



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor

Alex Bolonha Fiúza de Melo

Vice-Reitora

Regina Fátima Feio Barroso

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós Graduação

Roberto Dall'Agnol

CENTRO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO

Diretor

Luís Roberto Vieira

Coordenadora dos Cursos de Pós-Graduação em Letras

Marli Tereza Furtado

Comissão Editorial

Luís Heleno Montoril Del Castilo

Marília Ferreira

Myriam Crestian Cunha

Germana Maria de Araújo Sales

Hilma Celeste Alves Melo

Conselho Editorial

Abdelhak Razky

Angélica Furtado da Cunha

Audemaro Goulart

Benedito Nunes

Carl Harisson

Christophe Golder

Dileta Silveira Martins

Ingedore Villaça Koch

José Carlos Cunha

José Guilherme Castro

José Niraldo de Farias

Luis Antonio Marcuschi

Maria Elias Soares

Maria Eulária Sobral Toscano

Maria Lúcia Almeida

Myriam Crestian Cunha

Patrick Dahlet

Paul Rivenc

Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Vanderici de A. Aguilera

- 3 APRESENTAÇÃO
- 7 A ENCENAÇÃO FICCIONAL EM LIGAÇÕES PERIGOSAS: OS LEITORES/JOGADORES
Profª Drª Sylvia Maria Trusen
- 20 A GERAÇÃO DE 70 PORTUGUESA E OS MOVIMENTOS LITERÁRIOS EM PORTUGAL,
NO BRASIL E EM ANGOLA.
Liliane Batista Barros
- 32 FAUSTO DE MARLOWE: UM ESTUDO DOS PERSONAGENS
Cláudia Mentz Martins
- 48 AS TRADUÇÕES DE SALOMÉ PARA O INGLÊS
Luciana Kaross
- 61 POESIA BRASILEIRA (D)E CONFLITO NO LOCUS CONTEMPORÂNEO
Robson Coelho Tinoco
- 80 AS IMAGENS SIMBÓLICAS EM DEUS É BRASILEIRO: A HARMONIA ENTRE MEMÓRIA,
CINEMA E IMAGINAÇÃO
Sueli Aparecida da Costa
- 95 AS MARCAS DA ALTERIDADE EM COBRA NORATO
Helenice Maria Reis Rocha
- 103 LITERATURA E CINEMA: A QUESTÃO DAS ADAPTAÇÕES
Jorge Almir Castro da Silva
- 111 O ÍNDIO E O DESTINO ATROZ
Wilton José Marques
- 131 O INTERCURSO DO REGIONAL, NACIONAL E UNIVERSAL NA LITERATURA
BRASILEIRA.
Lucilene Gomes Lima
- 147 O ROMANTISMO E A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA
Elizabeth Fiori
- 164 PARA VIVER UM PEQUENO DESAMOR (NOTAS SOBRE BELJO NA BOCA DE CACASO)
Débora Racy Soares 163-174
- 176 REPRESENTAÇÃO CULTURAL BRASILEIRA NO ESTRANGEIRO - A PRESENÇA DA
LITERATURA DE VIAGEM E DAS TRADUÇÕES NAS RELAÇÕES CULTURAIS BRASIL/
EUA
Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista 175-192
- 193 TRABALHO, VIOLÊNCIA E MOBILIDADE SOCIAL EM GUIMARÃES ROSA
Socorro de Fátima Pacífico Vilar 193-215
- 216 A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO EM AMOR, CONTO DE CLARICE LISPECTOR
Oziris Borges Filho
Ana Maria Barbosa Lima
- 240 EUROPA, FRANÇA E BAHIA
Livia Lopes Barbosa
- 263 LIMA BARRETO E SEUS INTERLOCUTORES (ESTÉTICA E IDEOLOGIA NA LITERATURA
DE PRINCÍPIOS DO SÉCULO XX)
Pascoal Farinaccio

REVISTA MOARA

Todos os direitos reservados para Pós-Graduação em Letras da UFPA.

Editor

Myriam Crestian Cunha

Editor Convidado

Luís Heleno Montoril Del Castillo

Normalização

Luís Heleno Montoril Del Castillo

Projeto gráfico, editoração eletrônica

Anderson José da Costa Coelho

Jorge Domingues Lopes

Capa

Anderson José da Costa Coelho

Moysés Wesley Lopes Cavalcante

Catálogo

Biblioteca Setorial do CLA, UFPA

MOARA. Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA. Belém:
CLA/UFPA.

n. 1-24 1993-2005
n. 25 2006

Semestral 278p.; 21cm.

1. Literatura-Periódicos. 2. Lingüística-Periódicos. I. Universidade
Federal do Pará. Centro de Letras e Artes.

CDD 805
CDU 8(05)

Todos os direitos desta edição reservados para
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS DA UFPA

Campus Universitário do Guamá

Rua Augusto Corrêa, 1

CEP 66075-900 - Belém - Pará

Tel./Fax (91) 3201-7499

www3.ufpa.br/mletras

mletras@ufpa.br

CLASS. 805

CUTTER.

TOMBO: 495368

2006

Impresso no Brasil

APRESENTAÇÃO

O presente número da Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará – MOARA consolida a sua abrangência nacional. Nesta publicação, alcançou-se um estágio importante, o de torná-la mais conhecida fora da Universidade Federal do Pará como importante meio de divulgação de trabalhos científicos nas áreas de Estudos Lingüísticos e Literários. Contribuiu para isso a chamada nacional de artigos que resultou em um total de 30 textos de pesquisadores do Pará e de outros estados do Brasil. Seguem os dezessete selecionados para compor este número.

O artigo “A ENCENAÇÃO FICCIONAL EM LIGAÇÕES PERIGOSAS: OS LEITORES/JOGADORES”, da Prof^a Dr^a Sylvia Maria Trusen, da Universidade Federal do Pará, abre a revista e propõe uma leitura do romance *Les Liaisons dangereuses* (1782), como encenação de um jogo ficcional. Compara o livro ao filme homônimo de Hampton a partir das formas de leitura presentes nessas obras.

O artigo “A GERAÇÃO DE 70 PORTUGUESA E OS MOVIMENTOS LITERÁRIOS EM PORTUGAL, NO BRASIL E EM ANGOLA”, da Prof^a Liliane Batista Barros, da Universidade Federal do Pará – Campus do Sul e Sudeste do Pará, propõe discutir a relação da geração de 70 portuguesa com o modernismo brasileiro e deste com o movimento angolano denominado “Vamos descobrir Angola”.

O artigo “FAUSTO DE MARLOWE: UM ESTUDO DOS PERSONAGENS”, de Cláudia Mentz Martins, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, propõe o estudo dos principais personagens da peça teatral *The tragical history of Doctor Faustus*, escrita por Christopher Marlowe, em 1591, apresentando uma análise do mito de Fausto a partir da obra referida.

O artigo “AS TRADUÇÕES DE *SALOMÉ* PARA O INGLÊS”, de Luciana Kaross, da Universidade Federal de Santa Catarina, apresenta a tradução como tema, expondo a controvérsia entre a tradução de Alfred Douglas sobre a obra *Salomé* de Oscar Wilde e a segunda versão da peça em Inglês, escrita originalmente em francês.

O artigo “POESIA BRASILEIRA (D)E CONFLITO NO LOCUS CONTEMPORÂNEO”, de Robson Coelho Tinoco, da Universidade de Brasília, propõe discutir o centro e o cânone literário nacional a partir da linguagem poética dos anos 70 do século XX.

O artigo “A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO EM *AMOR, CONTO DE CLARICE LISPECTOR*”, de Oziris Borges Filho e Ana Maria Barbosa Lima, o primeiro da Universidade Federal do Pará e a segunda pesquisadora e professora da rede particular de ensino do Estado de São Paulo, traz uma importante análise sobre a construção do espaço no conto “Amor”, de Clarice Lispector (1920/1977).

O artigo “EUROPA, FRANÇA E BAHIA”, de Livia Lopes Barbosa, da Universidade Federal do Pará, traz a discussão regional e universal, central e periférico, local e global. O artigo propõe uma leitura sobre os conceitos relacionados-os à formação de identidade e de auto-imagem nacionais em textos de Carlos Drummond de Andrade e da Música Popular Brasileira.

O artigo “AS IMAGENS SIMBÓLICAS EM *DEUS É BRASILEIRO*: A HARMONIA ENTRE MEMÓRIA, CINEMA E IMAGINAÇÃO”, Sueli Aparecida da Costa, aluna do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras – Área de Concentração em Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Campus de Cascavel, pretendeu abordar os temas memória, imaginação e cinema a partir das imagens simbólicas, no filme *Deus é Brasileiro*, de Carlos Diegues.

O artigo “LIMA BARRETO E SEUS INTERLOCUTORES (ESTÉTICA E IDEOLOGIA NA LITERATURA DE PRINCÍPIOS DO SÉCULO XX)”, Pascoal Farinaccio, da Universidade Federal Fluminense, traz o autor Lima Barreto a partir do contexto da produção literária de princípios do século XX. Traça uma perspectiva crítico-comparativa do entendimento estético-ideológico do escritor com os de outros escritores da época como João do Rio, Graça Aranha, Veiga Miranda, Monteiro Lobato e os “futuristas paulistas” de 1922.

O artigo “AS MARCAS DA ALTERIDADE EM *COBRA NORATO*”, de Helenice Maria Reis Rocha, da Universidade Federal de Minas Gerais, propõe pensar o lugar da alteridade do mito indígena em relação ao discurso modernista.

O artigo “LITERATURA E CINEMA: A QUESTÃO DAS ADAPTAÇÕES”, do mestrando Jorge Almir Castro da Silva, da Universidade Federal do Pará – Estudos Literários compara a relação entre as duas artes a partir da tarefa da recepção, adaptação e tradução.

O artigo “O ÍNDIO E O DESTINO ATROZ”, de Wilton José Marques, da Universidade Federal de São Carlos, projeta uma leitura de “O canto do Piaga”, de Antonio Gonçalves Dias, a partir do diálogo entre a mitologia indígena e o imaginário cristão expresso no Apocalipse de São João. Nacional, consciência poética e valor universal vão ser trazidos para a discussão.

O artigo “O INTERCURSO DO REGIONAL, NACIONAL E UNIVERSAL NA LITERATURA BRASILEIRA”, de Lucilene Gomes Lima, mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará, apresenta os conceitos de regionalismos na crítica brasileira e as contradições advindas dos mesmos. Articula tais conceitos ao nacional e universal.

O artigo “O ROMANTISMO E A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA”, de Elizabeth Fiori, da Universidade

Apresentação

Estadual de Londrina – UEL, traz a historiografia literária brasileira em relação ao movimento romântico e à história e política brasileira. O tema do nacional é trazido também nesse artigo sob essa perspectiva da historiografia literária brasileira.

O artigo “PARA VIVER UM PEQUENO DESAMOR (NOTAS SOBRE *BEIJO NA BOCA DE CACASO*)”, de Débora Racy Soares, doutoranda da UNICAMP, pretende apresentar uma leitura da poética de algumas poesias do livro *Beijo na Boca de Cacaso*.

O artigo “REPRESENTAÇÃO CULTURAL BRASILEIRA NO ESTRANGEIRO – A PRESENÇA DA LITERATURA DE VIAGEM E DAS TRADUÇÕES NAS RELAÇÕES CULTURAIS BRASIL/EUA”, de Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista, do Instituto de Estudos Lingüísticos / Universidade Estadual de Campinas, traz o tema da tradução intercultural Brasil e EUA a partir da literatura de viagem.

O artigo “TRABALHO, VIOLÊNCIA E MOBILIDADE SOCIAL EM GUIMARÃES ROSA”, de Socorro de Fátima Pacífico Vilar, da Universidade Federal da Paraíba, apresenta a representação das relações sociais a partir das formas de expressão de Guimarães Rosa, em *Primeiras estórias*.

Essa breve apresentação dos artigos informa bem sobre o caráter diversificado do presente número. Espera-se que o papel de veículo de divulgação científica seja cumprido e que os artigos aqui publicados produzam conhecimento qualificado para seus leitores.

Luís Heleno Montoril Del Castillo

A ENCENAÇÃO FICCIONAL EM LIGAÇÕES PERIGOSAS: OS LEITORES/JOGADORES

Sylvia Maria Trusen
Universidade Federal do Pará

RESUMO

O romance *Les Liaisons dangereuses* (1782), construído como um desdobramento de leituras sob a forma epistolar, não só denuncia os códigos sociais do Século das Luzes, como também parece encenar o jogo ficcional. Outrossim, o filme homônimo de Hampton, adaptação para o cinema do livro de Laclos, ao narrar a complexa simulação exigida pelo teatro da corte, sinaliza as regras da leitura. O artigo pretende, pois, articulando o texto do romance ao do cineasta, examinar as formas de leitura neles representadas.

Palavras-chave: leitura, ficção, jogo.

RESUME

Le roman *Les liaisons dangereuses* (1782), construit comme un dépliage des lectures écrites sous la forme épistolaire, ne dénonce pas que les codes sociaux du Siècle de la Lumière, mais aussi le jeu de la fiction. Le film de Hampton, une adaptation pour le cinéma du livre de Laclos, narre le complexe jeu de simulation exigé par le théâtre de la cour en signalisant les règles de la lecture. Cet article prétend donc examiner, par l'articulation du texte du roman et celui du cinéaste, les formes des lectures y représentées.

Mots-clés: lecture, fiction, jeu.

1 Introdução: uma proposta de leitura

No vestibulo há um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca é infinita (se o fosse realmente, para que essa duplicação ilusória?), prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito.
(Borges, 2001, p. 516)

Relacionando a epígrafe ao título, o leitor poderá bem supor que as próximas páginas irão examinar algo com a metáfora do espelho em *Les Liaisons dangereuses* (*As Ligações perigosas*), no filme e no livro. Ainda que não o faça propriamente, de algum modo – e logo se verá como – a suposição é pertinente. O objeto deste artigo é efetivamente o filme de Christopher Hampton, adaptado do livro de Laclos, *Les liaisons dangereuses*. Dirigido por Stephen Frears com a atuação magistral de Glenn Close e John Malkovich, nos papéis de Marquesa de Meurteuil e do Visconde de Valmont, contou ainda com Michele Pfeiffer (Madame de Tourvel) e Uma Thurman (Cécile Volanges) e Keanu Reeves (Chevalier Danceny), dentre outros. O filme segue de perto a narrativa do romance: em pleno século das Luzes¹, as personagens aprendem a ler o jogo de sua época, conduzidas pela maestria de Meurteuil e Valmont. No livro, a forma epistolar sinaliza a complexa simulação exigida pela divisão das esferas pública e privada; no filme, a câmera ora apontando as leituras das cartas, ora os passos ensaiados pelas personagens no teatro da corte, narra o mesmo jogo.

Condensou-se, acima, aquilo que se pretende examina, procurando situar devidamente o leitor. Contudo, a síntese, implica um recorte do olhar – uma certa visão sobre a instigante leitura de Frears. Donde, o que de agora em diante irá se expor não poderá ser outra coisa senão uma proposta de leitura, orientada pelo intento de examinar o filme em sua articulação com o romance de Laclos como território da encenação do *jogo ficcional*². E se o leitor é parte essencial deste cenário, vale pensar nos perfis de leitores aí desenhados – na e para além da tela.

¹ O romance foi publicado em 1782.

² Emprega-se aqui jogo na acepção dada por Iser. "(...) Entendendo jogo, como interação do fictício e do imaginário, ou seja, considerando a estrutura de duplicação do fictício como meio para o desenvolvimento do imaginário enquanto contraposição exterior". (Iser, 1996, p. 306)

2 Artimanhas do jogo

Primeira imagem: um papel se desdobra sob dedos cuidadosos e nele se lê o título do filme. Quem leu o romance reconhece o artifício: o desdobramento quase especular de leituras mediatizado pela forma epistolar, e intensificado pela figura do *falso-editor* (Tacca, 1983) do livro, é traduzido no olhar do espectador que lerá mais uma leitura, a perspicaz leitura de Frears daquelas *liaisons dangereuses*. Mas, exatamente, de que ligações se está tratando?

Logo na portada do romance de Choderlos de Laclos, lê-se a advertência de um editor a quem chegará uma certa correspondência, que pretende com fidedignidade entregar ao público, malgrado reconheça o caráter não autêntico das cartas.

Il nous semble de plus que l'auteur, qui paraît pourtant avoir cherché la vraisemblance, l'a détruite lui-même et bien maladroitement par l'époque où il a placé les événements qu'il publie. En effet, plusieurs des personnages qu'il met en scène ont de si mauvaises mœurs, qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle; dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées. (Laclos, 1989, p. 24)³

Em detalhado estudo acerca do complexo de vozes que parece presidir todo romance, Oscar Tacca dedica um capítulo à imagem do autor. Este seria não o homem empírico, aquele sentado junto à escrivaninha no labor da criação, mas tão somente uma convenção, a instância textual que dá voz ao narrador. "A imagem do autor que utilizamos", afirma, "não é obviamente mais

³ Trad. nossa de "Parece-nos, ademais, que o autor que dá ares de haver procurado a verossimilhança, há, todavia, destruído-a ele mesmo, e bem desastrosamente, em função da época em que situou os acontecimentos que publica. De fato, muitas das personagens postas em cena têm costumes a tal ponto desagradáveis, que é impossível supor que tenham vivido em nosso século; neste século de filosofia, onde as luzes propagadas por todas as partes tornaram todos homens tão honestos, e as mulheres tão modestas e reservadas.

do que uma convenção puramente ideal”. (Tacca, 1983, p. 19) Por trás das cortinas, como em um bastidor de teatro, vai manipulando narrador, personagens, espaço e tempo da narrativa. Sua voz confunde-se com a do narrador e entre elas surge uma tensão difícil de resolver. Quanto mais passados os séculos, o romance foi se complexificando, como forma privilegiada de leitura da burguesia nascente, tanto mais se tornou complicada e urgente esta tarefa.

O intrincado jogo entre essas peças da narrativa – autor e narrador – correspondeu, por sua vez, ao intuito de conferir ao romance uma áurea de realismo. A intenção era manter a ilusão dramática, suscitando no leitor a impressão, mediante o artifício da exclusão do autor, de que a história narrada era real. As técnicas foram muitas, mas talvez uma das mais recorrentes tenha sido a do *autor-transcritor*. Com este recurso, o autor “retro-cede, dá um passo atrás, e situa-se antes do romance, no seu pórtico, no frontispício, na Advertência do Editor”. (ibidem, p. 138) Sob o simulacro da “Advertência” que precede a narrativa do romance *Les liaisons dangereuses*, revela-se, pois, uma particularidade da literatura daquele século. Com efeito, os romances sob a forma epistolar, memorialística ou ainda de diário, foram os que se mostraram mais apropriados para a versão fantasiosa de papéis encontrados em fundos de gavetas, em alfarrábios, baús, etc. Papéis esses, que um certo editor decidira, fiel e cuidadosamente, publicar.

Todavia, o que se deseja aqui ressaltar com Tacca, é que tal recurso não responde unicamente ao interesse de obter objetividade e realismo. Ele se ajusta também ao desejo de dotar a obra de verossimilhança, deixando o leitor e a própria narrativa numa situação ambígua⁴. O contrato que a partir daí se estabelece é ambivalente. De um lado, a narrativa busca apagar as marcas da ficcionalidade e para tanto, o leitor é convidado a participar do jogo; de outro, exige-se do leitor a lucidez de que é co-participante

⁴ Convém esclarecer que para o Autor verossímil não é o que se assemelha ao real, mas “ao discurso de realidade, aquele que tem vigência na opinião comum, ávida de ‘documento’” (p. 52)

de um ato de fingimento. Sob o registro da ambigüidade, a fórmula do *Liaisons* é mais ou menos a seguinte: vamos fingir que cremos que isto que lemos não é ficção, mas documento? Esta operação, alerta Ismael Xavier, não é primazia do romance, “afinal, na condição de espectador de um filme de ficção, estou [também] no papel de quem aceita o jogo do faz-de-conta”. (1997, p. 369).

Contudo, nesse pacto permeado de suspeitas sempre adiadas, lê-se nas páginas do livro:

Cet ouvrage ou plutôt ce recueil que le public trouvera peut-être encore trop volumineux, ne contient pourtant que le plus petit nombre des lettres qui composaient la totalité de la correspondance dont il est extrait. Chargé de la mettre en ordre par les personnes à qui elle était parvenue, et que je savais dans l'intention de la publier, je n'ai demandé pour prix de mes soins, que la permission d'élaguer tout ce qui me paraîtrait inutile. (Laclos, op. cit. p. 26)⁵

Desse modo, se o Prefácio, garante ter apenas suprimido os excessos, jogando com a suposta fidedignidade da obra, as notas de roda-pé, remontando ora à eliminação, ora ao extravio de cartas, confirmam o crédito a lhe ser conferido, sublinhando, simultaneamente, o jogo assinalado. De fato, enquanto o leitor do romance é levado a reorientar constantemente as perspectivas adotadas pelo confronto das cartas, observando suas contradições – “o leitor é um ponto móvel que se movimenta incessantemente”, lembra Iser (1987, p.178) – no cinema, logo no filme de Frears, as constantes mudanças de plano, mostrando os mesmos fatos sob outros ângulos, obrigam-no a deslocar seu ponto de vista (Xavier, 1997).

Se os caminhos tortuosos delineados pelo *editor-transcritor* parecem querer ludibriar quem ingenuamente, no ato

⁵ Trad. nossa de “Esta obra, ou melhor esta compilação que o público talvez ainda ache demasiado volumosa, não contém, todavia, senão uma pequena parte das cartas que compunham a totalidade da correspondência da qual foram extraídas. Encarregado de pô-las em ordem pelas pessoas às quais elas chegaram, e que eu sabia na intenção de publicá-las, não solicitei como pagamento dos meus cuidados, senão a permissão de podar tudo aquilo que me parecesse inútil.”

solitário da leitura, esfumaça as fronteiras do real, também sinaliza o necessário jogo de dissimulação emblemático de sua época. A fase que se estende do século XVII ao XVIII atesta, segundo Castan (1991), uma significativa ambigüidade no comportamento dos indivíduos, hesitantes entre o exercício da cidadania na esfera pública, e aqueles solicitados pelo domínio privado. À interpenetração dos espaços e à ambivalência dos papéis seguiu-se, no curso da Revolução Francesa, o aprendizado da dissimulação, necessário e caro à época. É importante notar que se o livro de Laclos – e, de outra forma, o filme de Frears – enuncia a exigência do exercício da máscara, ele deflagra também o reconhecimento do jogo. Em outros termos, encena a crise do conhecimento e da constituição do sujeito central à modernidade. De fato, como bem nota Yunes:

A modernidade trouxe no seu bojo (...) a crise do conhecimento e, portanto, do sujeito, enquanto incapaz de dar conta das práticas sociais e individuais que transformaram o final do século passado em ruínas e fragmentação de todas as certezas. (Yunes, 2002, p. 116)⁶

Esfacelar, minar as convicções que oferecem solo seguro pode significar, por outra parte, o sinal de alerta de que os textos (e não apenas os literários) constituem-se de intrincadas malhas que exigem de seus leitores os sentidos a postos. Assim, se o artifício do *editor-transcritor* aponta para um jogo de mascaramento-e-desmascaramento, a superposição de leituras que se desdobram como um jogo especular ao infinito, contribui para assinalar a natureza da ficção e, por extensão, da linguagem que a (nos) atravessa. Os leitores que trocam cartas, lendo suas confidências mais secretas serão lidos por um alguém que as remete ao redator -...leitor, que por sua vez, envia ao editor -...leitor, que as publica para ...leitores. Se o filme é a tradução na sagaz imagem da carta que se desdobra dessa interminável sucessão, há um elemento peculiar que aponta para esse campo

⁶ V. também a respeito, na *Fenomenologia do olhar*, descrita por Bosi o deslocamento de interesse do olhar cartesiano para o olhar sobre o sujeito. (Bosi, 1988)

de significação, que se está querendo sublinhar – o filme como território da encenação do jogo ficcional. O espelho tem sido a grande metáfora na literatura – e no mundo dos mitos, Narciso, – do jogo especular que simula (ou dissimula a ficção).

O jogo torna o texto um mundo especular em que nada escapa à duplicação⁷, e tal mundo especular ganha sua peculiaridade pelo fato de que nele o mundo da vida retorna em refrações imprevisíveis, incorporando ao mesmo tempo a ruptura com aquele mundo que espelha. (Iser, op. cit. p. 327)

Se a duplicação ilusória dos espelhos é imagem que capta bem o jogo ficcional não é fortuita a recorrência dessas superfícies polidas no filme de Frears. Pode-se mesmo afirmar que o desdobramento de leituras em cartas que (des)mascara a natureza da narrativa de difícil tradução para a narração cinematográfica, resolveu-se nos espelhos captados pela câmera, em sua ação polivalente que ora denuncia a ilusão – como na porta recoberta de espelhos, cujo umbral Valmont freqüentemente atravessa –, ora a ironia – como nos discursos proferidos face aos espelhos refletindo a possibilidade de uma imagem/voz invertida.

Importa aqui fazer um curto retrocesso para, ancorados em Ismail Xavier (1997; 1988), lembrar a fé na imagem como elemento central na formação da civilização moderna, e por extensão, capital no cinema. Projeto forjado em pleno século XVIII, originariamente pensado em termos de representação teatral, propõe, sob a égide da ilusão, a encenação mais próxima possível do real.

Com a imagem em movimento, o representar a ação dos homens se dá com a franca hegemonia do ilusionismo – a encenação tal e qual o real –, plantado no cinema industrial desde os tempos de Griffith. Fato que cristaliza uma herança menos tematizada

⁷ A duplicação mencionada por Iser (op. cit.) é a do próprio significante que, fendido, refere-se ao mundo que representa e, simultaneamente, ao que instaura no texto, em consonância ao movimento do jogo. (cf. p. 303 e passim)

pela crítica: a do olhar tal como constituído no drama burguês. Aqui, a referência é Diderot. (Xavier, 1988, p.371)

É interessante notar que o mesmo pensador serve de referência para Chartier rever a noção de revolução da leitura processada no período. Na polêmica em torno dos romances de Richardson, o que ao filósofo surpreende, e aquilo que admira, é a capacidade do romancista de iludir. A sedução especular é consagrada.

O último aspecto característico do relacionamento que se tem com os romances de Richardson é a abolição de toda distinção entre o mundo do livro e o do leitor. O leitor, que é amiúde uma leitora, é projetado na narrativa e, inversamente, os heróis da ficção tornam-se seus semelhantes. (Chartier, 2002, p.105)

Revelação, portanto, dupla do espelho: metáfora do ilusionismo peculiar do cinema – reprodução das aparências; metáfora do jogo ficcional. Entre ambas, uma terceira possibilidade: índice das representações sociais, encenadas em Laclos, flagradas na câmara de Frears.

3 Os leitores no jogo

Vale, porém, lembrar que o jogo do texto é realizado por seus leitores na literatura (Iser, 1996; 1987), mas também no cinema (Xavier, 1988)⁸. Assim, no filme de Frears, o papel de Cécile, Danceny, Valmont, Meurteuil, Tourvel, remontam ao exercício das diferentes possibilidades de posições que se pode aí assumir. A primeira imagem que se segue ao desdobrar da carta é, pois, a preparação dos jogadores/leitores para a atuação no palco da representação aristocrática. Estamos nos bastidores e nele o espelho. A sua frente, Madame Meurteuil amparada pela diligência das camareiras constrói com os artifícios requeridos

⁸ Cf. "Toda leitura de imagem é produção de um ponto de vista: o do sujeito observador, não o da objetividade da imagem" (Xavier, 1988, p. 379)

pela encenação – rendas, corpete, anáguas, maquiagem – lenta e pacientemente a imagem do ardil. Paralelamente, assiste-se à preparação de outro grande ator - Visconde de Valmont veste, peça a peça, os elementos que comporão o figurino do sedutor inescrupuloso. As metáforas aqui empregadas são duplamente ambivalentes – querem sugerir o pano de fundo, a corte e seus símbolos (estaria de fato sua fronteira no século XVIII?) –, mas também a ilusão que contorna a narrativa cinematográfica. Valmont configurando-se como ator atrai para seu universo a quem lhe cria, Malkovich – a ilusão especular própria da ficção encontra desde o início do filme sua desconcertante encenação.

Os códigos da representação aristocrática ultrapassam, contudo, a geografia da corte de Louis XIV e XV – conhecer suas regras implica conhecer as regras que dominam o território da ficção. Madame de Meurteuil soube ler os códigos e, exímia leitora, converter sua leitura em escrita. A sua ventura é a do desejo da escrita de que fala Barthes.

Nesta perspectiva, a leitura é verdadeiramente uma produção: não já de imagens interiores, de projeções, de fantasmas, mas, à letra, de trabalho: o produto (consumido) é transformado em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escrita que engendra, até ao infinito. (Barthes, s/d, p. 36)

Da leitura das cartas ao gozo da escrita. Meurteuil vai enredando no desenho das palavras as personagens de que se apossa. A jovem inexperiente Cécile Volanges e seu par Danceny fazem com ela seu aprendizado, garantindo à criadora o espetáculo de sua criação. *Leitores ingênuos*, colam os olhos às palavras sem delas *levantar a cabeça* (Barthes, ibid). A leitura dos objetos do mundo circundante é recortado pelo sentido literal do que lêem. De outra ordem, parece ser, todavia, a leitura de Valmont. Leitor ávido e ardiloso, manifesta no maneirismo do corpo ondulante, o erotismo com que envolve sua leitura do mundo. A sagacidade, entretanto, não é qualidade que o torne resistente à atração dos espelhos. *Leitor-narcísico*, olhar conduzido a um *outro* que é o *mesmo*, sucumbe à criação da própria imagem. Sua busca é a da

imagem idealizada pelo desejo alheio. (Kehl, 1997). Não apenas porque enamora-se do amor que cria (seu desejo é ver o amor vencer a virtude), mas por extasiar-se diante da ilusão amorosa de Tourvel por seu amor (não se apaixona também ela pela paixão de Valmont?). Seu eu duplica-se e goza na visão do seu amor(-próprio?) espelhado pelo objeto que se julga fonte do enamoramento. Se a má fortuna da ilusão especular é a morte, narram o romance e o filme de Frears, confirma-se, no infortúnio da personagem, a trajetória narcísica: a impossibilidade de deleitar-se no *outro*.

Outro perfil delinea-se, porém, na *leitura aristocrática* de Meurteuil (Barthes, 1977). Aqui o sujeito elimina-se, abstrai-se de si mesmo para gozar com volúpia o jogo que se lhe oferece. A cena de uma Meurteuil reclinada sobre o veludo das almofadas, deslizando lúgubre sobre o colo as mãos, enquanto realiza o secreto ato da leitura, lembra que *ler é fazer trabalhar o nosso corpo*. (Barthes, op. cit. p. 28) – eroticamente. Se a leitura com o corpo foi concomitante à prática da escrita do romance, pois efetivou uma leitura secreta e privada, mais além do olhar cerceador da esfera pública (Chartier, op. cit.), o prazer solitário da escrita e da leitura das confidências traçadas nas cartas, amplia o prazer. Meurteuil lê, enfim, o invisível aos olhos alheios. Seu olhar, contudo, eleva-se do texto – a sua leitura é também a do mundo, recoberto por padrões de encenação. A cena do diálogo com Valmont em que expõe seu aprendizado dos códigos e máscaras sociais indica, de fato, uma lição de quem desnudou os meandros da ficcionalidade. Identificando o repertório de convenções, lê o texto de sua época como território regulado por certos contratos aos quais cumpre ater-se. A tríade de leitores Frears/Glose/Malkovich, por outro lado, leva à tela o reconhecimento da artificialidade do tempo de, ou para além de, Laclos, na magistral encenação da carta de Meurteuil dirigida à Valmont. (LXXXI)

Entrée dans le monde dans le temps où, fille encore, j'étais vouée par état au silence et à l'inaction, j'ai su en profiter pour observer et réfléchir. Tandis qu'on me croyait étourdi ou distraite, écoutant peu à la vérité les discours qu'on s'empressait à me

tenir, je recueillais avec soin ceux qu'on cherchait à me cacher. (Laclos, op. cit. p. 212)⁹

Da leitura atenta irá, por fim, gestar sua personagem. *Je suis mon ouvrage* (p. 212)¹⁰, afirma. A sentença, contudo, na mesma proporção em que afirma a construção do sujeito, sugere a ilusão de quem se constrói. A exímia leitora que sabe edificar sobre a encenação social um enredo de intrigas, envolvendo desde leitores menos experientes – de Cécile Volanges a Madame de Tourvel – aos mais sagazes – Visconde de Valmont – não lê sua própria inserção na malha que tece. Equívoco fatal, esquecer: o prazer do texto coincide com o texto que escrevemos em nós quando lemos. (Barthes, 1977) Em outros termos: há um ponto, instável e minimal, em que o sujeito leitor coincide com o sujeito do texto (caso contrário, como entender o desejo de Alice?)¹¹. Transposto o umbral, o leitor, porém, não sai impune.

Como apenas o olhar é capaz de penetrar nesse mundo especular, o leitor nunca poderá esgotar o jogo das transformações, porque o que aí se joga é jogado pela leitura do texto até o seu final. Apenas detendo o jogo podemos nos apropriar do que se recusa a nos franquear. Mas isso também significa que, jogando o texto, o leitor não escapa de ser jogado por ele. (Iser, op. cit. p. 327)

Regra ignorada por Meurteuil. A vista nublada na absorção do texto que cria e simultaneamente lê não lhe permite ver sua conversão em personagem. Erro que lhe levará à cegueira parcial¹², no romance de Laclos, e à desfiguração em seu último ato, na leitura de Frears. Lá a perda da visão; aqui o espelho, face ao qual

⁹ Trad. nossa de “Ao entrar no mundo no tempo em que, jovem ainda, eu estava consagrada ao silêncio e ao estado inanimado, soube dele tirar proveito para observar e refletir. Enquanto acreditavam-me atordoada ou distraída, mal escutando a verdade dos discursos que apressavam-se a me dirigir, eu recolhia com zelo aqueles que procuravam-me esconder.”

¹⁰ “Eu sou minha obra”.

¹¹ Cf *Através do espelho* “Vamos fazer de conta que o espelho ficou todo macio, como gaze, para podermos atravessá-lo”. (Carrol, 2002, p.138)

A GERAÇÃO DE 70 PORTUGUESA E OS MOVIMENTOS LITERÁRIOS EM PORTUGAL, NO BRASIL E EM ANGOLA.

Liliane Batista Barros

(Universidade Federal do Pará – Campus do Sul e Sudeste do Pará)

ABSTRACT

We intend to make some considerations on the convergence of the literary movements of the generation of 70th in Portugal, the modernism in Brazil and the movement 'let's discover Angola!' in Angola that had in such a way searched for the literary independence in these countries as for the langue, as for the appreciation of the national space.

Keywords: Portuguese language literatures, National literature, Literature movement

A proposta desde estudo é a de discutir a relação da geração de 70 portuguesa com o modernismo brasileiro e deste com o movimento angolano denominado “Vamos descobrir Angola”. Para este percurso achamos importante inserir os movimentos estéticos literários no contexto histórico. Tomamos como pressuposto o sistema literário proposto por Antonio Candido, pois a partir dele formou-se o conceito de macrossistema das literaturas de língua portuguesa. Nessa perspectiva voltamos ao Romantismo por ser o movimento estético que promoveu a valorização nacional e consolidou a tradição literária no Brasil e iniciou o movimento literário em Angola e também por tomarmos a valorização nacional como tema para elaborar o nosso texto.

Tendo em vista as relações existentes entre as literaturas portuguesa, brasileira e angolana no macrossistema das literaturas de língua portuguesa pretendemos fazer algumas considerações sobre a convergência dos movimentos literários que buscaram a independência literária nesses países tanto pela linguagem, quanto pela valorização do espaço nacional, como pelo enfoque dado ao homem da terra. São os movimentos literários da Geração

de 70 em Portugal, o Modernismo no Brasil e o movimento Vamos Descobrir Angola! em Angola.

Se tomarmos como pressuposto o conceito de sistema literário proposto por Antonio Candido na introdução do livro *Formação da Literatura Brasileira*, então. Para que passa a existir literatura propriamente dita é necessária uma articulação entre autores mais ou menos consciente do seu papel, diferentes tipos de público, uma obra veiculada através de uma língua, traduzida em estilo e a tradição desses textos através dos tempos garantindo a continuidade literária (a transmissão de um estilo entre autores a que Candido compara a uma espécie de transmissão de tochas entre corredores). É ela quem vai garantir os padrões que aceitamos ou não. Afinal, sem a tradição “não há literatura como fenômeno de civilização”.(CANDIDO, 1971 p. 24).

Nessa perspectiva o Romantismo foi um marco divisor na literatura universal, particularmente, no macrossistema das literaturas de língua portuguesa. Acreditamos que isso se deva aos fatores históricos uma vez que em Portugal esse movimento tem início em um dos momentos mais conturbados da História desse país. Basta lembrar a luta pelo poder entre D. Miguel e D Pedro IV de Portugal (I do Brasil). Também vale destacar o governo do general inglês Beresford após a retirada do exército francês de Napoleão e, talvez por isso, o surto nacionalista que se formou em Portugal¹.

Até o movimento literário do Romantismo, o modelo literário dos escritores brasileiros passou a ser o de outros países europeus como forma de resistência a então metrópole portuguesa. Temos, por exemplo, as relações do Brasil com a França e Itália que tiveram início no século XVIII com as academias. Segundo estudo realizado por Antonio Candido, o grupo mineiro de escritores que formaram a Arcádia Ultramarina tinham como sede a Arcádia Romana e não a portuguesa, como seria de se esperar². Então, as correntes literárias européias do século XIX que desenvolveram o espírito nacionalista e chegaram ao Brasil junto com a independência promoveram o olhar telúrico

¹ A esse respeito ver em SARAIVA, Antônio José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*, Porto. Porto Editora

que permitiu a inserção da terra, do povo e dos costumes brasileiros na literatura com uma linguagem abasileirada. Lembramos que a independência ocorreu no período estético do Romantismo e após esse acontecimento histórico os escritores passaram a negar efetivamente o modelo português e a buscar a literatura nacional como afirmação política e construção de nação.

Se no Brasil o movimento inicia no século XVIII e se consolida no século XIX, em Angola é no final do século XIX que tem início uma intensa atividade jornalística como resultado do nacionalismo que estava aflorando mesmo na condição de colônia. Foi através do jornalismo que “lançaram-se os fundamentos para as modernas literaturas africanas de língua portuguesa,” conforme Maria Aparecida Santilli (1985). O início da formação do sistema literário angolano é no século XIX, porém por causa das questões políticas a que foi sujeitada como colônia portuguesa, vai ter o sistema literário consolidado somente no século XX, período da pós-independência.

