

PUBLICAÇÃO DO DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS DA  
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

O E I X O E A R O D A

Revista de Literatura Brasileira

Organização de:

Maria do Carmo Lanna Figueiredo

Ruth Silviano Brandão Lopes

Ano I - Número 1 - junho de 1983  
Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil

COLABORAM NESTE VOLUME OS SEGUINTESS PROFESSORES DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO E DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE LETRAS DA U.F.M.G.

do Departamento de Letras Vernáculas

Ana Maria de Almeida/ Antônio Sérgio Bueno/ Letícia Malard/Luiz Carlos Alves/ Maria do Carmo Lanna Figueiredo/ Maria Nazaré Soares Fonseca/ Melânia Silva de Aguiar/ Ruth Silviano Brandão Lopes/ Wilton Cardoso de Souza, também professor da Pós-Graduação da U.F.R.J.

do Departamento de Letras Românicas

Cleonice Paes Barreto Mourão / Wander Melo Miranda

do Departamento de Lingüística e Teoria da Literatura

Maria Helena Rabelo Campos / Maria Zilda Ferreira Cury

e

Alfredo Margarido,

da Universidade de Paris, Instituto de Estudos Portugueses e Brasileiros.

Júlio César Jeha,

aluno do Curso de Pós-Graduação em Letras da U.F.M.G.

Augusto Nunes Filho,

do Colégio Mineiro de Psicanálise, aluno de Pós-Graduação em Filosofia e em Letras da U.F.M.G.

## APRESENTAÇÃO

O EIXO E A RODA surgiu como publicação isolada em 1982, abrindo um espaço de produção sobre Literatura Brasileira no Departamento de Letras Vernáculas, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Agora, transformado em revista, em seu primeiro número reúne, principalmente, trabalhos do Corpo Docente e Discente da U.F.M.G., dedicados aos estudos literários, expandindo-se também para a publicação da ficção e da poesia.

Pretende contar, cada vez mais, com o interesse e colaboração dos colegas de outras universidades e daqueles que, de alguma forma, acham-se integrados neste estudo e na criação literária.

Maria do Carmo Lanna Figueiredo  
Ruth Silviano Brandão Lopes.

"ANTIPERIPLEIA": um jogo de enganos

O conto, objeto desse ensaio, "Antiperipléia" de Tutaméia<sup>(1)</sup> pode ser lido, ao lado do banal e do corriqueiro de sua história, como flutuação e percurso de significantes como o amor, a beleza, a morte, a justiça. O constante movimento desses significantes e a incertitude dos significados escapam sempre à necessidade que se tem de imobilizá-los, dar-lhes um sentido fixo, único e imutável, tendo-se ao contrário, que seguir-lhes o rastro, a breve ancoragem, o provisório sentido.

O primeiro dos quatro prefácios de Tutaméia, "Aletria e Hermenêutica", coloca de forma às vezes mimética com o tema a questão da dimensão do humor, como uma categoria paradoxal, que provocando o riso, eleva-se ao filosófico e ao sublime. O humor é uma forma de interrogar o incompreensível, de tornar visível o abstrato, de trazer à tona, de forma concreta, irrespondíveis perguntas e perplexidades humanas, evidenciando e concretizando o espanto que nem sempre se expressa diante do inexplicável, justamente porque nem sempre é possível explicar o sentimento de absurdo e angústia do vazio que se tem diante de coisas aparentemente banais.

Isso se faz, entretanto, de forma deslocada, através do humor, descentrando-se o eixo de uma roda que procura perpetuamente fazer coincidir significantes e significados, sem sucesso.

## O conto como anedota

"Antiperipléia" é humorística, anedótica, na medida em que é jogo de enganos, trapaça e trapalhada, situação grotesca e de não-senso, que coloca o absurdo desejo, a incessante busca de um cego D. Juan, vaidoso e amante da beleza física, visível e admirável. Ele é o cego que mira o que não vê e admira o que não há e daí tira o seu deleite estético.

"Antiperipléia" é anedota de abstração como aquela do primeiro prefácio, a do "leite que a vaca não prometeu", efeito sem causa, admiração sem objeto, pois o que está em questão não existe: a beleza de Sá Justa, pivô de um crime que não se sabe se houve, é móvel inexistente. No conto, o que faz girar o conflito é uma ficção criada pela mulher e pelo guia do cego.

Segundo Deleuze<sup>(2)</sup>, o paradoxo, a instância paradoxal, lugar do sentido, opõe-se aos dois aspectos da Doxa, o bom-senso e o senso-comum, que vão sempre numa direção só, expressam a existência de uma só ordem. O paradoxo é também potência do inconsciente, opondo-se ao plano da razão, do consciente, da lógica aristotélica.

No conto, paradoxal é a inexistente beleza física, ambígua e absurda, que circula como um belo corpo de mulher no corpo do texto. O que dramatiza a história e é condição de jogo não existe, mas produz e funciona como se existisse. O que vai preencher os vazios e fazer mover a máquina do desejo das personagens é pura fantasia, ficção criada por um guia mentiroso e que, no entanto, funciona como se existisse e com a mesma

eficácia. Esse valor absurdo, porque inexistente e que assim mesmo circula, é o elemento paradoxal, que provoca o riso por seu grotesco, mas coloca questões abstratas como é a do vazio, das carências nunca preenchidas, nunca resolvidas, mas produtoras desse constante movimento que é a vida humana. Assim os paradoxos, engendrados de uma outra lógica, são como o chiste e "não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento"(3). E como afirma Deleuze: "Não diremos também que os paradoxos dão uma falsa imagem do pensamento, inverossímil e inutilmente complicada. Seria preciso ser muito 'simples' para acreditar que o pensamento é um ato simples, claro para si mesmo, que não põe em jogo todas as potências do inconsciente e do não-senso no inconsciente"(4).

"Antiperipléia" é conto anedótico, humorístico, pelo efeito paradoxal dos aforismos e suas inversões. Os aforismos remetem para o bom-senso, o saber de uma comunidade, que procura legitimar e justificar suas certezas e eliminar suas incertezas. No conto, o que há é jogo de provérbios e não é o provérbio ou sua inversão que cria um efeito paradoxal, mas o jogo dos dois, o conflito de duas afirmações opostas tidas como verdadeiras. A presença de alguns provérbios presentifica a ausência do que lhes corresponde:

- 1) - Cego suplica de ver mais do que quem vê.
- 2) - O cego esconde mais que qualquer um, qualquer logro.
- 3) - Cego não é que morre?
- 4) - Só sendo cego quem não deve ver?
- 5) - O pior cego é o que quer ver.

A esse último corresponde de forma, inversa, "o pior cego é o que não quer ver" e cria-se o jogo de ambigüidades, que não se esgota, porém, no puro efeito lúdico gratuito. Para Costa Lima, o provérbio em Guimarães Rosa é o "conector por excelência. Nomeador do universal por meio de uma formulação entretanto concreta, referida ao particularizado, o provérbio funciona como o elo que reúne o contingente, o destino individual, e o território das perguntas irrespondíveis"(5).

Costa Lima distingue, como formas condensadas de narrativa comunitária, o provérbio do enigma: o provérbio é uma resposta que oculta sua pergunta e o enigma é uma pergunta que exige resposta. Em "Antiperipléia", há provérbios e um enigma que exige resposta: quem matou o cego? A resposta, entretanto, vai-se deslocando de hipótese em hipótese, sem que coincida o crime com seu autor, o criminoso com sua vítima. Assim, tudo desliza e escorrega e as respostas não aportam em suas perguntas, nem as perguntas em suas respostas.

### O jogo de enganos

O lúdico referido no prefácio como elemento humorístico, pode ser também jogo de engano e trapaça, como no conto, que, desde o seu título "Antiperipléia" remete a uma viagem às avessas, relato/périplo que se inicia com seu final. O guia da narrativa é um mau narrador que puxa o fio do narrado ao contrário, da mesma forma que guiou mal o cego:

"Tudo, para mim, é viagem de volta"  
"Divulgo: que as coisas começam deveras é  
por detrás, do que há, recurso".  
"A gente na rua, puxando cego, concerne que  
nem se avançar navegando—ao contrário de todos".

Num outro sentido, esse engano é erro de julgamento, impossibilidade de conhecer o real, o bom-senso sempre sendo posto em questão. A partir da escolha dos nomes próprios das personagens há também falsa pista, engodo.

Seô Tomé, o cego, ao contrário de São Tomé, o apóstolo que quer ver para crer, não vê e crê na falsa beleza de Sã Justa. Mesmo tocando-a, engana-se, incapaz de ver com o tato, como São Tomé que, tocando as chagas de Cristo vê, no sentido espiritual. Sã Justa, a mulher, é injusta com o marido, com o cego e com o guia, pois a todos engana e a todos enreda, jogando com dados falsos e enganosos. Prudencinhano é guia imprudente, porque se deixa envolver por uma situação perigosa para si mesmo, para a mulher, o marido e o cego.

Engano é também erro de julgamento, falta de capacidade de revelar a verdade, falsa pista na procura do crime. Como num conto policial, tudo aparentemente gira em torno da existência ou não de um crime. A morte do cego pode ser, entretanto, puro acaso. Ou não. Como nos contos policiais, há vários suspeitos, mas, ao contrário desses, a nenhuma conclusão se chega. O mistério persiste, pois decifrar o verdadeiro e o falso, o real e o imaginário é tarefa sempre inconclusa. Prudencinhano, anão, aparente solução da comunidade para resolver o mistério, é solução anã, deformada, contraditória, ele próprio também supondo suspeitos, em encruzilhada sem saída, intrincada confusão.

## O jogo do esconde esconde

Na narrativa, há um objeto escondido, desejado, flu- tuante e camuflado, que constitui os sujeitos, percorrendo-os, caracterizando-os conforme a sua posse ou não, estabelecendo uma trajetória, como a carta roubada de um conto do mesmo nome de E.Allan Poe (6), analisada por Lacan (7), referida por Deleuze (8) no seu estudo sobre a existência de séries na es- trutura. Como em "A carta roubada", aqui também há uma cena primitiva e sua repetição na enunciação do guia, narrador pri- vilegiado, presente como tal nas duas instâncias. É ele o cria- dor da ficção, objeto estético, simulacro do real, o corpo-cópia de Sã Justa que desliza no seu discurso.

Podemos estabelecer, como Deleuze, duas séries nessa his- tória e ver como os termos de cada série estão assimétricos e em constante flutuação:

<u>1a. série</u>		<u>2a. série</u>
a comunidade		o cego
a mulher		o guia
o marido		
elementos da cidade:	<u>elemento paradoxal</u>	elementos de
Imobilidade	a mulher,	fora da cidade:
	enquanto signo e coisa justa e injusta, feia e bela. Funciona como espelho das duas sê- ries, fazendo refletir uma na outra.Paradoxo: afirmação de dois sen- tidos ao mesmo tempo.	constante imobilidade

A mulher e seus atributos circulam entre as personagens e esse círculo é seu percurso sem destino fixo: a mulher para o guia, para o cego, para o marido, para a própria mulher. Sua aparência ou seu valor de signo varia para cada sujeito, enquanto

propiciadora de bens vários e múltiplos. Sã Justa tem um dado encoberto que não deve ser revelado, como a Rainha da "Carta Roubada". Seu poder reside na imobilidade desse dado: a coincidência entre a representação de sua beleza e o desejo do cego. O guia também esconde esse dado enganoso e seu poder reside aí, como o Ministro de Poe. O guia esconde uma face do dado e a substitui por outra em seu discurso: a representação, a ficção. O marido nada parece ver, como o Rei. O cego nada vê, como o marido, mas, como a Polícia, é aquele que pressupõe, que quer ver: "O pior cego é aquele que quer ver".

Os atributos da mulher estão à vista de todos, mas como a carta, é também a cegueira de todos, que permitem que eles circulem, sem que ninguém descubra sua potência dentro do jogo. Esse dado encoberto e descoberto ao mesmo tempo é um significante que remete para múltiplos significados, significante flutuante que é.

Para a mulher, é instrumento de amor, a partir do uso que ela faz dele; para o guia é poder, dinheiro e possibilidade de viver vicariamente o amor. Para o marido, é lucro material, o dinheiro da sacola do cego; para o cego, concretização da beleza e do amor.

A mulher, como a carta, é signo e coisa: disjunção básica, sempre supondo uma relação de falta e excesso, permanente de-sequilíbrio.

### O percurso da justiça

Assim é Sã Justa, a justa, a Justiça, que circula entre todos os elementos dessa antiperipléia enganosa. Entretanto, se-

gundo o Dicionário de Filosofia de Abbagnano<sup>(9)</sup>, justiça é "a ordem das relações humanas ou a conduta de quem se adapta a esta ordem", podendo-se distinguir dois principais significados nesse conceito:

1º) aquele pelo qual a Justiça é a conformidade da conduta a uma norma;

2º) aquele pelo qual a Justiça constitui a eficiência de uma norma, (ou de um sistema de normas) entendendo-se por eficiência de uma norma uma certa medida em sua capacidade de tornar possíveis as relações entre os homens.

No primeiro significado, o conceito é empregado para julgar o comportamento humano ou a pessoa humana (e esta última com base em seu comportamento). No segundo significado, é empregado para julgar as normas que regulam o próprio comportamento.

O dicionário mostra também como a problemática histórica dos dois conceitos é complicada e confusa. Aristóteles, por exemplo, afirma quanto ao primeiro significado:

sendo que o transgressor da lei é injusto enquanto que quem se conforma à lei é justo, é evidente que tudo aquilo que é conforme a lei é de qualquer forma justo: de fato as coisas estabelecidas pelo poder legislativo são conformes à lei e dizemos que cada uma delas é justa. Nesse sentido, a Justiça é, segundo Aristóteles, a virtude inteira e perfeita.

E, segundo ele, há duas formas de justiça particular: a Distributiva e a Corretiva ou Comutativa.

A Justiça Distributiva é a que preside a divisão dos recursos e bens comuns, enquanto tal divisão deve ser feita segundo a distribuição efetuada conforme a produção de cada um.

Ora, em "Antiperipléia", houve várias transgressões, desde o adultério ao roubo, ninguém, pois, podendo ser considerado justo. São Justa, em torno de quem todos giram e é espelho de todos, em vez de virtude, inteira e perfeita, é quem primeiro subverte e transgredir a ética da comunidade, sendo portanto antítese da justiça.

Se a Justiça deve distribuir os bens, no conto, isso não se dá, pois a distribuição se faz de forma escusa e fraudulenta e acaba sendo causa de crime. A justiça, aqui, nascendo de um pacto entre Sã Justa e o guia é aliança de trapaceiros, jogo de mentiras e seu constante deslocamento marca a impossibilidade de uma "justiça justa". Impossível é centrar e definir uma justiça que flutua, sempre se movendo, descentrada, móvel. Assim é Sã Justa que não coincide e não se ajusta com ninguém, nem com o marido, nem com o guia, nem com o cego, não se confirmando, então, como uma "justiça justa". A justiça, no texto, está no lugar de uma ausência, de um logro, causando a morte e logo coincidindo com ela. Há uma constante dissimetria entre a Justiça, que está na ordem do significado, do instituído social e sua função distributiva ou corretiva, que é fazer justiça. Esse desequilíbrio, causado pelo deslocamento da Justiça, torna-se visível no jogo das carências, que funda e faz mover a narrativa.

### O jogo das carências

Valores desejados	guia	cego
autonomia	+	-
amor	-	+
auto-estima	-	+
percepção visual	+	-
consciência crítica	-	+

	mulher	cego
amor	-	+
beleza	-	+

	mulher	guia
sedução	-	+
dinheiro	+	-

	marido	guia
dinheiro	-	+

Por esse quadro, vê-se que carências e bens, faltas e excessos alternam-se continuamente, no movimento permanente de um jogo que não pode parar, para não se imobilizarem e se revelarem os vazios básicos, as faltas essenciais, a ausência, a morte. Uma personagem complementa a outra; se perde de um lado, ganha de outro; se é receptora de um dom, é doadora de outro e a máquina das trocas simbólicas não pode parar.

O jogo das carências, se deixa a descoberto o lugar do vazio, revela o jogo dos dados enganosos e a estrutura dos sujeitos que se definem pela posse ou não de atributos que circulem entre eles. Qualidades e atributos, entretanto, não se imobilizam num sujeito só e assim também os próprios sujeitos se dividem e se dissociam a partir de um atributo real ou fictício. A mulher e o guia percorrem todas as relações do jogo das carências, de modo implícito ou explícito, como objeto desejado e elemento mediador. A mulher, a justiça, a beleza e o amor concretizados em São Justa, mediados por um guia bêbado movem

a fantasia de cada personagem, daí resultando um perpétuo movimento com momentos de uma plenitude entretanto fictícia. O jogo não se soluciona, não se chega a uma vitória, perdedores e ganhadores permanecem em contínua alternância e, se param, é para que a morte se revele.

Através de um outro jogo, o de ver/não-ver, mantém-se a mesma alternância, o mesmo movimento de falta e excesso:

ver  $\left\{ \begin{array}{l} \text{percepção visual} \\ \text{percepção intelectual} \end{array} \right.$

guia  $\left\{ \begin{array}{l} + \\ - \end{array} \right.$

cego  $\left\{ \begin{array}{l} - \\ + \end{array} \right.$

mulher  $\left\{ \begin{array}{l} + \\ + \end{array} \right.$

marido  $\left\{ \begin{array}{l} + \\ - \end{array} \right.$

povo  $\left\{ \begin{array}{l} - \\ - \end{array} \right.$

A própria narrativa também não se conclui, ela acaba se revelando como puro engano, pois quem a narra é um guia mentiroso e enredreiro, que não é cego mas vê e prevê mal. "Bebo. Tomo, até me apagar, vejo outras coisas". Fica assim a descoberto a impossibilidade de se estabelecer uma fronteira entre realidade e ficção. O leitor talvez seja também trapaceado, como as personagens do conto e como o Seo Desconhecido com quem coincide, pois ouve/lê a mesma história que ele, sendo dela destinatário. E dessa história não se sabe nada afinal, ela mesma podendo ser pura ficção do guia/narrador mentiroso, da mesma categoria do "nada privativo" do prefácio:

"Você está vendo esse bicho aí? Pois ele não existe!..."

#### NOTAS

1. GUIMARÃES ROSA, J. Antiperiplêia. In:—Tutaméia. R.J., José Olympio, 1967.
2. DELEUZE, G. Sobre o paradoxo. In:—Lógica do sentido. S.P., Perspectiva, 1974.
3. GUIMARÃES ROSA, J. Prefácio: aletria e hermenêutica. In:—Tutaméia, op. cit., p. 3.
4. DELEUZE, G. op. cit, p. 77.
5. Sobre aforismos na obra rosiana, COSTA LIMA, L. mito e provérbio em Guimarães Rosa. In:—A metamorfose do silêncio. R. J., Eldorado, 1974, p. 56.
6. POE E. A. A carta roubada. In:—Histórias extraordinárias. S.P., Abril Cultural, 1978.
7. LACAN, J. Le seminaire sur La lettre volée. In:—Écrits I. Seuil, 1966.

8. DELEUZE, G. Sobre a colocação em séries . In: —. Lógica do sentido, op. cit.
9. ABBAGNANO, N. Dicionário de filosofia. S. P., Mestre Jou, 1970, p. 565.

Ana Maria de Almeida

Para Ítalo Múgado

### PIRLIMPSIQUICE

- o palco psíquico -

O levantamento dos elementos estruturais do conto "Pirlimpsiquire", de João Guimarães Rosa, permite a discussão do conceito de representação como um complexo dinâmico de associações metonímicas, aparentemente arbitrárias a nível de enunciação, do qual resultará o sistema de condensação metafórica, a nível do enunciado. Em outras palavras, encontra-se aí o mesmo processo reducional que, no plano mítico implica a busca da unidade primordial da tradição hermético-alquímica e que, no plano literário, revela a obsessiva técnica de (re) constituição do texto-núcleo ou texto-constelação, que se desdobra no redemoinho infindável de variantes.

Desse modo, percorrendo o fundamento mítico de Guimarães Rosa, percebe-se que o processo de deslocamento (solve) e condensação (coagula), tomado da tradição alquimista, vem, mais uma vez, explicar a tensão entre estória e drama (ou estória/ História; mito/música, cf. Tutaméia e Corpo-de-baile) entre uma pauta e um pacto (cf. Grande Sertão: Veredas, em que são narrativas exemplares do texto-núcleo ou texto-constelação os episódios de Maria Mutema, do casal de manuelzinho-da-croa, etc.)

Pirlimpsiquire representa o ponto de abertura para onde

Pirlimpisquice representa o ponto de abertura para onde conflui a ordem mágica das estórias que se desdobram sobre um ponto fixo, abrindo novas perspectivas da ordem representada. É o estágio necessário da transmutação em que se confundem as fronteiras entre a loucura e a razão, entre o imaginário e o simbólico.

Essa ruptura ou fusão de níveis é anunciada desde as primeiras linhas do conto:

Ainda, hoje adiante, anos, a gente se lembra: mas, mais do repente que da desordem, e menos da desordem do que do rumor. (1)

Sob o signo da desordem e do rumor, instaura-se o jogo da livre associação metonímica; e do fluxo do inconsciente liberado, da irrupção do recalcado, configura-se a condensação de um caos primordial, "infantil", fonte de conhecimento. Misturadas as versões das peças teatrais, revive-se o tempo mágico das origens, em que as personagens são ainda detentoras da possibilidade de múltiplos papéis, sem as pautas e os pactos da ordem simbólica constituída.

A pela "oficial", que as crianças devem representar, estrutura-se em função dos valores de um super-ego, personificado pelo Dr. Perdigão. Cabe a esta personagem repetir, e fazer repetir, as palavras de ordem e as convenções sociais e culturais:

"Representar é aprender a viver além dos levianos sentimentos, na verdadeira dignidade"(2)

"Senhores discípulos meus, para persistir no prepará-los, a perseverança não me desfalece"(3)

A peça "Os Filhos do Doutor Famoso" reflete, pois, os "ideais do eu" forjados pelo autoritarismo maniqueísta, representado pelo educador. As personagens nela se definem por qualidades ou defeitos absolutos ou, ainda, por posições enobrecedoras ou in-

dignas, todas elas edificantes e moralizadoras:

Doutor Famoso  
Filho Capitão  
Filho Padre  
Filho Poeta  
Amigo  
Filho Criminoso  
Homem que sabia o segredo  
o delegado  
o criado  
um policial  
outro policial

E ainda o ponto, o narrador da estória, que acaba por desempenhar o papel do Doutor Famoso, porque o protagonista, Atualpa — um estudante e ator prestigiado — se vê impedido de fazê-lo. Tal passagem de ponto a protagonista vem ressaltar a idéia de que a ação só se configura na representação. Em outras palavras, que o saber de cor não implica o conhecimento, só alcançado na travessia do saber de coração, resultado da experiência tanto da ordem quanto do caos.

A tensão entre um saber de cor a lição oficial e um desempenhar de coração a vida representada começa a delinear-se desde que os jovens atores assumem uma outra estória:

Precisávamos de imaginar, depressa, alguma outra estória, mais inventada, que íamos falsamente contar, embainhando os demais no engano. E, de Zé Boné, ficasse sempre perto um, tomando conta. (4)

Uma estória concebida como mais inventada, mais representada, implica um excesso de fantasia ou uma liberação de fantasmas/distorções de um "real" cuja autenticidade deve ser preservada ou alienada de conflitos e contradições.

Ao analisar o teatro do ponto de vista do imaginário, O. Mannoni chama a tenção para o papel assumido de maneira histriônica, o qual se destina

... não a pôr em movimento, livremente, e sobre o palco psíquico, as imagens que o Eu tinha em reserva, mas a sustentar desesperadamente, uma imagem de si dada mentirosamente, a si e aos outros, como verdadeira ou real. Sabemos por exemplo que aquele que dramatiza assim o amor não está seguro de amr, isto é certo, e ele gostaria que os outros, ou o outro, o ajudassem a estar seguro. (5)

A insegurança do grupo de crianças advém da função policiadora dos "censores" que pertencem ao domínio da força e do poder, como o dr. Perdigão, que se esmera no burilamento das belas imagens do eu ideal, a tal ponto que o criado passa a ser chamado, eufemisticamente, de fâmulo, e o filho criminoso se torna o redimido. No espaço da representação do ideal do eu, não há lugar para o espectro das contradições. Sob a pressão da idealização, o grupo de atores vive o teatro como algo real que deve ser defendido do seu oposto, percebido não como o irreal, o duplo complementar, mas como o falso, o mentiroso, o enganador. Por isso, todos eles abandonam as brigas, comungam diariamente, pretendem ser filhos-de-maria, santos e padres.

Esse espaço, porém, tem seus bastidores, onde transitam os incorrigíveis Tãozão e Mão-na-lata, que, na evidência demolidora de suas presenças físicas, podem desvendar a "verdadeira" estória da peça — ou seja, seu avesso, o contrário coincidente e complementar.

É espaço, ainda, de Zê Boné — beôcio, papalvo — que ameaçava o grupo com sua mobilidade pronta a assumir qualquer máscara ou disfarce. Torna-se ele o índice, não do heroísmo sofridamente defendido pelo grupo teatral, mas dos diversos papéis do eu, em sua pura fluência:

Zê Bonê, com efeito, regulava de papalvo. Sem fazer conta de companhia ou conversas, varava os recreios re-produzindo fitas de cinema: corria e pulava, â celera-da, câ e lâ, fingia galopes, tiros disparava, assaltava a mala-posta, intimando e pondo mãos ao alto, e beijava afinal — figurando a um tempo de mocinho, moça, bandidos e xerife. (6)

Utilizando as expressões de Mannoni, pode-se dizer que Zê-Bonê é a figuração do Eu com todas as suas potencialidades, liberado de toda a restrição da ordem simbólica, pois é puro movimento, puro jogo associativo. Por isso mesmo, não poderia ser um dos heróis da peça do colégio, mas apenas "um policial", incapaz de "emendar palavra e meia palavra".

"O herói é um ideal, o personagem é um dos inumeráveis papéis do Eu"(7)

Zê Bonê é o duplo do elemento censorador, pois, como policial está ao lado da Lei, da Ordem da peça. Entretanto, ele "se versava dos mais simples, com escasso falar". Seu escasso falar, que encobre o interdito, faz emergir toda a estória (ou estórias, rumores, falatórios, sons desastituladores) que se desenvolve nos bastidores, nos porões do palco psíquico dos heróis, depois transformados em simples personagens. Zê Bonê é a concretização visual-cinematográfica do que flui e se condensa, daquilo que se oculta e ao mesmo tempo se manifesta de maneira irreprimível, pulsional. Por isso, também, contribui para a criação das duas peças que parodiam, no jogo do ponto e do contra-ponto, a peça principal:

— a peça do grupo teatral, com episódios que expres-sam a tensão e a agressividade liberadora do grupo:  
o fuzilado  
o trem do duelo  
a máscara: fuça de cachorro  
o estouro da bomba.

— a peça dos Gamboas: completa  
bem aprontada  
mas de todo mentirosa

É evidente o desdobramento do conteúdo latente da peça oficial: a nível do manifesto, ela expressa virtudes e vícios definidos; porém, a nível do latente, o que se revela é a violência bem estruturada, a falsidade da ordem e dos valores do educandário a que falta justamente a dinâmica da vida. Através do padre Diretor, revela-se essa falsificação de papéis, absolutamente incompreensíveis para os jovens atores:

Ele era abstrato e sério: não via a quem. Sem realces, disse: que nós estávamos certos, mas acertados demais, sem ataque de vida válida, sem a própria naturalidade pronta... (8)

O desacerto necessário, com sua conseqüente dinâmica, será justamente propiciado por Alfeu, preto e aleijado, que divulgava a "verdadeira" estória para os Gamboas. É ele, portanto, o índice do princípio obscuro, que rasteja, que emerge das profundidades das trevas para a luz, do inconsciente para o consciente. Vale lembrar que o nome Alfeu é derivado do grego alphós: branco, alvo; e, ainda, que o Alfeu, personagem, só usava mulletas nos dias de festa, pois era "capaz de deslizar ligeiro pelos corredores e escadas feito cobra, e que vinha, escutar os ensaios, detrás das portas". (9)

Desse entrecruzar de textos e situações, decorre o seguinte:

1º - O ponto, que se vê obrigado a representar o Doutor Famoso, apenas sabe as palavras do herói; desconhece os versos que Atualpa deveria recitar, dando início ao espetáculo. Tais versos espelham valores estranhos à estória da peça, vivida então como festa para os jovens — a ausência do ponto, sua conversão em protagonista invertem a ordem "séria" do espetáculo. Os versos dignificavam a Virgem Padroeira e a Pátria — valores implícitos na peça, somente a nível do sagrado institucionalizado. Na ausência do saber-de-cora, instaura-se o saber-de-co-

ração, que é o espírito da festa. Assim, o ponto só pode gritar: "Viva a Virgem e viva a Pátria" — única reação viva e possível ante o fracasso da peça imposta pelo dr. Perdigão.

2º - Zé-Bonê, impedido de participar "realmente" da peça oficial, vai repetir, como fazia com os filmes, a peça dos Gamboas, a que ele tinha acesso.

3º - A peça dos Gamboas desperta a agressividade e a rebelião contida do grupo oficial, que passa a representar a estória "mais inventada", para confundir os Gamboas e Zé-Bonê. O teatro se revela como teatro, a cena como encenação de um real idealizado. O excesso de invenção desnuda o jogo das convenções denunciado na confusão dos discursos dos atores, que, antes mesmo da representação, estavam impossibilitados de distinguir o teatral do teatralizado, o real do representado.

"— Entreguemo-nos à suma justiça do Onipotente..." proferia o Joaquina. "— Uma tana! Sento o braço!" — o Darcy rugia, ou o Atualpa. Mas: — "... O réprobo, o ímprobo, que me malsina os dias..." — já, vai vago, desembestando (10)

Com isso, o grupo atinge o verdadeiro espírito do teatro ou da ilusão cômica, no que se refere à liberação do imaginário:

Palavras de outro ar. Eu mesmo não sabia o que ia dizer, dizendo, e dito — tudo tão bem — sem sair do tom. Sei, de, mais tarde, me dizerem: que tudo tinha e tomava o forte, belo sentido, esse drama do agora, desconhecido, estúrdio de todos o mais bonito, que nunca ouve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais. Eu via os do público assungados, gostando, só no silêncio completo. Eu via — que a gente era outros — cada um de nós, transformado. O Dr. Perdigão devia de estar soterrado, desmaiado em sua correta caixa-de-ponto. Gritavam bis o Surubim e o Alfeu. Até o padre Diretor se riu, como ri Papai Noel. (11)

Recupera-se "um outrora", a cena do sonho, como explica Mannoni, e é o eu do sonho, do tempo em que se acreditava em máscaras e em papai-noel que pode explicar a atração exercida

pela ilusão ou credulidade conscientemente cultivada no jogo teatral. Os atores jogam com as convenções como se não soubessem que jogam com elas. Dissimulam, através de máscaras e distorções um saber que é o de todos — adultos e crianças:

Levando as coisas até o fim, chegaríamos a admitir que no adulto os efeitos de máscara e os de teatro são possíveis em parte graças à presença de processos que se aparentam aos da negação (Verneinung); que é preciso que não seja verdade, que saibamos que não é verdade, para que as imagens do inconsciente sejam verdadeiramente livres. Nesse momento o teatro desempenharia um papel propriamente simbólico. Seria todo como a grande negação, o símbolo da grande negação, que torna possível o retorno do recalcado em sua forma negada. (12)

O cruzamento dos textos das peças não oficiais estabelece a grande negação da estrutura maniqueísta da peça do Doutor Famoso, alter-ego do Doutor Perdigão. Ambas instauram o excesso da representação (excesso do grotesco na versão do grupo, excesso de sublimação na versão do Gamboa), o que se torna uma denúncia do excesso de ideais representados no sistema cultural e educacional.

Entretanto, tal ritmo excessivo de circularidade e desdobramentos só é permitido no tempo dos mitos e das festas, como se pode comprovar na obra rosiana. Caberá, desse modo, ao protagonista/ponto reconstituir a ordem e dar fim ao movimento infinito da peça sem fim, pois nela o que importa é o jogo como jogo, a cena como cena. A fim de restaurar o ponto fixo, o protagonista, desdobrado em ponto novamente, deixa-se cair do palco.

Este é, no pensamento de Guimarães Rosa, o papel do artista e do pensador. Ao mesmo tempo dançarino e sua própria dança, recria a cena original do sonho onde se mesclam real e imaginário, para recuperar o imaginário através do simbólico, o todo através das tutamêias, a condensação através da dispersão e do movimen-

to. Desse modo, pode-se compreender a recorrência de imagens relativas a teatro, pauta/pacto, ponto/contraponto na obra rosiana. Referem-se elas ao ato de criação e autoconhecimento como um vasto teatro com palco, bastidores, personagens e platéias. Isso esclarece, de modo definitivo, a escolha de um texto de Plotino para epígrafe de Corpo-de-baile:

Seu ato é, pois um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente.

#### NOTAS

1. ROSA, João Guimarães. Pirlimpisquice In: Primeiras estórias. Rio de Janeiro, José Olympio, 1962. p. 39.
2. ————— op. cit. p. 41.
3. ————— op. cit. p. 42.
4. ————— op. cit. p. 40-41.
5. MANNONI, O. A ilusão cômica ou o teatro do ponto de vista do imaginário. In: Chaves para o imaginário. /Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène /. Trad. de Lígia Maria Pondé Vassalo. Petrópolis, 1975. p. 182.
6. ROSA, João Guimarães. op. cit. p. 40.
7. MANNONI, O. op. cit. 179.
8. ROSA, João Guimarães. op. cit. 45.
9. —————. op. cit. p. 43.
10. —————. op. cit. p. 45.
11. —————. op. cit. p. 47.
12. MASSONI, O. Op. cit. 172.

EFEITOS DE ESPELHO em "Viagem aos Seios de Duília"

Que força estranha existe para influenciar o homem, de tal modo que o faça enveredar, num determinado momento, por um outro caminho, seja esse sonho impossível ou concreta alucinação?

Há nos contos de A morte da porta estandarte e outras histórias<sup>(1)</sup>, de Aníbal Machado, um apelo constante do inusitado e à fantasia "em terreno fronteiro" — como diz Cavalcanti Proença — "entre sonho e vigília". As personagens, quase todas, pairam no ar, fora da realidade, embarcam em sonho, assumem um comportamento (a) normal, colocando em questão a estranheza negativa da loucura. No seu comportamento, a distância entre alucinação e consciência praticamente inexistente. Poder-se-ia dizer, com relação a elas, que o processo alucinatório, que é inconsciente, se transforma na forma consciente de captação do mundo e de convivência com ele. O sonho, a fantasia e mesmo o fantástico constituem, desse modo, formas de apreensão do mundo, sempre que esse se apresente como inibidor das potencialidades do indivíduo.

"Viagem aos seios de Duília": esse inquietante objeto de desejo

Uma leitura com apoio teórico psicanalítico do conto "Viagem aos seios de Duília" revela essa tendência a substituir o mundo real por outro diferente e a abertura de um espaço subjetivo onde as relações se estabeleçam numa (i)logicidade típica do sonho.

No conto em questão, o desejo recalcado vem à tona quando um estímulo existe. Na festa de despedida da repartição, o decote largo de Adélia leva José Maria a lembrar-se dos seios de Duília, sua namorada de há quase quarenta anos. A partir do estímulo dado por Adélia dessublimiza-se a pulsão sexual e quebra-se a austeridade imposta pela função burocrática.

No passado, o desvio da sexualidade para um objeto não sexual — no caso, a função burocrática — recalcou o indivíduo e o seu desejo; no presente, a sublimação cede lugar a um processo alucinatório de captação do mundo, no qual as recordações eróticas estão sempre presentes. José Maria revê, em sonho, os seios brancos de Duília e, mesmo acordado, percebe as colinas transmutarem-se em seios, evocando "a presença corporal da moça".

Da presentificação do passado nasce a idéia de retornar ao local onde vira Duília, com os seios à mostra e, implicitamente, aclara-se o propósito de reviver aquele momento em toda a sua plenitude.

