comme l'ère du Nouveau Roman, les années 60 comme celle du structuralisme et de situer les autres productions majeures de

l'époque dans un jeu de relations avec ces mouvements-phases: la période 1970/80 ne semble pas se prêter à ce jeu simpliste.

Il m'est apparu aussi qu'il y a un lieu entre cette impossibilité à dénommer et l'ignorance dans laquelle on est de la littérature actuelle, en France et à l'étranger: quand la critique faillit à son devoir, c'est comme si l'oeuvre n'existait pas.

Les années 70 semblent beaucoup plus se caractériser par les enquêtes alarmistes sur la lecture que par la lecture elle-même.

La troisième observation, c'est que les deux précédentes ne me sont pas propres, puisqu'on les trouve, significativement, comme leitmotiv d'un ouvrage(1) qui devrait être aux antipodes de ce genre de questionnement, ouvrage que je résume en quelques citations tirées de son introduction suivies de sa table des matières.

La première (partie) dresse le bilan de grandes oeuvres déjà reconnues, ou enfin reconnues, qui s'achèvent, s'accroissent ou s'affirment... La seconde envisage la vie des Formes... La troisième partie, Actualités, est consacrée à des phénomènes plus spécifiques de notre période...

Sur 1968

En ce qui concerne la littérature, il est... difficile de distinguer... les effets immédiats mais superficiels des influences durables. (p.11)

...certes aucun écrivain n'est apparu qui jouirait d'un prestige comparable à celui d'un Sartre ou d'un Camus après 1945.(p.12)

...crise des valeurs littéraires et de l'identité culturelle. (p.17)

...nous avons affaire à une période plus qu'à une époque. (p.19)

Introduction: les aspects de la vie littéraire 11/19

AUTEURS 21/101

-Les grandes figures du siècle 23/38

Morand, Malraux, Sartre, Aragon

-Les nouveaux classiques 39/79

Giono, Prévert, Cracq, Yourcenar, Tournier

-L'avènement des inventeurs 81/101

Queneau, Ponge, Leiris, Michaux, Beckett, Genet

FORMES 102/229

-Le récit I: renouvellements 105/165

la nouvelle

roman et histoire

romans d'éducation

romans de l'Oedipe

autobiographies

récits de voyage

indécidables ou autofictions

Deux monstres sacrés: A. Cohen, R. Gary (Emile Ajar)

-Le récit II: expérimentations 167/189

le nouveau roman

après le nouveau roman

-La poésie

quatre oeuvres majeures

191/213

poésie actuelle

-L'essai et la critique

215/229

ACTUALITES

230/313

-Ecritures féminines

-La paralittérature

-L'écriture fragmentaire

-Deux parcours: Barthes, Duras

-Trois romanciers actuels

Modiano, Le Clezio, Perec

Je n'ai pas choisi ce livre au hasard. Publié par Bordas, il constitue la suite de la collection Lagarde et Michard et s'inspire du même projet: "étude critique et anthologie".

Cependant, plus on le lit, plus on a l'impression que tout est fait, de l'intérieur, pour miner cette tentative. Tout se passe, en effet, comme si cette période constituait la rencontre fortuite et pas trop belle sur une table de dissection d'un cheval et d'une alouette: d'un côté, les grands anciens qui sont là parce qu'ils n'en finissent pas de mourir, ou parce qu'on s'avise, bien tard, qu'ils sont grands, mais n'ont pas grand chose à voir avec la "modernité des années 70" (p.221).

De l'autre, les nouveaux-venus qui ne l'incarnent pas non plus. Au centre, rien ou plutôt un trompe-l'oeil, les Formes dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles n'ont rien de spécifiquement "70", mais qui permettent de masquer la disparition flagrante sinon des auteurs du moins des écrivains.

Plus étrange encore, cette bipartition qui divise les formes contre elles-même en "renouvellements" qui ne sont souvent que vieux pots et "expérimentations" ou l'on trouve moyen d'inclure vingt ans après, le Nouveau Roman: ce qui rend plus congrue encore la part dévolue au nouveau.

Tous comptes faits, dans ce livre de trois cents pages, ne sont réellement consacrées aux émergences de la période que les sections

"après le Nouveau Roman" (pp.181/89)

"poésie actuelle" (198/213)

et quelques allusions à l'essai.

Quant à la troisième partie, sous son titre alléchant ou plutôt à cause de son titre même, elle promet plus qu'elle ne tient, s'interdisant de faire un tri comme ces vieilles bandes au cinéma qui mélangent allégrement la dernière étape du Tour de France avec les Accords de Munich.

Les "écritures féminines" ne font pas les écrivains, encore moins les "paralittératures".

Cette myopie tient à un surprenant défaut dans un ouvrage qui se présente souvent comme un pur constat des phénomènes médiatiques: c'est de n'avoir pas vu que l'épicentre

de ces années est constitué par la "nouvelle philosophie" dont je résume ci-dessous les grands traits et que la littérature s'y comprend à partir de l'essai.

Qui?

Benoist, Nemo, Jambet, Lardreau, Bruckner, Finkielkraut,
Dollé, Glucksmann, Debray, B.H. Levy

Filiations

Ecole de Francfort, gauchisme tiers-mondiste ou soixante-huitard

Durée: environ quatre ans

C'est moins une école qu'une nébuleuse

Remise en question de quatre piliers de la culture française: la révolution, la résistance (mode rétro), la laïcité, le bilan "globalement positif" des partis communistes (dissidents).

Une fois achevée la rapide agonie de mai 68, ses germes à plus long terme reparaissent dans ce mouvement là qui s'en perçoit comme l'antithèse.

La littérature n'en sort pas amoindrie.

Certes, on ne classera pas P. Morand, pour deux textes sur plus d'une centaine que comporte son oeuvre, comme un auteur des années 70: même s'il sort à cette époque d'un purgatoire qui n'avait pas grand chose à voir avec la littérature. Ni Malraux, Sartre ou Aragon: "les grandes figures du siècle" ont pâli ces années-là.

De même les nouveaux classiques le sont plus

devenus par l'effacement des anciens et par la grâce du repentir tardif des critiques qui se sont sans doute reproché de les avoir injustement négligés dans leur meilleure période. Le "cas" Tournier est un peu différent: d'emblée classé au milieu de septuagénaires, n'est-ce pas que son oeuvre est née vieille.

Des "inventeurs" aussi, on aurait une vue faussée si on considérait leur oeuvre à partir de ce qu'ils ont écrit à cette époque-là.

N'y aurait-il plus d'auteurs? (p.12) Des monstres sacrés, alors. L'expression renvoie aux médias et en supporte les inconvénients. Quoi de commun entre A. Cohen et E. Ajar (car ici la présentation du livre est tendancieuse)? L'un a écrit le "livre-culte" de ces années-là, l'autre a joui d'un bref engouement pour des livres vite oubliés au profit du canular qui leur a donné naissance: exemple des confusions dues à l'Audimat.

Restent donc les actuels. mais M. Duras, à cette époque, était sans doute plus cinéaste que romancière. Barthes ne dessinait que son itinéraire, Modiano piétinait, Le Clezio se taisait et Perec est mort.

Il faut chercher la littérature ailleurs. D'autres auteurs ont traversé cette période, lui donnant son identité, plus ou moins perçus des médias suivant leur tempérament, mais plus "incontournables": Sollers, Chaillou, Roubaud, et d'autres ont préparé ce renouveau de l'écriture et de la lecture (ou vice versa) que nous connaissons actuellement en France et dont témoignent les tirages et le nombre des publications.

A travers eux, à travers une ouverture plus grande aux littératures étrangères et la redécouverte d'anciens grands écrivains méconnus (Bove, Vialatte) s'est formée une nouvelle génération d'écrivains de qualité (Koltès, Novarina, Echenoz) qui nous laisse supposer qu'on n'en a pas fini avec la littérature.

NOTAS

(1) Vercier, Lecarme. La littérature en France de 1968 à 1982.

BATENDO NA MÃE NASCE UMA GRANÇA

LEITURA INTERCULTURAL DE UM CONTO DE JACQUES FERRON

LILIAN PESTRE DE ALMEIDA

Outro meio de facilitar o parto é o de chamar uma Maria virgem para bater nos quadris da mulher vigorosamente.
Câmara Cascudo, Dicionário da folclore brasileiro.

As mulheres gostam de apanhar.
Nelson Rodrigues.

Depois de dois breves ensaios publicados sobre "Ulisse" e "Servitude", retomamos ainda uma vez um conto de Ferron. Essa comunicação prende-se, por um lado, a uma prática intercultural que me parece necessária, talvez mesmo indispensável, em língua estrangeira e, por outro lado, busca apresentar uma espécie de roteiro de classe que resume uma prática do texto literário, além de servir de introdução à moderna literatura quebequense.

O conto que nos interessa aqui não tem duas páginas. Faz parte de uma série de textos breves, irônicos,

elípticos de um escritor quebequense, recentemente falecido, Jacques Ferron. A edição integral de Contes (Montréal, Ed. HMH, 1970) serviu-nos de corpus para dupla finalidade: numa turma de quinto semestre da UFF, fazer breve introdução à cultura e à literatura quebequense e, ao mesmo tempo, praticar exercícios de leitura de textos em prosa. De comum acordo com os estudantes, decidimos que, para que pudessemos terminar um texto por aula, escolheríamos sempre os contos mais curtos do volume, não ultrapassando 3 páginas. Assim, trabalhamos sucessivamente: "L'été", "L'enfant", "La laine et le crin", "Ulysse", "Les syrènes", "Bêtes et mari", "L'Otarie", "Servitude", "Le pigeon et la perruche" etc.

Para que se possa acompanhar a leitura, citamos a seguir o texto integral do conto intitulado "La Mi-Carême":

J'étais un flow, un gamin de la Côte. A huit ans je ne connaissais guère la Mi-Carême, qui avait jusque-là passé chez nous durant la nuit. Mais voici que ma mère, un matin, se rendit compte que pour une fois il en serait autrement. Du bout des lèvres, car elle ne voulait pas que son trouble parût, elle me dit:

-Va chercher Madame Marie.

Je courus prévenir la vieille, qui changea vite de tablier. Je l'attendis, pensant qu'elle allait me suivre tout simplement, mais non: son tablier changé, elle empoigne un gros bâton et le lève au-dessus de ma tête, disant: "Ah, mon sacripant!" Je déguerpis, vous vous imaginez bien. Ma mère, qui guettait mon retour, du regard m'interroge. Je lui fais signe que oui. Quelques minutes passent. Autre regard, même réponse. Enfin la vieille arrive, tout essoufflée; elle se laisse tomber sur une chaise, cligne d'un oeil et de l'autre

examine la situation. C'est l'affaire d'une seconde et la voilà qui se retourne contre nous, les enfants, qui ne lui avons jamais rien fait. "Dehors!" nous crie-t-elle. Mais nous sommes trop saisis pour bouger. Alors ma pauvre mère du bout des lèvres nous dit:

-Allez, allez chez la voisine.

Quand nous revînmes à la maison, la vieille avec son bâton nous attendait au milieu de la place. Derrière elle, immobile, ma mère était au lit, qui tourna lentement la tête vers nous et sourit. A cette vue les plus jeunes qui n'avaient pas le nombril sec, les bedaines, ne purent s'empêcher de courir vers elle. La vieille les attrapa et les assit proprement.

-Ne touchez pas à votre mère, dit-elle: la Mi-Carême l'a battue.

A moi elle expliqua.