É evidente que com o olhar voltado para o local começam a aparecer as diferenças entre metrópole e colônia e a valorização nacional inicia o processo de desvinculação da metrópole. Angola atingiu a maturidade com a consciência de libertação das heranças européias que contribuiu “para definir a sua fisionomia espiritual através da descrição da sua realidade humana, numa linguagem liberta dos preconceitos lingüísticos.” Conforme afirma Antonio Candido ao final da *Formação da Literatura Brasileira e acrescenta citando Machado de Assis:*

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabelecemos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Esta é a outra independência que não tem Sete de Setembro nem Canto do Ipiranga; que não

se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura,” não será obra de uma geração, nem de duas,” muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo. (CANDIDO, 1986, p)

Se o movimento estético do Romantismo trouxe o olhar sobre o local e a busca de identidade o movimento Realista propõe a modernidade da Literatura. Em Portugal formou-se o grupo *Cenáculo* que idealizou as *Conferências do Cassino* para discussão dos problemas da decadência portuguesa. O grupo atribuía as causas à Igreja, nas suas ações, e às causas econômicas, mais diretamente aos desdobramentos das conquistas portuguesas e por fim a estética romântica que predominava no país. Pregavam que somente pela modernização Portugal sairia da estagnação que se encontrava. O grupo era composto por Eça de Queirós, Jayme Batalha Reis, Antero de Quental, Ramalho Ortigão, entre outros.

Jayme Batalha Reis em *Anthero de Quental in Memoriam*, ao lembrar das *Conferências do Cassino* afirma:

O fim directo de Anthero de Quental, e o dos que, com elle, iniciaram a empresa, era lançar nas preocupações dos portugueses as mil questões que agitavam então o pensamento dos homens, discutindo em publico e livremente, todos os problemas, descreendo sem reboço todos os resultados a que as Sciencias, a investigação, a Critica tinham chegado.

Para isso convidaram-se todos os homens, moços ou velhos, que pareciam estar ao facto do movimento intelectual moderno e que pareciam dever ser sinceros, desligados de qualquer interesse que os pudesse fazer calar ou mentir. (REIS, 1993. p. 462-463)

A proposta do grupo era transformar Portugal em uma nova potência e para isso era preciso mudar a consciência do povo português, era necessário educar para transformar. Para João Medina em *A Geração de 70 uma geração revolucionária europeísta*, as *Conferências do Cassino* foram um movimento cultural que tentou sacudir Portugal decadente na sua proposta

² A esse respeito ver CANDIDO, Antonio “Os ultramarinos” IN *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995

de revolução cultural, no sentido mais amplo do termo, com uma visão crítica da Política, sem perder de vista a estética e a literatura:

Resumindo, digamos que os Setecentistas – os jovens da geração de 65, agora mais amadurecidos – propunham-se fazer, em 1871, uma Revolução vital, na literatura e na vida, nas Letras e na polis, concebendo o Socialismo – ou o republicanismo, consoante as orientações ideológicas de uns e de outros – como o modelo a seguir. Dai que as conferências casinenses possam ser tomadas como uma data-chave da vida portuguesa do Oitocentismo, um momento decisivo de viragem e de novidade intelectual, uma insurreição que visa não apenas mudar de vulgata literária, mas fazê-lo em consonância com uma ambição mais ampla, capaz de arrasar toda Jericó que eles investem, ainda desprovidos de ferramentas políticas, mas já procurando quem lhas possa fornecer, desde os internacionalistas aos partidos ou “clubes” (como então se dizia) políticos. Estamos, pois, diante de uma verdadeira revolução cultural completa, na qual a vertente socialista, sobretudo nas figuras mais próximas de Antero, não deixa de ser marcante. (MEDINA, 1999, p.27-29)

Há uma intenção de mudança total da consciência portuguesa, política, cultural e literária. Para essa geração a mudança só viria atrelada com a modernização de Portugal e esta só seria possível, por sua vez, se a consciência portuguesa fosse modernizada também. Para eles, as conferências do cassino seria o momento histórico, um marco na vida portuguesa por promover essa mudança de consciência. O que, como sabemos, não aconteceu, o grupo se desfez e Eça muda-se para a França, mas os ideais vão com ele e lá os brasileiros têm a chance de conhecer o que este grupo português pretendeu para Portugal. Entre os freqüentadores da vila de Eça estavam Bilac e um representante paulista Eduardo Prado.

A proposta de modernização da geração de 70 vem para o Brasil através de Eduardo Prado e Paulo Prado (tio e sobrinho) que conviveram em Paris com Eça de Queirós. O escritor português viu no Brasil o potencial que não havia em Portugal que era o fato de o Brasil ser mais jovem e estar em um processo

histórico de crescimento e a recém-república dava ao país as possibilidades de formação de uma consciência nacional. É através de Fradique Mendes, personagem criada pelo grupo, que a proposta veio ao Brasil.

... um Brasil que desembaraçado do ouro imoral, e de seu D. João VI, se instalasse nos seus vastos campos, e aí quietamente deixasse que, dentro da sua larga vida rural e sob a inspiração dela, lhe fossem, nascendo, com uma viçosa e pura originalidade, idéias, sentimentos, costumes, uma literatura, uma arte, uma ética, uma filosofia, toda uma civilização harmônica e própria, só brasileira, só do Brasil sem dever nada aos livros, às modas, aos hábitos importados da Europa. O que eu queira (e que constituiria uma força útil no Universo), era um Brasil natural, espontâneo, genuíno, um Brasil nacional, brasileiro, e não esse Brasil que eu vi, feito com velhos pedaços da Europa, levados pelo pacote e arrumados à pressa, como panos de feira, entre uma natureza incongênere, que lhe faz ressaltar mais bolor e nódoas. (BERRIEL, 2000, p. 42)

Nessa direção, Carlos Berriel em seu livro *Tietê, Tejo e Sena: a obra de Paulo Prado* afirma que a relação entre Brasil e Portugal foi gerada no interior da família Prado e resultou no movimento da *Semana de Arte Moderna*. Isso se deve ao fato de os brasileiros Eduardo Prado, Capistrano de Abreu e Paulo Prado através do grupo português do qual fazem parte Eça de Queirós e Oliveira Martins trouxeram ao Brasil os ideais da geração de 70 portuguesa.

Esta constatação aponta para a relação intelectual que existiu entre Paulo Prado e seu tio Eduardo - que abriu para ele as idéias da Geração de 70 da literatura portuguesa, e somou ainda a essas idéias um certo mutante de concepções sobre a história do Brasil. Essas concepções estarão presentes na obra de Paulo Prado, embora subentendidas a um propósito outro, portanto, reelaboradas. Mas as marcas de origens quase sempre são evidentes. (BERRIEL, 2000, p. 18-/9)

É sabido que o mentor da *Semana de Arte Moderna* foi Paulo Prado. Ele mobilizou a sociedade cafeeira de São Paulo e

alugou o Teatro Municipal. O que comprova isso é o fato de que a Semana foi antes de tudo um acontecimento social. Os ideais que Paulo Prado ouviu de Eça na adolescência foi possível de realizar na maturidade porque antes da Semana havia reuniões em casarões dos barões do café em que a brasilidade era cultivada com a cozinha brasileira, a cachaça brasileira e a valorização de escritores, poetas e artistas brasileiros. Assim como para os portugueses, a modernização foi também o tema desencadeado pelos modernistas brasileiros para promover as mudanças que julgavam necessárias. Para eles, porém, modernização significou originalidade, independência intelectual “Nós só seremos deveras uma Raça o dia em que nos tradicionalizarmos integralmente original e nacional de cultura. O Modernismo está ajudando a conquista desse dia”, conforme afirmou Mário de Andrade.

Se Paulo Prado pretendia com esse movimento inserir o Brasil no quadro das nações desenvolvidas. Mário de Andrade, por sua vez, acreditava que o Brasil poderia “acertar o relógio” com as demais civilizações, pois para ele:

...compreendemos que a Semana de Arte Moderna veio cumprir justamente esta função: além de ser uma ruptura com os males espirituais do passado, a Semana veio ser a base cultural de uma nova fase da vida brasileira -autônoma, moderna, particular, contemporânea, e aleija ao veio tradicional de desenvolvimento desse complexo histórico: o bandeirante, o café, o paulista.(ABDALA, 1989 p.101)

Enquanto para Oswald modernização e ruptura significaram redescobrir o Brasil, conforme podemos verificar no prefácio de Pau-Brasil:

Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy - umbigo do mundo -descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia “pau-brasil” (ANDRADE, 2003, p.89)

Tanto Paulo Prado, como Mário de Andrade e Oswald entendiam que a ruptura proposta estilisticamente estava na língua, na fala brasileira, pois somente com uma língua brasileira poderia ser feita a literatura brasileira, com a valorização do espaço nacional, e pelo enfoque dado ao homem da terra. Parece-nos que o Modernismo foi, na realidade, uma retomada dos ideais portugueses da Geração de 70.

Em Angola o movimento literário somou-se ao político e por ainda ser colônia portuguesa, nesse período, convém retomarmos o fio da História para uma maior compreensão dos fatos. Após a Geração de 70 houve um período de descrença em Portugal. As questões nacionais foram retomadas com o *Ultimatum* inglês em 1890, mas somente na virada do século os novos movimentos literários surgem. Com a república, em 1910, Portugal passa a uma nova fase política e em 1915 é lançada a revista *Orpheu* que introduz o Modernismo em Portugal movimento de que fazem parte Fernando Pessoa e Mário de Sá entre outros.

Porém com o advento da Primeira Guerra os valores são desagregados e vão repercutir nos períodos posteriores, pois o homem vê suas certezas e segurança ameaçadas pelos conflitos resultantes dessa Primeira Guerra. As décadas de 30/40 trazem um período de incertezas com as ditaduras postas tanto no Brasil quanto em Portugal e África. Promoveu-se assim na literatura o compromisso social da denúncia, surge, então, a literatura participante com o movimento neo-realista que teve como proposta uma bandeira em defesa do homem oprimido e a denúncia da realidade social injusta. Para tanto, optou-se pelo estilo reportagem marcado principalmente pelo narrador em terceira pessoa com a intenção de documentar:

Os escritores de ênfase social do período que se inicia nos anos 30 procuraram uma linguagem literária que, no processo de sobrecodificação, se materializasse em no\’os padrões lingüísticos. Para tanto, afastaram-se do registro culto da linguagem em duas direções que se entrecruzavam: a representação da fala popular e a adoção de uma “norma” jornalística. A linguagem seguia os padrões gramaticais mais

usuais, para que a veiculação da linguagem artística atingisse o leitor médio de cada país. Quando ocorriam transgressões desses padrões, estas seguiam o ritmo da oralidade. O grande objetivo – para o escritor dessa época – era um contato comunicativo mais eficaz e uma linguagem literária essencialmente nacional. Como podemos notar na literatura brasileira. Do ponto de vista temático, procurávamos assim uma identificação com o conjunto do nosso povo, em sua diversidade, e com o devir social sempre em perspectiva. (ABDALA, 1989, p. 76)

É na década de 40 que é retomado o movimento de valorização nacional dos escritores africanos do final do século XIX, porém, com outros métodos. Iniciam uma proposta de formação a literatura angolana formam o grupo “*Vamos Descobrir Angola*” esse respeito Ervedosa ressalta que o movimento modernista brasileiro foi vivenciado em Angola nas décadas de 40 e 50 com o objetivo de redescobrir Angola como o grupo brasileiro fez em 22:

eles (os angolanos) sabiam muito bem o que fora o movimento Modernista brasileiro de 1922. Até eles havia chegado nítido o “grilo do Ipiranga” das artes e letras brasileiras e a lição dos seus escritores representativos, em especial Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Lins do Rego e Jorge Amado. (ERVEDOSA, s/d, p.32)

A essas considerações de valorização da cultura nacional, Viriato da Cruz, que foi um dos maiores poeta angolano e que fez justamente do fazer poético o motivo de cantar as coisas de Angola, os costumes de seu povo em contudo fazer uma literatura puramente panfletária, afirma :

Estudar a terra que lhes fora berço, a terra que eles tanto amavam e tão mal conheciam. Eram ex-alunos do liceu que recitavam de cor todos os rios, todas as serras, todas as estações e apeadeiros das linhas férreas de Portugal, mas que mal sabiam os afluentes do Cuaza que corria ao seu lado, as suas serras de picos altaneiros, os seus povos de hábitos e línguas tão diversas, que liam e faziam redações sobre a beleza da neve ou o encanto da Primavera que nunca tinham presenciado, que desenhavam

a pêra, a maçã ou a uva sentindo apenas na boca gulosa o sabor familiar e apeteçido da goiaba, da pitanga ou da gajaja, que interpretavam as fábulas de La Fontaine, mas ignoravam o fabulário, os contos, as lendas dos povos da sua terra, que sabiam com precisão todas as datas de todas as façanhas dos monarcas europeus, mas nada sobre a rainha Nzinga ou o rei Ngola. (DANTAS, 1995 p.34)

Convém lembrar que em Angola foram cinco séculos de dominação e somente na década de 40 é que o sistema literário veio a ser constituído pela valorização do homem da terra, pela dessacralização da língua portuguesa, foi alcançado o rompimento da dependência cultural, a esse respeito Tania Macêdo afirma:

No caso da literatura angolana em língua portuguesa, os cinco séculos de dominação colonial foram fator ponderável para dificultar sua sistematização. Veja-se que apenas na década de 40 de nosso século a literatura Angolana veio constituir-se em um sistema literário coerente que integrou a tríade autor obra público, Isto é, autores conscientes de seu papel, obras vinculadoras de conteúdos sob aspectos codificados de linguagem e estilo e um conjunto de receptores. Conforme bem assinala a respeito Carlos Ervedosa, enquanto (os escritores) estudam o mundo que os rodeia, o mundo angolano de que eles faziam parte, mas que tão mal lhes havia ensinado, começa a germinar uma literatura que seria a expressão de sua maneira de sentir, o veículo das suas aspirações. uma literatura de combate pelo seu povo. (MACÊDO, 1990, p.)

O movimento iniciado pela Geração de 70 com a postura de ruptura e modernização tentou definir pela prática literária e política a revitalização dos valores nacionais. O Modernismo brasileiro teve o mesmo desafio de buscar e defender essa valorização nacional da terra, da língua e dos temas nacionais, mas recorrendo as vanguardas européias. A solução para esse paradoxo foi proposta por Oswald com a antropofagia: devorar o que vem de fora e transformar em carne e sangue brasileiros como maneira de fazer nossa cultura e definir a identidade do país. Com a geração de 30 o Brasil consolidou a proposta de 22

principalmente por valorizar os temas locais, regionais, mas com a visão do todo, ou seja, as particularidades de cada região brasileira como parte de um todo brasileiro. Angola trilhou o mesmo caminho, porém com mais percalços causados pela opressão política e conseqüente dependência cultural. Em Angola houve uma identificação nas décadas de 40 e 50 com a geração de 22 e 30 brasileira, pelo anseio de independência cultural, valorização das temáticas locais, do homem africano e principalmente a dessacralização da língua portuguesa e valorização da tradição local. Seu sistema literário consolida-se em 48 e após a independência política passa a produzir uma literatura atuante e empenhada.

REFERÊNCIAS

- ABDALA, JR, Benjamin. *Literatura História e Política*. São Paulo: Ática, 1989.
- ANDRADE, Oswald. *Oswald de Andrade: obras completas*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2003.
- ASSIS, Machado de. "Instinto de Nacionalidade" in *Crítica Literária*. Rio de Janeiro: Jackson, 1937.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Omelas. *Tietê, Tejo e Sena. : a obra de Paulo Prado* Campinas: Papirus, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, 4 ed. I vol. São Paulo: Martins Fontes, 1971.
- DANTAS, Elisalva de Fátima Madruga. *Nas Trilhas da Descoberta (Repercursão do Modernismo Brasileiro na Literatura Angolana)*. São Paulo: FFLCH/USP, 1995 (Tese de Doutorado) Texto policopiado.
- ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da Literatura Angolana*, Lisboa: Edições 70 sld.

MACÊDO, Tania C. *Da fronteira do asfalto aos caminhos da liberdade* (imagens do musseque na literatura angolana contemporânea) São Paulo: FFLCH/USP, 1990 (Tese de Doutorado) Texto policopiado.

MACÊDO, Tania C. *Da inconfidência a revolução*(Trajetória do trabalho artístico de Luandino) São Paulo: FFLCH/USP, 1984 (Dissertação de Mestrado) Texto policopiado..

MEDINA, João. *A geração de 70, uma geração revolucionária e europeísta*. Câmara Municipal de Cascais, Instituto de cultura e Estudos Sociais, Cascais, 1999.

REIS, Jayme Batalha. *Antero de Quental in Memoriam*. Edição Fac-Similada 2 ed. Lisboa. Casa dos Açores, 1993.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas: História e antologia*. São Paulo: Ativa, 1985.

SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto Editora.

FAUSTO DE MARLOWE: UM ESTUDO DOS PERSONAGENS

Cláudia Mentz Martins
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO:

O presente artigo propõe o estudo dos principais personagens da peça teatral *The tragical history of Doctor Faustus*, escrita por Christopher Marlowe, em 1591. Ao longo do texto, há a análise do mito de Fausto, da questão do satanismo e dos aspectos alegóricos encontrados na obra citada.

Palavras-chave: Fausto; Christopher Marlowe; Satanismo.

ABSTRACT:

The article studies the main personages of *The tragical history of Doctor Faustus*, written by Christopher Marlowe, in 1591. There is the analysis of the myth of Faustus, of the question of the Satanism and the found alegorics aspects in the workmanship.

Key Words: Faustus; Christopher Marlowe; Satanism.

Dentre as figuras representativas do homem ocidental moderno está Fausto que, ao que tudo indica, teve uma existência histórica. Fruto de uma época em que as forças da tradição e do domínio da Igreja conviveram com o individualismo renascentista, ele encarna o homem que deseja construir seu próprio destino.

Das obras que o retratam, as mais antigas são anônimas: um manuscrito redigido entre 1572 e 1587, conservado na cidade saxã de Wolfenbüttel, e um livro nomeado *Faustbuch*¹ também conhecido como *História von Dr. Johann Fausten*. Esse último é uma abreviação de seu título completo que, como lembra Ian Watt (1997), faz uma síntese da história de Fausto, bem como carrega

¹ Em um texto aparentemente anterior a esse, *Zimmerische Chronical*, há uma passagem que fala de um feiticeiro Fausto que morrera em Staufen após 1539.

um teor moralista: “História do Doutor Johann Faust o célebre mago e nigromante, como ele se vendeu ao Diabo por um período fixado, as estranhas aventuras que viveu nesse entretempo, alguns atos de magia que praticou, até o momento em que finalmente recebeu a merecida paga. Extraída na maior parte dos seus escritos póstumos, recolhidos e impressos para servirem como horrível precedente, abominável exemplo e sincera advertência a todas as pessoas presunçosas, curiosas e ímpias.” O texto *Faustbuch* consiste numa reunião de contos orais alemães e tem como história central a vida de Johann Faust, um indivíduo que teria demonstrado aptidão literária e estudado as diferentes áreas do conhecimento como a medicina, a astrologia e a bruxaria. Na busca pelo saber teria feito um pacto com o demônio que lhe ofereceu todo o conhecimento em troca de sua alma, cobrada depois de 24 anos, razão pela qual teria tido uma morte horrenda.

Todavia, as produções mais conhecidas sobre Fausto, que se tornou personagem para diferentes escritores e motivo para compositores, são *The tragical history of Doctor Faustus* (1591), de Christopher Marlowe; *Faust: Eine Tragödie* (a primeira parte data de 1808; e segunda de 1833), de Johann Wolfgang von Goethe; *La damnation de Faust* (1846), uma ópera de Hector Berlioz; *Eine Faust-Symphonie* (1854), composta por Franz Liszt; *Faust* (1859), também uma ópera de Charles Gounod; e *Doktor Faustus* (1950), de Thomas Mann.

A peça de Marlowe² é a primeira a se voltar ao mito de Fausto, mas é uma das menos difundidas. Talvez isso ocorra pelo autor não ter tido o mesmo reconhecimento canônico dado a Goethe e Mann, já que ficou à sombra de seus contemporâneos, como Shakespeare e Sir Francis Bacon. É consenso entre os críticos, porém, que cabe ao dramaturgo inglês a fixação desse mito e que os intelectuais posteriores teriam lido sua obra e a adaptado as suas épocas.

² *The tragical history of Doctor Fautus* foi publicada em 1601. Sua primeira apresentação ocorreu possivelmente em dezembro de 1692 pela Pembroke's Company at Court.

Dos textos de Christopher Marlowe destaca-se, portanto *The tragical history of Doctor Faustus*, escrito em 1591. Essa peça recupera o mito de Fausto, inspirado, segundo a tradição, na vida de Jorge ou João Fausto³: um homem que teria feito um pacto com Mefistófeles com o objetivo de, por um tempo pré-estabelecido, ter todos os seus desejos saciados.

A proposta é analisar os personagens dessa peça do teatro inglês isabelino, salientando o protagonista que lhe dá título e aquele que apresenta o aspecto demoníaco, isto é, Mefistófeles – a representação do satânico na história. Levar-se-á em conta ainda o mito de Fausto, a questão do satanismo e os aspectos alegóricos encontrados no texto.

Fausto é um indivíduo que conhece a ciência, a filosofia e a teologia, congregando os principais conhecimentos do seu tempo, o final do século XVI e início do XVII. Entretanto não se satisfaz com isso, pois tem consciência de que seu saber é limitado por ser homem, decidindo então alcançar um poder maior, semi-divino: “a sound magician is a mighty god./ Here Faustus, try thy brains to gain a deity” (MARLOWE, 1989, p. 9)

³ Jorge (Jörg em alemão) Faust ou Faustus, também conhecido como Doutor Faust ou Fausto, teria nascido por volta de 1480, em Knittlingen, e falecido aproximadamente em 1540, em Staufen, ambas cidades de Württemberg, na Alemanha. Segundo alguns registros, parece ter sido uma pessoa pouco louvável em sua época: era astrólogo acusado de charlatanice; nigromante, ou seja, praticante de magia negra; e um intelectual desprezado por seus pares. Pode fazer parte da lenda a viagem que empreendeu pela Alemanha, seus estudos de magia em Cracóvia, e seu passeio por Roma ou Paris. Provavelmente se auto-denominava “o Fausto mais jovem” e “o segundo Mago”. Sobretudo essa última alcunha lhe inseria numa herética e perigosa tradição, porque fazia alusão a Simão, o Mago, ou o Mágico. Esse pertencia a uma seita gnóstica na época dos apóstolos, chegando a ser cultuado como o Filho de Deus e agindo como tal. Foi responsável por um dos conflitos entre a magia e a religião que originou o pecado da simonia que, em última análise, se dá quando se abusa da graça divina em benefício próprio. A essa figura, Fausto associava sua imagem. Aparentemente teve uma morte cruel já que foi considerada obra do demônio. A partir daí, surgiram relatos que ora pendem para as anedotas populares, ora para uma lenda sinistra que explica seus poderes como obtidos através de um pacto com Mefistófeles. Ver DABEZIES (1998) e WATT (1997).

Ele representa os homens que transitam da Idade Média à Renascença na época da Reforma. Sua determinação em adquirir o saber é tão grande que não se contenta com as poucas coisas ensinadas e aceitas pela Igreja. O caminho que trilha para superar suas limitações o leva ao encontro de Mefistófeles, o “servant to great Lucifer” (MARLOWE, 1989, p. 18), que intermedia seu pacto com o senhor infernal. Com essa atitude, o protagonista assume uma posição transgressora frente à religiosidade e à moralidade da época.

Para Rollo May (1992), a insatisfação do protagonista consiste na certeza de sua condição humana, decidindo ser tão poderoso quanto Deus, ou melhor, *ser* Deus. Assim, seu gesto colide com o espírito cristão do período. Fausto não teme ao Senhor, como a maioria de seus contemporâneos, ao contrário, predispõe-se conscientemente contra Ele. A confirmação disso encontra-se no seu desejo de aprender as artes ocultas e na sua aproximação a Valdes e Cornelius, que o apóiam a praticar a magia, visando também alcançarem o poder. Diz Valdes: “Faustus, these books, thy wit, and our experience/ Shall make all nations to canonize us.” (MARLOWE, 1989, p. 11). Sua busca pelo conhecimento, através das práticas mágicas, era considerada pertinente na Idade Média:

Na Idade Média, a busca pelo conhecimento esteve associada a prática da magia. “A conexão entre o saber e a magia era reforçada pelo fato de que a magia — especialmente nos ramos da astrologia e da alquimia, que na época não se distinguiam claramente da astronomia e da química — era ensinada nas universidades”. (WATT, 1997, p. 44)

Percebe-se que o saber adquirido por meio da negromancia era tão válido quanto aquele ensinado na universidade. Dessa forma, Fausto não se configura como um simples mago ou mágico, mantendo seu caráter de homem intelectual.

O destemor ao Senhor também aparece na invocação a Satã. Enquanto todos os homens fugiam das forças demoníacas, Fausto as chama, usando o latim que é a língua da religião cristã,

presente nas missas, e que é também a língua dos espíritos e duendes, aquela de Lúcifer. Portanto, Fausto utiliza seus conhecimentos mundanos com a intenção deliberada de trazer a si o representante do Mal: “Faustus, begin thine incantations,/ And try if devils will obey thy hest,/ Seeing thou hast prayed and sacrificed to them.” (MARLOWE, 1989, p.16)

Assim como não teme a Deus, o protagonista também não se amedronta ao se confrontar com Mefistófeles. Ao contrário, mostra arrogância e ironia, e confirma seu desprezo pelos servos de Deus:

I charge thee to return and charge thy shape,
Thou art too ugly to attend on me;
Go and return and old Franciscan friar,
That holy shape becomes a devil best.

[...]

How pliant is this Mephistophilis,
Full of obedience and humility,
Such is the force of magic and my spells.

(MARLOWE, 1989, p. 17-18)

Diante do enfado da vida e da expectativa de novos horizontes se abrirem, o doutor rompe com Deus e aceita fazer um pacto com Lúcifer, dando-lhe, em troca de alguns anos de prazer, sua alma. Essa decisão o aponta como um homem desvinculado das crenças de seu mundo, pois apesar de já existirem outras pessoas que buscavam a satisfação pessoal, elas ainda não abdicavam da salvação da alma, devido a um forte espírito teocêntrico proveniente da Idade Média.

O período de vinte e quatro anos acordado entre Fausto e Mefistófeles para a duração do pacto não é aleatório. No século XVI, 24 anos correspondia a obtenção da maturidade. A partir dessa data, o homem finalizava seu aprendizado e o transmitia a outras pessoas, e era considerado apto a gerir bens financeiros.

A postura rebelde apresentada por Fausto – um homem aparentemente sério em função dos saberes que possui – pode ser entendida como um acontecimento que a ele se parece a uma

aventura, afinal suas ações o apontam como um homem que se sente livre do julgo da Igreja. O desejo de experimentar novas sensações acaba transformando-se no seu destino, colocando sua alma em perigo (LUKÁCS, [s.d], p. 90). Uma das razões disso está em, no princípio, não ter medo do inferno, nem da danação que lhe aguarda.

Todavia, passado o impulso inicial, Fausto sente-se esporadicamente arrependido e clama pela proteção e salvação divina. De corajoso, destemido, arrogante e ímpio dá amostras momentâneas de covardia, submissão, desespero e religiosidade, sintetizando a turbulência que acometia os homens da Renascença, ora seguros e senhores de si, ora desamparados e sem norte: “Ah Christ my Saviour, seek to save/ Distressed Faustus’ soul”.(MARLOWE, 1989, p. 36)

A partir do momento em que Mefistófeles surge na obra, torna-se uma das figuras centrais. Cabe-lhe saciar as vontades de Fausto e lembrá-lo constantemente do pacto firmado com Satã. Depois de mudar sua forma, ao aparecer pela primeira vez – não havendo sua descrição –, não é feito mais comentário à sua aparência. Para Roland Villeneuve (1998), a imagem disforme que se tem dos espíritos maus é fruto da influência das alucinações e visões dos monges na arte plástica medieval, pois antes delas encontravam-se poucas referências ao diabo e a sua forma.

Segundo Jean Delumeau (1999), o destaque e a presença das imagens dos demônios pelo mundo é fruto da Renascença. Um legado deixado pela Idade Média e que passou a receber atenção dos homens:

A emergência da modernidade em nossa Europa ocidental foi acompanhada de um inacreditável medo do diabo. A Renascença herdava seguramente conceitos e imagens demoníacos que se haviam definido e multiplicado no decorrer da Idade Média. Mas conferiu-lhes uma coerência, um relevo e uma difusão jamais atingidos anteriormente. (DELUMEAU, 1999, p. 239)

Assim, para Fausto, tal como para as demais pessoas que viviam entre o período medieval e a Renascença, as figuras como

o Diabo e seus pares deixam de pertencer à imaginação e passam a habitar o mundo real. É uma mudança ocorrida pelo sentimento de culpa desenvolvido pelos humanos, isto é, eles têm a consciência de que estão transgredindo normas e leis que os levarão à danação eterna de acordo com os ensinamentos da Igreja. Deste modo, sentem a condenação cada vez mais certa e Satanás mais próximo.

A figura de Mefistófeles é fundamental não apenas para o mito de Fausto, mas, conforme lembra Ian Watt (1997), é também uma contribuição para o imaginário do Ocidente. Antes do *Faustbuch*, o Diabo e seus seguidores não tinham características bem determinadas, e às vezes nem eram nomeados. Acresce-se a isso o fato de que o nome Mefistófeles, palavra de origem grega, ser carregada de significados como, por exemplo, ‘inimigo da luz’ ou, se for desmembrado — *Me to fós files* — ‘a luz que não é amiga’.

Em *The tragical history*, Marlowe não se restringe a citar apenas aquelas figuras das profundezas que caíram do Céu, mas também recupera outras pertencentes ao imaginário popular. Ele faz com que Fausto, na sua invocação, clame por outros como Aqueronte, Belzebu, Demogargão. Também o mostra jurando, pelo inferno antigo, que não se deixará envolver pelos monumentos que enxergar no caminho que leva ao palácio do Papa.

Já no primeiro diálogo com Fausto, Mefistófeles faz com que se anteveja o futuro daquele mortal ao informa-lhe que a condenação de Lúcifer se deu em função dos mesmos três sentimentos que levaram o doutor a invocá-lo: a ambição, o orgulho e a insolência. Também esclarece que os partidários de Lúcifer, segmento que esse mortal passará a integrar, estão terminantemente condenados: “Unhappy spirits that fell with Lucifer, / Conspired against our God with Lucifer, / And are for ever damned with Lucifer”. (MARLOWE, 1989, p. 19)

O destino de Fausto está selado desde o princípio, a partir do momento em que escreve e assina o pacto infernal com o próprio sangue. Com esse gesto, o protagonista faz com que uma parte material de sua existência condene seu lado espiritual. A

sede pelo poder e pelo conhecimento é tão grande que despreza avisos como o congelamento do sangue nas veias, impedindo-o por instantes de concluir a sentença que o condenará eternamente: “Faustus gives to thee his soul:[...]” (MARLOWE, 1989, p. 28). Ou seja, já nas primeiras páginas, o protagonista se torna — por sua própria vontade — um homem sem futuro, devendo aproveitar o máximo possível o momento presente por ser no qual sentirá prazer e satisfação.

Ainda no primeiro encontro, Mefistófeles assume um caráter dúbio visto que parece atenuar a imagem do Inferno, ao declarar que esse lugar está em todas as partes e que se está sempre nele, dando a entender que o homem não estranhara a vida lá. Porém, em seguida, lembra-se das dores que seus habitantes sofrem, pedindo que não lhe recordem tais padecimentos:

Why this is hell, nor am I out of it.
Think'st thou that I, who saw the face of God,
And tasted the eternal joys of haven,
Am not tormented with ten thousand hells
In being deprived of everlasting bliss!
O Faustus, leave these frivolous demands,
Which strike a terror to my fainting soul.
(MARLOWE, 1989, p. 20)

Esse personagem das profundezas, em momento algum, nega a existência do Inferno. Ao contrário, sempre que se faz necessário, recorda a Fausto de sua existência e o faz crer nesse local. Portanto, ao longo de *La trágica historia*, Mefistófeles firma-se como o encarregado das trevas, designado convencer a Fausto de que a salvação e o Céu não são como o imaginado pelos mortais:

Mephistophilis
Why, Faustus,
Think'st thou that heaven is such a glorious thing?
I tell thee 'tis not half so fair as thou,
Or any man that breathes on earth.
Faustus

How prov'st thou that?

Mephastophilis

It was made for man, therefore is man more excellent.

(MARLOWE, 1989, p. 32)

O próprio Lúcifer aparece na história com a finalidade de seduzir Fausto, em definitivo, para que não se arrependa do passo dado rumo à condenação. O artifício do qual lança mão é de oferecer-lhe um livro que dá o poder de praticar a metamorfose àqueles que o lerem. Com essa cena, Marlowe recupera uma idéia difundida pelos padres ao longo da Idade Média: a de que os livros possuem conteúdo perigoso e que, por isso, são capazes de afastar as pessoas de Deus e a alma do Céu. Já no início da obra, o efeito maléfico dos livros está expresso, afinal é por ter tido contato com esses objetos que o doutor desejou adquirir um conhecimento desmedido, chegando ao ponto de contrair o pacto fatal para atingir seu objetivo.

Aliados a Lúcifer na proposta de afastarem Fausto da salvação, os sete pecados capitais aparecem alegoricamente. Eles surgem na forma humana para terem maior poder de persuasão. Desfilam na frente do protagonista, apresentando-se e dizendo-lhe suas principais características. O espetáculo se mostra tão belo que encanta ao doutor. Dessa forma, Lúcifer continua a manter Fausto cativo a seus encantos. Se a vontade do mortal estava oscilante, volta a ficar sob o jugo do demônio.

Também ligado ao senhor das Trevas, o Anjo Mau surge em alguns momentos com o propósito de incitar Fausto a ser superior aos outros mortais e não se conformar com a mesmice reinante. Porém, junto a esse espírito sempre surge o Anjo Bom, com o objetivo de desacreditar o anterior, sem sucesso, afinal, para o doutor, a revolta e a desobediência soam-lhe mais interessantes. Esses anjos podem ser considerados a consciência do personagem a refletir os prós e os contras de cada atitude antes de tomar decisões.

O acordo firmado entre o Dr. Fausto e Lúcifer não garante a imortalidade física do primeiro, mas a permanência de seu nome

na história da humanidade. Os vinte e quatro anos solicitados são aqueles em que viverá intensamente a ponto de ser conhecido por todas as pessoas, que, por sua vez, contarão a seus descendentes a vida daquele homem que foi detentor de grande saber, estabelecendo-se um ciclo eterno.

O desrespeito de Fausto para com a religião cristã atinge o seu ápice quando, invisível graças aos poderes de Mefistófeles, faz troças com o Papa e seus acompanhantes. A autoridade máxima dos católicos é vilipendiada a ponto de parecer ridícula, dentro da própria Roma. O doutor pratica esses atos conscientemente e diverte-se com eles, reforçando sua posição de total desprezo pelo clero. Não contente em tornar o Papa ridículo, Fausto deseja ser-lhe superior.

A insolência do personagem mostra-se grande quando se recorda que a história transcorre num período recém-saído da Idade Média, e que a figura papal era indissociável de Deus e que, portanto, ofender ao primeiro equivalia ofender ao Senhor. Daí surge inclusive a necessidade, nesta época, de o pecador — no caso Dr. Fausto — ser severamente punido por sua atitude, principalmente ao não se arrepender de seus atos.

De acordo com sua meta inicial, Fausto consegue ser reconhecido e admirado. O momento culminante de sua glória se dá ao receber o louvor do imperador Carlos da Alemanha após ter libertado Bruno. A partir de então o doutor passa a ser respeitado pelos outros homens, a começar pelo próprio imperador:

Wonder of men, renowned magician,
Thrice learned faustus, welcome tour court.
This deed of thine, in setting bruno free
From his and our professed enemy,
Shall add more excellence unto thine art
Than if by powerful necromantic spells
Thou couldst command the world's obedience:
For ever be beloved of Carolus
(MARLOWE, 1989, p.83)

Essa adoração lhe renova as forças e o estimula a praticar o Mal, o que o aproxima cada vez mais da perdição. As vítimas, que condena à morte e ao Inferno, são inimigas do imperador Carlos e estão aborrecidas com Fausto por ele ter propiciado a fuga de Bruno. Todavia, após desejarem vingança e, especificamente, a morte do raptor, acabam pedindo-lhe clemência:

Faustus

[...]

Go, horses these traitors on your fiery backs,
And mount aloft with them as high as heaven,
Thence pitch them headlong to the lowest hell:
Yet stay, the world shall see their misery,
And hell after plague their treachery.

[...]

Frederick

Pity us, gentle Faustus, save us our lives.

Faustus

Away.

(MARLOWE, 1989, p.89-90)

Pouco antes do fim da peça, três estudantes, que aparecem nas primeiras cenas temendo pela sorte de Fausto, estão entre aqueles que admiram seus poderes. Solicitam-lhe a realização de um pedido: conhecer Helena de Tróia, a fim de comprovar sua lendária beleza.

A presença dessa mulher é vista como uma outra artimanha de Mefistófeles no seu processo de sedução a Fausto. Causadora da desgraça de vários homens, na Antiguidade, que lutaram em Tróia, Helena ressurgue como mais um elo que o prende ao Mal, já que seu surgimento acontece graças ao servo de Lúcifer. Ela faz com que o doutor seja mais um humano a adorá-la e a praticar loucuras em nome do amor:

Was this the face that launched a thousand ships,
And burnt the topless towers of Ilium?
Sweet Helen, make me immortal with a kiss:

Her lips sucks forth my soul, see where it flies!
Come Helen, come, give me my soul again.
Here will I dwell, for heaven be in these lips,
And all is dross that in not Helena!
[...]
I will be Paris, and for love of thee,
Instead of Troy shall Wittenberg be sacked;
And I will combat with weak Menelaus,
And wear thy colours on my plumed crest:
Yea, I will combat with wound Achilles in the heel,
And the return to Helen for a kiss.
(MARLOWE, 1989, p. 62-63)

Neste momento, a condenação de Fausto torna-se irreversível. Ao relacionar-se com Helena, “um espírito vindo da morte que é um demônio” (MAY, 1992, p. 200), não tem chances de chegar ao Paraíso.