É interessante reportar-nos ao sonho da primeira noite de aposentado. Sugerido por um acontecimento insignificante, a voz de uma mulher desconhecida no telefone, o sonho repete a visão erótica dos dezesseis anos, fazendo explícita referência ao cenário místico em que se deu o fato:

Sonhou que conversava ao telefone e era a voz da mulher de há quinze anos... Foi andando para o passado... Abriu-se-lhe uma cidade de montanha, pontilhada de igrejas. E sempre para trás — tinha então dezesseis anos — ressurgiu-lhe a cidadezinha onde encontrara Duília. Aí parou. E Duília lhe repetiu calmamente aquele gesto, o mais louco e gratuito, com que uma moça pode iluminar para sempre a vida de um homem. (p. 39)

A referência às igrejas situa o ambiente recatado e o gesto de Duília num espaço de interdição.

Contrariamente aos sonhos de conforto definidos por Freud<sup>(2)</sup>, rever em sonho os seios de Duília não concretiza o desejo. Libera-o, todavia, da sublimação imposta pela censura e pela austeridade da função burocrática. O sonho estaria relacionado com o despertar do indivíduo agora despido da máscara social imposta pela função que ocupara durante trinta e seis anos.

Deixando de ser o funcionário recatado e sisudo, José Maria julga ser possível encontrar-se a si mesmo. Ir, então, em busca de Duília estaria denotando a recuperação do passado interior e, ao mesmo tempo, a confrontação do eu social com o individual, esse procurando impor-se àquele.

Quando se nota, no entanto, que essa volta ao passado ocorre num plano de substituições, pela transposição do real pelo ideal, pela troca do sonho pela coisa sonhada, deve-se procurar no texto índices de um outro problema que estaria, por assim dizer, no conteúdo latente do narrado.

### Efeitos de espelho e confrontação de imagens

O problema da confrontação de ser humano com sua imagem,

tema central desse conto de Anibal Machado, constitui motivo de reflexão para o crítico Max Milner<sup>(3)</sup>, quando historia as relações entre os processos de produção textual e a evolução dos instrumentos ópticos. O crítico chama de "effets de miroir" aos comportamentos que colocam em questão a identidade do indivíduo e fazem irromper nele um sentimento de inquietante estranheza face a si mesmo e ao mundo.<sup>(4)</sup>

Num dado momento, as relações entre o indivíduo e o mundo que o cerca se alteram pela interposição de uma causa que permite àquele, objetivando a sua própria figura, ver-se com os olhos de outrem. Ver-se como outro provoca, diz o crítico Max Milner, um sentimento de desapropriação que pode chegar ao ponto de sentir-se afastado de si mesmo, vazio de sua própria personalidade em proveito de um outro.

As observações de Max Milner nos permitem repensar o problema da confrontação do indivíduo maduro com a sua própria imagem, não apenas no texto de Anibal Machado, objeto deste estudo, como ainda no conto "Miriam", de Truman Capote,<sup>(5)</sup> ao qual nos reportaremos apenas para melhor esclarecer nosso ponto de vista.

No conto de Capote há o aproveitamento do insólito, como recurso narrativo, para a instauração do sentimento de inquietante estranheza.<sup>(6)</sup> Numa noite gelada de inverno, M.H.T. Miller sai de casa para ir ao cinema. Encontra-se com Miriam, misteriosa e encantadora menina, adulta em suas vestes pouco infantis, bastante inadequadas à estação. Desse encontro nasce uma estranha ligação entre M. Miller e Miriam, na qual a menina,

com seus aparecimentos inusitados e seu desconfortante comportamento, vai configurando um pacto diabólico de dominação. Nenhuma amizade efetiva liga as duas mulheres. No entanto, ao mesmo tempo em que a menina vai descortinando a intimidade de M. Miller, instaura-se uma relação especular entre as duas. Miriam apresenta-se como o outro lado de M. Miller e a imagem que a menina envia à viúva solitária — imagem incômoda sempre — é o reflexo das próprias reivindicações do inconsciente de M. Miller.

Embora, num certo sentido, no conto de Anibal Machado haja também uma confrontação denunciadora de personagens, a construção das narrativas segue caminhos diversos. No conto de Capote, a descoberta da inutilidade da vida de M. Miller e da sua falta de identidade só se concretiza, para o leitor, após o aparecimento da insólita Miriam. Acomodada, solitária, incapaz de se interessar por alguém, M. Miller recusa, todavia, ver-se na imagem desconfortante que Miriam lhe envia.

Já em Anibal Machado, a constatação de que os anos de funcionalismo exemplar isolaram José Maria do mundo e o anestesiarão, por assim dizer, dos prazeres, é conscientemente assumida. É justamente a consciência de que representara um papel durante trinta e seis anos que leva José Maria a sentir a inutilidade de sua vida. No dia em que se despede da repartição, o passado acena-lhe como a possibilidade de encontrar a si mesmo. O gesto de Duília, seus seios à mostra, afloram de seu inconsciente e fazem-no sentir-se estranho em seu meio. Há por isso um propósito de assumir as reivindicações do inconsciente que não aparece em "Miriam" de Capote. José Maria alme-

ja transformar-se, despir-se da máscara de exemplaridade que o cargo burocrático lhe forjara. Após a aposentadoria, inicia-se um processo de recuperação do "eu". Para quebrar a máscara, José Maria abandona as roupas antigas, os ternos escuros, o sóbrio chapéu, cuja ausência constituiria "a primeira mudança exterior em seus hábitos, um começo de libertação". (p.37) Conscientemente, José Maria assume a mudança que se vai processar do exterior para o interior. Primeiramente, as providências que modificariam a sua "toilette" exterior. A partir daí assumiria, pensa ele, o seu verdadeiro "eu". "Não precisaria mais fazer esforço para ser o que não era". (p.43)

Simbolicamente, pois, a aposentadoria corresponderia à morte do funcionário exemplar e, ao mesmo tempo, ao renascer do adolescente que ficara em Pouso Triste.

É interessante notar que, no conto, se processa um jogo de luz e cor associado aos aspectos íntimos da personagem. As coisas cobrem-se de luz e de brancura agradáveis se se referem a estados de felicidade relacionados com o passado; de negro cobrem-se a alma e a natureza, quando as constatações ligam-se ao presente. A mudança da "toilette" exterior — roupa clara substituindo as escuras — expressa bem a tentativa de José Maria de marcar uma nova imagem para si e para os outros, desvinculado do presente.

À medida em que tal mudança vai ganhando corpo, observa-se um deslocamento de José Maria de seu ambiente. Havia uma receptividade dos outros para com o funcionário público aposentado ou mesmo para o homem maduro. Nada existia, entretanto, de atraente para o jovem que se sentia ser. O gesto de Duília ao ser revivido, apagara nele as marcas do tempo. O passado in-

vade, dessa forma, o presente.

A lembrança de Duília faz aflorar o passado e, particularmente, indicia um sentido de vida. O decote de Adélia deixa irromper, no espaço da sisudez e da respectabilidade do trabalho, a transgressão à norma, característica latente do gesto de Duília, quando se deu, em meio à seriedade do momento:

A procissão subia a ladeira, o canto místico perdia-se no céu de estrelas. De repente, o séquito parou para que as virgens avançassem, e na penumbra de uma árvore, ela dá com o olhar dele fixo em seu colo, parece que teve pena e com simplicidade, abrindo a blusa, lhe disse:  
— Quer ver?

Ele quase morre de êxtase. Pálidos ambos, ela ainda repete:

— Quer ver mais?

E mostra-lhe o outro seio branco, branco... E fechou calmamente a blusa. E prosseguiu cantando... (p.41)

Diversos símbolos compõem a cena descrita. A procissão, subindo a ladeira, sujere os sentimentos puros, luminosos, místicos; a árvore (da vida) simbolizaria o altar em que se processou a revelação. O espaço de revelação marca-se, assim, pelo erotismo e pelo misticismo, esse indiciando censura, interdição. No entanto, a imagem da moça exibindo os seios fixar-se-á para sempre no inconsciente de José Maria.

O ato de Duília, recalçado pela censura, sublimou-se em José Maria. A curiosidade parte, então, do objeto sexual interdito em direção a um outro não sexual, nesse caso, o exercício da função burocrática. O desejo sublimado transforma-se, por uma cadeia de substituições, em perdas de sensibilidade, de espaço, de identidade enfim. Somente ao decidir voltar a Pouso Triste à procura de Duília José Maria pretende concretizar o reencontro consigo mesmo e assumir-se plenamente. Voltar atrás significa, pois, recuperar o tempo, renovar-se e regenerar sua existência.

Todavia, o resgate do passado vai acentuar, no comportamento de José Maria, um complexo de castração subjacente aos seus atos. A ação de ver está, no conto, intimamente ligada à sexualidade.<sup>(7)</sup> E pelos olhos que José Maria tem, no passado, a sua iniciação sexual. E também pelos olhos que o ex-funcionário redescobre o deslumbramento do passado, quando, na festa de despedida, contempla o decote de Adélia. Ao olhar as colinas, da janela de sua casa, no Rio, essas transformam-se nos scios de Duília.

Os olhos estão, dessa forma, numa relação substitutiva do membro sexual. Por isso, não poder ver significaria uma ameaça de perda desse membro, ameaça concretizada pela queda da bengala de castão de ouro, de visível simbologia sexual, no Rio das Velhas.

O sentimento de perda acentua-se, paradoxalmente, na dramática volta ao passado. Nessa volta, a atmosfera de encantamento, o apelo à luminosidade e à brancura vão sendo substituídos por uma gradativa ausência de luz, que impede a visão. À medida em que a cidade ideal vai sendo penetrada, um novo espaço hostil se configura. A cidade de seus sonhos é "um pobre e inaceitável burgo", a árvore sob a qual se dera a inesquecível cena resta indiferente aos sonhos de sua adolescência. Em oposição à primeira parte do conto — a referente à sua vida no Rio de Janeiro — há uma opacidade, um fechamento desconfortante na segunda parte. A luz que aclara o passado, quando sonhado, transforma-se em treva angustiante. Se, como dissemos, ver claramente é estar em plenitude sexual, essa ausência de claridade, impedindo a visão, concretiza a inutilidade da volta e acentua o sentimento de estranheza com relação a si

mesmo.

Duília, agora, é a velha professora, cabelos grisalhos, dentes cariados, os seios murchos, inúteis.

A visão dessa "ruína de Duília" propicia o encontro de José Maria com a sua própria imagem, como num espelho. Ver Duília é ver a si mesmo e a imagem que ela lhe envia é a da sua solidão, da sua velhice triste e desencantada. Voltar ao passado em busca desse inquietante objeto de desejo resulta no encontro de José Maria com a imagem de si que ele queria rejeitar.

Dissemos que em "Miriam" de Capote o processo de espelhamento verifica-se pela reduplicação de M.H.T. Miller em Miriam. No entanto, tal espelhamento não conduz à contemplação e à constatação de perdas. Por um efeito de circularidade — o conto termina em aberto — fica garantida a permanência da máscara e da encenação. Em oposição, o conto "Viagem aos Seios de Duília" fecha-se pela constatação do total esmagamento do eu individual pelo social e pela conscientização da impossibilidade de recuperá-lo ou ajustá-lo ao mundo. Ver-se refletido em outro é, dessa forma, inteirar-se de suas próprias perdas e esvaziar-se de sonhos e fantasias.

#### NOTAS

1. MACHADO, Anibal. A morte da porta-estandarte e outras histórias. Rio, Livraria José Olympio Editora, 1969.
2. FREUD, Sigmund. Le rêve et son interpretation. Paris, Gallimard, 1925, p. 34-37.

3. MILNER, Max. La fantasmagorie. Paris, PUF - écriture, 1982.
4. —————. Obra citada. p. 95
5. CAPOTE, Truman. Miriam. Citamos a tradução feita por M.E. Coindreau para o francês.
6. "Sans aucun doute, ce concept est apparenté à ceux d'effroi, de peur, d'angoisse, et il est certain que le terme n'est pas toujours employé dans un sens strictement déterminé, si bien que le plus souvent il coïncide avec 'ce qui provoque l'angoisse'."
- FREUD, Sigmund. Essais de psychanalyse appliquée. Paris, Gallimard, 1933. p. 163-4.
7. —————. Obra citada. p. 181 e seguintes.

Maria do Carmo Lanna Figueiredo

## VIAGEM PARA A PROMISSÃO

Este estudo é parte da dissertação Lêguas da Promissão: o encantatório a serviço da narrativa, apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

### Introdução

Lêguas da Promissão compõe-se de seis novelas, organizadas de forma a nos dar a configuração espaço-temporal de um mesmo território, Itajuípe, objeto da narração. O local modifica-se sensivelmente no enfoque da narrativa, recebendo forte carga simbólica através de elementos míticos, ritualísticos, folclóricos e literários. Encanta-se o território como parte de um mecanismo de fuga da narrativa quanto à questão do poder e da violência na região cacauzeira que descreve.

Este trabalho focaliza as novelas, relacionando-as à primeira narrativa que as antecede, à guisa de prólogo. Tal relacionamento visa oferecer nova perspectiva de interpretação do livro e apoiar a hipótese de o encantatório ser o componente da narrativa que opera como camuflador do interdito da violência que mancha o território de origem, berço mítico do narrador.

## A trajetória

Em Léguas da Promissão, cada novela é uma narrativa completa. Entretanto, aparece, no prólogo, uma voz de extrema importância que funciona como suporte ou pretexto e conduz as seis. É a trama introdutora que tece a viagem de pai e filho ao "território" do cacau, para que este veja, com seus próprios olhos, o palco onde se desenrolam as estórias de sua terra e de seus antepassados. Na viagem, o filho irá conhecendo, sob a orientação do pai, estórias, terras e gentes.

A viagem arma, pois, a estrutura do livro, porque tal suporte "implica la organización del material narrativo en una textura fundamentalmente episódica", ou seja, segundo a definição de Baquero, "la inclusión de relatos breves a lo largo de la trama general."<sup>(1)</sup> Os episódios constituem as novelas, que se desenrolam em diferentes partes do "território", ao sul da Bahia.

Sobre a tratamento dos romances de viagem, há um estudo de Michel Butor que nos oferece algo muito aproveitável para o caso de Léguas da Promissão. Diz Butor:

Toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de la littérature romanesque, que tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui du récit. <sup>(2)</sup>

A situação das novelas de Léguas da Promissão está nitidamente inserida no espaço simbólico. A cada passo, achamo-nos diante de uma constatação do simbólico, do enigma que ele representa, do código a que ele nos remete.

A primeira narrativa<sup>(3)</sup> propõe-nos uma viagem, relacionando-a com as estórias dos lugares visitados, motivo dos cantos dos cegos. O pai quer levar a ver o que já se ouviu pela tradição, estabelecendo-se, assim, uma tensão entre ficção e realidade. A viagem se instaura como um símbolo, onde os itinerários do tempo e da memória, contados pela tradição, deixam seu espaço junto ao povo, para se transformarem em literatura, e esse intercâmbio acrescenta-lhe nova significação.

Pode-se afirmar que o sentido se situa, portanto, no espaço vazio deixado entre as narrativas e o referencial extra-ficcional, já que esse espaço se configura ambigüamente entre o referente e sua representação<sup>(4)</sup>. O referente perfaz a rota do cacau no sul da Bahia e sua representação simboliza a caminhada do homem rumo à utopia, que se justifica, também, como viagem. O itinerário, marcado pelo pai para desvendar o "território" a seu filho, é criador, de uma consciência, de um homem novo que vai nascer dessa viagem, quando ela terminar.

Ao narrar o território de sua memória, o pai da primeira narrativa tenta formar a memória do "território", que pode viver, na medida em que é narrado. Como ponto de apoio a essa afirmativa, poderíamos lembrar três elementos: o final do prólogo que precede as seis novelas: "— Escute, filho. são as nossas estórias". (LP.p.2); a utilização da memória coletiva, concretizada na presença dos cegos que "lá, no Sequeiro (...) cantavam (e) não mentiam". (LP.p.1-2); e a narração das personagens das novelas, o povo que habita o "território". Tais fatores permitem representar o sul da Bahia em sua plenitude simbólica de fábula e saga.<sup>(5)</sup>

Apoiar-se em outras narrativas, repetir que o narrado é acontecido e que pode permanecer inalterado, apesar do tempo, através da narrativa, demonstra uma dupla necessidade: ligar origem e fim (mitificação) e manter a ambivalência verdade e lenda, que parece ser o campo onde as novelas se inserem.

Deixando em segundo plano o referencial histórico e geográfico, os elementos ficcionais aproximam as novelas da forma popular das estórias de "Era uma vez"... , em que a estória e, conseqüentemente, as personagens e a ação se caracterizam por existir somente no plano imaginário ou lendário. Para o caso das narrativas estudadas, julgamos importante estabelecer essa aproximação, porque a construção literária do livro funciona como mecanismo de ocultamento.

Vejamos: as novelas traduzem uma explicação mitificada da realidade, na qual a historicidade dos movimentos e sua determinação por forças alheias ao palco social se interpõem. Como nas figuras lendárias mitológicas, as causas se explicam pelo próprio efeito e a concretização do desejo se desloca para um plano espaço-temporal a-histórico. Conseqüência disso é localizar nas pessoas, e não nas relações sociais, o mal. O jogo e a sorte decidem quem ganha ou perde.

Não se pode esquecer, entretanto, que a estrutura do poder se deixa entrever: a dominação sustentada pelo medo, pela morte e pela violência. Exemplificam tal estrutura o fato de Gonçalo Cândido necessitar do pistoleiro Luna Gato para preservar a propriedade legada a Togo, em "O Túmulo das Aves" a expulsão dos negros da várzea pelos plantadores de cacau e pelos caçadores que querem a terra, em "Simoa"; a caçada que Domingos e

seus filhos empreendem aos ladrões de cavalo em "O Pai"; e vários outros episódios que julgamos desnecessário relatar aqui.

A ordem do medo e da violência, porém, só consegue ser superada, ou é apenas questionada, através de disputas individuais. O campo da ficção do livro, através de planos de continuidade e/ ou substituição, desloca o problema e torna-o apto a uma posterior formação/deformação. Estabelece-se uma distância entre a realidade da terra e a narrativa. Essa distância é aparentemente anulada pela ação das novelas que se oferece como o lugar da realidade. Ora, definir-se como o lugar do real, deixar-se reconhecer como "realidade verdadeira" é uma forma de ocultamento e uma fuga ao questionamento da estrutura do poder. (6)

Operando por deslocamentos e substituições, narrar liga fim a origem. Saber sobre as personagens explica o narrador e o seu filho, que também pertencem ao território, e os conduz a um caminho purificado, sem a violência da terra, como nos ritos cosmogônicos. Interiorizadas a febre, a cobra, a bala — o "território" em seu sentido metafórico — a "nova raça" que as contém — poderão sublimá-las e perpetuá-las beneficentemente. (7) As personagens vivem a violência; o narrador, pela sua narrativa, exconjura-a, eliminando-a de si e de seus descendentes.

Segundo Jakobson, "a função mágica, encatatória, é sobretudo a conversão de uma terceira pessoa ausente ou inanimada em destinatário de uma mensagem conativa" (8). E mostra-nos, por exemplos, que, pela ordem imperativa da expressão da fórmula mágica, desejos se transformam em realidade. Se aproveitarmos essa idéia de Jakobson para o caso de Léngua da Promissão, vere-

mos que a ordem imperativa "Escute, filho, são as nossas estórias" se pode entender como a fórmula mágica que, transformando em destinatário o "território" faz dele, assim como do filho e do leitor, objetos da magia da narrativa, capazes de realizar os desejos do pai-narrador: a purificação da terra e da descendência.

Outro dos efeitos mágicos da narrativa, diretamente relacionado ao anterior, é a possibilidade de o narrado impressionar o ouvinte, sem, contudo, feri-lo. O que é percebido pelo narratário deixa marcas, mas possibilita-lhe sempre uma renovação de folha virgem de escrita.<sup>(9)</sup> Narrar, pois, elimina o risco que é viver. É como se, por suas estórias, o pai levasse o filho e o leitor a uma iniciação na vida. Quer, todavia, preservá-los do sofrimento de viver através do narrar, que funciona, por esse aspecto, como ponte de ligação com um mundo melhor, compreendido e expurgado do mal. É como se lhes dissesse: o que os primitivos habitantes do "território" precisaram viver, vocês, pela minha (nossa) narrativa, poderão ultrapassar, sem sofrer na carne as conseqüências da luta.

Narrar funcionaria, por seu efeito mágico, como remédio contra os males da vida, condicionados à violência, permitindo ao narratário ultrapassar a etapa do sofrimento, para alcançar o seu paraíso. As lutas de Eduardo e Maria em "Imboti", de Togo, Luna Gato e Gonçalo Cândido em "O Túmulo das Aves", de Martinho e Açucena em "Um Anjo Mau", do velho e do caçador em "O Rei", de Simoa e Naro em "Simoa" foram produtivas. Pelo conhecimento das lutas que tiveram, aprende-se a lição que eles ensinam: a Promissão querida pelo texto, a modificação da realidade, ou se-

ja, um lugar ideal, utópico, fora da terra — topos — onde o homem possa atingir seu ideal de perfeição. Por isso, narrando o "território", o pai pode matá-lo em sua violência e fundar outra vida, cuja felicidade mítica seria impossível de se realizar nele.

O mundo descrito em Léguas da Promissão surge, diante de nós, como duas encenações do mesmo conteúdo: o sul da Bahia, local de luta e violência, e a passagem do homem pelo sofrimento, antes de se purificar. O encenado não se traduz como uma percepção simples, mas como uma figuração alegórica, representando estágios na história do território e na estória do indivíduo.

Percebe-se a presença da ameaça constante, a violência da primeira encenação, levando à fuga para o mítico, a segunda encenação. O caráter extremamente visual da narrativa, o concreto de suas imagens, a sua economia verbal coincidem com um clima de sonho, de pesadelo, denunciando o medo de se viver nessa terra e a nostalgia de um centro único, como a explicação de tudo. Daí a importância de desvendar o passado, daí o desejo de retorno à posição uterina. Ambos, uma volta à cena primeira, à origem. A terra, em Léguas da Promissão, é sempre a "mãe", o ventre. O céu é a "tampa". Como se caminhar para a frente trouxesse sempre uma regressão, o fim iguala-se ao princípio. Voltar à terra, que é morrer, assemelha-se a voltar à origem, que é nascer.

As duas encenações terminam aí, levando-nos a induzir que só a morte libertaria o homem. Surge, então, uma outra cena: função preenchida pela primeira narrativa, como possibilidade de se

escapar ao medo. Daí o "encantatório" da narração. Tal cena ocupa o lugar do grande vazio do mundo e do ser. Ela cria um lugar que remete para o exterior — sul da Bahia, e para o interior — sofrimento humano. É a cena almejada e só alcançada pela utopia do homem purificado em retorno ao paraíso perdido. Está, portanto, no lugar do vazio. Simboliza, também, nesse sentido, as léguas, remetendo-nos à promissão, à sua não-função, a plenitude excludente, porque plenitude não precisa ser dita.

Para melhor entendimento desse raciocínio, voltaremos a ele com exemplificações. O efeito plástico das cenas torna-se fictício, estórias-novelas, porque encerra, em sua presença, a ânsia do ausente, a verdade a que nos conduz a primeira narrativa. Entendemos que os episódios das novelas reiteram o fato de que quem vive não compreende a vida enquanto a vive, e que essa compreensão é um "a posteriori", que nem sempre é alcançado. O pai da primeira narrativa conta as estórias ao filho para que ele as compreenda, não para que as viva. Em geral, nas novelas, é necessária a aparição de um terceiro elemento, mais puro, que decifre a ação de outro. A personagem-decifradora, por sua vez, não decifra a própria vivência. Sua vivência decifra uma outra, a de outra personagem. Justifica a posição do pai da primeira narrativa e mostra, também, num deslocamento progressivo, os vários caminhos de um único ser — o Homem — na sua procura de significado.

Assim, Eduardo decifra Francisco em "Imboti"; os filhos decifram o pai em "O Pai"; Martinho decifra Açucena e é para ela causa de decifração de Lucas e de seu pai em "Um Anjo Mau"; Togo decifra Luna Gato e Gonçalo Cândido em "O Túmulo das Aves";

o caçador decifra o velho e o gavião decifra o caçador em "O Rei"; Simoa decifra a tribo e Naro em "Simoa". Entretanto, Eduardo, os filhos, Martinho, Togo, o caçador, o gavião e Simoa permanecem enigmas. Eles são os que conhecem a vida, mas não dizem mais nada.

Surge, então, a necessidade da volta ao mito que funciona como a decifração da vida. E constata-se que a palavra apenas finge saber: simplesmente existe como preenchimento de um grande vazio, assumindo uma função encantatória, ao deslocar a angústia do silêncio, dos questionamentos interditos, preenchendo-a com várias vozes: a dos cegos, a do pai da primeira narrativa, a dos narradores de cada novela. Essas vozes deslocam, ocultam, substituem, mas não respondem verdadeiramente ao grande questionamento da terra: o porquê da violência.

No total, as vozes compõem um bloco que é a tentativa de aproximação da Narrativa Única que decifraria o mundo, isto é, uma narrativa que se dirigisse à essência das coisas e pudesse se assenhorar delas e dos seres, através de uma compreensão superior, demiúrgica, que lhe propiciasse dominá-los. (10)

Sem dúvida, a colocação dessas narrativas joga também com a problemática do intelectual brasileiro em seu fazer poético. (11)

### O roteiro da vida

A narrativa, que se estrutura como uma viagem e tem por objetivo a criação de um homem novo a transformar o espaço de

sua origem, pode-se filiar a um rito de iniciação, que se processa através do relato. O verdadeiro iniciado aí será o narratário explícito, o filho, mas convence-se que, junto a ele, tal iniciação dirige-se, também, a todo narratário em potencial, os possíveis leitores do livro, o que confere a Lêguas da Promissão um sabor de didatismo inegável.

O processo de iniciação pelo relato pode-se exemplificar mediante cada novela, se quisermos lê-las, segundo esse ponto de vista.

Confronte-se:

Em "Imboti", Eduardo vai ser iniciado no mistério da morte e da vingança por seu tio. Como isso se faz? Ele não vai viver morte ou vingança, vai ouvi-las e, revivendo-as pelo narrado, vai compreendê-las e ao tio. Entretanto, o narrador de "Imboti" é Eduardo. O que nos remete à seguinte conclusão: a experiência de morte e vingança, pelo relato, transmuda-se em experiência de vida e amor — Eduardo encontra Maria.

É o que o pai quer mostrar ao filho, re-contando-lhe a experiência, já modificada, então, por seu relato e por sua vivência.

Em "O Pai", o filho conta-nos a vida dele e de seus irmãos com o pai. Ao fazê-lo, deixa claro que ele os comanda mesmo depois de morto e que não têm vida própria. Apenas reeditam a vida do pai, estando, nesse sentido, mortos. A narrativa desse filho não o liberta nem a seus irmãos, por estar presa ao passado, ao pai. Apesar de uma sensível diferença em relação às outras narrativas, também essa novela indicia uma aprendizagem em relação à iniciação do filho da primeira narrativa. A vida dos filhos con-

tinua a vida do pai, isto é, uma vida de violência. Os filhos são, portanto, os perpetuadores de uma geração que deve morrer, porque cultiva a violência, não conseguindo transformá-la em experiência de vida como fazem as outras personagens.

Em "O Túmulo das Aves", o narrador mostra-nos a descoberta de um mistério. "Havia um mistério e agora descobria, um grande mistério na morte. Ergueu a mão, o coração batia forte, outro grande mistério na vida." (LP.p.70). Em se tratando, especificamente, da estória desta novela, percebemos que a iniciação aí se processa às avessas: o menino Togo inicia o velho Gonçalo Cândido, o coronel do cacau, e o moço Luna Gato, o jagunço que se emprega para matar. O menino, entretanto, convive com a morte. O mistério que ele decifra para os dois esclarece-lhes que a vida deles, coronel e jagunço, corresponde à morte. A vida explica outra coisa: a paz que acolhe os pássaros e a morte. Ora, a descoberta desse mistério narra-se em terceira pessoa, por um narrador externo aos acontecimentos, sugerindo que ela é uma lição a ser ensinada a todos os homens.

Em "Um Anjo Mau", que, como "O Túmulo das Aves", também se desenvolve em terceira pessoa, temos nova lição geral da vida: Martinho é iniciado para a morte e a vingança por Açucena, e para a vida e a paz pelo velho a quem ajuda, significativamente, a atravessar o rio das Almas (LP.p.100) e pelo negro alto que encontra enquanto vaga pelo território e que afirma: "Mãe velha sempre disse que o amor cria a vida." (LP.p.102).

Em "O Rei", o velho tenta iniciar o caçador em sua vingança. Entretanto, não o consegue. Por quê? A substituição do agente vingador, o velho se substitui pelo caçador, elimina o ódio da

vingança. O caçador entende os motivos do velho, mas não odeia o gavião. Ao contrário, justifica-o e vê-o semelhante a si, um caçador. A morte do gavião, símbolo da violência do território, pode-se interpretar, também simbolicamente, como a eliminação da própria violência. Assim, a narrativa do velho torna-se a sua maneira de vingar, o substituto ou a expurgação do mal (do ódio, da vingança) que existia nele. A narrativa do caçador vai mais além, isto é, destrói a violência do território, que também é sua, porque filho do território.

Pelos motivos apontados, esta parece-nos ser a novela que melhor exemplifica o caráter da iniciação através do relato, porque é por ela que mais se evidencia a mágica narrativa, enquanto formadora de uma nova consciência. Não se pode esquecer que essa narrativa funciona como índice de permanência da origem do território. Logo, presta-se também à exemplificação do liame existente entre origem e fim.<sup>(12)</sup>

Em "Simóa", também narrada em terceira pessoa, temos Naro, que é iniciado pelo pai, na luta, e por Simoa, no amor e na paz.

Pelo exposto, percebe-se que o processo de iniciação faz-se gradativamente: descobre-se a morte — vingança, sofrimento, luta, ações violentas, enfim — e extrai-se disso uma lição de vida, através de uma terapia que é o relato. Por isso o pai da primeira narrativa quer libertar o filho e a si, filhos do "território", através de sua narração que, perfazendo os caminhos da morte, indicaria o roteiro da vida. Opõe-se, nesse caso, a Domingos, o pai da segunda novela "O Pai", que aprisiona os filhos na morte, desde que narrar não os liberta.

Parece-nos que uma das condições de a narrativa propiciar a libertação para a não-violência estaria diretamente relacionada ao fato de o narrador guardar um certo distanciamento da ação narrada, ou seja, colocar-se numa posição de expectador, que lhe permita julgar os malefícios da violência. Se agruparmos as narrativas em primeira pessoa - "Imboti", "O Pai", "O Rei" - constataremos que seus narradores, mesmo quando optam pela vida (caso de Eduardo), permanecem no território da violência, sem modificá-lo, logo, estão mais próximos à morte.

Já nas narrativas em terceira pessoa - "O Túmulo das Aves", "Um Anjo Mau", "Simoa"—, se vislumbra uma fuga da morte, embora utópica, porque o narrador, mais distanciado dos acontecimentos, pode julgá-los melhor. A distância dos acontecimentos eleger-se em condição para que as personagens modifiquem o lugar da violência ou fujam dele, privilegiando a não-violência como a opção didática da iniciação a que o pai da primeira narrativa submete o filho.

Esse distanciamento também parece relacionar-se com o tempo da narrativa. Todos os episódios narrados, as novelas, contam o passado do território. As narrativas em primeira pessoa referem-se a um passado mais remoto em relação às de terceira pessoa. Conhecer a origem torna-se, também, importante, na medida em que se situa o mal no passado, mais remoto ou próximo. Mecanismo de deslocamento que propicia a noção de que os lugares teriam mudado com o decorrer do tempo. Entretanto, para que as pessoas também se modifiquem, é necessário que conheçam sua origem, seu passado. "O retorno à origem oferece a esperança de um renascimento."(13)

Daí outro valor de narrã-lo. A duplicidade de valor dessas narrativas manifesta-se nos diferentes narradores das novelas e no re-narrador delas, o pai da primeira narrativa. Aqueles, por terem presenciado ou convivido com a terra, não podem fazer dela um juízo real, por estarem muito comprometidos com os acontecimentos que viram ou viveram.<sup>(14)</sup> Mesmo assim, de alguma forma, narrar liberta-os. O pai da primeira narrativa quer aprofundar-se nesse caminho.

Através das narrativas dos cegos, apoiando-se nas falas das personagens das novelas, o pai quer impor outro tipo de vida e tenta submeter o filho a outra lei, à dos deuses. Quer, também, precaver-se de um perigo maior: narrar integralmente o território pode significar a morte, a desmitificação do lugar de origem, porque isso implica assumir totalmente sua crueldade.

Como mecanismo de defesa, utiliza-se da linguagem oral, dos mitos e manipula, através deles, a fórmula medicinal que age como curativo da morte. Pelos mitos recitados — as novelas —, o pai tenta restaurar a pureza do "território" — o éden —, manchada pela cobiça dos homens — o cacau.

Na verdade, o antídoto literário que o pai quer usar como remédio contra a morte do "território" passa a ser veneno, na medida em que idealiza o lugar de origem e esconde sua verdadeira identidade. <sup>(15)</sup>

Configura-se, assim, a iniciação ritual do filho no "território" e na vida. O motivo da viagem, tão próximo da busca e da aprendizagem, acontece aqui através do relato. Esse relato iniciático privilegia a palavra, logo, o simbólico, como processo de iniciação na vida. Narrar substitui viver com ou

na violência, ou, possibilita abstrair o que há de temível ou vergonhoso no passado e na vida.

Tal processo relaciona-se bem de perto ao auto-conhecimento do homem, à anamnesis filosófica preconizada por Platão, como caminho para a conquista do aperfeiçoamento. Em Léguas da Promissão, esse aperfeiçoamento surge diretamente relacionado ao poder da narrativa que se manifesta como uma maneira de comandar a vida. O aspecto ritualístico revela-se, também, na repetição do processo através das seis novelas, como se mostrou, que, por isso, podem inserir-se no campo dos episódios de iniciação, com um tema moral de formação ou educação.

#### Os trilhos mostram o caminho

Achamos necessário iniciar esse trabalho pela proposição de que as novelas se ajustam ao enfoque do que chamamos de a primeira narrativa. Para nossa leitura, torna-se importante estabelecer que Léguas da Promissão dispõe suas novelas em quadros, que devem, segundo um ponto de vista, chegar a refletir uns aos outros, ou ser ao menos, capazes de constituir as várias dimensões de um mesmo quadro, como um panorama visto em profundidade. Esse perspectivismo é concebido, no livro, não como recurso accidental, mas como participante da estrutura do relato, juntamente com o tempo e o espaço.

Para esclarecer melhor a abordagem que intentamos fazer da obra, precisaremos deter-nos um pouco sobre as apreciações em torno do problema do(s) narrador(es).

A função das personagens, diretamente relacionadas ao "território", enquadra-as numa de suas especificidades estudadas por Óscar Tacca, quando assinala:

Nos interesa, en cambio, ver las relaciones entre autor y personaje, a la luz de una exigencia básica: la introducción del narrador. Los personajes se han convertido paulatinamente en los canales fundamentales del caudal dramático. Más que el tema mismo de la novela han pasado a ser fuentes de información, juego de espejos, puestos de observación. (16)

Essa função das personagens só pode ser evidenciada se as relacionarmos diretamente ao ponto de vista central do livro: o do pai-narrador que as retoma para recontá-las ao filho. Se nos lembrarmos das estórias de cada novela, veiculadas pelas falas de personagens ou de um narrador externo ao episódio, ficaremos convencidos de que elas espelham, pela reiteração pura, a idéia central do livro, que se intensifica à medida em que se re-diz pelos vários relatos.