-C'est arrivé pendant que vous étiez chez la voisine. Moi-même j'étais sortie quérir du bois. Soudain j'entends des cris, je rentre, qu'est-ce que je vois? La Mi-Carême dans la maison. Je ne fais ni une ni deux, je tape dessus le tas avec mon gros bâton: aïe! aïe! aïe! la Mi-Carême ne s'y attendait pas: par les portes, par les fenêtres, par tous les trous elle se sauve, oubliant quelque chose, devine quoi: ce bébé!

Et la vieille, clignant d'un oeil, de l'autre me regarda:

-Sacripan, est-ce que tu me crois?

Si, si, je la croyais. Seulement j'entendais les pas de mon père se rapprochant de la maison. La porte s'ouvrit, mon père s'arrêta dans l'encadrure, chaussé de ses grandes bottes, les mains couvertes d'écailles, et il dit:

-Je croyais que la Mi-Carême était dans la maison.

-Elle est retournée dans le bois, répondit la vieille. Mais regardez donc un peu ce qu'elle nous a laissé.

Mon père se pencha sur le paquet de langes. Quand il se redressa, il était heureux, rajeuni: les écailles de hareng brillaient sur ses bras. Il se frottait les mains, il trépidait dans ses grandes bottes, et je pensais, moi, le flow, que c'était lui que la Mi-Carême aurait dû battre.

A série de trabalhos práticos propriamente dita foi precedida por seminários sobre as páginas de introdução ao Quebec do Guide culturel (Hachette - Presses Universitaires de Laval, 1977) e o volume de Marcel Rioux, Les Québécois (Paris, Seuil, 1974). Os dois textos foram debatidos em classe destacando-se não somente os possíveis paralelismos e semelhanças, mas sobretudo as diferenças em relação a uma outra colonização, a do Brasil. Além desses textos, o grupo de estudantes dispunha ainda de um dicionário francês corrente (Le Petit Robert), um Glossaire du parler canadien (Québec, PUL, 1968), bom número de exemplares mais ou menos antigos de uma revista quebequense intitulada Châtelaine (equivalente a Glândia no Brasil ou a Ella, na França) e o arsenal conceptual relativamente modesto aprendido nos cursos de Teoria da Literatura.

Ora, a revista Châtelaine apresentava, num número de abril de 1985, um novo serviço oferecido ao público citadino por um organismo comunitário que se intitulava GMC, isto é, les Grand-mères carresses. As GMC ofereciam-se para ajudar as jovens mães, na região de Montréal, por ocasião do nascimento de seus bebês. A apresentação desse serviço urbano não deixava de ser curiosa. Reproduzimos o texto de Châtelaine, assinado por um jornalista, Gilles Jobidon:

Mamie blues.

J'ai eu cinq ans. Un soir, grand-mère, qui vivait avec nous, dit tout haut: "Les sauvages sont passés chez Pauline. Je pars

pour deux semaines la relever". Sideré, je me mis à penser que Sitting Bull, après avoir fait encercler la maison par ses braves, avait fait tomber tante Pauline; et vu que ma tante était rendue tellement toutoute... Il fallait beaucoup de monde pour la relever.

Les relevailles n'existent plus en tant que coutume, sauf dans de rarissimes familles. Dans la région montréalaise, un organisme sans but lucratif, les Grand-Mères-Carresses, s'occupe de pallier le manque de disponibilité des proches. Les GMC, qui sont des bénévoles, s'occupent de prodiguer conseils et affection durant les deux semaines qui suivent l'accouchement. Ces premières semaines sont cruciales pour le bébé, et les mauvaises conditions de vie peuvent être l'une des causes de dépression post-partum chez certaines nouvelles accouchées.

Par exemple? Ces grands-mamans encouragent l'allaitement maternel ainsi que les contacts physiques nombreux avec les nouveaux-nés (caresses, massages, bercements). Elles utilisent aussi un enregistrement des sons de l'aorte maternelle et des pulsations du cordon ombilical pour atténuer "le mal du pays" qu'ils ressentent. En créant un environnement approprié, on pense ainsi aider la mère et l'enfant dans leurs besoins fondamentaux.

Une cotisation minimale de \$10 est demandée pour recevoir les services des GMC. L'organisme est constamment à la recherche de subventions et de bénévoles, "les grands-mères de fait ou de cœur", qui désirent apporter une aide aux nouvelles accouchées. Pour plus de plus amples renseignements, on peut téléphoner (514) 552-4958.

Gilles Jobidon, in Châtelaine, avril 1985.

A confrontação dos dois textos - texto de Ferron, texto de Gilles Jobidon - é curiosa. Permitiria um estudo comparativo no interior da cultura quebequense entre um texto literário (mais ambíguo, rico, polissêmico) cujo referente é

ainda o universo arcaizante de uma aldeia de pescadores na Gaspésie e um texto jornalístico difundindo um serviço comunitário característico de uma sociedade com alto grau de urbanização, industrial e de consumo.

Foi no texto jornalístico que os estudantes encontravam a informação que outrora, ainda na primeira metade do nosso século, explicava-se às crianças, no Canadá francês, o nascimento de um bebê pela passagem, traumatizante, de Selvagens que batiam a pobre mãe. A explicação do nascimento foi percebida pelo grupo como um rito esvaziado do seu sentido pela sociedade moderna, rito em que uma narrativa tradicional põe em cena personagens reais e/ou imaginários. Outro conto de Ferron, "La sorcière et le grain d'orge", não só confirma a informação de que uma criança nasce quando a mãe apanha, como indica outro agente agressor: ao invés de Peles vermelhas selvagens é a Mi-Carême que bate na mãe. O que se repete, no entanto, nas duas versões do mito é que os agressores saem sempre da maia ou do bosque. Do conto em questão, citamos apenas a nota introdutória:

La Mi-Carême, en Gaspésie, a remplacé les Sauvages devenus très fatigués et très vieux: elle personnifie l'accouchement, qui bouleverse toujours un peu la maison, et permet de l'expliquer aux non-initiés, du moins d'en rendre compte. Par exemple, lorsque les enfants, qu'on avait envoyés pour la circonstance chez le voisin, reviendront chez eux, la sage-femme leur dira: "Ne touchez pas à votre mère: la Mi-Carême l'a battue". Cette façon de s'exprimer, correcte et efficace, donne lieu à la rencontre de deux personnages, l'un réel, la sage-femme, et l'autre imaginaire, la Mi-Carême, qui se

donnent la main et se complètent, l'un garant de l'autre.
Ferron, *Contes*, *ibid.*, p. 203

Essa introdução ilumina o conto "La Mi-Carême", que nos interessa, funcionando como sua paráfrase explicativa. A descodificação do nome do personagem que traz o bebê e bate na mãe contribui ainda com outros elementos. O nome Mi-Carême (literalmente "Melo da Caresma", Micareta diriam os balanços do Recôncavo) une sugestões de alegria, mascaradas e sexo à idéia de penitência, abstinência e privação (purgação de pecados). Consultando o Petit Robert encontramos:

Mi-Carême. Jeudi de la troisième semaine de carême. Mascarades...réjouissances de la mi-carême.

A Mi-Carême é portanto um momento de folia no meio a tristeza do período da Quaresma. Observemos ainda que os dois personagens que permitem o parto - um real (a parteira, a velha Madame Marie), outro imaginário (a Mi-carême) - se apresentam armados de bastão ou cacete. Ao atender o chamado da vizinha em trabalho de parto, a velha Madame Marie troca o avental e "empunha um grande cacete". Na narrativa embutida no conto, ela bate na Mi-Carême que bate na mãe. Assim, essas duas figuras femininas levam um atributo que pertence ao Pai.

Os estudantes facilmente destacaram a oposição entre dois espaços: o espaço fechado e protegido da casa, do regaço da mãe rodeada de filhos e o espaço aberto, perigoso da mata e do mar. No conto, o espaço da mãe (mãe amada pelas

crianças no leito, no quarto, na casa) é atacado por seres ameaçadores que vêm dos lugares selvagens: a mata de onde sai a força informe e insidiosa da Mi-Carême armada, o mar de onde vem o pai. No olhar infantil, o pai pescador "calçado com suas grandes botas, as mãos cobertas de escamas", enorme na soleira da porta, ocupando todo o espaço e sapateando de alegria má diante do novo bebê, tem o aspecto de um monstro marinho. O elo entre os dois espaços maléficos é feito pela velha Madame Marie, que não pode mais ter filhos e ser mãe, cujo nome finge inocentemente repetir o nome da doce Virgem Mãe, mulher fálica e aterrorizadora. Ela, vizinha das redondezas, despe o avental de dona de casa, ameaça o flow, levanta contra ele um bastão, expulsa as crianças de casa, impede os menores de tocarem a mãe, não a protege da Mi-Carême que sai da mata, recebe o pai que vem do mar e multiplica os intrusos.

A análise do espaço foi completada pela descodificação da frase inicial onde o narrador se apresenta: "J'étais un flow, un gamin de la Côte". Um "Gaspésien" portanto, filho de uma região espremida entre o mar e a montanha. E como flow, ligado à água: a palavra inglesa significa "corrente", "torrente", "curso de água", "fluxo", "maré" (cf. o verbo to flow). O termo pode ser compreendido também como a abreviação de fellow.

A breve frase inicial que instaura o discurso de um narrador voltado para o seu passado e não oferece sem dúvida dificuldade de compreensão para um leitor autóctone, era bastante

opaca para estudantes brasileiros. Foi necessário um esforço de clarificação de um dos sentidos do texto e, no momento em que se percebeu ser ligado à península da Gaspésie, ancorou-se num determinado contexto social.

Por outro lado, a velha Madame Marie ataca o menino que chama de Sacripain. Sacripain(t), segundo o Petit Robert, vem do italiano Sacripante, nome de um falso herói do Orlando Innamorato, do Boiardo, avatar cômico do miles gloriosus. Em francês, emprega-se familiarmente como sinônimo de "mauvais sujet", "chenapan": a palavra é também usada em português, sacripante. As outras crianças do conto, irmãos e irmãs do narrador, perdem-se no indefinido de número e de sexo, criaturas da carência e da fraqueza, ligadas à mãe, pela imagem comum de ventres arredondados "qui n'avaient pas le nombril sec". Em português: "de quem não se havia ainda cortado o cordão".

A fábula da Mi-Carême, narrada com um piscar de olhos pela parteira para o menino mais velho, esconde e desvela a vida sexual dos pais. Esconde aparentemente a realidade e a exprime alusiva e metaforicamente. E o menino mais velho a lê intuitivamente. No conto em que, até então, além das crianças, só intervêm personagens femininos (a mãe, Madame Marie, a Mi-Carême), surge enfim o pai. O ruído dos seus passos, sua aparição no umbral da porta têm o efeito de uma revelação. É ele que invade o espaço feminino da casa e do corpo materno, é ele o monstro oculto saído do mar, é ele que a Mi-Carême deveria surrar. O advérbio seulement (cf. parágrafo 11) marca a virada do

conto e a revelação. É a presença do pai junto à mãe que provoca a vinda da Mi-Carême: é ele, pescador/pecador vindo do mar que traz as mulheres maléficas para a casa, que cortam o acesso à doce mãe; é ele sobretudo que multiplica os intrusos nos braços da mãe.