Próximo ao final dos vinte e quatro anos a que tinha direito, surge para Fausto um velho que tenta salvá-lo de seu destino, lembrando-o da salvação pelo arrependimento. Entretanto, fracassa diante do abatimento da protagonista, que mantém o envolvimento com Helena:

O gentle Faustus, leave this damned art,
This magic, that will charm thy soul to hell,
And quite bereave thee of salvation.
Though thou hast now offended like a man,
Do not persevere in it like a devil.
Yet, yet, thou hast an amiable soul,
If sin by custom grow not into nature.
(MARLOWE, 1989, p. 101)

Quase no momento de dar sua alma a Lúcifer, conforme o estabelecido no pacto, Fausto sofre crise de desespero, mas não clama pelo arrependimento do Senhor. É um homem ciente dos erros cometidos, mas que não crê na possibilidade de salvação, sentindo-se sozinho num mundo material e sem crenças:

Accursed Faustus, wretch, what hast thou done?
 I do repent, and yet I do despair,
 Hell strives with grace for conquest in my breast:
 What shall I do shun the snares of death?
 (MARLOWE, 1989, p.102)

A morte de Fausto é tão grandiosa quanto sua vida. Assim como pode vivenciar plenamente todos os prazeres terrenos, também sente as mais dilaceradoras dores no final da existência. Nesse momento não lhe adianta chamar pelo Céu, pois o tempo que tinha para se arrepende escoou, e o destino que escolheu precisa se cumprir:

O mercy heaven, look not so fierce on me;
 Adders and serpents, let me breathe awhile!
 Ungly hell, gape not! Come not Lucifer!
 I'll burn my books! O Mephostophilis!
 (MARLOWE, 1989, p. 108)

Transportando a visão de Walter Benjamin (1984)⁴ para a análise de Fausto, vê-se que o personagem não se opõe aos ensinamentos de Deus, nem condena sua alma por simples prazer, mas todos os atos que pratica contra Ele são executados na convicção de que só assim terá uma vida cheia de realizações intelectuais e materiais. Sua mola propulsora é o descontentamento com a vida que leva no início da narrativa. A condenação a qual é submetido ao final se dá porque foi de livre e espontânea vontade que procurou Lúcifer. Utilizando-se do livre-arbítrio, que os homens do Renascimento começavam a tomar efetiva consciência, Fausto escolhe seu destino – não lhe sendo esse natural ou histórico –, devendo, portanto cumpri-lo até o fim.

⁴ Apesar de Benjamin não abordar o personagem Fausto, nem as obras sobre ele, a partir das considerações existentes no seu livro *A origem do drama barroco alemão*, que privilegia o estudo sobre *La vida es sueño* e *Hamlet*, é possível estabelecer algumas relações entre os protagonistas dessas histórias e o de Christopher Marlowe, em pauta.

Segundo o teórico acima, a sabedoria é fonte de sofrimento, podendo-se tornar perigosa para os outros pelo uso que se faz desse saber. Em *The tragical history*, Mefistófeles tem o poder e o saber infernais, e Fausto é levado à condenação eterna por desejar possuí-los. Dentre os mortais da peça, é justamente o Doutor quem mais padece já que é aquele que possui o conhecimento. Seu ato mais violento é matar os homens que tentaram assassiná-lo, mas, é ele a quem cabe maior sofrimento. A dor é sua punição por não ter aceito as limitações impostas pela vida terrena e não ter se contentado em ser um simples mortal.

A perdição do doutor também foi ocasionada pelo fato de ele ter acreditado que sua alma continha uma idéia sobre-humana. Nas palavras de Lukács ([s.d], p. 101), de ela ser “demoniacamente possuída por uma idéia elevada em ser, posta como só e única, como habitual realidade”.

Uma das contribuições de Benjamin à literatura e que colabora para a compreensão da peça é o estudo da alegoria. Essa, para ser entendida, precisa ser vista e, sobretudo, ser considerada a partir do todo da obra, e não numa de suas partes específicas. É juntando os seus diversos fragmentos que se consegue chegar ao seu significado, isto é, ao seu desvelamento. Em *The tragical history*, o protagonista é a maior alegoria, pois, aspirante ao poder, durante toda história, suas ações, falas e contatos com os demais personagens caminham na direção da sua realização. Todavia, apesar das conquistas se efetuarem sucessivamente, o doutor sempre deseja maior glória, novos reconhecimentos e maior prazer, numa insatisfação constante. É como se sua alma, exposta ao mundo exterior, precisasse sempre de aventuras, e todos os sentidos apreendidos pelas experiências da vida se tornassem em não-senso. Além disso, Fausto é o ser que representa a luta entre o livre desenvolvimento da ciência e a rigidez dos ensinamentos religiosos. Em última instância, é aquele que representa o materialismo desmedido.

As figuras demoníacas, principalmente Mefistófeles, ao mesmo tempo em que têm um papel corruptor, apresentam a função de saneadoras do mundo humano. Tal característica se

mostra porque afastam da Terra aqueles indivíduos ímpios e individualistas que não pensam no progresso e desenvolvimento coletivo, prezando somente a questão pessoal. Esses indivíduos prejudiciais à sociedade, caso permaneçam no seu meio, precisam ser eliminados e punidos por seu egotismo. Mefistófeles surge como um ser proveniente de um mundo caótico, em que as certezas ancestrais – como as de cunho religioso – são questionadas e desacreditadas, e novos saberes da ciência oferecem ao homem a possibilidade de decidir sozinho a vida que deseja levar:

para um crente sincero, a inversão dos valores, das palavras e dos signos, a desordem reinante sobre os espíritos [...] podem levar a pensar que o Mal seja alguém de existência própria. Uma existência de certo modo necessária para justificar a liberdade de escolha dada à criatura de submeter-se ou recusar-se a ela. (DEBEZIES, 1998, p. 340)

O sacrifício de Fausto – anunciado desde o primeiro encontro com Mefistófeles – transcorre por sua única culpa, pois procurou voluntariamente por Lúcifer, assim como foi de sua vontade assinar o pacto com esse. Ele se assume, pois, responsável pelo seu destino. Sua morte transcorre como uma punição pelos atos desmedidos, dentre os mais graves, o de usurpar a posição de Deus, um desejo passível de condenação eterna já que as idéias teocêntricas – ainda que não sejam mais as únicas – ainda se mostravam presentes no seu mundo.

A vida do Dr. Fausto, contada por Marlowe, refere-se, em síntese, a liberdade de escolha entre o Bem e Mal. Longe de se preocupar com a coletividade, sua atenção é voltada apenas para a satisfação de seus desejos e aspirações pessoais. O desenrolar da história não traz novidades e a seqüência de ações apenas confirma o final do personagem, antecipado no título da peça: *The tragical history of Doctor Faustus*.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DABEZIES, André. Fausto. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio/Editora UnB, 1998. p. 334-341.

DELUMEAU, Jean. *A história do medo no Ocidente*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LUKÁCS, Georg. A teoria do romance. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, [s.d.]

MARLOWE, Christopher. *Dr. Faustus*. New York: W.W. Norton; London: A&C Black, 1989.

MAY, Rollo. Fausto: o mito do poder patriarcal. In: _____. *A procura do mito*. São Paulo: Manole, 1992. p. 189-204.

AS TRADUÇÕES DE *SALOMÉ* PARA O INGLÊS

Luciana Kaross

Universidade Federal de Santa Catarina

RESUMO

A tradução feita por lord Alfred Douglas da peça *Salomé*, de Oscar Wilde, escrita originalmente em francês, causou certo desconforto em seu autor. Há rumores de que uma segunda tradução da peça para o inglês seja uma revisão feita pelo próprio Oscar Wilde do texto produzido pelo seu primeiro tradutor. Ainda que se tenham dúvidas quanto ao tradutor da segunda versão da peça, essas duas traduções figuram nas antologias de Oscar Wilde, raramente acompanhadas do texto de origem. Essas traduções são atribuídas a lord Alfred Douglas ou dedicadas a lord Alfred Douglas. Esta última é considerada como uma possível revisão de Oscar Wilde.

Palavras-chaves: Tradução, Oscar Wilde, *Salomé*.

ABSTRACT

Lord Alfred Douglas's translation of Oscar Wilde's *Salomé*, originally written in French, provoked a certain uneasiness in the author. There are some rumours about a second translation into English being a revision Oscar Wilde himself had done from the text produced by its former translator. Although some doubts still remain over the name of the translator for the second version of the play in English, these two translations appear in anthologies of Oscar Wilde's texts, rarely accompanied by the original text. Both translations are attributed or dedicated to Lord Alfred Douglas. The last one is considered a possible revision from Oscar Wilde.

Keywords: Translation, Oscar Wilde, *Salomé*.

Este artigo propõe-se a analisar as traduções para a língua inglesa da peça *Salomé* comparativamente ao texto que a originou, em francês, com o objetivo de discutir a autoria desta segunda tradução. A fim de buscar subsídios que sustentem minha argumentação a respeito da autoria da segunda versão da tradução para o inglês, serão utilizados, também, outros textos do autor, sua biografia e cronologia de suas obras, bem como textos de seus estudiosos.

Composta em 1891, *Salomé* encontrou sua protagonista quando Sarah Bernhardt ouviu a leitura da peça, na casa do autor. Infelizmente, por tratar de motivos religiosos, a peça não pôde ser encenada no Reino Unido. Em 1893, a peça é publicada na França e, em 1894, é publicada a sua tradução para o inglês. Uma outra tradução publicada ainda em 1894, e atribuída a uma revisão de Oscar Wilde, é dedicada a lord Alfred Douglas. Finalmente, em 1896, a peça é produzida em Paris.

O tradutor brasileiro de *Salomé*, João do Rio, preferiu adotar a segunda versão do inglês. Tal escolha foi sustentada pelo restaurador da tradução de João do Rio, feita em 1920, Arthur Nestrovski (1993, p. 09), na apresentação do volume, argumentado que "(...) seu texto de partida foi não o original de Wilde, em francês, mas a tradução inglesa, cuja autoria até hoje se disputa, mas que é provavelmente a obra de lord Alfred Douglas, retrabalhada depois pelo autor".

Tais suposições quanto à autoria das traduções não estão calcadas em nenhum indício factual, pois grande parte dos documentos referentes a Oscar Wilde foi destruída quando da sua prisão, em 1897. Em suas cartas, Oscar Wilde não faz nenhuma referência direta a uma provável revisão que estivesse produzindo.

Segundo Lewis Broad (1970, p. 126), *Salomé* é "uma obra de arte indiscutível. Dentro de seu estilo é uma perfeição, uma obra artística sem nenhuma nota dissonante". Oscar Wilde compartilhava da mesma opinião, pois em sua carta, *De Profundis*, o autor enaltece a valor poético de seu texto e lamenta a tradução produzida por lord Alfred Douglas. As exatas palavras ditas por Wilde foram transcritas no livro de Lewis Broad, em que Oscar Wilde descreve os problemas por ele encontrados na tradução como erros de colegial e uma tradução tão indigna de lord Alfred Douglas, quanto de um simples universitário de Oxford. Então, a partir desta primeira e malfadada tradução, ele teria produzido uma revisão cuja autoria não assumiu, mas dedicou ao amigo.

Comparando-se as duas traduções feitas para o inglês, constatamos que as diferenças entre as duas são realmente poucas,

deixando clara a intenção da revisão. As diferenças, no entanto, distanciam semanticamente os dois textos.

Logo na descrição do cenário encontramos a primeira diferença substancial: a iluminação na qual a peça vai-se desenrolar. No original francês, a partir de agora denominado (F), lemos *Clair de lune*. Na tradução atribuída a lord Alfred Douglas, a partir de agora denominada (LAD), temos *Moonlight*. Na revisão atribuída a Oscar Wilde, a partir de agora denominada (ROW), encontramos *The moon is shining very brightly*. Podemos perceber que a iluminação nas três peças não é a mesma. A expressão francesa não nos dá indicações da intensidade da iluminação da lua, assim como acontece na tradução de (LAD), já a (ROW) dá um brilho extra à lua. Incrivelmente, a tradução brasileira, que se baseou na (ROW), descreve a iluminação da seguinte forma: “A lua brilha fracamente”. Se Oscar Wilde realmente realizou a revisão, por que ele teria modificado a iluminação da peça que considerava, à época, sua obra-prima? A iluminação mais forte daria maior visibilidade ao palco, no entanto, tal iluminação provocaria uma perda na função dramática impressa na versão original. Uma vez que a peça não poderia ser representada no Reino Unido devido ao seu teor religioso, por que o autor estaria preocupado com a iluminação? Levar a peça a outros países de língua inglesa seria a resposta mais óbvia, não fossem estes países colônias ou ex-colônias britânicas com uma moral similar ou ainda mais intolerante do que a encontrada na matriz.

Mais adiante, as personagens discutem sobre os deuses adorados pelos convivas. O nubiano confia como agem os deuses de sua terra apesar dos sacrifícios oferecidos pelo seu povo, em (F) *Mais il semble que nous ne leur donnons jamais assez, car ils sont très durs envers nous*. Em (LAD), lemos *But it seems we never give them quite enough, for they are very harsh to us*. A (ROW) transfere a impessoalidade da frase da primeira tradução (*il semble – it seems*) para uma observação mais pessoal, quando escolhe a seguinte oração: *But I am afraid that we never give them quite enough, for they are very harsh to us*. Na versão

original e na (LAD) a personagem apenas comunica o fato, elocubrando sobre a razão da dificuldade no relacionamento com os deuses. Todas as falas dão a impressão de que a personagem julga o poder dos deuses, mas a personagem da revisão lamenta o fato de não os satisfazer e demonstra saber que as ofertas não são suficientes. A personagem da (ROW) é mais direta na sua demonstração de discordância quanto ao julgamento dos deuses. A versão atribuída a Oscar Wilde promove uma nova leitura de seu original ao escolher um discurso que não deixa dúvidas quanto à razão da ira dos deuses, pois a personagem parece estar consciente da relação existente entre as divindades e os seres humanos.

Mais adiante, há modificações que tornam o texto mais próximo à realidade do país da língua de chegada, devido a questões culturais, vejamos os exemplos nas três versões:

(F) Quand il viendra la terre déserte se rejouira. Elle fleurira comme le lis.

(LAD) When he cometh, the solitary places shall be glad. They shall blossom like the lily.

(ROW) When he cometh, the solitary places shall be glad. They shall blossom like the rose.

Aqui percebemos que “a terra deserta” foi transformada em “locais solitários”, o que, semanticamente, não oferece a mesma proporção de devastação e infertilidade na medida em que lugares abandonados, geralmente, possuem grande quantidade de espécies, tanto em sua fauna quanto em sua flora; já os desertos, carecem de toda fonte de vida. Coerente com esta transformação “ela” (*elle* – a terra deserta) foi traduzida por “eles” (*they* – os locais solitários) em ambas as traduções para o inglês. No entanto, o desabrochar destes locais é comparado a flores diferentes. Em (F), assim como em (LAD), temos a flor de lis; já em (ROW) temos a rosa. A rosa, da última tradução, possui um apelo mais forte entre os ingleses por ser um símbolo nacional.

Essa alegoria demonstraria aos ingleses a sua capacidade de reconstrução, de renascerem ante as adversidades.

No entanto, esta nunca pareceu ser a intenção de Oscar Wilde. Na introdução escrita por seu filho, Vyvyan Holland (1989, p. 12), para *The Complete Works of Oscar Wilde* temos a revelação de que com a proibição de representação de *Salomé* nos palcos britânicos, Oscar Wilde “announced his intentions of renouncing his British nationality and becoming a Frenchman, there being no restrictions in France”¹. Sendo assim, por que ele procuraria enaltecer uma nacionalidade que, em algum momento, pensou em renunciar? Não havia em Oscar Wilde nenhuma intenção de angariar a simpatia do público britânico através de subterfúgios como o supracitado. Oscar Wilde queria ser aceito por suas próprias idéias e não por afirmações oportunistas.

Outra diferença importante presente nas versões é a inversão de partes das falas das personagens, como se vê em (F) *Pourquoi lui parler? Pourquoi la regarder? ... Oh! il va arriver un malheur, em comparação com as outras duas traduções. Em (LAD) temos Why do you speak to her? Why do you look at her? Oh! Something terrible will happen, enquanto em (ROW) lemos Why do you speak to her? Oh! Something terrible will happen. Why do you look at her? A simples inversão na ordem das frases implica em uma mudança na origem da maldição. Na versão atribuída a lorde Alfred Douglas, assim como no original francês, falar e olhar para a princesa são prenúncio de que algo de mau pode acontecer. Na versão atribuída a Oscar Wilde, este mesmo sentimento se dá apenas ao falar com a princesa. O problema desta redução ocorrida na segunda versão torna-se mais evidente quando estamos de posse do texto integral, pois a personagem que produz esta fala repete com bastante frequência a seqüência: “Por que você está olhando para a Princesa? Algo de terrível vai acontecer!” A nova versão quebra esta seqüência e pode ser um artifício no intuito de chamar a atenção do espectador, resignificando seu poder de previsão. Fosse essa a intenção de Oscar Wilde ao realizar uma*

¹ Tradução: anunciou suas intenções de renunciar à nacionalidade britânica e tornar-se francês, por não haver restrições na França.

segunda tradução de *Salomé*, o texto original em francês também poderia ter sido revisado a tempo de figurar na representação da peça em Paris, em 1896, o que não foi feito. Logo, a transferência da fala foi proposital para a suposta revisão do autor apenas para o texto que seria lido em inglês, mas não previa a mudança da cena que seria apresentada ao público.

Além destas inversões nas falas das personagens, ainda há omissões de trechos ou mesmo de falas inteiras. A fim de ilustrar estas omissões, foram selecionadas duas passagens. A primeira é uma súplica do pajem de Heródias, mãe de *Salomé*:

(F) Ne la regardez pas. Je vous prie de ne pas la regarder.

(LAD) Do not look at her. I pray you not to look at her.

(ROW) I pray you not to look at her.

Nesta passagem percebemos que o jargão “não olhe para ela” que vinha sendo repetido ao longo de toda a primeira parte do texto foi retirado, permanecendo apenas a súplica. As versões francesa e a de (LAD), que se utilizam da repetição da frase, colocam uma nova ênfase ao jargão, dando ainda mais força ao prenúncio. A repetição é um recurso lingüístico que foi relegado na versão de (ROW). Sabendo-se que o espectador não possui o texto em mãos durante o espetáculo, a repetição em textos teatrais serve para chamar a atenção do público para um aspecto crucial ao entendimento dos fatos que se seguirão. Ainda que esta frase já tenha sido dita mais de uma vez ao longo do texto, essa repetição tão próxima prenuncia a iminência do mal, enquanto a fala em (ROW) apenas reforça o desejo de que a personagem em questão interrompa a ação.

A segunda passagem é uma fala de *Salomé*, respondendo a um escravo que trazia uma mensagem do Tetrarca para que ela retornasse à festa. Os três textos aparecem como segue:

(F) UN ESCLAVE. Princesse, le tetrarque vous prie de retourner au festin.

SALOMÉ. Je n'y retournerai pas.

LE JEUNE SYRIEN. Pardon, princesse, mais si vous n'y retourniez pas il pourrait arriver un malheur.

(LAD) THE SLAVE: Princess, the Tetrach prays you to return to the feast.

SALOMÉ: I will not go back.

THE YOUNG SYRIAN: Pardon me, Princess, but if you do not return some misfortune may happen.

(ROW) THE SLAVE: Princess, the Tetrarch prays you to return to the feast.

THE YOUNG SYRIAN: Pardon me, Princess, but if you return not some misfortune may happen.

Ambos os textos, (F) e (LAD), mostram uma faceta de Salomé: sua autonomia e resistência a qualquer imposição. Nesses dois textos, Salomé mostra sua personalidade forte e a imposição de sua vontade sobre a de qualquer outra pessoa, sua determinação de conseguir o que deseja. A versão produzida por (ROW) retira esta fala, ou seja, Salomé não só não esboça qualquer reação quando recebe o recado do Tetrarca como também ouve as opiniões do escravo e de um conviva sem reagir a elas, como conviria a uma princesa cuja vida fosse determinada pelos seus superiores. Mas Salomé não é assim. Ela exige o que quer e, quando não o consegue por vias diretas, usa de subterfúgios para alcançar seus objetivos, como barganhar com o Tetrarca sobre a vida do profeta em troca de uma dança.

Ao retirar esta fala, Oscar Wilde não apresenta a personalidade arredia da personagem, deixando para mais tarde a revelação de sua obstinação em alcançar o profeta; quando a

personagem, contrariando todos os conselhos, dirige-se a cisterna e exige que o profeta a beije. Ainda que os atos falem por si mesmos, o não-retorno da princesa não substitui a fala. Ao expressar verbalmente sua resolução de não voltar à festa, Salomé deixa clara a sua vontade e a pouca influência que a hierarquia exerce sobre ela. O poder do Tetrarca e, conseqüentemente, de todo o reino é posto à prova quando esta fala é produzida. Esta fala desencadeia a rebeldia da personagem e demonstra o poder que ela possui sobre o Tetrarca, que fará o que ela quiser. Foi esta fala que, provavelmente, levou Salomé ao seu final trágico. O ato da insubordinação, dissociado da fala, pode transparecer, a princípio, um ato impensado, uma ação levada a cabo em um momento de impulso; o que não era o caso desta personagem em especial. O suspense causado por esta ausência, no entanto, traz mais força à cena da barganha, pois toda a trama estaria sendo arquitetada na mente de Salomé e seria revelada quando melhor lhe conviesse.

Ao realizar estas modificações no momento de traduzir o texto para sua língua materna, o autor poderia redimensionar seu texto, resignificando certas cenas e distribuindo o peso das falas de modo a melhor atingir este novo público, respeitando seu gosto e o padrão ao qual estavam acostumados. No entanto, esta não pareceu ser a intenção desta segunda tradução para a língua inglesa. Ao compará-la à tradução atribuída a lorde Alfred Douglas e ao texto original em francês, percebemos que, na verdade, o vocabulário geral utilizado pelos dois tradutores é bastante semelhante; confirmando-se aqui a hipótese de a segunda tradução ser mesmo uma revisão da primeira. Revisão esta que escolheu pontos em especial para trazer à tona sua marca.

Segundo Broad, lorde Alfred Douglas chegou a afirmar que o texto original de *Salomé* teria sido escrito em inglês e, posteriormente, transferido para o francês com o auxílio de André Gide. Assim, o texto atribuído a Oscar Wilde seria anterior à tradução realizada por lorde Alfred Douglas e as pequenas diferenças - tanto sintáticas quanto semânticas - seriam fruto das modificações realizadas para o texto francês, que serviu de original

para a tradução de Douglas. No entanto, esta afirmação é refutada por Gide, que confirma ter lido a peça em francês durante as várias fases de sua criação e ter realizado apenas algumas correções.

A simples confrontação dos três textos nos mostra que a (ROW) se afasta levemente do original, enquanto a não-revisão está mais próxima a ele. Por que o autor teria feito críticas tão duras ao seu tradutor, sendo ele alguém tão próximo, e realizaria uma revisão, na qual percebemos algumas mudanças substanciais, sem assumir esta revisão? A leitura das críticas feitas por Oscar Wilde a lorde Alfred Douglas demonstra o quanto o autor preza seu texto e dão a entender que quaisquer modificações em suas palavras não eram bem-vindas. Sendo assim, ele mesmo não as faria.

A tradução dedicada à lorde Alfred Douglas, não é, portanto, de Oscar Wilde. Além da razão acima citada, existem mais três motivos que descartam o fato do autor ter publicado uma tradução anônima de sua peça.

A primeira diz respeito ao fato do primeiro tradutor ter sido lorde Alfred Douglas. Devido à grande amizade que os unia, Oscar Wilde poderia ter ficado receoso de magoar seu amigo publicando logo após o trabalho de lorde Alfred Douglas uma revisão de sua tradução. O amigo poderia melindrar-se ao ver uma assinatura de Wilde pondo por terra todo o trabalho que havia realizado e esse fato tumultuaria ainda mais a relação instável que mantinham. Entretanto, este argumento torna-se pouco plausível quando lemos as palavras ditas a lorde Alfred Douglas quando da publicação da tradução. Provavelmente as palavras “erros colegiais” e “tradução indigna de qualquer aluno de Oxford” foram mais fortes e mais impactantes para o relacionamento do que uma publicação revista da tradução que trazia algumas modificações ao conteúdo do texto. Poder-se-ia argumentar que a reação, em forma de cartas, de lorde Alfred Douglas a estas palavras poderia ter causado certo receio ao autor de assumir sua revisão. Neste caso, Oscar Wilde não faria a publicação. O relacionamento entre eles foi, mais de uma vez, posto acima do trabalho literário de Wilde, tendo ele deixado de escrever durante

um retiro que fez no intuito de terminar uma peça devido à presença do amigo e seus desejos por companhia. As cartas indignadas de lorde Alfred Douglas o impediriam de tomar qualquer atitude pública em relação ao texto de *Salomé*. Ele não publicaria uma revisão anônima que pudesse suscitar quaisquer dúvidas em lorde Alfred Douglas quanto a sua autoria e tornar ainda mais instável sua relação.

Além disso, a data das publicações das traduções é 1894. Nesta época, o prestígio de Oscar Wilde era ascendente. Suas peças estavam cada vez mais concorridas e ele ainda iria produzir o seu maior sucesso de crítica e de bilheteria: *The Importance of Being Earnest*, no ano seguinte. Tamanho prestígio não seria posto de lado ao deixar de publicar seu nome em um trabalho. Caso a revisão tivesse sido feita pelo autor, porque ele deixaria de colocar seu nome na capa? Esta revisão provavelmente desprestigiaria a tradução realizada por lorde Alfred Douglas, no entanto, daria maior prestígio a Oscar Wilde na medida em que mostraria a sua preocupação em oferecer seu texto ao seu público em sua língua materna. Poder-se-ia argumentar que o não-aparecimento do nome do tradutor significaria que a tradução teria sido feita pelo próprio autor sendo, portanto, desnecessário figurar seu nome uma segunda vez, o que configuraria, assim, a obra como uma peça original. Esta hipótese poderia receber o reforço da dedicatória a lorde Alfred Douglas que figura nesta segunda tradução. Essa dedicatória serviria como um pedido de desculpas pelas palavras duras com que o autor teria classificado sua tradução. No entanto, este argumento não é confirmado pelos acontecimentos biográficos de Oscar Wilde. Nesta mesma época, o Marquês de Queensberry, pai de lorde Alfred Douglas, já havia iniciado a série de provocações públicas a respeito do relacionamento existente entre seu filho e o escritor. Oscar Wilde não forneceria, ao escrever esta dedicatória, motivos para os escândalos do marquês, nem produziria material que pudesse ser usado contra ele. Além disso, a dedicatória poderia ser encarada por lorde Alfred Douglas como uma afronta ao seu trabalho anterior. Depois das farpas trocadas entre o escritor e seu tradutor através de cartas e do perdão recebido, também por carta, em

uma das quais podemos ler a agradecimento e devoção de Oscar Wilde por seu tradutor (*I am happy in the knowledge that we are friends again, and that our love has passed through the shadow and the night of estrangement and sorrow and come out rose-crowned as of gold*)², o autor não ousaria tocar no assunto novamente e trazer à tona as divergências que provocaram uma separação de três meses.

Por fim, e, ao meu ver, o motivo mais forte para que a segunda tradução de *Salomé* para a língua inglesa não seja creditada a Oscar Wilde aparece no livro *The Complete Works of Oscar Wilde: Stories, Plays, Poems and Essays*. Ali o texto de *Salomé* aparece em sua tradução, o original francês é deixado de lado e logo abaixo do título aparecem as frases: “A Tragedy in one Act. Translated from the French of Oscar Wilde by Lord Alfred Douglas”. Esta referência é confirmada nos créditos na forma de um agradecimento à propriedade literária de lord Alfred Douglas. Esta edição foi prefaciada por Vyvyan Holland, filho mais novo de Oscar Wilde, que em nenhum momento colocou em dúvida a autoria da tradução de lord Alfred Douglas nem exigiu a autoria de uma segunda tradução a seu pai. Esta segunda tradução, que recebe o rótulo de revisão, não é sequer citada por Vyvyan. Houvesse seu pai realizado uma tradução de uma de suas melhores peças e tendo sua vida e fortuna destruídas por amor a lord Alfred Douglas, por que Vyvyan manter-se-ia fiel a esta tradução de lord Alfred Douglas?

Logo após a morte de Oscar Wilde, toda sua obra passou às mãos de seu testamentário literário, Robert Ross. Esta suposta revisão feita por Oscar Wilde também nunca foi defendida por Robert Ross, que, após a sua morte, devolveu os originais do escritor aos remanescentes da família Wilde, então renomeada Holland após o banimento das obras e da reputação de Oscar.

Ademais desses três motivos, existe um quarto cuja comprovação pode ser questionada, mas que não pode ser

² Tradução: Fico feliz em saber que somos amigos novamente, que nosso amor atravessou as sombras e a noite de estranhamento e de pesar e ressurgiu coroado de rosas com se fora de ouro.

descartada. Oscar Wilde tinha um grande orgulho de suas obras, ele apreciava o brilho da fama e não perderia a oportunidade de ver seu nome sob os holofotes. Oscar Wilde não faria uma tradução de uma peça por considerá-la uma obra única, com toda musicalidade, poesia e beleza que só podem ser admirados em seu original. Antes mesmo da representação de *Salomé* ao público, o autor, em suas cartas, já mostrava grande entusiasmo por uma nova peça que estava escrevendo: *The Importance of Being Earnest*. Ele não teria tempo para ficar retrabalhando uma obra que, ele sabia, não seria encenada e não lhe traria qualquer glória no país onde residia.

REFERÊNCIAS

- BROAD, Lewis. *Amizades e Loucuras de Oscar Wilde*. Tradução de Jorge Maia e R. Magalhães Júnior. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- HOLLAND, Vyvyan. Introduction. In: WILDE, Oscar. *The Complete works of Oscar Wilde: Stories, Plays, Poems and Essays*. London: HarperPerennial, 1989. P. 9-14.
- HOLLAND, Merlin, HART-DAVIS Rupert (org). *The Complete Letter of Oscar Wilde*. New York: Henry Holt and Company, 2000.
- NESTROVSKI, Arthur. Apresentação. In: WILDE, Oscar. *Salomé*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993.
- WILDE, Oscar. *De Profundis and Other Writings*. 10.ed. London: Penguin Books, 1986.
- WILDE, Oscar. *Salomé*. Project Gutenberg Impressum. http://www.farid-hajji.net/books/fr/Wilde_Oscar/sa-index.html último acesso em: 12 de junho de 2006.
- WILDE, Oscar. *Salomé*. In: WILDE, Oscar. *The Complete Works of Oscar Wilde: Stories, Plays, Poems and Essays*. Tradução de Lord Alfred Douglas. London: HarperPerennial, 1989. P. 552-575.

WILDE, Oscar. *Salomé*. (Suposta) Tradução de Oscar Wilde In: WILDE, Oscar. *The Importance of Being Earnest and Other Plays*. 3.ed. New York: Signet Classics, 1985. P. 1-38

WILDE, Oscar. *Salomé*. Tradução de João do Rio. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993.

POESIA BRASILEIRA (D)E CONFLITO NO LOCUS CONTEMPORÂNEO

Robson Coelho Tinoco¹
Universidade de Brasília

RESUMO:

A produção poética nacional respondeu de modo rarefeito, a partir da década de 70, aos desafios e oportunidades que a cultura e a nova ordem sociopolítica apresentavam. Desafios e oportunidades advindos, por exemplo, pela Guerra Fria, lutas raciais, Terceiro Mundo, sociedade de informação, ditaduras, globalização. Nesse contexto nacional-mundial – império do caos ideológico – essa produção propõe reescrever a linguagem poética como ex-centro de preocupações éticas delimitadas por projetos estéticos. Sob tal composto ético-estético, neo-romanticamente ressaltam divergências sensíveis, frente ao cânone literário nacional, quanto a entender as fronteiras entre poesia e não-poesia, arte funcional, utilitarista e arte engajada. Ressalta, ainda, a bem-humorada e irônica, ainda que simples, denuncia dos “novos tempos” e do que o poeta propunha como busca de uma comunicação mais integrada, criativa e provocativa com as pessoas e com a arte.

Palavras-chave: poesia – sociedade – contemporâneo.

ABSTRACT:

The national poetic production answered in a rarefied way, starting from the decade of 70, to the challenges and opportunities that the culture and the new sociopolitical order presented. Challenges and opportunities comes, for instance, for the Cold War, racial fights, Third World, society of information, dictatorships, globalization. In that national-world context – empire of the ideological chaos – that production intends to redraft the poetic language as former-center of ethical concerns delimited by aesthetic projects. Under such an ethical-aesthetic composition, neo-romantically emphasize sensitive divergences, front to the national literary canon, as to understand the borders among poetry and no-poetry, functional art, utilitarian and engaged art. It stands out, still, the good-humored and ironic, although simple, accusation of the “new times” and than the poet proposed as search of a communication more integrated, creative and provocative with the people and with the art.

Keywords: poetry – society – contemporary.

¹ Doutor em Literatura Brasileira. E-mail: robson@unb.br

entre a dívida externa
e a dúvida interna
meu coração
comercial
alterna

Paulo Leminski,
Caprichos e relaxos.

Pode-se dizer que, quanto à poesia, as discussões em torno dela, desde a década de 70 do século passado representa um tipo de pós-tudo multidirecional. Aliás, essa expressão “pós-tudo”, até já gasta conceitualmente, com engenhosidade concreta é usada num poema Augusto de Campos, *Pós-tudo*, publicado em 1984. O poeta buscava, incerto do alcance de seu objetivo, reavaliar uma impressão, já há muito generalizada, de que tudo já tinha acontecido e de que nada mais de novo havia a fazer ou dizer, depois de praticamente um século inteiro das mais variadas experimentações. (MORICONI, 2002).

Tinha-se como quadro representativo, com complementos de forma e conteúdo até os dias de hoje, de um lado o choque do chamado vanguardismo utópico com uma inexorável realidade ocidental consumista; de outro, manifestações de uma exaustão conceitual perdida em si mesma. Nesse caudal de idéias, o escritor americano John Barth nomeou o pós-modernismo de “literatura da exaustão”, entenda-se, exaustão diante da magnificência auto-suficiente do cânone, diante da aberração das injustiças sócio-econômicas, diante da difusão de deuses-repositórios de neo-indulgências gerenciadas por bispos vendendo de tercinhos bentos a hóstias consagradas enviadas pelo correio.

Nesse sentido de uma poesia de imersão desorientada por fluxos de maré editorial e refluxos de sucesso midiático, a fórmula poética de Augusto de Campos expressa bem o clima estético das duas três últimas décadas do século XX, e dos dias atuais. Sob tal quadro de dúvidas, promessas e investidas poéticas. O ano de 1984 se mostra como um marco divisório entre o peridío das gerações 68 e 70, ainda revolucionário, e o período propriamente de final de século, formado pela segunda metade dos anos 80 e pela década de 90, esta marcada por uma surpreendente efervescência poética

em nível nacional, com destaques para a região Sul, sobretudo os estados do Paraná e Santa Catarina. (MORICONI, op. cit.)

Todas essas questões têm a ver com a relação ação vs. pluralismo do fazer literário, sobretudo poético, e conseqüentemente com a necessidade de o olhar crítico acompanhar essa abertura de versões do que é, agora, “boa poesia”. É para essa pluralização da perspectiva crítica que a produção poética, inserida no caos contemporâneo de tendências e valores, aponta. Mas para isso acontecer é preciso que a poeta – em nova versão poundiana de “pessoa-antena” – não mais disponha de certos atributos clássicos, como a autoridade. Ainda, que não utilize jamais argumentos de autoridade, mas vá buscar nessa trama de final (e início) de milênio(s), nessa trama de temáticas, um possível conjunto de referências. (LOBO, 1999)

Quanto a esse quadro, diga-se, sócio-estético, a década de 80 foi muito de acúmulo, de leituras de poetas estrangeiros, de superação do cânone tradutório dos concretistas, de sobrevivência dos 70, de culto à poesia de Ana Cristina César, Adélia Prado, Manoel de Barros. Superação no sentido de incorporação e passagem a outro momento e ainda,

no campo anglo-saxônico, substituíam-se Ezra Pound, Cummings e Hopkins por Elizabeth Bishop, John Ashbery, Sylvia Plath. No campo francês, em lugar de Rimbaud e Mallarmé, viu-se subir a cotação de Artaud, Prévert, Laforgue, Boris Vian, assim como a volta triunfante de Baudelaire, reflexo do talvez enorme interesse da tribo dos letrados pela obra do crítico e filósofo judeu-alemão Walter Benjamin. (MORICONI, op cit., p. 65)

Nos idos da década de 70, aqui tomada como delimitação *avant gard* para análise de uma produção poética dita contemporânea, cumpria bem, sem se prender a nenhuma escola ou fórmula literária, o papel-personagem do poeta incomodado em um país tricampeão de futebol (“a taça do mundo é nossa, ó brasileiro, não há quem possa...”). Poeta em um país vivendo os estertores de um período ditatorial, ainda às margens da comunidade global em que outros países se nutriam nos novos

ventos já tecnológicos e da política pós-guerra. Nas décadas de 50 e 60, acontecera a súbita ascensão do Japão e da Itália como potências exportadoras de manufaturas. Da mesma forma que com as telecomunicações e informática atualmente, estava também em curso uma evolução nos transportes, ao lado da introdução dos plásticos e materiais sintéticos. O Brasil iniciava seus passos globalizadores, na arte e na economia por ex., nesse contexto em que todos os países avançados, e não apenas Japão e Itália, se expandiam aceleradamente. Foram os chamados “anos gloriosos”, até 1973, quando se crescia a 5% ou mais.

Era nessa situação mundial, bipolar e já neoliberal, que os governantes brasileiros procuravam se espelhar, na verdade, sem um direcionamento autônomo. Sem espelhos que usar a poesia, enfim, sempre ganha a aposta do poema, ou por golpe de lâmina – sua estrutura é cortante –, ou por jogo de cintura – seu conteúdo propõe a idéia antes da afirmação. Desvirtuada em suas temáticas de produção, ainda que crítica do momento e contemporaneamente, nossa produção poética reaplica a “dialética da malandragem”². Nessa reaplicação busca, com suas multiproduções (de temas, de meios, de objetivos), um novo caminho de reconhecimento do país em que se manifestava – novo caminho ético-estético desde os anos 70 que, frente ao modelo da agora ensaiada “dialética da marginalidade”, pressupõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais.

Nesse contexto, não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a assumir “a promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos” (ROCHA, 2004). Entenda-se que aqueles anos de arbítrio, que partilhamos com os outros povos da América Latina, não podiam ser considerados como tempos de isolamento cultural. Pelo contrário, coincidem com a explosão de maio de 68 na França, com vários desdobramentos, que

² Em “Dialética da Malandragem – caracterização das ‘Memórias de um sargento de milícias’”, Antonio Candido apresenta profunda interpretação da vida social brasileira, com base histórica num comércio duplo de interesses estabelecidos entre a ordem e a desordem, entre o permitido e o proibido.

atingiriam em cheio as formas de conduta individual. Atingiriam, ainda, os modos de expressão entre as gerações dos países que sofreram o seu impacto, por exemplo, “no Brasil, a abertura cultural precedeu a abertura política e lhe sobreviveu.” (BOSI, 1996, p. 436)

Entenda-se que se instaurara como que uma proposta, via poesia marginal sobretudo das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, para uma nova visão de linha evolutiva da literatura. Considerava-se que, assim como a técnica ou a ciência que evoluem, o texto, o fazer literário, enfim, o ato de escrever, também deveriam evoluir. Assim, não mais interessa a idéia de literatura como algo pré-estabelecido em si mesmo ou como processo de continuidade literária. Para o então poeta contemporâneo era importante que suas “coisas” não tivessem nenhum padrão dessa continuidade com “isso que se chama literatura” (vários autores, 1994, p. 18). De certa maneira, a produção poética se colocava dentro de uma perspectiva histórica, profundamente marcada pela composição joyceana de mundo e de narrativa.