No livro, cada narrador dá lugar a uma novela, que supõe um narrador, protagonista ou não, distinto dos outros, apesar de todas elas serem eixos ou aspectos parciais de uma mesma história, a do "território", e de uma mesma estória, a do pai da primeira narrativa. Citando novamente Tacca, para reforçar nossa interpretação, percebemos que o narrador pode, apesar de assumir várias vozes, manter toda a narrativa sob o seu controle: "... Las diversas vozes que el narrador modula a través de la suya, como en un sutil juego de espejos." (17)

Procuramos outra citação sobre o jogo de espelhos que se propõe através das falas da narrativa, justamente porque essa é, a nosso ver, a imagem mais conveniente para o desenvolvimento da narrativa que se processa em Léguas da Promissão. A voz que

modula as outras pertence ao pai da primeira narrativa que vai mostrar a terra a seu filho, num evidente didatismo. As diversas vozes, que ele modula ao fazer o relato, justificam-se, inclusive, pelo próprio título do livro a que se poderia dar, no caso, a seguinte interpretação: o "território" é a terra prometida — a matéria da ficção — em cujas léguas se traçariam os vários caminhos a serem percorridos para alcançá-la.

O primeiro aspecto que se evidencia, ao leitor das novelas, quanto à perspectiva da narração, é que três delas são narradas em primeira pessoa, enquanto as outras três o são em terceira pessoa. Formam, no conjunto, uma complicada intriga que se desenrola em largos espaços de tempo e que nos vai sendo oferecida pelo relato de personagens diferentes, que podem, em alguns casos, intervir na ação. Mesmo nas narrativas em terceira pessoa, o narrador assume o ponto de vista das personagens narradas, permitindo-nos dizer que cada um se expressa segundo uma condição, um humor, bem marcado por matizes diferenciais: sexo, idade, cultura, temperamento. Isso comunica uma pluralidade de tons — as várias vozes — ao quadro pintado pela narrativa e ajuda a criar personagens caracterizadas por um rasgo moral ou físico predominante, conferindo-lhes inconfundível fisionomia.

Por outro lado, porém, o aspecto que conduz a nossa leitura do livro dirige a nossa atenção para o enfoque das novelas como um todo, e não para suas particularidades. Por isso, torna-se essencial realçar que o ponto de vista da narrativa inicial desmascara o engodo das várias vozes das seis novelas, assinalando-lhes um sentido específico: a perspectiva do narrador

central condiciona a estrutura do narrado pelos outros narradores, transformando esse narrador no sujeito da enunciação.

Agrupando as seis novelas, de acordo com um eu ou um ele que narra, podemos resumir:

narrativas em primeira pessoa
agricultores (I), domadores (OP), caçadores (OR) possuem o território, percorrem as <u>lêguas</u>
narrativas em terceira pessoa
anti-agricultores (AM), domados (TA), caçados (S) ultrapassam a violência acham-se a caminho <u>da promessa</u>

Realmente, as narrativas em terceira pessoa correspondem, simetricamente, à oposição do prefigurado por aquelas em primeira pessoa. Francisco e Eduardo em "Imboti", são agricultores: sofrem a violência do lugar, mas, através de um processo de purificação, como já se mostrou, permite-se a Eduardo sobreviver na mesma terra que pertenceu aos Caetus e aos Lírio. Martinho, em "Um Anjo Mau", ao contrário, ao se fazer lavrador, não quer marcar as terras para si ou cultivá-las em benefício próprio. Emprega-se como empreiteiro em terras alheias, justamente para manter seu nomadismo e sobrevivência errante. Opõe-se, nesse sentido, a Francisco e a Eduardo.

Domingos e seus filhos, em "O Pai", são-nos mostrados como os domadores de cavalos, terras e pessoas. O pai, sobretudo,

age como se as terras e pessoas tivessem de ser domadas como cavalos selvagens. Gonçalo Cândido, em "O Túmulo das Aves", apesar de proprietário de vasta e produtiva fazenda, e, portanto, como Domingos, dono de terras e de gentes, na ideologia do lugar, subtrai-se de "domar" pessoas e mesmo animais. Nesse aspecto, podemos dizer que são "domadas" as personagens desta novela, pois abandonam a violência da terra e de seus habitantes, simbolizando, em certo sentido, os animais domésticos, ou domesticados, em oposição às feras habituais dessa selva.

Na novela "O Rei", torna-se nítida a figuração do caçador na personagem-narrador e no gavião, também caçador. O título da novela, referindo-se ao gavião, estende-se, portanto, ao caçador. Já os negros, em "Simoa", expulsos da várzea por caçadores e plantadores (agricultores), assemelham-se bem aos animais caçados pelo gavião no conto "O Rei" — o cachorro, bom de faro, e que amoitava na hora da luta e o pato selvagem, vindo de outro território em busca de água e descanso. Sob muitos aspectos, enfim, podemos dizer que os negros são as maiores vítimas da violência da terra.

Como se estabeleceu no quadro, as narrativas em primeira pessoa dizem-nos dos donos do território, isto é, dos que ficam nele, os que percorrem as Léguas. As narrativas em terceira pessoa referem-se aos que já ultrapassaram o estágio inicial dos primeiros — a violência — e acham-se a caminho da Promissão, a não-violência.

As narrativas em primeira pessoa correspondem, também, as personagens que estão mais afastadas do contato com a civilização, e só a um é dado conhecer o seu segredo — um eu cuja

visão da experiência está entre o leitor e o fato.

Relacionam-se, a seguir, falas dessas personagens-narradoras que exemplificam o comentário.

Em "Imboti", Eduardo fala-nos de Francisco:

Jurei a mim mesmo, esmagando a grande curiosidade, que não perguntaria. Os dias e as noites, sempre juntos trariam a confissão. Quase uma só criatura, eu e ele naquele bolsão deserto, cacauzeiros cercando, o céu a tampa por cima. Terminaria por falar, eu escutaria. E talvez o fizesse para reviver — falando — o que devia ter sido tão poderoso quanto um milagre. (LP.p.9)

Em "O Pai", o terceiro filho refere-se ao pai:

Impossível saber como descobriu a capoeira e veio bater com os costados neste degredo. Em Sergipe nasceu, ele nos disse uma vez, logo que deu a Lôncio o primeiro cavalo. Descera a Bahia nas alpercatas, palmilhando caminhos, sem destino e procurando trabalho. Acomodou-se nos pastos de Jequiê e foi lá, naquele sertão, que nascemos Lôncio, Alípio, eu e Jorge. Tudo escuro até hoje, o passado no nevoeiro, mas que ele progrediu-progrediu. O próprio pasto já tinha quando nascemos e tinha seus cavalos, nós éramos pequenos, já disse." (LP.p.39)

Em "O Rei", o caçador: "Eu vi tudo no começo". (LP. p.113) E o velho: "Eu prometi a Satanás que mataria o assassino. Tenho as minhas razões e a filha sabe: Maria, a filha, perdeu o menino por causa dele. Tudo tem de começar do começo. Vosmecê escute." (LP.p.117)

Como vimos, esses narradores não contam o seu mundo e, sim, o de outras personagens, o que confere às narrativas um certo valor de narrativas em terceira pessoa. Pensamos que tal processo narrativo visa trazer a elas um aparente depoimento de

experiência vivida, de autenticidade. Trata-se de narrativas de procura do passado para um desvendamento do presente. A construção delas quer relacionar-se ao espaço sócio-cultural exterior, através da ordenação do passado. O processo de memória voluntária que nelas aparece, mesmo com o despertar de sensações, mantém um lógica casual exterior, reconstituindo pessoas, objetos e ambientes. Não cogitam do futuro. A procura do passado, como explicação do presente, basta-lhes, motivo por que as relacionamos às Léguas.

Tais aspectos das novelas em primeira pessoa fazem-nos lembrar o que diz Todorov sobre esse tipo de narrativa, principalmente no que se refere à sua capacidade de disfarçar a imagem de seu narrador, fazendo com que ela seja ainda mais implícita. (18) Parece-nos ser o caso de Léguas da Promissão, onde as personagens-narradoras manifestam-se, além de implícitas, como meros índices de busca de um outro significado: a vida das personagens a quem descrevem e, em outro nível, o contexto geral do livro, a vida dos habitantes do "território" e a vida do homem sobre a terra.

Na verdade, se as compararmos com as novelas em terceira pessoa, veremos que pressupõem personagens que se tornaram famosas, na região, pelo contato com maior número de pessoas e que, por isso, se destacam em seu caráter legendário. As novelas em terceira pessoa acham-se agrupadas em narrativas que se desdobram segundo um ponto de vista que acompanha várias de suas personagens. Ora, se as de primeira pessoa dizem sobre outras personagens que não são as que narram, logo, estamos, em todas as novelas, diante de apenas um enfoque: o da visão com

as personagens, segundo a definição de Pouillon,<sup>(19)</sup> e não o da visão das personagens.

Como já se disse, as narrativas em terceira pessoa oferecem-nos estórias mais conhecidas. Dramaticamente, pressupõem uma avaliação do ocorrido a partir da situação das personagens. Como se o narrador, mais distanciado do fato, fosse capaz de julgá-lo e permitir-se uma antevisão do futuro: a Promissão.

Ao tratar do narrador, explica-nos Baquero que esse, abdicando de seu ponto de vista de narrador onisciente, tem, como consequência, a pluralização do mesmo, sob a forma de diversos pontos de vista, correspondentes a outras tantas personagens do relato. <sup>(20)</sup> Em Léguas da Promissão, isso só em parte acontece, porque a impessoalidade que poderia advir dessa onisciência seletiva, querida por Henry James, desmancha-se na nitidez da presença do narrador, através de adjetivos e informações que caracterizam avaliativamente personagens e situações.

Apesar de podermos assinalar funções diferentes para as novelas em primeira e terceira pessoas, comprovamos também sua similaridade em outros aspectos concernentes ao narrado. Concluiremos, pois, com Óscar Tacca que "para nosotros, tanto o más que un mundo, la novela es un complejo y sutil juego de voces". <sup>(21)</sup>

Todas as novelas têm em comum o fato de a narrativa começar quando já sucedeu o acontecimento decisivo. E elas vão-nos mostrar o acontecimento modificado por vários ângulos. Com isso, visualiza-se o campo espaço-temporal em que viveram as

personagens centrais.

Tal percepção torna-se possível justamente através da estrutura eleita para as novelas pela primeira narrativa. Essa narrativa afirma o ter acontecido há muito tempo, o ser espantoso, o ser crível somente pela reiteração de quem as viu, afirmações todas compatíveis com a lenda. Os fatores de se desejar contar uma estória acontecida jogam com os de se querer pôr os fatos no campo lendário. Referir-se aos cegos exemplifica bem a situação, porque indica o desejo de repeti-las na íntegra, de não mudá-las, de ser o mais fiel possível ao folclore. Entretanto, por outro lado, explicita o seu aspecto folclórico, logo, de ficção.

A primeira narrativa abre-nos uma nova perspectiva de interpretação: a ordenação literária do folclórico, do mítico, insere-se em uma estrutura didatizante e utópica. A lenda troca-se em utopia. A ficção se verossimiliza. O que aconteceu, sendo verdade, parece inverossímil. O que se quer que seja, sendo utopia, parece verdade, porque condiz com a verossimilhança. (22)

A representação do mundo decorrente da narrativa figura o local do labirinto onde nada parece seguro ou sólido: tudo se acha ameaçado por rupturas, trocas, suspeitas por todos os lados. Isso acentua o lado inapreensível da existência humana e as novelas podem atuar como espelho dessa situação. O mundo inseguro e cruel é percebido como um desajuste entre o que é (ou parece ser) e o que a primeira narrativa queria que fosse.

Em Léngua da Promissão, vemos, portanto, um aproveitamento do referente como ponto de apoio ao literário, que não

vai julgá-lo, e sim, criar outra realidade, que se oponha à do território descrito. Literatura mágica que vai criar o "território" em seis narrativas, como o Deus da Bíblia criou o mundo em seis dias, usando para isso a viagem, símbolo já consagrado do processo de travessia, ligado, quase sempre, à travessia da vida.

#### NOTAS

1. BAQUERO, M. Goyanes. Estructuras de la novela actual. Barcelona, Editorial Planeta SA, 1975, p.30.
2. BUTOR, Michel. L'espace du roman. In: Les nouvelles littéraires. n° 1753, abril, 1961. Artigo recolhido em Sobre Literatura. Seix Barral, Barcelona, 1967, p.153. Apud Baquero, p. 31.
3. Assim chamaremos a narrativa-prólogo no decorrer do trabalho.
4. Essa noção liga-se à de casa vazia, estudada por Deleuze, quando discute significante, significado e sentido no capítulo: Sobre a colocação em séries. In: DELEUZE, Gilles. A lógica do sentido. S. Paulo, Editora Perspectiva, 1974 p. 39-44.
5. FILHO, Adonias. Sul da Bahia: chão de cacau (uma civilização regional). Rio, Civilização Brasileira, 1976, p. 14. Julgamos conveniente a citação mais longa, porque reflete idéias não-ficcionais do autor sobre a mesma região, matéria-prima das novelas estudadas.

O cacau, assim apontado na Colônia, não se distenderia com rapidez até se converter em vértice do ciclo agrícola. A penetração, a aproveitar um solo e um clima organicamente feitos para ele, seria lenta por imposição da resistência da selva e das matas. O desbravamento e a conquista, a provocarem o plantio e a colheita, a reclamarem o comércio e a exportação, de tal modo cortaram o Império que a infra-estrutura econômica apenas pode concretizar-se nos fins do século passado. Aí, em todo esse tempo, nas funduras das grandes florestas, em todo o que foi uma guerra contra a natureza, gerou-se uma violenta saga humana no ventre mesmo da selva tropical.

Saga que, fermentando matéria artística e ficcional, concorreu para configurar o que realmente é um complexo de cultura regional. O cacau, a proporção que altera a paisagem, a empurrar e diminuir a selva, a abrir fazendas, a estabelecer um sistema de comércio, conforma culturalmente uma região. Há, em termos culturais efetivamente, uma região tão rigorosamente caracterizada que se pode falar — a exemplo da civilização paulista e fluminense do café, ou da nordestina da cana-de-açúcar e do couro — em uma civilização baiana do cacau. Grifo nosso.

6. Os aspectos mencionados aproximam as novelas de Léguas da Promissão do cordel. Remetemos, por isso, ao livro de NETO, Antônio Fagundes. Cordel e a ideologia de punição. Petrópolis, Vozes, 1979, principalmente aos capítulos: A posição subalterna do personagem excluído, p. 111; A luta coletiva pela sobrevivência, p. 123; A individualidade da ação, p. 138.
7. Na novela "Um Anjo Mau", lê-se sobre o encontro de Martinho com "o velho mais velho que já vira em toda a vida" e cuja recordação lhe tira o ódio. Citaremos o trecho a seguir, a fim de elucidar a passagem da violência à paz, característica da "nova raça" que a narrativa deseja e elogia.

Quando o pôs no chão na ribanceira do outro lado, o velho forçou o olhar. 'Você parece gente de uma raça nova', disse. E foi então que exclamou, a pa removendo o cacau, muito alto:

— Nós somos a cruz!

Mundo cheio de novidades sobretudo para quem como ele (Martinho), andava à toa rodando o Itajuípe. O velho voltava, sua voz nos Vinháticos, no momento em que buscava cinco homens — cinco pestes — para oferecer as carniças a Açucena. 'Nos somos a cruz' as palavras no cérebro, os pés na estrada, pulsava manso o coração. Mirando em redor, esbarrava na tarde, ventinho rasteiro chegando com a noite. Devia regressar para dizer à Açucena: 'Hoje não é dia de ninguém morrer'. Nem hoje nem amanhã, ela esquecesse, o passado era o passado. Grifo nosso.

FILHO, Adonias. Léguas da Promissão. 3a. ed., Rio, Civilização Brasileira, 1972, p. 101.

8. JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: Linguística e comunicação. S. Paulo, Cultrix, 1956, p. 126.
9. Narratário é termo usado por Roland Barthes para designar aquele a quem se endereça a narrativa. BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale du récit. In: Communication. nº 8, 1966.
10. Esse aspecto já foi estudado por Derrida ao tratar de Edmond Jabès e a questão do livro. In: DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. S. Paulo, Perspectiva, 1971, p.53-72.
11. GALVÃO, Walnice Pereira. As formas do falso. S. Paulo, Perspectiva, 1977, p. 13-14, discorre sobre esse problema, ao tratar de João G. Rosa, e julgamos oportuno registrar a citação, por acharmos que ela se enquadra, também, ao caso de Adonias Filho.

De todas as ambigüidades que vincam este livro, não se pode esquecer daquela que é, ao nível da prática, a raiz das demais, e que é a posição do escritor. Posição sumamente ambígua, que se revela na linguagem através dela. Pois, neste discurso oral que é escrito, sertanejo ao mesmo tempo que erudito, lúcido enquanto

apanha o processo histórico e mitologizante quando o feudaliza, identificado ao homem pobre do sertão e dele distanciado, (...) que proclama sua fé na vida mas que faz do texto um fetiche, que apreende as tensões na realidade como ambigüidades sem radicalizá-las em contradições é, afinal, a posição do intelectual brasileiro que se delinea. Preso a seus privilégios mas sendo capaz, por treino, de experimentar imaginariamente outras situações de vida, convive no mundo dos valores, mas é tradicionalmente servidor do Estado; aqui existe e aqui produz, mas de olho na última moda das agências centrais da cultura. Grifo nosso.

12. Cf. ELIADE, Mircea. A estrutura dos mitos. In: Mito e Realidade. S. Paulo. Perspectiva, 1972, p. 18-19, que explica o que significa conhecer os mitos: Vemos, portanto, que a 'história' narrada pelo mito constitui um 'conhecimento' de ordem esotérica, não apenas por ser secreto e transmitido no curso de uma iniciação, mas também porque esse 'conhecimento' é acompanhado por poder mágico-religioso. Com efeito, conhecer a origem de um objeto, de um animal ou planta, equivale a adquirir sobre eles um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-los, multiplicá-los ou reproduzi-los à vontade. Grifo nosso.
13. Idem p. 32.
14. É o que Pouillon nos explica ao tratar de Faulkner, já apontado por muitos por sua semelhança com Adonias Filho. POUILLON, Jean. Os modos da Compreensão, b. Participação. In: O tempo no romance. S. Paulo, Cultrix, 1974, p.100-102.
15. Cf. O significado da palavra pharmakon aparece em DERRIDA, J. et alii. La pharmacie de Platon. In: Tel Quel. Hiver, n° 32, Paris, 1968, que é estudada aí em seu duplo sentido: veneno e remédio.
16. TACCA, Óscar. Las voces de la novela. Madrid, Editorial Greddos S/A, 1973, p. 133.
17. Idem p. 32.
18. TODOROV, Tzvetan et alii. Qu'est-ce-que le structuralisme; In: Poétique. Paris, Seuil, 1968, p. 121.
19. POUILLON, Jean. O tempo no romance, op. cit. p. 54.

20. BAQUERO, M. Goyanes. Estructuras de la novela actual. op. cit. p. 160.
21. TACCA, Óscar. Las voces de la novela. op. cit. p. 15.
22. Referimo-nos, aqui ao conceito de verossimilhança aristotélica, muito bem explicado por SPINA, Segismundo. Introdução à poética clássica. S. Paulo, Editora FTD S/A, 1967, p. 101-102.

A discussão desse conceito pela semiologia moderna é feita por KRISTEVA, Júlia. Introdução à semanálise. Tradução Lúcia H. França Ferraz. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 125-163, de onde retiramos as citações por serem pertinentes ao caso estudado:

O sentido verossímil finje preocupar-se com a verdade objetiva; o que o preocupa, de fato, é sua relação com o discurso cujo 'fingir - ser - uma - verdade objetiva' é reconhecido, admitido, institucionalizado. (...) Refúgio do sentido, o verossímil é tudo o que, sem ser contra-senso, não está limitado ao saber, à objetividade. p. 128.

O verossímil exige, assim um sujeito do discurso que considere como Outro a seu interlocutor (a si mesmo), com quem, pelo mesmo processo, se identifica. O verossímil, grau segundo do sentido, retoque do verdadeiro, seria (ao nível em que vive) o expediente que constitui o Outro enquanto Mesmo (a pseudodiferença) e permite sua recuperação pelo Mesmo enquanto Outro, no discurso. p. 142.

Pensamos que, no caso de Lêguas da Promissão, o verossímil criado por Adonias Filho explica-se pelo capítulo do livro de Spina e pode-se questionar, ideologicamente, pelas idéias de Kristeva.

A MENINA MORTA: A CENA MUDA

Este trabalho é parte de um capítulo da dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFMG, em novembro de 1979, sob o título "A Menina Morta — a insuportável comédia".

Desde a primeira leitura, torna-se evidente, n' A Menina Morta, de Cornélio Penna, <sup>(1)</sup> o contraste entre a profusão da voz do narrador e a escassez da voz dos personagens. Estes são quase sempre reduzidos ao silêncio, e o parco emprego do discurso direto como técnica narrativa é prova disso, no nível sintagmático. Estabelece-se, então, entre a enunciação e o enunciado, uma oposição que pode ser formulada, respectivamente, pelos termos cheio/vazio. A cassação da voz dos personagens, no nível da enunciação, reflete, simetricamente, a impossibilidade de linguagem no nível do enunciado, isto é, a enunciação testemunha o interdito de comunicação como elemento essencial da problemática apresentada pelo enunciado.

Não se entenda, contudo, que, ao falar "no lugar" dos personagens, o narrador torne transparente, na sua fala, os moti-

vos do silêncio deles. Pelo contrário, a linguagem empregada pelo narrador caracteriza-se por um deslocamento em alto grau na cadeia do significante, o que faz com que um significante remeta constantemente a outro. É o modo como se processa esse movimento e o seu possível sentido que procuraremos definir.

A impossibilidade de comunicação entre os personagens e o conseqüente isolamento a que são submetidos revelam-se, principalmente, pelo silêncio proposital de Mariana diante das interpelações de Virgínia (cf. MM, cap. XVIII), pela sua mudez completa e irreversível quando retorna louca ao Grotão, pela ausência de uma linguagem possível entre o Comendador e Carlota (cf. MM cap. LXI), pelo silêncio das escravas quando Carlota para elas apela em busca de apoio (cf. MM, cap. CIX) e pelo fato de as negras solteiras serem de línguas diferentes, a fim de que a comunicação entre elas seja impossível.

O silêncio é o resultado da forma máxima de interdição — a da linguagem — e o assassinato de Florêncio, visto como um "drama surdo" (MM, p. 931, grifo nosso), pode ser considerado a metáfora dessa interdição: O enforcamento é congruente a não-fala, não-voz e visa à manutenção da ordem no Grotão. Por outro lado, Mariana, Carlota e a Menina são perigosas porque têm, metaforicamente, as bocas entreabertas (cf. MM, cap. CI). Falar é pois, denunciar a ordem, é desordem e se opõe a calar (calar é consentir); o impedimento do acesso à fala é sinônimo de morte, e Carlota, ao descobrir que sua correspondência é violada, sente-se prisioneira de algo "semelhante a ameaças de cegueira ou de surdez, companheira dos velhos" (MM, p. 1.083, grifo nosso). Relacionando todos esses dados e resumindo-os numa proporção, temos:

Boca entreaberta [possibilidade de linguagem]: desordem:: enforçamento e surdez [interdição da linguagem - silêncio]: ordem

A interdição da linguagem relaciona-se também às cartas que circulam pela narrativa. Dois atributos são comuns a essas cartas: a) elipse ou supressão da mensagem ou do conteúdo delas; b) curto-circuito no contato direto entre emissor e destinatário, que revela o elemento que impede a mensagem de ser recebida.

Mariana entrega a Virgínia uma carta para ser levada à Corte (o conteúdo e o destinatário não são revelados), mas o Comendador impede que ela chegue ao seu destino (cf. cap. XXIII e XXIV); de modo simétrico e invertido, Inácia recebe uma carta endereçada a Mariana (conteúdo não revelado) e a entrega ao Comendador, que mais uma vez age como obstáculo à livre circulação das cartas (cf. MM, cap. LI). As cartas enviadas a Carlota, por Mariana, são entregues a ela somente após passarem pelo crivo censor do Comendador. O conteúdo das cartas cuja leitura é permitida a Carlota resume-se, repetitivamente, à mesma frase — "Tenho medo de te ver" (MM, p. 1.039) —, lacunosa e enigmática como a narrativa na qual está inserida.

Mariana sintetiza ao máximo a mensagem a ser decodificada por Carlota, e nela dois vocábulos se sobressaem e a enformam: medo e ver. Ver é congruente a luz, metáfora do conhecimento, e medo diz dos obstáculos e da interdição subjacentes ao processo de conhecimento, assim como dos riscos a que é submetido quem busca atingi-lo (loucura e/ou morte). Paralelamente, Mariana declara a impossibilidade de comunicação como contraparte da proximidade e união, perigosas porque podem por fim ao isolamento e, assim, se oporem ao sistema, negarem a ordem. Este "texto", camuflado sob o discurso de Mariana, escapa ao poder vigilante do

Comendador, e Carlota somente o apreenderá plenamente quando realizar, na prática, a verdade que ele enuncia.

A interferência autoritária do Comendador no circuito das cartas, o seu papel (nem sempre bem-sucedido) de elemento controlador das mensagens por elas veiculadas, postula, de modo inegável, o silêncio como constituinte imprescindível da ordem.

Compelidos ao silêncio, despojados de um vocabulário capaz de articular o interdito e a opressão dos quais são vítimas, os personagens buscam em sons inarticulados — ranger de portas, estalar de tábuas, estampidos de garrucha, assovio e canto de pássaros, ruídos de vento e trovão, etc. — uma articulação que transforme esses sons numa linguagem passível de decodificação. É o que sucede, por exemplo, com Celestina:

(...) Muitas vezes ouvira o mesmo concerto e não lhe prestara a menor atenção, mas agora tudo tomava significado impossível de decifrar, e ela fixava o ouvido, à espera de distinguir qualquer frase esclarecedora que lhe desse indicação e a chave da linguagem em cifra empregada pelos pequenos fantasmas, cujo voo pressentia bem junto de seus vidros. (MM, p. 1.275)

Exemplo, no nível da enunciação, dessa linguagem cifrada num código aparentemente sem significado ocorre com os doces, que funcionam como uma linguagem a envolver sobretudo Carlota e a Condessa. A primeira visita da Condessa a Carlota é precedida por "grandes boiões de doces secos" (MM, p. 1.041), acompanhados de um bilhete e uma "bandeja de prata (...) com pãstéis de nata cor de ouro" (MM, p. 1.125), que Carlota nega responder e retribuir, a despeito do conselho de Virgínia, com o envio de goiabas confeitadas no Grotão. Toda visita da Condessa provoca, no Grotão, a retirada de sua prataria para o uso, demonstração proposital de opulência e poder (Cf. MM, p. 1.164), assim como a retirada dos doces das caixas onde são guardados.

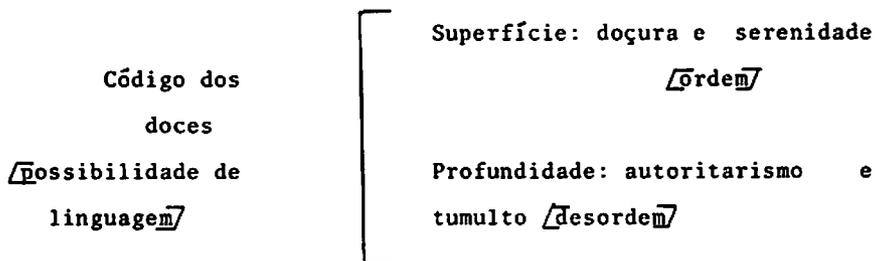
Ao lado da sua função de cortesia diante de visitas ilustres, os doces adquirem, na narrativa, a função de elemento mascarador que procura tornar aparentemente verdadeira uma relação falsa, fundada no autoritarismo. É interessante notar que o termo doçura aparece coordenado ao termo autoridade, no nível sintagmático do texto, quando Frau Luísa, ao se referir a Inacinha, declara não ter nunca lhe parecido de bom ânimo a "mistura de autoridade e de doçura" (MM, p. 966) da velha senhora, e, ao saber que esta não pretende ocupar o governo da casa, na ausência de Virgínia, Luísa sente "inexplicável alívio e doçura" (MM, p. 971). Este último termo aparece também num sintagma referente à Menina, que é colocada como "um milagre de doçura e pureza" (MM, p. 895) em meio aos escravos, marcados pela brutalidade e pelo sofrimento denunciados por seus rostos.

A doçura e os doces são máscaras que tentam amenizar a opressão do sistema, modo de fuga à tensão a ele pertinente. Entretanto, a "superfície" serena dos doces não consegue encobrir o tumulto existente na sua "profundidade", como é demonstrado, literal e metaforicamente, pelos tachos em ebulição, onde os doces são feitos (cf. MM, cap. XXXVII). O campo semântico de doces aparece, então, contaminado pelo de mar (água), que tem conotação negativa:

(...) as negrinhas da copa(...) carregavam agora para a sala grandes bandejas, com as tigelas de porcelana inglesa (...) repletas até a borda dos doces em calda, onde os marmelos sanguíneos nadavam no açúcar denso, os figos sombrios como peixes das grandes profundidades estremeciam amontoados no centro envoltos em seu xarope de mel e as ameixas negras nacaradas vindas de França pareciam de veludo de seda... (MM, p. 921)

Servir-se de doces, ou oferecê-los a alguém — como no caso dos doces de laranja dados aos escravos por ordem do Comen-

dador (cf. MM, cap. LXVIII) —, é contribuir para a manutenção da ordem, impedir que a desordem aflore à superfície, "passar mel" nas bocas, provê-las de uma linguagem conveniente ao sistema do Grotão. Esquemmatizando:



Relacionados à mesma problemática que estamos tratando, os sons esparsos pela narrativa (nível do enunciado) podem ser classificados de negativos (maléficos ao sistema) na sua grande maioria, havendo nesse caso predominância daqueles que têm os escravos como emissores ou estão a eles relacionados. O tilitar das esporas do Comendador ocasiona automaticamente o aumento do ritmo no trabalho escravo (cf. MM, cap. V) e anuncia a onipresença da autoridade patriarcal, cujas vítimas mais "visíveis" são os escravos. Nesse caso, o som é congruente a ordem e se opõem aos sons emitidos pelos escravos. Assim, José Carapina deve amortecer o ruído dos pregos na feitura do caixão da Menina — rumor da sua crucificação (devoração)? —, para que o som não alcance a casa (cf. MM, cap. II); ameaças são ditas "em tom surdo" (MM, p. 804) às escravas que, trancafiadas na sala de suplícios, gritam pela Menina (já morta), e esse grito, abafado para que também não chegue à casa, pode ser lido igualmente como súplica à Menina e, em nível paradigmático, como acusação a ela pelos castigos então sofridos. O "bater surdo de tambores, talvez de algum quilombo, onde os negros sentissem

necessidade de desafiar os capitães-do-mato, indicando assim a sua presença nos longínquos grotões" (MM, p. 788, grifos nossos) é a única voz escrava, denunciadora da opressão, que alcança a casa e intervém no seu silêncio aparentemente tranquilo (aten-te-se para a proximidade fonética e semântica entre "grotões" e "Grotão").

A movimentação dos personagens pela casa é acompanhada por um código de sons que avisa a cada um a presença, ou proximidade, do outro. Mariana é anunciada pelo frufu dos seus vestidos (cf. MM, cap. I e XLII), Virgínia, pelo ruído forte dos seus passos e também pelo de seus vestidos (cf. MM, cap. VII), e a única "linguagem" encontrada por Justino para anunciar sua presença ao Comendador é constituída pelos espirros que dá (cf. MM, cap. VIII). A impossibilidade ou ausência de linguagem é exacerbada com a morte da Menina, pois apenas ela enquanto viva torna possível a existência de uma linguagem comum, que facilite a comunicação entre os moradores da casa e entre eles e os escravos: a Menina é linguagem, o que é percebido por Libânia, que, ao ver partir o seu fêretro, considera que "não mais saberia compreender a linguagem<sup>m</sup> daquela gente agora estranha" (MM, p. 762), a se agitar dentro da casa enorme e vazia.

O silêncio do Grotão deve ser preservado e mantido a qualquer custo, pois o rumor incontrolável de vozes, como acontece à música e canto dos negros na festa de Carlota, é tido como loucura (cf. MM, p. 1.062), isto é, linguagem subvertedora ou possível de subverter a ordem.

A volta da Mariana ao Grotão é anunciada a Carlota pelos guizos da liteira que a transporta, os quais passam a ressoar insistentemente dentro de sua cabeça (cf. MM, p. 1.288). São esses guizos que, literal e metaforicamente, orientam Carlota

em direção a Mariana, rumor estridente que revela a inutilidade de toda linguagem; são guizos da loucura, e sabemos que esta é "a ausência fundamental da linguagem" <sup>2</sup>. O silêncio de Mariana e de Carlota não é apenas a forma última da interdição, mas a única linguagem possível da loucura, denúncia do vazio e do absurdo da existência, que nenhuma linguagem consegue preencher. É oportuno salientar que, para Carlota, a apropriação do sentido dessa linguagem "louca" é a apropriação do nada, do "cadáver" da Menina ("— Eu é que sou a verdadeira menina morta...", concluirá Carlota na página final da narrativa).

As seguintes palavras de Shoshana Felman sobre The turn of the screw podem ser aplicadas, pois, guardadas as precauções devidas, a Carlota:

(...) La possession même du sens s'averè être, ironiquement, une dépossession de détenteur. A son point d'aboutissement, la tentative d'empoigner le sens et de clore la lecture en faisant un déchiffrement définitif ne trouve, et ne donne à lire, que la mort.<sup>3</sup>

#### NOTAS

1. PENNA, Cornelio. A Menina Morta. In: —, Romances Completos. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958. As referências a esse romance, cujo título se resumirá à sigla MM, nas citações, são sempre dessa edição.
2. FOUCAULT, Michel. História da loucura na Idade Clássica. São Paulo, Perspectiva, 1978. p. 529.
3. FELMAN, Shoshana. La folie et la chose littéraire. Paris, Seuil, 1978. p. 315.

RESGATE DA IDENTIDADE

E que se derramem safiras, ametistas e esmeraldas, no obscuro erotismo de vida plena: porque na minha escuridão enfim treme o grande topázio, palavra que tem luz própria.

Apresentamos para esta publicação a última parte de um trabalho intitulado: A FASCINAÇÃO DO CALEIDOSCÓPIO — UMA LEITURA de ÁGUA VIVA DE CLARICE LISPECTOR. Nele procuramos mostrar a subversão operada pela voz do eu: a procura de uma instância única de definição de seu ser, que traduz também o desejo de um centro, resulta numa escrita fragmentada — expressão do Aion, tempo do devir — e da festa dionisíaca.

A numeração das páginas, depois das citações de ÁGUA VIVA, correspondem à edição da Artenova, Rio de Janeiro, 1973.

Assim como consideramos o eu do monólogo em seu desdobramento — o conceitual e o poético — um outro fator merece ainda ser verificado: a feiticeira. Ela se confunde, por um lado com o eu poético pelo tratamento imagístico da escrita, mas por outro, torna-se distinta, na medida em que constitui um registro próprio, de funcionalidade específica. Estamos considerando como registro da feiticeira todas as passagens em que o eu se entrega às cenas de sortilégio, aos rituais satânicos. Poderíamos resumi-las nesta declaração:

"Vivo a cerimônia da iniciação da palavra e meus gestos são hieráticos e triangulares." (p.22)

É exatamente sobre a figura da feiticeira que recai a fun-

cionalidade desse registro — a transgressão.

A história mostrou suficientemente o papel das mulheres pac-tuadas com o diabo: elas ameaçavam a ordem; instauravam um po-der paralelo ao do cristianismo; atuavam sobre a natureza pro-voçando tempestades, sol à meia-noite, períodos de seca; inter-feriam na saúde, na propriedade; conheciam drogas para o aborto, a não concepção, a impotência; finalmente eram a encarnação do mal, as transgressoras. O destino que lhes reservava uma socie-dade zelosa em manter a ordem e as religiões oficiais era natu-ralmente a tortura e a fogueira.

A feiticeira age no mundo do sagrado que é o das forças so-brenaturais, dos monstros, dos demônios, da magia — é o es-paço da transgressão.

Sagrado e profano são os dois aspectos complementares da atividade humana, a existência de um explicando-se pela existên-cia do outro.(1)

A interdição pertence ao mundo profano onde ela é necessá-ria para manter a ordem, o ritmo do trabalho, as diferenças de classes que definem o campo de ação do senhor e do escravo, os limites do comer, do beber, do ato sexual. Nele, o sagrado é mantido à distância, como ameaçador da regularidade dos costumes e do ritmo produtivo do trabalho.