Terminada essa primeira leitura do conto, o grupo analisou as pessoas do discurso e, em particular, a distância irônica mas afetuosamente entre o narrador adulto que reconstitui seu passado na Gaspésie e o olhar infantil. A passagem sutil entre o tempo da narrativa e o tempo do discurso utiliza ora os dêiticos ("mais voici que ma mère"... , "et là voilà qui se retourne contre nous"...), ora o diálogo, ora o encaixe de uma narrativa dentro da narrativa, ora o discurso indireto livre etc., sugerindo a presença de um contador oral atento às reações do seu público. O problema da reescritura da oralidade tradicional tantas vezes rastreado nas produções francófonas da América, sugere a presença de uma produção literária que revela traços e a falta de uma oralitura(2).

A ironia aparece sobretudo no retrato físico da velha parteira que sem cessar pisca um olho e com o outro examina a situação (cf. parágrafo 3 e 8) e na oposição clássica do filho vs pai, transposta aqui sob a forma paródica do combate do terrível Sacripanta contra o monstro coberto de escamas saído do mar. Aliás o nosso Sacripanta deseja a intervenção da mulher bruxa para derrotar (ou punir) o monstro: nesse jogo fingido do saber e do não-saber, estamos no limite do dito e do não-dito. E

os sentidos mais ocultos passam pelos jogos de palavras: pêcheur/pécheur, mère/mer.

Depois desse breve resumo de uma leitura coletiva, poderíamos acrescentar outros tipos de trabalhos práticos. Em outros contos de Ferron, reaparece o mesmo tema de como nascem as crianças, com maior número de personagens e outras variantes: o grupo de estudantes realizou então uma leitura intratextual no universo ficcional do autor. Assim, foram lidos sucessivamente: o conto em que a Mi-Carême surge reduplicada pela figura da avó que carrega uma maia, vista pelos olhos de uma menina que deseja um irmãozinho ("La sorcière et le grain d'orge") e o conto em que o nascer de uma criança é comentado por uma velha parteira junto a um jovem médico inexperiente que oficia numa pequena aldeia e descobre que os pequenos "ingleses", no Canadá, são diferentes até mesmo na hora do nascimento. Ainda mais: a maia enquanto lugar selvagem do prazer sexual aparece em outros contos, como "L'été".

Esses jogos de análise, de construção e desconstrução de sentido, nunca absconsos e pretensiosos, utilizando o arsenal conceptual relativamente modesto dos estudantes de graduação permitem dessacralizar os cursos de literatura em língua estrangeira. A bagagem cultural dos estudantes é reatualizada e funciona como instrumento de análise do outro e de si. Muito numerosos são ainda os professores de francês que insistem que é preciso ter um alto nível de competência em língua estrangeira para começar os cursos de

literatura, retardando abusivamente, a meu ver, o contato com o texto literário e obrigando os estudantes a contentarem-se com documentos "reais" ou textos didáticos, sempre magros demais. Esses trabalhos práticos orientam os estudantes para a leitura de textos inteiros e não com esse escândalo que constituem os trechos escolhidos (morceaux-chelais) e sobretudo os pretensos textos literários reescritos em francês-fácil, que atrapalham a compreensão do texto literário e de seu funcionamento. É preferível ler textos curtos (contos breves, peças em um ato, pequenos poemas) a trabalhar com pedaços de textos.

Por outro lado, esse tipo de trabalho que descrevemos, permite apreender, na prática, a idéia fundamental e simples de que o saber não está pronto, que não há um modelo definitivo de análise, que a teoria deve alimentar-se de uma praxis textual, que a recepção de um texto deve ser relacionada com a sua produção, que há fricção de textos tanto no nível da produção quanto no nível de recepção, "qu'un chien peut bien regarder un évêque" (tradução livre: um estrangeiro pode ler, sem complexo e sem mimetismo, um texto numa outra língua) e que, ao invés de se por na situação desconfortável, alienante e infeliz de tentar fazer como se... (e o fim da frase é: como se fosse um Francês, ou um Quebequense, ou outra coisa qualquer), a assunção consciente do lugar de onde se fala torna mais proveitosa, senão mais fácil, a leitura de um texto estrangeiro criando naturalmente uma atitude relacional. E a primeira relação, a que se impõe, é a relação com a cultura e a literatura brasileiras.

Essa prática do texto literário inclui sempre o estabelecimento de um plano articulado que resuma as diferentes etapas do trabalho coletivo. Essa etapa tem como finalidade combater o que me parece uma das principais carências do ensino de letras no nosso país, a fraca formalização do trabalho. Mais do que uma dissertação, na maioria das vezes, distensa, confusa e sem plano, o que interessa é aprender a ouvir o outro, criticá-lo, acrescentar novos elementos à análise mas sobretudo organizar dados esparsos de forma articulada e coerente. Indicamos a seguir, a título de exemplo, um dos planos sobre o conto "La Mi-Garême":

1. Mascarade ironique sur la naissance d'un enfant
 - 1.1. Regard amusé et ému sur une enfance en Gaspésie
 - 1.2. Scènes de comédie
 - 1.3. Mythe de naissance
2. Une version d'OEdipe
 - 2.1. Deux faces de la mère
 - 2.2. Le père inquiétant
 - 2.3. Jeux de mots
3. Réception: lecture interculturelle
 - 3.1. Mythes de naissance et tabous d'accouchement au Brésil
 - 3.2. Traduction du texte

Para que se possa compreender a última parte do plano proposto, voltemos ainda uma vez à descrição de uma prática. Esta implica sempre uma discussão coletiva sobre o que não se fez e poderia ter sido feito. A consideração - por breve que seja - sobre o que não foi feito abre sempre novas

perspectivas e indica pistas a serem tomadas quando se puder ou quiser. O sentimento de contentamento diante de uma análise pronta é, do ponto de vista didático, pernicioso: cria-se a idéia falsa que o texto foi esgotado. Penso que o retorno crítico sobre o que se fez coletivamente é sem dúvida a parte mais proveitosa do processo de análise. Assim, por exemplo, os estudantes de graduação indicaram espontaneamente que tínhamos abandonado rápido demais o texto jornalístico que revelava não somente uma transformação da sociedade quebequense como ainda um esvaziamento dos mitos e ritos. Eles afirmavam assim seu interesse antropológico por outros tipos de práticas e narrativas em torno do nascimento e do parto. Histórias de bebês encontrados em repolhos ou trazidos pela cegonha foram julgadas pobres em relação a práticas de couvade, por exemplo, comuns a várias tribos americanas.

Couvade, do francês couver (latim cubare), "covade", "choco", é o resguardo tomado pelo pai, antes, durante ou depois do parto da mulher. Ele, e não ela, toma as precauções minuciosas de dieta, posição e movimento. A existência do filho dependerá do fiel cumprimento da couvade. No Brasil, os cronistas coloniais observaram a tradição, Anchieta, Frei Vicente do Salvador, Fernão Cardim, Padre João Daniel, Ivo d'Evreux, arrolados num capítulo precioso de Câmara Cascudo em Informação de História e Etnografia assim como por Gilberto Freyre em Casa Grande e Senzala (I, 229). Os textos de Câmara Cascudo e Freyre foram distribuídos aos estudantes que seleccionaram a passagem de

Santa Rita Durão (Caramuru, II, v. 62 e seg.) fixando a couvade numa oitava rima:

Ali chegando a esposa fecundada
A termo já feliz, nunca se omite
De pôr na rede o pai a prole amada,
Onde o parente e o amigo o felicite.
E como se a mulher sofrera nada
Tudo ao pai reclinado então se admite,
Qual fora tendo sido em modo sério,
Seu próprio, e não das mães, o puerpério.
Caramuru, II, v. 62 e seg.

Os estudantes explicitaram ainda que o preconceito corrente no Nordeste que indica que as grávidas não devem olhar as escamas de peixe porque terá um parto difícil, os tinha orientado para as conotações negativas do pai-pescador do conto de Ferron. Mais ainda: das receitas arroladas por Câmara Cascudo, no seu monumental Dicionário do Folclore Brasileiro, uma sobretudo despertou interesse porque ela se cruza, de certo modo, com as figuras da velha parteira Madame Marie e da Mi-Garême do conto quebequense:

Outro meio de facilitar o parto é o de chamar uma Maria virgem para bater nos quadris da mulher vigorosamente.

Discute-se por fim sobre as possibilidades de tradução do francês para o português e de encontrar correspondências aos jogos sobre os significantes e significados: assim, por exemplo, o jogo verbal que pertence ao não-dito sobre

o pai pêcheur/pêcheur é facilmente traduzível em português pelo par pescador/pescador, mas o jogo mère/mer é, em parte, quebrado, na nossa língua, pela diferença de gênero a-mãe/o-mar. Por outro lado, o personagem da Mi-Carême que conjuga sexo e penitência, alegria e punição foi relacionado com as festas da Micarena do Recôncavo baiano.

Também interessante foi a sugestão de leitura comparatista articulando o lugar do pai nos contos de Ferron com os espaços do sexo e do desejo no seu imaginário. Mas sobretudo os estudantes pensaram em aprofundar suas pesquisas sobre a função dos Selvagens/Índios/Peles-vermelhas no imaginário quebequense ou brasileiro.

Para terminar, o número de textos que descrevem o parto e o nascimento de uma criança por meio de uma narrativa mítica sobre uma-mulher-que-apanha (dos Selvagens, da Mi-Carême, de uma Maria virgem) deveria suscitar a curiosidade das estudantes, maioria no grupo.

Não se deve sorrir dessas propostas ou pistas: um curso de literatura deve permitir melhor compreender o funcionamento de um texto mas também ser fonte de reflexão e prazer.

NOTAS

1. La carte d'Ulysse. Lecture d'un récit de Jacques Ferron, in Colloquio México, AUELF-UDUAL, 1986, p. 145-156 e A quoi servent les filles. En lisant Ferron avec des étudiants brésiliens, in Cadernos-do-GEE/Cahiers-du-GEE, n.3,

setembro de 1988. Niterói, CEF-UFF, p. 47-58.

2. Sobre o problema da reescritura da oralidade tradicional, ver, em particular: ALMEIDA, Lillian Pestre de. Ariettes retrouvées, contes recréés. Quelques aspects de la création chez Césaire dans ses rapports avec l'oralité, in *Études créoles*, vol. VIII, n.1 et 2, 1985. Paris, AUPELF, p. 103-126 e ainda La perspective comparative et les littératures francophones, in *Eloa*, número especial, 1987. Porto Alegre, ABPUF, p. 37-52.

Résumé

La communication reprend le conte "La Mi-Carême", de Jacques Ferron, écrivain québécois contemporain. Résumant une lecture interculturelle faite avec des étudiants brésiliens, elle essaie, à partir d'un exemple concret, de poser le problème de l'enseignement des littératures francophones dans les Facultés des Lettres chez nous. Elle envisage enfin, dans une perspective comparatiste et relationnelle, les ressemblances et la différence entre les cultures francophones d'Amérique et la culture brésilienne.

UM JOGO INTERTEXTUAL: DIÁLOGOS EM TORNO DO CORPO

MARIA BERNADETTE VELLOSO PORTO

"O corpo (...) é mais social que individual, pois expressa metaforicamente os princípios estruturais da vida coletiva" (1)

1. INTRODUÇÃO

Em minhas caminhadas pelas vias da intertextualidade, não raro vejo-me diante de parentescos até então imprevistos e que, de repente, aparecem diante de meus olhos como inegáveis. Tal foi minha reação ao "descobrir", embora um tanto tardiamente - o livro data de 1984 - a obra Corpo de Carlos Drummond de Andrade. Sob inúmeros aspectos, os poemas aí reunidos remetem a textos francófonos que já faziam parte de meu repertório de análise crítica. Se, para Kristeva, a leitura supõe

a absorção e a transformação de um texto, todo leitor - ainda que não desconfie de seus dotes antropofágicos - se apropria de bens alheios para digerir-los à maneira oswaldiana. Assim, em minha experiência pessoal, o livro Corpo me permitiu reelaborar e enriquecer a visão de poemas conhecidos anteriormente. Por sua vez, graças à troca simbólica intertextual ou antropofágica, meu acesso a Drummond foi favorecido pelo contato com autores francófonos.