Profundamente imersa na contemporaneidade das vanguardas multimídias necessitadas de auto-afirmação e reconhecimento, à poesia cabia um novo papel de deixar de organizar o caos sócio-histórico instaurado para vivenciá-lo (SILVA, 1998). Nesse tipo de cadinho forjado a fórmulas de cada-um-por-si, conseguia transitar impassível por um irregular feixe expressivo de códigos, signos e linguagens, expressando idéias-emoções de variadas faixas etárias, atrelando-se a recentíssimos processos de informação de massa ou de grupos específicos. Quanto ao sentido de “auto-afirmação e reconhecimento” citado, Haroldo de Campos, em entrevista (ARAÚJO, 1999, p. 79), afirma, sobre a poesia contemporânea (em especial sua experiência com a poesia computadorizada) que “esse tipo de experiência já estava contido nas premissas históricas da Poesia Concreta. Quando esta foi lançada e elaborada, por volta da década de 50, pretendia-se sair do círculo fechado do beletismo acadêmico e ligar a poesia às outras manifestações, com o que se fazia, em termos de vanguarda, nas artes plásticas e na música, como também colocar

a poesia em sintonia com que havia de mais novo e fundamental na pesquisa científica”.

Ao comentar a poesia de Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda avalia que o mundo visível pode fornecer as imagens de que é feita sua poesia, mas essas imagens combinam-se, justapõem-se de modo sempre imprevisível, talvez até mesmo pelo próprio poeta (MELO, 1998). Nesse sentido, considere-se que nossa produção poética contemporânea legou aquilo que se pode chamar de *espontaneísmo orientado*, atingido através do completo domínio dos meios poéticos e de total predisposição ao poema. É, assim, naquele estranho poder de absorver o visto – processo subjetivo integrando espírito e visão – que vive a contribuição indispensável dessa produção. Esse poder se revela como força ou não de sua expressão e, assumindo o necessitado louvor de alguns poetas pelo dilema do “papel em branco”, propõe a revelação do poema por dentro, e de soltá-lo sem hesitação.

Contemporaneamente imbricada em sistemas duais computadorizados, essa produção poética reafirma sua predisposição à validação do poema como ferramenta de conhecimento da conturbada natureza humana, como reação planejada ao que o poeta *vê e sente*. Pode se *ver(ler)sentir* nessa poesia, como crítica poética, que, “(...) a palavra escrita é a verdadeira alma do homem que pensa em ocidentês. Ao contrário do que pensa McLuhan, ela vai mais e mais competir com a televisão” (PIGNATARI, 1995, p. 16). É nessa leitura que a poesia reafirma, também, a necessidade do exercício poético incansável:

A opacidade das coisas
e os olhos serem só dois.

A compulsão sem culpa
de dar sentido a tudo.

O incômodo pejo
de ser só desejo.

Por fim, o acaso.

Sem o qual, nada³.

Como tipo de releitura antropofágica do produto literário clássico *ad nauseam*, parte dessa poesia, ao surgir na linha do *parnasiano chic*, é para ridicularizar suas possibilidades, engajando-se naquilo que o mesmo Sérgio Buarque de Holanda chamou, em Bandeira, de “rebelião contra as formas convertidas em fórmulas”. Assim, uma dada situação estrutura e compõe a forma que é, na maioria das vezes, realizada por um conjunto de frases bem arquitetadas, ambíguas, opacas, “vestidas” em metros comuns, com uma sonoridade profundamente presente. O poema vai, dessa maneira, rompendo suas frases que aparentemente são rasas, inequívocas, claras.

Acrescente-se a essa composição o claro-difuso sentido neo-romântico de um lirismo marginal às imposições das vanguardas, sobretudo as nascidas com a década de 70. Tal sentido ampliava a análise do ensaísta, para quem sua força poética se centra na necessidade de concentração e reflexão no *poético* de diversos assuntos, como história, religião etc., como forma de enriquecimento do “material”, da “massa de assuntos”.

Oswald de Andrade, a certa altura do *Manifesto antropófago*, anuncia que “... nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós” (TELES, 1991, p. 355). Também oswaldiana, mas ampliando aquele sentido lógico, nossa produção poética contemporânea defendia (e defende) uma lógica-em-duplicidade: ao mesmo tempo modernista, portanto “alógica”, e individual, “ilógica” pela cartilha do verso/ poema bem composto. Quanto aos primeiros modernistas, considere-se que alguns de nossos poetas contemporâneos não valorizavam muito a obra de Mário de Andrade, encontrando nele o que se chamou de “algumas das coisas chatas da cultura brasileira: ufanismo, ‘macumba para turistas’ e, principalmente, sentimentalismo barato” (MELO, op. cit.).

³ Paulo H. Britto, Macau, p. 13.

Quanto à questão “poesia no contemporâneo e vanguardas”, deve-se retomar a noção de vanguarda como “desvio da norma”, na reveladora expressão de Viktor Chklósvki. Tal sentido de desvio pode ser aplicado tanto para vanguardas estéticas quanto para vanguardas que, além do componente estético, são formadas por outros políticos, religiosos etc. Essas vanguardas possuem, em sua composição básica, um forte elemento *desviante*, que promove desde suas manifestações públicas até mesmo sua condição existencial de grupo(s) social(is).

Esse desvio trata, antes, de uma postura frente à norma social vigente (das décadas de 70 e 80), à crítica em relação a um determinado cânone estético (década de 90...). Assim, determinada vanguarda estética representaria um desvio em relação a um “mundo artístico-intelectual”, tal como o definiu Howard S. Becker. No caso de uma vanguarda como a *contracultural*, com seu ápice na década de 70 – composta por elementos estéticos, industriais, políticos, econômicos, ecológicos, psicofísicos etc. –, o sentido de desvio extrapola o nível de produção de obras, ou pensamentos, e se instaura no dia-a-dia do indivíduo.

A contracultura (década de 60), nesse sentido, pode ser definida como manifestação esteticopsicossocial (RISÉRIO, 1990) em que, e isso é evidente, vida e obra surgem como elementos, por vezes conflitantes, mas inseparáveis, em qualquer situação. A partir desse período, com ramificações sócio-estéticas que se estendem até hoje, por ex., nos *blogs* e *orkut* da Internet, instaura-se uma espécie de onda neo-romântica. Essa onda anuncia e oferece às pessoas novidades como drogas alucinógenas, pacifismo, ecologia, orientalismo, movimento feminista, pansexualismo etc., como manifestações de um desvio assumido contra o *status quo* mundial.

Integrada a tudo isso ressalta uma produção com um quê de mistura-de-um-pouco-de-tudo que se entrega às influências concreto-líricas de Donald Keene e Haroldo de Campos, em que o método ideogrâmico é peça-chave dessa estética vanguardista que se assume como nova fé pelos conceitos e linhas estéticas.

Poesia que trabalhou exaustivamente a dicotomia e/ou dialética instaurada entre o sentido do legível e ilegível, de limite e dissolução, erudito e popular, história e filosofia, prosa e poesia, informação e comunicação. Parte dessa produção mescla uma massa coesa de ficção e erudição conseguindo, como espécie poética de anotações caóticas – previamente arquitetadas –, transformar informação rápida em mensagem profunda.

O fato é que, na contemporaneidade, a poesia explora limites de fronteiras fluidamente estabelecidas. Nesses limites se instaura, como quem constata que na maior parte do todo está a menor parte da parte menor (BRITTO, op. cit.), uma ousada forma de revelar, em si e por si, o lirismo entranhado em cada ser humano. Assim elemento contemporâneo, a poesia vê no dia-a-dia da vida a possibilidade real de (re)acender o romantismo como *neologomarca* de uma postura mais centrada no sentimental, no espiritual e no indizível das palavras. Ao romper com um tipo de produção de viés concreto, o poeta busca a reconstrução de uma nova poesia brasileira como quem tem de começar tudo de novo. E assim faz, na busca da compreensão de que “difícil é descobrir o novo nas coisas recentes”. (LEMINSKI e BONVICINO, 1999, p. 10)

Uma parte dessa produção, ainda atrelada ao conforto do cânone, procura uma reaproximação aos parnasianos por seu gosto pelo artifício da estrutura poética e uso de outros recursos (rima e escansão, por ex.); outra, assume como norma a transformação em novos significados de Figuras de Linguagem, como a antítese e a metáfora. Dessa maneira, compõe sua poética, dentro de uma linha neo-romântica, articulando visão intimista com uma abordagem tecnicista da poesia concreta: articula-se Bilac e Oswald de Andrade; Vinícius de Moraes e Glauco Matoso; Cecília Meirelles e Xico Alvim. O poeta contemporâneo, ao utilizar com rara habilidade e eficiência o *mass media*, desconfiava da formalidade acadêmica e do que chamava, no rastro da produção concretista, de “lógica aristotélica” da linguagem.

O sentido de poesia imersa no contemporâneo, ao mesmo tempo que mantém exemplos de composição poéticas com

declarado virtuosismo técnico e aprimorada linha intelectual, estabelece uma relação marcada pelo lúdico, por uma expressão de fundo romântico centrada entre a inocência e o deslumbramento pela vida e pelas pessoas. Muitos desses poemas revelam um inconfundível prazer, como já dito, pelo conteúdo conciso do haikai e uma assumida liberdade, quanto à estrutura, ora pelo uso descompromissado da assonância e da rima, ora utilizando o verso branco e sem medida, ora construindo o poema visualmente, ora reconstruindo a forma/fôrma das letras e palavras e ocupando o espaço disponível da folha:

SÍ LA BA
 MIM
 PA LA VRA
 SEM
 F I M
 F I M
 F I M⁴

xavante
 muitos xxxxx
 avante⁵

só eu
 nu
 com meu
 um
 bigo
 um
 ido a

⁴ Paulo Leminski, *Caprichos e relaxos*, p. 135.

⁵ Idem, p. 104.

um ún
 ico
 nún
 ca⁶

Entenda-se que mesmo depois da definição do *calligrame*, por Apollinaire, como poema ideográfico e com a atenção das vanguardas literárias europeias do início do século para a ideografia chinesa, ainda é outro o interesse concretista. Ele se funda na radicalidade de uma composição nova, centrada em Fenollosa⁷ e suas considerações sobre linguagem e poesia, antevendo-se, de modo sintético mais detalhado, uma abertura extra-ocidental que avança pelo texto além de seu plano das fundamentações estéticas. Nesse contexto, avalia Risério (op. cit.)⁸, a contracultura propõe um tipo de *retorno à natureza*, refazendo viagens de Rousseau e Wordsworth em que se estabelece, ainda que utopicamente – considere-se que aquele ecologismo não é o ecologismo de hoje –, o rompimento com um dado modelo de sociedade.

A poesia, nesse contexto contemporâneo brasileiro marcado por cruciais desigualdades sociais, serve para testar e compor visualidades e sintaxes de montagem, harmonias fônicas em jogos de imagem. Nela o poeta se percebe, também, com olhos de contracultural andarilho neo-romântico-ruralmetropolitano – olhos de angustiante e isolado amor pela natureza, marcado pelo crescimento descontrolado das metrópoles aliado à inexorável percepção de escassez de recursos minerais e materiais como água, petróleo, árvores. Poeta que, do meio dessas percepções, pergunta:

⁶ Arnaldo Antunes, *Tudos*, s/p.

⁷ No ensaio de Fenollosa, *The chinese written character as a medium for poetry*, já se observam análises muito interessantes sobre o jogo de vanguardas que ora se presencia em todo o mundo.

⁸ “Foi dessa maneira que a contracultura abrigou e alimentou o embrião da ecopolítica, embora, naquele momento, nosso ecologismo tenha sido mais uma atitude filosófica do que qualquer outra coisa.” (p. 12)

E agora
que fazer

com esta manhã desabrochada a pássaros?⁹

A partir dos anos 70, no Brasil se percebe a estruturação do Movimento Negro Unificado, a proliferação dos terreiros de umbanda, do ritual católico das missas que admitem algumas intervenções do candomblé. Percebe-se, ainda, o ressurgimento de entidades afrocarnavalescas, o renascimento de uma música popular negromestiça que, entre outros fatores, institui um novo contexto histórico fundamental nas relações sócio-raciais¹⁰. Ao par desses acontecimentos nacionais, vê-se o surgimento, no continente africano, de novas nações negras de língua portuguesa superando o colonialismo e a revitalização do movimento *black power* e da *soul music* norte-americanos.

Os poetas – tipos excêntricos que não tendiam ao desbunde intelectualóide e midiático de boa parte dos artistas dessa(s) geração(ões) – não ficou às margens daqueles acontecimentos. Deixando-se absorver por tantas novidades, contraculturalmente, revelaram-nas por meio de um processo poético neo-romântico miscigenado e antipreconceituoso. Nesse contexto produz-se poesia, sob uma neo-estética lírico-poética da concisão, do humor, da ambigüidade, da sonoridade, do subjetivismo, absorvida por um momento histórico (pós)moderno que nunca perde sua espontaneidade e, mesmo, uma orientação bem definida: a de recriar o sentido do novo, do não-dito.

Assim, à vontade, revigorou-se a produção poética nacional a partir da década de 70. Nesse revigor contemporâneo, ela própria se serviu de apoiou para uma intenção, na verdade despreocupada, em seguir as idéias da poesia concreta ao longo das trilhas áridas dos anos da década de 60. Nesses trilhos às vezes não paralelos,

⁹ Manoel de Barros, Poemas rupestres, p. 27.

¹⁰ Esse conjunto amplo de fatores foi resultado, basicamente, do chamado milagre brasileiro, promovido pela sucessão de governos autoritários desde a década de 60. Para melhor compreensão do “fenômeno” e suas variantes, consultar, por ex., Thomas E. Skidmore, 1998; Caio Prado Jr., 1989.

essa produção reaplica a, mesmo que questionável, importância de Oswald de Andrade com seu coloquialismo nacional e poemas-piada, poemas-minuto, poemas-pílula. Reaplica o constante e intenso diálogo com a literatura clássica, com os simbolistas e com a poesia *beat* americana, a fim de tentar estabelecer novos parâmetros para a leitura e compreensão da lírica moderna. Reaplica, ainda: a produção literária pela música popular; o uso cordelizado do provérbio, a construção da frase poética densa, inquebrantável e simples.

Reaplica, também, as mais variadas filosofias e línguas que compõem o percurso histórico e estético dos *ismos* europeus do final do século XIX e as vanguardas (com suas pós-vanguardas) do século XX. Todos esses desvios, recriando novos caminhos, traçam o conturbado percurso da poesia nessa imersão do contexto contemporâneo. Daí o projeto ético-estético para uma poesia, na verdade, inconclusa em sua missão: textos com a missão, função, expressão de registrar o neo-romantismo, o hiper-realismo de uma produção poética, perdida e encontrada, na modernidade.

A poesia no contemporâneo: uma poética excêntrica em suas marcas neo-românticas

(Um conjunto de características)

Baseando-se na articulação dos conceitos da Estética da Recepção (ZILBERMAN, 1989; LIMA, 1979), na análise do conceito de romantismo anticapitalista (GUINSBURG, 1993; LÖWY e SAYRE, 1995, 1993; LÖWY, 1990) e na linha epistemológica desenvolvida por autores como José Guilherme Merquior (1996), o conjunto de características a seguir busca o *desvelamento temático*¹¹ do sentido de excentricidade romântica

¹¹ A opção, no presente artigo, é pela apresentação geral desses temas na produção poética em questão, sem considerar questões outras de ordem analítica, como predominância de imagens, alegorias, rimas, substantivações etc.

na produção poética inserida na contemporaneidade brasileira. Construída pela articulação conteúdo x forma, essa produção representa a literatura nacional no que se expressa por temas contemporâneos, fundados em uma condição hiper-real e metonímica. Tal expressão contemporânea se dá, no entender de Merquior, por meio da articulação com uma, e superando-a, produção moderna de essência surreal e metafórica.

Nesse contexto sócio-artístico – a partir da década de 70 – reestrutura-se um novo sentido de neo-romantismo, considerado como tipo de expressão ex-cêntrica, relendo um conceito de Linda Hutcheon (1995), face ao emblemático sentido canônico das obras de poetas como Drummond, Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes. Ainda procurando espaço de representação, esse novo sentido é demarcado por poetas como Manoel de Barros, Cora Coralina, Glauco Matoso, Xico Alvim, Paulo Henriques Britto, Arnaldo Antunes, entre outros. Neo-românticos excêntricos, às margens de um centro canônico literário estabelecido, esses poetas são, com sua visão crítica, lírica, telúrica, corrosiva e desmascaradora de arte e de mundo, efetivamente os refundadores de uma verdadeira “tradição moderna” nacional selada em uma poesia que reflete, a sua maneira, o espaço artístico contemporâneo.

Assim, às margens desse vivo sentido de refundação de uma poética, essa mesmice cíclica dita arte de vanguarda regula, dependentemente, também as relações com aquilo que passou. Na verdade, o dado novo na fase de nossa atual cultura poética – pretensamente ainda contra o erudito, o cânone, o clássico – em comparação com a fase do liberalismo avançado é a exclusão do povo. “A máquina gira sem sair do lugar. Ao mesmo tempo que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco”. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 126). Não obstante esse poético caldo caótico de linhas, tendências, posturas, ideologias – com exceções como os poetas citados ao longo da análise –, algumas dessas características, na linha de um neo-romantismo-excêntrico e considerado sob essa inconclusa estrutura ético-estética contemporânea, podem ser

avaliadas como componentes fundamentais de nossa produção poética¹²:

- a presença ausente da mulher amada – símbolo do sentimento perdido / encontrado no vazio do dia-a-dia;
- a crítica (com intenção solidária) a condições de existência centradas em uma vida rotineira, sem riscos ou dúvidas;
- a poética da neo-religiosidade como ofício de crença em um deus (brasileiro) ativo e presente;
- o sentido transmoderno da fugacidade contemporânea para um local ideal, ainda que incrustado na materialidade urbana das cidades;
- a morte dos sonhos, das vontades como sinal de advertência da efemeridade dos desejos e dos projetos de vida;
- o poeta multimoderno percebido pelo olhar (religioso-poético) do poeta eterno;
- o prazer pela estrutura lírico-poética (trans)formadora+inovadora como revelação revolucionária de si mesma;
- o sobreolhar (neo)romântico do poeta sob a (pós)modernidade da poesia;
- o egocentrismo abrigado no meio da excentricidade de uma multidão modernamente reclusa e carente;
- a anti-rigidez de uma estrutura poética decomposta por uma via de expressão em prosa;
- a liberdade assumida na construção dos versos e na estruturação transgramatical de tendência modernista;
- a figura (moderna) da mulher descrita como representação neolírico-carnal dos sentimentos do poeta;
- a hipermodernização do Mal du siècle composta pela visão de um mundo decadentemente renovador;

¹² Devido à extensão proposta para esse artigo, não serão apresentados poemas, ou trechos deles, a fim de exemplificar as características relacionadas.

- a poesia como desmembramento explosivo da fissão entre um neo(ego)lirismo e uma modernidade pancêntrica.

Em suma, para melhor compreensão da relação poesia (d)e conflito e sentido mesmo de nação, deve-se avaliar que nessa estrutura contemporânea e funcional da arte como expressão sócio-cultural, considera-se que, de todas elas, a que mais sofreu foi a literatura. Nela, o gênero mais atingido foi, sem dúvida, a poesia que, na verdade e em boa parte, enveredou-se por um enviesado caminho tecno-artístico. Pela necessidade de experimentações aleatórias, esse caminho tende a tornar iguais temas, formas e conteúdos nesse tempo marcado por imagens, cores e rapidez de informação. (LYRA, 1995)

Tempo em que o grande público se afasta dela (a poesia) em nome de leituras mais pragmáticas e aplicáveis às mais variadas situações¹³. A poesia, assim represada, tenderia a se distanciar dos novos meios tecnológicos de comunicação de massa, envolvidos por “ícones sócio-artísticos” como Xuxa, Gugu Liberato, Super-homem, Sandy & Júnior, Ronaldinho, *reality shows* etc. Por caminhos outros, ainda que tortuosos, o romance se reapresenta no cinema; a novela domina a televisão (sobretudo a brasileira); o conto aproveita a revista; a crônica se diariza pelos jornais. O jornal e a revista popularizaram a crítica e o ensaio, e deles, vieram o artigo e a recensão. Tanto na literatura, quanto nas artes visuais, tem havido um repensar da relação signo-reflexividade e prática social.

Enfim, ressaltam nesse “repensamento”, como linhas mestras de compreensão da própria produção artística, conceitos como o da “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, op. cit.) em que se demonstra que a ficção é historicamente representada e a história é discursivamente estruturada. No “bom poema” essa relação dual se manifesta fortemente, ou seja, enquanto obra literária de qualidade, ele revela sob sua mensagem um dado momento histórico enquanto o discurso poético é trabalhado

¹³ Ser aprovado em vestibulares, concursos; fazer traduções, revisões acrílicas etc.

originalmente. Enfim, sob tal processo de “repensar” a poesia como expressão lírica independente, é possível se ampliar o debate envolvendo questões como a relação *poder* e *conhecimento*, *intenção literária* e *formas de comunicação* em que, antes de poeticamente ambígua pela imersão na cibertecnologia atual, a poesia brasileira tende a se revelar como algo duplo – pela original demarcação conotativa de suas imagens – e mesmo contraditório – pela franca oposição a um mundo utilitarista, funcional e imediatista. Assim entendido, esse “duplo” referenda a legitimação do poeta em busca de uma nova poética, liberada da tutela de uma pretensa metafísica contemporânea e articulada à linguagem própria da poesia, e não ao discurso da filosofia, ou da economia, ou da política.

REFERÊNCIAS:

- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. 2. ed. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ANTUNES, Arnaldo. *Tudos*. 6. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual – vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ASSUNÇÃO, Ademir. *Leminski: dor e rigor em seus últimos poemas*. In: *Jornal da Tarde*. Caderno Artes e Espetáculos. São Paulo, edição de 29/03/1991.
- BARROS, Manoel de. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 34. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BRITTO, Paulo Henriques. Macau. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. *Uma leminskiada barrocodélica*. In: *Folha de São Paulo*, Caderno Letras, p. G4, edição de 2 de setembro de 1991.
- GUINSBURG, J. (org.). *O romantismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEMINSKI, P. e BONVICINO, Régis (org.). *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999

_____. *Caprichos e relaxos*. 3. ed. São Paulo: brasiliense, 1985.

LIMA, Luiz Costa (org. e trad.). *A literatura e o leitor – textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LYRA, Pedro. *Literatura e ideologia*. Petrópolis: Vozes, 1995.

LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

_____. *Romantismo e política*. Trad. Eloísa de Araújo Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

LÖWY, Michael. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin*. Trad. Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva; EdUSP, 1990.

MELO, Tarso M. de. *As gerações futuras*. In: O povo, jornal literário, Caderno Sábado. Fortaleza, CE, edição de 7 de fevereiro de 1998.

MERQUIOR, José Guilherme. *A razão do poema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Toopbooks, 1996.

PRADO Jr., Caio. *Organização social*. In: Formação do Brasil contemporâneo. 21. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

RISÉRIO, Antônio. *Leminski e as vanguardas*. In: Revista bric a brac. Brasília, no. IV, 1990, p. 11-13.

ROCHA, João César de Castro. *“Dialética da marginalidade – caracterização da cultura brasileira contemporânea”* (ensaio). In: Folha de São Paulo, Caderno Mais!, edição de 29 de fevereiro de 2004.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A lírica modernista do século XX*. São Paulo: Vertente, 1998.

SKIDMORE, Thomas E. *Uma história do Brasil*. Trad. de Raul Fiker. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

Vários autores. *Paulo Leminski*. Curitiba: EdUFPR, 1994.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

AS IMAGENS SIMBÓLICAS EM *DEUS É BRASILEIRO*: A HARMONIA ENTRE MEMÓRIA, CINEMA E IMAGINAÇÃO

Sueli Aparecida da Costa¹
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

RESUMO

O objetivo deste texto é analisar alguns aspectos sobre a convergência entre memória, imaginação e cinema a partir das imagens simbólicas, no filme *Deus é Brasileiro*, de Carlos Diegues.

Palavras-Chave: Cinema, Memória, Imaginação.

ABSTRACT:

The objective of this text is to analyze some aspects about the convergency of the memory, imagination and movies, the from of the symbolical image, in the film *Deus é Brasileiro*, of Carlos Diegues.

Keywords: Movies, Memory, Imagination.

Um estudo sobre o imaginário, ao contrário do que muitos pensam, não pode ser conduzido nas exigências ou caprichos da imaginação do pesquisador. Exige, antes, um vasto conhecimento e exaustivo repertório do imaginário normal e patológico em todas as camadas culturais que a história, a mitologia, a etnologia, a lingüística e a literatura propõem. Isso porque o imaginário é uma rede complexa de relações que vem perdendo a velha impressão de “louca da casa” e inserindo-se no centro fundamental das pesquisas sobre a imaginação simbólica.

Na definição de Gilbert Durand, o imaginário encontra-se no centro de todas as criações do pensamento humano – constitui o capital pensado pelo *homo sapiens*. No domínio da imaginação,

¹ Aluna do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras – Área de Concentração em Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Campus de Cascavel. Bolsista CAPES. Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz.

a imagem não pode ser degradada, pois ela é portadora de um sentido que não deve ser procurado fora da significação imaginária, uma vez que a imagem só pode ser estudada pela própria imagem. Assim, muito longe de ser faculdade de formar imagens, “a imaginação é potência dinâmica que ‘deforma’ as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção, e esse dinamismo reformador das sensações torna-se o fundamento de toda a vida psíquica” (DURAND, 2002, p. 30). Portanto, a imaginação é força dinâmica pela qual o homem consegue imaginar mundos diferentes e distantes, inventando e renovando a vida, unindo pólos diferentes e promovendo o diálogo entre as imagens e os sentidos por meio da poíesis e da consciência criadora e imaginante.

E, sendo potência dinâmica, a imaginação não é apenas a faculdade de formar imagens da realidade, e sim, a faculdade de formar imagens que ultrapassem e cantem a realidade, pois a imaginação é uma atividade viva e criadora que faz com que o ser humano viva a imagem como acontecimentos súbitos de vida. A capacidade imaginativa permite que se deixe o mundo real e passe para a imagem imaginada, ingressando neste museu imaginário que tem por função uma eufemização, não no ópio negativo, mas no dinamismo prospectivo que tenta melhorar a situação do homem no mundo. Diante disso, a imaginação é superior à fantasia por ser criativa e original, autêntica potencialidade criadora, elemento de equilíbrio psico-social que se abre para as constelações de imagens que aparecem nos textos e na memória.

O campo imaginário representa a verdadeira liberdade da vocação ontológica das pessoas, o vínculo que liga e religa o mundo e as coisas ao coração da consciência, o meio fundamental para a compreensão das bases míticas do pensamento humano. O imaginário aparece como recurso supremo da consciência, como coração vivo da alma que conduz ao cogito do sonhador. Além disso, a imaginação é um labirinto de imagens que reconduz o homem a si mesmo; é uma forma de subjetivar o sentido porque é potência do sonho ou devaneio que traz luz às inquietações do ser.

Como atividade viva, a imaginação desvincula-se do passado e da realidade para direcionar-se rumo a um futuro inexprimível. No entanto, memória e imaginação não podem ser desvincilhadas, pois, se a memória evoca imagens, a imaginação as molda. Não há memória em que o imaginário não se faça presente, assim como não há imaginário sem que se possa encontrar nele a memória dos indivíduos, grupos ou sociedades. Sem memória, jamais seria possível formar, forjar ou construir o imaginário, do mesmo modo que o imaginário sobre algo ou alguém é essencial para formação da memória individual ou coletiva. Em toda memória – encontradas em discursos, textos e imagens – perpassam idéias ligadas, por um lado pela subjetividade de quem a articulou e, por outro, dos grupos aos quais, quem a realizou, mantém contato. Assim, a memória representada não é apenas um relato inócuo sobre algo ou alguém, uma vez que traz visões de mundo que seu autor tenta dar visibilidade, inserindo-a nas relações e lutas sociais, em busca de aceitação de seus valores como reconhecidos e assimilados por outros. As lembranças, recordações sobre acontecimentos, pessoas, odores, locais, imagens, tudo isso integra a memória a partir do momento em que são “gravadas” no cérebro. Mas se fossem simplesmente talhadas na psique em seu estado bruto, ou seja, sem serem relacionadas e ordenadas, sem a influência da idiossincrasia de cada ser; não teriam sentido, seriam milhares e milhares de imagens sem nexos e sem relação alguma para o que se denomina memória.

O imaginário acaba sendo um fenômeno do domínio da memória, uma vez que esta tem o “poder de organização de um todo a partir de um fragmento vivido” (DURAND, 2002, p. 403). A memória, assim como a imagem, possui o poder de resumir e simbolizar a totalidade do tempo reencontrado por meio do imaginário, porque permite um redobramento dos instantes e um desdobramento do presente – a memória como sobrevivência das imagens do passado. Assim, a dupla memória e imaginário é como a sombra e o corpo de um mesmo pensamento, embora não seja possível distinguir até onde vai a massa e seu reflexo, tamanha é sua imbricação.

A imaginação não é um estado, e sim, a própria existência humana, é um tipo de mobilidade espiritual maior, viva e vivaz que conduz à transcendência. No dizer de Bachelard (2001), o vocábulo que corresponde à imaginação não é “imagem”, mas “imaginário”, pois o valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária e não o inverso. O imaginário cria imagens, mas é sempre com aspiração à imagens novas, com algo além de suas imagens porque a imaginação antes de ser a faculdade de “formar” imagens é a de “deformar” as imagens fornecidas pela percepção, é a faculdade de libertação das imagens primeiras – mudar as imagens.

Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. (BACHELARD, 2001, p. 01. Grifos do autor).

Assim, uma imagem estável e acabada “corta as asas” da imaginação, faz-se decair dessa imaginação sonhadora e vira imaginação sem imagem – pensamento sem imagem. Pelo contrário, o imaginário cria imagens de mobilidade, fazendo com que o ato de imaginar seja um constante “ausentar-se” e “lançar-se” a uma vida nova ou a uma viagem, deixando-se ir à deriva da imaginação criativa. E, neste sentido, a verdadeira viagem da imaginação é a viagem ao país do imaginário que reside no próprio domínio do imaginário.

No reino da imaginação, as imagens adquirem uma vivacidade que levam ao trajeto da contínua viagem imaginária. Na imaginação cinematográfica não é diferente, pois ela também é convite à viagem rumo a este “mundo perdido”, à memória e à imaginação. A mobilidade das imagens do cinema muda as percepções primeiras direcionando o telespectador a uma viagem onírica, percorrendo os espaços do ser, ativando os matizes que permitirão fazer a “passagem” de uma realidade a outra, de uma

imagem à imaginação e ao imaginário, num instante fugidio, mas de plena epifania de um mistério.

O cinema – narrativa feita através de imagens em movimento – ativa o imaginário fazendo com se abandone o curso ordinário das coisas e se lance a uma outra dimensão. Estas imagens agentes funcionam como esta possibilidade de lidar com regimes antitéticos, tais como ausência e presença, aqui e ali, imanência e transcendência, real e imaginário. A imaginação humana contempla estas imagens do cinema colocando-as em ação e criando novas imagens, numa espécie de “alquimia” visual e imaginária.

A invenção do cinema devolve ao homem a possibilidade de ele se tornar um sujeito visual, de apreender o real e captar as nuances do movimento humano num tempo quase real. O cinema é esta grande narrativa que “aprisiona” o tempo passado em imagens e funciona como um mecanismo de simulação da realidade e de evocação da memória. Ao tornar-se este grande instrumento de “contação de história”, o cinema influencia grupos sociais, formas de amar, sentir e odiar num tempo em que nenhuma forma subsiste, num tempo “mágico” e de experiência individual.

Neste sentido, enquanto o homem tiver capacidade de imaginação, que, por sua vez, parece ser uma fonte inesgotável, a arte e o cinema continuarão sendo este “espelho” da humanidade que ajuda o homem a lidar com determinadas situações. O homem tem necessidade de ouvir histórias, de sonhar, de criar novas imagens: de imaginar. As imagens da tela do cinema são como uma “epifania do mistério” deste homem visual e universal, que busca na solidão do cinema um meio de viajar na imaginação em busca de resgatar o “paraíso perdido”. As imagens que povoam o imaginário humano estão muito próximas do universo onírico – ao mundo dos sonhos – pois neste universo as imagens estão em constante movimento e em um plano transcendente e dionisíaco. Assim, a imagem age sobre o sujeito e agita seu imaginário porque a imagem do cinema é uma imagem agente e alegórica, é potência significativa capaz de criar verdades ou mentiras.

O cinema é uma arte da memória e da imaginação, que é preenchido por imagens agentes e clarividentes, formando uma perfeita harmonia entre estas três categorias: memória, cinema e imaginação. No entanto, a memória encontra-se associada à categoria de tempo, pois se não existe a noção de tempo passado não existe memória. O tempo é uma ilusão, mas é também fundamental para o sujeito organizar a lucidez frente a vida porque o tempo é móvel, fixo e plástico, ele registra elementos materiais da existência, fixando-se em algum lugar da memória e da imaginação. A consciência e a memória humana dependem do tempo para existir e não ser condenada à loucura. “O tempo é uma categoria espiritual e subjetiva”, escreve Tarkovski (1990) e não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois ele se fixa na alma como uma experiência que se situa no interior do próprio tempo.

O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha. [...] A memória, porém, é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual! (TARKOVSKI, 1990, p. 64).

Se o tempo e a memória são categorias espirituais e subjetivas, pode-se acrescentar que, em extensão, o cinema e a imaginação também se enquadram neste conceito espiritual, uma vez que constituem experiências individuais. O cinema é como um ativador da memória e da imaginação – “um vasto edifício de memórias” – inserido num lapso de tempo que possibilita o espectador sonhar e registrar uma impressão de tempo na memória por meio da mobilidade das imagens.

É, justamente, esta mobilidade que se faz presente no filme *Deus é Brasileiro*, de Carlos Diegues (2002). Baseado em um conto de João Ubaldo Ribeiro, tem por enredo as peripécias de Deus (Antonio Fagundes), Taoca (Wagner Moura) e Madá (Paloma Duarte) pelo Brasil em busca de Quinca das Mulas (Bruce Gomlevski), o candidato a Santo que Deus escolheu para cuidar de tudo na terra enquanto ele tira suas “merecidas” férias nas estrelas, uma vez que está muito cansado de tantas “amolações”

dos humanos. Deus justifica a escolha de um santo brasileiro devido ao fato de o Brasil ser um país muito religioso e não ter ainda nenhum santo reconhecido oficialmente. O esperto borracheiro e pescador Taoca pensa resolver nesta sua função de guia de Deus seus problemas financeiros. Pelo caminho, encontram a solitária Madá que se junta a eles nesta aventura, que vai de Alagoas ao interior de Tocantins, passando por Pernambuco.

Valendo de uma linguagem que intercala o cômico, o mítico e o religioso, o filme apresenta imagens e falas que dialogam com a tradição cristã, o mito da criação e algumas parábolas bíblicas e o imaginário “coletivo” (se é que se pode falar em um imaginário coletivo) da “brasilidade” de Deus. Os vários trocadilhos a respeito desta “brasilidade” são percebidos na fala diária de muitas pessoas, seja no campo, na cidade, nas escolas, seja nos hospitais, igrejas, estádios de futebol. Deus está tão presente no cotidiano e nestas frases feitas que movimenta fiéis em grandes manifestações de religiosidade e em momentos particulares de devoção e oração; não há praticamente, distinção de classe entre as pessoas que se atrevem a atribuir a Deus a nacionalidade brasileira. É como se no imaginário brasileiro Deus possuísse as mesmas características que compõem a imaginação do povo brasileiro, este povo que convive com a esperança e o desespero, a dor e a alegria, a opulência e a miséria. No entanto, este imaginário não se aplica apenas ao Brasil, pois é normal que cada povo queira que Deus se pareça ou se identifique com seus costumes e sua cultura. E é bem isso que o filme traz, um Deus que se identifica com a cultura brasileira e que tem atitudes semelhantes a este povo, um Deus “humanizado” que também tem direito a se estressar, se irritar, ficar nervoso, amar e ser generoso.

Ao dizer que o Brasil é um país religioso, mas que não tem um santo oficialmente reconhecido, Deus está apontando para o que Gilbert Durand (1996) já havia dito a respeito do sincretismo que há no Brasil, esta terra que acolhe os mais diferentes credos, do catolicismo ao espiritismo de Kaderc ou às divindades ioruba ou banto – “Brasil pátria de todos os santos”. No entanto, a idéia

de que Deus é brasileiro é uma imagem que se encontra no campo do imaginário, mas que é reforçada no filme não só pelas atitudes e comportamentos de Deus, como também em sua fala, quando a personagem questiona o fato de não entender porque inventaram a imagem de Jesus Cristo com “cara de americano” de olhos azuis e cabelos loiros.

Na companhia do esperto Taoca, Deus usa de subterfúgios para conseguir dinheiro para seguir viagem à procura de seu “santo”, valendo-se do famoso “jeitinho brasileiro” e do mito do homem cordial. Apesar de ter assegurado que não faria nenhum milagre, uma vez que este daria muito trabalho, o que implicaria ter que mudar muitas coisas de lugar, gerando muita confusão ao ter que por tudo no lugar de novo, subverte seu discurso fazendo uma exceção. Justifica esta atitude argumentando que “mágica não é milagre”, por isso faz uma série de atos sobrenaturais para angariar alguns trocados. Em outra situação, transfigura-se na apresentadora de TV, a Senhorita Agá (Susan Werner), para coletar mais dinheiro para continuar sua viagem.

É interessante que, apesar de toda a onipotência e onipresença de Deus, este decide fazer sua busca na condição de humano, não usando “seus poderes” para encontrar o tal Quinca das Mulas nem para se locomover pelo Brasil. Esta atitude deixa implícita uma série de questões, como por exemplo, que seu objetivo na Terra poderia ser outro que procurar o seu santo, já que este renuncia o pedido de Deus afirmando ser ateu e não querer ser santo. Também com relação ao mau humor e intolerância de Deus com os humanos, parece ser uma espécie de “máscara” de disfarce, uma vez que, no final aparece com um sorriso carinhoso, como se tudo estivesse muito bom da forma que está.