A outra face da atividade humana constitui o mundo do sa-grado, o tempo da festa(2) É aí que a transgressão se cumpre: as diferenças se anulam, as barreiras são transpostas, instaura-se a exuberância, o desperdício, a liberdade desenfreada, a or-gia em todas as suas manifestações, uma explosão coletiva de pai-xões — é o reino de Dionísio. A festa é o tempo da renovação, do renascimento, ela prepara um mundo novo. A transgressão, en-

fim, é a passagem do mundo profano ao sagrado que é por excelência aquela da escatologia, que leva à cosmogonia.

Em ÁGUA VIVA a ação da feiticeira se exerce naquilo que anteriormente chamamos de excesso do sintagmático: uma enunciação que se torna obsessiva porque reiterativa e porque desvia a linha do conceitual — que em princípio deveria levar a uma conclusão de ordem lógica — para a circularidade de uma escrita que se nutre indefinidamente de si mesma. A feiticeira transforma sua enunciação numa festa, numa perpétua "orgia de palavras" e seu ato torna-se tanto mais transgressor quanto é do interior de um discurso também conceitual que ela desorganiza e confunde o logos levando-o — ídolo intocável — para o mundo sagrado da magia.

Distinguimos nos rituais dessa feiticeira duas finalidades, ou seja, o excesso a que se entrega na "festa de palavras" está voltado a si própria e à sua escrita.

Ultrapassando o limite do mundo profano que é aquele da organização, onde as formas estão fixadas e definidas, a feiticeira retorna ao caos como o lugar das possibilidades infinitas e se entrega ao ritual cosmogônico de si mesma. Aí, lugar sagrado onde se pronunciam as palavras mágicas, ela realiza o ritual de sua nomeação:

... bicho de cavernas ecoantes que sou  
... sou palavra e também o seu eco  
... sou sozinha  
... sou orgânica  
... sou o mundo  
... sou implícita  
... sou a morte  
... sou tão simples  
... sou anônima  
... sou o proprio nome  
... sou uma pergunta  
... fragmentária que sou  
... sou um ser concomitante  
... sou ainda a rainha dos medas e dos persas  
... sou diana a caçadora de ouro.  
etc., etc.

A infinitude dessas formas provém da proliferação da linguagem, das possibilidades inesgotáveis da palavra no campo demarcado para a festa — a escrita.

As unidades regidas por "eu sou" constituem uma espécie de litania disseminada, obedecendo à regra básica do ritual, que é a repetição exaustiva do nome. A repetição com diferença ou diversidade de nomes que a sacerdotisa atribui a si mesma não tem como fundamento o cogito, segundo o qual cada predicado definiria mais precisamente o contorno do eu. Ao contrário, os múltiplos atributos explodem uns dos outros, preenchem um espaço ritualístico — a escrita, mas não desenham o perfil do ser, ou antes, definem pela não definição; a ausência de um é único para si é a sua marca indiscutível.

Nenhuma dessas formas é privilegiada, nenhuma delas contém a origem, a raiz primordial procurada pelo eu que assim se desloca de uma a outra. A variabilidade e incertezas do eu fogem a qualquer paradigma englobante que funcionasse como instância última de definição.

No tempo e no espaço da festa, o nome próprio desaparece — o eu inominável, não selado, não estigmatizado, é o grau zero do ser, aquele que pode receber as inúmeras nomeações que o ritual da escrita lhe atribui: a procura da origem, do centro, que é o mesmo que a procura de uma definição — expressa em "quero captar o meu é" — só encontra seu termo definidor, ou seja, resgata sua identidade, na festa, que é a sua enunciação.

A "caverna", imagem tão reiterativa no texto, é o espaço ilhado, sagrado, onde tem lugar a magia. Sua isotopia é o caleidoscópio, cujo traço comum com aquela é o espaço fechado, a circularidade. De todas as conceituações do eu sobre si mesmo e

sua escrita, cremos que esta é a mais abrangente:

Esta palavra a ti é promíscua? Gostaria que não fosse, eu não sou promíscua. Mas sou caleidoscópica: fascina-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro. (p.40)

A metáfora do caleidoscópio remete à dimensão narcísica, uma vez que ela contém a idéia de auto-contemplação do eu em imagens provisórias e inesgotáveis. A palavra é o toque mágico que faz girar o caleidoscópio, surgindo novas configurações do eu. Percebemos aí a postura narcísica, tal como Freud a descreve ao tratar da vida anímica infantil e primitiva.

Na verdade, a vida anímica infantil e primitiva mostra certos traços que apresentados isoladamente seriam atribuídos a megalomania: uma super valorização do poder de seus desejos e atos mentais, a "onipotência das idéias", uma fé na força mágica das palavras e uma técnica contra o mundo exterior — a "magia" nos é apresentada como uma aplicação conseqüente de tais premissas megalômanas.(3)

"Caverna", pois, revestida de espelhos movediços e estilhaçados que multiplicam ao infinito as combinações de uma imagem errante. Em cada pedaço do espelho uma face diferente, um modo diverso de ser. Percorrendo a cadeia exaustiva marcada pelo "eu sou", o atributo que lhe é conferido pela linguagem se esfacela na pluralidade de significantes que são as máscaras inalienáveis do eu.

O espaço e o tempo mágicos são também aqueles onde a feiticeira produzirá sua escrita.

O sabã constitui o registro de ÁGUA VIVA que mais diretamente revela a natureza de sua escrita e o seu lugar na ordem de uma cultura. Rituais de criação dentro da noite, que é também a hora das bruxas e dos demônios, a hora do mistério e da transfiguração. Se essas passagens elaboram o processo de um retorno aos tempos primordiais, aquilo que é anterior às gran-

des classificações lógicas que determinaram o homem ocidental, elas exprimem, pois, a problemática de um discurso que tenta se desembaraçar das malhas de uma rede ideológica logocentrísta.

O logos, ao formular a linguagem como signo arbitrário, consequentemente organiza o mundo e submete-o ao seu império. Exceder essa ordem é lançar-se diretamente no caos — espaço onde os contrários coexistem; seu tempo é originário, quando nada ainda se ordenou em classificações e proibições: intelecto e sentidos, escuridão e claridade, nascimento e morte, medo e alegria, répteis e pássaros, flores e cipós — eis o mundo da feiticeira Clarice. Uma metáfora que leva a outra, que se desdobra numa metonímia, que se transforma num aforismo, explicado por outra metáfora que se prolonga numa metonímia e assim por diante, fechando-se o círculo mágico no interior do qual a bruxa exerce seus poderes. A transgressão consiste assim em transpor a palavra do mundo profano para o sagrado onde a festa se realiza, onde a subversão tem lugar:

Lugar das origens, a festa é também o lugar de troca; é aí que o louco, a criança, a mulher possuem a palavra e sobretudo o poder que não lhes é dado no real cotidiano. (4)

A feiticeira retorna às origens exorcizando a palavra que só será dada à mulher se ela mesma se re-inaugurar. O eu torna-se a sacerdotisa de seu próprio ato de iniciação:

Minha noite vasta passa-se no primário de uma latência. A mão pousa na terra e escuta quente um coração a pulsar. Vejo a grande lesma branca com seios de mulher; é ente humano? Queimo-a em fogueira inquisitorial. Tenho o misticismo das trevas de um passado remoto. E saio dessas torturas de vítima com a marca indescritível que simboliza a vida. Sacrifico animais para colher-lhes o sangue de que preciso para minhas cerimônias de sortilégio. Na minha sanha faço a oferenda da alma no seu próprio negrume. A missa me apavora a mim que a executo. E a turva mente domina a matéria. A fera arreganha os dentes e galopam no longe do ar os cavalos dos carros alegóricos. (p.45)

A feiticeira subverte-se contra o que há de mais "natural" em nossa cultura: ela entrega seu corpo pelo prazer e pela volúpia, é a conhecedora de drogas e ritos pelos quais pode gozar sem conceber.

Não concebendo, ela frustra o homem e o ameaça, porque se nega a reproduzi-lo, a perpetuar a ordem de sua palavra; devora assim o homem e o sêmen torna-se a portadora da semente: a palavra-falo:

"Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra." (p.13)

"Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra. E é trombeta que anuncia." (p.57)

Essa é a palavra que traz o sopro criador de Dionísio. O deslocamento contínuo do eu de uma série a outra, sem ocupar um lugar definitivo, distancia-o da dialética. E nisso está a fundamental diferença entre as duas bruxas — Medéia (que citamos no início deste trabalho) e Clarice. A primeira encontrou no seu discurso sofisticado, segundo Nietzsche,<sup>(5)</sup> o termo de uma dialética que se transformou em ação e resolveu o seu conflito. Clarice não instaura a dialética, ela vive da aspereza do paradoxo de sua própria fala que, por isso, se prolonga indefinidamente na festa dionisíaca.

O eu-bruxa é também a grande devoradora. Tudo aquilo que é excesso na categoria do logos — e que deve ser eliminado, como o inútil e o arbitrário que obscurecem o pensamento e ameaçam a ordem — é exatamente disso que se alimenta a sua escrita:

A liturgia dos enxames dissonantes dos insetos que saem dos pântanos nevoentos e pestilentos. Insetos, sapos, piolhos, moscas, pulgas e percevejos — tudo nascido de uma corrupta germinação malsã de larvas. E minha fome se alimenta desses seres putrefatos em decomposição. (p.49)

A imundície, o resíduo impuro são ingeridos para se transformarem em princípio de energia e de uma nova ordem. Todo esse mundo subterrâneo e ameaçador, condenado pela organização e clareza apolíneas, torna-se a grande força dionisiaca, transgressora e por isso renovadora, libertadora da mente acorrentada às classificações estanques, e portanto mortas, do homem ocidental cartesiano.

Clarice-feiticeira circunscreve; traça um círculo mágico em torno de sua palavra para que ela possa se destacar sobre o fundo uniforme de uma palavra oficial, aquela cuja história carrega, transmite e avalia o discurso masculino. Na solidão do monólogo, na aspereza da gruta, no espaço do caleidoscópio, ela toca a ÁGUA VIVA que tortura, queima, fere e marca de pura alegria inaugural os adeptos de Dionísio.

#### NOTAS

- 1 La transgression excède sans le détruire un monde profane, dont elle est le complément. La société humaine n'est pas seulement le monde du travail. Simultanément — ou successivement — le monde profane et le monde sacré la composent, qui en sont les deux formes complémentaires. Le monde profane est celui des interdits. Le monde sacré s'ouvre à des transgressions limitées. C'est le monde de la fête, des souverains, des dieux. (Os grifos são do autor)

BATAILLE, Georges. L'Erotisme. Paris, Ed. Minuit, 1957, p. 76.

2. On comprend que la fête, représentant un tel paroxysme de vie et tranchant si violemment sur les menus soucis de l'existence quotidienne, apparaisse à l'individu comme un autre monde, où il se sent soutenu et transformé par des forces qui le

dépassent. Son activité journalistique, cueillette, chasse, pêche ou élevage, ne fait qu'occuper son temps et pourvoir à ses besoins immédiats. Il y apporte sans doute de l'attention, de la patience, de l'habileté, mais plus profondément, il vit dans le souvenir d'une fête et dans l'attente d'une autre, car la fête figure pour lui, pour sa mémoire et pour son désir, les temps des émotions intenses et de la métamorphose de son être.

CAILLOIS, Roger. *L'Homme et le Sacré*. Paris, Ed. Gallimard, 1950, p. 125.

3. La vida anímica infantil y primitiva muestra, en efecto, ciertos rasgos que si se presentaram aislados habríam de ser atribuidos a la megalomanía: una hiperestimación del poder de sus deseos y sus actos mentales, la "omnipotencia de las ideas", una fe en la fuerza magica de las palabras y una técnica contra el mundo exterior, la "magia", que se nos muestra como una aplicación consecuente de tales premisas megalómanas.

FREUD, Sigmund. Introducción al Narcisismo. In: Obras Completas, Tomo II. Tradução direta do alemão por Luiz Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid. Ed. Biblioteca Nueva, 1973, p. 2018.

4. Lieu des origines, la fête est aussi lieu d'échange: le fou, l'enfant, la femme y ont la parole et surtout la maîtrise qu'ils n'ont pas dans le réel quotidien."

C. CLEMENT et H. CIXOUS. Première partie: "La Coupable", par Catherine Clément. In: La Jeune Née. Paris. Union Générale d'Éditions, 1975, p. 55.

5. Qu'as-tu voulu faire, criminel Euripide, en obligeant ce mourant à t'obéir une dernière fois? Il (Dionysos) est mort sous tes

mains brutales. (...) Et comme tu avais abandonné Dionysos, Apollon t'abandonna aussi; tu avais beau faire appel à toutes les passions et les enfermer dans ton cercle magique, aiguïser et limer pour les discours de tes héros une dialectique sophistique, tes héros eux-mêmes n'ont que des passions simulées et masquées.

NIETZSCHE, Frederich. La Naissance de la Tragédie. Paris.  
Ed. Gallimard, 1949, p.58.

CULTURA E TELEVISÃO

Não se trata de amaldiçoar a televisão, que alguém já definiu como máquina de fazer doidos. Nem mesmo de a condenar ou pretender de algum modo a sua abolição. Afinal, todos vêem e ouvem os seus programas, e não são poucos os que, mesmo fazendo parte de uma platéia mais exigente, se amarram à novelazinha vespéral chocha e insequente. Trata-se — isto sim — de clamar contra a extrema indigência cultural da matéria que nos serve, inutilizando com tal procedimento um poderoso mecanismo de comunicação que poderia ser destinado a melhor serviço.

A coisa é tão evidente que nem precisa ser demonstrada. Por isso, cuida-se logo de a desculpar, invocando a marca empresarial com que se caracterizou e fixou entre nós. Produto caro, precisa, para que se possa manter, de patrocinadores e anunciantes, e estes, envolvidos na mesma malha do interesse comercial, só aparecem se a sua mensagem alcança o grande público. Ora, não é possível atingi-lo com as vistas postas além de sua capacidade receptiva. Tudo certo, o que entretanto não justifica alçar cantores populares ou artistas da cena ligeira a gloriosos paladinos de causas em que são jejunos. Ainda há pouco vimos um antigo rei das canchas, nostálgico da evidência perdida, a dissertar sobre Economia com tal suficiência que se diria adequada ad usum Delphini Nepotis.

O que vale é que algumas oportunidades, infelizmente pouco frequentes, costumam aparecer, em que não é de todo impossível

conciliar interesses. Tão complexa é a vida social e tão esquisitos podem ser os movimentos da agitação humana, que uma ou outra vez uma faixa ponderável de público se deixa tocar por cuidados do espírito, senão substancialmente propensos à cultura, ao menos eventualmente ligados a ela. É o caso dos telecursos, que procuram responder aos reclamos de uma educação chamada supletiva, a qual só pelo nome denuncia certa falência do sistema educacional, e é o caso dos exames ou concursos vestibulares às escolas de nível superior, já classificadas como guerra do vestibular, os quais não depõem melhor a respeito do mesmo sistema.

Nossas emissoras — diga-se em abono dos que as governam — não têm deixado escapar tais oportunidades. Como as têm aproveitado é toda uma outra questão.

Creio que o leitor já terá vivido a situação aqui descrita. Está ele diante do receptor a compassar pelo menos o noticiário do dia, e eis que de repente lhe aparece uma professora (ou por ela uma dessas moças que, segundo se diz, fotografam bem, e que não é — confesso — muito comum na fauna pedagógica), a qual começa a prelecionar em tom de grande segurança:

— Nós só podemos nos comunicar corretamente, se conhecemos o sentido exato das palavras...

Ato contínuo, e antes que se dê conta de que a frase, em termos de absoluta correção, tem por onde se lhe pegue, suspende-se a figuração escolar, e um locutor de voz artificial esclarece:

— Esta é uma aula do Telecurso 2º Grau. Você aprenderá coisas maravilhosas sobre a língua portuguesa, etc., etc.

Maravilhosas e decepcionantes! Eu, pelo menos, fiquei sabendo, ao chegar aos quarenta anos de docência universitária, que

não fui capaz de me comunicar corretamente com os meus milhares de alunos, pois a verdade é que até hoje não sei o que quer dizer o tal sentido exato das palavras.

Ao contrário, o que logo me ensinaram e em seguida pude confirmar no trato dos livros é que as palavras não têm sentido exato. Nem poderiam ter. Com efeito, mal podemos imaginar a suposição de um sentido exato das palavras sem admitir que há de início uns tantos sentidos, no domínio do pensamento, aos quais se ajustam as palavras no campo da linguagem. Ou, virando o bico ao prego, que há palavras armazenadas, como um dicionário ideal, em algum reservatório da linguagem, localizado aí por misteriosa circunvolução cerebral, as quais se podem colocar a serviço de um pensamento armado independentemente delas.

Esse é, aliás, um ponto que tocaria a questão da anterioridade do pensamento sobre a linguagem ou da linguagem sobre o pensamento, ponto a que nem a filosofia, nem as ciências da linguagem até hoje conseguiram chegar. Sabe-se( eis uma verdade) que muitas observações de pensadores e cientistas supõem influências recíprocas, por assim dizer, uma interdependência entre o pensamento e a linguagem, mas, em nenhuma hipótese, são elas suficientes para solucionar o problema da anterioridade de um sobre a outra.

A questão é ainda aqui a da inseparabilidade da forma e do conteúdo, que andou suscitando discussões entre os retóricos. A tese de que as emissões fônicas seriam próprias dos domínios da linguagem, enquanto o sentido das palavras pertenceria ao campo do pensamento, é uma velharia que ninguém hoje gostaria de ver ressuscitada. Não se pode conceber a idéia de pensar independentemente da idéia de falar, eis o que parece tranquilo, mas as relações entre uma e outra esfera se fazem, segundo os entendidos,

num campo tão profundo que não chegamos a discernir o seu mistério.

Seja como for, o que parece certo (e a muito mais não se pode pretender) é que o homem pensa com a ajuda de palavras. Segundo Alfred Binet, na obra L'étude expérimentale de l'intelligence (Paris, 1903), citado por A. Rosetti, Le mot — Esquisse d'une théorie générale (Compenhague-Bucarest, 1947), p. 10, o pensamento é um ato inconsciente do espírito, o qual, para se tornar consciente, tem necessidade de se revestir de palavras e de imagens. Ocorre, no entanto, que as palavras não pululam por aí, amontoadas e dispersas, como vespas em um formigueiro. Organizam-se e constituem um sistema, que se chama Gramática no bom sentido, e esse mesmo sistema, que é um sistema de signos, é imposto aos indivíduos pela sociedade, do que resulta, em última análise, que é a sociedade quem nos oferece a cada um de nós a possibilidade de pensar. Ocorre ainda que o pensamento é mais rico do que a linguagem, desborda da carcaça das palavras, seu suporte fônico, e é, por mais simples que o possamos imaginar, incomunicável em toda a essência e complexidade. Daí ser a comunicação, por mais perfeita ou correta que se imagine, uma imagem esquemática ou deformada do pensamento original.

Basta isso para que se avalie como a linguagem seria imprestável para exprimir a vária gradação ou os diferentes matices do pensamento, se fosse constituída de palavras dotadas de significação exata, precisa ou claramente definida. E, por outro lado, como o nosso pensamento melhor se há de exprimir em sua complexidade original se as palavras com que o revestimos tiverem um sentido impreciso ou não perfeitamente definido, capaz de se ajustar à realidade mentada.

A propósito, nosso velho João Ribeiro, criatura intelligen-

tíssima, cuja obra escrita em princípios do século prenuncia tantas teses da ciência atual, pôs no pórtico de um dos seus mais estimados livros - Curiosidades verbais (São Paulo, 1927), p.10 — a seguinte advertência:

A primeira observação que faço é que as palavras nunca são precisas e exatas. Cercam-se ordinariamente de um halo que esfuma as linhas de contorno; sempre dizem algo mais do que parecem dizer.

Citando William James, o criador do pragmatismo, lembra que foi o filósofo americano quem criou na Psicologia, no capítulo referente às idéias a expressões, o termo fringe para designar as "franjas" das palavras, a saber, aquilo que a palavra diz além de suas próprias fronteiras: exprime o que pretende exprimir, mas projeta a mais dessa expressão uma zona de expansão por assim dizer imponderável. Não há, pois, exagero em afirmar que é o próprio sentido inexato das palavras que permite à linguagem exprimir com maior exatidão o pensamento. Nem diz coisa muito diferente o fato de existirem línguas especiais, as quais, como ocorre com a terminologia científica, sempre que querem ser rigorosas, procuram contornar as linhas da indecisão semântica por meio da fixação específica de uma acepção do vocábulo. Tentativa — diga-se de passagem — frequentemente frustrada, já que é quase sempre forçada a apelar para símbolos gráficos e fórmulas algébricas.

Resumindo: a palavra isolada não tem sentido preciso; adquire-o nos grupos ou conjuntos de que participa, segundo as circunstâncias de um contexto. Ao que informa A. Rosetti, na obra já aqui citada, há mesmo línguas, como o aranta, espécie de dialeto de uma povoação primitiva da Austrália Central, em que os vocábulos nada dizem enquanto não são postos numa situação contextual. Caso idêntico, ajunta o autor, é o do chinês, em que os

falantes só tomam consciência de grupos vocabulares previamente estabelecidos, devendo-se a riqueza do emprego das palavras na formação dos diferentes grupos exatamente à imprecisão de sentido do vocábulo isolado. (Cf. Obra cit., pp. 36 e 38) Na verdade, trata-se de um fato geral, que por isso mesmo dispensa a exemplificação de línguas exóticas. Na análise do discurso literário, mostra Maurice-Jean Lefebvre, em Estrutura do discurso da poesia e da narrativa (trad. port., Coimbra, 1975), p.160 e ss., que o sentido geral das palavras, por ele chamado conceptual, corresponde a uma imagem esbatida e fugaz, a qual só se precisa quando é posta numa situação. Ora, tal situação outra coisa não é que o grupo de que participa ou o contexto em que se insere.

Comunicar-se com correção não é, pois, tarefa de quem simplesmente conhece o sentido exato das palavras, mas de quem reconhecendo a sua complexa inexatidão ou maleabilidade semântica, seja capaz de criar grupos ou conjuntos significativos num contexto particular. Nem é outra coisa o que se chama aprender a escrever.

Pelo que toca aos exames ou concursos vestibulares, creio que a televisão ainda não se lembrou de oferecer cursos preparatórios aos jovens que a eles se destinam. Tem sido mero veículo da expansão dos chamados  cursinhos  e de poderosas empresas consagradas à aplicação de testes, como ocorre no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Com efeito, a partir do momento em que uma infeliz reforma universitária converteu a prova de classificação no monstro hipocampelefantocâmelos que aí está, a maratona virou orgia. Nem era para menos. Segundo se divulgou, só uma universidade federal (e não é a maior) gastou, com a sua realização, perto de cinquenta milhões. Some-se a isso uma política de construção de cam-

pos universitários por meio de administração e serviços próprios, em que só com o funcionalismo técnico e burocrático e mais projetos, sedes e instalações se gasta o equivalente à construção de um bom prédio escolar, multiplique-se tudo pelas quase três dezenas de instituições similares do país, e talvez se conclua que a propalada falta de verbas destinadas à educação é matéria para ser repensada.

Mas essa é outra questão. Ao que diz com as letras nacionais (e só destas me ocupo aqui), o que se viu nas famosas diccas dos amestradores de como melhor responder a esta ou àquela pergunta da prova foi de estarrecer um penhasco. Num ponto, eles talvez não têm culpa. A seleção de meia dúzia de livros (nem mais um!), que devia ser expressiva da evolução literária do país, uma vez que, de acordo com a lei e o bom senso, a prova visa a verificar o nível de instrução do segundo grau, nem sempre é das mais felizes. Responde a indisfarçáveis preferências pessoais, e é quase sempre calcada na lista dos "mais vendidos" ou em peças teatrais de "sucesso" na hora. Espanta mesmo que não tenha ainda contemplado O Analista de Bagé. Por outro lado, força posições críticas, como a da inserção da obra no meio social de que surgiu e seu relacionamento com os problemas atuais, o que, não chegando a refletir os rumos preferidos da crítica atual, acaba por dar uma visão parcialíssima, quando não desfiguradora, da Literatura. O resultado é que os prope-deutas dos cursinhos se vêm em palpos de aranha e são forçados a imaginar coisas de que se saem com algum desembaraço e muito pouca ciência.

Veja-se, por exemplo, isto. Um acaso de calendário aproximou, sem maior razão, os nomes de Monteiro Lobato e Menotti del Picchia, donde dos seis livros previstos dois serem logo

ocupados por Urupês e Juca Mulato. Este último se impunha, já que se tratava de celebrar o cinquentenário de publicação do poema. Quanto ao outro, só podia ser o que foi, pois, sendo o Juca uma personagem cabocla de poema regionalista, Urupês vinha a calhar — era a obra em que o escritor paulista criara a figura do Jeca-Tatu. E toca a buscar relações entre o baboso enrabichado na filha da patroa e o piraquara do Paraíba, preguiçoso e lerdo, cuja atividade se resume em ruminar todas as cismas da lombeira modorrenta. Mas — pergunta-se — Juca Mulato é Jeca-Tatu? De modo nenhum, é exatamente o seu contrário, mito do bom caboclo, descendente direto do bom selvagem com que o Regionalismo substituiu ao Indianismo a figura idealizada, contra a qual se rebela, no texto em causa, o autor de Urupês. Mas há mais. Se a questão era caracterizar de algum modo a obra, o texto que configura o Jeca não deveria ser tomado como seu resumo, pois se trata de página excrescente, adicionada ao volume original, como se vê do Prefácio da segunda edição, e afinal desfigura o livro, que é uma coletânea de contos. Fica-se, por esse caminho, próximo daquela definição do açúcar — substância que torna o café amargo, quando não é usada.

A respeito de Sagarana, de Guimarães Rosa, não foram ditas mais do que generalidades perfeitamente aplicáveis a qualquer outra obra de qualquer escritor do gênero.

Mas o melhor ficou mesmo no relacionamento da determinante social perceptível em Fogo Morto, de José Lins do Rego, Ana Terra, de Érico Veríssimo, e Jorge, um Brasileiro, de Osvaldo França Júnior. Já não me lembra o que foi dito do romance sul-riograndense. Do paraibano apenas se afirmou o óbvio, a saber, que reflete a decadência do patriarcalismo rural com base na monocultura da cana-de-açúcar. Dizer, no entanto, que o

livro do mineiro exprime uma fase da vida nacional, nascida com a fundação de Brasília e a expansão rodoviária pelo nosso território, é o mesmo que afirmar que O Ateneu, de Raul Pompéia, prescreve a difusão das companhias de seguros contra incêndios ou que o Quincas Borba, de Machado de Assis, já antevê a necessidade da implantação das cadernetas de poupança como penhor de tranquilidade futura.

O que é tudo uma questão de literatura brasileira muito específica — a Literatura Brasileira vestibulo-televisiva...

REVISTAS MODERNISTAS EM PORTUGAL E NO BRASIL

Para Tristão de Athayde "Os isolados não marcam (sendo talvez os que mais fiquem). Só os grupos é que traçam as pistas de vanguarda!" Revistas e jornais são sempre trabalhos de grupos, mas há certos "isolados" que dão fisionomia às produções grupais. São eles que conseguem articular algumas linhas de continuidade, onde mais à vontade reina a descontinuidade. São eles ainda que problematizam mais agudamente o momento que estão vivendo. Estou me referindo, entre outros, a Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro.

As notas que se seguem são fruto de leituras rápidas das revistas portuguesas ORPHEU e PORTUGAL FUTURISTA, do primeiro modernismo e das brasileiras KLAXON, TERRA ROXA, ANTROPOFAGIA de São Paulo e A REVISTA, VERDE e LEITE CRIÓLO de Belo Horizonte.

Começo pelas revistas que iniciaram o Modernismo em Portugal e no Brasil. Penso nos nomes ORPHEU e KLAXON. Orfeu, a personagem mítica, possui dons de músico e poeta. Com seu canto suave, abrandando a natureza e fascina animais, plantas e pedras. Quando morre Eurídice, ele desce aos infernos para uma inútil tentativa de resgatá-la. Passa, então, a recusar todas as mulheres, por ter perdido Eurídice para sempre.

A partir do mito, já detectamos duas diferenças básicas entre essas revistas pioneiras: o número um de ORPHEU não descarta o tom evanescente e a musicalidade simbolistas, só rompido pela obra-prima futurista que é a "Ode triunfal" de Álvaro de Campos.

KLAXON é a buzina dissonante que procura perturbar a trivialidade da nossa literatura — com raras exceções — nas duas primeiras décadas do século XX. KLAXON tem postura orgulhosa e agressiva: "E Klaxon não se queixará jamais de ser incompreendida pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para compreender Klaxon."

Mas o mito fala também na mulher: Eurídice, a procurada; as outras, rejeitadas. Mas a mulher parece-me uma grande ausência em ORPHEU. Eugênio Lisboa cita em fragmento de carta de Sá Carneiro a F. Pessoa, em dezembro de 1912, escrita de Paris: "A nossa geração é mais complicada, creio, e mais infeliz. A iluminar as suas complicações não existe mesmo uma boca de mulher. Porque somos uma geração superior." O nome de mulher que aparece em ORPHEU — Violante de Cysneiros — é pseudônimo do poeta Cortes Rodrigues.

Já a KLAXON reconhece e discute a importância da mulher na eclosão do movimento. Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Zina Aita (na pintura) e a bailarina Yvone Daumerie compunham o matriarcado modernista que logo se enriqueceria com a polêmica presença de Patrícia Galvão, a Pagu, autora do panfleto Parque Industrial.

Mário de Andrade, no primeiro editorial de KLAXON, compara a atriz cinematográfica Pérola White à comediantes Sarah Bernhardt, preferindo aquela a esta, porque "Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Pérola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Pérola White = século 20."

Em ORPHEU, publicada 8 anos antes de KLAXON, temos uma surda luta de retóricas, especialmente entre os n.ºs 1 e 2. No primeiro predomina o chamado PAULISMO que, segundo Jacinto do Prado

Coelho, define-se pela voluntária confusão do subjetivo e do objetivo, pela associação de idéias desconexas, pelas frases nominais, exclamativas, pelas aberrações de sintaxe (...) pelo vocabulário expressivo do tédio, do vazio da alma, do anseio de "outra coisa", um vago "além", pelo uso de maiúsculas que traduzem a profundidade espiritual de certas palavras."

Os textos de Mário de Sá-Carneiro, Alfredo Pedro Guisado e de Corte-Rodrigues estão envolvidos por essa aura paúlica, caracterizada desde a introdução de Luiz de Montalvor por expressões como "princípio aristocrático", "bom gosto" e "refinados propósitos em arte", além da antológica definição: "Orpheu é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento..."

Já o 2º nº empreende a superação da sintaxe simbolista (eco de Mallarmé) através da notícia visual do Futurismo em trabalhos de Sta. Rita Pintor. Na verdade, o rótulo de Futurismo não esgota seus trabalhos em ORPHEU, onde se surpreendem também técnicas cubistas e dadaístas. A dinamização interna e aos títulos, descritivos e longos, somam-se a decomposição e fragmentação de elementos, as colagens, a interseção de planos, que levariam José Augusto França a relacionar esses trabalhos em ORPHEU a certas experiências contemporâneas de Pessoa e de Almada, através do rótulo "Interseccionismo plástico". As sugestões anunciadas no título têm uma leitura direta nos sinais gráficos da composição que se multiplicam e se sobrepõem, em desenho e colagem.

Quanto à KLAXON, apesar de algumas declarações de amor à Pátria, optou por uma linha de decidida vinculação com as vanguardas européias no combate ao passadismo e aos "farautos", apelido que Mário colocou nos representantes da arte anterior ao

Modernismo. Os textos doutrinários e de combate são numerosos e os inimigos claramente denunciados: os parnasianos, os naturalistas, os românticos e os simbolistas, que eles denominam penumbistas.

Nem sempre a "Profissão de fé" que abre o primeiro número é respeitada na produção em prosa e verso porque a retórica passadista é uma lente colada aos olhos de todos eles e nem sempre percebida. Se Mário de Andrade alcança a síntese, a invenção e uma nova sintaxe, às vezes emprestada do cinema, em textos como "São Pedro" e "Poema" por ex., não o fazem Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho e muitos outros. É notável ainda o número de textos publicados em espanhol, italiano e francês. Neste idioma, além dos estrangeiros, também escreveram os brasileiros Sérgio Milliet e M. Bandeira, o que serve de índice da permanência de Paris como espaço de referência para os modernistas brasileiros do primeiro momento.

Também a KLAXON trabalha o extra-texto através de desenhos em preto-e-branco de Brecheret, Di Cavalcanti, Zina Aita com seu pendor para as artes decorativas (influência do mestre Chini de Florença) e Yan de Almeida Prado, com uma figura de evidente inspiração da fase metafísica de Carlo Carra, em seus manequins aparentemente costurados.

Ainda dentro do visual temos inovações nas artes gráficas e publicitárias com o nome KLAXON todo em caixa baixa, no rodapé de todas as páginas, encabeçadas por números enormes em negro e a propaganda do chocolate Lacta projetada como um poema concreto e a do Guaraná Espumante, "uma xilogravura barbada, chapéu co-co, expressionista, cuja mente indecisa cogita ainda da bebida que pedirá". O corte dessa publicidade nos números subsequentes

redundará em protesto bem-humorado, redigido por Guilherme de Almeida:

Os nossos leitores devem lembrar-se (de) que lhes recomendamos como produtos magníficos da nossa indústria: o chocolate LACTA e a bebida GUARANÁ. Efetivamente tanto um como outro eram magníficos. Acontece porém que se tornaram detestáveis. Aconselhamos pois aos nossos pacíficos leitores o uso de outros produtos magníficos da indústria nacional. É possível porém que o chocolate Lacta e a bebida Guaraná voltem outra vez à antiga excelência que perderam. Nós, como únicos representantes do mais alto gosto paulista, publicaremos então gostosamente anúncios novos desse refresco e desse chocolate. Mas enquanto a casa produtora não nos der mais anúncios (...) é certo que Lacta com Guaraná são de péssimo sabor e fazem mal à saúde. (...) NÃO COMAM LACTA NEM BEBAM GUARANÁ, enquanto essas marcas não nos derem anúncios.

Esse exemplo nos mostra outra diferença entre ORPHEU e KLAXON. Se a brasileira se permite o riso, a portuguesa se mantém dentro de uma dimensão trágica e sublime.

Para além de ORPHEU e KLAXON, outro ítem a ser observado entre revistas modernistas brasileiras e portuguesas é sua forma de reação ao impacto do Futurismo de Marinetti.

Os modernistas brasileiros foram chamados de futuristas na fase de implantação do movimento entre outras razões pelo artigo de Oswald de Andrade, O Meu Poeta Futurista, saudando Mário de Andrade. Entretanto, na KLAXON, o próprio Mário analisa as relações dos modernistas brasileiros com o futurismo italiano, descrevendo a detalhes ao apontar os itens do manifesto futurista que renegam e os poucos que aplaudem.

Dos 11 parágrafos que formam o Manifesto Futurista, não aceitamos na totalidade senão o 5º e o 6º. KLAXON não canta "l'amor del pericolo" porque considera a temeridade um sentimentalismo. Não considera "il coraggio, l'audacia, la rebellione" elementos essenciais da poesia. Não acha que até hoje a literatura "esaltò l'immobilità pensosa, l'estase e el sonno", porque a própria dor como elemento estético não é nada disso. (klaxon nº 3)

Se Mário era o primeiro a exaltar as palavras em "liberdade" no Prefácio Interessantíssimo, jamais encamparia a morte ao passado, o "incêndio" aos museus, às bibliotecas, o entusiasmo pela guerra — Única higiene do mundo, para Marinetti — e o desprezo pela mulher. Pelo contrário, os modernistas de São Paulo fizeram a primeira grande leitura crítica do barroco mineiro, redefiniram a tradição em termos de continuidade cultural viva, descolando da palavra o peso de "túmulo de idéias" e, como já assinalamos, entusiasmaram-se pela forte presença feminina no movimento. Textos como a conferência de Menotti del Picchia na Semana de Arte Moderna e os poemas de Luís Aranha na KLAXON não dão a tônica de nosso modernismo em sua fase heróica.