O percurso de meus estudos pode parecer estranho: não deixa de ser surpreendente que o interesse pelo nosso poeta maior tenha surgido no seio de minhas reflexões após muitas andanças pela produção literária francófona. Destacaria aqui um argumento em favor de minha postura de pesquisadora: a busca do Outro só favorece a redescoberta de escritores nacionais. Um estudioso de culturas e literaturas estrangeiras não deveria nunca apartar-se de seu lugar de origem, mas antes, empreender, como diria Glissant (2), a prática de um desvio fecundo capaz de assegurar o retorno ao país natal. Logo, ao me engajar nas trilhas da francofonia, cada vez mais vejo-me levada a tentar penetrar nas trilhas da literatura brasileira.

Em minha intervenção salientarei pistas para a análise do diálogo estabelecido (3): a) entre textos organizados a partir da representação do corpo marcado pela fissura interior, comprometedora da integridade do ser. b) entre poemas denunciadores do exílio e do desenraizamento impostos aos oprimidos. Dentro desta perspectiva intercultural, poder-se-ia

insistir mais longamente sobre a imagem do corpo alienado e despossuído que se contenta em viver por procuração. Restrinjo-me, entretanto, a levantar algumas vias de leitura: a) num primeiro momento, articulando o poema "As contradições do corpo" com "Accompagnement" do quebequense Saint-Denys-Garneau, tratarei da ambigüidade vivenciada pelo eu poético; b) em seguida, lendo Drummond e Damas abordarei a ruptura espacial e a perda de raízes através de "Desfavelado" (cf. "Favelário nacional") e "Limbé".

Apesar de diferenças geográficas, históricas e raciais (no caso do confronto Damas-Drummond), os autores escolhidos pertencem a literaturas contemporâneas consideradas periféricas, nascidas no interior de sociedades onde, em graus diversos, existem ainda marcas da opressão própria ao sistema colonial. Considerado como um dos criadores da moderna poesia do Quebec, e visto por alguns sob os traços de um exilado do interior, Saint-Denys-Garneau é um nome representativo da literatura de seus país. Originário da Guiana Francesa, Léon Damas já foi definido como o primeiro poeta negro de língua francesa, ou como o mais negro dos poetas negros francófonos. Criador, ao lado de Césaire e de Senghor, do movimento literário da negritude surgido em Paris nos anos 30, Damas ultrapassa os limites do mesmo, pregando a necessidade imperiosa de se resgatar a identidade do oprimido em geral (4). Três destinos, três Américas: tal é a origem de nossos poetas. Em todos porém, uma mesma procura obsessiva: a do corpo. Trata-se, pois, de reabilitá-lo e de reabilitá-lo para que se possa viver em harmonia

no interior de um espaço enfim possuído em que o homem reconhece as marcas de sua própria história.

2. AMBIGÜIDADES E CONTRADIÇÕES (Carlos Drummond de Andrade e Saint-Denys-Garneau)

2.1. A cisão corporal

Como será visto na leitura do poema "Accompagnement", o texto "As contradições do corpo" revela um processo de desdobramento do sujeito poético, vítima de uma situação crítica em que se estabelece uma séria cisão existencial. Retomando negativamente a célebre fórmula de Rimbaud, dir-se-ia que, em certo sentido, "Je est un autre" (cf. v. 1,2), o que impõe ao indivíduo a certeza de vivenciar um profundo conflito. Dilacerado entre o querer e o poder, entre o interior e o exterior, entre a fome absoluta e os restos, entre o desejo e sua castração, o homem é obrigado a suportar uma existência infeliz.

Surdo às aspirações e vontades de seu possuidor, o corpo pesado, poluído e envelhecido o condena às restrições de uma nova vida (cf. oposição entre antes/depois), em que a sensualidade deve ser controlada (cf. "volúpia dirigida"). Se ao corpo cabe a instância do saber (cf. v. 10), à primeira vista, ao sujeito poético seria reservado o direito ao querer, o que não lhe assegura, em absoluto, a realização de suas expectativas (cf. estrofe 10). Ao invés de revelar a essência de seu proprietário,

o corpo a camufla, como se empreendesse um jogo de faz-de-conta e de esconde-esconde (v.3).

Lançando mão do simulacro, o corpo impõe ao homem suas regras e seus limites. Prisioneiro de uma força despótica, o indivíduo se submete às manhas e caprichos de seu carcereiro, tornando-se seu cão servil (cf. relações de poder entre dominador e dominado). Em resumo, ao longo de seu trajeto pessoal, em suas relações com seu corpo, o homem se vê despossuído de suas lembranças e de sua história particular, desviando-se de seu caminho graças à interferência de um Outro ameaçador. Exilado de seus desejos e de suas esperas, o sujeito poético se vê forçado a bailar com seu opressor, o que só faz acentuar a indissociabilidade de ambos, parceiros do mesmo jogo de vida e de morte.

Inscrito no interior de um país marcado por reais contradições (5) e pelo simulacro, país em que se apela para o "jeitinho" como forma de assegurar a sobrevivência individual, o texto de Drummond retrata, não só uma experiência particular, mas ainda a do próprio corpo social brasileiro. Interiorizando o discurso ideológico dominante - a voz dos donos do poder... e da voz! - o indivíduo vivencia em seu cotidiano uma alienação perigosa.

2.2. A andança dos passos perdidos

O poema "Accompagnement" ilustra um traço típico do universo do autor: a representação dos passos perdidos,

engajados numa caminhada significativa. Segundo Edouard Glissant (Le discours antillais), o tema da marcha sem fim, privilegiado na literatura antilhana - e mais particularmente nos contos populares - designa um certo tipo de relações entre o homem e seu meio. Percorrer léguas e léguas sugere a valorização de uma terra com a qual não se estabeleceu uma efetiva prática de apropriação. No que concerne ao imaginário quebequense, a lembrança da Nouvelle-France, continente sem fronteiras, atravessado por aventureiros e exploradores, ainda subsiste em representações coletivas.

Voltemos ao poema de Saint-Denys-Garneau. Escapando ao controle do sujeito, os passos perdidos correspondem a um corpo despojado e seus próprios movimentos e de suas manifestações. Apontando a necessidade de perder seu "pas perdu" (cf. v. 16), o poeta descobre o caminho possível: a restauração da unidade corporal, dificultada em um mundo bicéfalo (Quebec).

Adotando o olhar esquizofrênico de quem se vê como um estrangeiro (6) - alusão à situação do quebequense? -, o poeta conhece o conflito entre o desejo de mudar (3a. estrofe) e a certeza da impossibilidade de sair do lugar (verso 7). Incapaz de garantir reais transformações, a andança sugere a ameaça de estagnação e de imobilismo.

De modo exemplar, o poema de Saint-Denys-Garneau mostra a experiência do ser minoritário quebequense: acostumado a se ver pelo olhar do Outro (7), torna-se um estranho para si mesmo. Habitado, há séculos, a não se sentir sozinho em sua

terra, conhece a incômoda sensação de não se encontrar nunca só consigo mesmo.(8) (cf. "Speak white" de Michèle Lalonde: "nous savons/que nous ne sommes pas seuls").

Pela alusão à dança, a última estrofe de "Accompagnement" lembra o texto de Drummond. Entretanto, se em Saint-Denys-Garneau a dança acena com a possibilidade de se reassumir a integridade do corpo dividido, no poema drummondiano, o indivíduo aspira a fugir aos limites de seu corpo. Obrigado a seguir passos, alheios à sua vontade, o sujeito drummondiano obedece ao ritmo das imposições corporais. Marcada por desencontros e desacertos, sua existência atual não coincide com seus desejos, como se não houvesse mais jeito, nem "jeitinho" para acertar seu passo na cadência da vida. Assim, afirmam-se nos dois poemas movimentos distintos: de um lado ("Accompagnement"), o sujeito espera ainda uma real transformação; por outro, vítima dos compassos e descompassos da existência, o eu poético segue os caminhos indicados por outrem ("As contradições do corpo").

3. A RUPTURA E O DESENRAIZAMENTO (Carlos Drummond de Andrade e Léon Damas)

3.1. A perda do espaço

No diálogo que estabelecemos entre a obra de Damas e a de Drummond, um poema do autor brasileiro responde de perto ao texto "Limbé" do poeta antilhano. Apesar das diferenças - em Damas, trata-se do tráfico de escravos; em Drummond, da mudança

imposta aos favelados - os dois escritores denunciam os malefícios do desenraizamento, capazes de comprometer o equilíbrio de comunidades. É evidente que a experiência da remoção de coletividades - feita à base de violências de todas as espécies - nunca foi tão dura como a que conheceram os africanos. Todavia, o texto de Drummond mostra que os problemas sociais estão longe de serem resolvidos entre nós, afetando a vida quotidiana das camadas mais pobres da população - sejam elas brancas ou negras.

"Desfavelado" pertence ao conjunto "Favelário nacional", última parte do livro Corpo. Dividido em vinte e um poemas, "Favelário nacional" retrata o drama daqueles que, "em favelas e alojamentos eternamente provisórios", deparam-se com os riscos da despersonalização pela perda de sua raízes:

O maravilhoso Projeto X vai aterrar o mangue.
Vai remover famílias que têm raízes no mangue
e fazer do mangue área produtiva.
O homem entristece.
Aquilo é sua pátria,
aquele, seu destino,
seu lodo certo e garantido. (9) ("Palafitas")

Como se dá em "Limbé", Drummond faz um balanço dos bens perdidos em função do desalojamento. A retomada sistemática de possessivos confirma, do mesmo modo que no texto antilhano, a idéia de uma profunda carência. Observe-se ainda nos dois poemas a passividade do sujeito poético, simples peça do jogo da urbanização e da colonização.

Ao apelar de forma recorrente à indeterminação do sujeito, o poeta alude ao disfarce da classe dominante cuja força se dissimula, insinuando-se em toda parte como única voz da verdade. É o que é sugerido também em "Limbé", onde os senhores do poder são designados como a terceira pessoa do discurso (a "não-pessoa" de Benveniste).

Forçado a conhecer um desvio alienante, o favelado sofre em seu corpo os riscos da perda das diferenças. Ora, perder o seu rosto equivale a desaparecer na multidão moradora de casas indistintas do antigo plano habitacional do BNH. Corpo dilacerado e apagado segundo decisões arbitrárias dos poderosos, a favela destruída e transferida sem cessar pode assumir uma prática de resistência:

e a cada favela extinta
(...)
outra aparece, larvar,
rastejante, desafiante
de gente que nem a gente
(...)
O mandamento da vida
explode em riso e ferida ("Urbaniza-se?
Remove-se?")

3.2. O roubo histórico

Obcecado pela certeza da existência de um mal histórico a ser reparado, em toda a obra "Pigments" Léon Damas reivindica a recuperação de seus bens, usurpados pelos colonizadores ao longo da história. Construído sobre a questão da negritude, "Limbé" constitui um grito de revolta e de denúncia,

pelo qual o poeta - na primeira etapa de seu itinerário - adere à identidade negra.