Mesmo agindo de forma a conseguir dinheiro para a viagem, o comportamento de Deus não é o de relação materialista com o dinheiro, este é apenas um “detalhe” para cumprir sua missão nesta busca, uma vez que não quer usar mecanismos sobrenaturais. Para Taoca, o relacionamento com o dinheiro é o inverso, pois ele não entende como sendo Deus, o Todo Poderoso,

necessita ficar andando de carona e sem dinheiro, já que poderia criar o tanto de dinheiro que quisesse. Todavia, os meios de que se vale para suprir esta “necessidade” condiz com o comportamento que povoa o imaginário popular de que o brasileiro subverte normas e leis por meio do “jeitinho” para tirar alguma vantagem em proveito próprio, mas sempre por um “boa causa”, o que ameniza o peso da atitude que seria considerada “ilegal”. Neste sentido, Taoca representa o arquétipo deste brasileiro malandro que tenta tirar proveito das situações, mas que possui um “bom coração”. É como se a cordialidade desse sujeito superasse suas atitudes “ilícitas”, tais como colocar pregos no asfalto para arranjar serviço em sua borracharia, mentir freqüentemente e inventar histórias das quais poderia lucrar alguma coisa ou não pagar seus credores.

Deus é Brasileiro é um filme de estrada que traz em seu bojo uma mobilidade e liberdade das imagens, apresentando um pouco do imaginário popular mítico-religioso do Brasil, oscilando num misto de superstição e fé, que se faz presente na iconografia da Virgem Maria ou do Pai Criador e Salvador. A questão da superstição fica evidente até mesmo na fala de Deus, que pede para Madá subir com o pé direito no barco de Taoca. Além disso, no filme é possível identificar muitos textos bíblicos que já estão no imaginário e na memória coletiva, tais como a parábola da pesca milagrosa, da criação do mundo e da excelência da caridade.

Na parábola da pesca milagrosa (Lc 5, 1-11), por exemplo, Jesus pede para Simão jogar as redes novamente ao mar, onde eles já haviam cansado de tentar e não conseguir nada. Simão duvida a princípio, mas joga e faz uma pesca milagrosa. Jesus, porém pede que larguem suas redes e o siga, porque de agora em diante eles seriam pescadores de homens. Quando Deus aparece a Taoca há uma correspondência com esta passagem bíblica, pois Deus diz “Ali tem peixe” e Taoca passa a segui-lo pela viagem. De alguma forma, Taoca faz um rito de passagem a partir do momento que deixa tudo para servir de guia de Deus, passa por um certo “amadurecimento” espiritual e afetivo, o que no imaginário religioso corresponde a uma “conversão”, ainda que meio às avessas.

Apesar de Deus estar sempre irritado, fato este que até se justifica devido aos bilhões de anos de stress com o ser humano e suas atitudes erradas, ele fica extremamente feliz ao ouvir o sermão do pastor no casamento falando da excelência da caridade, do amor, tanto que lhe dá todo resto do dinheiro que tinha. Segundo a tradição cristã, foi por amor que Deus deu seu filho em sacrifício para salvar a humanidade, assim como é o amor o seu grande mandamento – amar aos irmãos como eu vos amei. A cena da leitura da carta de São Paulo aos Coríntios (II Cor 13, 1-13) vem reforçar a imagem do amor como fonte de vida e mandamento de Deus. De alguma forma, o amor ainda é a salvação do homem, pois quando vê que Taoca aprendeu a amar, Deus joga fora seu caderno de anotações de possíveis melhorias do mundo, como se não precisasse mais mudar nada, uma vez que o amor possui uma força que supera todos os demais problemas. É como se enquanto houver amor haverá esperança e, neste sentido, Deus se sente novamente “orgulhoso” por ter criado este sentimento, por ter criado o coração para amar porque, como rege o imaginário humano, “Deus é amor”, o “Amor vence todos os obstáculos”, “O amor perdoa”.

Não se faz necessário elencar aqui uma série de outros dizeres que configuram o imaginário do amor, em suas diversas manifestações seja do amor carnal, espiritual ou ágape, dado ser ponto pacífico de todo imaginário. Sendo assim, visto que os homens apesar de seus defeitos, ainda sabem amar, Deus retorna para sua função sem querer levar mais nenhum santo, porque tudo deve ficar como está, o homem comete erros, mas também sabe amar e esta qualidade supera os demais defeitos. De certo modo, amor e imaginário se mesclam e se identificam entre si, porque apontam para a qualidade suprema da vida – amar, sonhar e imaginar.

A simbologia do amor ligado à vida eclode por meio de imagens que se deslocam pela paisagem brasileira, na exaltação da vitalidade da natureza, das árvores, dos rios e flores, dos pássaros e seu canto e da música das esferas – esta sinfonia celeste pela qual Deus sente o mundo que ele próprio criou e que Taoca,

na sua “mortalidade” acha muito alta e pede para Deus abaixar o volume. A relação de Deus com a natureza e com as pessoas é de contemplação, ainda que sua fala e sua irritação tentem se sobressair. Em um momento, Deus confessa a Taoca que prefere mesmo é música, e esta afirmativa se sustenta em toda a narrativa, pois Deus está sempre cantando ou imitando os pássaros e ouvindo uma música que se assemelha à explosão dos astros ou à sinfonia dos anjos.

Esta melodia harmônica provocada por tudo que está no cosmo e no universo e que faz atingir a transcendência perpassa todo o filme, como uma espécie de “instrumento” que leva o espectador a atingir este infinito mistério das esferas do amor e da criação, um momento de revelação em sintonia com a música celeste que faz tocar o íntimo da imaginação mística da beleza da criação divina – o cosmo é um magnífico concerto. Neste sentido, as músicas que compõem a trilha sonora do filme são repletas de imagens que dialogam com estas questões da natureza, do imaginário lunar, do amor e do purgatório e da relação homem-Deus: Vida de Viajante (Lenice), Melodia Sentimental (Djavan), Vai com Deus (Roberta Miranda), Anjos Caídos (Cordel do Fogo Encantado). A música funciona, neste caso, como uma “sub-narrativa” do mundo e da trama vivenciada pelas personagens, ou seja, ela ilustra a situação fazendo acionar o dispositivo imaginativo, fazendo com que o espectador complete os sentidos pela imaginação.

A mobilidade das imagens simbólicas do filme desperta no campo do imaginário a harmonia que há entre vida, amor e melodia, por meio de uma estrutura cíclica que faz eclodir uma espécie de repetição sensorial. A cena que insere a personagem de Deus e a que ele sai de cena é marcada pela imagem do pé de pitanga. A árvore, entre outras simbologias, remete à vida, como também é símbolo da ascensionalidade e verticalidade que liga o céu e a terra. O pé de pitanga enquanto árvore da vida que floresce e frutifica, aparece carregado de frutos de amor, pois quando Deus chega a árvore ainda não tem nenhuma fruta, mas quando ele se vai, Deus a deixa carregada de pitangas, como sinal de que o amor

floresceu no coração de Taoca. De alguma forma, este se tornou “pescador de homens”, pois aprendeu o mandamento do amor, já que se deixou guiar pelas mãos de Deus. A recompensa de Taoca, por sua vez, é uma “pesca milagrosa”, pois na cena final seu barco está rodeado de uma infinidade de peixes que nadam ao redor do barco formando um círculo que se assemelha à imagem da lua, este grande olho de Deus, astro que determina os ritmos da vida e controla os planos cósmicos, a água, a fertilidade, as chuvas e o tempo.

Outra imagem simbólica no filme diz respeito ao mundo das estrelas que toca o imaginário humano como este mundo do olhar – constelação que o sonhador associa ao movimento, ao destino do céu estrelado. Taoca não pensa no rumo que dará a sua vida no momento final do filme, ele simplesmente prefere olhar para o céu estrelado, deixando-se guiar pela constelação que lhe ilumina, porque a vida também é assim, indefinida, ou como ele mesmo diz “a vida é um porto onde a gente não acaba de chegar é nunca”.

No reino do imaginário, sobre a tapeçaria do firmamento esconde mil e um segredos da natureza e da alma humana. As estrelas assumem um papel de “luminosidade”, como um grande olho dos astros que ilumina e clareia a humanidade, como faróis projetados na noite do inconsciente – são como janelas do mundo, olhos de onde brotam raios de luz. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2001), tanto no Antigo Testamento quanto no Judaísmo as estrelas obedecem e anunciam às vontades de Deus. A estrela polar seria, portanto, a representação máxima do pólo celeste, uma vez que simboliza o princípio de onde tudo emana, o motor que move o universo e em torno da qual gravitam os demais astros. Em certas religiões primitivas, a estrela polar – que corresponderia ao “cruzeiro do sul”, constelação formada de quatro estrelas fixas formando uma cruz – é a sede do ser divino, ou seja, seria o trono de Deus, de onde Ele vê, governa e fiscaliza tudo, intervindo, recompensando ou castigando o destino do mundo celeste e dos homens. Na verdade, a estrela polar representaria o movimento de rotação em torno de um centro

imóvel; do globo do mundo coroado pela cruz que permanece estável (como um pólo) enquanto tudo gira ao seu redor.

A preocupação de Taoca em situar e ver o cruzeiro do sul no céu corresponde um pouco ao imaginário da habitação de Deus nas estrelas, mais precisamente, na estrela polar, de onde ele vê os homens com seu grande olho onipresente. Taoca e Madá olham para o céu estrelado numa atitude de encanto e admiração, como se estivessem sendo conduzidos pela luz dos astros. Esta luz que é também o olhar de Deus sobre suas vidas e seus destinos. É um momento de reencontro interior, pois naquele momento ele prefere não pensar em nada, nem mesmo para onde irão, prefere simplesmente contemplar a beleza da criação, como se naquele momento ele compreendesse a grandiosidade do mundo e de que tem um Deus que olha por ele – “Eu sou é Edivaltécio Barbosa da Anunciação, com a inteligência que Deus me deu”. E Madá, para completar, diz “É, Deus é Pai”. Assim, o diálogo final entre as duas personagens reforça os trocadilhos usados com o nome de Deus, mas adquirem, sobretudo para Taoca, uma conotação diferente, pois ele agora conhece Deus pessoalmente, um Deus que é brasileiro e “humano” como ele é.

E, de alguma forma, Deus através de seu grande olho estelar e lunar, recompensa Taoca por sua atitude na terra, como se este houvesse aprendido a lição que Deus queria lhe ensinar – amar. As imagens da barca rodeada de peixes, formando uma espécie de grande lua, ativam o imaginário humano como sinal de fartura, de promessa de vida e de prosperidade. Estas imagens, por sua vez, são reavivadas também pelo pé de pitanga carregado de frutas, pois “só no coração que ama a semente nasce e cresce e dá frutos cem por um”, conforme as conhecidas palavras de Jesus Cristo na parábola do Semeador.

Quase que um rastreamento do “RG coletivo”, o filme (re) pinta diversas imagens, cores e sons da paisagem brasileira, vasculhando a enorme variedade de textos e referências sócio-culturais que compõem o imaginário brasileiro, encontrando a “brasilidade” de Deus naquilo que “o Brasil tem de melhor” – o brasileiro – ou, pelos menos o brasileiro que integra o imaginário

coletivo, este sujeito malandro, bom e cordial. *Deus é Brasileiro* traz uma série de referências de textos, frases e dizeres populares que compõem a memória coletiva do brasileiro e de muitos outros povos, o que o torna, por excelência, matéria-prima para um estudo que tem por objetivo justamente mostrar a harmonia que há entre o cinema, a memória e o imaginário.

Como a música e a poesia, o cinema transforma tudo em encanto e magia pela exaltação da beleza, tanto ao que há de mais belo quanto de mais deformado, numa espécie de conciliação do inconciliável para dizer o indizível. Ao fazer isso, o cinema consegue a magia de immortalizar o instante de pleno encanto, valendo-se da mobilidade das imagens para registra os melhores e mais felizes momentos, transformando a tela num instrumento de imaginação. É pela imaginação que o ser humano consegue dar forma as coisas mais tênues e se auto-afirmar enquanto ser no mundo. O cinema apresenta-se como possibilidade aberta de significação, já que ele só se anima ao contato, à participação de um espectador que dará margem à imaginação, movimentando as imagens e alimentando-as com suas experiências de vida, sua memória e recordação.

Em *Deus é Brasileiro*, a mobilidade das imagens simbólicas e o uso de textos que integram a memória coletiva despertam os devaneios cósmicos da imaginação, fazendo com que haja uma identificação entre o imaginário que se tem da “brasilidade” de Deus e as atitudes que reforçam este ideário. Isso porque, no cinema, a imaginação colore com sua própria luz os pensamentos e a emoção, revelando através das imagens aquilo que o espectador, sozinho, não conseguiria converter em sentido ou imagem: o cinema é, portanto, a expressão da imaginação.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O ar e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

A BÍBLIA Sagrada. Edição Pastoral-Catequética. 138. ed. São Paulo: Ave-Maria, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números). 16. ed. Tradução: Vera da Costa e Silva et. al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral. 3 ed. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. (Org. Danièle Chauvin). Campos do imaginário. Trad. Maria Joao Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

AS MARCAS DA ALTERIDADE EM COBRA NORATO

Helenice Maria Reis Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO:

Proponho-me neste trabalho mostrar o lugar da alteridade do mito indígena em relação ao discurso modernista, bem como estabelecer as diferenças entre o discurso do mito e o discurso modernista.

Palavras Chave: Literatura, oralidade, modernismo, alteridade.

ABSTRACT:

I propose in this study to show the alternative place of the indigenous myth in relation to the modernist discours, and to establish the differences between the myth discours and the modernist discours.

Keywords: Literature, verbalisation, modernism, alternative

Tomando aqui o termo alteridade como o indicador do diferencial que marca uma expressão de cultura quando esta assume o lugar da alternativa a um poder hegemônico, pretendo, neste estudo, mostrar as marcas dessa outridade deixadas no poema Cobra Norato, pelo mito do mesmo nome. O autor, Raul Bopp, transforma o mit transcrito estruturalmente deixando entrever, no modo como essa apropriação é feita, as marcas do mito tal como foi transcrito. Essas marcas deixam entrever uma outra alternativa, que se deixa definir pelos parâmetros da cultura indígena entremostrando diferenças que colocam essa cultura no lugar da alteridade. Vejamos o mito transcrito.

Cobra Norato. Uma das lendas mais conhecidas no extremo norte brasileiro, Amazonas e Pará. Uma mulher indígena tomava banho no Paraná do Cachoeri, entre o rio Amazonas e o rio Trombetas, município de bidos, Paraná, quando foi engravidada pela Cobra Grande. Nasceram um menino e uma menina, que a mãe, a conselho do pajé, atirou ao rio, onde se criaram, transformados em cobras-d'gua. O menino, Honorato, Norato era bom e Maria m, virando embarcaes, matando náufragos,

perseguido animais. Mordeu a Cobra de Óbidos e esta, estremeando, abriu uma rachadura na praça da cidade. Norato foi obrigado a matar a irmã para viver sossegado. (CASCUDO, 1972, p. 289)

Este, o mito transcrito. Vejamos as primeiras falas do poema Cobra Norato.

COBRA NORATO

I

Um dia

eu hei de morar nas terras do Sem-Fim

Vou andando caminhando caminhando

Me misturo no ventre do mato mordendo raízes

Depois

faço puçanga de flor de tajá da Lagoa e mando chamar a Cobra Norato

Quero contar-te uma história

Vamos passear naquelas ilhas decotadas

Faz de conta que há luar

A noite chega mansinho

Estrelas conversam em voz baixa

Brinco então de amarrar uma fita no pescoço

e estrangulo a Cobra

Agora sim

me enfio nessa pele de seda elástica

e saio a correr mundo (BOPP, 1998, p. 148)

Como se vê, no mito transcrito, quem morre é a irmã, Maria Caninana. E a morte de Maria Caninana é uma alternativa de sobrevivência. O mito transcrito subjaz à sua feição na poesia de forma fantasmática, de forma a sobreviver como ausência no discurso da poesia de Raul Bopp. Como podemos ver, na poesia, quem morre é Norato ou Honorato que perde a própria pele, cedida ao poeta. Há um deslocamento da morte. A morte no

poema de Raul Bopp aparece para dar lugar ao homem branco, letrado, que se apropria da pele da cobra para entrar na floresta amazônica. Segundo Alves,

foi para esconder seu fraque, sua cartola e seu anel de bacharel, que Raul Bopp teve de se enfiar na pele de seda elástica da Cobra Norato. Não o tivesse feito e jamais conseguiria livre trânsito no reino da Cobra Grande, onde a floresta, inimiga dos homens, abomina particularmente os que trajam à européia. (Alves in BOPP, 1990, p. 64)

O mito subjacente, de forma fantasmática se impõe como alteridade quando comparamos a diferença entre os dois discursos. No mito transcrito fica clara a idéia de sobrevivência. Maria Caninana morre para que haja sobrevivência dos náufragos, dos pescadores. Na poesia o que se quer é a sobrevivência do poeta. A diferença entre os dois discursos marca essa outridade que coloca o mito indígena no lugar da alternativa à poesia modernista, considerada aqui como poder hegemônico. Vejamos um pouco do contexto histórico do modernismo.

Há uma contradição aparente no fato de a arte moderna, implicando todas aquelas ligações com a sociedade industrial, ter sido patrocinada e estimulada por fração da burguesia rural. O paradoxo, todavia, fica ao menos parcialmente resolvido se atentarmos para a divisão de classes no Brasil na década de 20; apesar da insuficiência de estudos a esse respeito, parece hoje confirmado que, além das relações de produção no campo paulista já terem caráter nitidamente capitalista por essa época, uma importante fração da burguesia industrial provém da burguesia rural, bem como grande parte dos capitais que permitiram o processo de industrialização. Daí não haver, de fato, nada de espantoso em que uma fração da burguesia rural assumia a arte moderna contra a estética "passadista", "oficializada", nos jornais do governo e na academia. (LAFETÁ, 1974, p. 14)

Definindo aqui alteridade como forma de alternativa a um poder hegemônico já se vê que, quando mata a Cobra Norato e veste a sua pele, Raul Bopp legitima a sua condição de homem

branco e letrado com uma outra identidade. Mas o fato é que se trata de uma carne estranha numa pele estranha. A pele de Cobra Norato emerge desse ritual de morte como alternativa a uma nova identidade buscada pelo autor. A substância dessa alteridade passa a ser a identidade do homem branco, letrado, que toma essa pele e que faz uma viagem não pela floresta amazônica, mas pela cultura amazônica. A fusão de duas identidades, uma representando a cultura indígena, ágrafa, e outra representando a cultura branca, letrada, nos coloca a seguinte pergunta: Quem reivindica a alteridade? A partir do momento que se quer hegemônico, tal como já demonstrei pela contextualização feita por Lafetá no que diz respeito à literatura modernista, o extrato cultural representado por Raul Bopp deixa de ser alternativa. O lugar da alternância, da outra possibilidade, passa a ser o da cultura indígena que incorpora então essa outridade que a condição de alternância exige. Sem chance de negociação, a cultura indígena emerge como objeto de uma apropriação deixando como marca uma presença fantasmática que se justifica pela realidade mesma da apropriação. Somente o conhecimento prévio do mito garante ao leitor a percepção da sua presença sem o qual essa presença como alternativa não seria mais do que uma possibilidade presente como um fantasma que se insinua no nome do poema. A alteridade se configura numa vestimenta, a pele da Cobra Norato, cuja vestimenta é a garantia do sucesso da empreitada do poeta, qual seja, correr atrás do seu objeto de desejo, a filha da rainha Luzia, atravessando a floresta amazônica para tal. A substituição de uma questão de sobrevivência, tal como aparece no mito, por uma questão amorosa, nos coloca a problemática do elemento sedução como uma maneira de camuflagem dos reais problemas dos povos indígenas. Segundo Pandolfo:

Propondo ler o mito a partir de sua estrutura, detectando sua dinâmica interna, que possibilita ultrapassar uma oposição, reconhecida como racionalmente insuperável, graças a uma ambivalência mediadora, L-S. [Levi-Strauss] lhe dá a amplitude que, originalmente, possuía seu significante grego, *mythos*: o discurso que diz, no jogo de velar e desvelar, a humanidade de

homem, que dimensiona – pela linguagem – as questões essenciais da condição humana (PANDOLFO, 1983, p. 51).

Podemos comparar a parcela de humanidade do mito da Cobra Norato com a parcela de humanidade da poesia de Raul Bopp no sentido de configurar o que de condição humana sobrevive em ambas as propostas. Quando enuncia:

Vou visitar a rainha Luzia

Quero me casar com sua filha (BOPP, 1998, p. 148).

Fica clara uma proposta de sedução. Em comparação com o mito transcrito fica clara também uma diferença: a oposição sedução versus sobre vivência. Todo o poema vem marcado por um clima encantatório e de fato cumpre o jogo sedutor uma vez que é considerado o nono poema mais bonito do século 20. Mas a questão é a seguinte: o que diz mais da condição humana? Sedução ou sobrevivência? Não há sedução sem sobrevivência. Novamente a alternativa da sobrevivência se impõe como alternância a um jogo de hegemonia. Para que se configure a alteridade é necessário que a proposta em questão seja consistente. Comova. Adquiria adeptos. No nosso caso em questão estamos falando da sobrevivência de uma cultura em permanente risco de extinção. Talvez seja o caso até de fazer algumas reflexões sobre a luta pela sobrevivência dessa cultura. Segundo Darcy Ribeiro, em *O Povo Brasileiro*, a cultura indígena é etnicamente irreduzível. Não se parece em nenhum momento com a cultura branca, letrada. Podemos fazer reflexões sobre as apropriações que o modernismo fez da cultura indígena, mas o contrário me parece mais raro e mais recente, até porque só a bem pouco tempo, com algumas iniciativas do MEC nas comunidades, os povos indígenas têm buscado uma escrita. Como então se confrontar com um poder hegemônico, legitimado desde a primeira descoberta pelos portugueses e mantido até bem pouco tempo a ferro e a fogo? Segundo Spivak

Qualquer discussão extensa sobre refazer a história na descolonização deve levar em conta a perigosa fragilidade e tenacidade destes conceitos-metáforas (HOLLANDA, Rocco. 197)

Com isso quero dizer que é discutível a nossa posição de “descolonizados” e que o que se apresenta no lugar marginal de alternativa, alteridade, esbarra com uma hegemonia também discutível face à fragilidade dessa posição.

Porque o que se impõe à consideração de uma cultura como a indígena no lugar da alteridade é a possibilidade de um refazimento da história que rediscute o lugar desses atores culturais nessa mesma história. O que o modernismo chamou de nacionalismo e inclusive a proposta da antropofagia não nos tirou da condição de colonizados. Parece que ficamos na absurda posição de colonizados detentores de uma certa hegemonia cultural. O próprio conceito de nação é discutível se pensarmos nos vários Brasis que estão em questão. Ao conciliar Brasil indígena, Brasil rural, Brasil urbano, Brasil africano o modernismo de uma certa forma carnaliza essas diferenças tirando de cena o lugar do conflito. A festa aparente do modernismo parece nos dizer: não há choque, mas uma grande alegria. O mito da festa brasileira. E não há alteridade sem o conflito que a diferença implica. Por essa razão, no momento da morte do herói, Honorato, se estabelece esse conflito da diferença que coloca a expressão indígena no lugar da alteridade dentro do poema.

Pensar que o projeto modernista foi tão somente uma máscara de uma elite letrada que cooptou as alteridades que circularam no seu bojo pode ser de uma inocência no mínimo irresponsável. Foi isto também, mas como, contemporaneamente, não se pode raciocinar de maneira ontológica, essencialista, na base do foi assim e pronto, propondo mostrar como a experiência modernista foi alterada na sua feição pelo contato com essa experiência de alteridade em trânsito no bojo da sua expressão. Alteridade significa diferença, alternativa, um outro em cena transtornando a base ontológica do espetáculo. Esse outro subvertido e subversivo, vigia os passos daquele que se coloca no

lugar do mesmo definindo-lhe a espinha dorsal e obrigando-o a fazer parte dessa outridade que essa alternativa representa. Por isso, ao se apropriar de uma cultura como a cultura indígena os modernistas tiveram mesmo que se desvestir de vários parâmetros que poderiam ser, a bem dizer, a sua referência real no mundo. O mundo antropófago, livre do pecado e da culpa, em nada tem a ver com a nossa herança aristotélica, carregada de verdades absolutas e de Leis. O homem indígena visa inocentemente a sobrevivência sem nenhuma peia moral a lhe embargar os passos. Por isso, ao evocar um Pindorama paradisíaco Oswald de Andrade incorreu no equívoco de evocar a idéia de paraíso, completamente estranha ao mundo indígena. Está claro que ficamos livres do purismo da linguagem simbolista, que até a bem pouco tempo o nhengatu era a língua geral e que a experiência modernista coloquializou a poesia de tal forma que é mais fácil ler Oswald de Andrade do que Olavo Bilac. Neste sentido, essa outridade que a cultura indígena representa trouxe essa simplificação tão necessária à arte escrita brasileira que teve com isso, ganho em qualidade. Mas em termos de cultura indígena essa apropriação à revelia se deu sem uma consulta aos verdadeiros donos culturais desses bens. Homi Bhabha tem uma passagem no livro *O local da cultura* no qual ele descreve a seguinte cena: uma mulher africana, ameaçada por seu capataz ameaça ao capataz de segui-lo como uma sombra, mesmo depois de morta. Ameaça-o de vigiá-lo nos escaninhos da sua consciência e de segui-lo em todos os passos. A pele da Cobra Norato não seria esse superego conformando os passos do poeta aos seus limites? Uma pele sem a sua substância, cuja carne é substituída pela carne de um homem branco, vagando como a marca de um fantasma a denunciar, eu estou aqui!

Ao buscar a filha da rainha Luzia, o poeta busca uma princesa, portanto, comum ao fabulário europeu. Gostaria de, nesta segunda e última parte do trabalho configurar a alteridade da cultura européia em relação ao homem indígena, no bojo do poema. Não é senão na pele de Honorato que o poeta busca o fabulário europeu na pessoa de uma princesa. O lugar esperável seria, no máximo, o de um príncipe sertanejo, se pensarmos numa

retradução dos termos da cultura européia. Esse encontro se dá com direito a casamento e a uma festa da qual participa toda a intelectualidade brasileira. Essa fusão do branco, do indígena e do europeu me parece uma tentativa de retraduzir as alteridades em questão configurando assim o carnaval modernista.

O lugar da diferença é silenciada em nome da beleza do poema que funciona aí como esse elemento carnavalizador de conflitos. Então a cultura européia pode configurar também uma forma de alteridade em relação à cultura indígena se pensarmos que a dita cultura é hegemônica entre os seus povos. O europeu entra aí representando essa outridade que a alternância exige. Assim sendo, estrangeiros somos nós mesmos. Somos também um outro em relação a esse outro que nos oprime e talvez sejamos tão ou mais assustadores que esse outro. Se uma maneira de manter intacto o discurso desse outro é negá-lo como um todo, proponho considerar aqui alteridades em jogo, trazendo uma fricção de contrastes que desloca o lugar e a hierarquia da hegemonia em função dos atores culturais em curso.

REFERÊNCIAS

- BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*. Org. e Comentários de Augusto Massi. Rio de Janeiro: José Olímpio; São Paulo: EDUSP, 1998.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *A literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de folclore brasileiro*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- LAFETÁ, João Luís. *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto. *Estrutura e mito: introdução à posição de Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LITERATURA E CINEMA: A QUESTÃO DAS ADAPTAÇÕES

Jorge Almir Castro da Silva
Universidade Federal do Pará/MEL

RESUMO

A literatura tem proporcionado um interrelacionamento com o cinema e este provocado o seu impacto sobre aquela em seus aspectos conceituais, temáticos estilísticos e infinitas possibilidades. O romance dispõe ao leitor uma quantidade de elucubrações, reticências e lacunas, coisas não reveladas, e assim como o filme dispõe ao espectador um preenchimento dessas lacunas, e que vai atribuindo os seus próprios sentidos ao que a imagem projeta. Adaptar uma obra literária é uma discussão que se forma em torno da “tradução” utilizada pelo cineasta e a respeito do que ele intenciona em termos de sentido, isto é o que avalia o tão propalado grau de fidelidade.

Palavras-Chave: literatura, cinema, adaptação, fidelidade.

RÉSUMÉ

La littérature a proportionné une relation avec le cinéma, et le cinéma a provoqué son impact sur la littérature dans ses aspects de conception, thématiques, stylistiques e ses infinis possibilités. Le roman dispose au lecteur d'une grande quantité de élucubrations, réticences e lacunes, beaucoup de choses non révélées, tel comme un film dispose au spectateur d'une manière de remplir cettas lacunes, et que il attribue ses propres sentis à que l'image projecte. Adapter une oeuvre littéraire est une discussion que se forme au tour de la “traduction” utilisée par le directeur e sur sa intention dans les façons des sentis, ça veut dire, c'est que fait l'avaliation du commenté grade de fidelité.

Mots-clés: littérature, cinema, adaptation, fidelité.

“A literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura”.

Jean Epstein

A interação dos seres humanos com o mundo se estabelece, basicamente, na invasão das imagens da modernidade e a literatura, através dos tempos, vai se transfigurando no eixo das novas técnicas e processos de formas de expressão e criação, em

função da imagem e esta, por outro lado, ainda se respaldando enormemente na literatura. O texto escrito é imagem verbal, a imagem é texto não-verbal, mas que também produz linguagem através de suas significações, signos, metáforas e símbolos.

A cultura contemporânea é, sobretudo visual. *Vídeo Games*, videocliques, cinema, telenovela, propaganda e histórias em quadrinhos são técnicas de comunicação e de transmissão de cultura cuja força retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, este funcionando mais como um complemento, muitas vezes até desnecessário, tal o impacto de significação dos recursos imagéticos. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor (observador, estudioso, receptor). A diferença entre a literatura e o cinema, ou outras modalidades de recursos visuais, é que, na primeira, as seqüências se fazem com palavras e, na segunda, com imagens.

Segundo Pellegrini *et al.* (2003, p. 9):

A literatura é um sistema (ou subsistema) integrante do sistema cultural mais amplo, estabelecendo diversas relações com outras artes e mídias. A diversidade de meios e a hibridação de linguagem exigem um leitor que não se prenda à letra, mas esteja aberto à diversidade de suportes pelos quais a literatura circula, bem como às suas combinações com outras artes.

Observa-se que a literatura sinaliza seu espaço e delinea uma pródiga circulação pelos caminhos da imagem e, se existem grandes escritores e grandes cineastas, e grandes geradores de formas de expressão, há grandes intenções.

Uma obra literária bem escrita pode gerar um grande filme, assim como um bom roteiro pode gerar um grande romance. Numa discussão mais abrangente das relações entre literatura e cinema, pode-se observar uma série de questões envolvendo roteiros, desde escritores que participam da sua elaboração até o status literário que alguns roteiros adquirem, mesmo em medida limitada, ao ser publicados. Lampedusa, através da narrativa

literária, esboça um interessantíssimo romance, uma importante história, *O Leopardo*; Luchino Visconti tece, através da imagem, da narrativa cinematográfica, um grande filme baseado nesta obra. Há também cineastas que se transformam em grandes romancistas e romancistas que se valem de técnicas utilizadas pelo cinema, quando compõem as suas obras, daí a recorrência de alguns deles, principalmente a partir do século XX, aos jargões mais comuns da linguagem cinematográfica, quando utilizam recursos técnicos que envolvem cenas, cortes, panorâmicas e montagem. O cinema brasileiro, desde as origens, tem sua prática pautada na literatura e assim aconteceu e ainda acontece com obras como *Inocência*, *A Moreninha*, *O Seminarista*, *Amar Verbo Intransitivo*, *Macunaíma* e muitas outras. Temos ainda o exemplo de Glauber Rocha, que escreveu um romance onde dialoga explicitamente com *Grande Sertão: Veredas* e em que o próprio Guimarães Rosa e seus personagens Riobaldo e Diadorim se encontram presentes na obra. O escritor Mário de Andrade também já declarava que o seu romance *Amar Verbo Intransitivo*, escrito nos anos 20, era uma obra cinematográfica, uma vez que o livro é um texto que não possui capítulos e é construído por um narrador que revela o passado na utilização das técnicas do "flash", o que remete à técnica cinematográfica de uma câmera como se fosse o olho da personagem. Tanto que Eduardo Escorel a adaptou muito bem para o cinema com o título de *Lição de Amor*. Em *Madame Bovary*, Gustave Flaubert utilizou os recursos do que se chama de montagem cinematográfica quando superpôs simultaneamente as questões de tempo e espaço no romance.

Nessas adaptações, importantes detalhes se aproximam e se distanciam, profundas considerações e discussões surgem em torno desses procedimentos típicos que se originam dos que fazem arte, que também se propõem a dialogar com outras formas de linguagem e as comparam, e quando acrescentam recursos a mais ou a menos, enriquecendo ou não suas obras. O cineasta italiano Luchino Visconti, além de ser uma das expressões máximas do neo-realismo, sugere que fazia grandes escolhas literárias quando imaginava corporificar suas imagens: Thomas Mann, em *Morte em Veneza*, Gabriele D'Annunzio, em *O Inocente*, Giuseppe

Tomasi di Lampedusa, em *O Leopardo* e *Ludwig*, o épico que se revela, a partir do roteiro, como um romance, e outros: *Sedução da Carne*, transformado de cinema em ópera e melodrama, baseado no romance de Camilo Boito, *Obsessão*, versão não autorizada de *O Destino Bate à sua Porta*, do americano James M. Cain, *Noites Brancas*, de um conto de Fiódor Dostoievski e o sonho não concretizado de levar às telas sua leitura cinematográfica de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust. E assim o fizeram grandes diretores como Pier-Paolo Pasolini, cineasta-literato-teatrólogo, em sua famosa trilogia *Decameron*, *As Mil e uma Noites*, os *Contos de Canterbury* e ainda a mitológica história de *Medéia*.

Observa-se que as mudanças que se vieram processando na narrativa literária ao longo do tempo, em razão da incorporação das técnicas visuais, fizeram isso na direção de uma crescente sofisticação das técnicas de representação que, paradoxalmente, envolve uma crescente simplificação da linguagem, no sentido de que ela vai aos poucos se despidendo cada vez mais de seus acessórios qualificadores para dar lugar à substancialidade absoluta de nomes e ações, numa tentativa de imitar/representar a imagem visual na sua objetividade construída.

Ao abordar as adaptações, Johnson (*apud* PELLEGRINI *et al.*, 2003, p. 10), questiona a insistência na fidelidade da adaptação cinematográfica à obra literária imaginária, afirmando que a fidelidade é irrelevante, propondo outras abordagens mais ricas; a primeira a de que:

Uma obra artística [...] tem de ser julgada em relação aos valores de campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo, a segunda, complementar a essa, é de que “quando um cineasta faz um filme, está respondendo a questões levantadas ou possibilitadas pelo próprio campo, em primeiro lugar, e pela sociedade ou outros campos em segundo lugar”.

Ismail Xavier (*apud* PELLEGRINI *et al.*, 2003, p. 71) privilegia o diálogo entre livros e filmes, esperando:

Que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, cineastas mais criativos [...] fizeram [...] da adaptação algo muito mais interessante do que esta observação, tão comum aos intelectuais, de que o cinema não tem a profundidade da literatura. E eles fazem tal observação baseada na exclusiva experiência de filmes convencionais que o mercado oferece [...].

Guimarães (*apud* PELLEGRINI *et al.*, 2003, p. 91-92) afirma que “as adaptações de obras literárias para veículos audiovisuais constituem um processo cultural complexo, que transforma a relação autor-obra em uma cadeia quase infinita das referências a outros textos”, além de discutir a “relação conflituosa [...] entre o mundo das letras e do espetáculo” e acrescenta ainda que o cineasta mesmo adaptando uma obra literária, dialoga primordialmente com o seu público e sua época. A leitura cinematográfica, que o diretor brasileiro Nelson Pereira dos Santos faz do romance de Graciliano Ramos não pretendia, originalmente, ser apenas uma adaptação de uma obra-prima da literatura nacional; queria também ser uma intervenção na conjuntura política contemporânea, nesse caso como parte do debate então vigente sobre a reforma agrária e a estrutura social brasileira. O filme foi merecidamente louvado como uma obra-prima da primeira fase do Cinema Novo, e em geral é considerado uma adaptação relativamente “fiel” ao romance de Graciliano, assim como o é também *Amar Verbo Intransitivo*, de Mário de Andrade.

Note-se, ainda, que a literatura não tem importância apenas como ponto de partida para um tema, mas através de alusões orais, visuais ou escritas que ora são extraídas de conhecidas obras e escritores. As relações entre literatura e cinema são múltiplas e complexas, caracterizadas por uma forte intertextualidade. Inumeráveis filmes contêm, dialogicamente, alusões ou referências literárias, sejam elas breves ou extensas, implícitas ou explícitas, orais, visuais ou até escritas. *Terra Estrangeira* (1995), de Walter Salles Júnior e Daniela Thomas tem como ponto de partida o verso de Fernando Pessoa “viajar,

perder países”, embora não haja mais referências a Pessoa no filme. Um outro exemplo é o do filme *Bicho-de-sete-cabeças* (2001), de Laís Bodansky, em que a câmera focaliza, do ponto de vista do jovem internado, versos de Arnaldo Antunes rabiscados na parede do manicômio.

A literatura e o cinema, como formas específicas de linguagem são influenciados um pelo outro e influenciam também o homem em seus processos de participação e educação na era moderna. O cinema vem se utilizando enormemente da literatura e por que não dizer que a literatura em seus processos de adaptação à visualidade também se vale de alguns recursos cinematográficos. Portanto, são mútuas essas duas linguagens. A literatura e o cinema estão, desse modo, ao alcance de quem estiver interessado em ler um livro ou assistir a um filme e se o livro supõe um caminho para que nos tornemos leitores, o cinema requer uma *prática* para que nos tornemos espectadores. Note-se, também, que os processos de filmagem sempre partem de um roteiro, ou seja, do texto escrito e que, atualmente, já se submete aos recursos tecnológicos mais sofisticados, como é o caso do computador que é enormemente utilizado pelos escritores.

O mais importante de tudo é que os processos de filmagem sempre partem de um roteiro, ou seja, do texto escrito e que, atualmente, já se submete aos recursos tecnológicos mais sofisticados, como é o caso do computador que é enormemente utilizado pelos escritores.

Diante das diversas observações, opiniões e visões, é fundamental que o ser social que está diante dessas formas de expressão estabeleça os seus parâmetros de diferenças e aproximações, através de sua liberdade de recepção, tornando-se também o crítico, o analista ou até mesmo o sonhador em potencial das possibilidades de seu imaginário e não apenas o *habitué* de livros ou de filmes.