Em Portugal, o Futurismo aparece, às vezes, como pura transcrição ou adaptação de idéias de Marinetti; outras vezes, aclimatado criticamente no espaço cultural português. Se a agitada apresentação do Futurismo ao público português se deu a 4 de abril de 1917, no Teatro República em Lisboa, Sta. Rita Pintor já noticiava esse movimento em "hors-textes" do nº 2 de ORPHEU. Mais três reproduções suas apareceriam dois anos depois em PORTUGAL FUTURISTA.

Em abril de 1916 ele se declarava o único futurista autêntico em Portugal. Entretanto, Sã-Carneiro já produzira seu 'Manucuré' semifuturista, Almada redigira o "Manifesto Anti-Dantas" e, brevemente, Amadeo de Sousa-Cardoso assumiria para si, entre outras etiquetas, o rótulo de futurista.

A obsessão de ORPHEU em depreciar a imbecilidade, a velhice, a mediocridade, o "ã peu prês" (análogo ao "cauteloso pouco-a-pouco burguês" denunciado por Mário de Andrade), a vertigem da intensidade, do paroxismo e da histeria são também signos futu-

ristas.

Em PORTUGAL FUTURISTA estão os "Ultimatuns" de Almada Negreiros e Álvaro de Campos, que merecem atenção especial. São eles bem diferentes entre si. O de Almada, a meu ver, não consegue fugir aos lugares-comuns marinettianos, ao arsenal ideológico do fascismo próximo. Por exemplo:

a) apologia da força e da juventude: "Eu tenho vinte e dois anos fortes de saúde e inteligência."

b) desprezo pelo passado: "... uma nova pátria inteiramente portuguesa e inteiramente atual, prescindindo em absoluto de todas as épocas precedentes." "É preciso criar as aptidões pró o heroísmo moderno: o heroísmo quotidiano!" "É preciso destruir este nosso atavismo alcoólico e sebastianista de beira-mar."

c) exaltação da guerra: a frase "A guerra é a grande experiência" é uma espécie de refrão do texto. E mais: "É a guerra que acorda todo o espírito de criação e de construção, assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo."

d) menosprezo pelo sentimento da saudade: "porque o sentimento-síntese do povo português é a saudade, uma nostalgia mórbida dos temperamentos esgotados e doentes. O fado, manifestação popular da arte nacional, traduz apenas esse sentimento-síntese. A saudade prejudica a raça tanto no seu sentido atávico porque é decadência, como pelo seu sentido adquirido porque definha e estiola."

e) desprezo pela mulher: "É preciso educar a mulher portuguesa na sua verdadeira missão de fêmea para fazer homens."

E seu "Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX" encerra-se em tom de blague: "O povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as finalidades e todos os de-

feitos. Coragem, portugueses, só vos faltam as qualidades."

Não vejo no "Ultimatum" de Almada uma dimensão crítica mais profunda. A blague não esconde a submissão a Marinetti e a ingenuidade de seu nacionalismo português que, com exceção da estreita e disciplinadora janela ítalo-francesa, fecha todas as demais da "pequena casa lusitana".

Álvaro de Campos, a "máscara frenética" de Pessoa, também inicia futuristamente seu "Ultimatum" com um "Mandado de despejo aos mandarins da Europa!". Em tom escarninho expulsa desde Anatóle France, que define como "Epicuro de farmacopéia homeopática, sala-da de Renan-Flaubert em louça do século XVII falsificada" até a cultura alemã, "Sparta podre com azeite de Cristianismo e vinagre de Nietzscheização, colmeia de lata, transbordamento imperialóide de servilismo engatado". Álvaro de Campos envia solenemente "ã merda" todo esse quisto imperialista, mas não para definir Portugal com um ser, um ente, um alguém e sim para chegar ao "português-ninguém", imerso e dissolvido no universal de todos, o que, afinal se afina com o cosmopolitismo e a natureza náutica da alma lusíada. Não temos aqui a afirmação de uma direção, como o fez Almada, mas o aprofundamento das insolúveis e agudas contradições de Portugal e da Modernidade.

Álvaro de Campos defende a urgência de um "ato de cirurgia sociológica" que consiste na "transformação violenta da sensibilidade de modo a tornar-se apta a acompanhar, pelo menos por algum tempo, a progressão de seus estímulos." Essa intervenção cirúrgica anti-cristã, que evitará a morte da civilização, resultará na abolição do dogma da personalidade e do preconceito da individualidade, cujas conseqüências ele próprio enumera (sublinho algumas):

A) Em Política, a valorização do homem que seja, em si-próprio, o maior número de Outros; que seja, portanto, a Maioria.

B) Em Filosofia, a maior verdade será a soma-síntese-interior do maior número de opiniões verdadeiras, que se contradizem umas às outras.

C) Em Arte, só tem direito de exprimir o que sente o indivíduo que sente por vários. Substituição do conceito de Expressão pelo de Entra-Expressão.

Em síntese, de acordo com Eduardo Lourenço, não se espera nada de Portugal, enquanto realidade presente, mas espera-se tudo dele enquanto nauta de si mesmo, história-profecia a interrogar anúncios e signos.

Se o Nacionalismo de Álvaro de Campos vê a alma portuguesa como uma epopéia dinâmica uma ulisséia, as revistas modernistas brasileiras pensam o nacionalismo em termos de "caráter nacional", uma espécie de grande rosto com firmes traços fisionômicos, que precisam ser reconhecidos e definidos. Aliás, um critério operacional para uma visada classificatória das revistas modernistas brasileiras seriam as alternativas de ênfase ora no projeto ideológico nacionalista, ora no projeto estético da experimentação formal. Recapitulemos, sem voltarmos à KLAXON.

A revista ESTÉTICA (Rio, 1924/5) foi um ponderado e bem sucedido esforço de ir além da polêmica e do combate e promover a afirmação construtiva do Modernismo. Teve o mérito de publicar pioneiramente textos definitivos da literatura brasileira: o conto "O Rato, o Guarda-civil e o Transatlântico" de Aníbal Machado, os poemas "Construção" e "Sentimental" de Drummond, "Mulheres", "Comentário musical", "Não sei dançar", "Pensão familiar" de M. Bandeira, e "Noturno de Belo Horizonte" de Mário de Andrade. Revelou ainda uma vo-

cação de crítico que infelizmente, não se completou: Prudente de Moraes Neto.

A grande ausência foi a de Oswald de Andrade. Embora programada uma colaboração sua para o quarto número, que não chegou a sair, não é difícil entender essa ausência. Uma revista moderada como a ESTÉTICA não comporta bem projetos tão radicais como os de Oswald de Andrade que, nessa ocasião, tenta inscrever o Brasil na universalidade e vice-versa através do manifesto e da poesia Pau-Brasil. Aí instaura ele a fala neológica, a contribuição dos erros, a busca do sentido puro, a alegria da descoberta, enfim, a poesia de EXPORTAÇÃO.

Belo Horizonte surge a seguir como espaço para publicação da primeira revista modernista mineira: A REVISTA (1925/6).

A discussão sobre o nacionalismo provocada pelo Manifesto Pau-Brasil se faz sentir em A REVISTA. Esse nacionalismo é entendido como uma busca ampla do que seja traço de um "espírito brasileiro". Os mineiros acoplam regionalismo, nacionalismo a um sentimento do mundo, universalizando sua realidade local. "Conciliação de lealdades", é o nome que Fernando C. Dias dá a essa característica do modernismo de A REVISTA.

Em seu espaço textual convivem retóricas representativas desde um passadismo cerrado até um modernismo contestador, este representado por alguns textos de Carlos Drummond, marcados pelo humor e pela ousadia formal.

A REVISTA nos legou algumas contribuições notáveis: um texto sobre a moda feminina, as tinturas de Psicanálise fornecidas pelo Dr. Iago Pimentel, uma comédia de Antônio Crispim (pseudônimo de C.D.A) e, a maior de todas, a revelação do extraordinário crítico que foi Martins de Almeida, tão injustamente esquecido.

A revista TERRA ROXA E OUTRAS TERRAS (S.P., 1926) não mais se equaciona em termos de modernismo e passadismo e sim de uma reflexão em torno das formas de realizar o nacionalismo em arte. Há uma abertura para aspectos da vida do interior, abrindo, portanto, um espaço diferente do de KLAXON, símbolo da vida urbana. Quando falam de música, indagam: "Quedê peças de autores brasileiros em nossos programas?" Quanto ao nosso teatro: "Pielim e Alcebiades são palhaços, o que quiserem, mas são os únicos, os únicos elementos nacionais com que conta o nosso teatro."

Sérgio Buarque de Holanda, recentemente falecido, justapõe Modernismo e Romantismo em termos de nacionalismo. Essa preocupação nacionalista, em TERRA ROXA aproxima-se da postura crítica do Pau-Brasil e afasta-se do caráter ufanista do grupo verdeamarelo. Há uma pesquisa séria das raízes da nacionalidade e as conquistas formais dos modernistas são exercitadas.

O eixo das capitais, como sede de revistas modernistas, é quebrado pela VERDE, de Cataguazes, interior de M. Gerais (1927-9), que foi precedida por um manifesto verde, onde os signatários alardeavam independência diante de qualquer grupo literário, ausência de ligação com o estilo e o modo literário e outras rodas e desprezo pela crítica dos que não os compreendiam. Entretanto, os textos confirmam uma afinidade muito grande com o grupo paulista, que funciona como grupo de referência.

Na apresentação do primeiro número anunciam: "Abrileirar o Brasil — é o nosso risco". Sem querer ser regionalistas em termos provincianos, procuram surpreender o que havia de característico em sua cidade e região, conferindo ao dado local uma dimensão universalizante e, às vezes, mítica. Como diz Cecília de Lara, a presença de Cataguazes e de Minas se dá, na VERDE, como clima,

atmosfera, mais que como paisagem.

De fundamental importância é a abertura, pelos verdes, de um espaço para artistas latino-americanos, na literatura e nas artes plásticas, como os poetas Marcos Mingerit (argentino) e Nicolas Sansone e Ildefonso Pereda Valdés ( uruguaios) e as desenhistas Maria Clemência e Norah Borges (argentinas).

VERDE mostra-se bastante desigual na seleção de textos, mas ao emitir juízes de valor sobre obras alheias é sempre excessiva, tanto no aplauso quanto nas restrições.

Chegamos à REVISTA DE ANTROPOFAGIA, verdadeira plataforma para uma revolução cultural. Ela alcança a síntese mais completa e radical entre os projetos estético e ideológico do modernismo brasileiro.

O Manifesto antropófago propõe uma devoração seletiva e não uma negação radical estrangeira. O objetivo é eliminar os males cadastrados por Freud, os "males catequistas". A técnica moderna deve somar-se às forças primitivas do Pindorama, para empreender a REVOLUÇÃO CARAÍBA, alternativa para o brasileiro do século XX. A transformação do TABU (contra-valor) em TOTEM (valor) é forma de absorver forças contrárias e metabolizá-las a favor. É o sentido totêmico de comer. Os antropófagos não escamoteiam a matriz freudiana de sua voz.

Há um desdobramento interno da metáfora da Antropofagia. No primeiro nível, o sentido pré-metafórico dicionarizado do termo, que é a devoração ritualística e não gulosa do inimigo, reprimida pelo jesuíta. O segundo nível, já no plano metafórico, é a BAIXA ANTROPOFAGIA, "aglomerada nos pecados do catecismo — a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato." E o terceiro nível é a "devoração" de todas as teorias, toda a História, toda a Religião, toda a

Moral etc., para alcançar uma síntese cultural original que se formula dialeticamente assim: primeiro termo (tese): o homem natural; segundo termo (antítese): o homem civilizado; terceiro termo(síntese): o homem natural civilizado, ou na expressão de Keyserling, o bárbaro tecnizado.

O jabuti, forte e vingativo, é a representação zoomórfica da antropofagia, traduzindo a passagem do oprimido a vitorioso. O antropófago de Oswald, inspirado no ABAPORU de Tarsila do Amaral, é a paródia do bom selvagem rousseauiano.

E a paródia foi um dos procedimentos lingüísticos frequentes nos textos antropofágicos. Significa exatamente a devoração da palavra do poder. São duas vozes paralelas em que a segunda fala o que a primeira cala. O discurso parodístico é dialógico e carnavalesco, misturando o sublime e o vulgar, o sério e o cômico, enfim, uma pluralidade de centros de consciência. Um exemplo:

COMUNICAÇÃO DE CORES

"Verdeamarelo

Dá azul?

Não.

Dá azar." Jacó Pum-Pum

Um fragmento do editorial DE ANTROPOFAGIA:

"Somos pelo ensino leigo. Contra o catecismo nas escolas. Qualquer catecismo. Não é possível fazer o Brasil embarcar na canoa furada da Prima do Espiritual. Reagiremos pois contra toda e qualquer tentativa nesse sentido. Viva Freud e nosso padrinho Padre Cícero."

Gostaria, afinal, de fazer ligeira referência a um tablôide e dezesseis suplementos do Estado de Minas, publicados em 1929, B. Horizonte, sob o título de LEITE CRIÓLO. Trata-se da primeira publicação modernista a colocar o negro no centro de suas preocupações. A proposta é "regenerar" o mulato e a representação do

negro não consegue fugir de vários estereótipos racistas da época.

O LEITE CRIÓLO procura ignorar solenemente o que se passa fora de nossas fronteiras e repensar a tradição apenas em termos de preservar, a qualquer preço, os valores locais e regionais ameaçados pela urbanização e industrialização.

O texto de Guilhermino César que abre o tablôide — publicado significativamente a 13 de maio de 1929 — inicia-se com a seguinte frase: "Nós todos mamamos naqueles peitos fartos de vida e estragados de sensibilidade", que revela a ambigüidade do seio das negras na perspectiva criolista. Seio bom, enquanto "fartos de vida" e seio mau, enquanto "estragados de sensibilidade". Uma citação de Mélanie Klein, em A Psicanálise das Crianças (1932) ilumina o fragmento citado: "O seio e todo o corpo da mãe não são somente divididos em um BOM e MAU objeto, mas esvaziados agressivamente, retalhados, esmigalhados, feitos em pedaços alimentares." Essa frase ajuda a pensar inclusive a figura da mãe-preta tão presente no LEITE CRIÓLO. Não podendo falar em eugenia do corpo Aquiles Viváqua, um dos diretores criolistas, reclama a eugenia da alma.

O símbolo do criolismo é o pássaro VIRABOSTA, cujo nome já remete à área semântica do excremento. E o próprio título LEITE CRIÓLO pode ser pensado dentro da oposição alimento/excremento. Leite:alimento:: criôlo: excremento. O sentido do termo criolismo é ambíguo; oscila entre o próprio nome do movimento e a denominação dos excessos a serem expurgados do que chamavam "caráter nacional."

A retórica modernista vive no LEITE CRIÓLO um momento de desorientada liberdade. Barbariza-se intencionalmente e transforma-se em texto marginal, expulso das letras mineiras. Estamos

diante de uma "fala sem lei nem rei" (a expressão está no tablóide), eivada de traços provincianos, à maneira dos "criollos" latino-americanos. Incorporaram um ritmo sensual e uma cadência agressiva a vários textos, resgatando uma espécie de substrato afro. Fizeram da província o centro do mundo, prefigurando a revanche regionalista da década de trinta.

### Conclusão

Minhas notas agrupam-se em duas partes. A primeira trabalha as comparações entre duas revistas do primeiro modernismo português e a brasileira KLAXON. O que anotei não se estende a outras revistas que não pude compulsar. A segunda compõe-se de ligeiras resenhas de revistas brasileiras. Há lacunas. Uma delas: FESTA, que não pude conhecer diretamente, mas que formula uma proposta espiritualizante, neo-simbolista e moderada em termos formais.

O Prof. Naief Sáfady assinalou uma distinção importante entre as revistas modernistas portuguesas e brasileiras: o ânimo participante na realidade política e social de cada país, o grau de compromisso ideológico de umas e outras é bem diferente: as brasileiras são mais engajadas que as lusitanas. Formulo outra à guisa de hipótese: a experimentação vanguardista na linguagem parece-me mais radical nas brasileiras. Essa inovação mais agressiva talvez se deva a um peso menor de tradição cultural em nosso país, que nos permite agilidade maior nos gestos de libertação.

NACIONALISMO EM MÁRIO DE ANDRADE: estudos exploratórios

'Meu aristocracismo me puniu.  
Minhas intenções me enganaram"

"... toda minha obra representa  
uma dedicação feliz aos problemas do  
meu tempo e minha terra".

Mário de Andrade

I Introdução

A necessidade de valorização nacional, aliada à busca da assimilação crítica da herança européia, marcaram profundamente o Movimento Modernista Brasileiro. Se de um lado os representantes mais destacados da intelectualidade modernista — notadamente Oswald e Mário de Andrade explicitaram claramente em suas obras ficcionais e jornalísticas a preocupação com a afirmação das "coisas nacionais", de outro propunham-se a acertar o passo da produção intelectual brasileira com a "modernidade", com os diversos "ismos" que marcavam o panorama europeu do começo do século.

Antônio Cândido, refletindo sobre a obra de Vargas Llosa, capta muito bem essa dinâmica de "empréstimos e inovações" que caracterizou igualmente a postura nacionalista de boa parte dos modernistas brasileiros:

...o romancista do país subdesenvolvido recebeu ingredientes que lhe vêm por empréstimo cultural dos países produtores de formas literárias originais. Mas ajustou-as em profundidade ao seu desígnio, para representar problemas de seu país, compondo uma fórmula peculiar. Não há imitação nem reprodução mecânica. Há participação nos recursos que se tornaram bens comuns através do estado de dependência, contribuindo para fazer deste uma interdependência.(1)

Falando sobre o "primeiro tempo modernista, Mário da Silva Brito transcreve as palavras de Oswald de Andrade em "O Pinacho" onde o poeta aconselha aos jovens pintores que façam aflorar nas suas obras as "cores do Brasil", numa manifestação superior de nacionalidade. E conclui o historiador:

O Oswald de Andrade de 1912 e o de 1915 já são o prenúncio do que inventaria o movimento "Pau-Brasil" — produto da cultura européia e nacional, que outra não é, mesmo, a nossa contingência de povo, e principalmente nesse período de nossa história artística e cultural.(2)

Assim, a afirmação da nacionalidade já vem inequivocamente mesclada à herança e influência européias. Digo mais: é bem provável que não ocorresse a primeira sem a segunda:

A emergência do novo é sempre um ponto nevrálgico para a história da literatura. Obras como 'Paulicéia Desvairada' de Mário de Andrade e 'Memórias Sentimentais de João Miramar' de Oswald de Andrade, já formalmente modernistas, poderiam ter sido escritas sem a abertura dos seus autores ao que se estava fazendo na França, ou, via França, na Itália futurista, na Alemanha expressionista, na Rússia revolucionária e cubo-futurista? Parece que não.(3)

Trata-se, então, de afirmação cultural sem negar os contatos e influências. Mesmo porque, como afirma Antônio Cândido no artigo acima referido, aquele já era o momento de superação de uma visão provinciana de propostas de originalidade isolacionista. Embora eficientes e adequadas a um momento específico da formação da nacionalidade, não mais serviam à ideologia vigente, num mundo pautado pela interação e interrelação.

A união do grupo modernista, a princípio possível porque havia um projeto comum — a ruptura com os mestres do passado —, dura pouco. Os diferentes enfoques do nacionalismo constituíram o ponto de ruptura. Todos continuaram nacionalistas.

Mas o grupo de Mário e Oswald de Andrade, Sérgio Milliet não se perdeu numa dimensão xenófoba. O outro grupo, "verde-amarelamento" limitado, fechou-se numa postura de "só o que é nosso interessa", da valorização de características exteriores, da cordialidade do homem da terra, numa dimensão de efeito, no final das contas, bem parnasiano.

No entanto, há que se procurar evitar o maniqueísmo da divisão estanque: nacionalistas críticos X nacionalistas patrioteiros. Ambos os grupos — o liderado por Mário e Oswald e, o outro, composto por Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, etc. — respiram a mesma atmosfera ideológica, sendo permeáveis às configurações do nacionalismo que definia e enformava o período. A diferença é que isso ocorria em grau e com espírito crítico diferentes, apesar de guardarem pontos em comum.

## II O Nacionalismo da década de 20

"Criança, não verás país nenhum como este"  
Olavo Bilac

"Não verás país nenhum"  
Ignácio de Loyola Brandão

Entre as várias conseqüências da Primeira Guerra Mundial sofridas no Brasil, há que se dar especial destaque à nova "disposição" do seu panorama social. Há uma crise do modelo agropatriarcal, de economia baseada na cultura predominantemente de café e caracterizado por um capitalismo não plenamente desenvolvido. Este modelo entra em crise devido a diversos fatores — internos e externos — como o afrouxamento temporário dos vínculos externos (por causa da guerra), aceleração do processo de

industrialização, expansão e fortalecimento do grupo industrial que agora se vê em condições de lutar pela hegemonia política e — o que aqui nos interessa mais de perto — pela eclosão de um surto de nacionalismo. (4)

A "reacomodação" das fatias de poder, elaborada no quadro das camadas dominantes, faz aflorar uma série de contradições internas: as greves operárias (já nos anos que antecedem 1920), início das rebeliões militares, descontentamento de setores da oligarquia agora aliadas do poder, etc., No bojo dessas mudanças, e estruturalmente também dela constituidores, temos à época a fundação do Partido Comunista, a reorganização do grupo ligado à Igreja Católica em torno de Centro D. Vital, a criação de inúmeras Ligas Nacionalistas, a Semana de Arte Moderna.

Essa recomposição do poder vai se servir da ideologia nacionalista de um Estado forte. Caracterizando a sociedade brasileira como amorfa, como "sem caráter", essa ideologia vê no Estado Nacional o elemento capaz de "harmonizar" e "organizar" os diversos grupos sociais atenuando as reivindicações das classes trabalhadoras que já se organizavam à época de forma bastante contundente. É uma ideologia marcadamente autoritária, que se camufla de neutralidade mas que serve simultaneamente à "reacomodação das camadas dominantes" e à contenção da organização crescente das camadas dominadas.

Nas muitas obras de cunho nacionalista que caracterizam o período (de Alberto Torres, Oliveira Viana, Azevedo Amaral, Francisco Campos), percebe-se claramente a intenção legitimadora de uma ideologia autoritária que propõe, como já disse, o fortalecimento de um poder público central falsamente democrático, "tutor" da sociedade e com evidentes propósitos de influir sobre os acontecimentos. (5) É o reinado da retórica pátria, a bandeira

do nacionalismo imposta de cima para baixo.

Já falei em outro trabalho (6) sobre a ligação entre o nacionalismo da década de vinte e o nacionalismo que caracteriza a produção modernista. Centrando o estudo em Macunaíma, procurei salientar as homologias e diferenças entre as concepções que marcaram os diversos "programas" nacionalistas e as propostas de aproveitamento do nacional empreendidos por Mário de Andrade. No mesmo trabalho, aponto a postura de busca do "caráter nacional" e a contraposição entre cidade e campo (ou espaço primitivo) presentes na obra de Mário (e, de resto, em boa parte da dos outros modernistas) que também são comuns a esse nacionalismo autoritário.

Segundo Alfredo Bosi (7), numa afirmação embora um tanto radical, a obra dos modernistas, com suas mitologias (tanto as liberais, como as direitistas), é devedora da concepção de nação como síntese social e de uma visão exageradamente carismática do primitivo. O crítico salienta que as mitologias modernistas, embora fecundas enquanto produção criativa, "quebram" ou "clareiam" o fio vermelho de um nacionalismo mais crítico de alguns escritores que os precederam (Lima Barreto, Euclides da Cunha, Raul Pompéia).

O fio vermelho afina-se, confunde-se e até parece desaparecer na trama dos verde-amarelismos reais ou jocosos do primeiro Modernismo paulista, de tal modo que o terceiro momento forte de uma concepção agônica e contraditória do nacional só se daria, de fato, depois de 30. (8)

No entanto, e como elemento inovador de contradição, os modernistas — e Mário de Andrade em especial — refletem, no seu nacionalismo, dimensões novas do que é brasileiro, num projeto amplo de emancipação cultural. Esse projeto, a despeito da ine-

vitável contaminação ideológica do nacionalismo da época, já aponta a percepção de uma visão totalizante no popular, o desejo de afirmação de uma realidade "ex-ótica", ou seja, fora da ótica, do dominador, de ponto de vista que se quer popular, que afirme a especificidade do espaço e criação brasileiros e até latino americanos. Ainda que essa afirmação se balize na contraposição ao elemento europeu — baliza, de resto, inevitável, — busca simultaneamente a afirmação daquilo que é "próprio", daquilo que abre a possibilidade do novo através do primitivo, da ousadia experimental e da recuperação valorizadora do que é próprio em nossa herança cultural.

### III. Nacionalismo de Mário de Andrade:

"Ai! que preguiça!..."

Mário de Andrade

"Viva a preguiça/Viva a malícia/  
que só a gente é que sabe ver"

Milton Nascimento

A preocupação com o nacional em Mário de Andrade — sentimento, estado de espírito, matéria poética — leva-o a explorar em sua obra as potencialidades do universo cultural brasileiro, com projeções latino-americanas e universais. Em carta a Manuel Bandeira, assim define Macunaíma, herói de nossa gente, ainda que pelo avesso:

... muito secretamente o que me parece é que a sátira além de dirigível ao brasileiro em geral, de que mostra alguns aspectos característicos, escondendo os aspectos bons sistematicamente, o

certo é que sempre me pareceu também uma sã-tira mais universal ao homem contemporâneo, principalmente sob o ponto-de-vista desta sem-vontade itinerante, destas noções morais criadas no momento de as realizar, que sinto e vejo tanto no homem de agora.(9)

Essa abertura, principalmente para um espaço latino - americano, cunha sobremaneira a obra de Mário. A preocupação com a derrubada dos ponteiros geográfico-culturais no continente americano, configura uma tentativa de diminuição da característica de ilha com que o Brasil se revestiu no decorrer de sua história — dentre outros fatores — por sua colonização portuguesa. A derrubada de fronteiras, no interior mesmo do Brasil, aparece como um dos temas recorrentes de sua atividade de escritor e crítico. São as corridas panorâmicas de seu herói sem caráter, a confluência num mesmo espaço da fauna e flora do Brasil todo, a "mistura", a intertextualidade buscada de lendas e mitos do Brasil de norte a sul. É a postura de um sentimento comum que una o homem do sul e do norte do país:

(...)  
Nem você pode pensar  
Que algum outro brasileiro  
Que seja poeta no sul  
Ande se preocupando  
Com o seringueiro dormindo,  
Desejando pro que dorme  
O bem da felicidade...  
(...)(10)

É a busca de um mito que "poeticamente" relate a origem do brasileiro: o boi, o jabuti grande.

Influenciado pela abordagem que faz Frazer dos ritos de vegetação, encara o "culto" do boi como a substituição mítica, para o brasileiro, da renovação mítica da natureza.(11) São muitos os exemplos de tratamento mítico do boi, principalmente no que se refere a sua manifestação folclórica: o bumba-meu-boi. É episódio importante em Macunaíma, aparece sistematicamente nos

seus estudos sobre folclore, é matéria poética:

(...)  
É falta o boi Paciência, o boi que pertence a Armida,  
Traz nos guampas os cornos da luna  
E um peitoral de turmalinas.  
(...) (11)

Sua obra retoma mitos, lendas, costumes latino-americanos reelaborados criticamente num espaço fantástico, lendário, mítico que transcende os limites do Brasil ao afirmar-se como espaço-síntese do conjunto das nações do novo mundo.

Não é à toa que Macunaíma sente-se muito bem com a consciência de um latino-americano quando, voltando a seus pagos, não encontra sua própria consciência anteriormente deixada na ilha de Marapatã. A passagem metaforiza a "busca conjunta de caráter" do brasileiro e do latino americano. No Clã do Jabuti, em Remate de Males, aflora o trabalho com os mitos amazônicos, africanos e sertanejos que transcende um espaço exclusivamente brasileiro. O casamento com uma das filhas de Vei, a Sol — e que possibilitaria a caracterização definitiva do herói — aponta para uma totalidade, conscientemente buscada, de espaço tropical.

A procura, sem dúvida de cunho psicologizante, do "caráter" do brasileiro, não anula, antes contraditoriamente afirma, a indicação de soluções formalmente amadurecidas, no anseio de alçar as soluções discursivas populares a nível do erudito. A limitadora "busca do caráter" faz aflorar as raízes populares, indígenas e negras de nossa cultura em uma experimentação de cunho limitado.

Em outras palavras, ainda que resvale pela postura própria a um nacionalismo autoritário e acrítico, Mário aponta caminhos em sua obra que indicam uma superação tanto no plano formal como temático de um nacionalismo ornamental apenas. A "fala im-

pura" do rapsodo ultrapassa os limites da língua culta trazendo a seara do popular para sua seara de "contador" erudito.

A "prosa" de Mário — e prosa no duplo sentido de produção ficcional e fala oposta ao verso e à retórica — assenta suas bases na poética musical popular, afirmando seus ritmos (do coco ao lundu da embolada, etc.), num "amontoado" polifônico buscado de frases, temas, motivos. Desde "Paulicéia Desvairada", já se sente a procura nacionalista de uma nova visão do código. Paulicéia engloba o coloquial, aceita e reelabora os brasileirismos, já abre o espaço de manifestação do popular como colagem, como solução poética. Prepara o terreno para a experimentação posterior radicalizada em Macunaíma, no Manifesto Antropófago. O crivo crítico nacionalista do ritual antropofágico sistematizado no Manifesto de Oswald já está presente n'"O Trovador" da Paulicéia;

"Sou um tupi tangendo um alaúde";<sup>(12)</sup>

e no posterior "grito imperioso" do "Improviso do Mal da América";

"Me sinto sô branco agora, sem ar neste ar-livre da América!  
Me sinto sô branco, sô branco em minha alma crivada de raças!"<sup>(13)</sup>

Clã do Jabuti abriga todos os ritmos da poesia e música populares que lhe dão a base poética: toada, acalanto, moda de viola. Um livro que trans-regionaliza, sob a "couraça" mítica do jabuti (mito Caxinauá). É o totem do brasileiro — jabuti o animal fraco mas esperto — que lhe regra a conduta e lhe define a origem.

A superação do nacionalismo "meramente ornamental" igualmente se dá na criação de uma geografia fantástica, maravilhosa, com capacidade de estruturar mágica e desmesuradamente o espaço americano.

Com essa "desgeograficalização", o nacionalismo de Mário de Andrade opõe-se ao nacionalismo patrioteiro. Sua postura trava também um diálogo tenso com o regionalismo limitador; uma vez que o uso que faz do folclore e do popular evidencia visão extremamente crítica, elaborada não apenas como pano de fundo ou "enfeite", mas antes como solução estrutural de composição poética. Esse "uso" constitui o cerne de sua afirmação nacionalista.

Em 1927, com Amar, Verbo Intransitivo, o escritor já traz a discussão do nacionalismo, do "sintoma de cultura" para o espaço urbano brasileiro. É a "fala brasileira", do dia-a-dia, com seus regionalismos e vulgarismos, gírias, etc. (14) É a contraposição entre o brasileiro e o ideal europeu, germânico.

Um outro veio estruturador da postura nacionalista na obra de Mário de Andrade é a temática da preguiça.

Usada como refrão do herói Macunaíma, adquire conotações variadas no interior da rapsódia: é inércia no Uraricoera quando Macunaíma recusa-se a participar na divisão de tarefas na tribo; é salvação do herói quando se livra da Caapora; é resistência à reificação do trabalho na cidade grande; é plenitude, é gozo com Ci.

A preguiça é encarada como traço que define, contraditoriamente, o primitivo (por extensão também o brasileiro em geral) como resistência, como meio de conservação do que lhe é próprio.

Preguiça não é dado negativo, mas oportunidade de contemplar e participar do universo, recriando-o sensivelmente como o nordestino sabe fazer. (15)

Inspirado em Keyserling, Mário afirma a preguiça como arma do primitivo, e por extensão, do colonizado diante da sociedade de consumo que massifica e desumaniza. Abre a preguiça a pos-

sibilidade de uma ótica própria que admite a valorização sensível da criação popular alijada do mundo dividido e clivado do "progresso" capitalista.

Em Maleita I e II, contrapõe a sua "apaixonada atração pela maleita" ao "ponto de vista litorâneo-europeu" (16) e "a união nacional" propiciada pelo "banzar em viagens tontas" pelo Brasil é almejada na "Louvação da Tarde" (17). Mais uma vez, a crítica ao urbano reificador é feita através das lentes nacionalistas.

Concluindo, pode-se afirmar o nacionalismo de Mário de Andrade como uma consciência-limite contraditória sobre as coisas de seu tempo e sua gente.

#### NOTAS

1. MELLO E SOUZA, Antônio Cândido. Literatura e Subdesenvolvimento. In: Argumento, nº 1, Rio de Janeiro, Paz e Terra outubro de 1973, p.19.
2. BRITO, Mário da Silva. História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna, 5a.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 35
3. BOSI Alfredo — Moderno e Modernista na Literatura Brasileira. In: Temas de Ciências Humanas, nº 6, São Paulo, Livraria Editora Ciências Humanas Ltda., 1979, p.141.
4. Cf. PAIVA, Vanilda P. O Nacionalismo e a Educação Popular: o Entusiasmo pela Educação. In: Educação Popular e Educação de Adultos, São Paulo, Ed. Loyola, 1973.
5. Cf. LAMOUNIER, Bolivar. Formação de um Pensamento Político Autoritário na Primeira República. Uma interpretação.

- In: FAUSTO, Boris (org.)- O Brasil Republicano. Sociedade e Instituições (1889-1930) 2a. ed., Rio de Janeiro/São Paulo, Difusão Editorial S/A., 1978.
6. Cf. CURY, Maria Zilda Ferreira. Arte e Criação em Macunaíma. In: Ensaaios de Semiótica, nº 6, Belo Horizonte, Faculdade de Letras (UFMG), Departamento de Lingüística e Teoria da Literatura, 1981.
  7. BOSI, Alfredo. O fio Vermelho. In: Folha de São Paulo, 17/05/81. Folhetim.
  8. BOSI, Alfredo. op. cit. p. 5
  9. ANDRADE, Mário de, Carta a Manuel Bandeira, datada de São Paulo, 12 dez., 1930. In: BANDEIRA, Manuel (org.) Cartas a Manuel Bandeira, Rio de Janeiro, Simões, 1958 -apud ANDRADE, Mário de. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica/de Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, LTC, 1978.
  10. ————. Descobrimento. In: Clã do Jabuti, Poesias completas, São Paulo, Círculo do Livro, por cortesia da Livraria Martins Editora. p. 181
  11. Cf. LOPES, Telê Porto Ancona Mário de Andrade: Ramais e Caminho, São Paulo, Livraria Duas Cidades Ltda., 1972.
  11. ANDRADE, Mário de. Brasão., In: A Costela do Grão Cão, op. cit. p.300.
  12. ————. — O Trovador. In: Paulicéia Desvairada, op. cit. p. 39.
  13. ————. Improviso do Mal da América. In: Remate de Males; op. cit. p. 242.

LOPES, Telê Porto Ancona. Uma difícil conjugação. In: DRADE, Mário de. Amar, Verbo Intransitivo, Belo Horizonte, Itora Itatiaia Limitada, 1982.

S. Telê Porto Ancona. Mário de Andrade: Ramais e Canho, São Paulo, Livraria Duas Cidades Ltda, 1972.

ADE, Mário de. Maleita I e II. In: Taxi e Crônicas no ârio Nacional, estabelecimento de texto, introdução e tas de Telê Porto Ancona Lopes, São Paulo, Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ADE, Mário de. Louvação da Tarde; Remate de Males, cit.p. 200

"CLAUDIUS HERMANN". o fantástico em Álvares de Azevedo

Este trabalho foi apresentado no Curso de Pós-Graduação em Letras, área de Literatura brasileira, na disciplina: A narrativa brasileira: a ficção fantástica, no 2º semestre de 1982.