Dois eixos atravessam o poema: a isotopia lúdica e a lembrança do comércio e do tráfico de escravos. Cansado de ser considerado como objeto do jogo colonial (cf. a evocação do navio negreiro na 2a. estrofe), o poeta tenta tornar-se o sujeito de seu próprio jogo.

Ressalte-se aqui o sentido etimológico de duas palavras do texto. Se considerarmos a provável origem do substantivo "poupée" (do lat. pop. "puppa" de "pupa" = seio), percebemos o vínculo entre a perda das bonecas e a do seio materno. Pela sua origem (do ital. "fantoccio" = "marionete", de "fante" = "criança"), a palavra "fantoche" remete à representação corrente do negro, visto, muitas vezes, como uma criança dependente de seu senhor (cf. a sugestão do fio). Além disto, em francês, "fantoche" designa um personagem de teatro que desempenha papéis grotescos, servindo ainda para caracterizar uma pessoa sem vontade própria, capaz de ser levada por outrem. Afirmando-se contrário ao papel que lhe fôra imposto na cena da história - feita para e pelos donos do poder - o poeta pretende mudar as regras do jogo.

Detenhamo-nos no inventário feito a partir dos bens usurpados pelos brancos aos negros. O crime maior dos colonizadores refere-se ao fato de terem arrancado do africano tudo o que assegurava sua identidade. Na série de substantivos empregados, podem-se destacar certos campos semânticos

organizados em torno da unidade primitiva de um universo coerente onde tudo se respondia. Desta coexistência profunda entre o eu e o mundo resultaria o sentimento da africanidade, perdido com a deportação.

Examinemos os eixos semânticos privilegiados no poema: o corpo humano está representado por palavras como: "chanson", "rythme", "mots", "cadence", "mains", "mesure", "piétinements"; o tempo se destaca de "jours"; o espaço se insinua através de "sentier", "eau", "case", "terre enfumée grise", "sol", a tradição e a vida social estão valorizadas pela alusão aos "costumes", aos "velhos" e à "sabedoria".

O desenraizamento provocou nos seres transplantados a perda de todo um universo vivido e decifrado a partir do homem. Perder o ritmo - elemento vital na filosofia africana - acarretaria, por si só, o fim de um mundo. Ora, pela sua palavra, o poeta busca reconstituir a identidade perdida, o que corresponde à recuperação das bonecas negras. Revestidas de um valor metonímico, elas evocam um conjunto de signos perdidos. Assumi-las de novo - e com elas ter acesso à sua origem - tal é o projeto esboçado por Damas em "Limbé", onde se afirma a necessidade urgente de transformar a carência. Finalmente, reivindicando suas bonecas negras, o poeta guianense luta contra a política de assimilação sempre pronta para apagar suas particularidades e para imobilizá-lo enquanto cópia dos brancos, corpo alienado.

4. CONCLUSÃO

Retomando, em breves linhas, o que foi apresentado, dois aspectos merecem particular realce:

a) Em primeiro lugar, em literaturas ditas "periféricas" ou consideradas próprias de uma minoria (como é o caso da produção literária feminina), atribui-se uma importância significativa ao resgate do corpo aviltado ao longo de uma história feita à base de violência, repressões e silêncios. Tudo se passa como se a identidade ameaçada conhecesse o desejo de reassumir o corpo e de proclamar a sua diferença.

b) Em segundo lugar, na aproximação de corpos textuais distintos, paira a possibilidade de encontros e de trocas, pois a escritura é sempre o lugar para se reconstruir um novo corpo aberto ao diálogo.

Assim, estes textos - corpos não são ilhas isoladas, vozes surdas umas às outras. Antilhas, Quebec, Brasil: três corpos, três histórias, três identidades. Antilhas: corpo exilado e despojado que, saindo do isolamento e da fragmentação insular se engaja em busca do arquipélago reencontrado ou da americanidade. Quebec: corpo em construção à procura de seu verdadeiro perfil para apagar os traços de seu rosto de Janus. Brasil: corpo continental, marcado por contrastes e contradições que se vê impelido a descobrir novas faces das Américas.

NOTAS

1. RODRIGUES, José Carlos. O tabu do corpo. Rio de Janeiro, Dois Pontos, 1988. p.159.
2. GLISSANT, Edouard. Le discours antillais. Paris, Seuil, 1981.
3. Os textos escolhidos para análise fazem parte das seguintes obras:
 - a) ANDRADE, Carlos Drummond de. Corpo. Rio de Janeiro, Record, 1987.
 - b) DAMAS, Léon. Pigments. Névralgies. Paris, Présence Africaine, 1972.
 - c) SAINT-DENYS-GARNEAU, Hector de. Poèmes choisis. Montréal, Fides, 1979.
4. Uma dissertação de Mestrado a ser defendida ainda em 88 na UFF tem como tema a obra do poeta guianense. De autoria de Glória Maria Miranda da Silva, tem como título: "O corpo como escritura na obra de Léon Damas".
5. Como diz Marilena Chauí (cf. CHAUI, M. Conformismo e resistência. São Paulo, Brasiliense, 1987), a idéia de um país de contrastes constitui uma construção ideológica cujo objetivo, ao insistir sobre diferenças geográficas, é o de mascarar as desigualdades sociais. Parafraseando Drummond, diria que o discurso do sistema "é de tal modo sagaz que a mim de mim ele oculta".
6. BOUTHILLETTE, Jean. Le canadien français et son double. Ottawa, Hexagone, 1972: "Nous voici devenus totalement

étrangers à nous-même" (p.50).

7. Ibidem, p. 47: "L'identité canadienne est un miroir qui nous renvoie l'image de l'Autre quand nous nous y regardons".

8. Ibidem, p. 14: "Depuis deux siècles, nous ne sommes plus seuls dans notre pays non plus qu'en nous-mêmes.

9. A alusão ao lodo nos remete ao universo do poeta martinicano Aimé Césaire que tira partido de lama, detritos e excrementos para construir sua poética.

ANEXO

LIMBÉ

Pour Robert Romain

Rendez-les-moi mes poupées noires
qu'elles dissipent
l'image des catins blêmes
marchands d'amour qui s'en vont viennent
sur le boulevard de mon ennui

Rendez-les-moi mes poupées noires
qu'elles dissipent
l'image sempiternelle
l'image hallucinante
des fantoches empilés fessus
dont le vent porte au nez
la misère miséricorde

Donnez-moi l'illusion que je n'aurai plus à contenter
le besoin étale
de miséricordes ronflant
sous l'inconscient dédain du monde

Rendez-les-moi mes poupées noires
que je joue avec elles
les jeux naïfs de mon instinct
resté à l'ombre de ses lois
recouvrés mon courage
mon audace
redevenu moi-même
nouveau moi-même
de ce que Hier j'étais
hier
sans complexité
hier
quand est venue l'heure du déracinement

Le sauront-ils jamais cette rancune de mon coeur
A l'oeil de ma méfiance ouvert trop tard
ils ont cambriolé l'espace qui était le mien
la coutume
les jours
la vie
la chanson
le rythme
l'effort
le sentier
l'eau
la case
la terre enfumée grise
la sagesse
les mots
les palabres
les vieux
la cadence
les mains
la mesure
les mains
les piétinements
le sol

Rendez-les-moi mes poupées noires
mes poupées noires
poupées noires
noires
noires

(DAMAS, Léon Gontran. Pigments. Névralgies. Présence
Africaine, 1972)

DESFAVELADO

Me tiraram do meu morro
me tiraram do meu cômodo
me tiraram do meu ar
me botaram neste quarto
multiplicado por mil
quartos de casas iguais.
Me fizeram tudo isso
para meu bem. E meu bem
ficou lá no chão queimado
onde eu tinha o sentimento
de viver como queria
não onde querem que eu viva

aporrinhado devendo
prestação mais prestação
da casa que não comprei
mas compraram para mim.
firmo, triste e chateado,

Desfavelado. (ANDRADE, Carlos Drummond)

Je marche à côté d'une joie
D'une joie qui n'est pas à moi
D'une joie à moi que je ne puis pas prendre

Je marche à côté de moi en joie
J'entends mon pas en joie qui marche à côté de moi
Mais je ne puis changer de place sur le trottoir
Je ne puis pas mettre mes pieds dans ces pas-là
et dire voilà c'est moi

Je me contente pour le moment de cette compagnie
Mais je machine en secret des échanges
Par toutes sortes d'opérations, des alchimies,
Par des transfusions de sang
Des déménagements d'atomes
par des jeux d'équilibre

Afin qu'un jour, transposé,
Je sois porté par la danse de ces pas de joie
Avec le bruit décroissant de mon pas à côté de moi

Avec la perte de mon pas perdu
s'étolant à ma gauche
Sous les pieds d'un étranger
qui prend une rue transversale.

GARNEAU-SAINT-DENYS. Poèmes choisis. Montréal, Fides, 1979.

AS CONTRADIÇÕES DO CORPO

Meu corpo não é meu corpo
é ilusão de outro ser.
Sabe a arte de esconder-me
e é de tal modo sagaz
que a mim de mim ele oculta

Meu corpo, não meu agente,
meu envelope selado,
meu revólver de assustar,
tornou-se meu carcereiro,
me sabe mais que me sei.

Meu corpo apaga a lembrança
que eu tinha de minha mente.
Inocula-me seu patos,
me ataca, fere e condena
por crimes não cometidos.

O seu ardil mais diabólico
está em fazer-se doente.
Joga-me o peso dos males
que ele tece a cada instante
e me passa em revulsão.

Meu corpo inventou a dor
a fim de torná-la interna,
integrante do meu id
ofuscadora da luz
que aí tentava espalhar-se.

Outras vezes se diverte
sem que eu saiba ou que deseje,
e nesse prazer maligno,
que suas células impregna,
do meu mutismo escarnece.

Meu corpo ordena que eu saia
em busca do que não quero
e me nega, ao se afirmar
como senhor do meu Eu
convertido em cão servil.

Meu prazer mais refinado,
não sou eu quem vai senti-lo.
É ele, por mim, rapace,
e dá mastigados restos
à minha fome absoluta.

Se tento dele afastar-me,
por abstração ignorá-lo,
volta a mim, com todo o peso
de sua carne poluída
seu tédio, seu desconforto.

Quero romper com meu corpo,
quero enfrentá-lo, acusá-lo,
por abolir minha essência,
mas ele sequer me escuta
e vai pelo rumo oposto.

Já premido por seu pulso
de inquebrantável rigor,
não sou mais quem dantes era:
com volúpia dirigida,
saio a bailar com meu corpo.

(ANDRADE, Carlos Drummond. Grego. Record, 1984).

A FALÊNCIA DA COMUNICAÇÃO EM GODBOUT:

LOCUTOR SEM ALOCUTARIO

EUNICE DUTRA GALÉRY

Mon désir, ma demande, mon exigence, ont cette prétention: je voudrais pouvoir être tranquillement bi-culturée sans que la névrose s'empare de ma personne bicéphale, sans qu'elle renielement guillotine l'une de mes deux têtes, sans avoir à faire un choix impossible.

Marie Cardinal

A escritura de Godbout, sob sua aparente facilidade, guarda uma angústia profunda.

Suas personagens, sempre à procura de diálogo, fracassam fatalmente nas suas tentativas de estabelecê-lo.

Diálogo de surdos, monólogos paralelos, inúteis tentativas de comunicação, a sociedade em Godbout é uma eterna vivência de solidão.