Nesta relação tão intrínseca, e por que não dizer também tão extrínseca, considerando-se a especificidade de cada caminho, há o comprometimento com uma discussão e estudo a respeito da possível fidelidade do cinema à literatura, mas também a

respeito de digressões, que poderão ser entendidas como intenções positivas ou negativas de acordo com quem as cria, ou com quem as analisa.

REFERÊNCIAS

- ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, cinema e estética de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRASIL, Assis. *Cinema e Literatura*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. 1967.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.
- COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*, coleção dirigida por Umberto Eco, 2^a ed., SP, Globo, 1989.
- GRÜNEWALD, José Lino. *Vertentes do cinema moderno: inventores e mestres*. José Armando Pereira da Silva, Rolf de Luna Fonseca (org.). Campinas-SP: Pontes, 2003.
- GUIRAUD, Pierre. Os códigos estéticos. In: *A semiologia*. Lisboa: Presença, 1973.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. *O Leopardo*. Trad. de Leonardo Codignoto. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- LEITE, Lígia Chiappini de Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo. Atica, 1987.

LEITE, Sidney Ferreira, *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. 1.ed. São Paulo: Editora Fundação Pereira Abramo, 2005.

LEOPARDO O. Direção: Luchino Visconti. Produção: Goffredo Lombardo. Intérpretes: Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale e outros. Roteiro: Suso Cecchi D'Amico, Luchino Visconti e outros. Itália, França: Home Versátil Vídeo, 1963. 1 DVD (185 min).

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. 2 ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.

METZ, Cristian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971 (Série Debates-123)

PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, Cinema e Televisão / Tânia Pellegrini...*- São Paulo: Editora Senac

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 6 ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.

POSNER, Roland. O mecanismo semiótico da cultura. In: RECTOR, Mônica. NEIVA, Eduardo (org.). *Comunicação na era pós-moderna*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Volume I. Fernão Pessoa Ramos – São Paulo: Editora Senac, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* 3 ed. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

SODRÉ, Muniz. Semiologia e literatura. In: PORTELLA, Eduardo. *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social?* Trad. Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).

O ÍNDIO E O DESTINO ATROZ

Wilton José Marques
Universidade Federal de São Carlos

RESUMO:

O artigo faz uma leitura de "O canto do Piaga", de Antonio Gonçalves Dias. Essa leitura intenta mostrar a existência de um diálogo entre a mitologia indígena e o imaginário cristão expresso no Apocalipse de São João. Para além do viés nacionalista, tal diálogo explicita a consciência do poeta em relação ao seu papel no Romantismo brasileiro e, ao mesmo tempo, confere um traço universal à sua obra poética.

Palavras-Chave: Gonçalves Dias, Indianismo, "O Canto do Piaga".

ABSTRACT:

This article presents a reading of the poem "O canto do Piaga" written by Antonio Gonçalves Dias. The aim is to show the existence of a dialogue between the indigenous mythology and the christian imaginary express in the Apocalypse, by Saint John. Going beyond a reading upon a romantic nationalism view, such dialogue makes explicit the poet's conscience of his role in Brazilian Romanticism and, at the same time, gives a universal dimension to his poetic work.

Keywords: Gonçalves Dias, Indianism, "O Canto do Piaga".

"Ó desgraça — ó ruína — ó Tupá!"
Gonçalves Dias, "O canto do Piaga"

Breve olhar sobre o indianismo romântico

O indianismo, dentro do anseio romântico por uma literatura nacional, foi o mais bem sucedido passo nessa direção, pois, com sua normatização, a literatura brasileira deu vida a um símbolo que, sem colocar em perigo a realidade escravocrata, desempenhou uma missão importante ao se contrapor, no plano das representações, à imagem do colonizador luso que deveria ser desprezada, pelo menos em público, como forma de afirmação do "eu" frente ao "outro". A viabilização temática do índio, visto como o "brasileiro autêntico", vem diretamente legitimar aquilo que Antonio Candido chamou de tendência genealógica de nossa

literatura, isto é, a consciência de classe das elites dominantes que, depois de estabilizadas no poder, elaboraram uma ideologia para justificar o seu próprio poder na sociedade. O triunfo dessa “tendência genealógica” durante o Romantismo foi fortalecido pelo intuito, politicamente compreensível, de negar os valores ligados à colonização portuguesa:

O desejo de independência integral – afirma o crítico – ia das esferas da alta política até os hábitos de cada um, sendo que várias pessoas trocaram por nomes indígenas os seus sobrenomes, como se isto apagasse a origem e a tradição que as tinha formado. Afinando por este ritual nacionalista, de valor simbólico muito ponderável, os dois imperadores, ao conferirem títulos de nobreza, tiveram predileção pela toponímia indígena, que forneceu a designação de quase metade dos titulares (430 sobre 990), resultando barões, condes, marqueses de sonoridade bizarra para o ouvido europeu. (CANDIDO, 1987)

De certa forma, será a ansiedade de “independência integral” que explicará o desejo romântico de se inventar um passado que já fosse, desde o seu início, nacional. Nesse sentido, e inspirado notadamente por autores franceses, e leia-se aqui, sobretudo, Chateaubriand, é que a nascente crítica literária, imbuída de um providencial espírito nacionalista, estabeleceu que a principal tarefa da literatura romântica era, acima de tudo, explicitar o caráter exótico que permeava tanto a gente quanto a natureza americana.

Tal ânsia de diferenciação, por exemplo, pode ser corroborada pela leitura do “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”, de Domingos José Gonçalves de Magalhães, publicado em 1836 no primeiro número da revista *Niterói*, em que o autor de *Suspiros poéticos e saudades* procura apresentar, tanto aos brasileiros como ao mundo, um esboço do quadro histórico da literatura local. Apesar de seu caráter genérico, resultante provavelmente da pressa empenhada de seu autor, o “Ensaio” do poeta carioca tem sua importância reconhecida no fato de estar em estreita consonância com o espírito romântico, sendo influenciado, entre outros, pelos escritos de Madame de Stäel.

Em primeira instância, o texto preocupa-se em demarcar os parâmetros que não só configurariam a existência de uma literatura própria, mas também demonstrariam, recorrendo para isso à credibilidade da história, que essa existência estava ligada à nossa evolução histórica:

A Literatura de um povo é o desenvolvimento do que ele tem de mais sublime nas idéias, de mais filosófico no pensamento, de mais heróico na moral, e de mais belo na natureza; (...) Cada povo tem a sua Literatura própria, como cada homem tem o seu caráter, cada árvore o seu fruto. (...) Havemos pois mister remontarmo-nos ao estado do Brasil depois do descobrimento, e daí pedindo conta à história, e à tradição viva dos homens do como se passaram as coisas, seguindo a marcha do desenvolvimento intelectual, e pesquisando o espírito que a presidia, podermos apresentar, não acabado, mas ao menos verdadeiro quadro histórico de nossa literatura. (MAGALHÃES, 1836/1978)

E, em segunda instância, retomando de maneira programática o caminho anteriormente traçado por Ferdinand Denis¹, Magalhães procura reiterar a existência, na literatura brasileira, de temas perfeitamente capazes de provocar inspirações nos poetas locais. Tais temas são creditados, acima de tudo, ao exotismo da natureza, elevado à esfera do edênico, e à inerente poeticidade dos povos indígenas motivada por essa mesma natureza. O caráter superior desse “vasto Éden” é o mote perfeito que dá vida própria à alma nacional:

Este imenso país da América, debaixo do mais belo céu, cortado de tão pujantes rios, que sobre leitos de ouro e pedras preciosas rolam suas águas caudalosas; este vasto terreno revestido de

¹ No *Resumo da história literária do Brasil* (1826), Ferdinand Denis escreveu: “O Novo Mundo não poderá passar sem tradições respeitáveis; dentro de alguns séculos, a época presente, na qual se fundou a sua independência, nele se despertará nobres e comovedoras evocações. (...) O maravilhoso, tão necessário à poesia, encontrar-se-á nos antigos costumes desses povos [aborígenes], como na força incompreensível de uma natureza constantemente mutável em seus fenômenos”. (CESAR, 1978)

eternas matas, onde o ar está sempre embalsamado com o perfume de tão peregrinas flores, que em chuvinhos se despenham dos verdes docéis pelo entrelaçamento formado dos ramos de mil espécies, estes desertos, remansos, onde se anuncia vida por esta voz solitária da cascata que se despenha; por esse doce murmúrio das auras, que se embalançam nas folhas das palmeiras, por essa harmonia grave e melancólica das aves, e dos quadrúpedes; este vasto Éden separado por enormíssimas montanhas sempre esmaltadas de verdura, em cujo tope, colocado se crê o homem no espaço, mais chegado ao céu, que à terra, e debaixo de seus pés vendo desnover-se as nuvens, roncar as tormentas, e disparar o raio; com tão felizes disposições da Natureza o Brasil necessariamente inspirar devera seu primeiros habitantes; os Brasileiros músicos, e poetas nascer deviam. Quem o dúvida? Eles o foram, eles ainda o são. (MAGALHÃES, 1836/1978)

Assumindo-se como líder da nova escola, Gonçalves de Magalhães, depois de lançar aquilo que acreditava ser as bases teóricas da literatura nacional e tendo já percorrido tanto o caminho lírico quanto o dramático, lança-se, vinte anos depois do referido ensaio, ao gênero épico com a sua **A confederação dos Tamoios** (1856), impresso às expensas do Imperador. Porém, a glória esperada de ser esse o “definitivo” poema nacional não veio, pois, ao contrário do esperado, o livro foi o centro da mais vigorosa e importante polêmica do Romantismo brasileiro iniciada pelo romancista José de Alencar e que, no seu desenrolar, incluiu até mesmo o próprio Imperador Pedro II. Para desancar o trabalho de Magalhães, Alencar confere à lírica de Gonçalves Dias os louros da “invenção” do indianismo. Na sétima carta da polêmica, datada de 12 de agosto de 1856, Alencar, reafirmando a importância do poeta maranhense, escreve:

Não falo das poesias nacionais do Sr. Gonçalves Dias, que, apesar de não haver escrito uma epopéia, tem enriquecido a nossa literatura com algumas dessas flores que desabrocharam aos raios da inspiração, e cujos perfumes não são levados pela aura de uma popularidade passageira. O autor dos **Últimos cantos**, de Y Juca Pirama, e dos **Cantos** guerreiros dos índios está

criando os elementos de uma nova escola de poesia nacional de que ele se tornará o fundador quando der à luz alguma obra de mais vasta composição. (ALENCAR, 1953)

Apesar de cobrar a feitura de uma obra épica, José de Alencar, ao reconhecer que os poemas líricos de Gonçalves Dias, não “levados pela aura de uma popularidade passageira”, já criaram “os elementos de uma nova escola”, explicitou, na verdade, um juízo estético que, em meados da década de 1850, era voz corrente na crítica local e não representava nenhuma novidade, isto é, o de que os poemas indianistas de Gonçalves Dias definiram, desde os **Primeiros cantos** (1847) e passando ainda por **Segundos cantos** (1848) e **Últimos cantos** (1851), não só o tom nacionalista ansiado, mas também os elementos de uma nova escola literária.

O poeta e o indianismo

Dê maneira geral, o projeto literário do indianismo romântico preocupou-se, segundo Antonio Candido (1981), com a equiparação qualitativa entre o índio e o conquistador, “realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear com este – no cavalheirismo, na generosidade, na poesia”. No caso específico de Gonçalves Dias, pode-se dizer que o seu indianismo, parente próximo do medievalismo coimbrão, também faz parte do todo ideológico que movia o Romantismo brasileiro, mas não era motivado apenas pela necessidade de uma literatura nacional, era-o também pela preocupação etnográfica com os destinos da população indígena. No final de 1849 e início de 1850, em artigo publicado em duas partes nos primeiros números da revista **Guanabara**, em que comenta as **Reflexões sobre os anais históricos do Maranhão**, obra de Bernardo Pereira de Berredo, Gonçalves Dias assim define o índio: “Imprevidência, resignação e heroicidade, eis o índio. (...) Tudo isto é índio, tudo isto é nosso; e tudo isto está como perdido para muitos anos”. (GUANABARA,

1849, p.29) Além de explicitar o heroísmo indígena, o poeta condena tanto a sua escravidão quanto a sua destruição:

Sim, a escravidão dos índios foi um grande erro, e a sua destruição foi e será uma grande calamidade. Convinha que alguém nos revelasse até que ponto este erro foi injusto e monstruoso, até onde chegaram essas calamidades no passado, até onde chegarão no futuro: eis a história. (GUANABARA, 1849, p. 30)

Por fim, acreditando numa dívida histórica para com esses primeiros brasileiros, Gonçalves Dias explicita a necessidade de se reconstruir, notadamente por meio da poesia, o “mundo perdido” dos indígenas:

Convinha também que nos descrevesse os seus costumes, que nos instruisse nos seus usos e na sua religião, que nos reconstruísse todo esse mundo perdido, que nos iniciasse nos mistérios do passado como caminho do futuro, para que saibamos donde viemos e para onde vamos, convinha enfim que o poeta se lembrasse de tudo isso, porque tudo isto é poesia; a poesia é a vida do povo, como a política é o seu organismo.

Que imenso trabalho não seria este! Mas também quantas lições para a política, quantas verdades para a história; quantas belezas para a poesia. (GUANABARA, 1849, p. 30)

Se, por um lado, o tom engajado dessa passagem demonstra as preocupações etnográficas de Gonçalves Dias, por outro, deve-se ter em mente que o “imenso trabalho”, a que o poeta se referiu e que efetivamente realizou, deu-se na esfera do poético e como tal deve ser entendido. No entanto, apesar de Antonio Candido (1981) afirmar que:

O indianismo, longe de ficar desmerecido pela imprecisão etnográfica, vale justamente pelo caráter convencional; pela possibilidade de enriquecer processos literários europeus com um temário e imagens exóticas, incorporadas desse modo à nossa sensibilidade [e que] o índio de Gonçalves Dias não é mais

autêntico do que o de Magalhães (...) pela circunstância de ser mais índio, mas por ser mais poético.

a preocupação etnográfica, no caso do poeta maranhense, não pode ser de todo desprezada, pois a representação literária do índio gonçalvino é resultante do amalgamento de dois índios: um “simbólico”, construído na esteira da tradição exótica da literatura europeia, e outro “real”, fruto das pesquisas de campo realizadas pelo poeta.

Além dessa relação dialética que, dependendo do poema, pode fazer com que a balança da representação penda ora para um lado ora para outro, a novidade da poesia de Gonçalves Dias pode ainda ser complementada pela mudança de perspectiva no tratamento da voz indianista. Ao contrário das obras árcades de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, em que os indígenas desempenham um papel secundário e de subserviência ao colonizador luso, um outro traço original da poesia de Gonçalves Dias está na concessão de uma “voz poética” própria ao índio, tendo em vista que o mesmo, por não ter sido contaminado pelos males da civilização, é simbolicamente superior ao europeu. Sugerindo uma retomada do mito do bom selvagem, essa nova poesia, afirma o crítico Luiz Roncari (1995), “deveria ser feita da perspectiva dos índios, já que ética e culturalmente estariam mais aptos a julgar o branco europeu que este a eles”, e como o poeta possuía uma formação europeia, o seu talento, complementa o crítico, “residia na capacidade de colocar à disposição dessa nova visão tudo o que aprendera de melhor: a cultura europeia e sua tradição poética”.

“O canto do Piaga”

Como já se disse aqui, ao contrário da visada literária dos que o antecederam na temática indianista, Gonçalves Dias delineou uma nova perspectiva de representação das relações entre os índios e os colonizadores na literatura brasileira; na sua poesia, é o índio quem sistematicamente olha o branco. Essa original inversão do olhar é desenvolvida pelo poeta em “O canto

do Piaga” que, assumindo-se como uma espécie de *Carta de Caminha* às avessas², traz entranhado em si aquilo que Alfredo Bosi denominou de “consciência do destino atroz”. Estabelecendo uma comparação direta entre o desenvolvimento do temário indianista em *O guarani*, de José de Alencar, e as “Poesias Americanas”, de Gonçalves Dias, o crítico, detectando a existência de um complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar, afirma que, acima de tudo, o projeto literário alencariano procurou modelar:

a figura do índio belo, forte e livre (...) em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador. Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século (...), toca o inverossímil no caso de Peri, enfim é pesadamente ideológica como interpretação do processo colonial. (BOSI, 1992, p. 179)

No entanto, por outro lado, discordando frontalmente da visão de “conciliação” que caracteriza a obra de Alencar, o projeto literário do poeta maranhense, ainda segundo Bosi, já apresentava nos poemas indianistas dos *Primeiros cantos*:

a consciência do destino atroz que aguardava as tribos tupis quando se pôs em marcha a conquista européia. O conflito das civilizações é trabalhado pelo poeta na sua dimensão de tragédia. Poemas fortes como ‘O canto do Piaga’ e ‘Depreciação’ são agouros do massacre que dizimaria o selvagem mal descessem os brancos de suas caravelas. (BOSI, 1992, p. 184)

Representante entre os índios do mundo sobrenatural, o piaga ou pajé tem sua função social determinada pelo duplo papel de sacerdote e médico. Segundo a explicação do próprio Gonçalves Dias, que se baseia tanto nos relatos dos viajantes europeus quanto em suas próprias pesquisas etnológicas, os piagas:

² Essa sugestão de enxergar “O canto do Piaga” como o negativo da *Carta de Caminha* é de Luiz Roncari.

eram Anacoretas austeros, que habitavam cavernas hediondas, nas quais, sob pena de morte, não penetravam profanos. Vivendo rígida e sobriamente, depois de um longo e terrível noviciato, ainda mais rígido do que a sua vida, eram eles objeto de culto e de respeito para todos; eram os dominadores dos chefes — a baliza formidável que felizmente se erguia entre o conhecido e o desconhecido — entre a tão exígua ciência d’aqueles homens e a tão desejada revelação dos espíritos. (DIAS, 1944)

Constituindo-se, desse modo, num elo entre o mundo material e o espiritual, o piaga, intérprete das mensagens dos deuses, é o portador da consciência do destino trágico que estava reservado aos povos indígenas. É nessa direção que a leitura de “O canto do Piaga” deve apontar, pois o momento chave do poema está justamente no entendimento de como tal “consciência” se revela no texto poético. Veja-se o texto:

O canto do Piaga³

I

Ó Guerreiros da Taba sagrada,

Ó Guerreiros da Tribo Tupi,⁴

Falam Deuses nos cantos do Piaga,⁵

Ó Guerreiros, meus cantos ouvi.

Esta noite — era a lua já morta —

³ Devido à importância das notas que acompanham o texto de Gonçalves Dias, resolvi reproduzi-las integralmente (N.A.) e também, quando julguei necessário, acrescentei entre colchetes informações complementares.

⁴ Não foram os Tupis os primeiros índios do Brasil? — eis uma questão de raças bem difícil de ser resolvida, e que há de algum dia ocupar os sábios quando a investigação se tornar impossível. É opinião quase geralmente seguida, que mais antigos), como também que os outros índios provinham deles, porque vivendo incomunicáveis como tribos bárbaras, que eram, entendiam e falavam esse dialeto. Sendo verdadeira esta opinião, seriam os Tupis os Judeus da América. (N.A.)

⁵ Já tive ocasião de explicar quais eram as funções dos Piagas; acrescentarei alguma coisa sobre o seu modo de viver. — Eram Anacoretas austeros, que habitavam cavernas hediondas, nas quais, sob pena de morte, não penetravam

Anhangá⁶ me vedava sonhar;
Eis na horrível caverna que habito
Rouca voz começou-me a chamar.

Abro os olhos — inquieto — medroso,
Manitôs!⁷ que prodígios que eu vi!
Arde o pau de resina fumosa,
Não fui eu — não fui eu, que o acendi!

Eis rebenta a meus pés um fantasma,
Um fantasmã d'imensa extensão;
Liso crânio repousa a meu lado,
Feia cobra se enrosca no chão.

O meu sangue gelou-se nas veias,
Todo inteiro — ossos — carnes — tremi,
Frio horror me coou pelos membros,
Frio vento no rosto senti.

Era feio — medonho — tremendo,
Ó Guerreiros — o espectro que eu vi.
Falam Deuses nos cantos do Piaga,
Ó Guerreiros, meus cantos ouvi!

profanos. Vivendo rígida e sobriamente, depois de um longo e terrível noviciato, ainda mais rígido do que a sua vida, eram eles objeto de culto e de respeito para todos; eram os dominadores dos chefes — a baliza formidável que felizmente se erguia entre o conhecido e o desconhecido — entre a tão exigua ciência d'aquelles homens e a tão desejada revelação dos espíritos. (N.A.)

⁶ Anhangá — gênio do mal — o mesmo que [Jean de] Léry [*Viagem à terra do Brasil*] chama *Aignan* e Hans Staden [*Duas viagens ao Brasil. Arrojadas aventuras no século XVI entre os antropófagos do Novo Mundo*] *Ingange*. (N.A.)

⁷ Manitôs — [Gênio tutelar ou demônio] uns como penates que os índios veneravam. O seu desaparecimento augurava calamidade sobre a tribo de que eles houvessem desertado. (N.A.)

II

Por que dormes, ó Piaga divino?
Começou-me a Visão a falar,
Por que dormes? O sacro instrumento⁸
De per si já começa a vibrar.

Tu não viste nos céus um negrume
Toda a face do Sol ofuscar;
Não ouviste a coruja, de dia,
Seus estríduos torva soltar?

Tu não viste dos bosques a coma
Sem aragem — vergar-se — e gemer,
Nem a lua entre nuvens de fogo,
Qual em vestes de sangue, nascer?

E tu dormes, ó Piaga divino!
E Anhangá te proíbe sonhar!
E tu dormes, ó Piaga, e não sabes,
E não podes augúrios cantar?!

Ouve os sons do fantasma tremendo,
Ouve os sons do fiel maracá;
Manitôs já fugiram da Taba!
Ó desgraça — ó ruína — ó Tupá!⁹

III

Pelas ondas do mar sem limites
Basta selva — sem folhas — i vem;
Hartos troncos, robustos, gigantes;
Vossas matas tais monstros contêm.

⁸ O sacro instrumento: o maracá. (N.A.)

Traz embira dos cimos pendente
 — Brenha espessa de vário cipó —
 Dessas brenhas contêm vossas matas,
 Tais e quais — mas com folhas; — é só!

Negro monstro os sustenta por baixo
 Brancas asas abrindo ao tufão,
 Como um bando de cândidas aves,
 Que nos ares pairando — lá vão.

Oh! quem foi das entranhas das águas,
 O marinho prodígio arrancar?
 Nossas terras — demanda — fareja...
 Esse monstro... — o que vem cá buscar?

Não sabeis o que o monstro procura?
 Não sabeis a que vem — o que quer?
 Vem matar vossos bravos guerreiros,
 Vem roubar-vos a filha — a mulher.

Vem trazer-vos crueza — impiedade —
 Dons cruéis do cruel Anhangá;
 Vem quebrar-vos a maça valente,
 Profanar manitôs — maracás.

Vem trazer-vos algemas pesadas,
 Com que a tribo Tupi vai gemer;
 Hão de os velhos servirem de escravos
 Mesmo o Piaga inda escravo há de ser.

⁹ Tupá ou Tupã — Deus — o ente imenso, incompreensível é todo poderoso — o gênio do bem, como Anhangá o do mal. É o Orosmane e Arimane dos Persas. (N.A.)

Fugireis procurando um asilo,
 Triste asilo por ínvio sertão;
 Anhangá de prazer há de rir-se
 Vendo os vossos quão poucos serão.

Vossos Deuses, ó Piaga, conjura,
 Susta as iras do fero Anhangá.
 Manitôs já fugiram da Taba,
 Ó desgraça — ó ruína — ó Tupá!

Escrito em 15 de fevereiro de 1846, em São Luís do Maranhão, “O canto do Piaga”, para Manuel Bandeira (1962), assinala o primeiro grande momento da inspiração indianista de Gonçalves Dias e tem no seu ritmo envolvente um de seus segredos. O tom solene que permeia o texto harmoniza-se de tal maneira com os maus presságios revelados pelo piaga que o complexo rítmico do poema, marcado pelos versos eneassilábicos, é dado pela predominância do anapesto que se tornou uma espécie de célula rítmica de toda a sua poesia indianista. É da combinação do movimento anapéstico com uma recorrente rima aguda, que marca os segundos e quartos versos de suas 20 quadras, que resulta o tom apocalíptico que percorre as três partes de “O canto do Piaga”.

Na parte inicial do poema, composta pelas seis primeiras estrofes, o piaga conclama os guerreiros a prestarem atenção em suas palavras (“Ó Guerreiros, meus cantos ouvi”). No entanto, antes de cumprir a sua função social, que é a de vaticinar os acontecimentos futuros que lhe foram revelados, ele narra as circunstâncias que culminaram com o aparecimento noturno (“Esta noite — era a lua já morta”) de um fantasma (“Eis rebenta a meus pés um fantasma / (...) feio — medonho — tremendo,”) que não somente lhe trouxe pavor e medo (“O meu sangue gelou-se nas veias, / Todo inteiro — ossos — carnes — tremi”) como também lhe comunicou o futuro da tribo tupi (“Falamos Deuses nos cantos do Piaga,”).

Nas cinco estrofes seguintes que marcam o segundo momento do poema, o fantasma começa a falar (“Começou-me a Visão a falar”), alertando, por um lado, o piaga sobre as visões apocalípticas (“Tu não viste nos céus um negrume / Toda a face do Sol ofuscar”) que esse último deveria interpretar por meio das profundas mudanças da natureza (o pio da coruja, a copa das árvores a gemer sem o vento, a lua em vestes de sangue), e, por outro, pedindo-lhe que o ouça com atenção (“Ouve os sons do fantasma tremendo / Ouve os sons do fiel maracá;”) para, enfim, perceber a proximidade da desgraça que aguarda a tribo tupi (“Manitôs já fugiram da Taba! / Ó desgraça – ó ruína – ó Tupã!”).

Por fim, a terceira parte do texto é o que se poderia chamar propriamente de o canto do piaga, pois, como observa o crítico alemão Fritz Ackermann (1964),

“o feiticeiro comunica aí aos guerreiros uma profecia que lhe foi revelada por um fantasma. Prediz a destruição dos tupis por meio de um monstro marinho que se aproxima trazendo no dorso espessa mata de árvores desprovidas de folhas, com cipós entrelaçados e as asas abertas ao vento”.

Como se depreende da leitura das nove estrofes que perfazem essa última parte, o monstro marinho retratado é a nau portuguesa que traz consigo a impiedade dos colonizadores que vem assassinar os guerreiros (“Vem matar vossos bravos guerreiros”), vem roubar as mulheres e as filhas e, sobretudo, vem trazer a escravidão (“Vem trazer-vos algemas pesadas”). Fechando o poema, observa-se um atônito piaga que, além de vaticinar o seu próprio destino (“Mesmo o Piaga ainda escravo dá de ser”), reafirma a desgraça que, dando prazer apenas ao espírito do mal (“Anhangá de prazer há de rir-se”), abater-se-á sobre todos (“Manitôs já fugiram da Taba, / Ó desgraça – ó ruína – ó Tupã!”).

O destino atroz

A visão trágica que percorre “O canto do Piaga” revela nas entrelinhas uma verossímil influência da mitologia cristã no

processo de verbalização do destino atroz dos selvagens americanos. Se se partir aqui da sugestão de Alfredo Bosi, para quem o modelo de Gonçalves Dias estaria nas visões do Apocalipse joanino:

É no livro-fecho do Novo Testamento que aparecem contíguos na mesma visão, o sol escurecido em pleno dia e a lua tinta de sangue. Seria nessa matriz que iriam colher os sinais cósmicos das grandes catástrofes os discursos escatológicos proferidos ao longo da história do cristianismo. É de supor que também a voz do poeta brasileiro culto, falando embora pela boca do pajé, tenha recorrido ao imaginário bíblico para predizer o fim do mundo. (...) O fim de um povo é descrito como o fim do mundo. (BOSI, 1992, p.185-186);

a leitura do poema indianista ganha uma nova perspectiva para além do viés nacionalista, tendo em vista que o piaga (poeta?) assume uma postura semelhante à de um profeta cristão que medeia (revelando) as relações entre Deus e os homens. Do mesmo modo que o profeta cristão ou mesmo o vate romântico, o piaga é um deslocado na sociedade indígena que expressa os desígnios e as vontades dos deuses pela palavra revelada. Perceber os pontos de contato entre a profecia do piaga e o imaginário cristão é o intuito do presente ensaio.

Etimologicamente, a palavra apocalipse tem sua origem no vocábulo grego *apokalypten* e, vinculando-se à tradição profética, significa “tirar o véu”, isto é, na concepção cristã, um apocalipse é, na verdade, uma “re-velação”. Segundo o texto bíblico, na visão apocalíptica:

o homem de Deus é sobretudo um visionário: ele viu o ‘céu aberto’, ou foi beneficiado com uma espécie de ‘assunção’ que o introduziu no mundo superior e lhe deu a oportunidade de contemplar realidades normalmente inacessíveis. Por isso, a mensagem é transmitida na forma de descrição e de uma interpretação daquilo que ele viu; a imagem tem mais importância que o discurso; a palavra só intervém no quadro de uma encenação e normalmente para ressaltar ou completar seu significado. (BÍBLIA, 1994, p. 2421)

Como adentra numa “realidade inacessível” superior, inclusive, ao seu próprio entendimento, o profeta, para traduzir suas visões, precisa lançar mão de uma literatura que seja vazada por um imenso simbolismo, uma vez que:

para evocar a esfera do Transcendente e do Sagrado na qual fora introduzido, o autor só pode proceder por aproximações: ele se exprime por meio de analogias singulares, impressionantes, por vezes paradoxais, das quais já se encontram muitos exemplos nas teofanias bíblicas, (...) O simbolismo destina-se também a realçar e a sublinhar como sua comunicação é um privilégio. Com suas alegorias, suas alusões cifradas, suas proclamações enigmáticas, a literatura apocalíptica pretende dirigir-se a iniciados: só os que foram chamados é que têm acesso à compreensão dos segredos divinos. Assim o autor sugere a importância da mensagem que comunica, ao mesmo tempo, que aguça a curiosidade apaixonada do leitor. (BÍBLIA, 1994, p. 2421)

A exemplo do “homem de Deus”, o piaga é um visionário a quem foi dada também a oportunidade de contemplar “realidades inacessíveis”. Isolado dos demais membros de sua tribo, cabe a esse líder religioso o papel de “mediador”, como afirma o próprio Gonçalves Dias, da “desejada revelação dos espíritos”. Assim como João, a quem Deus concedeu a graça de saber “o que deve acontecer em breve” (BÍBLIA, 1994, p. 2426), enviando-lhe um anjo que atesta a veracidade da visão apocalíptica: “Ele deu a conhecer enviando seu anjo a João, seu servo, o qual atestou como sendo a Palavra e testemunho de Jesus Cristo tudo o que viu” (BÍBLIA, 1994, p. 2426); em “O canto do Piaga”, a revelação acontece pelo contato deste com um “fantasma” que, num primeiro instante, transmite-lhe, antes da revelação propriamente dita, uma dupla sensação de medo e pavor:

O meu sangue gelou-se nas veias,
 Todo inteiro — ossos — carnes — tremi,
 Frio horror me coou pelos membros,
 Frio vento no rosto senti.

Elevado ao céu pelo Espírito, o profeta João se vê diante do próprio trono de Deus: “Logo, fui arrebatado pelo Espírito. E vi um trono erguido no céu e, no trono, Alguém sentado” (BÍBLIA, 1994, p. 2431). Então, na mão direita “do que está sentado no trono”, João não somente observa “um livro escrito por dentro e por fora, selado com sete selos” (BÍBLIA, 1994, p. 2432) como também testemunha a abertura dos selos que traduzem as visões apocalípticas que aguardam os homens. Na abertura de sexto selo, a visão descrita por João é a seguinte:

E eu vi: quando abriu o sexto selo, sobreveio um violento terremoto. O sol ficou preto como um pano de crina, e a lua toda com sangue. As estrelas do céu caíram sobre a terra, como frutos verdes de figueira sacudida pela tempestade. O céu recolheu-se como um livro que se enrola, e todas as montanhas e as ilhas foram abaladas. Os reis da terra, os magnatas, os chefes militares, os ricos e os poderosos, todos, escravos e livres, esconderam-se nas cavernas e nos rochedos das montanhas. Eles diziam às montanhas e aos rochedos: Caí sobre nós e esconden-nos longe da face do que está sentado no trono, e longe da ira do Cordeiro! Pois chegou o grande dia da sua ira, e quem poderá subsistir? (BÍBLIA, 1994, p. 2434)

Por fim, o anjo que mostrou tudo a João lhe diz:

Não mantendas em segredo as palavras proféticas deste livro, porque o tempo está próximo. Que o injusto continue a praticar a injustiça e que o impuro continue na impureza, mas que o justo continue a praticar a justiça e que o santo se santifique ainda mais. Eis que eu venho em breve, e minha retribuição está comigo, para pagar a cada um segundo suas obras. (BÍBLIA, 1884, p. 2452)

No poema de Gonçalves Dias, o fantasma revela ao piaga que este deveria perceber nas mudanças da natureza os indícios da tragédia que se aproximava dos tupis. Tais mudanças evocam diretamente a passagem citada do Apocalipse joanino quando da abertura do sexto selo:

Por que dormes, ó Piaga divino?

Começou-me a Visão a falar,
 Por que dormes? O sacro instrumento
 De per si já começa a vibrar.

Tu não viste nos céus um negrume
 Toda a face do Sol ofuscar;
 Não ouviste a coruja, de dia,
 Seus estrídulos torva soltar?

Tu não viste dos bosques a coma
 Sem aragem — vergar-se — e gemer,
 Nem a lua entre nuvens de fogo,
 Qual em vestes de sangue, nascer?

No entanto, as desgraças prenunciadas pela natureza trazem consigo um aspecto mais dramático ao destino dos selvagens, uma vez que, ao contrário dos cristãos que podem ser salvos caso se mantenham fiéis aos ensinamentos e normas de Deus, os índios são empurrados para um beco sem saída, pois o seu destino atroz não depende da crença nos deuses, já que está diretamente relacionado à presença dos colonizadores lusos que, impiedosos, os condenam tanto à destruição quanto à escravidão:

Não sabeis o que o monstro procura?
 Não sabeis a que vem — o que quer?
 Vem matar vossos bravos guerreiros,
 Vem roubar-vos a filha — a mulher.

Vem trazer-vos crueza — impiedade —
 Dons cruéis do cruel Anhangá;
 Vem quebrar-vos a maça valente,
 Profanar manitôs — maracás.

Vem trazer-vos algemas pesadas,
 Com que a tribo Tupi vai gemer;

Hão de os velhos servirem de escravos
 Mesmo o Piaga inda escravo há de ser.

Portanto, ao fundir o imaginário indígena com o cristão, Gonçalves Dias, na verdade, conseguiu em “O canto do Piaga” expressar mais um aspecto da realidade trágica que tem sido tônica recorrente no processo de aniquilamento dos índios americanos, reforçando a sensação de perda definitiva de seu mundo. O dado trágico do poema está justamente no reconhecimento de que o drama indígena é mais agudo na medida em que o seu apocalipse, independente de sua vontade ou crença, deu-se pela chegada inevitável de um “outro” que veio perturbar a ordem natural de seu mundo, ao passo que o drama cristão ocorre pelo distanciamento dos homens de Deus.

Em suma, “O canto do Piaga” também pode ser lido como uma tentativa, diga-se de passagem, bem sucedida de integração dialética e entre o local e o universal, o que, de certa forma, empurra a poética gonçalvina, notadamente a de temática indianista, para além do redutor viés nacionalista que a crítica literária comumente a interpreta. Em outras palavras, denotando superioridade em relação aos seus pares românticos, a poesia de Gonçalves Dias afirma-se, de um lado, na perfeita harmonia da medida, herança da influência neoclássica, e do vigor romântico propriamente dito; e, de outro, na relação dialética, inerente à formação de culturas periféricas, de amalgamar valores estéticos originários de duas realidades culturais distintas: uma solidificada, a ocidental; e outra ainda construindo-se, a brasileira. A seu modo, Gonçalves Dias, ao integrar dialeticamente o influxo externo à sua poesia, criou um projeto literário que, longe de ser um mero diálogo artificial, resultou na configuração de uma voz poética singular que, por si, instaurou uma nova tradição na poesia brasileira.

REFERÊNCIAS

ACKERMANN, Fritz. *A obra poética de Antônio Gonçalves Dias*. São Paulo: Conselho Estadual da Cultura, 1964.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e vida de Gonçalves Dias*. São Paulo: Editora das Américas, 1962.

Bíblia (tradução ecumênica). São Paulo: Edições Loyola, 1994.

BOSI, Alfredo. "Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar". In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 176-193.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6ª ed., Belo Horizonte: Itatiaia, v. 2, 1981.

_____. "Literatura de dois gumes". In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 163-180.

CASTELO, José Aderaldo (org.) *A Polêmica sobre "A confederação dos Tamoios"*. São Paulo: FFLCH da USP, 1953, p. 53-54.

CESAR, Guilhermino (org.). *Historiadores e críticos do Romantismo*, Rio de Janeiro: LTC / São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

DIAS, Gonçalves. *Obras poéticas de Antônio Gonçalves Dias*. Edição crítica de Manuel Bandeira. São Paulo: Nacional, 1944.

Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária, Rio de Janeiro, Tomo I, 1850.

MAGALHÃES, Gonçalves, "Ensaio sobre a história da literatura do Brasil". In: *Niterói, Revista Brasiliense*. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraries, 1836 – São Paulo: Edição facsimilada da Academia Paulista de Letras, 1978, v. 1, p. 132-159.

PEREIRA, Lúcia Miguel. In: *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira (dos primeiros cronistas aos últimos românticos)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

O INTERCURSO DO REGIONAL, NACIONAL E UNIVERSAL NA LITERATURA BRASILEIRA.

Lucilene Gomes Lima

RESUMO

Este artigo faz, inicialmente, a confrontação entre conceitos de regionalismo expostos por representantes da crítica brasileira, apontando visões divergentes e contraditórias sobre o termo. Em um segundo momento, aponta as relações entre as categorias regional, nacional e universal demonstrando seu entrelaçamento.

Palavras-Chave: Literatura Brasileira; Regionalismo; Crítica.

ABSTRACT

This article discusses initially the confrontation among concepts of regionalism exposed by representatives Brazilian scholars, pointing out divergent and contradictory visions about the term. Then, it points out the relations among the categories of regional, national and universal, demonstrating their interlacement.

Keywords: Brazilian Literature; Regionalism; Literary Criticism.

Conceitos nem sempre são confortáveis, nem sempre servem como um passo seguro, fora do terreno movediço da incerteza. Em se tratando do vocábulo *regionalismo*, a crítica literária tem posto algumas certezas, mas também tem deixado margem para muitas dúvidas.