"Claudius Hermann"<sup>(1)</sup> é um conto que, embora não se encaixe na maioria das definições de fantástico, contém vários dos elementos que Bellemin-Noël identifica como caracteristicamente fantásticos.<sup>(2)</sup>

Para ele, o fantástico é uma maneira de contar estruturada como o fantasma (BN,3). Esta maneira de contar deve causar no leitor uma sensação de incerteza quanto à realidade factual. A suspensão do juízo ajuda a deslocar a causalidade cotidiana e introduz uma nova causalidade, estranhamente familiar, no dizer de Freud.<sup>(3)</sup> Esta estranheza é causada pelo fantasma, aquela Encenação imaginária em que o indivíduo está presente e que figura, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente.<sup>(4)</sup>

Após o levantamento dos elementos fantásticos do texto, este desejo será analisado em alguns níveis de leitura.

## A narrativa

O conto se abre com uma invocação a Claudius para que ele ressuscite "do cemitério do passado um cadáver" e erguendo-lhe o sudário, mostre "uma nódoa de sangue" (p.65). Relutante, Claudius prefere esquecer as "lembranças negras" e reviver "apenas os miossóis abertos naquele pântano" (p.66). Ora, um dos nomes dado a esta flor é não-te-esqueças-de-mim, nomenclatura pouco usada entre nós, mas que é corrente em inglês. Assim, sob a aparência de inocência da flor, algo que estaria melhor se continuasse oculto, será revelado.

Este jogo de esconder-revelar é próprio da narrativa fantástica: o narrador inconscientemente, ou talvez conscientemente, fala de seus desejos embora mascarando-os de diferentes maneiras. O fantástico funciona, então, como o inconsciente, "lugar onde as pulsões criam representantes que podem ou não ser reconhecidos pelo eu e que em todo caso não tem acesso à consciência a não ser no trabalho de sua deformação." (BN,6)

E como é este jogo feito em "Claudius Hermann"? As primeiras tentativas de mascaramento são feitas com citações literárias: Petrarca, com suas descrições de beleza física da mulher amada. Ela é moralmente casta e angélica, e esta beleza espiritual gera o desespero do amante. O cenário petrarquiano sempre envolve a noite, o sono e a natureza selvagem. (5)

Don Juan é o proverbial sedutor espanhol, impiedoso e desalmado. Richard Lovelace e Clarissa Howard, personagens de Richardson, são protagonistas de uma desastrosa estória de amor. Lovelace rapta Clarissa, ela morre de vergonha e ele morre em duelo com um primo dela. Fausto e Mefistófeles simbolizam a bus-

ca desenfreada do conhecimento, ultrapassando os limites do homem e engedrando uma fatalidade.

Estas citações, além de tecer uma rede de referenciais culturais, são pequenas estórias que prenunciam o que vai acontecer: um sedutor desalmado e impiedoso em desenfreada busca de prazer vai raptar uma linda mulher casada, o que acarretará uma destruição moral. Este efeito de espelhamento, isto é, uma estória repetida dentro de outra, é característico de contos fantásticos e reforça a verossimilhança da narrativa. São fatos já narrados e, portanto, mais verdadeiros.

A localização da estória em Londres provoca um afastamento da perspectiva, tanto pela distância geográfica como pela evocação da neblina, sugestiva e ambiciadora. O leitor torna-se incapaz de perceber maiores detalhes do que lhe é contado e "crê" mais facilmente.

No entanto, sinais são dados para indicar que o texto não passa de "meio cento de palavras sonoras e vãs (...) que (...) despertam ilusões como a lua as sombras" (p.67). Mais ainda,

... são palavras, palavras e palavras, como o disse o Hamlet; e tudo isso é inânimo e vazio como uma caveira seca, mentiroso como os vapores infectos da terra que o sol no crepúsculo irisa de mil cores e que se chamam as nuvens ou essa fada zombadora que se chama a poesia: (p.68)

Ao leitor cabe a tarefa de ler e entender o mecanismo do texto, que, por ser fantástico, está muito mais ligado à condição humana que os textos realistas.

Cabe aqui uma definição de fada, este ser imaginário ligado mais ao maravilhoso que ao fantástico:

Peut-être représente-t-elle les pouvoirs de l'homme de construire en imagination les projets qu'il n'a pas pu réaliser. (...)

Aussi les fées ne se montrent-elle [sic] jamais que de façon intermittente, comme par éclipses, bien qu'elles subsistent en elles-mêmes de façon permanente. On pourrait dire autant des manifestations de l'inconscient. (6)

Outra vez aparece o inconsciente ligado ao fantástico, ao seu mundo, aos seus habitantes. E pela primeira vez, a fantasia é relacionada aos desejos proibidos e/ou não realizados.

Na narrativa fantástica, o herói é o próprio desejo e o narrador a (de)formação do desejo. E ambos são um só. Há simplesmente uma passagem de narrador-herói (1a. pessoa do discurso) para o narrador-"relais" (3a. pessoa) toda vez que o herói se depara com o "monstro", isto é, o interdito (BN,17). Claudius faz o mesmo ao contar sua aventura: ver a duquesa e desejá-la é algo que se pode confessar, mas a invasão de sua intimidade e os "prejuízos de honra e adultério" (p.68) devem ser relatados como se fossem crimes de outrem. Em outras palavras, o desejo é indizível, a transgressão é indizível. O narrador funciona como agente censor empregado pelo inconsciente para poupar o eu dos acontecimentos desagradáveis e, ao mesmo tempo, manter a narrativa à distância.

Quando a duquesa volta a si num lugar desconhecido, ela vê Claudius que se depara com o "monstro" pela segunda vez. É o objeto do desejo tomando consciência de sua condição, é o interdito face a face com o transgressor. A narrativa, então, volta para a 3a. pessoa. É como se o herói entrasse em curto-circuito e o narrador-"relais" tivesse que se ocupar da energia até sua normalização.

Um outro momento do texto fantástico em que a terceira pessoa é usada caracteristicamente é no efeito de espelho. Este se consegue com a introdução de uma narrativa auxiliar de dimensões reduzidas e que repete o que se passa na narrativa principal

(BN,20). Assim, Claudius conta à duquesa toda sua estória por meio de uma outra estória, evitando confessar-se. O leitor tem diante de si uma estória dentro de uma estória dentro de uma estória, e o distanciamento atinge um ponto máximo. Mais um relato e perder-se-ia o fio da meada.

Como Eleonora recusa-o, Claudius deixa-a trancada para pensar nas terríveis ameaças que lhe fizera. Ao voltar, encontra-a com uns versos seus nas mãos. Neste ponto da narrativa, Claudius joga os versos na mesa da taverna. Tal procedimento nos resgata para a primeira estória, criando uma sensação ambígua no leitor: se é uma estória dentro da estória e os versos estão lá, então a narrativa é verdadeira. Por outro lado, se toda estória é falsa, então a estória dentro da estória é mais falsa ainda.

Esta ambigüidade é responsável, em grande parte, pelo efeito de fantástico que os textos transmitem. Afinal, o que provoca tal efeito não é o que se conta, mas como isto é contado. E isto é mais verdade quando se lembra que o leitor carece de um referente real para que ele possa se integrar à narrativa.

A última vez que o narrador-"relais" intervém é quando Claudius não consegue falar e Arnold retoma a estória para relatar o macabro fim de Eleonora abraçada ao seu marido ensandecido. O "monstro" reaparece em grande estilo: é uma aparição dupla. O terror causado pela morte do objeto do desejo é aumentado pela presença da insanidade. Raymond Rogé nos lembra que o louco é aquele semelhante a nós e ao qual sempre corremos o risco de nos tornarmos semelhantes. O louco tem uma visão de um mundo diferente do nosso, o que nos leva a perguntar, no fim das contas, quem tem razão.

É essa dúvida que Todorov reconhece como causa do efeito

fantástico, chegando a considerá-la como uma pedra de toque para a definição do gênero.<sup>(8)</sup>

## A estrutura

Laplanche e Pontalis definiram a estrutura do fantasma como a da realização de um desejo. Rogé aplica este conceito e descreve a fórmula do fantástico como sendo

ambição - proibição - transgressão - maldição/morte

em relação de causa e efeito.<sup>(9)</sup> Tal estrutura pode ser facilmente identificada em "Claudius Hermann", como veremos a seguir

**Ambição:** Claudius vê a duquesa e se apaixona: "Seis meses de agonia e desejo anelante, seis meses de amor com a sede da fera!" (p.68)

**Proibição:** Embora não apareça explicitamente, Claudius sabe que a duquesa é casada e as leis da sociedade interditam seu amor.

**Transgressão:** Claudius possui Eleonora, rapta-a e a força a ceder aos seus desejos.

**Maldição/morte:** Embora não seja Claudius que sofra diretamente, é sua amada Eleonora que paga com a vida.

A narrativa se encaixa perfeitamente no esquema de Rogé, devendo-se ressaltar que, para ele, o narrador raramente é o herói porque este sempre paga sua transgressão com a vida.

Como o objetivo deste trabalho não é apreciar as qualidades estéticas do texto e sim tentar "compreender o avesso da tapeçaria", duas leituras estruturais serão feitas e, a partir delas, chegaremos a uma conclusão.<sup>(10)</sup>

A primeira leitura diz respeito aos aspectos harmônicos e bárbaros que permeiam a narrativa. Nietzsche identificou essas duas forças antagônicas no mundo helênico que sobrevivem até

hoje, visto serem inerentes ao homem. São elas o caráter dionisíaco da arte, em constante interação dialética. O equilíbrio destas forças é responsável pela identidade do homem com o mundo; o rompimento deste equilíbrio gera o caos e a esterilidade. (11)

Claudius personifica o dionisíaco, consumindo sua fortuna em orgias e bacanais, em desejos e saturnais. Sua paixão é desenfreada e "a sua vontade (...) como a folha de um punhal — ferir ou estalar" (p.68). A duquesa é, para ele, "bela como a Vênus dormida do Ticiano, e voluptuosa como uma das amásias do Veroneso" (p.71). E ele próprio se vê como um sãtiro, "a estátua da paixão na palidez, no olhar imóvel, nos lábios sedentos" (p.72). Claudius é a embriaguez bárbara, dominada pelas paixões irracionais.

Eleonora é o apolíneo, de "beleza plástica e harmônica" (p.66), "bela como tudo quanto passa mais puro à concepção do estatuário" (p.68). É a definição exata do que Nietzsche caracterizou como os atributos de Apolo. A duquesa é a "coroa de ilusões" de Claudius.

Traçando um paralelo entre o desejo doentio de Claudius por Eleonora e o apolíneo e o dionisíaco, temos o irracional tentando prevalecer sobre o racional, a embriaguez bárbara destruindo a ilusão artística. O resultado é previsível: o aniquilamento da razão traz a insanidade e a morte, seguidas da impossibilidade de se recuperar o equilíbrio.

Utilizando a fórmula de Rogé, temos

Ambição: O irracional quer prevalecer sobre o racional.  
Proibição: Há um equilíbrio a ser mantido.  
Transgressão: O irracional domina o racional.  
Maldição/morte: Insanidade e morte.

Esta é uma leitura e uma verdade do texto, outra leitura e outra verdade seria aquela baseada em conceitos psicológicos.

O triângulo amoroso em "Claudius Hermann" remete imediatamente ao complexo do Édipo, descrito por Freud.<sup>(12)</sup> O duque e a duquesa são formas de autoridade que correspondem aos pais, a primeira forma de autoridade que uma criança conhece. Fazendo Maffio e Eleonora o pai e mãe, Claudius é o filho que deseja a mãe e tem no pai um rival.

Esta relação incestuosa e conflitiva é que Claudius tenta dissimular por detrás da estória contada. Sem que ele se aperceba, este fato volta à tona e provoca uma sensação de "unheimlich" nele próprio e no leitor que se reconhece. Como esta sensação nasce de complexos infantis, não interessa a realidade material porque a realidade psíquica toma seu lugar. Assim, o Édipo de Claudius é recalcado e não dissolvido, para depois retornar e causar uma estranha familiaridade.

Suas atitudes são a de um menino que espia os pais escondido por trás das cortinas e dá vazão às suas fantasias: "Eu os vi assim: aquele esposo inda tão moço, aquela mulher — ah! e tão bela!... de tez ainda virgem — e apertei o punhal..." (p.70)

A transgressão do interdito é realizada à noite, quando todos dormem, no próprio quarto da duquesa/mãe. Claudius/filho resolve então afastá-la do duque/pai, o obstáculo do desejo. Como ele diz, "corri com ela pelos corredores desertos, passei pelo pátio — a última porta estava cerrada —, abri-a" (p.70). Esta última barreira vencida é o superego sendo vencido pelo id; é o interdito cultural sendo ignorado.

A cena na hospedaria é toda uma descrição do mecanismo do desejo — como ele é formado, como funciona e como é proibido. Mas Claudius não se importa com os tabus, ele quer satisfazer seus instintos. A violação da duquesa é descrita assim: "Sentiu-se

quase nua, exposta às vistas de um estranho, e tremia como contam os poetas que tremera Diana ao ver-se exposta, no banho, nua às vistas de Acteon". (p.72)

Claudius então descobre a nudez da mãe, o que no sentido bíblico é o mesmo que manter relações sexuais. Ele não se importa nem com o castigo sofrido por Caim nem com o sofrido por Acteão. Seu inconsciente vela por ele, e quem sofre é a mãe e o pai.

Claudius resolve o conflito edipiano fazendo com que o duque/ pai mate a duquesa/mãe. Assim, o objeto do seu desejo é eliminado e ele vingava-se do obstáculo do desejo, ao matar Maffio psiquicamente.

Empregando a estruturação de Rogé mais uma vez encontramos:

Ambição: O filho deseja a mãe.

Proibição: O incesto é proibido e a mãe já pertence ao pai.

Transgressão: O filho possui a mãe.

Maldição/morte: A mãe é morta fisicamente pelo pai que é morto fisicamente.

Assim podemos concluir que o fantástico é o íntimo que aflora e causa perturbações que incomodam a bem regulada vida do dia-a-dia. Mais que os romances psicológicos ou que os realistas, o conto fantástico revela todo um lado oculto da moeda chamada ser humano. Estas histórias para serem contadas à noite, quando "coisas estranhas acontecem", nada mais são que exorcismos dos próprios fantasmas perante uma audiência. É necessário apreciar a narrativa e saber entender o que ela realmente diz.

As pessoas felizes não têm necessidade da fantasia, poder-se-ia argumentar, mas o ser humano é um eterno insatisfeito, sempre em busca de algo, sempre avançando um pouco. E a felici-

dade não exclui a curiosidade, a vontade de alterar a condição humana, enfim, de dar um passo à frente.

Claudius Hermann é um insatisfeito e talvez um infeliz, mas é apenas um dentre os vários personagens da ficção fantástica. E como a maioria de nós, personagens reais ou fictícios, sua busca é pela identidade neste mundo tão real que chega a ultrapassar as fronteiras do fantástico.

#### NOTAS

1. AZEVEDO, Alvares. Claudius Hermann. In: Noites na taverna. São Paulo, Três, 1973. Todas as citações subseqüentes referem-se à esta edição.
2. BELLEMIN-NOËL, Jean. Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier). In: Litterature. Paris, Larousse, 1972, (8):3-23. Todas as citações subseqüentes referem-se à esta edição e serão indicadas por BN seguidos do número da página.
3. FREUD, Sigmund. O 'estranho', In: Uma neurose infantil. Rio, Imago, 1976. p. 275-314.
4. LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J. - B. Vocabulário da Psicanálise. 6a. ed. São Paulo, Martins Fontes, s. d. p. 28.
5. Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Alex Preminger, ed. Princenton NJ, Princteon Univ. Press, 1974. p. 612-613.
6. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dictionnaire des Symboles. Paris, Seghers, 1973. v. 2, p. 303.
7. ROGÉ, Raymond. Récits fantastiques. Paris, Larousse, 1976. p. 11.

8. TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo, Perspectiva, 1975. p. 39.
9. ROGÉ, Raymond. op. cit., p. 12.
10. JAMES, Henry. Outra volta do parafuso. In: Lady Barberina e Outra volta do parafuso: São Paulo, Abril, 1972. p. 208.
11. NIETZCHE, Friedirch. The Birth Of Tragedy. In: The Birth of Tragedy and The Case of Wagner. Trad. Walter Kaufman. New York, Vintage, 1967. p. 29-144.
12. LAPLANCHE e PONTALIS, op. cit., p. 116-122.

Augusto Nunes Filho

DO ESPELHO: A CAPT(UR)AÇÃO

"Eu o abstrato, eu o projetado écran"  
Fernando Pessoa, Ficções de Interlúdio.

Este trabalho foi apresentado no Curso de Pós-Graduação em Letras, área de Literatura brasileira, na disciplina: A Narrativa Brasileira: a ficção fantástica, no 2º semestre de 1982.

I O olho / o olhar — de sua constituição pelo espelho

O olho vai olhar o olhar de onde emerge, à leitura, o momento de prazer, ato de revelação na escritura, do que, ao inscrever-se, só se sustenta pelo olhar. O olho aí está para que o ato do olhar seja reinventado sempre, ao desvelar a escritura: "... os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, de feitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais"<sup>1</sup>. Que se separe o olho do olhar, função e objeto distinto são. "Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim". (OE, p. 62)

É a partir da visão, que o olhar vai esboçar-se enquanto tal. "A maravilha é que, de seu órgão, o organismo pode fazer qualquer coisa"<sup>2</sup>. O olho funciona como fonte a partir da qual a pulsão, enquanto olhar, se manifestará segundo seu desejo. Só há olhar quando o sujeito se sustenta de um desejo. A esse olhar, o

sujeito tenta se acomodar para não ser pura visão, função de imagens, registro puramente imaginário. A visão, cavalgada pela pulsão escópica, transfigura-se em olhar, perpassada já, pelo desejo.

O que é o olhar?

Pura oscilação como o mostra com mestria, o "espetáculo-dos-olhares"<sup>3</sup> de "Las Meninas", espetáculo que, explorando o olhar em todas as suas possibilidades oscilatórias, "o que olha e o olhado permutam-se incessantemente"<sup>4</sup>, coloca-nos ante um impasse — "não sabemos o que somos nem o que fazemos. Somos vistos ou vemos?"<sup>5</sup>.

O que é o olhar?

"Basta compreender o estúdio do espelho como uma identificação..., a saber, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem..."<sup>6</sup> para que se situe o quão fundamental se torna outra questão — o que é um espelho?

Estranha pergunta? O olho se dirige às coisas no exercício puro da visão. O olhar, não é só a isso que ele se restringe. Enquanto pulsão, tendo ultrapassado o registro da necessidade, torna-se desejante, desejante — ente de desejo — desejo que só podemos entender como do Outro, e que se dá inicialmente pelo espelho!

A pergunta — o que é um espelho? — que não se esqueça que nos limitamos ao capítulo dos espelhos planos e que se pense de imediato nas infinitas possibilidades por explorar; reinventar o espelho, significa lançar o homem em outras dimensões, impensáveis. No entanto, é pelo olhar que essa possibilidade poderá se dar.

2. O espelho /o sujeito — da capt(UR)ação do olhar  
pela imagem do corpo

"Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? (OE, p. 61)

"O senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão (os espelhos) imagem fiel ..." (OE, p.61)

Para que não se apavore, só fique surpreso, previno-lhe :

— "Nunca se deve olhar em um espelho às horas mortas da noite, estando-se sozinho. Porque, neles, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão ... Que amedrontadora visão seria então aquela? Quem o monstro? (OE, pg.63)

O espelho se coloca como a possibilidade da reflexão toda do sujeito, não só enquanto manifestação especular do Imaginário, mas como possibilidade de manifestação no Real, do Simbólico enquanto Outro, amedrontadora manifestação do Inconsciente. É o insuportável da angústia que, remetendo à morte, se apossa do sujeito, partindo d'Isso, (7) desse monstro de Uma Outra Cena, Umheimilich por excelência — inquietamente estranho — "sendo talvez meu medo revivências de impressões atávicas?" (OE, p.63)

É na oscilação constitutiva do olhar que o sujeito tentará ocupar seu lugar — puntiforme, evanescente, inapreensível — lugar para o qual o sujeito endereça seu desejo enquanto pulsão do olhar, lugar imaginariamente perseguido, desesperadamente, como imagem fixa, imutável. Se há ênfase nessa denúncia, é exatamente para desvelar todo engodo do olhar, esse enganador, esse que engana-a-dor da percepção que, ao ser desnudada, evidencia todo o insuportável da angústia. "O senhor, como os demais, não vê que seu rosto é apenas um movimento deceptivo, constante" (OE p.64), movimento esse que é o do olhar, oscilação que se tenta fixar atribuindo ao rosto uma imagem definitiva, tenta-

tiva imaginariamente louca de aprisionar o olhar, impedindo seu movimento oscilatório constituente.

... comecei a procurar-me-ao eu por detrás de mim-ã to-  
na dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume  
frio (OE, p.63) O que se busca, então, é verificar,  
acertar, trabalhar um modelo subjetivo, pré-existente;  
enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas  
capas de ilusão (OE, p.64)

Essa busca, de pura ordem imaginária, não se sustenta, en-  
quanto visão ilusória. É o olhar enquanto portador do desejo  
pulsional que é perseguido, para que possa se dar a ultrapassagem  
do ilusório da imagem. É aí que se situa o porém. Édipo via; mas  
é quando seu olhar se constitui enquanto olhar que sabe — de  
seu desejo — que seu destino selado, registrado, se manifesta  
— torna-se cego. Esse é o momento que o espelho impede que acon-  
teça e, ardidamente, "imaja-se" ante o olho, aprisionando-o  
na visão. A estranha inquietude do Monstro — o desejo — há  
que silenciar para que a angústia de castração se torne suppor-  
tável, ao assumir o lugar deslocado, substitutivo do sintoma.

### 3. O Espelho / O Texto - Da capt(UR)ação do olhar pelo corpo do texto

"Através do espelho parece que o tempo muda de direção e  
velocidade..." (OE, p.63). Sim, para o atempo do Inconsciente  
para onde se endereça o olhar que encontrando o espelho-barreira  
do recalque só existe a criação de uma imagem, encobridora, ten-  
tativa vã de fixidez, para ençobrir os mil traços do além da lâ-  
mina, evitação tentada a qualquer custo para evitar um despe-  
damento mortalmente ameaçador.

Guimarães Rosa no entanto envereda-se, penetra conhecimento  
nisso enquanto "caçador do meu próprio aspecto formal", (OE, p.64).

ao tentar "devassar o núcleo dessa nebulosa — a minha vera forma" (OE, p.64), "movido por curiosidade, quando não impessoal, desinteressada; para não dizer e urgir científico. Levei meses." (OE, p.64)

É o olhar revelador que o sujeito-narrador tem dele mesmo que, revelando-lhe a dor, lança-o no espaço de busca e retorno — lugar de estranha inquietude — marco estruturante do texto rosiano. Do retorno do recalcado, desse estranho eu que se antepõe ao olhar denunciando o engodo da imagem, Guimarães Rosa se lança no retorno ao recalcado, na ultrapassagem do limiar — lâmina-espelho, barreira-recalque. Afinal, "ninguém se acha na verdade feio" (OE, p.63), e benevolentes somos conosco pois, o espelho, barrando a visão desse Outro se coloca como anteparo dele, permitindo que se-passe só o que uma solução, de compromisso, deixe <sup>a</sup>en<sup>a</sup>trever-se.

É uma ultrapassagem, o que pretende Guimarães Rosa nessa tentativa da rearticulação originária, nessa volta ao momento fundamental onde a representação pulsional se destaca em representação-coisa e representação-palavra. É essa sua obsessão-que cada palavra seja dita como se o fosse pela primeira vez! Poderíamos transformar essa norma na sua lei, momento onde o Préconsciente nomeia plenamente, como se não houvesse barreira para impedir o que do Inconsciente brota — a representação-coisa.

Nesse empreendimento envereda-se por "experimentos" (OE, p.62) extremos

— conclui que, interpenetrando-se no disfarce do rosto externo diversos componentes, meu problema seria de submetê-las a um bloqueio 'visual' ou anulamente perceptivo, a suspensão uma por uma, desde as mais rudimentares, grosseiras, ou de inferior significado. (OE, p.64-65) Aprender a não ver (OE, p.65), olhar não-vendo (OE, p.65), alterar da visão, o modus de focar (OE, p.65)

tudo isso na tentativa de anular o engodo ilusório das imagens:  
As componentes — animal/corpo, hereditário/constitucional, pai-  
xões/pulsões — serão desmembradas, isoladas uma a uma, nesse  
"penetrado conhecimento" (OE, p.61), até que,

um dia... Simplesmente lhe digo que me olhei no espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo liso, às várias, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era-o transparente contemplador? ...Voltei a querer encarar-me. Nada. E o que tomadamente me estarreceu: eu não via os meus olhos. No brilhante e polido nada, não se me espelharam nem eles! Não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um ... des-almado? Então o que se me fingia de um suposto eu, não era mais que, sobre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o mais que na impermanência se indefine? (OE, p.66-67)

Esse momento, não é um momento de não-ser, que se atente bem; é um momento de ruptura radical com o sujeito da consciência, um momento de eclosão fantástica do sujeito do Inconsciente, momento de evanescente verdade, explicitado no texto rosiano — espelho onde texto e sujeito se reconhecem pelo olhar!

#### 4. O Sujeito / O Texto - do (re)conhecimento do olhar pelo espelho

Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei-não rosto a rosto. O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear como-via-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? Se quiser, infira o senhor mesmo. (OE, p. 67)  
"Por aí, perdôe-me o detalhe, eu já amava ..." (OE, p.68)

É o narcisismo enquanto função que permite esse investimento, próprio da constituição de uma imagem, "a sua", que será o objeto primeiro ao qual a pulsão se dirigirá. É o movimento amoroso que traz de volta, pelo outro-imagem, o sujeito subtraído da cena.

O movimento narcísico deve ser entendido não limitado à face amorosa da moeda pulsional. Quando Tirésias alerta Narciso de que ele só viveria enquanto não se visse, ao se instalar a dialética amor/ódio, deve-se salientar que se não fosse pelo amor, a possibilidade de sua morte se encontraria no ódio.

Se, por exemplo, em estado de ódio, o senhor enfrenta objetivamente a sua imagem, o ódio reflui e recrudesce, em tremendas multiplicações: e o senhor vê, então, que, de fato, só se odeia é a si mesmo. Olhos contra os olhos. (OE, p.64)

O espelho, lugar de miragem narcísica, é colocado aqui como lugar ao qual podem se endereçar, amor e ódio, investimentos decorrentes do jogo pulsional. Se o amor, ao se constituir, enquanto narcísico, passa pelo registro do olhar, é também por ele que o ódio circula. "Soube-os: os olhos da gente não tem fim. Só eles paravam imutáveis no centro do segredo. Se é que de mim não zombassem, para lá de uma máscara. Porque o resto, o rosto, mudava permanentemente." (OE, p.64) É no narcisismo que sedará o reconhecimento, pela função que exerce o espelho, do texto e do sujeito. Como se situa o olhar, o olhar que do sujeito, perscruta-se no texto, na imagem, ilusória corporificação fantasmática do espelho?

No texto, figura-(s)e, na retórica — imagem que se transforma, pontuação textual que se modifica, transformações que se dão por uma variação mínima da incidência do olhar.

No sujeito, imagem possibilitadora da identificação — identificação — pelo reconhecimento do desejo do outro, pelo seu

olhar; identificação através da própria imagem, "matriz simbólica onde o eu se precipita de forma primordial"<sup>[8]</sup>, figura do eu por onde se coloca a possibilidade do acesso ao Simbólico.

A figura de retórica tanto quanto essa figura do eu, ambas direcionam-se a um movimento que vai de encontro ao despedaçamento — manifestação da pulsão de morte enquanto impossibilidade de qualquer significação — esfacelamento, quer do corpo em pedaços ou fantasmas, quer do texto em sílabas ou letras. Essa unidade figurativa, momento fulgurante de capt(UR) ação, sempre buscada no caminho, que leva em última instância à originária Ur; caminho percorrido sempre pelo desejo que, por sua manifestação própria, remete sempre a um enveredamento que leva mais além, nesse infindável remanso de águas que vai semeando buri-tis, tessitura infinita de significantes!

#### NOTAS

1. ROSA, J.G. O espelho. In: Primeiras estórias, Rio de Janeiro, José Olímpio, 1978. Todas as citações referentes ao conto serão indicadas como OE.
2. LACAN, J. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979, p. 100.
3. FOUCAULT, M. Las meninas. In: As palavras e as coisas, Santos, Martins Fontes, 1981, p.19.
4. Idem, ibidem, p. 21.
5. Idem, ibidem, p.21.
6. L'ACAN, J. A função do espelho como formador da função do eu tal como é revelada na experiência psicanalítica. In: O sujeito, o corpo e a letra, Lisboa, Editora Arcádia, 1977, p. 22.

7. Tradução mais adequada para o termo alemão Es, sendo que, em português, usa-se habitualmente o termo latino Id, perdendo-se nessa tradução toda a possibilidade da reprodução dos jogos de linguagem da língua-fonte.
8. LACAN, J. A função do espelho como formador da função do eu tal como é revelada na experiência psicanalítica. In: O sujeito, o corpo e a letra. Op. cit. p. 22

A MORTE COMO CRISE DAS RELAÇÕES CAPITALISTAS DE PRODUÇÃO

Palestra feita no Encontro sobre temas atuais da literatura brasileira — Universidade de Brasília — abril de 1983.

Convidada a fazer palestra focalizando um tema de minha escolha, no domínio da ficção, neste Encontro sobre temas atuais da literatura brasileira, encontrei-me, num primeiro momento, perdida em labirinto: os temas, dependendo da delimitação que se fizer para o tempo do adjetivo atual, são tão numerosos quanto os corredores que levam ao Minotauro. E se eu me decidisse por percorrê-los, com toda a certeza seria massacrada pelo Monstro. Também não é o momento oportuno para discutir a operacionalidade de uma crítica ou análise temática, a metodologia mais rentável. Com satisfação aceitei o convite, e, por minha própria conta e risco, optei pelo tema A morte como crise das relações capitalistas de produção.

O tempo que poderia ser ocupado com explicitações teóricas, preferi dedicá-lo ao enfoque de textos literários, entendendo haver uma teoria subjacente aos comentários tecidos sobre eles.

Limitei o adjetivo atual entre 1979 e 1982. Dessa maneira pretendo, na medida do possível, evitar a queda em generalidades superficiais e, o que é pior, a ansiedade de estar deixando de fora, à margem, textos que trabalham o tema de forma

mais significativa, só do ponto de vista literário, ou também do ponto de vista do documento social. Textos que li há mais tempo e que agora não reli. Textos que nunca li, mas deveria ter lido. Excelentes textos de escritores amigos, que poderiam cobrar-me a ausência.

Enfim, perdida ou achada no labirinto da produção textual, optei por privilegiar. — até certo ponto ocasionalmente, diga-se de passagem — seis textos curtos para tratar do tema. De Adonias Filho — "Um corpo sem nome", novela do livro O Largo da Palma (1). De Herberto Sales, o conto "Armado cavaleiro o audaz motoqueiro" de obra que traz o mesmo título (2). De Ricardo Ramos, o conto "Cosme e Damião", do volume Os inventores estão vivos(3). De Edilberto Coutinho, a história "Vadico", do livro Maracanã, adeus (4). De Júlio Borges Gomide, o conto "Outra vez a mesma história", de Liberdade para os pirilampos(5). E, finalmente, a crônica "Assalto", da antologia 70 historinhas, de Carlos Drummond de Andrade (6).

Em todos esses textos presentifica a morte pela violência: morte matada, morte morrida, morte imaginada, morte induzida. A sombra da morte que cai sobre todos nós, principalmente quando habitantes dos grandes centros urbanos — vítimas do capitalismo decadente e desumano que está conduzindo a luta de classes a níveis jamais conhecidos no mundo burguês. Convém notar que essa temática une escritores de diferentes ideologias e posições políticas, de escrituras diversas, de visões de mundo opostas, de maior e menor trabalho com a língua literária. Também não se pode dizer que esses textos correspondem a discursos de mera denúncia social, visando a contribuir para o reformismo ou a transformação da sociedade — no todo ou em parte. Constituem, antes de mais nada, ficções recriadas da vivência do

cotidiano transformado em literatura pelo trabalho com a palavra, sua matéria-prima. Tanto que vários deles obtiveram prêmios significativos — de instituições nacionais ou internacionais — colocando-os, dessa maneira, à margem do mero documento sociológico de uma sociedade em crise. Se, por um lado, a sua função social é evidente, na perspectiva da estética da recepção do leitor, por outro lado são primordialmente literatura, e como tal devem ser analisados. Se assim não o fosse, não estaríamos aqui a falar de crise das relações capitalistas de produção em contos, novela e crônica. Sobre o assunto, o discurso do economista ou do sociólogo seria muito mais produtivo do que o do escritor. Além disso, não precisamos ler contos, novelas, crônicas e romances para nos informarmos da crise, de mortes por conta da crise. Os jornais e a televisão têm dado conta desse recado. Hoje, e fazendo votos para que seja sempre, democraticamente.

Isso posto, vamos trabalhar com os textos literários e a realidade que os enforma, guardando as necessárias mediações, sem a colagem do reflexo reducionista que vê no texto o espelho — antes sorriso, agora choro da sociedade.

De início, falemos um pouco sobre a morte na ficção brasileira inatual, a fim de compreendermos o estado atual da questão, marcando a diferença de tratamento do tema, do passado para o presente. Se recuamos ao romantismo, grosso modo podemos afirmar que predomina a morte passional, nas mais diversas nuances: as heroínas se entregam à morbidez após um fracasso amoroso, e não raro morrem nos braços do amado, em situação de "pecadoras". É o caso da Margarida, amante d'O seminarista(7) desse mineiro Bernardo Guimarães; da Helena de Machado (8), de Lucíola (9) e da própria Iracema (10) de Alencar. Os heróis e vilões, não ra-

ro à frente de um pano-de-fundo histórico, encontram a morte lutando por causas nobres ou ignóbeis, geralmente em torno do eixo amor/dinheiro, este último como ponte para alcançar a felicidade amorosa. Rivais disputando o amor da mesma mulher, mascarando relações capitalistas primitivas: lembrem-me Inocência (11) do Visconde de Taunay, o Noite na taverna (12), de Álvares de Azevedo e várias narrativas da saga alencariana. Assim o discurso da morte romântica: suicídios e homicídios por paixões sem remédio, aventuras, vingança ou lavagem da honra e, muito frequentemente, a morte natural em decorrência do enfraquecimento do organismo, originado de males espirituais.

A ficção do chamado realismo-naturalismo, como não poderia deixar de ser, tematiza preferencialmente a cientificidade da morte ou seu fatalismo. Em Machado, a morte prosaico-irônica de um Brás Cubas (13), narrador que já nasce morrendo de pneumonia na invenção de um emplasto. A morte naturalíssima de Capitu e Ezequiel(14) em países distantes. A morte louca de Rubião (15), rei coroado de nada. A passionalidade adquire requintes de violência no suicídio de Bertoleza, de O cortiço(16), a escrava preterida pela donzela do sobrado. A descrição do envenenamento de Barbosa, traído pela protagonista de A carne (17), de Júlio Ribeiro, é rica de detalhes científicos. O médico Barbosa injeta curare em si mesmo e, ao ver a reação desesperada da mãe, arrepende-se tarde demais.

Nos fins do século XIX e primeiras décadas do XX, o extermínio ou auto-exterminio de pessoas na ficção brasileira já indiciam causas sócio-econômicas e políticas, sobretudo em textos cujo cenário é o ruralismo, como a estória do cangaceiro Cabeleira, de Franklin Távora (18), abrindo caminho para a exploração do jaguncismo, e a de Luzia-Homem em Domingos Olímpio(19).

Entretanto, essas causas brotarão com força total no romance nordestino da década de 30. Lá, as relações semifeudais no espaço do latifúndio, as disputas pela posse de terras entre proprietários, a luta pela sobrevivência dos camponeses em terra alheia, submetida a condições climáticas adversas, a fuga para a utopia do eldorado sulino estão pontilhadas de crimes. José Lins (20), Graciliano (21) e Jorge Amado(22), os três grandes.