Por vezes, um fluxo torrencial de palavras irrompe, inundando o discurso: palavras aparentemente gratuitas, no sistema de palavra-puxa-palavra, seja por sua homofonia, "sous

un baobab en babouches le chef chasseles mouches" (TP-21): seja pela obsessiva enumeração, como a das cidades por onde passam os protagonistas, em Le Goussau-sur-la-table:

Belle Plaine, Medecine Hat, Qu'appelle, Val
Marie, Foremost, Assinibola, Lethbridge,
Kennedy, Neepaws, Sandy Lake, Wawanesa,
Jordanie, Paris, Laugneth, Polar point,
Manitou, Oxbow, Carman, Lac du Bonnet,
Steinback, Sundown, Crystal City, Montmartre,
Kipling, Souris, Marlenthal, Browning, Eden,
Detroit, port Huron, Chatam, London,
Waterloo, Damascus, Nottawasaga, Port Crédit,
Hamburg, Frankfort, Belleville, Toronto,
Ottawa, Kingston, Iroquois, Lon Sault (...)
(CT-7B-79).

e na qual o desfile do significante se materializa nas imagens das cidades que se sucedem ao longo da via férrea. seja, ainda, pela reprodução comentada de anúncios de televisão: "On vaporise, ça nettoie; on essuie, ça brille (...). Ces gens ont ardent besoin que je salisse leurs antisepsies!" (SG-144-146), com as quais o narrador tenta armar uma paródia de conversação.

LOGUIOR-SEM-ALOCUTÁRIO

Palavra desgarrada, rodando em círculos que não levam a parte alguma, o diálogo em Godbout é a realização fônica do sur-place a que se entregam as personagens deste autor.

Ruídos que se entrecruzam, monólogos que se desenvolvem em planos diferentes, mostram a impotência das personagens em se comunicar realmente.

Muradas literal ou metaforicamente, as personagens

godboutianas estão irremissivelmente enclausuradas, embora a necessidade de falar, de romper o silêncio as atormente, a elas que já abdicaram da esperança de uma resposta.

Reiteradas vezes, encontra-se o reconhecimento desse impulso. Assim, se, em L' Aquarium, apenas Lui possuía a arte de manejar as palavras, transformando-as em mensagens, como afirma o narrador:

Il m'en souvient: lui seul pouvait parler, communiquer. Il rendait les mots utiles; il avait l'art de les mouiller, les rouler, les accoler les uns aux autres pour en tirer l'espoir (A-84/85),

os demais atores dessa cena fechada que é a Casa Occidentale, reduzindo a solidariedade à irrisão, partilham ruídos que lhes sublinham a solidão, "encarnando a catástrofe do verbo" de que fala Kristeva (1), pois, para eles, "les mots n'ont plus de poids, ne sont plus d'usage: (ils) se contenteron(t) de grogner" (A-84).

Essa catástrofe do verbo é constantemente sublinhada em Godbout:

... c'est par solidarité que je les écoute vivre - seul dans mon appartement, je suis les rites quotidiens de mes freres - tout est si bien construit et si mal cloisonné que les plaisirs accoustiques sont multiples - (...). Nous nous payons en bons aventuriers qui fuient, l'expérience de la solitude em comum - jouer au solitaire et mépriser la société est un jeu d'autrefois, du temps jadis du conte de fée - la solitude? (A-26-27).

A palavra já não serve de elo de união entre os indivíduos: ela serve apenas para separá-los ainda mais, para mostrar-lhes a impossibilidade da comunicação. A barra entre o significante e o significado nunca foi tão espessa.

Falar para se provar que se está vivo, falar na presença de outrem, sem esperar - e talvez mesmo sem desejar - uma resposta:

Il avait besoin de parler, il l'a fait.
D'ailleurs je suis persuadé qu'il pense déjà
à autre chose" (A-52);

"Il veut me parler mais il ne parle pas parce
qu'il n'a rien à dire" (A-30)

"Il n'a aucun besoin que je lui réponde" (A-49).

Palavra vazia, que ecoa indefinidamente, passando de boca em boca, desprovida de sentido, ruídos, como "des vies en parallèle, comme des pistes de ski dans la neige" (CT-67), diálogo de surdos que retorna inexoravelmente nos romances de Godbout, palavra interrompida, em Le Couteau sur la table, balbuciante em Salut Galarneau!, cindida em Les Têtes à Papineau:

... nous n'avons jamais vraiment parlé, vidé
une question, amorcé une discussion même
politique, je crois. (...) nous étions le
Canada entier autour d'un rectangle recouvert

de linoléum jaune, dans une odeur de friture
et de sauce à la cerise. Muets.
Monosyllabique. (CT-54/55)
...nos conversation n'en demeuraient pourtant
pas moins de monologues qui vivaient le temps
d'un souffle entre deux gorgées de biere ou
de café chaud. (CT-108)

Diálogo desejado e tornado impossível, tropeços
que o próprio narrador coloca em seu caminho, já que, no fundo, o
que deseja é um alocutário mudo, uma ocasião para deixar vir à
tona o que quer dizer e que cala, a coisa que não consegue tomar
forma.

Como o Danseur e Vladimir, em L'Agararium, também
Galarneau é impulsionado pelo desejo de falar, de preencher o
vazio que se forma em volta dele com o eco de suas próprias
palavras.

Embora reiteradas vezes o protagonista reclame: "à
qui faire confiance, je veux dire, à qui vraiment peut-on tout
confier? (SG-41. Grifo do Autor), ele tropeça nas suas tentativas
e retoma-se constantemente: sua narrativa é entremeada pela
expressão "je veux dire", retomada do pensamento à procura da
expressão justa, à procura de um significado que escapa sempre e
sempre, fragmentando seu texto.

A recorrência do processo é tamanha, que, abrindo
ao acaso qualquer página de Salut_Galarneau!, se pode encontrá-
la:

"ce n'est vraiment pas l'après-midi pour
essayer d'écrire un livre, je veux dire: ce

n'est pas facile de se concentrer (...)" (SG-13);

"ce n'était pas une question d'intelligence, je veux dire: j'avais enviuger" (SG-21);

"si j'avais été médecin, je ne dis pas. Je veux dire, j'aurais eu des connaissances" (SG-27);

"papa ne travaillait pas souvent. Je veux dire il ne gagnait pas beaucoup d'argent" (SG-66);

"une fille que j'ai connue enfant, je veux dire... Doris Day, que j'ai vue..." (SG-118);

"j'attendrais mon royaume à pourcentage. Je veux dire: pourquoi est-ce que..." (SG-118/119).

Esse discurso essencialmente não-dialético, obsessivamente repetitivo, girando em torno de si mesmo, procura uma verdade que lhe escapa:

Cette pratique m'a inspiré d'ailleurs une phrase tout-à-fait inutile, mais que j'aime beaucoup: sous le baobab en babouches le chef chasse les mouches, ajouta François. Répétez après moi!

- Je ne comprends rien à tout cela! s'exclama Northridge.

- Il n'y a rien à comprendre, dit Charles, quand François phrase il s'écoute, il frappe les mots comme des cymbales, peu importe si leur musique a un sens ou non, il fait du bruit, il publie..." (TP-21/22).

Tal tipo de discurso, no qual se produzem sons sem sentido, forma também de se provar que ainda se está vivo, repetindo o movimento parado referido anteriormente, encaixa-se

no comentário de Pierre Marie e Jean-Marie Prieur, em "Freudaneries":

Les mots s'appellent l'un l'autre, affinité phonique, sémantique, appel d'un syntagme au déroulement sans fin, aspiration des mots par le tourbillon d'où tentent d'émerger des sujets toujours déjà repris par le maelstrom qui le constitue. Desespérance de la chaîne signifiante à sédimenter dans le vide. Des mots, des mots qui racontent la même histoire, mais quelle historicité a-t-elle pour celui qui la conte, conte à dormir debout, compte à rebours vers une origine anachronique.(2)

"Je veux dire", retomada do discurso inicial, linguagem de gogos, é também manifestação do desejo de falar: eu quero dizer, repete François Galarneau, bem como todas as outras personagens de Godbout.

Quero dizer - dizer o quê? Elas querem dizer o indizível que as sufoca, procuram um alocutário que lhes escapa e perdem-se no emaranhado de seu próprio discurso, na "fascination apeurée et défensive, désirante et mortelle, devant l'effondrement du verbe". (3)

Esse alocutário ideal/idealizado, simbolizado pela mãe Galarneau, a mãe sempre ausente, misteriosa sedutora, vai transformar em perigo mortal a resposta em Godbout, porque:

Pour que le narrateur puisse investir son récit comme un moyen de séduction et une offre d'un plaisir d'écoute, encore faut-il que, pendant l'enfance, sa parole ait été réellement investie par l'autre - la mère ou

son tenant lieu - comme cause d'une satisfaction effective. Il faut, en d'autres termes, que la mere ait pu prouver et montrer son bonheur à entendre son enfant parler. (4)

Mas como a mãe nunca os escuta realmente, o diálogo se torna impossível, as palavras a serem ditas continuam presas na garganta do protagonista godboutiano:

Elle disait (...) souvent en nous embrassant: "Mes pauvres enfants, qu'est-ce que vous allez devenir?" Mais elle se sauvait bien vite avant que Jacques ou Arthur ou moi puissions lui dire que nous étions bien comme ça (SG-91).

O primeiro objeto do amor é, em Godbout, um objeto fugidio, como já se viu. Todos os seus substitutos são recusados e/ou eliminados.

L'interlocuteur peut finir par être relégué dans la situation d'un pur spectateur dont on convoitera malgré tout l'adhésion à une vérité qu'on lui propose telle une offrande. (5)

No plano da palavra, o mesmo processo tem lugar: locutores à procura de um alocutário, os narradores godboutianos tendem a suprimi-lo quando acaso o encontram, pois não podem suportar a substituição do verdadeiro objeto que procuram. Por isso, falei do perigo mortal que representa a resposta. Os raros alocutários são rapidamente suprimidos, ou acontece também ser

válido qualquer motivo para que o diálogo não se estabeleça.

Em le Couteau sur la table, existe, entre o narrador e Patricia, uma barreira, representada pela diferença dos ambientes onde os dois passaram as respectivas infâncias, que parece impossibilitar o diálogo, tal como as paredes da Casa, em L'Agarum, isolavam os moradores uns dos outros.

Em vão os amantes de le Couteau sur la table tentam tecer uma rede de lembranças comuns: há sempre um hiato a mantê-los distantes um do outro. Sublinhando esse hiato, o narrador vai notar, no momento em que Patricia tenta descrever sua própria infância: "J'essayais d'ajouter dans la trame de ses souvenirs de fillette riche mes images étriquées, piquées dans un petit coin de province" (CT-72).

O movimento inverso também representa uma impossibilidade. Por sua vez, o herói tenta mostrar para Patricia a Montréal de sua infância: a cidade que ele descreve desapareceu sob os novos prédios, e é a vez de Patricia concluir: "Au fond, autant habiter un chantier!" (CT-87).

Mas é justamente o fracasso da tentativa dessa fusão das infâncias que possibilitaria o diálogo que permitirá, ao final do romance, a dúvida quanto ao destino de Patricia: sintomaticamente, o protagonista dirá: "Je ne te ferai aucun mal, si tu ne dis mot, Patricia" (CT-157. Grifo meu).

O destino de Madeleine Coulombes será bem diverso: provinda do mesmo ambiente que o narrador, eles podiam "échang(er) des souvenirs comme au marché" (CT-124); além do

mais - supremo horror! - Madeleine espera um filho. A possível aloquária, que carrega no ventre um futuro rival, é radicalmente eliminada da narrativa:

Madeleine qui aimait la vie mourrait stupidement. mais ce qui me terrifiait le plus dans cette aventure soudainement terminée, c'était surtout ce silence énorme, inattendu: Madeleine mon amour ne pouvait plus répondre (CT-134. Grifo do Autor).