O contista e ensaísta João Pacheco admite que o conceito é controvertido e aponta duas acepções da palavra. A primeira diria respeito ao típico e ao característico e a segunda, ao espaço físico, uma região específica. Após apresentar as falhas das duas acepções, uma por demais estreita e a outra por demais ampla, propõe que o termo *regionalismo* seja conceituado como "o que busca o típico, utilizando-se, para isso, de processos que podem ser aferidos à luz de valores estéticos" (1987, p. 354). Nada mais é dito sobre o conceito além dessa frase. O autor optou pela acepção que havia considerado estreita e acrescentou-lhe um valor estético

vago. Em seguida, procurou dar exemplos de autores regionalistas, segundo essa acepção: “No caso da literatura brasileira, regionalistas são Afonso Arinos ou Simões Lopes Neto” (1987, p. 355). Destaca que Monteiro Lobato não se inclui entre os exemplos por não apresentar a cor local como objetivo primacial.

Entretanto, para o crítico Alfredo Bosi, Lobato é um autor regionalista que “[...] não estilizava parnasianamente o mundo do fazendeiro arruinado ou o do caipira cheio de mazelas: descrevia com eficácia o abandono e a ignorância daqueles marginais da vida nacional” (1987, p. 335). O comentário de um outro crítico, Nelson Werneck Sodré, é consoante ao de Bosi em relação às tendências não parnasianas de Lobato. Segundo ele, o escritor não se deixa domar pela tortura parnasiana que domina a prosa no segundo decênio do século XX e a substitui pela “extrema simplicidade, a clareza meridiana, a simetria vocabular, o total despojamento de todo artifício” (1988, p. 416). Mas Sodré destoa de Bosi ao considerar que o Jeca Tatu criado por Lobato é caricatural e generalizante, não revela a realidade porque ela “não está apenas na superfície, nesta aparece por vezes a sua parte menos importante e característica: “[...] Jeca Tatu era falso justamente pela verdade unilateral de sua forma exterior [...]” (1988, p. 417). Sodré também chama a atenção para o fato de Lobato ter um “senso agudo do detalhe significativo, um esplêndido dom pictórico, fixando a minúcia característica, o traço peculiar do cenário” (1988, p. 416), o que não parece se coadunar com a exclusão que João Pacheco faz de Lobato do quadro dos escritores regionalistas por não buscar o típico.

Para Afrânio Coutinho, o conceito de regionalismo autêntico é aquele caracterizado por George Stewart num sentido estrito – uma forma de criação que além de ter uma localização numa determinada região, tira desta sua substância real através dos aspectos naturais (clima, topografia, flora, fauna) e humanos (linguagem, idiossincrasias).

Coutinho estabelece diferenças em relação ao regionalismo romântico e ao regionalismo realista. O regionalismo romântico é “[...] uma forma de escape do presente para o passado, um

passado idealizado pelo sentimento e artificializado pela transposição de um desejo de compensação e representação por assim dizer onírico [...]” (2001, p. 201). Neste regionalismo, segundo Coutinho, existe uma contradição: enquanto supervaloriza o pitoresco e a cor local do tipo, encobre-o, atribuindo-lhe qualidades, sentimentos e valores que lhe são estranhos e impostos. Menciona o índio de Alencar como um europeu de tacape. Acredita que esse regionalismo só foi superado com o senso de verdade do realismo que “[...] perdeu o sentimentalismo na consideração da regionalidade e passou a compreender que o regionalismo literário consiste, no dizer de Howard W. Odum, em apresentar o espírito humano, nos seus diversos aspectos, em correlação com o seu ambiente imediato, em retratar o homem, a linguagem, a paisagem e as riquezas culturais de uma região particular, consideradas em relação às reações do indivíduo, herdeiro de certas peculiaridades da raça e tradição [...]” (2001, p. 202-3).

O regionalismo que Coutinho chama romântico recebe de Sodré uma outra denominação. É o sertanismo: “O Regionalismo que se desenvolve a partir do desencadeamento do largo movimento de idéias que corresponde às transformações operadas no Brasil nos fins do Século XIX, difere fundamentalmente do sertanismo com que a escola romântica se ornamentara [...]” (1988, p. 403). Deve-se observar que esse corte feito por Sodré também está nas considerações de João Pacheco, o qual considera a existência do regionalismo só após o Romantismo, uma vez que põe um marco para início do regionalismo brasileiro na obra de Valdomiro Silveira, aparecida a partir de 1891. Sodré endossa a diferença posta por Coutinho em termos de conteúdo, acentuando que o sertanismo romântico sofreu de um artificialismo deformante que o despojou de uma relação mais estreita e verdadeira com o meio. A visão de Sodré sobre o regionalismo realista é menos otimista que a de Coutinho, pois Sodré considera que esse regionalismo, no afã de dar veracidade ao meio pecou tanto por excesso quanto por falta. Não atrela esse regionalismo tanto ao Realismo, como fizera Coutinho, mas ao Naturalismo e retoma a crítica que já tinha feito a essa tendência, qual seja, de

que ela extrapola a pintura dos aspectos exteriores, coloca o ambiente acima das criaturas, acentuando o determinismo, privilegia aspectos particulares como se eles pudessem valer para o geral, enfatiza o anormal e o exótico tanto na paisagem quanto no ser humano.

José Maurício Gomes de Almeida diverge de Sodré no tocante à distinção regionalismo/sertanismo. Considera que ver o sertanismo como uma forma romântica precursora do regionalismo é uma atitude que falseia a discussão do conceito de “sertanismo”. Confrontando-se com a opinião de que o sertanismo é uma transição para o regionalismo, exposta por Coutinho e Sodré, Almeida pontua que não se trata de sucessão cronológica, mas de problemas de natureza distinta. Primeiramente, o sertanismo não está restrito ao Romantismo, há obras sertanistas românticas, como *O sertanejo* (José de Alencar) e *Inocência* (Visconde de Taunay) e obras posteriores ao romantismo, de *Dona Guidinha do poço* (Manuel de Oliveira Paiva) e *Grande sertão: veredas* (Guimarães Rosa). O erro de Sodré, segundo Almeida, foi não definir o termo sertão. O mesmo não designa toda e qualquer zona rural, mas “regiões interioranas, de população relativamente rarefeita, onde vigoram costumes e padrões culturais ainda rústicos” (1981, p. 47). Assim, obras como *O tronco do ipê* e *Til* (José de Alencar) são romances românticos que transcorrem no meio rural sem serem sertanistas.

Conquanto Almeida questione a divisão do sertanismo/regionalismo apresentada por Sodré, não deixa de haver um ponto de convergência na maneira como ambos encaram o regionalismo romântico ou não regionalismo, uma vez que o questionam nessa fase. Sodré porque o considera um sertanismo que “[...] se despoja de qualquer sentido local ou zonal. É um artifício – não conjuga com o meio, mas se distancia dele [...]” (1988, p. 404) e Almeida porque acredita que o escritor romântico, especialmente Alencar, procura mais a afirmação nacional do que a regional. Aqui o problema do conceito regional e nacional se manifesta e Almeida tem de voltar atrás em seu questionamento da existência da literatura regional no Romantismo para admitir que o tipo

nacional buscado por Alencar tinha de se constituir através de configuração de tipos regionais como o gaúcho, o vaqueiro cearense.

Se o regionalismo não pode ser um mero localismo literário, como bem assinala Coutinho e, se, como observa Almeida, o conceito necessita ser bem compreendido, sendo um passo para essa compreensão a busca do elemento diferenciador em cada região, é preciso, então, dizer que a busca desse elemento diferenciador é complexa, que ela se dá num jogo de marcação e de negação de identidades, como nessa passagem do romance *A selva*, de Ferreira de Castro, em que a personagem Alberto, um português, se depara com nordestinos e se nega a reconhecê-los como seres autônomos.

A sua epiderme contrai-se sob a força do asco que o convés imundo lhe causava. Sentia-se inadaptado, estando ali, quase inimigo das vidas que o cercavam, aparentemente alheias a tudo quanto não fossem imposições do corpo e aderindo, resignadas, a todas as contingências.

Magoava-o a facilidade com que os outros recrutados dormiam tranquilamente – um sono que era, para o egoísmo dele, quase uma afronta.

E sorria depreciativamente, ao pensar no apostolado da democracia, nos defensores da igualdade humana que ele combatera e o haviam atirado para o exílio. ‘Retóricos, retóricos perniciosos! Queria vê-los ali, ao seu lado, para lhes perguntar se era com aquela humanidade primária que tendiam restaurar o Mundo [...] Possuíam alma essas gentes rudes e inexpressivas, que atravancavam o Mundo com a sua ignorância, que tiravam à vida coletiva a leveza e a elevação que ela podia ter? Se a possuíssem, se tivessem sensibilidade, não estariam adaptados como estavam àquele curral flutuante [...] Mas não. Era o seu meio e se as transplantassem, ficariam tímidas, desconfiadas e murchas, como bichos selvagens nos primeiros dias de jaula [...]’ (1972, p. 54-5).

Nesse trecho, Alberto está a caminho de um seringal chamado Paraíso. O enredo do romance é o encontro de Alberto com o outro, representado pelo nordestino que se desloca para os seringais amazônicos e que para ele é a massa indistinta, sem face, promíscua, sem temperamento ou sem “o seu temperamento, as suas predileções, a autonomia que ele desejava para si [...]” (Castro, 1972, p. 59) e pelo caboclo nativo. Desde a viagem de barco, até os dias estafantes e sombrios nas estradas do seringal, em contato com um meio adverso, será um longo processo de aprendizagem para Alberto perceber que sem o outro a sua sobrevivência não seria possível. Por outro lado, Alberto também constitui o outro, estranho nos hábitos e no aspecto, para os nordestinos “brabos” que juntamente com ele viajam a bordo do vapor que os levará ao rio Madeira, para os nordestinos que encontrará no seringal, já domados no trabalho extrativo, e para o habitante nativo. A regionalidade do romance sua condição de apresentar algo que possa dizer respeito a uma particularidade de uma região, no caso a amazônica, não se faz sem a mediação do outro, a identidade não se constrói intrinsecamente, ela é produto de um encontro – confronto. Nas palavras de Eneida Maria de Souza: “[...] Torna-se difícil, portanto, pensar em identidade como categoria estanque, ao se reconhecer que o indivíduo está cindido e fragmentado pela marca desse outro que o habita [...]” (1991, p. 38).

Uma literatura regional num país de origem colonial não pode se constituir sem considerar a mediação, sem considerar a dificuldade ou mesmo a impossibilidade de separar o natural do adventício. Por outro lado, a mediação da identidade que precisa existir na obra enquanto essa pretender uma certa “tradução do meio” é também uma mediação que deve ser considerada na afirmação de uma literatura regional em relação à literatura nacional. As fronteiras do regional não se constroem só internamente. Elas se constroem a partir de uma reflexão com o que seja nacional. Na abertura do folhetim *Galvez, imperador do Acre*, de Márcio Souza, o narrador comunica a filiação do regional ao nacional no seguinte dizer: “E quanto ao estilo o leitor há de dizer que finalmente o Amazonas chegou em 1922” (1992, p. 13).

O trecho chama menos a atenção pela reivindicação do que pela ironia do narrador de um romance-folhetim publicado em 1976. De qualquer modo, a indicação é clara de que o discurso literário amazonense almeja inserir-se no discurso modernista prestigiado nacionalmente – o evento da Semana de Arte Moderna em São Paulo. Vários segmentos regionais buscaram atrelar-se às propostas vanguardistas propaladas em 1922. Conforme informa Márcio Souza, o movimento modernista teve um eco em Manaus através da revista *Equador*, editada em 1929 por Clóvis Barbosa. Foi um único número: “[...] Clóvis Barbosa, como o modernismo amazonense de sete anos depois, foi um escritor equivocado, malgrado, e a sua revista pouco possuía de modernista no sentido paulista do termo [...]” (1977, p. 196). Em Belém, o ideário modernista foi veiculado na revista *Belém Nova* (1923). Apesar do título, a revista abrigava também acadêmicos veteranos como Severino Silva, “o príncipe dos poetas paraenses”. O “sangue novo” dava-se por conta dos membros de uma sociedade literária surgida em 1921 – Associação dos Novos, que tinha como membros Ernani Vieira, Abgvar Bastos, Jacques Flores, Paulo de Oliveira e Bruno de Menezes, diretor da revista. Na proposta de alguns desses autores, surgia uma intenção de criar uma postura diferenciada em relação aos autores de formação romântica do século XIX: “[...] A procura de uma suposta ‘autenticidade’ das tradições locais, conservadas em sua pureza original, vai movimentar esses literatos modernistas. Se, por um lado, tentavam ligar as lendas amazônicas ao universo mitológico europeu, como fazia Pádua de Carvalho ao buscar o percurso evolutivo da história da civilização, por outro lado os modernistas estavam impregnados com essa mesma ‘história da civilização’ [...]” (Figueiredo, 1998, p. 323). É interessante cotejar esse comentário com um outro que faz Ettore Finazzi-Agrò sobre a antropofagia oswaldiana, notando que esse autor ainda sacraliza o modelo europeu que quer anular pela deglutição (1991, p. 57-8).

A inconsistência do ideário modernista de 1922 não se fez notar apenas em suas reproduções ou filiações em outros estados, ela existiu mesmo no grupo paulista e foi apontada por seus principais líderes como Mário e Oswald, passado o período de

iconoclastia do movimento. Desmentindo as pretensões de originalidade e liberdade do movimento, Mário de Andrade comenta: “não só importávamos técnicas e estéticas, como só importávamos depois de certa estabilização na Europa, e a maioria das vezes já academizadas [...]” (Apud Henriques, 1974, p. 66). A propalada ruptura do movimento também não existiu, uma vez que a maioria dos autores modernistas teve limitações que os impediram de romper efetivamente com a arte que proclamavam ultrapassada. O mito da semana teria sido um termômetro para medir o grau de nacionalidade atingido pela literatura brasileira? Na medida em que os textos modernistas, manifestos, obras de ficção tornaram acentuado o questionamento da nacionalidade, pode-se dizer que esse foi o momento mais fecundo de sua busca. O questionamento da nacionalidade, porém, sempre foi matéria presente na história literária brasileira. Já um de seus primeiros historiadores, Ferdinand Denis, apontava que a expressão autônoma não era um fato, mas uma situação que poderia ser prognosticada. O caráter nacional estaria na incorporação do aspecto paisagístico ao étnico (Cf. Nunes, 1998, p. 208-212). Com o evento político da Independência e o estabelecimento do Romantismo como movimento literário, acentuou-se a necessidade de definição de uma literatura “independente”, mas o estudo de Gonçalves de Magalhães, publicado em 1836, repete Denis: “[...] são os temas de Ferdinand Denis que retornam em Magalhães com a mesma afirmatividade que lhes empresta o francês: a exuberância dos cenários naturais [...]” (Nunes, 1998, p. 219). De certa forma, é a exaltação da paisagem que também faz Gilberto Freyre já na segunda metade do século XX, em *Reinterpretando José de Alencar*. Acredita que a brasilidade atrelada ao paisagismo na obra desse autor é a forma mais patente da herança patriarcal e escravocrata. A convicção de Freyre de que os escritores brasileiros estão fadados a produzir suas obras sob a influência da herança patriarcal enclausura Raul Pompéia no infantilismo, Olavo Bilac no erotismo, Joaquim Nabuco no narcisismo, Euclides da Cunha no adolescentismo, Augusto dos Anjos no necrofilismo, Lima Barreto no antimelanismo e Machado

de Assis no arianismo. Ao contrário de José de Alencar, Machado de Assis não apresenta paisagem em sua obra porque é

[...] um Machado a fingir-se o tempo inteiro de branco fino; o tempo inteiro a bater janelas e a fechar portas contra toda espécie de paisagem mais cruamente brasileira, fluminense ou carioca em suas côres vivas; contra todo arvoredo mais indiscretamente tropical que lhe recordasse sua meninice de rua e de morro, sua condição de filho de gente de côr, de filho de família plebéia, de descendente de escravo negro. Nada de paisagem, nada de côr, nada de árvore, nada de sol. É dentro de casa – e casa, geralmente, grande, sobrado geralmente, nobre – que Machado, nos seus romances, procura se resguardar das cruzeiras da rua e da vista também crua dos morros plebeus. Dentro de casa, aristocratizado em personagens de que êle é quase sempre a eminência cinzenta, para não dizer parda, ficticiamente afdalgado por bigodes e barbas de ioiô branco, por lunetas de doutor de sobrado, por títulos de conselheiro do Império, é que êle se defende da memória de ter nascido mulato e quase em mucambo e ter crescido menino de rua e quase moleque (Freyre, 1955, p. 9).

Freyre concebia que o paisagismo ausente em Machado de Assis, mas abundante em Alencar era mais do que um puro romantismo literário, era também crítica social indireta a todo um sistema econômico representado no patriarcado e na escravatura. Essa crítica, contudo, não resvalava para o rancor como ocorria com Machado de Assis. Alencar era, “o quanto possível”, brasileiro, e ao lado de Gonçalves Dias, o verdadeiro iniciador de uma literatura brasileira sobre base tropical. A posição de Freyre sobre a constituição da nacionalidade literária brasileira se assemelha, em alguns pontos, a de Silvio Romero na crença de que o lirismo brasileiro era mais doce, suave e ardente do que o lirismo herdado dos portugueses, de que a nossa literatura é um produto da raça, ou do hibridismo das raças, acentuado na herança familiar fatalista dos escritores. Freyre não faz diretamente a negação da originalidade literária brasileira, mas ao buscar a pureza perdida da expressão da nacionalidade através de elementos típicos da culinária, da paisagem filia-se à idéia de

Romero de que a nacionalidade original só pode se dar pela castração das modas estrangeiras.

Romero negava a originalidade do pensamento nacional por concebê-lo um simulacro, mas como assinala Roberto Schwarz em “Nacional por subtração”, ele o fez imitando o naturalismo científico em voga na Europa, com suas teses sobre a influência do meio, da raça na formação consistente (européia) ou inconsistente (americana) de uma cultura. O que Schwarz destaca como equivocado na crítica de Romero é que ele apontou o nacional como um simulacro por ser a sociedade brasileira racialmente incompetente para imitar, e não por que a transplantação dos valores burgueses europeus não poderiam vigorar numa sociedade cuja estrutura lhe era avessa.

É sabido que a Independência brasileira não foi uma revolução: ressalvadas a mudança no relacionamento externo e a reorganização administrativa no topo, a estrutura econômico-social criada pela exploração colonial continuava intacta, agora em benefício das classes dominantes locais. Diante desta persistência, era inevitável que as formas modernas de civilização, vindas na esteira da emancipação política e implicando liberdade e cidadania, parecessem estrangeiras – ou postiças, antinacionais, emprestadas, despropositadas etc., conforme a preferência dos diferentes críticos [...] (1987, p. 105).

Schwarz argumenta que se assumir como mera cópia é se assumir como inferior a um modelo superior. Denunciando também essa escala hierárquica, Silviano Santiago aponta que a crítica e o meio acadêmico lhe deu ensejo quando pôs continuamente em prática o estudo das fontes ou das influências: “A fonte torna-se a estrela inatingível e pura que, sem se deixar contaminar contamina, brilha para os artistas dos países da América Latina, quando estes dependem de sua luz para o seu trabalho de expressão [...]” (2000, p. 18). Schwarz, por outro lado, lembra que a questão da cópia não é falsa, o que soa falso é tentar opor nacional e estrangeiro, original e imitado. Polarizar a discussão da identidade nacional nos extremos de que ela não existe ou de só pode existir de forma pura é deixar de perceber “a

parte do estrangeiro no próprio, a parte do imitado no original, a [sic] também a parte do original no imitado [...]” (1987, p. 110). Começar pela imitação não é um demérito, uma vez que não se pode começar do nada.

Lúcia Miguel Pereira falou da realização de um tipo nacional mais humano, configurado emblematicamente na figura do “Jeca Tatu” criado por Monteiro Lobato, tipo que representaria com mais verdade o brasileiro em contraposição a “Peri”, o herói romântico criado por José de Alencar (1994, p. 51). O herói na literatura brasileira parece ser uma categoria fadada a não se realizar se realmente ele for buscado no ideal da virtude. Com o Macunaíma, de Mário de Andrade, o herói, melhor dizendo, o anti-herói, pode enfim prescindir do caráter. O “sem-caráter” de *Macunaíma* não guarda o sentido maniqueísta romântico do bom ou mau. Macunaíma é sem caráter porque é como um camaleão, mudando de pele a todo instante ou de uma página para outra da rapsódia. Macunaíma não tem traços fixos justamente por ser um anti-herói. Não é também o típico representante de uma região, parte do herói mítico ameríndio, mas sua essência é a metamorfose. Talvez o caminho encontrado por Mário de Andrade para Macunaíma devesse ser seguido por todos as manifestações regionais Brasil a fora. A identidade regional não precisaria ser então uma disputa entre regiões como a que foi encampada por Franklin Távora no prefácio de *O cabeloira*.

Um dado, porém, não se pode esquecer: algumas regiões têm se mantido periféricas em relação a outras. As antologias, manuais de história literária, os dicionários de literatura brasileira nos quais se encontra o arrolamento dos autores “nacionais” têm ostentado uma primazia de um eixo de regiões na representação da literatura nacional. Chamar a atenção para esse fato não significa assumir uma posição bairrista ou provinciana. Também não significa não perceber as contradições internas que fazem com que uma expressão local não alce vôo em direção a sua autonomia, permanecendo um arremedo de alguns modelos canonizados. Márcio Souza, fazendo um exame da literatura produzida no Amazonas, na obra *A expressão amazonense*, apontou, sem o

tique de agradar, sendo insincero, a inconsistência da produção literária amazonense:

[...] No Amazonas nunca houve leitores, nem mesmo mercado literário. A língua portuguesa ainda é uma novata com pouca convivência regional. Além do mais, terra isolada, seus livros nunca atingem o resto do país. Quando atingem, são tão enigmáticos que permanecem anônimos. A literatura ainda pertence ao processo histórico da formação da Amazônia.

A situação é tão complexa que muitos escritores optaram por soluções extremadas. Durante o 'ciclo da borracha', um escritor chegou a este extremo esclarecedor: Foi Sant'Anna Nery. Ele escreveu sua obra em francês, e nunca foi um escritor consagrado na França. É que ele escrevia para seu consumo pessoal. Repetia os gestos do escritor integrado [...] O escritor amazonense, pendendo entre dois mundos, escrevendo numa segunda língua, beirando o desespero, escreve por um capricho, confiando na importância perdida no futuro. Ainda faz parte da geografia. Resta que essa dolorosa trajetória de ser estrangeiro em sua própria terra tenha a coragem de provocar tremores de linguagem e, radicalmente, formando a língua que será um dia brasileiroamente amazônica, deixar de ser uma recorrência extrema e apaixonada à literatura, para ser consciência literária e ferramenta da criatividade livre (1977, p. 199).

Ultrapassadas as fronteiras do regional, nacional é o momento de se falar na categoria universal. A questão é saber se realmente as categorias regional e nacional foram ultrapassadas no sentido de se superar algumas de suas distorções. O fantasma da transplantação persegue o estabelecimento da nacionalidade literária brasileira e se reproduz internamente nas regiões que parecem ser excluídas do nacional por não firmarem suas bases próprias. O acirramento de facções regionais não deveria existir, entretanto é difícil pensar o nacional senão naquela forma de "conjunto de retalhos" das várias faces do Brasil mencionada por Afrânio Coutinho. Nesse caso, conforme lembra o crítico: "As regiões não dão lugar a literaturas isoladas, mas contribuem com suas diferenciações, para a homogeneidade da paisagem literária

do país" (2001, p. 205). Nessa menção à paisagem, sempre convém esclarecer, para não se tomar paisagem literária estritamente como paisagem física, que uma literatura não constituirá sua nacionalidade e tampouco fará parte da literatura universal, apenas explorando veios pitorescos. O romancista argentino Ernesto Sábato e o cubano Alejo Carpentier chamam a atenção para essa pobre herança do romancista latino-americano fundada na nacionalidade superficial. Ambos produzindo em realidades colonizadas, como os brasileiros, souberam detectar a inconsistência de uma "nacionalidade formulada em termos de ambientes típicos. Sábato destaca, inclusive, que dois aspectos recorrentes nas definições regionalistas, a tendência ao ruralismo e ao localismo, não são indícios de uma literatura nacional profunda. No primeiro caso, porque a literatura para ser regional e nacional não precisa necessariamente situar-se em região rural; a região urbana também oferece um leque de motivos para serem explorados ficcionalmente. O escritor comenta ironicamente que muitos críticos só conseguem perceber as raízes de uma expressão artística se ela toma a vida do gaúcho do século passado ou os problemas do índio em "um povoado do noroeste", enquanto o "drama ou um drama de um estudante ou contrabandista ou bêbado da cidade é reprovado por seu cosmopolitismo" (1982, p. 42). No caso do localismo, Sábato lembra que "[...] Shakespeare foi o maior escritor nacional da Inglaterra escrevendo tragédias que, às vezes, nem mesmo se desenrolavam em sua pátria" (1982, p. 46).

Alejo Carpentier, por sua vez, aponta a debilidade do método naturalista-nativista baseado num poder superficial de entendimento da realidade, captando-a apenas por seus aspectos imediatos:

[...] A debilidade desse método está em que o escritor que a ele se acolhe confia demasiado no seu poder de assimilação e de entendimento. Crê que pelo fato de haver passado quinze dias numa povoação mineira compreendeu os móveis, as razões remotas, do que viu. E a verdade é que não compreendeu, talvez, que tal fase de uma dança folclórica é o estado presente de um antiquíssimo rito solar ou de liturgias tônicas que – como foi

demonstrado muito recentemente ao estudarem-se práticas de santería cubana – haviam viajado do Mediterrâneo para o Novo Continente, passando pela África [...] (s.d., p. 12).

Seria um erro pensar que pelas contradições que se apresentam na afirmação da literatura nacional não se possa ter um expressão universal dessa literatura. Talvez ainda não se tenha realizado na literatura brasileira a articulação romanesca necessária ao seu crescimento e afirmação como uma literatura universal. Essa afirmação, buscada pela literatura brasileira, e pela literatura latino-americana de modo geral, diz respeito “ao trabalho de vários romancistas, em diferente escalão de idades, empenhados num labor paralelo, semelhante ou antagônico, com esforço continuado e uma constante experimentação da técnica [...]” (Carpentier, s.d., p. 10).

Carlos Nelson Coutinho e Luís Henriques falam de uma descontinuidade na produção romanesca brasileira que a impede de criar uma tradição literária e, por conseguinte, inscrever-se na tradição universal. Henriques comenta: “Poucos são os romancistas brasileiros que assumiram estatura universal [...]” (1974, p. 71). Discutindo a concepção de Alceu Amoroso Lima de que é problemático considerar organicamente a produção literária nacional enquanto um conjunto de obras que se integra para se complementar ou se superar, Henriques considera que ao menos em parte essa organicidade existe. É o que também parece atestar Coutinho ao identificar na obra de Lima Barreto uma reação à herança de Machado de Assis e uma intenção de proceder uma renovação dessa herança (1974, p. 17).

A maioria da literatura nacional, sua ascensão à categoria de literatura universal, só poderá ser alcançada a partir da consideração de que ela será universal não por se igualar a um discurso literário já existente, do qual será mero reflexo, nem também por negar ingenuamente que sua originalidade possa ter se criado do contato com esse discurso. Precisamente, o ponto médio dessas duas considerações marcará o diferencial de universalidade do discurso literário brasileiro.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

BOSI, Alfredo. Monteiro Lobato. In: MOISÉS, Massaud, PAES, José Paulo (orgs.) *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 235-6.

CARPENTIER, Alejo. *Literatura e consciência política na América Latina*. Trad. Manuel J. Palmeirim. São Paulo: Global, s. d.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 17 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

COUTINHO, Carlos Nelson. O significado de Lima Barreto na literatura brasileira. In: COUTINHO, Carlos Nelson et alii, *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974, p. 1-56.

FERREIRA DE CASTRO, José Maria. *A selva*. 23 ed. São Paulo: Verbo, 1972.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Letras insulares: leituras e formas da história no modernismo brasileiro. In: CHALOUB, Sidney, PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 301-331.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O duplo e a falta: construção do outro e identidade nacional na literatura brasileira. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada* – ABRALIC, Niterói, n. 1, mar. 1991, p. 52-61.

FREYRE, Gilberto. *Reinterpretando José de Alencar*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1955 (Série Os Cadernos de Cultura).

HENRIQUES, Luíz Sérgio Nascimento. Contradição do modernismo. In: COUTINHO, Carlos Nelson et alii. *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974, p. 57-74.

NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1998.

PACHECO, João. Regionalismo. In: MOISÉS, Massaud, PAES, João Paulo (orgs.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 354-355.

PEREIRA, Lúcia Miguel. De Peri a Jeca Tatu. In: _____. *Escritos da maturidade: seleta de textos publicados em periódicos (1944-1959)*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994, p. 45-48.

SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. 2 ed. Trad. Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: BORNHEIM, Gerd et ali. *Cultura brasileira: tradição – contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Fuarte, 1987, p. 92-110.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

SOUZA, Eneida Maria de. Sujeito e identidade cultural. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC*. Niterói, n. 1, mar 1991, p. 34-40.

SOUZA, Márcio. *Galvez, imperador de Acre*. São Paulo: Marco Zero, 1992.

_____. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neo-colonialismo*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

O ROMANTISMO E A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA

Elizabeth Fiori

Universidade Estadual de Londrina – UEL

RESUMO:

Este trabalho aborda a íntima conexão da historiografia literária brasileira com o movimento romântico e de ambos com a história e política brasileira. A historiografia literária brasileira nasceu com o romantismo, antecipando-se às próprias obras de criação e estabelecendo uma teoria da literatura cujo cerne é o sentimento nacionalista, que, embora presente na produção colonial, só no século XIX alcançaria seu auge, sendo, com o romantismo, reconhecido sem reservas pela crítica literária. Além disso, são observadas as atitudes críticas envolvidas na constituição do *corpus* poético romântico a partir de oito estudiosos da literatura brasileira, o que possibilita compreender melhor a tarefa historiográfica no Brasil.

Palavras-chave: Historiografia Literária Brasileira; Crítica Literária; Poesia Romântica.

RÉSUMÉ:

Cette recherche porte sur le lien intime entre l'historiographie littéraire brésilienne et le mouvement romantique, d'une part, et entre ceux-ci et l'histoire et la politique brésiennes, d'autre part. L'historiographie littéraire brésilienne est née avec le romantisme, tout en précédant les propres oeuvres de création et en établissant une théorie de la littérature dont le noyau dur est le sentiment nationaliste qui, bien que présent dans la production coloniale, n'atteindrait son apogée qu'au XIX^e siècle, quand il est, avec le romantisme, reconnu sans restriction par la critique littéraire. Les attitudes critiques impliquées dans la constitution du *corpus* poétique romantique sont elles aussi prises en compte dans cette recherche à partir de huit studios de la littérature brésilienne, ce qui permet de mieux comprendre le travail historiographique au Brésil.

Mots-clés: Historiographie Littéraire Brésilienne; Critique Littéraire; Poésie Romantique.

A historiografia romântica

Embora parte da produção historiográfica literária antes do romantismo oficial no Brasil tenha se constituído em face aos

modelos canônicos e de criação portugueses, percebe-se, por outro lado, um gradativo acento no caráter de nacionalidade, que vem a atingir elevado grau com o romantismo, movimento nacionalista por excelência, em sintonia com o momento político propício à autonomia da nação. A vontade de uma literatura ou mesmo de uma cultura independente motivou diversos intelectuais brasileiros e até mesmo estrangeiros ao exame e sistematização da literatura brasileira, demonstrando-lhe o perfil nacional, paradigmático da canonização romântica, ou negando-lhe, mas enfim provocando discussões sérias em torno do assunto.

Assim, em 1829, o *Parnaso Brasileiro*, do cônego Januário da Cunha Barbosa, respondia ao *Parnaso Lusitano*, organizado por Almeida Garrett, impondo politicamente uma literatura que, se tinha origens clássicas, afastava-se cada vez mais dessas origens. Assim, também, Abreu e Lima, no *Bosquejo Histórico, Político e Literário do Brasil* (1835), enaltece os homens de saber no país, mas critica-lhes a apatia, a improdutividade intelectual que os assemelha aos portugueses e o português Gama e Castro, em 1842, nos artigos que publica no *Jornal do Comércio*, nega à literatura brasileira a sua autonomia, utilizando, para isso, o argumento de que a literatura toma o nome da língua em que se expressa. Esse argumento, no entanto, foi atacado pelo chileno Santiago Nunes Ribeiro, em 1843, na *Minerva Brasiliense*, com o estudo “Da nacionalidade da literatura brasileira”, onde o autor toma por distintivo entre as literaturas não a língua, mas, como ele diz, um princípio literário e artístico que

é o resultado das influências, do sentimento, das crenças, dos costumes e hábitos peculiares a um certo número de homens, que estão em certas e determinadas relações, e que podem ser muito diferentes entre alguns povos, embora falem a mesma língua (CORRÊA, 1996, p. 46).

Em 1836, é publicado em Paris, na *Revista Brasiliense*, o “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”, de Gonçalves de Magalhães, em que o autor esboça uma periodologia, dividindo a literatura em dois períodos: da descoberta do Brasil a 1808 e daí em diante. Retoma a idéia de Denis sobre a utilização da natureza

e do selvagem para a constituição de uma literatura original, a que acrescenta a religiosidade e o sentimento da pátria (NUNES, 1998, p. 217-219).

Nesse mesmo ano, Francisco de Sales Torres-Homem publica, na *Revista Niterói*, um artigo sobre os *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães, a propósito do qual compara o Brasil atual, livre do domínio português, com o passado, concluindo a “notável” diferença entre eles: “Com a expiração do domínio Português, desenvolveram-se as idéias” (MARTINS, 1983, p. 96).

Em 1843, Pereira da Silva, seguindo o mesmo critério antológico de Januário Barbosa (NUNES, p. 217), publica o *Parnaso Brasileiro* ou “Novo Parnaso”, *Seleção dos melhores poetas brasileiros desde o Descobrimento do Brasil*, com estudo introdutório, “primeiro esboço de história literária, inventariando os escritores que fizeram literatura no Brasil, em que pese à insegurança e defeitos de seus informes” (CORRÊA, 1996, p. 47).

Alexandre Herculano também daria um artigo – “Futuro Literário de Portugal e do Brasil” – publicado na *Revista Universal Lisbonense*, em 1847, sobre os *Primeiros Cantos* de Gonçalves Dias, que seria exemplo da diferença entre literatura portuguesa e brasileira e prognóstico do futuro literário do Brasil (CORRÊA, 1996, p. 48).

No entanto, conforme Benedito Nunes, são os trabalhos de Gonçalves de Magalhães e de Francisco Adolfo de Varnhagen, aquele já mencionado, que devem ser destacados do período a que pertencem, pois “delinearam os esquemas cronológicos que serviram à construção de uma periodologia e veicularam os critérios que prestaram suporte ao estabelecimento de uma tradição canônica romântica estendida aos séculos XVII e XVIII” (NUNES, 1998, p. 217). Com o “Prólogo” do *Florilégio da Poesia Brasileira* (1850), a literatura brasileira passa a ter a história mais “complexa e sistemática” até essa data (MARTINS, 1983, p. 118). Desenvolvendo o programa nacionalista proposto por Denis, o critério para a seleção dos poetas foi o nascimento no Brasil e, sobre a seleção das obras, diz Varnhagen: “julgamos dever dar

sempre preferência a esta ou àquela composição mais limada, porém semigrega, outra embora mais tosca, mas brasileira, ao menos no assunto” (MARTINS, 1983, p. 118). Embora haja restrições quanto ao *Florilégio*, como a “ausência de concepções estéticas e de forma artística”, Wilson Martins (1983, p. 121), Alfredo Bosi (1994, p. 101) e Benedito Nunes (1998, p. 219) são unânimes em reconhecer o valor da pesquisa e da documentação empreendidas por seu autor.

Joaquim Norberto de Sousa e Silva, em 1841, na introdução às suas *Modulações Poéticas*, faz um “Bosquejo da história da poesia brasileira”, dividindo-a em “seis épocas”: a primeira corresponde aos séculos XVI e XVII; a segunda e a terceira, à primeira e segunda metade do século XVIII, respectivamente; a quarta vai do século XIX até à independência; a quinta, da independência à “reforma da poesia” (por Gonçalves de Magalhães) e a sexta, de 1836 em diante (MARTINS, 1983, p. 107). Numa das publicações que fez na *Revista Popular*, contesta Abreu e Lima, assim como Gama e Castro, que negavam a nacionalidade da literatura brasileira e elogia a atitude defensora de Santiago Nunes Ribeiro. Em 1859, na “introdução histórica” de seu livro, também publicada na *Revista Popular*, Norberto declara serem os brasileiros o único povo da América a ter uma literatura nacional (MARTINS, 1983, p. 136) e essa nacionalidade existiria antes mesmo da independência, já que muitos episódios da colônia demonstrariam que os dois povos se distinguem espiritual e socialmente (CORRÊA, 1996, p. 47).

Outro estrangeiro viria a publicar uma obra significativa no sentido das letras brasileiras, por dar-lhes um alcance universal e reconhecê-las como autônomas em relação a Portugal. Trata-se do austríaco Ferdinand Wolf, cuja obra, *Le Brésil Littéraire* (1863), adotando a periodologia proposta por Joaquim Norberto, considera a literatura brasileira “como um processo regular, ininterrupto e crescente de nacionalização” (MARTINS, 1996, p. 193). Sua importância também advém do fato de ter sido a primeira obra a dar uma “visão orgânica da literatura do Brasil” (CORRÊA, 1996, p. 48).

Também José de Alencar e Machado de Assis contribuíram para a crítica literária brasileira. Alencar, em 1856, na polêmica sobre A Confederação dos Tamoios, de Gonçalves de Magalhães, acusa o falso romantismo e nacionalismo deste poema, que em nada se adequava às condições para uma literatura brasileira, desde o gênero até as descrições da natureza e o tratamento do índio, a que faltava sentimento e cores. A crítica de Alencar à Confederação dos Tamoios, segundo Afrânio Coutinho (1968, p. 97), revela, sobretudo, consciência de em que deveria consistir uma teoria brasileira da literatura, pois, indo além da crítica à incorporação de elementos brasileiros, o autor discutia a forma e o gênero mais propícios a esse fim. Além disso, o debate permitiu reflexões críticas sobre o indianismo e sua relação com o pensamento nacionalista. Conforme Coutinho,

Ele (o debate) foi um aspecto do movimento indianista, através do qual se procurava realizar aquela nacionalização. O pensamento indianista ocupa assim o centro da polêmica, isto é, discute-se qual o melhor modo de realizar-se em literatura a idéia indianista (1968, p. 99).