Quase ao mesmo tempo, romancistas e contistas urbanos, de Norte a Sul, engajavam-se na temática social, é claro que em limites e condições do desenvolvimento crítico das forças produtivas, no decorrer dos anos. Mas, nem na vida real nem na literatura as circunstâncias da morte violenta atingiram no Brasil o grau que estamos detectando. Apenas um exemplo: o romance de Amado, Capitães da Areia,(23) escrito em 1937, trata da delinquência infanto-juvenil pobre em Salvador. Pedro Bala, o heróizinho, é chefe de um grupo de meninos assaltantes, caçado pela polícia, que consegue prendê-lo e mandá-lo ao reformatório, restabelecendo-se, dessa maneira, o clima de paz à cidade. Ora, esse texto de 1937, se comparado com textos artísticos contemporâneos de idêntica temática, cujo símbolo na arte cinematográfica é o Pixote, não passa de um romance-idealista-cor-de-rosa. Observe-se tratar, em Jorge Amado, de um só grupo de crianças, praticantes de pequenos furtos nas ruas, apanhadas quando invadem um palacete pela primeira vez, roubando alguns objetos e correndo quando surpreendidos. Não enfrentam as pessoas a não ser quando agredidos. Não praticam homicídios e sua especialidade é bater carteira. Na escritura do autor, na fantasia de seu projeto revolucionário, esses desamparados se transformam em militantes proletários, líderes de classe, para quem estariam abertas as portas dos lares pobres.

Lendo um conto da obra citada de Gomide, (1980): os pivetes, insatisfeitos de roubar apenas jóias e irritados com a falta de dinheiro da vítima, "queimam-lhe" o filho pequeno, em plena rua ensolarada, com um tiro na cabeça — "um tiro numa melancia", nome do texto. E o que dizer da violência de famoso conto de Rubem Fonseca — "Feliz Ano Novo" (1975) (24), conto-título do livro que em época de brava censura foi recolhido das livrarias?

Essas comparações pretendem mostrar, mais do que evolução de certa temática, a imbricação entre o texto literário e suas condições de produção, as quais, por sua vez, estão diretamente relacionadas ao estágio das condições capitalistas de produção: o real de que dispunha Amado nos idos de 37 não lhe permitia ultrapassá-lo na literatura, a não ser em termos projetados no futuro, isto é: uma criança que aparece semeando o terror por assalto, na liderança de outras, está treinando para revolucionário. Só que Jorge Amado não imaginava em 37 que Pedro Bala se multiplicaria em milhões nos anos 70-80, milhões de crianças sem qualquer futuro revolucionário, porque hoje já não se faz revolução como antigamente...

A essa altura da exposição, poder-nos-ia ser cobrada a referência ao crime de natureza político-revolucionária, strictu sensu, temática que explodiu nos últimos anos da década de 70 em nossa literatura. Textos onde morrem personagens vítimas de caçada militar e paramilitar, tortura ou justicamento, enfim, revolucionários e policiais em guerrilha. Textos de Antonio Callado, esse experimentalista incansável da linguagem literária em Reflexos do baile (25) e Sempreviva (26). A omissão, no caso, deve-se mais à limitação do tema em determinado corpus escolhido para esta palestra, do que à importância dessa sua variante. Ela, a variante, estaria direcionada mais em função do momento po-

lítico que o País acaba de atravessar do que propriamente em função direta das relações econômicas de produção. E mais: no nível do real — e muito bem recriado no corpus com que nos propomos trabalhar— as mortes têm um caráter essencialmente espontaneísta, decorrem de situações individuais de desespero na solução de problemas urgentes de sobrevivência e, porque não dizer, possuem como denominador a alienação ou a consciência social deformada. Tanto na literatura (como na vida), o espontaneísmo de matar/morrer pela miséria, pela fome, pelo desemprego ou subemprego, pela falta de assistência médica e/ou educacional, pela vingança ou punição de outros crimes, pelo beco sem saída de uma sociedade injusta, é um poster da crise. Uma advertência ao poder político instituído. A metáfora negra da desorganização da economia de mercado, refletindo no comportamento das pessoas, no salve-se quem puder do naufrágio. O personagem-cidadão que perdeu o emprego, vai assaltar à mão armada para almoçar amanhã — o imediato, o concreto — ao invés de ir ao sindicato para discutir a questão que não é só dele.

Já a morte de natureza política, quer num depoimento como Os Carbonários, de Syrkis (27), quer nos elaborados romances de Callado, não traz a marca da desorganização espontaneísta, ao contrário. E por isso deve ser tratada à parte. Não é poster da crise, mas a representação viva, encenação longamente ensaiada nos palcos da História. Esse tipo de morte ficará para outra palestra.

O enredo de "Um corpo sem nome": Ao entardecer, o narrador encontra-se no Largo da Palma, quase deserto, quando surge uma mulher trôpega e cai. Corre em sua direção e assiste a seus últimos minutos de vida. Pessoas que saíam da igreja aglomeram-se:

ao lado da morta uma bolsa gasta e suja. O narrador, única testemunha da morte, à espera da polícia, transporta-se para seu mundo antigo, quando vai pela primeira vez a uma casa de prostituição e lá vê uma mulher semelhante, magrela e tuberculosa, ser expulsa pela cafetina, com humilhação. O narrador, então, deixa a bela jovem que estava em sua companhia e, apiedado, conduz a velha para a rua, e dela ouve apenas isto: "A morte deve ser melhor que a vida(...) porque não há medo nem fome". Retoma-se o tempo presente, chega a polícia e ele a acompanha ao necrotério. O laudo indica tóxico. Na bolsa, nenhuma identidade. Entre objetos mesquinhos, uma caixa de fósforos com cocaína e uma saboneteira com mais de dez dentes. Dois meses depois, novamente no Largo, o narrador recorda a morta. Nesse ínterim, ficara sabendo que a mulher fora enterrada sem ter sido identificada. Quanto aos dentes, eram os seus próprios, que colecionava. E conclui: "A morte não a matou porque morreu fora do corpo. E, por isso, não morreu no Largo da Palma."

O texto tematiza a morte que tem como causa próxima o consumo de tóxico, causa palpável pela necrópsia, friamente detectada pelo profissional do necrotério, que se satisfaz com as providências de praxe. Isso, no tempo narrativo do presente. Entretanto Adonias, mestre na arte de jogar com planos temporais, advinha, por intermédio de seu narrador, as causas remotas dessa morte, chamando pela memória a prostituta decadente, condenada a morrer quando já não mais podia sobreviver pela venda do corpo duplamente explorado — pelos homens e pela proprietária do prostíbulo. Assim, a mulher que morre agora viciada em cocaína — andrajosa, sem identidade e sem dentes — é "irmã" daquela que queria morrer para não enfrentar o medo (da vida desamparada) e a fome. Tanto que, ao mirar o rosto de hoje, o narrador comenta:

"Tudo isso me diz que houve fome e muito cansaço." Assim a simbiose de ambas as personagens pelo mecanismo da associação de idéias — o presente trazendo o passado — revela duas faces da mesma miséria: prostituição e tóxico, tendo a fome como denominador comum.

É importante notar que tais nódoas sociais não são caracterizadoras da classe dominada e, por isso, não constituem o efeito de passar fome. Contudo, no conto em análise está equacionado tal efeito e não se invalida a tese de que a prostituição e o tóxico são peças de engrenagem do mundo burguês. Seu funcionamento é que varia nas diferentes classes: falta de alternativas na conquista dos meios básicos de subsistência, na classe dominada. Necessidade de agüentar a barra da competição desenfreada e antropofágica do cotidiano, na dominante. Lygia Fagundes Telles explora com muita força artística essas duas peças da engrenagem em As meninas (1973) (28). Nos capítulos dois e quatro descreve-se a experiência de Ana Clara e o namorado, personagens tipicamente burguesas, em conflitos profundos com a sociedade e consigo mesmas, buscando no consumo de cocaína soluções para os conflitos. No fim da narrativa Ana Clara morre, sem que sua morte implique em intenções didático-moralizantes da autora. Nesse romance, continuando a linha temática de Ciranda de pedra (29), Lygia está mais preocupada em retratar uma parcela da alta burguesia paulista e a contraideologia de seus valores.

Na estória de Adonias a mulher anônima morre fora do corpo: já vinha morta de longa viagem, faminta e cansada, A morte da colecionadora de seus próprios dentes — metáfora da devoração de si mesma e das condições sociais que os arrancaram aos invés de tratar deles — é tão crítica quanto a morte de Ana Clara, dentes bonitos, aluna de colégio de freiras, que, drogada, re-

memora os envolvimentoos sexuais do triângulo mãe-filha-dentista.

A seguir, o texto de Herberto Sales Armado cavaleiro o audaz motoqueiro: o pai promete ao filho, bonito e cabeludo como Cristo, uma moto, caso ele superasse a dependência da maconha. A promessa é cumprida quando o rapaz passa a fumar a erva apenas aos sábados. Ele, então, arma-se cavaleiro, isto é, apronta-se com entusiasmo para estrear o veículo: roupas e acessórios importados, última moda. Montado no seu ronco, exibindo-se e irritando os motoristas, acaba sendo fechado por um ônibus, que por sua vez fora fechado por um caminhão. Lançado contra um poste, morre na hora.

Sales representa, numa espécie de tragicomédia, a morte pela violência do trânsito, em clima de ironia do narrador e indiferença dos motoristas. Ao contrário do feísmo da personagem de Adonias, esta é um garotão típico da zona sul do Rio, inserido no contexto da sociedade de consumo: (...) "o capacete era a única coisa que ele tinha na cabeça": prendeu os cabelos com uma tira, "na base do índio apache de filme de bague - bague;" pensava "sobretudo em si mesmo — seu mais importante assunto". O pai, mentalidade tipicamente consumista, cabeça feita de clichês do progresso brasileiro — "paizinho brasileiro bom—" avaliação do filho num discurso indireto livre. Os motoristas são apanhados de surpresa e se eximem de culpa, em frases banais, como agentes ou pacientes dessa guerra do asfalto: "Tira aqui um fino, outro fino mais adiante," o da moto. "Aquele ônibus não estava no programa," imagina o do caminhão. Não tinha pensado em motoca querendo brincar de correr com ele, reflete o do ônibus.

A ironia tragicômica do texto consiste numa leitura invertida do cavaleirismo medieval. Lá, o ritual de se armar cavaleiro é o de preparação para ações as mais nobres, com objetivos

claramente definidos: a procura de objetos míticos, a defesa ou conquista de donzelas amadas ou desprotegidas, a guerra santa. Os romances medievais descrevem o rito. Consistia em vigília do candidato a cavaleiro, na igreja, diante de suas armas. Pela manhã, depois da missa, o rei tocava-lhe a espada no ombro e declarava-o cavaleiro.

Herberto Sales parodia o ritual, nos primeiros parágrafos, ridicularizando a concepção da figura de Cristo e o ritual da missa na igreja moderna, onde o conjunto Nazarenos do Leblon toca o rock-balada "Estou com Cristo e não abro." A ridicularização se faz via estilo indireto livre, tendo o jovem como foco narrativo. O garotão se arma cavaleiro com as armas da fantasia carnavalesca: tira de cetim vermelho entretelado na cabeça, à maneira apache; jeans norte-americanos; botas vermelhas, jaqueta preta igual à do ator de cinema e, como elmo, o capacete de fiber glass, vermelho e preto. E o seu cavalo — uma possante moto. Assim, o meio de transporte, sem qualquer significação na cavalaria medieval, é a única coisa que importa, nessa lição do asfalto, e passa a ser um fim em si. E o Galaz de ruas e avenidas não persegue nenhum objetivo. Só interessa a exibição de seu cavalo roncadador, o sorriso vingativo diante das buzinas de protesto e das caras irritadas. O prêmio por fumar maconha apenas aos sábados se transforma em morte inglória. Observe-se que esse prêmio é concedido pelo pai não tanto por causa da vitória sobre o vício (o jovem não deixou a maconha), mas pela defesa de um princípio filosófico apologista do supérfluo, do fazer todas as vontades ("tudo que eu não tive meu filho vai ter") muito difundido nos lares burgueses, onde o fazer vontades é sempre possível financeiramente.

Compare-se, por exemplo, o que representa esse princípio em outro tipo de grupo familiar, o de Fabiano, das Vidas secas(30). O que ele não teve e deseja para os filhos é direito à educação, é libertar-se da seca, da doença, da fome. Na década de 30. Se, por um lado, na década de 80 é possível dizer que os filhos de famílias ricas podem ter o que seus pais não tiveram 45 anos atrás, por outro lado também se verifica que nada mudou em relação às famílias dos retirantes que, em última instância, pagam hoje a armadura e o corcel do audaz motoqueiro. Recentemente tivemos ocasião de comprovar que as causas sócio-econômicas que produziram o romance nordestino de 30 estão muito presentes na literatura atual. Como membro de júri de um concurso nacional de romance, vi grande número de concorrentes literarizarem as relações latifundiárias de produção.

Pode-se dizer que Herberto Sales denuncia, num discurso carnavalizado com os ingredientes da cavalaria medieval, uma das formas da nossa morte de cada dia, quando nunca se viram trafegando tantos e tão diversificados veículos, em crise também de combustível.

A morte por assalto à mão armada e estupro é explorada por Ricardo Ramos em Cosme e Damião: uma dentista e sua recepcionista são roubadas e violentadas no consultório. O vizinho vai acudir e é morto. Trata-se de uma quadrilha, formada de menores e ex-policiais. Damião, um dos ladrões, é gêmeo, e odeia a mãe prostituta e favelada, que tentara afogá-lo quando nasceu. Damião, afilhado do presidente do Senado, pretendia matar também a mãe e os homens que ela recebia.

A narrativa está montada em dois planos, com simultaneidade temporal: um deles, os crimes, o trabalho da polícia, as declarações dos implicados e de pessoas da família. O outro plano

— marcado por parênteses — é uma informação sobre o Programa de Integração Polícia-Povo, sua criação, encarregados e objetivo.

Em Adonias o narrador experimenta o mesmo fenômeno em dois momentos temporais — o passado e o presente — e a construção do presente se faz a partir de vivência do passado. Em Sales, essa construção é histórica e espelhada pela ironia. O narrador de Ricardo Ramos lida com dois presentes temporais jornalísticos, isto é, a estória acontecendo como duas notícias, lado a lado na página de jornal. Na realidade, são duas notícias articuladas em conto que se explicam uma à outra, o discurso informativo elegido em literário. Essa técnica de narrar, adequada ao que se narra, contribui para limitar em simples noticiário questões prementes derivadas da crise, importando o fato em si, excluindo suas causas. Para transmitir essa mensagem, Ricardo Ramos reduplica a escritura jornalística, indiciando a banalidade com que são tratados hoje os crimes de substrato econômico e o equívoco das soluções paliativas que se apresentam. No caso, a criação de mais uma atividade burocrática — o PIPP — Programa de Integração Polícia-Povo — propondo à população ajudar a polícia nos serviços de segurança e tratando crimes dessa natureza à margem das relações de produção. Um clima nazista é mantido: a mãe denuncia o filho porque jurada de morte por ele mesmo; este também é denunciado pelo irmão.

Entretanto, o primeiro plano, que narra os antecedentes dos criminosos, insiste, ainda que sob a forma de frio noticiário, na causa da criminalidade que atinge a Damião: a vida de favelado, a miséria moral, a revolta contra a mãe que tentara matá-lo. Mãe emigrante nordestina, cuja consciência alienada não tem condições de perceber a significação da criminalidade do filho, ficando a lamentar a vergonha que terá do compadre sena-

dor.

Assim, a força do texto de Ramos reside sobretudo no grau zero da ambigüidade que ele impõe, num contexto lingüístico desmetaforizado. Conto-notícia, apropriação daquele discurso que satisfaz nossa curiosidade matutina, retrata todo o mecanismo deformado de combate ao crime, ao clima de guerrilha urbana carioca. Ao lado da denúncia social, coloca-se a questão da verossimilhança entre a linguagem destinada a codificar o mundo real e a linguagem ficcional decalcada nessa codificação, para possibilitar uma decodificação intencionada, quer dizer: o narrador exige que o leitor leia o texto da mesma maneira que o jornalista transforma o fato em notícia, isto é, com o máximo de interesse e o mínimo de incompreensão. E que essa leitura fiel desperte, da mesma forma que uma notícia, variadas análises no nível do interpretativo independentemente da literariedade do código verbal.

O narrador central da estória "Vadico", de Edilberto Coutinho, é um velho que vê, pela televisão de um bar, reportagem a propósito do suicídio do grande jogador de futebol que dá título ao conto. Nessa são reprisados os melhores lances da vida profissional do artilheiro, com narração do locutor e comentários do próprio Vadico, que acabara de corçar o pescoço com navalha. Sua vida, igual a de muitos da mesma profissão: contundido gravemente, irrecuperável, pára de jogar. No ostracismo, velho e abandonado, mora num pequeno quarto com a única coisa que ficou de seus tempos de glória - uma bola. "Mulher, moço? Quando acabou o futebol, elas acabaram também," lamenta ele. "Libertou-se com as próprias mãos", interpreta o narrador velho. Está também no bar, vendo o programa, uma mulher com jeito de prostituta, bebendo conhaque, cara de muito choro. No final, descobre-se que ela tomara pílulas com as doses, morren-

do também.

Aqui, o duplo suicídio decorre da irresponsabilidade, da indiferença do sistema social em relação àqueles que ele explora e depois costuma abandonar à sua própria sorte. O autor indicia isso sutilmente, utilizando recursos lingüísticos no campo semântico do comércio: "Pelê e Companhia". "Bastavam Pelê e Vadico para pagar o espetáculo." A reportagem sobre o craque é entremeada com propaganda de cigarro. O locutor emprega o vocábulo patrimônio, referindo-se à bola que o jogador guarda de lembrança. O narrador principal é um velho aposentado, que sofre da catarata, e há muito espera tratamento do Instituto. A mulher que se embriaga é vista com rancor. E as personagens repetem a mesma frase de desprezo ante a vida.

À morte pelo auto-extermínio do jogador fracassado e da prostituta sofredora, o escritor articula uma morte metafórica: a velhice abandonada e sem respeito, que se sobressai, por oposição, em relação à juventude do locutor, da apresentadora do programa de tv e da garota-propaganda. Assim, ao lado do leitmotif expressional "merda de vida" lêem-se invariáveis: "contar histórias é ocupação de velho." "Velho é um peso morto." "Um moleque parou na porta do bar, me olhou e berrou que velho tem cheiro de égua." Monta-se, assim, um fosso entre o mundo jovem e colorido da televisão e a morte real e metafórica das personagens: "É preto e branco o Fantástico Show da Vida (nome do programa a cores, com a moça lindinha na abertura (...))"

Enquanto Ricardo Ramos cria uma paródia do discurso jornalístico para transmitir realisticamente o que subjaz aos assaltos organizados por elementos da população carente, Edilberto focaliza o discurso da televisão, não só como informativo mas também como influenciador de atitudes e comportamentos sociais:

o narrador não se contenta em ver o filme sobre Vadico uma só vez. Para ter o direito de ver a repetição no bar, pede outra média e bebe-a devagar. Foi necessário que as estórias de Vadico aparecessem na televisão para que ele, o narrador, acreditasse nas histórias que o jogador lhe contara. O estampar no vídeo a propaganda de cigarro, faz com que procure o seu. A narrativa é fragmentada, cenas superpostas, espaçamentos aleatórios na folha impressa e, como o passar e repassar de imagens, o trabalho da câmera na tomada de cenas, cortes, encaixes. Tudo isso influencia o modo de narrar da personagem, que diz: (...) "nem tenho jeito pra contar uma história de forma organizada." Ou: "Eu não sei contar direito, mas é isto que conto: estão repetindo agora o filme (...)"

Dessa maneira, podemos afirmar que a antropofagia do sistema social, no ato de devorar e depois vomitar um ídolo da maior diversão do povo, cujo elevado índice de profissionalização faz do futebol verdadeiro comércio e dos clubes grandes empresas, é homóloga à antropofagia do mais moderno meio de comunicação visual — que influencia, quase sempre passivamente, nossos hábitos de ver, ouvir e não refletir.

O conto de Júlio Gomide — "Outra vez a mesma história" — tematiza o homicídio e o suicídio de crianças no horrível da irresponsabilidade trágica. Os meninos decidem subir fumando até o último andar de prédio de trinta, construção no esqueleto. O narrador, líder do grupo, se sente rejeitado pelos companheiros e sabe que a mãe trai o pai. Brincando de empurrar no terraço, o líder vai empurrando um a um, que vão espatifando-se embaixo. O único que escapou deu um tiro no ouvido.

A representação do comportamento anti-social desse menino

é marcada pela agressividade sem limites diante da vida. Um dos mecanismos de liberação é o emprego do discurso obsceno, indistinta e hiperbolicamente, uma opção deliberada pelo abuso do termo impróprio em quaisquer situações enfrentadas. Pelo desconhecimento de outro registro lingüístico? Outro mecanismo é a proposta de atos sexuais coletivos, no terraço, sob os olhares de pavor dos moradores dos prédios vizinhos. Um terceiro, a agressão gratuita na comunicação verbal com o grupo: acusações sobre a vida sexual dos pais e deles mesmos, provocações e desafios. Fumantes, talvez de maconha. Tendo contado mais de duzentas vezes o fato, o narrador afirma que a morte foi "Melhor pra eles, muito melhor", possivelmente na antevisão de um futuro sem perspectivas, como as personagens dos textos já referidos. Na aurora dos doze anos — seis meninos unidos pela travessura com perigo de vida. cigarro, palavrão e sexo. Um super-herói às avessas "brinca" de lançá-los trinta andares abaixo, achando gozado como caíam com rapidez e imitando o ruído de um corpo que cai.

Pequenino monstro, tal qual o que atirou na cabeça do filho da mulher a quem assaltou — um tiro numa melancia. Super-heróis que a sociedade vê multiplicar-se de braços cruzados, pois a prioridade é exportar mais melancias.

E, falando em melancia, introduzimos, para finalizar, o texto de Drummond — "Assalto" — grito revoltado de uma mulher na feira, contra o preço do chuchu, causando o maior reboliço, levando as pessoas a pensar que se tratava de mais um dos comuns assaltos à mão armada.

O tonus satírico da crônica recria, com toda a expressão artística possível nessa espécie literária, o clima de medo em

que vive constantemente a população, espectadora ou vítima de assaltos a qualquer hora. A frase — "isto é um assalto" — transforma-se numa palavra-de-ordem desencadeadora de todas as forças do mal, atingindo indistintamente a todos. Seu limite — a morte. Grito de guerra, a mensagem paira no ar como ruído de sirenas anunciando bombardeio. Ameaça de morte sem destinatário pré-fixado, porque qualquer pedestre ou motorizado pode ser atingido por uma bala perdida; pedestres e motorizados se metamorfoseiam em baratas tontas, procurando abrigo nos edifícios. São passadas informações falsas, pois o medo é parente da imaginação.

O cronista pinta um quadro surrealista, onde fala e ação se integram e se complementam pela desintegração de cores e formas. Assim, vários assaltos acontecem ou são passíveis de acontecer nessa desintegração: na correria dos meninos-carregadores, "pacotes rasgavam-se, melancias rolavam, tomates esborrachavam-se no asfalto." Nessa morte metafórica de legumes e frutas, em que sangue e caldo de tomate se confundem, os transportadores se julgam no direito de ficar com eles; o mais iminente é defender a vida. Diz o narrador: "Em ocasiões de assalto, quem é que vai reclamar uma penca de bananas amassadas?" Outro "assalto" pode acontecer no ônibus, caso o motorista saia dele para ver o assalto, adverte um passageiro. E a imaginação das pessoas se põe a especular, tomando como ponto de partida um saber de experiências feito: vêem-se uma gorda de metralhadora em punho, mascarados entrando num veículo. O assalto teria sido numa joalheria, agora saqueada por populares. "Morreram no mínimo duas pessoas, e três estavam gravemente feridas." O ruído da matraca de um garoto é confundido com tiros.

Mas o assalto real, o verdadeiro motivador do assalto imaginado, é o do custo de vida, representado no preço do chuchu. É

o custo de vida que nos assalta diariamente, fazendo com que os mais desesperados revidem com assaltos esse grande assalto.

Portanto, explorando a polissemia do termo assalto, Carlos Drummond de Andrade satiriza, com a seriedade subjacente à boa sátira, uma "causa mortis" que grassa nas capitais, epidemia sem vacina enquanto não se modificarem as relações de produção.

Retomando os pontos aqui abordados, à guisa de conclusão, temos que:

1. A morte tematizada pela literatura brasileira atual, considerada numa amostragem de seis escritores das espécies conto, novela e crônica, diferencia-se essencialmente da tematização em épocas literárias anteriores. Isso porque os escritores focalizados, conscientes dos problemas sociais de seu meio e seu tempo, trabalharam a realidade no processo histórico. Parece-nos haver em tais escritores uma grande vinculação com a vida real de todas as classes da sociedade representada.

2. A morte tematizada por eles tem como causas imediatas a prostituição, o tóxico, o trânsito, o assalto, a decadência profissional, a delinqüência infantil. Como causas sociais, as relações tensas entre explorador e explorado, a alienação, a má distribuição do dinheiro, o desemprego, a desvalorização do ser humano improdutivo por razões de saúde, o não acesso à educação e à cultura, enfim, as doenças do capitalismo em sua fase imperialista.

3. A tematização se realiza, no nível de construção do texto, pelo processo mimético de se tomar como ponto de referência um "texto" dado anteriormente, reduplicando-o transformadoramente: experiência pessoal do passado, em Adonias. Medievalismo, em Herberto Sales. Discurso jornalístico, em Ricardo Ramos. Discurs-

so da televisão, em Edilberto Coutinho. Frialdade do terrível, em Júlio Gomide. Humor negro do cotidiano, em Carlos D. de Andrade.

A morte sem velhice, sem heroísmo, sem leito e sem última palavra. A morte nua e crua, sobre os lençóis rasgados da pátria.

#### NOTAS

1. ADONIAS FILHO. Um corpo sem nome. In: O Largo da Palma - Novelas. Rio, Civilização Brasileira, 1981, p. 65-76.
2. SALES, Herberto. Armado cavaleiro o audaz motoqueiro. In: Armado cavaleiro o audaz motoqueiro - Conto & Novela. Rio, Civilização Brasileira, 1980, p. 9-16.
3. RAMOS, Ricardo. Cosme e Damião. In: Os inventores estão vivos - Contos. Rio, Nova Fronteira, 1980, p. 103-109.
4. COUTINHO, Edilberto. Vadico. In: Maracanã, adeus - Onze histórias de futebol. Rio, Civilização Brasileira, 1980, p. 35-42.
5. GOMIDE, Júlio Borges. Outra vez a mesma história. In: Liberdade para os pirilampos. Rio, Codecri, 1980, p. 61-64.
6. ANDRADE, Carlos Drummond de. Assalto. In: 70 historinhas - Antologia. Rio, José Olympio, 1979, p. 9-10.
7. GUIMARÃES, Bernardo. O seminarista. Paris, Garnier, s/d.
8. MACHADO DE ASSIS, Helena. São Paulo, W. M. Jackson, 1952, p. 294-308.
9. ALENCAR, José de. Lucíola, in Obra completa - Vol. I. Rio, José Aguilar, 1959, p. 446-457.

10. ALENCAR, José de. Iracema. In: Obra completa - Vol. III, Rio, José Aguilar, 1958, p. 299-303.
11. TAUNAY, Visconde de. Inocência. Melhoramentos, s/d, p. 214-250
12. ÁLVARES DE AZEVEDO. Noite na taverna. Rio, BUP, 1963.
13. MACHADO DE ASSIS. Memórias póstumas de Brás Cubas. São Paulo, W. M. Jackson, 1950, p. 7-42.
14. —————. Dom Casmurro. São Paulo, W.M. Jackson, 1949, p. 423-428.
15. —————. Quincas Borba. São Paulo, W.M. Jackson, 1951, p. 402-403.
16. AZEVEDO, Aluísio. O cortiço. São Paulo, Martins, 1954, p. 255.
17. RIBEIRO, Júlio. A carne. Salvador, Progresso, 1958, p. 206-212
18. TÁVORA, Franklin. O Cabeleira. São Paulo, Melhoramentos s/d p. 177-184.
19. OLÍMPIO, Domingos. Luzia-Homem. São Paulo, Ática. 1973, p. 145-150.
20. REGO, José Lins do. Menino de engenho, Doidinho, Banguê. Rio, José Olympio, 1959.
- . O moleque Ricardo, Usina. Rio, José Olympio, 1961.
- . Fogo morto. In: Água-Mãe, Fogo morto. Rio, José Olympio, 1961, p. 247-505.
- . Cangaceiros. In: Eurídice, Cangaceiros. Rio, José Olympio, 1961, p. 171-431.
21. RAMOS, Graciliano. São Bernardo. Rio, José Olympio, 1952.
22. AMADO, Jorge. Cacau, Suor. In: O país do carnaval, Cacau, Suor. São Paulo, Martins, 1961, p. 145-412.

- AMADO, Jorge. Terras do Sem-Fim. São Paulo, Martins, 1961.
- . São Jorge dos Ilhéus. São Paulo, Martins, 1961.
- . Seara Vermelha. São Paulo, Martins, 1961.
23. —————. Capitães da areia. São Paulo, Martins, 1961.
24. FONSECA, Rubem. Feliz Ano Novo. In: Feliz Ano Novo. Rio Arterena, 1975, p. 8-15.
25. CALLADO, Antonio. Reflexos do baile. Rio, Paz e Terra, 1976.
26. —————.- Sempreviva. Rio, Nova Fronteira, 1981.
27. SYRKIS, Alfredo. Os Carbonários, memórias da guerrilha perdida. São Paulo, Global, 1980.
28. TELLES, Lygia Fagundes. As meninas. Rio, José Olympio, 1975.
29. —————.- Ciranda de pedra. Rio, José Olympio, 1978.
30. RAMOS, Graciliano. Vidas secas. Rio, José Olympio, 1938.

Maria Helena Rabelo Campos

DRUMMOND: AS MÃOS E O SENTIMENTO DO MUNDO

ou

A PERMANÊNCIA DE UMA POÉTICA

Este texto foi originalmente apresentado como conferência na Semana da Comunidade, promovida pela Fundação Itabirana de Ensino, em comemoração aos 80 anos de Carlos Drummond de Andrade. Itabira, outubro, 1982.

"Tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo" mas "estou preso à vida e olho meus companheiros".

Em 1940, Drummond publica seu sentimento do mundo e constantemente o reedita em cada poema, gesto de amor ou indignação, fiel à sua proposta poética: "o tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente". E é muito o tempo, grande é a vida, e desvalidos os homens que a poesia de Drummond presentifica.

Presentificar é tornar presente, atualizar, perpetuar no tempo e no espaço, livrando do esquecimento, o que a curta memória dos homens joga no fundo do baú da História. E no poema fica a vida que espera ser reescrita, revisitada, recriada pela leitura, ato também criador a resgatar a letra adormecida do texto, a insuflar novamente a vida que, armazenada nos poemas, espera o toque mágico do leitor. E este se faz co-autor, cúmplice que abre a garrafa e deixa sair o gênio. Assim sou eu aqui a agora. Aquela que prepara e refaz o caminho de uma poesia tão grande, rica,

variada, complexa e contraditória quanto o próprio homem, quanto a própria vida. Vida, também ela.

Analisar, compreender, decodificar a produção poética de Drummond, abarcando-a em toda sua extensão, é desafio para críticos, professores e estudantes enfrentarem de mãos dadas. Entretanto, amá-la, vibrar a cada seu novo acorde, emocionar-se com ela é algo ao alcance de cada um. E é o que o poeta nos oferece em seus livros ou, diariamente, através dos jornais para que escreve.

Este é meu objetivo neste ensaio: resgatar este Drummond cotidiano, ler sua leitura da vida-de-cada-dia registrada em seus textos.

Tomei como base deste trabalho quatro poemas dos últimos anos. Entre eles, mais que uma distância no tempo, existem grandes traços comuns. O primeiro é o fato de terem sido inicialmente publicados em jornais: Estado de Minas e Jornal do Brasil.

Por que destacar este fato? Onde a significação de publicar poemas em jornais? Vejo, já aqui, o primeiro traço do que chamei de permanência de uma poética. O jornal, sobretudo o não especializado em literatura e arte, é uma forma bastante democrática de publicação. Nele, a grande tiragem, o preço relativamente acessível e a diversidade do público atingido fazem com que o poema circule por mãos que talvez não se aventurassem à leitura de um livro inteiro.

Outro aspecto interessante a se destacar neste tipo de veículo é a possibilidade que o texto poético tem de acompanhar o acontecer das coisas, estar preso à vida, o que lhe garante uma atualidade toda especial. O livro é um processo mais lento, algo meio sagrado, sujeito a rituais de impressão, revisão e distri-

buição para não falar em hábito de compra e de leitura. No jornal, o poema pode ser como uma crônica, simultânea ao fato, ou, mais ainda, espécie de comentário, espaço de reflexão e análise crítica.

São estes os poemas:

Ao Deus Kom Unik Assão

Eu, etiqueta

Triste Horizonte

Adeus a Sete Quedas

Destes somente o primeiro e o terceiro já estão publicados em livros (As impurezas do branco e Discurso de primavera e algumas sombras). O segundo e o quarto, por enquanto, somente em jornais. (Estado de Minas de 16/01/82 e 9/9/83, respectivamente e Jornal do Brasil).

Outro traço comum a aproximá-los é o fato de abordarem aspectos críticos e controversos de nossa vida moderna: Ao Deus Kom Unik Assão e Eu, etiqueta têm como assunto a cultura de massa, os mecanismos do consumo e da publicidade. Triste horizonte e Adeus a Sete Quedas a questão do progresso a qualquer preço dá destruição da paisagem, das condições de vida e do próprio homem.

Comunicando a "inkomunikassão"

Apesar dos pontos comuns ressaltados, cada um destes poemas se desenvolve dentro de um projeto poético específico e gera uma produção de sentido que deve ser examinada mais de perto. Assim, pretendo ocupar-me um pouco de cada um, voltando posteriormente aos pontos que os aproximam.

Em Drummond, as "duas mãos e o sentimento do mundo" se somam a uma aguda percepção dos caminhos da vida moderna, a uma rara capacidade de indignar-se e de fazer tudo isso virar poema, acontecimento na linguagem a nos comover, a nos mover com ele por meandros de que, de outra forma, talvez não nos apercebêssemos.

É dentro dessa perspectiva que se situa Ao Deus Kom Unik Assão, poema que tem na paródia às estratégias da comunicação de massa seu princípio constitutivo mais significativo. No título, a palavra comunicação ganha nova grafia, decompõe-se em fragmentos que não chegam a constituir unidades significativas reconhecíveis a partir do nosso código lingüístico, torna-se estranha a nossos olhos e se recompõe no momento em que, pronunciando-a, reconhecemos seu significante e só então a associamos ao signo comunicação.

Todo o poema vai estruturar-se em torno dos procedimentos retóricos da comunicação de massa desvelando-os. Assim, encontramos a exploração dos elementos sonoros e visuais das palavras através de deformações gráficas, aliteraões, assonâncias e rimas como, por exemplo:

"deus da buzina e da morfina  
que me esvaziais enchendo-me de flato  
e flauta e fanopéia e fone e feno"

"cinturão da Terra  
calça circular  
unisex, rex  
do lugarfalar  
comum

Se komuniko  
que amorico  
me centimultiplico  
scotch no bico  
paparico  
rio rico  
salpico  
de prazer meu penico  
em vosso honor, ô Deus komunikão"

Rege o significante num processo de palavra puxa palavra, recurso já bastante analisado em Drummond. A sintaxe se torna caótica, perdem-se os elos que ligam unidades significativas menores às maiores. O efeito é mais de "inkomunikassão" que de comunicação. Este processo de enumeração, esta sintaxe inconsequente encontram um paralelo na fragmentária sucessão em que se apresentam ante nossos sentidos as próprias mensagens da comunicação de massa. A lógica é a da palavra sonora, atraente, sedutora mas vazia, incapaz de instaurar um processo efetivo de comunicação. É esta dimensão da cultura de massa que Drummond denuncia no seu texto quer ao nível das expectativas retóricas, quer ideológicas.