Fazer coincidir as infâncias, obsessão que é condição sine qua non do diálogo, leva o narrador a um impasse, já que a coincidência das infâncias se transforma em traição à mãe arcaica, que toma todo o seu espaço sentimental.

O dilema do narrador apresenta-se como de impossível solução. Incapaz de se tornar sujeito de seu próprio discurso pelo desejo de colmatar o desejo materno de um discurso conhecido, de um discurso que seja a repetição do mesmo, a não-afirmação de uma alteridade em relação à mãe, o protagonista tem, diante de si, duas alternativas: calar-se, reduzir-se ao silêncio, para não incorrer no risco de repetir um discurso que a mãe já conhece: ou, o que parece ser o caso mais freqüente em Godbout, falar incessantemente, na esperança de detectar onde se encontra o desejo materno, de fazer funcionar o encantamento de que fala Lacan, para seduzir a mãe que se cala e se ausenta, impossibilitando ao narrador atingi-la.

O canto da sereia não funcionando, todos os substitutos que por ele são atraídos vão-se perder no abismo

cavado pela ausência materna, anulados por uma fúria assassina, que tem sua origem na frustração original. Assim, François Galarneau vai prometer, por exemplo, a seus possíveis interlocutores: "Quand ils auraient répondu, je les zigouillerais d'un coup de sabre sur la nuque" (SG-62).

Paradoxalmente, a impossibilidade de diálogo vai salvar as personagens do desastre. Dessa forma, Marise Doucet escapará ao destino de Madeleine, justamente por "não compreender": sob a forma de lamentação do narrador, encontra-se, na realidade, sua escapatória: "Marise est une fille simple, saine, elle devrait pouvoir comprendre. Elle ne veut pas. Je ne sais plus à qui parler" (SG-77).

Depois de uma explosão verbal, que serve para dar vazão ao ciúme que François sente ao perceber o relacionamento entre sua amante e seu irmão, o par inicial, formado por Marise e François, se reduz ao silêncio: "Depuis dimanche soir, quand j'ai tant crié, Marise et moi on ne s'est pas parlé, sauf pour l'essentiel: l'argent et ce qu'il faut commander à l'épicerie" (SG-91).

Falar sempre, falar de tudo ou de nada, produzir sons, mesmo que estes não tenham nenhum sentido, é uma forma de se manter vivo. Como François Papineau, que fraseia, como os moradores da Casa, que produzem ruídos à guisa de conversa, também Galarneau se sente impulsionado a falar: "J'ai dit: 'C'est combien?' deux fois. Les mots me rechauffaient la bouche: la fille m'a répondu: 'fifty-seven', rien de plus, elle ne pouvait

savoir" (SG-104).

Entre Marise, que deveria, e a moça do bar, que não poderia compreender, os termos são os mesmos: François Galarneau procura um impossível alocutário, hiância que nenhuma figura feminina poderia colmatar.

Entretanto, esse frasear no vazio tem, ainda, uma outra função: como Prometeu, que roubou o fogo dos deuses, as palavras que "aquecem a boca" do protagonista foram também roubadas ao Inominado Lui, figura paterna perdida e reencontrada em cada romance. Usar a palavra é uma forma de usurpar o pátrio poder.

No afã de buscar um alocutário, ao ver seu universo amoroso destruído, Galarneau insiste em exercer esse poder da palavra: endereça para si mesmo cartas que assina com nomes femininos: cinde-se para dialogar consigo mesmo, criando um duplo que lhe deve obediência total:

- Cessez de me répéter.
- Je fais ce que je peux: les questions, les réponses. Vous ne parleriez pas si je ne voulais pas. Stie.
- Vous vous révoltez?
- Vous êtes un de mes personnages. Vous dites ce que je veux bien vous faire dire, vous serez gentil si je l'exige. Ce n'est pas comme avec les autres (SG-140).

Diálogo esquizóide, no qual não se sabe mais quem é quem, a criatura ou o criador, o senhor ou o escravo. Ordens e contra-ordens se cruzam, quem se revolta, a criatura ou o

criador?

François Galarneau, criação de François Galarneau, parece tomar as rédeas do diálogo e logo as perde, pela desmistificação da última réplica.

E é justamente essa última réplica que dá um fio condutor para compreender o desejo do narrador: ser o mestre do jogo, "avoir la maîtrise du jeu", na "m'êtrise du Je" de que fala Lacan.

A criatura tem que ser exatamente aquilo que o criador espera que ela seja, sob pena de ser suprimida - e não se recai aqui no jogo de tentar adivinhar o desejo do outro, para satisfazê-lo antes mesmo que ele seja expresso?

Segundo Silla Consoli:

Cette conformité du discours au désir de l'autre, même si elle ne se constitue pas en certitude, guide dans bien des cas les étapes de l'aventure langagière: toute parole, tout récit de l'enfant représente alors un entreprise de vie ou de mort. (6)

No entanto, o desejo de se constituir como sujeito de seu próprio discurso - e como sujeito onipotente, livre da confrontação com o desejo do outro, já que o narrador se desespera de satisfazê-lo - levá-lo-á, primeiro, a se isolar dentro de sua concha/casa, em seguida, à tentativa de destruir o outro, ou de reduzi-lo à impotência e à afasia.

Se o outro é uma personagem que o narrador cria, este pode, a seu bel-prazer, suprimi-lo ou submetê-lo a suas

exigências: "vous serez gentil si je l'exige" (SG-140).

Entretanto, esse outro/mesmo se torna uma presença insuportável, por refletir sem cessar aquilo que o narrador mais deseja evitar: a confrontação e o reconhecimento de seu próprio desejo.

In dubio pro reo, especialmente se o réu é aqui o próprio narrador que, para se tranquilizar, recorre a outros alocutários, neutros, falsos alocutários que lhe dão a ilusão de um diálogo. Este, ainda uma vez, é apenas um encadeamento de palavras sem sentido: "La télévision, je me disais, je pourrais la fermer. J'ai essayé. Ce n'est pas possible. C'est la seule voix qui puisse me répondre" (SG-141).

Mas mesmo esse substituto eletrônico toma as rédeas do discurso, e François vai encadear anúncio após anúncio, como se fossem a ele especialmente endereçados.

Antes porém de se entregar a essa paródia de diálogo, o protagonista se vinga imaginariamente de Marise, enterrando-a sob as palavras, reduzindo-a à condição dos animais empalhados por Léo, o tio cuja arte ele tanto admira. Assim tratada, Marise

ne peut plus respirer, eile a des adjectifs plein les narines, des verbes, dans les oreilles, la voilà bien punie, je l'emmene chez Léo (...). Elle se tient grâce à mes poemes enfouis sous sa peau tendue (SG-137).

Novamente uma personagem se mantém graças às

palavras do narrador - velamento/desvelamento do jogo da escritura, que transforma o narrador em senhor de vida e de morte de suas personagens.

Entretanto, esses diversos alocutários, sejam as pretensas signatárias das cartas, o duplo com quem dialoga, a televisão ou Marise empalhada, não satisfazem François, que sonha em se

fabriquer une lectrice idéale, une fille
comme dans la publicité, avec des yeux marron
et des seins gros comme son nez: elle sera
(son) confessionnal, (son) psychanalyste,
(sa) silencieuse, (sa) dévoreuse (SG-147).

Essa leitora ideal, silenciosa devoradora, constitui a imagem idealizada da mãe - idealizada, já que a mãe Galarneau, como se disse antes, nunca escutava os filhos, ao passo que a mãe ideal estaria sempre a postos para escutar o que o filho desejasse dizer, como um receptáculo mudo a recolher as palavras que ele retém agora, presas na garganta, a sufocá-lo.

O abismo entre os interlocutores é patente também entre os protagonistas de Les Têtes-à-Papineau. Já de início, eles reconhecem que seu discurso está cindido, por interferência do médico que, justamente, tentará transformá-los em um.

Ironia do destino das personagens, o Dr. Northridge, que espera fazer de duas cabeças uma só, começa por separar seus discursos, que, ora paralelos, ora entrelaçados, divergem sempre: uma das cabeças deseja a operação, a outra a

teme: uma quer se ver para sempre livre dos laços familiares, a outra faz questão de conservá-los; enquanto isso, cada uma expressa num monitor de computador a sua versão da história comum.

A irônica solução do final do romance completa a idéia de impossibilidade de diálogo: o resultado da fusão das duas cabeças, em lugar de reunir seus discursos, redonda num ser incapaz de retomar o "diário da evolução" no ponto onde fora interrompido, incapaz de se recordar de qualquer coisa antes da intervenção, incapaz, até mesmo, de entender o francês, língua materna de Charles e François.

Última versão do locutor sem alocutário, o indivíduo que assina, in memoria, Charles F. Papineau, não consegue dialogar com os editores do livro a que se tinham proposto os protagonistas: impossibilidade da escritura, impossibilidade do diálogo, locutor sempre à procura do alocutário, de preferência mudo, como a leitora ideal de Galarneau, espécie de receptáculo que registrasse uma fala enfim liberada - a assunção ao poder da palavra, a língua paterna/materna finalmente dominada.

NOTAS

- (1) KRISTEVA, Folie_vérité, p. 9.
- (2) MARIE & PRIEUR, Folie_vérité, p. 86/87.
- (3) KRISTEVA, op.cit., p. 9.
- (4) CONSOLI, Folie_vérité, p. 39/40.
- (5) Id. ibid., p. 60.
- (6) CONSOLI, op.cit., p. 41.

Q-AMANTÉ DE MARGUERITE DURAS
OU O CORPO CRIPTOGRÁFICO

CLEONICE PAES BARRETO MOURÃO

Ler Marguerite Duras: tarefa difícil e até mesmo desconfortável. Mergulhamos em águas muito densas, densas demais, nos perdemos na ambigüidade da escrita, na tênue identidade de seus personagens, na profusão de seus fantasmas obsessivos-subtraídos de nós mesmos e de nossos pontos de referência, flutuamos num espaço limite entre a vida e a morte.

Quando em 1984, Marguerite Duras publica *Q Amanté*(1), o sucesso de vendas confirma a ânsia de seus leitores: finalmente uma obra onde a autora se mostra narrando as passagens mais significativas de sua vida. Para um século ávido de

confissões, como diz Foucault, essa obra autobiográfica teve o efeito de um repouso: sabemos enfim quem foi e quem é Marguerite Duras. Estava selado o "pacto autobiográfico", na expressão de Lejeune, e a partir daí ficava assegurada a categoria de verdade em torno de um nome que já então era quase um mito.

Resta-nos, entretanto, desconfiar dessa "verdade" e não nos deixarmos levar pela ingênua alegria de conhecer a pessoa Marguerite Duras. O Amante é antes de tudo a autobiografia de uma escritora, a arqueologia de uma escrita, a possível terra natal de seus fantasmas. E mais ainda: a obra não tem autonomia, ela só pode ser compreendida no entrecruzamento de mais duas também autobiográficas: Un Barrage Contre le Pacifique e Eden Cinéma. Outras podiam se juntar a essas, como La Douleur, La Vie Matérielle. Limitamos, porém, nosso estudo, àquelas que julgamos mais especificamente autobiográficas, sabendo que de uma forma ou de outra, toda a obra de Marguerite Duras tem como estrato mais profundo um mesmo eu que se despedaça em vários personagens, um mesmo fantasma materno que se faz presente no mar à beira do qual se passam quase todas as suas ficções, o mesmo verão de uma menina no Vietnã inundando de suor os corpos que vivenciam a mais fundamental experiência durasiana: o amor. Toda a produção de Duras, literária e cinematográfica, constitui aquele "espaço autobiográfico" de que nos fala ainda Lejeune.