Neste particular destacam-se as palavras-valise, neologismos em que se condensam vários semas. O estranhamento instaura aqui um distanciamento crítico que permite a leitura de certos processos retóricos da comunicação de massa. É o caso de "adouro", "amouro", "sonouro" em que a palavra ouro introduz novo conteúdo significativo a adoro, amo, sonoro ou som. Condensam-se a idolatria e a riqueza material, a aparência, o ter em lugar do ser. Outros exemplos poderiam ser citados: genucircunflexado, distriburrida, escãocarado, noiticia, eumano, etc.

Outro aspecto significativo na estrutura do poema é o uso do plural. Aqui opõem-se o coletivo, em sua dimensão massificante, descaracterizadora e o individual, a marca única de cada ser.

"Eis-me prostrado a vossos peões  
que sendo tantos todo plural é pouco".

"Se estou doente, devo estar doentes.  
Se estou sozinho, devo estar desertos.  
Se estou alegre, devo estar ruidosos.  
Se estou morrendo, devo estar morrendos?"

A estes versos opõem-se:

"Não quero calar junto do amigo.  
Não quero dormir abraçado  
ao velho amor.  
Não quero ler a seu lado.  
Não quero falar  
a minha palavra  
a nossa palavra".

Este jogo opositivo permite, no poema, o desvelamento de uma série de inversões, recurso fundamental da ideologia e de seu jogo de ocultamento das contradições que tem na comunicação de massa um de seus mais expressivos sustentáculos. Inversões em que o ter se torna mais forte que o ser, a aparência que a essência, os meios que os fins, o efeito que a causa, o objeto que o sujeito.

Assim temos

"Vai-se tornando são quem era louco"  
Nem precisa cabeça, pois a boca  
nasce diretamente do pescoço  
e em vosso esplendor de auriquilate  
faz sol o que era osso".

"em que disperso espremo e desexprimo  
o que em mim aspirava a ser humano".

"A vontade sem vontade encrespa-se exige  
contravontades mais  
E se consome no consumo".

"O Meio é o ser  
em lugar dos seres".

"Cumpro. Sou  
geral.  
É pouco?  
Multi  
versal.  
É nada?  
Sou  
al."

O resultado é um processo de padronização, de perda de individualidade. O homem busca sua referência fora de si mesmo, de-  
mite-se de ser. Torna-se então campo aberto e fecundo a manipu-  
lações de várias ordens. Espelhos que, colocados à sua frente,  
lhe dirão quem é ele.

O código alimentar é o paradigma que estrutura essa dimensão devoradora, antropófaga da comunicação de massa, mecanismo de deglutição sem assimilação e sem reflexão crítica que tem como consequência o processo de dominação a que me referi.

Assim temos:

"Deglutindo gratamente vossas fezes".

"Nem precisa cabeça, pois a boca nasce diretamente do pescoço".

"Nossa goela sempre sempre sempre escãocarada  
engole elefantes  
engole catástrofes  
tão naturalmente como se  
E PEDE MAIS."

Demitido de ser, abdicado de sua marca humana, cheio de desejos cujos móveis não conhece, esse homem precisa de referências, precisa de algo ou alguém que lhe diga quem é, para onde e a que vai. Procura e precisa de um Deus.

O código religioso dá o tom do poema e desvela a dimensão idôlatra que envolve a comunicação na vida moderna. A primeira referência seria o título Ao Deus Kom Unik Assão. Deus estranho, metamorfoseado, que não se dá a reconhecer e por isso mesmo atemoriza, ameaça. Há um tom de prece, de ladainha, de discurso religioso que não deixa escapar nem mesmo a 2a. pessoa do plural, vós.

"Eis-me prostrado a vossos peses"

"Genucircunflexado vos adouro  
vos amouro, vos sonouro."

"Salve, meio fim  
senhor dos lares  
e lupanares

Senhor! Senhor!"

O tratamento parodístico e a mistura do sagrado e do profano introduzem a dimensão crítica denunciadora dessa idolatria. Ao Deus Kom Unik Assão não é somente sobre o mito da comunicação.

É também um texto que busca na própria linguagem da comunicação de massa, em seu nível retórico, os processos básicos de sua constituição. E ao fazê-lo, desmitifica-os desvelando seu caráter persuasivo, envolvente e dominador.

Eu etiqueta: consumir ou ser consumido?

A cultura de massa é o ponto comum entre Eu, etiqueta e Ao Deus Kom Unik Assão. Entretanto, enquanto este último tem como tema dominante a comunicação ou a "inkomunikassão", o primeiro se volta para as estratégias da publicidade e do consumo.

As relações entre o homem e os objetos ou marcas que usa definem a linha básica do texto. Há nelas uma progressão que vai desde um uso quase compulsório o "nome grudado que não é meu" até a assimilação do homem pelo objeto.

No primeiro movimento, o usuário não se reconhece nos produtos que acidentalmente anuncia e que praticamente invadem seu espaço corporal e vital.

Assim temos:

"Em minha calça está grudado um nome  
Que não é meu de batismo ou de cartório,  
(...)  
Meu blusão traz lembrete de bebida  
Que jamais pus na boca nesta vida  
Em minha camiseta, a marca de cigarro  
Que não fumo, até hoje não fumei.  
(...)  
Minha toalha de banho e sabonete,  
Meu isso, meu aquilo,  
Desde a cabeça ao bico dos sapatos,  
São mensagens,  
Letras falantes  
Gritos visuais".

O processo evolui e pouco a pouco o usuário se transforma em "homem-anúncio itinerante", "escravo da matéria anunciada".

"Agora sou anúncio"  
(...)  
É nisto me comprazo, tiro glória

De minha anulação.  
(...)  
Eu é que mimosamente pago  
Para anunciar, para vender"  
(...)

"E bem à vista exibo esta etiqueta".

Etapa final de uma identificação homem/objeto ou, melhor dizendo, uma relação em que o objeto assume o lugar do homem que, de usuário, passa a usado.

"Hoje sou costurado, sou tecido,  
Sou gravado de forma universal,  
Saio da estamperia, não saio de casa,  
Da vitrina me tiram, recolocam,  
Objeto pulsante, mas objeto".

Completa-se o ciclo com o homem à mercê dos objetos, servindo àquilo que foi feito para servi-lo.

Da vida moderna, o poema relê a moda e as estratégias de marketing. Esse "homem-anúncio itinerante" representa uma nova técnica publicitária, concretizada no vestuário e objetos pessoais. Marca também a ampliação do espaço publicitário e das respectivas mídias. Outro aspecto interessante destacado pelo texto de Drummond é que está é uma forma de publicidade gratuita. Ou melhor, paga-se para anunciar.

Podemos nos perguntar: mas as pessoas não se apercebem disto? Será que não vêem que estão sendo usadas como um novo e importante veículo publicitário? Estas são, entretanto, questões que colocam em destaque um polo do processo comunicativo, o receptor. Outras há e que se referem ao polo oposto, representado pela produção dessas mensagens. Qual a estratégia comunicacional, retórica, no caso, que envolve a persuade este usuário, que é capaz de colocar como sendo dele interesses de terceiros? Como o poema revê estas questões?

"Estou, estou na moda  
É doce estar na moda".

Aqui a mola propulsora do processo: a moda. O objeto ou a marca passam a funcionar como elementos distintivos. Valor de troca simbólica, mais forte que o valor-de-uso, através do qual o objeto significa socialmente dizendo da desportividade, sofisticação, status, liberdade, auto-estima ou outros tantos valores que compõem o nível de expectativa vital do homem moderno.

Aparentemente centro do processo em que mensagens e objetos são feitos especialmente para cada um e "comunicados a meus pés" o ser vê-se envolvido numa trama cujo desvelamento mostra outra realidade.

No plano do discurso, o poema joga com uma oposição entre o eu que enuncia e o sujeito do enunciado que se crê sujeito de seu discurso, sujeito da enunciação. Ele surge no poema sob a forma da primeira pessoa gramatical, a voz ativa da primeira estrofe.

Em minha calça  
Que não é meu  
Meu blusão  
Meu isso, meu aquilo

(grifos adicionados)

Desvelando outra dimensão, subjacente ao processo comunicacional, o poema aponta para o fato de que o homem não é sujeito de seu discurso. Sua fala é uma pseudo-fala. Há um outro discurso (o da etiqueta, objeto, moda ou consumo) que fala por ele. No poema, este aspecto é marcado pelo uso da voz passiva na última estrofe

"Hoje sou costurado, sou tecido,  
Sou gravado de forma universal,  
Saio da estamperia, não saio de casa,  
Da vitrina me tiram, recolocam,  
Objeto (...)"

Falando por um discurso que não é seu, inconsciente do pro-

cesso que o envolve, o homem progressivamente perde sua identidade. De "veste e sandália de uma essência", passando por "homem-anúncio itinerante", manipulado por estratégias retóricas que lhe acenam com a realização do desejo, buscando reconhecer-se nos signos sociais, o homem termina por transformar-se em coisa.

"Meu nome novo é Coisa,  
Eusou a Coisa, coisamente".

### Triste Horizonte: o retorno impossível

As profecias de Jeremias, em dois trechos citadas literalmente, são o subtexto em torno do qual se constrói o poema Triste Horizonte.

Qual Jeremias, o poeta é porta-voz de um discurso irado e ameaçador contra a cidade descaracterizada. Qual Israel, afastada dos caminhos do Senhor, Belo Horizonte se prostitui, se vende a falsos profetas, se profaniza.

Retomado parodisticamente, o nome Belo Horizonte se transforma em Triste Horizonte. Já de início instauram-se duas visões da cidade capital das Minas Gerais e que se desenvolvem, a partir do próprio intertexto religioso, em torno do par opositivo sagrado/profano.

Assim temos, de um lado, a antiga Belo Horizonte, cidade mitificada na memória afetiva do poeta:

"marioandrademente celebrada"

"maravilha de milhares de brilhos vidrilhos"

"tudo é belo e constante coleção de perfumes"

"avenidas que levam ao amor"

"Belo Horizonte sorrindo púbere, núbil, sensual, sem malícia"

"uma provinciana saudável, de carnes leves pesseguíneas".

enfim,

"um remanso muito manso"

Dela se pode dizer como o profeta referindo-se a Israel:

"Sobre todas as colunas elevadas  
debaixo de todas as árvores verdejantes  
qual cortesã te reclinavas"

(Jeremias 2.20)

A face profana da cidade surge vestida com outras cores:

é a "brutal Belo Horizonte"

"o que não merece ser visto"

"o que merece ser esquecido, se revogado não pode ser".

Na cidade que "se empavona sobre o corpo crucificado da primeira" regem os interesses econômicos. Desfigura-se a sua face religiosa na figura de suas igrejas, cujos santos padroeiros, se antes a protegiam, "agora protegem a si mesmos" e cujos pastores "deixam de pastorear para faturar":

"São José no centro mesmo da cidade  
explora estacionamento de automóveis"

"São Pedro instala supermercado.  
Nossa Senhora das Dores  
(vi crescer sua igreja à sombra do Padre Artur)  
abre caderneta de poupança,  
lojas de acessórios para carros  
papelaria, aviário, pão de queijo".<sup>1</sup>

À "litanias dos fiéis" mistura-se o "rumor dos negócios".

Mas é sobretudo a paisagem física da cidade que se descaracteriza. O nome Belo Horizonte, vale lembrar aqui, foi motivado pela beleza do nascer e do pôr-do-sol emoldurados pela Serra do

---

1. É aqui clara a referência à abertura das áreas das igrejas a empreendimentos comerciais.

Curral que circunda(va) a cidade.

Desolado com o que contempla o poeta/profeta tenta se refugiar no "austero píncaro serrano", "subida que era a alegria dominical de minha gente". De novo a profanação:

"o ar de liberdade destes cimos  
(...) a selvagem intimidade destas pedras  
vão-se desfazendo em forma de dinheiro"

Um código de violência ("cassetetes e revólveres me barram/ a subida") marca a interdição da natureza, do espaço comum, agora transformado em propriedade privada:

"Esta serra tem dono. Não mais a natureza  
a governa. Desfaz-se com o minério,  
uma antiga aliança, um rito da cidade".

Uma imagem condensa no texto todo este processo:

"Encurralados todos  
a Serra do Curral, os moradores"

encurralados contém o nome da serra, contém curral, local onde se prende o gado e que aqui metaforiza a prisão em que a cidade se transformou.

E a voz do profeta soa terrivelmente atual nos versos finais:

"Foi assolada toda a serra; de improviso  
derrubaram minhas tendas, abateram meus pavilhões  
Vi os montes e eis que tremiam.  
E todos os outeiros estremeciam.  
Olhei para a terra, e eis que estava vazia,  
Sem nada nada nada".

O poeta se faz profeta e através de seus versos descarrega sua ira contra a cidade. Pela boca de Jeremias, o Senhor amaldiçoa Israel prometendo destruí-la. Mas não sem antes chamá-la de novo a seu regaço, oferecendo-lhe o perdão. Inversamente, o poeta vai da ira ao desencanto. Reprime a tentação da volta, vira as costas à cidade que um dia tanto amou. Recusa-lhe o perdão. É

impossível o retorno àquela a que ele se refere como

"meu Triste Horizonte e destruído amor".

Adeus a Sete Quedas ou o progresso a qualquer preço

O poema Adeus a Sete Quedas foi publicado às vésperas do fechamento das comportas de Itaipu, cuja represa cobriria as famosas cachoeiras, e enfoca a questão da destruição da vida em nome da própria vida e do progresso. Em outras palavras, o confronto homem/natureza.

A meu ver, dois versos

"Faz-se do movimento uma represa  
Da agitação, faz-se um silêncio"

metaforicamente condensam esta questão e fornecem os paradigmas a partir dos quais se organizam as referências à natureza e ao homem.

São eles "movimento" e "agitação" do lado da natureza e "represa" e "silêncio" do lado do homem.

Sob o primeiro ficam compreendidos semas de positividade tais como: "imaginosa", "fértil", "gratuidade", "beleza-em-si", "obra de arte natural", "bem que não tem preço", todos eles referentes à natureza. Ficam também compreendidas as imagens sensoriais de caráter auditivo, cromático, tátil e até mesmo sensual: "retumbaram vozes", "fantástico desenho", "encenações de sonhos", "cachões, bulções", "aéreo contorno", "mostrava-se, doava-se", "livre coito", "humana vista extasiada", "espectro rorejante", "irisadas pérolas de espuma".

Por sua vez, "represa" e "silêncio" opõem-se a "movimento"

e "agitação". Ligam-se antes, no poema, a semas de destruição e morte: "esvaíram", "cessa (o estrondo)", "mortos", "apagados os fogos", "águas assassinadas", "ingrata intervenção de tecnocratas", "empresa gélida", "deixando de ser humano", "dor sem gesto", "cartão postal a cores, melancólico", "fantasmas, crimes", "golpeando a vida", "nunca mais renascerá".

E o homem surge como o agente de todo esse processo. Representa Thanatos, o princípio ou a pulsão de morte. Princípio desagregador, destrutivo, ligado a uma pulsão de dominação, a uma vontade de poder. A este opõe-se Eros, princípio vital, voltado à conservação, à união. É o princípio amoroso e corresponde, no poema, à natureza.

No seu esforço de afirmação e poder o homem desune, desagrega, desintegra, mata. E causa sua própria morte.

São "vivos golpeando a vida/  
que nunca mais renascerá".

A própria separação homem/natureza já é uma decorrência de um modo de produção fundado na alienação. O homem é apartado do objeto do seu trabalho, dos outros seres e de si mesmo. A separação homem/natureza, coloca o progresso como uma relação de confrontação e não de interação entre estes dois elementos. Vistos sob este prisma o par metafórico "agitação"/"movimento", "represa"/"silêncio" ganha um sentido político bastante expressivo. A alienação em seus diversos níveis (e Drummond aborda este aspecto também em "Eu, etiqueta") é algo que convém à manutenção do poder, como também a ele convém a transformação de movimento e agitação em represa e silêncio.

Todos estes aspectos são desenvolvidos num texto em que a intertextualidade é um dos recursos através dos quais o sentido

se produz. Inicialmente temos os poemas citados como epígrafe e retomados ao longo do texto.

A primeira epígrafe são os versos de Alphonsus de Guimaraens, extraídos do poema "Sete Damas": "Sete Damas por passaram/ E todas Sete me beijaram".

O primeiro elemento de interseção, o mais explícito deles, é o número sete. As Sete Damas encontram correspondente nas Sete Quedas. O número sete se faz igualmente presente nos dois textos. Em Alphonsus temos: Sete Damas, sete ciprestes, Sete Salmos, sete palmos, sete pecados. Em Drummond: Sete Quedas, sete fantasmas, sete visões, sete boiadas de água, sete touros brancos, sete crimes. De Alphonsus, Drummond retoma também a idéia de morte e destruição. As "Sete Damas" metaforizam a própria morte que ronda o poeta. Sete Quedas representam a culminância de uma ação que, também ela, é morte a rondar os homens.

De igual modo, o texto de Raimundo Corrêa intitulado Saudades, se volta também para algo que existiu e não existe mais. Dele parece-me ser retomado o tom suntuoso e magnificente com que a natureza e as cachoeiras são descritas.

Se não vejamos:

"Aqui outrora retumbaram hinos"

(...)

"Arcos de flores, fachos purpurinos  
Trons festivos, bandeiras desfraldadas,  
Girândolas, clarins, atropeladas.  
Legiões de povo, bimbalar de sinos"

(R. Corrêa)

Em Drummond:

"Aqui outrora retumbaram vozes  
Da natureza imaginosa, fértil  
Em teatrais encenações de sonhos  
(...)  
Uma beleza-em-si, fantástico desenho  
Corporizado em cachões e bulções de aéreo contorno"

(...)

"espectro ainda rorejante  
De irisadas pérolas de espuma e raiva".

Dos dois textos é mantido o tom de perda, morte, algo que foi e já não é mais.

Instaura-se entre "Adeus a Sete Quedas" e "Sete Damas" e "Saudades" uma relação intertextual fundada antes na homenagem que na ridicularização aos textos retomados. O mesmo, entretanto, não pode ser dito relativamente ao outro texto citado por Drummond que é o discurso oficial:

"Vamos oferecer todo o conforto  
Que luz e força tarifadas geram"

(...)

"Assumimos a responsabilidade  
Estamos construindo o Brasil grande!"  
E patati patatá, patatá...

Aqui o tom é nitidamente cáustico, ridicularizante, voltado à destruição do texto citado no sentido de revelar-lhe o avesso, a face que ele oculta.

O suporte principal desse discurso são os mesmos núcleos ideológicos em que se assenta o esforço persuasivo e auto-legitimador do discurso oficial. Ou seja: o conforto, o "bem" do povo (note-se a ironia presente em "luz e força tarifadas (grifos adicionados), a grandeza e o progresso do país.

São os pilares de sustentação de um discurso todo ele voltado para um processo de racionalização e destinado a legitimar ações que no fundo não têm outro objetivo senão a manutenção das relações de poder. O tom impessoal e anônimo é marcado pela pri-

meira pessoa do plural "vamos", "assumimos", "estamos" e "patati patati patatã" funciona como uma caricatura-síntese de sua dimensão retórica e vazia.

Mais uma vez, a voz do poeta se faz presente, indignada, querendo com a chibata da palavra expulsar os vendilhões do templo ou, então, pelo menos, acordar àqueles que, adormecidos, não são capazes de percebê-los.

Dispersos no tempo e na forma com que inicialmente circularam estes quatro textos de Carlos Drummond de Andrade reeditam o que chamei de permanência de uma poética. Há, na poesia de Drummond, uma fidelidade a um projeto poético em que o sentimento do mundo é uma das linhas mestras.

A circulação em jornais diários, aspecto de que me ocupei no início e a abordagem de aspectos críticos e contraditórios de nosso tempo tais como a comunicação de massa, a publicidade e o consumo e o progresso versus valores e sobrevivência humana são os pontos de interseção a unir os textos analisados.

É interessante ainda partir deles refletir sobre as relações entre a série literária e a série social entre a arte, o artista e a sociedade e, ainda, sobre o caráter social da arte.

Os sistemas simbólicos, dos quais a arte e a literatura são parte, e os sistemas sociais guardam entre si íntima relação. Sistemas de signos são produtos sociais, a sociedade que os produz neles se inscreve.

A leitura das mensagens produzidas por uma determinada sociedade é também a leitura dessa mesma sociedade. Não se trata entretanto, de ver os sistemas simbólicos como mero reflexo dos sistemas sociais que naqueles inscrevem sua marca. Quase nunca

estas marcas se dão a perceber na superfície das mensagens produzidas sejam elas textos científicos, literários, objetos de consumo, práticas e rituais diversos. É preciso uma certa análise que permita um corte vertical, desvelando o que a dimensão horizontal não diz e até mesmo camufla.

Engendradas por um mesmo modo de produção, produções simbólicas há que realimentam a fonte produtora, voltando-se para a reprodução de seus pontos de sustentação. Outras há que se voltam para a fonte produtora no sentido não de realimentá-la, mas sim no de questioná-la, de dizer o outro dessa sociedade. Aquilo que os mecanismos ideológicos velam, camuflam.

Essa é a minha utopia para a arte em geral e em particular para o poema: lugar de conflito, de retorno do recalcado, de emergência da contradição.

O poema é um acontecimento na linguagem e é através de um trabalho específico sobre os signos, que são sociais, que ele lê e relê o grande texto que são os sistemas sociais. E é também através de um trabalho sobre a linguagem que nos será possível detectar esses conteúdos subjacentes à superfície textual. Nesse sentido arte é paródia, 'canto paralelo', a desmitificar o(s) texto(s) retomado(s) desvelando o outro da história. Nesse sentido, também a paródia é a essência do trabalho do crítico.

Assim compreendo o que chamei projeto poético de Carlos Drummond de Andrade: contraponto crítico, canto paralelo, gauche, através do qual emerge a face oculta e contraditória de seu tempo.

L.C. Alves

ONZE POEMAS

(Carta de Sentidos)

## O TIGRE

Vejo o tigre de Blake  
o brilho de um açoite  
lampejo de relâmpago  
nas florestas da noite.

Rompe o tigre na treva  
o iluminado rugido  
escalas detonadas  
contra um céu escondido,

Incêndios flamejados  
estrelas sobre a terra  
unhas patas punhais  
quentes armas de guerra.

Corpo ardente de fogo  
tocha acesa no mundo  
queima o tigre de Blake,  
o coração profundo.

Riscos de simetria  
brasa rubra na forna  
fere o tigre de Blake,  
labareda noturna.

Fulgurante relâmpago  
a força de um açoite  
bate o tigre de Blake  
nas florestas da noite.

## RETRATO

Sem nada  
que nas mãos fosse bandeira  
máquina de guerra  
espada  
armas contra a noite  
ou sonhos de madrugadas  
  
um retrato sim se pinta  
no espaço branco  
sem nada  
de dentro das mãos cair  
sobre a terra  
semente certa  
ou jogada.

Sim um retrato por  
nada nas mãos  
nem palmos de medir  
o deserto suas fontes  
o final dos horizontes

sim um retrato sem  
prumo de fiar  
o equilíbrio de teia  
da areia ao vento.

Um retrato aquém do sema  
sem nada que nas mãos  
no branco espaço dentro  
fossem velas palmas páginas.

CLAVE

Regresso uma palavra  
ao silêncio do nome  
impresso nessa palha  
do tempo em que se crava.  
Procuro entre/tecer  
um nome nesta malha  
de palavras. O ponto  
invisível que trava  
o azul azul do som  
na fuga do sentido.

MAR ( I )

Recebemos do mar a escravidão  
de imagem infinita. Espesso muro  
de azul e espuma fecha no horizonte  
a vontade dos olhos. Somos peixes

Negados. Seres postos sobre a terra,  
sobrevivos, às margens ancorados,  
buscamos sobre as águas encontrar  
as escamas perdidas. Contêmplamos.

Recebemos do mar a solidão  
das águas mais antigas e sentimos  
líquido em nós doer o seu apelo

Como nos olhos dói o muro azul  
que ao longe se levanta e prisioneiros  
de nossos pés na praia nos inventa.

Vencido o assombro, o mar vem mansamente  
domar-se aos nossos pés. O corriqueiro  
gesto da mão escorre no seu pelo  
de ondulações macias, penteadas

Pelos dedos da brisa ã luz da tarde.  
O convite aceitamos e na areia  
ofertamos o corpo ã comunhão  
original. Fecundam-se as espumas

De nosso ser, tornado a sua fonte  
depois de transitar uma aventura  
milénar de planícies e montanhas.

As águas nos recebem. Mergulhamos  
no incerto pacto azul de seu mistério  
o sonho que trazemos e as visões.

## RESTRO E SOMBRA

No mundo de boi e pasto  
perde-se na sombra o rastro  
do menino que procura  
vida mundo sem clausura,

E tudo mesmo não passa  
desta imagem que se traça  
forma de risco e rasura  
escrita em vão de escritura.

Palavra menos palavra  
a realidade escava  
no tempo e, mais que pura,

mostra o ser na criatura,  
ou finge na sombra a graça  
e no rastro se disfarça.

## SEGMENTOS

### I

Um grito aberto  
na boca do mundo  
como um cacto,

as aspas ásperas de um cacto  
exasperadas  
sob um céu de fogo.

Um grito preso  
na brasa do chão.

Um grito agudo  
de punhal no vento.

Um grito bala  
como um furor encendido  
nos avessos da fala.

O rosto não se fixa  
no papel

Como na terra seca  
não fica a planta  
dos pés

como não se lê  
na crispação das pedras  
a passagem das mãos.

### III

Mostram-se face a face  
os espelhos de um tempo.

Retrato nenhum se imprime  
na linha d'água do poema.

Contemplados  
os lados de um retrato

ocultam-se na sombra  
difusa nas molduras.

#### IV

Entre a margem e a mancha  
a marca

tinge mais fundo

que o sangue na pele

a marca de palavra pouca

resgate

do deserto na boca.

## MEMÓRIA

Seleciono os meus mortos  
por entre os bens de família  
guardados no cofre-forte  
da memória, utilizáveis  
num resgate de lembranças.  
Seleciono os meus mortos:  
são poucos, não se incorporam  
às imensas legiões  
e parcos, sequer ilustram  
o barro de qualquer página.  
Contudo prendo-me a eles  
por força de in(e)vocar  
seus nomes por trás da imagem.  
Seleciono os meus mortos  
quando o cerne de certeza  
de que os terei para sempre  
no ar reduz minhas perguntas  
ou quando nas horas ermas  
suspeito presentimento  
oscilante sobre mim  
descai seu turvo mistério  
de ausências. Tenho-os comigo  
como quem uma medalha  
traz nas mãos e ao contemplá-la  
no giro de suas faces  
demarca os vastos caminhos.  
Seleciono os meus mortos  
não para os reconhecer  
longe dos mortos alheios.  
Quero-os sós quando pervago  
o próprio corpo por entre  
formas úmidas de sombra  
leves no tempo, suspensas.

Alfredo Margarido

Para a Ana Maria de Almeida  
e a Lélia Parreira Duarte

POEMA DE/DAS MINAS

Não há escuridão que possa ocultar  
a dura perfeição dos rostos  
talhados na pedra e no tempo  
nos olhando para lá de todos os acidentes  
quando descemos lentamente os degraus  
que nos conduzem ao vazio da história:  
nos dizemos os nomes, as datas,  
nos encontramos na encruzilhada da interpretação  
todavia não será com homenagens, nem com prémios  
que descobriremos a densidade da acção.

Certo as casas lembram não sei que Portugal,  
e nas ruas densas ouve-se ainda um vago sotaque português  
mas já as cores são brasileiras:  
o azul, o turquesa, o ocre, o castanho,  
até um terra de siena extremamente terno  
dando para uma praça onde os homens  
se começam a reconhecer brasileiros  
com seus tiques, seus sotaques, seus movimentos  
tão já separados de não sei que nuvem portuguesa.

Não quero saber se as telhas foram importadas,  
nem se no sangue de Francisco Lisboa havia sangue português:  
vejo apenas a espessura deste sangue correndo na pedra  
e lhe dando uma estatura tão brasileira que o movimento do braço  
me descreve a densidade dos meandros brasileiros  
como as molduras das janelas, com suas geometrias,  
dão à nuvem uma forma nova que ninguém conhecera ainda.  
Tão suavemente brasileiro o espaço assim inventado,  
que nos transforma nos corpos da sesta na rede Índia  
olhando pela janela da cozinha a goiabeira  
com suas folhas, seus frutos, sua espessura americana.

Me direis que há um modelo que deve definir tudo,  
mas para nós descendo lentamente a encosta rude,  
vendo na carranca da pedra a marca de não sei que animais  
ocultos, inchando a pedra, impondo ao músculo do pedreiro,  
ao seu cinzel, uma certa maneira de bater a pedra até descobrir  
a autenticidade da forma que nenhum português ousara sonhar,  
o que parece inteiro é apenas o Brasil  
já separado do português, já inteiramente inventado.

O ouvido se deixa arrastar pelo tempo, se instala  
entre os musgos, os líquenes, entre as bananeiras, a espessura da jaqueira  
quando as cabeças renunciam às cabeleiras empoadas  
para se assumir na diferença física e afirmar a beleza natural  
do cabelo:  
tão certo é que a conspiração inconfidente modifica também os  
[Corpos  
e constrói esta espessura da burguesia que não quer mais ser dominada.  
Se na Casa dos Contos uma sala lembra Cláudio Manuel da Costa,  
me sinto sobretudo atraído pela massa destes burgueses  
já convencidos da necessidade de ser apenas brasileiros.

Mais passos ainda recumbindo na raiva da impotência,  
me descubro assim entre dois continentes, entre dois povos,  
renunciando à sombra portuguesa para escutar apenas o rumor brasileiro  
ouvindo apenas esta voz ainda inédita que me arrasta para este tempo novo  
Me deixo seduzir pela imprecisa firmeza deste espaço  
onde descubro os farrapos da tirania(tão incertamente desaparecidos!)

Mas não será outra voz a que ouço no rês-do-chão da Casa dos Contos,  
com suas máquinas de torturar, com a rudeza obscura das prisões,  
onde outros homens se consomem na esperança de recuperar a dignidade?

Espeça é a sombra no reduto da morte de Cláudio Manuel da Costa,  
tão idêntica à sombra onde os corpos anônimos se torcem nas mã-  
[quinas de torturar!  
Aqui me encontro com a dimensão do tempo, com a terrível densidade da  
[história,  
que quisera esquecer entre o tecido bordado das pedras e da ma-  
[deira,  
entre guirlandas onde os anjos gorduchos cantam o louvor do Eterno.  
Nenhuma rosa consegue todavia ocultar a formidável explosão do sangue  
quando os homens explodem com a veemência dos que querem libertar-se.  
Não sinto nem o ouro, nem as minas, apenas força dos esmagados  
e caminhamos no meio do tumulto das vozes iradas, queixosas, esperanças,  
e se nos detemos no pequeno restaurante onde nos servem a fei-  
[joada mineira  
é para procurar reduzir a veemência do choque que continuo a sentir  
quando em cada pedra encontro a marca de outros pés:  
conspiradores uns, escravizados outros, brasileiros todos.

Ouro Preto/Belo Horizonte/Paris

Setembro/Novembro 1980

A QUEDA

Quando a festa começou, pouco depois das 8, não havia na sala nenhum besouro. Lá fora chovia e isto concorreu para criar na sala aquele clima de aconchego, de intimidade entre os convidados, mesmo estando muitos deles se conhecendo naquele dia, exatamente. A bebida aumentava o calor humano, a fumaça dos cigarros enleava a todos numa idêntica atmosfera e a conversa corria animada. Os dois últimos convivas chegaram por volta das 9 e foram acolhidos com alegria. As dez ou doze pessoas reuniam-se na sala, em torno da mesa carregada de salgados, gelos, uísque, copos. Falava-se neste momento da mulher que caíra (ou pulara?) do 12º andar de um edifício da Av. Brasil, no Rio de Janeiro, mulher de não sei quem, amante de não me lembra mais quem, apaixonada por outro, perseguida por não sei quem mais. E isto tudo era muito divertido, porque de vez em quando um ingênuo pedia um esclarecimento ou se detinha num detalhe que retardava todo o desenrolar da narrativa, feita por dois ou três entendidos do assunto, e os demais, ansiosos por conhecerem o final da história, rechacavam as intromissões, tudo na maior harmonia e felicidade. Um dos narradores, que conhecera de perto a mulher em questão, aventurou a descrição mais pormenorizada dos dotes físicos da referida, certo sinal no ombro esquerdo, a linha sinuosa dos pés, e a curiosidade aumentou. Acrescentaram-se minúcias nunca imaginadas, e ouvidos, olhos e narinas se aguçaram. Repentinamente, entrou na sala, com estrépito, um besouro lustroso, esvoaçando

tonto junto à cortina da janela, e ninguém percebeu. A mulher de cabelos e olhos negros, que estava de frente do tal narrador mais afoito, ganhou uma expressão a um tempo sonhadora e matreira, ficando com certa insistência o marido da companheira do lado, marido este que estava justamente em frente dela, ao lado do citado narrador. O marido da outra parece não ter percebido nada a princípio, mas os olhos negros já eram agora aquelas lanternas de hospedaria, de que alguém já falou, e convidavam à cozinha ou ao poço de água fresca, e não se conseguia mais ignorá-los. Um segundo depois, a mulher dos olhos já se sentara ao lado do seu "antagonista", numa intimidade repentina, como que feita de anos de convívio. A outra mulher, a verdadeira, estranhava muito aquilo tudo, mas sem saber bem por quê, ou talvez para se vingar, recostou-se levemente no ombro do vizinho da esquerda, que estremeceu ligeiramente, logo se recompondo e aderindo àquele aconchego oferecido assim tão espontaneamente. A esta altura o besouro já fazia vôos pela sala toda, muito aflito, e seria impossível não notá-lo, não fosse a capacidade que tinha o narrador, agora único, de ligar os episódios, com extrema maestria e graça. Alguém, que já pressentira o besouro, via-o agora nitidamente, mas denunciá-lo seria o mesmo que quebrar um precioso copo de cristal, e arriscar-se a ser expulso da sala. E os episódios se sucediam, a mulher (suicida?) já agora prestes a se atirar do 12º andar, mas retida lá em cima, ainda, pela mão do narrador que, entrando em digressões muito a propósito, esclarecia outros dados relativos ao tresloucado gesto. Ela deverá ter ficado lá, no limiar da eternidade, bem uma meia hora, para que ouvidos e olhos se enchessem das histórias nada rotineiras da vida da infeliz. A dona da casa, até ali muito solícita no atendimento aos convidados, já se havia assentado num almofadão estampado que ficava no chão do can-

to esquerdo da sala, e recostara-se na parede, numa atitude de abandono muito charmosa e natural. O narrador se entusiasmara definitivamente e nem percebia os tateios aflitos e cegos do homem e da mulher ao seu lado, como que à procura de algo perdido um no corpo do outro. Imediatamente a mulher (a verdadeira) e o seu companheiro do lado, como que num espelho, refletindo os mesmos gestos, puseram-se a acarinhar-se loucamente. O besouro neste momento já batia com força no rosto de todos os presentes, picava-os, tirava-lhes sangue, o narrador continuando impassível a trajetória da queda do 12º andar do edifício, agora já no meio do caminho, em direção ao asfalto da avenida, irrecuperavelmente, caindo... caindo... A pessoa que presentira há tempos o besouro quis gritar, mas teve medo, a voz presa na garganta, prevendo a inutilidade de sua intervenção. A dona da casa, o vizinho do apartamento do lado, os dois narradores iniciais, uma recém-desquitada, duas senhoras casadas, os maridos trocados, todos se buscavam, se tateavam, se consumiam...

De repente, um grito. Olhos e bocas pisados. O besouro se chamusca na luz do abajur do centro, um cheiro de carne queimada invade a sala. Só então é que, um a um, silenciosamente, os convidados se levantam, e num gesto leve de cabeça para a dona da casa, prostrada a um canto, saem todos cabisbaixos, com duas patas de cavalo coladas na extremidade inferior das pernas em substituição aos pés naturais.