Pretendemos estudar aqui apenas um ponto - o corpo criptográfico - como fundamento de uma escrita, fundamento que, passando pelos textos autobiográficos, estrutura igualmente

os ficcionais.

No limiar de O Amante, o eu enunciador propõe o seu próprio rosto como texto a ser lido. Um rosto envelhecido aos dezolto anos, já então marcado por um tempo subjetivo de experiências fortes: "Não tive medo e observei o envelhecimento do meu rosto com o interesse que teria dedicado a uma leitura" (8).

Nenhuma descrição em torno desse rosto, apenas o dado da passagem do tempo sobre ele: "Tenho um rosto destruído" (8). É essa a primeira imagem que o eu oferece a seu leitor.

A palavra "imagem" entra também no limiar do discurso memorialístico carregada de significações. No segundo parágrafo, encontramos: "Penso frequentemente nessa imagem que só eu ainda vejo e sobre a qual jamais falei a alguém" (7). Essa imagem reminiscência se desdobra em outra: a visual, a fotográfica. É extremamente significativo o seu relato: "Minha mãe nos fazia fotografar para poder nos ver, ver se crescíamos normalmente" (103). O olhar materno se desvia do filho para a foto. Onde estaria então situado esse rosto de menina?

Impossível vê-lo no espelho do olhar materno porque esse olhar se deslocou para a foto; impossível também identificá-lo na foto que é reprodução distorcida. Esse rosto não tem lugar próprio, situa-se no entrelugar, no intervalo, entre o olhar materno e a foto. Se a foto é que é olhada pela mãe, e é representação, então é preciso que o eu se construa, ou construa o próprio rosto como representação para existir diante do olhar

materno. Assim, esse desvio do olhar materno está na origem mais profunda da escritora: era preciso representar-se, construir-se na ordem da representação - a escrita. Nesse processo, o eu memorialístico se desdobra muitas vezes num ela, torna-se personagem de sua própria história para, por sua vez, poder se olhar num gesto narcísico.

A escrita de Duras é toda ela atravessada por esse olhar materno ausente, faltoso. Escrita que percorre indefinidamente as bordas das órbitas vazias do olhar materno. Escrita como construção obsessiva de uma imagem especular que nunca chegou a se formar, da única foto de que ela precisava para constituir a própria imagem: o reflexo de si mesma nos olhos da mãe. No álbum de família, o lugar dessa foto está vazio e a escrita é o processo que tenta obturá-lo. Referimo-nos à foto da menina aos quinze anos, no momento da travessia do rio Mekong, foto que não foi tirada.

É ilícito perguntar ainda se as órbitas vazias do olhar materno não seriam a fonte de violência que surge como tema reiterativo em várias obras de ficção durasiana, sobretudo a fantasia do corpo despedaçado - não constituído em imagem: despedaçado por uma mina em Les Petits Chevaux de Tarquinia; ou pelas rodas de um trem em La Vie Tranquille; esartejado em L'Amante Anglaise.

A fantasia do corpo despedaçado tem sua expressão no corpo da escrita: ela se faz fragmentada, retalhada, pulsando num ritmo nervoso, repetindo até a obsessão os estilhaços da

reminiscência do eu memorialístico, o mesmo eu que na obra ficcional rompe sua unidade e vive em vários corpos que são sempre o mesmo: Anne-Marie Stretter, Lol V. Stein, Anne Desbaresdes, Aurélia Steiner... desfile infindável de mulheres, tentativa de reconstituição da imagem primordial, procura do Júbilo diante do espelho, desse grito que não foi emitido e se repete na ficção ou se transforma no silêncio que marca a escrita durasiana.

A figura da mãe domina a infância e a adolescência de Suzanne, no romance Un Barrage Contre le Pacifique, numa relação de amor e ódio, uma mãe a quem se quer embalar e assassinar. Tendo adquirido a concessão de terras às margens do Pacífico, na planície oeste do Camboja, a mãe verifica, estarecida, que lhe venderam terras incultiváveis. Quando a maré de julho subia, inundava tudo, arrasava as plantações. E ela decide lutar contra o Pacífico, construindo uma barragem que detivesse suas águas. A infância de Suzanne gira em torno dessa luta exaustiva da mãe contra as marés do Pacífico. O mesmo dado autobiográfico é reescrito em Eden Cinéma, peça de teatro que conta a vida da mãe, de Suzanne e Joseph, o irmão. É nesta peça que de maneira mais explícita surge o relacionamento mãe-filha. A indicação de cena determina que a mãe deve estar sentada numa cadeira e Joseph e Suzanne beijam suas mãos, seu corpo, escorregam sobre ela, colados a seu corpo e a mãe permanece imóvel, muda, inexpressiva. Colados a seu corpo. Quer seja para Suzanne, quer seja para o enunciador de Q_Amanie, essa cena

teatraliza uma outra mais primitiva: a fusão dos dois corpos, mãe e filha, ou o desejo de "um corpo para dois" na expressão de Joyce Mac Dougall (2).

Retomando então a narrativa da construção da barragem, em Q_Amanie, percebemos a pluralidade de significações contidas nesse fato. A escrita de Duras não é outra coisa senão a construção de uma barragem que a separasse da mãe, uma escrita na qual ela existisse por si mesma, fizesse corpo próprio, se colocasse do outro lado, ao abrigo de uma mãe invasora, ameaçadora. Muito mais que uma comparação entre a mãe e as águas do Pacífico, o texto instaura entre os dois elementos uma unidade que se manifesta no nível do significante: em francês "la mère" (a mãe) e "la mer" (o mar).

Ultrapassando ainda o dado referencial geográfico, se jogarmos com o significante "Pacífico" enquanto metáfora do ventre materno, veremos que essa luta é também a expressão do desejo de deixar o lugar da paz simbiótica com o corpo materno. Se ao nível do enunciado a luta contra as marés pertence à mãe, no nível da enunciação essa luta se desloca para a filha na medida em que se enunciar é construir o seu próprio lugar: de Barrage a Q_Amanie, foi este o itinerário: a menina Suzanne, objeto da narrativa é agora, em Q__Amanie, o sujeito de um discurso, sua construção narcísica surge dos efeitos da enunciação e não do conteúdo do enunciado.

A metáfora da barragem leva-nos ainda a um outro aspecto, consequência do que acabamos de esboçar. Observe-se que

a obra de caráter autobiográfico tem como título O Amante. A primeira experiência sexual da jovem branca com o homem de Cholen está fundada na relação mãe-filha. Numa vida quase monástica entre a família, o trabalho, os administradores da concessão, a mãe é "este desencorajamento para viver", figura destruída pela miséria, pela revolta, pelo amor desmesurado pelo filho mais velho. Quando a menina de quinze anos, em sua roupa de jovem prostituta, encontra-se com o amante, o homem de Cholen, e se deixa levar pela força do desejo, ela está resgatando em seu corpo o corpo da mãe, resgatando-o à vida, ao prazer sexual.

E agora, paradoxalmente, ela está destruindo a barragem da interdição, num jogo incestuoso onde Mr Jo, o amante, é o substituto de seu irmão Joseph (atente-se para a proximidade dos dois nomes: Joseph e Jo). A jovem goza então no seu corpo o amor incestuoso da mãe pelo filho mais velho, amor tão desesperado que nos perguntamos se não é contra ele que a mãe edifica sua barragem.

Ato de transgressão da jovem branca, mas também de compensação: "a mãe não conheceu o gozo": ato pelo qual a filha substitui a mãe, de maneira a preencher um vazio que vislumbrava naquela mulher de cabelos amarrados em coque, de meias remendadas e saia plissada. No momento do encontro amoroso, "a imagem da mulher com as meias cerzidas atravessou o quarto" (44). O corpo da jovem falava o silêncio da mãe, traduzia em carícias as pancadas da mãe, gritava no amor o grito do ódio e revolta da mãe. No gozo erótico, os cuidados que o amante dispensa à menina

de quinze anos são aqueles que seu corpo pede às mãos maternas: lavar, enxugar, acariciar, embalar: "minha filha", dizia ele no quarto onde o amor fazia. Mas na presença do irmão Joseph, todo o desejo da menina pelo amante se deslocava para o irmão: "Meu desejo obedece ao do irmão mais velho, ele rejeita meu amante" (59).

A menina leva, pois, para o amante, um corpo marcado pela mãe e pelo irmão, marcado de um desejo que ela já conhecia antes mesmo do "experimento". Esse desejo "era a percepção imediata de um relacionamento de sexualidade ou não era nada. Na verdade soube disso antes da experiência" (29).

Numa das passagens em que ela narra o encontro com o amante, nesses pequenos parágrafos separados por um espaço como o ritmo de uma respiração, ela termina a cena da relação sexual com a frase: "O mar, sem forma, simplesmente incomparável" (44). No parágrafo seguinte, depois de confessar que a imagem da mãe atravessara o quarto, termina dizendo: "A mãe não conheceu o prazer" (44). Aproximando as duas frases, em francês: "La mer, sans forme, simplement incomparable" e "La mère n'a pas connu la jouissance". O gozo é esse mergulho no mar-mãe, sem forma, incomparável, retorno ao Pacífico, desconstrução da barragem, da barreira, para deixar invadir seu ventre e conhecer no seu corpo o gozo do corpo materno.

Se a obra memorialística de Duras traz o nome de Q Amante, é porque o acontecimento erótico aí narrado tem suas raízes numa outra cena, arcaica e originária. Estreitamente

ligado à mãe e ao irmão, esse acontecimento assume dimensão especial para a escritora Duras: todo aprendizado de seus personagens passa pelo corpo: toda vivência é antes de tudo um contato da carne com o mundo toda dor é uma ferida na pele, todo amor passa pelos nervos. No corpo de cada personagem ela repete o gesto de resgate de seu próprio corpo, um corpo vazio de mãe, ausente de seu olhar.

A escrita de Duras conservou esse jogo primeiro e inaugural. Ela acaricia as palavras, demora-se nelas, volta a escrevê-las, repete uma frase, um parágrafo, uma expressão: toca a pele da palavra num arrepio, deixa-a vibrar no espaço do gozo, desta vez "o gozo de ser", como diz Lacan, do ser da linguagem.

Q_Amanie, a memória de uma escrita, é, pois, antes de tudo, a memória de um corpo de menina que sabe profundamente que só a escrita pode tirá-la do deserto em que vive o desejo feminino, que só a escrita pode resgatar do passado a fotografia que não foi tirada, o vazio da imagem da jovem durante a travessia do Mekong: "Ela poderia ter existido, uma fotografia poderia ter sido tirada (...) Mas não o foi" (14).

Gostaria de terminar acentuando, mais uma vez, que a ordem da escrita memorialística de Q_Amanie instaura no vivido do passado uma parte esgarçada por onde emergem os fantasmas mais arcaicos, um enunciado que na sua transparência de testemunha do vivido deixa vislumbrar zonas de densidade elaboradas pela enunciação, opacidade onde se aninham subterfúgios, desvios, metáforas - ali onde se encontra o eu como

desafio constante ao leitor.

NOTAS

1. DURAS, Marguerite. O_Amanie. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1985. As indicações de páginas, entre parênteses, referem-se a essa edição.
2. Título de um capítulo de Conferências_Brasileiras. Rio, Xenon. 1987.