Quinze anos após essa polêmica, Castilho e Franklin Távora viriam a criticar a ficção alencariana. O primeiro, no seu periódico *Questões do Dia*, visava principalmente a vida política de Alencar (CANDIDO, 1975, p. 365). O segundo, sob o pseudônimo de Semprônio, escreveu oito cartas sobre *O Gaúcho* e doze sobre *Iracema*, no espaço que lhe abriu Castilho em seu periódico. O que ressalta dessa crítica é a concepção de literatura que sobressai das cartas de Franklin Távora, em que ele acusa, em *O Gaúcho*, a infidelidade aos dados reais, inaceitável, segundo ele, num romance de costumes e, em *Iracema*, “os erros históricos, fantasias sintáticas, impropriedades etnográficas [...]” (CANDIDO, 1975, p. 366-367).

Quanto a Machado de Assis, destaca-se no quadro crítico romântico com o ensaio “O instinto de nacionalidade”, de 1873, onde observa que, no Brasil, a literatura atual se caracteriza por “certo instinto de nacionalidade”, manifesto nas opiniões, nos poetas e ficcionistas brasileiros e que continua “as tradições de

Gonçalves Dias, Porto Alegre e Magalhães” como estes “continuaram as de José Basílio da Gama e Santa Rita Durão” (ASSIS, 1980, p. 335). Tal instinto é responsável pela discussão em torno do indígena como elemento de nacionalização, sobre o qual diz Machado, é erro tanto a exclusão quanto a aceitação como “patrimônio exclusivo da literatura brasileira”, já que ele seria “um legado, tão brasileiro como universal” (ASSIS, 1980, p. 356-357). Os brasileiros tanto teriam essa consciência que não fizeram do índio sua única inspiração.

Machado ainda critica a opinião, para ele errônea e limitadora, de que só haveria nacionalismo em obras cujo assunto é local. Os poemas americanos de Gonçalves Dias, por exemplo, não seriam brasileiros, mas de “toda a humanidade, cujas aspirações, entusiasmo, fraquezas e dores geralmente cantam” (1980, p. 357). Segundo ele,

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (1980, p. 357).

Com essas palavras, Machado de Assis apregoa a conciliação de elementos nacionais e universais através desse “sentimento íntimo”, que deve estar presente na obra de arte (COUTINHO, 1969, p. 322). Situando-se entre o romantismo e o realismo, discerniu Machado de Assis o que era útil das teorias estéticas de ambos os movimentos, “e somando-as aos princípios eternos da arte literária, criou uma doutrina altamente seminal, ainda hoje válida, graças à independência e superioridade com que se situou” (Coutinho, 1969, p. 323).

Como é possível depreender, a historiografia, até o Romantismo, ateu-se, de modo geral, à tarefa de consolidação da cultura nacional, não poupando, para isso, esforço no trabalho de recuperação e investigação do passado, das origens, das

tradições, cujo resultado se verifica na *História Geral do Brasil* (1854-1857), de Varnhagen, bem como nas histórias, antologias, ensaios literários, de que é exemplo o *Florilégio da Poesia Brasileira*, do próprio Varnhagen e que lhe valeria, junto à sua *História Geral*, o título de pai da historiografia geral e literária brasileira, por sua seriedade na documentação e reconstituição de ambas. Daí a relação entre *historicismo* e *nacionalismo*, característica da época romântica (NUNES, 1998, p. 214), assim como sua “tendência historicizante”, de que fala Afrânio Coutinho (1988, p. 183) e que seria o elo entre o movimento romântico e o *historicismo* típico da segunda metade do século XIX.

O romantismo e a discussão sobre a literatura como fato nacional

Se antes do romantismo ora se considera a existência autônoma de uma literatura *brasileira*, ora seu caráter de extensão da portuguesa, a partir dele impõe-se a compreensão da literatura como fato nacional. Isso porque, à idéia de uma nação independente, deveria necessariamente corresponder uma literatura tanto mais original, quanto mais distante dos liames portugueses; tanto mais brasileira, quanto mais conscientes seus autores da missão em criar uma literatura nacional, bem como reunir da produção colonial o que se relacionasse à nova proposta de incorporação da “realidade” brasileira, num trabalho de criação, reconhecimento e legitimação do *corpus* nacional. Daí, a íntima conexão da historiografia literária com o movimento romântico e de ambos com a história e política brasileira. Numa época de acentuado nacionalismo por motivo da independência política, o romantismo se encarregou de estender as feições autônomas à literatura, que expressou e incorporou o fato nacional, seja através da valorização do índio, considerado o primeiro habitante da América, seu passado histórico e mítico ao mesmo tempo, seja pelo aproveitamento da natureza americana, incentivado mesmo por estrangeiros, como Ferdinand Denis, refletindo a busca de

uma identidade que coincidia, nesse momento, com a do próprio país.

Por isso, diz-se que a historiografia literária brasileira nasceu com o romantismo, antecipando-se, conforme Afrânio Coutinho (1968, p. 182), às próprias obras de criação e estabelecendo uma teoria da literatura cujo cerne é o sentimento nacionalista, que, embora presente na produção colonial, só no século XIX alcançaria seu auge, sendo, com o romantismo, reconhecido sem reservas pela crítica literária.

Antonio Candido definiria como “manifestações literárias” a produção anterior a 1750, diferindo estas da literatura “propriamente dita”, que começa a ser formada com o senso de organização, no sentido de manifestação da vontade de fazer literatura, de consciência de integração no processo de formação literária, de início de uma tradição verificada pela presença de temas comuns aos românticos, que nasceria com os arcades mineiros. Essa visão é, também, a dos críticos estrangeiros e primeiros românticos, que

localizaram na fase arcádica o início da nossa verdadeira literatura, graças à manifestação de temas, notadamente o Indianismo, que dominarão a produção oitocentista. Esses críticos conceberam a literatura do Brasil como expressão da realidade local e, ao mesmo tempo, elemento positivo na construção nacional (CANDIDO, 1975, p. 25).

O fato de esses críticos assim conceberem a literatura brasileira é a causa de a reconhecerem a partir do arcadismo, quando se manifesta, mais amiúde, a intenção de retratar a realidade nacional através, sobretudo, do sentimento nativista.

Posicionando-se por outro ângulo, considera Afrânio Coutinho a existência de uma literatura nacional desde os tempos coloniais, com José de Anchieta, que iniciou “o processo de mitificação do indígena e de sua entrada para a consciência nacional como símbolo do Brasil” (COUTINHO, 1968, p. 171). Além disso, a obra de Anchieta revelaria natureza “barroca ou pré-barroca”, o que manifestaria, pela primeira vez, a fuga aos

padrões portugueses, já que, sendo o barroco uma arte espanhola, foi pouco cultivada e mesmo mal vista pelos portugueses, devido à dominação política que a Espanha exercia sobre Portugal. Para Afrânio Coutinho, não há duas literaturas, uma colonial e outra nacional. Há uma única literatura, cujo passado representa parte de um processo que se caracteriza pela gradual e crescente consciência nacional. Cita Aleijadinho como exemplo de adaptação à realidade brasileira dos critérios artísticos do barroco, bem como ressalta o brasileiro de sua obra numa época muito anterior à Independência. A diferença que há entre uma e outra época é de graus de nacionalismo; no entanto,

é um erro de perspectiva crítica e histórica exigir que uma época estética se exprima segundo os cânones de outra mais moderna [...]. Não é leal julgar uma época passada à luz dos padrões estéticos presentes, transferindo para ela o nosso critério de gosto e de realização artística (COUTINHO, 1968, p. 165).

Tal controvérsia quanto à nacionalidade, porém, não afeta o romantismo: ele é um movimento de índole indiscutivelmente nacionalista, assim visto por muitos críticos, inclusive pelos que o fizeram e se empenharam na finalidade de imprimir-lhe ou acentuar-lhe o caráter nacional, tanto que, segundo Antonio Candido, às vezes se faz necessário, “para acompanhar até o limite as suas manifestações, abandonar o terreno específico das belas-letras” (1975, p. 26). A existência de um período neoclássico anterior teria salvado o romantismo de afundar no particular representado pela experiência nacional; embora, por outro lado, a estreita relação desse período com o *filosofismo* do século XVIII tenha contribuído para acentuar a tendência, como diz Candido, *aplicada* dos escritores românticos, algumas vezes em prejuízo do aspecto estético, outras, “dando pontos de apoio à imaginação e músculos à forma” (1975, p. 27-28).

À historiografia literária romântica uniu-se o ideal de consolidação da nacionalidade. Estendendo-se o sentimento nacionalista da política à literatura enquanto criação ou reconhecimento, fez-se dele um critério para a avaliação de obras e escritores, assim como também um elemento de teoria literária

BIBLIOTECA DO A. L. A.

a ser por estes incorporado. Os primeiros a incentivarem esse princípio foram os estrangeiros que sobre a literatura brasileira se manifestaram, como Bouterwek, Sismonde de Sismonde, Garrett, Ferdinand Denis, particularmente este último, em 1826, descrevendo o exotismo da natureza americana e orientando os brasileiros no sentido de seu aproveitamento, bem como da história, do passado da jovem nação. Suas idéias de “nacionalização” da literatura brasileira seriam continuadas pelos membros da Sociedade Filomática, através da *Revista e*, depois, por Magalhães e os membros da *Niterói — Revista Brasiliense*. João Salomé Queiroga, que representa, segundo Aderaldo Castello, o pensamento geral da Sociedade Filomática, diz, no *Prólogo dos Arremedos — Lendas e Cantigas Populares*:

Dizem-me que sou acusado por deturpar a linguagem portuguesa. Mais de uma vez tenho escrito que comendo para o povo de meu país faço estudo, e direi garbo, de escrever em linguagem brasileira: se isso é deturpar a língua portuguesa, devo ser excomungado pelos fariseus luso-brasileiros. Escrevo em nosso idioma, que é luso-bundo-guarani (CASTELLO, 1975, p. 232).

Logo se vê a intenção nacionalista do autor, manifestando-se mesmo no nível da língua, em torno da qual se intensificaria, mais tarde, o combate travado tendo Gama e Castro de um lado e Santiago Nunes Ribeiro de outro. Aquele, afirmando que a produção literária dos brasileiros pertenceria à literatura portuguesa (COUTINHO, 1968, p. 27), uma vez que escrita nesta língua; este, defendendo a idéia de que não é a língua que determina a independência entre duas literaturas, mas a cultura peculiar de cada povo.

Também José de Alencar foi acusado de “deturpar a língua portuguesa”, por Pinheiro Chagas e Antônio Henriques Leal, que o tomam por escritor “incorreto e descuidado”, participando, segundo Pinheiro Chagas, da “mania a tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis” (MARTINS, 1983, p. 188-189). A resposta de Alencar aparece no “pós-escrito” de *Iracema*, em 1870,

em que demonstra profundo conhecimento da língua e, concluindo: “Assim, aqueles que censuram minha maneira de escrever, saberão que não provêm ela, mercê de Deus, da ignorância dos clássicos, mas de uma convicção profunda da decadência daquela escola” (MARTINS, 1983, p. 196).

Gonçalves de Magalhães, no “Discurso sobre a história da literatura brasileira”, publicado na *Niterói — Revista Brasiliense*, em 1836, menciona o passado do país e sua história de servil condição em relação à metrópole a justificar-lhe uma literatura também escrava da imitação européia. O fato de o Brasil não ter tido tão grandes inteligências deve-se, segundo ele, à sujeição a que o mantinha Portugal, pois “as ciências, a poesia e as belas artes são filhas da liberdade” (MAGALHÃES, 1980, p. 30). No entanto, a educação imposta não poderia se manter por muito tempo diante de uma natureza virgem e exuberante, a que não mais se adequava a mitologia, as Arcádias e os Parnasos. Tendo essa intuição, puderam os brasileiros encetar uma mudança, embora timidamente, sobre o que diz Magalhães:

mas enfim é já um passo, e praza ao céu que a conversão seja completa, e que os vindouros vates brasileiros achem no puro céu da sua pátria um sol mais brilhante que Febo, e angélicos gênios que os inspirem mais sublimes que as Piérides (MAGALHÃES, 1980, p. 33).

Mais à frente, o autor retoma as idéias de Ferdinand Denis, iniciando com a seguinte questão: “pode o Brasil inspirar a imaginação dos poetas, e ter uma poesia própria? Os seus indígenas cultivaram porventura a poesia?” (1980, p. 35). A resposta abrange a tese de que a “disposição e caráter de um país grande influência exerce sobre o físico e o moral de seus habitantes” (idem), além de uma romântica descrição da paisagem brasileira e da referência aos dotes poéticos e musicais dos indígenas do Brasil, concluindo que o país “não se opõe a uma poesia original, antes a inspira” (MAGALHÃES, 1980, p. 37). Finalizando o testemunho que o “Discurso” de Gonçalves de Magalhães representa do casamento que se operou entre romantismo e nacionalismo, seguem suas palavras:

No começo do século atual, com as mudanças e reformas que tem experimentado o Brasil, novo aspecto apresenta a sua literatura. Uma só idéia absorve todos os pensamentos, uma idéia até então quase desconhecida; é a idéia da pátria; ela domina tudo e, tudo se faz por ela, ou em seu nome (MAGALHÃES, 1980, p. 34-35).

Intenção semelhante à de Magalhães, de expressar as belezas pátrias, incentivar a representação da realidade nacional, proceder à criação de uma literatura original, documentar, avaliar e dar as diretrizes a essa criação tiveram Pereira da Silva, Torres-Homem, Joaquim Norberto, Machado de Assis, dos quais já se destacou, anteriormente, a importância e o papel que exerceram na discussão promovida no romantismo acerca da literatura enquanto fato nacional. Cumpre retomar, assim, as palavras de Antonio Candido quanto à vontade consciente, manifesta no romantismo, de fazer uma literatura independente, comprovada pelo empenho dos românticos em realizá-la quer através de criações, quer através da tarefa crítica e historiográfica, que lhe ia conferindo a identidade visada.

Tipos de leitura

Com relação à avaliação, pela historiografia literária, de poetas do romantismo, podem-se mencionar quatro atitudes, observadas a partir de Sílvio Romero, José Veríssimo, Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Antônio Soares Amora, Afrânio Coutinho, Antonio Candido e Alfredo Bosi: o detalhe, a memória, o expurgo e a recuperação. Assim, há poetas sobre os quais o exame é pormenorizado e cuja obra é objeto de uma intenção crítica de reflexão, análise, compreensão ou comentários; há os que têm apenas seus nomes ou obras citados, às vezes com uma pequena observação referente a eles ou a suas obras; há os que são simplesmente ignorados em determinadas histórias, tendo aparecido em outra e há os poetas que são reavaliados ou redescobertos, passando a ser tratados mais detidamente.

Essas diferentes atitudes podem comparecer em um mesmo historiador, conforme o juízo que ele faça de cada poeta. No entanto, o detalhe é normalmente generalizado nas primeiras histórias, cujo caráter é o de formação do *corpus* literário. Nessas histórias, a memória é menos freqüente; o expurgo e a recuperação, quase inconcebíveis, devido à quase ausência de parâmetros anteriores. Pela própria forma de conceber a literatura como “qualquer manifestação da inteligência de um povo”, a *História da Literatura*, de Sílvio Romero, haveria de inserir muitos nomes e tratá-los quase todos detalhadamente, dado seu cunho histórico-documental. De José Veríssimo em diante, começa a haver uma redução do *corpus* romântico pela seleção mais criteriosa de poetas e obras, merecendo tratamento detalhado um número menor deles e favorecendo, portanto, as atitudes de memória e expurgo.

Romero menciona quarenta e três poetas, sendo que só três são apenas citados; José Veríssimo menciona vinte e cinco, dos quais nenhum é apenas citado, embora haja alguns nomes com tratamento bem menos detalhado que outros. Na *Pequena História*, de Ronald de Carvalho, aparecem trinta e quatro nomes, destes, apenas nove poetas são realmente analisados, os outros vinte e cinco são citados com referência de data; em alguns, referência a obra e estilo.

Não se tratando de uma *história* da literatura, mas da análise estética de alguns de seus aspectos, a obra de Mário de Andrade, *Aspectos da Literatura Brasileira*, faz um recorte estético-temático na abordagem de sete poetas, sendo dois deles quase que só mencionados. Antônio Soares Amora considera apenas seis poetas importantes na história do romantismo brasileiro: Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Castro Alves, ocupando-se somente deles. Na obra organizada por Coutinho, comparecem quarenta e nove nomes, dos quais seis são intensivamente analisados, treze recebem um estudo mais sintético e os outros têm apenas o nome, alguma obra ou alguma característica mencionada. Antonio Candido apresenta quarenta

e quatro poetas, dez estudados detalhadamente, oito apenas citados e os demais todos têm algum aspecto de sua obra analisado, mais ou menos detidamente. Finalmente, Alfredo Bosi apresenta vinte e um poetas, dez apenas citados, três recebem alguns comentários, sendo que somente oito merecem maior trabalho.

Dessa forma, vê-se que a atitude detalhista foi se restringindo a uma média de sete poetas por historiador, não contando as obras de Romero e Veríssimo, onde quase não há variação de atitudes, prevalecendo o detalhe, embora a variação ocorra em graus, não só nestes, como nos outros historiadores: Romero, por exemplo, dedica quinze páginas a Castro Alves e cento e dez a Tobias Barreto. Quanto à atitude de memória, aumentou sensivelmente de três, em Sílvio Romero, para uma média de quinze os poetas apenas citados.

As mudanças de atitude podem ser decorrência da concepção que o historiador tem de literatura, conforme observado atrás; do juízo que ele faz de cada poeta e do objetivo que ele tem com sua obra: assim, a concepção de Romero acerca da literatura e seu objetivo histórico o levaram a estudar inúmeros autores. Seus juízos se manifestam por palavras e quase nunca pelo maior ou menor espaço dedicado a cada poeta (lembre-se a diferença de tratamento entre Castro Alves e Tobias Barreto). Ao mencionar vinte e cinco poetas, Veríssimo exclui dezoito daqueles que haviam aparecido em Romero. Tendo literatura por “belas-letras”, certamente menciona os poetas que considera dignos de apreciação “estética”, uma vez que nenhum deles é simplesmente citado. Ronald de Carvalho e Alfredo Bosi têm a intenção de uma *pequena história* ou de uma *história concisa*, sendo inviável que estudassem detalhadamente os quarenta e três poetas vistos por Romero. Da mesma forma, Mário de Andrade não pretende uma *história*, mas apenas um recorte estético e temático, para o qual contribuem poetas cuja seleção talvez seja devida à maior importância que lhes dê, como Soares Amora, que estuda apenas os seis, para ele, mais importantes. No caso de Antonio Candido, a intenção de historiar a *formação* da literatura brasileira talvez

seja responsável pelo elevado número de poetas analisados mais ou menos de maneira detida.

Segundo Benedito Nunes (1998, p. 243), a relação do modernismo com estilos anteriores talvez explique a reavaliação, por ele promovida, desses estilos, do século XVII e XIX, “possibilitando a redescoberta valorativa dos autores e obras que ocupavam lugares secundários ou inferiores na hierarquia canônica do Romantismo e do Naturalismo no início do século XX” (1998, p. 243-244). Não é só esse o motivo das reavaliações, mas também o fato de que o século XX assistiu a um avanço nos estudos aplicados, sendo que a literatura se ressentiu das influências da psicanálise, da lingüística, da sociologia, o que levou os estudiosos a uma revisão da literatura, adotando-se as novas perspectivas, como a estética, por exemplo, beneficiada pelo formalismo russo, pela lingüística, pela semiótica, pela poética (TADIÉ, 1992, p. 9-16).

Como resultado dessas reavaliações, Joaquim de Sousa Andrade – Sousândrade – poeta romântico, tem saído do esquecimento a que o relegaram durante algum tempo, recuperado pelo Concretismo poético, através de Augusto e Haroldo de Campos. Antes de reaparecer, porém, por estes autores, Sousândrade recebe estudo nas *histórias* de Coutinho e Candido.

Tem-se, assim, em linhas gerais, as diferentes atitudes que envolvem a tarefa histórica e crítica dos oito autores mencionados e que são devidas a diferentes concepções literárias, juízos sobre os poetas e propósito da obra. A partir da observação desse conjunto é possível verificar os princípios que nortearam a constituição do *corpus* romântico, compreendendo melhor o historiador, o crítico, o poeta e suas obras.

REFERÊNCIAS

AMORA, Antônio Soares. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1955.

_____. *O Romantismo*. Vol. II de *A Literatura Brasileira*. 5 vols. São Paulo: Cultrix, 1967; 4.ed., 1973.

ANDRADE, Mário. de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1972.

ASSIS, Machado de. Instinto de Nacionalidade. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do Pensamento Crítico*. Rio de Janeiro: Pallas, 1980. P. 355-363.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena História da Literatura Brasileira*. 1.ed. Rio de Janeiro: Briguier, 1919.

CORRÊA, Almir Aquino. O Romantismo e a Nacionalidade da Literatura Brasileira. *Remate de Males*. Campinas, v.16, p. 43-51, 1996.

COUTINHO, Afrânio. *A Tradição Afortunada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

_____. *A Literatura no Brasil*. 2. ed.; 4.ed. 6 vols. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969; José Olympio, 1986.

_____. *Introdução à Literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1988.

MARTINS, Wilson. *A Crítica Literária no Brasil*. 2 vols. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1983.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. 5. ed. 2 vols. Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

NUNES, Benedito. *Historiografia Literária do Brasil. Crivo de Papel*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998. P. 205-246.

RICARDO, Cassiano. Gonçalves Dias e o Indianismo. In: COUTINHO, Afrânio (org.). Vol. II de *A Literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. P. 65-129.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 6. ed. 5 vols. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

TADIÉ, Jean-Yves. *A Crítica Literária no Século XX*. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

PARA VIVER UM PEQUENO DESAMOR (NOTAS SOBRE *BEIJO NA BOCA DE CACASO*)

Débora Racy Soares
Doutoranda na UNICAMP

RESUMO:

O objetivo deste artigo é percorrer algumas poesias do livro *Beijo na Boca* de Cacaso, procurando apreender sua poética “desencontrada”.

Palavras-Chave: Cacaso; *Beijo na Boca*; 1975; Antônio Carlos de Brito.

ABSTRACT:

The purpose of this article is to go through some poems of Cacaso's *Beijo na Boca*, aiming to find out about his “disjointed” poetic.

Keywords: Cacaso; *Beijo na Boca*; 1975; Antônio Carlos de Brito.

1 Poucas e bocas

Beijo na Boca (1975) é o quarto livro de versos de Antônio Carlos de Brito (1944-1987), mais conhecido por Cacaso. Este livro faz parte, ao lado de mais outros três, do que consideramos ser sua fase “marginal do mimeógrafo”. Em termos geracionais, Cacaso faria parte do que se convencionou chamar de “geração marginal” da década de setenta. Esta denominação decorre do modo de produção alternativo dos livros de poesia, à margem das editoras. Nas palavras de Cacaso, a aposta na produção independente dos livros nunca foi “opção” (Brito, 1997, p.14). Mapeando a realidade literária de sua época, Cacaso constatara que havia mais poetas produzindo do que o “número de vagas tolerado por nosso restrito e restritivo sistema editorial” (Brito, 1997, p.12). O excesso da produção literária, não absorvida pelo sistema editorial, teria propiciado o aparecimento de um “circuito cultural paralelo”, institucionalmente descompromissado. É importante entender, em contraponto com o momento histórico, que a “marginalidade institucional” – apesar de não ser opcional,

como acreditava Cacaso – garantiu a circulação de bens culturais em uma época de exceção.

São ainda da fase “marginal do mimeógrafo” os seguintes livros de Cacaso: *Grupo Escolar* (1974), *Segunda Classe* (1975), escrito a quatro mãos com o poeta Luís Olavo Fontes, e *Na Corda Bamba* (1978). Antes dessa fase, o livro *A Palavra Cerzida* (1967) demarcaria o *début* de Cacaso no universo literário. Após o período “marginal”, Cacaso publicaria ainda *Mar de Mineiro* (1982). Os livros de 1967 e de 1982 apresentam dicções bem distintas dos de sua fase mais produtiva: a “marginal do mimeógrafo”. Os livros desta fase foram todos lançados através das chamadas Coleções de Poesia. *Grupo Escolar* foi publicado pela Coleção “Frenesi”, sendo que os demais livros de 1975 e o de 1978 saíram pela “Vida de Artista”. Ambas as coleções surgiram no circuito alternativo carioca, sendo que a “Frenesi” contou com o apoio financeiro de Zelito Viana, através de sua produtora, a “Mapa Filmes”. Já a “Vida de Artista” teve seus livros financiados por seus próprios integrantes. O que a diferenciava das demais Coleções de poesia da época era o carimbo de um balão, estampado na contracapa dos livros. Muitas vezes, os livros eram confeccionados artesanalmente e impressos em mimeógrafos. Os modos de impressão e de distribuição dos livros variavam de acordo com a criatividade de cada poeta. Havia desde poesias distribuídas em folhas soltas, dentro de envelopes (no caso do poeta Chacal), até as manuscritas em guardanapos de papel. Sobre esse assunto, os trabalhos de Pereira (1981) e Hollanda (1992) são bastante elucidativos, pois ambos decorrem de pesquisas acadêmicas e são referências importantes para a discussão do fenômeno marginal que parece ter acontecido com mais intensidade no Rio de Janeiro.

2 Sobre amores mudos e desamores

Diante da carência de estudos analíticos e críticos sobre a produção poética de Cacaso *in totum*, interessa-nos apreender a especificidade de sua dicção no livro *Beijo na Boca*. Um olhar atento à sua trajetória poética permite afirmar que é neste livro

de 1975 que Cacaso atinge sua maturidade. Acreditamos que a necessária passagem experimental, em livros anteriores, por procedimentos estilísticos variados, autoriza o poeta a encontrar sua voz em meio à tradição literária moderna. É com *Beijo na Boca* que Cacaso funda uma poética muito particular, em que vigoram o descompromisso e a disponibilidade para criar, duas de suas chaves interpretativas. Ao lado delas, a linguagem caminha em direção à “desrepressão”, valorizando a entonação coloquial e apontando para uma poética “desencontrada” e de “amores contrariados”.

Se Rilke aconselhava aos jovens autores que não escrevessem poesias de amor, Cacaso parece ter feito ouvidos moucos ao poeta de Praga. É certo que Cacaso, então com 31 anos, não era inexperiente em matéria de poesia, embora possamos considerá-lo um jovem poeta. O conselho de Rilke advinha do fato de ele acreditar que as “formas usuais e demasiado comuns” seriam “as mais difíceis”, justamente por precisarem de “uma força grande e amadurecida para se produzir algo de pessoal” (Rilke, 2000, p.23). Contrariando as expectativas de Rilke, acreditamos que Cacaso tenha infundido “algo” de muito “pessoal” em versos de *Beijo na Boca*. Resta saber se a lírica do livro deságua em versos de amor ou de desamor. Barthes talvez possa nos auxiliar nesse sentido. Diz ele que o “eu só discorre ferido”, já que diante da possibilidade de satisfação plena do desejo, ou seja, da correspondência amorosa, a linguagem torna-se desnecessária (Barthes, 1991, p.193). É como se a plenitude amorosa descartasse a necessidade de linguagem e, portanto, a possibilidade da escrita de versos de amor. Em outras palavras, o eu enamorado seria conduzido “para fora da linguagem”, pois “não pode falar” (Barthes, 1991, p.193). O fato é curioso, dado que o amor é um dos temas mais caros à literatura ocidental. Se o amor carece de enunciação, promovê-la parece ser um contra-senso. Nesse sentido, restaria ao poeta a possibilidade de cantar tão-somente versos de desamor. É como se a exclusão do amante da linguagem e, por conseqüência, do amado, fosse capaz de assegurar uma pretensa imortalidade de ambos. As palavras, não os sentidos, silenciariam para fora do domínio lingüístico, rompendo o tempo

cronológico. “O amor é cego”, já dizia Platão; ao chavão que caiu no gosto popular não deveria faltar seu complemento: se é cego, é também mudo. Estas “deficiências sensoriais” abririam uma fenda na linguagem que preservaria o sentimento amoroso de, literalmente, se desmanchar em palavras. Ou, ainda com Barthes: “quanto mais experimento a especialidade do meu desejo, menos posso nomeá-lo” (1991, p. 15). A dificuldade de dar nome ao desejo talvez esteja atrelada não só à confusão interior que ele causa, mas também à dimensão do intocável. A vontade do poeta de preservar o amor o impede de maculá-lo pelo enunciado. Até que ponto, se seguirmos Barthes, as líricas de amor seriam possíveis? Se o poeta não encontra lugar para o amor na linguagem, ou só encontra um “lugar falso” que lhe seria “imposto pela língua”, parece então que todas as verdadeiras histórias de amor só podem ser contadas em *flashback* (analepse) (1991, p.3). Como diz Rougemont, “o amor feliz não tem história”: o que o lirismo exalta parece ser mais o *pathos* do amor do que a sua realização (2003, p.24). Já que o “amor representado” alcança o *status* de uma “estética da aparência”, é pertinente afirmar que é possível, sim, cantar **sobre** o sentimento amoroso em verso e prosa, desde que se reconheça a dificuldade de fazer falar o amor (Barthes, 1991, p.103). Talvez, por esse motivo, o tempo pretérito seja privilegiado pelo discurso amoroso. É “depois do fato acontecido” que uma “imagem traumática” é construída; apesar de a “imagem” ser vivida no presente, só é possível conjugá-la no passado (Barthes, 1991, p.169). O amor *in praesentia* nega as engrenagens do Cronos, suspende o tempo apostando no eterno, numa espécie de tempo mítico. Nesse momento, em que “fica abolido o jogo da aparência e do ser”, a “opacidade” do outro deixa de ser “um segredo” para ser uma “espécie de evidência” (Barthes, 1991, p.135). Diante desta “evidência”, o enamorado parece perder o fôlego e a fala, tomado pelo *pathos* amoroso. A etimologia desta palavra remete não somente ao sofrimento do ser, tomado de paixão, mas também à sua passividade, à sua falta de ação. O sujeito enamorado parece viver em estado de eterna (“enquanto dure”) contemplação.

O sujeito lírico que se anuncia em *Beijo na Boca* é, portanto, um sujeito “ferido”. Ele se apropria da linguagem poética para narrar suas desventuras amorosas. O tempo verbal utilizado é o imperfeito do subjuntivo e a interjeição que intitula o poema (ah!) remete com tristeza (e ironia) ao sofrimento que advém da lembrança.

Ah!

Ah se pelo menos o pensamento não sangrasse!
 Ah se pelo menos o coração não tivesse memória!
 Como seria menos linda e mais suave
 minha história!

A “história” do poeta está, portanto, marcada por memórias que, se doloridas, também a embelezam e engrandecem. Essa “história” que bem pode ser de amor, dada a temática de *Beijo na Boca*, é contada depois do desfecho dos acontecimentos, em analepse. Veja-se este “Fazendo as Contas”:

Vi meu amor chorando duas vezes
 Numa nos conhecemos. Noutra nos despedimos.

Em “Estilhaço”, apesar de o poeta ordenar a anulação do esforço da memória, o poema se constrói apesar e por causa dela:

não me procure mais
 não relembre
 cada um sofre pra seu
 lado

Em “Propriedade Privada” quem parece padecer de amor é a amante, que não manifesta seu amor, ou porque ele não corresponde às expectativas do amado, ou talvez pelo “enfazamento” que anula a possibilidade de enunciação. O “nem eu” atesta com ironia uma situação conhecida, a qual o poeta finge desconhecer e que acaba por desvelar:

meu bem que
 pena seu
 silêncio
 assim ninguém saberá
 - nem eu – deste amor enfezado e
 doce
 que você me
 tem

A dúvida, uma constante no livro de 1975, assola o poeta e fica demarcada em “Cartesiana”. O amor que normalmente figura como lembrança, talvez possa figurar como promessa:

daquele amor que nunca tive tenho
 saudade ou esperança?

Em “Dente por Dente” o poeta continua a se alimentar de acontecimentos passados:

meu amor
 por aqui tem se ido continuo
 o mesmo e você
 já
 continua a mesma?
 apesar
 de tudo
 demônio te
 amo

Fica a ambigüidade a potencializar os sentidos: o “demônio” seria quem? A amada? Ou a expressão surgiria com valor de interjeição, reforçando a constatação final “te amo”? O “continuar a mesma”, se pode ser porto seguro para a manutenção do amor, nesse poema alcança outros sentidos. O advérbio “já” funda seu sentido no presente que é futuro em relação ao passado da relação. Isto é, suposto que o encontro amoroso no passado

não tenha dado certo por incompatibilidades pessoais, a indagação remeteria à esperança de mudanças futuras. Se ambos continuam “os mesmos”, a possibilidade de entendimento parece vetada. O título remete à pena de talião, confirmando através do provérbio (“olho por olho”, “dente por dente”) que a desforra pode vir na mesma medida da ofensa.

Em “Falando Sério”, a esperança de um amor futuro parece vetada. O tom é decisivo e atestaria esta impossibilidade:

Outro amor? Não caio mais.

Em outro poeminha, o poeta se apresenta como um *expert* nas questões do coração. Talvez, por isso, ele tenha autoridade para discorrer sobre suas reviravoltas amorosas, que só têm sentido e graça porque é mantida a ambigüidade do verbo (contar) que intitula o poema:

Contando Vantagem

Muitas mulheres na minha vida.

Eu é que sei o quanto dói.

Mestre em promover contradições em versos, Cacaso demonstra, não sem certa perspicácia que só é possível contar vantagem no primeiro verso. O segundo verso é a confirmação dolorosa de quem enumera conquistas. A utilização de trocadilhos não é gratuita. Cacaso costumava se apropriar da linguagem cotidiana na forma de provérbios, chavões, lugares-comuns para jogar poeticamente. É a partir da desconstrução de idéias sedimentadas em *topois* lingüísticos coloquiais que sua poesia alcança seus melhores efeitos. Não é preciso lembrar que estes versos não deixam de dialogar criticamente com as transformações contraculturais (liberação sexual, pílula anticoncepcional) que atingiram o Brasil em meados de 1960/70.

No entanto, é somente após o desfecho de suas relações, que quase sempre careciam de *happy end*, que o poeta pode constatar a infelicidade da sorte e o destino das paixões:

Sina

o amor que não dá certo sempre está por
perto

Em “De Almanaque”, o poeta sinaliza seus amores imperfeitos e precários:

Como pode o meu amor sendo um só
ser tão dividido?

O quê é dividido? O amor do poeta pela amada e vice-versa ou haveria um triângulo amoroso? Esta dúvida não é resolvida, e os sentidos poéticos ficam suspensos na indeterminação dos sujeitos.

Em “Happy End” o mito do amor romântico é desconstruído no último verso, contrariando o que o título do poema anuncia:

o meu amor e eu
nascemos um para o outro

agora só falta quem nos aprésente

Para relembrar a idéia que fundaria o mito do amor romântico, precisamos recorrer a Platão. Há uma passagem em O Banquete em que Aristófanes discursa sobre os gêneros da humanidade e discorre sobre a fundação do mito do andrógino. Diz ele que inicialmente os gêneros do homem eram: o masculino, o feminino e o andrógino. O andrógino “era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra” (Platão, 1983, p.22). O homem era inteiro e vigoroso, porém arrogante e insolente¹. Diante da própria

¹ “Depois, inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois

desmedida, tenta “fazer uma escalada ao céu, para investir contra os deuses” (Platão, 1983, p.23). À fúria dos deuses por tamanho atrevimento, somou-se a de Zeus que resolveu torná-los “mais fracos”. Diz Zeus: “Acho que tenho um meio de fazer com que os homens possam existir, mas parem com a intemperança, tornados mais fracos” (Platão, 1983, p.23). E assim prosseguiu Zeus: “eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tornado mais numerosos” (Platão, 1983, p.23). Cortados os homens, Apolo poliu suas formas, assegurando a presença de algumas “pregas”, em volta do ventre e do umbigo, com o intuito de fazê-los lembrar de seu antigo estado. Após este feito, todo homem, diz o mito, desejaria encontrar sua “própria metade” e reconstruir sua condição original. O amor nasceria quando o homem encontrasse seu “complemento” e, tomado pela vontade de fazer “um só de dois”, ajuntasse simbolicamente as metades, restaurando a totalidade perdida. A este encaixe perfeito, “ao desejo e a procura do todo” se dá o “nome de amor” (Platão, 1983, p.25). Resta saber como esta concepção de amor que pressupõe a restauração de uma totalidade original e que sustenta o mito romântico poderia inviabilizar uma relação ancorada na idéia da convivência das diferenças. Em “Happy End” Cacaso ironiza a possibilidade do encontro da “cara metade”, jogando com a idéia de que só poderia realmente haver um desfecho feliz fora da concepção romântica de amor. Em outras palavras, esta idéia que inunda a literatura ocidental seria uma falácia que, como quer Rougemont, favoreceria o adultério, desestabilizando o casamento cristão. A história da literatura ocidental, diz ele, pode ser encarada como uma história de adultérios, favorecida pela concepção romântica do amor.

rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor. E quanto ao seu andar, era também ereto como agora, em qualquer das duas direções que quisesse; (...) Eram por conseguinte de uma força e de um vigor terríveis, e uma grande presunção eles tinham; mas voltaram-se contra os deuses” (Platão, 1983, p.23).

Na verdade, parece que o mito do amor romântico embaça a visão do sujeito enamorado, impedindo-o de reconhecer a divisão de sua imagem, isto é, a alteridade. A dificuldade de ver o outro como diferente de mim, e não como minha extensão, não fragilizaria, no limite, a minha própria imagem? É como se a existência sem o outro não fosse possível, já que o sentido parece residir na dependência de uma imagem que é semelhante à minha. Se a identidade constrói-se na dialética, no embate das diferenças, a concepção de amor romântico não só fragilizaria a noção de identidade como apontaria para a inviabilidade da convivência com a alteridade. O laciano “Estágio do Espelho”, sem deixar de invocar Cecília Meireles nos últimos versos, talvez aponte para este problema:

Ah os olhos que me viam!

Como eu era belo e gentil a certos olhos
que me viam!

Agora, diante de mim mesmo,
não suporto esta coisa horrenda que brota
de minhas macias faces, que morre e nasce.

Nos olhos de quem terei perdido a minha face?

Em “Hora do Recreio” o poeta afirma a impossibilidade de opção e a conseqüente sobreposição de possibilidades:

O coração em frangalhos o poeta é
levado a optar entre dois amores.

As duas não pode ser pois ambas não deixariam
uma só é impossível pois há os olhos da outra
e nenhum é um verso que não é deste poema

Por hoje basta. Amanhã volto a pensar neste
problema.

Se lido em chave metalingüística, o poema apontaria para a dificuldade de ser construído, advinda da ausência de vontade de escolha do poeta. Entretanto, apesar dos impasses o poema se constrói, justamente porque (se) mantém (sob) os olhos das “duas”. A problemática do poeta que tem o “coração em frangalhos”, justamente por não querer optar, resolve-se no âmbito da realização verbal, mas é adiado no plano sentimental. Este “problema” parece continuar no “coração” do sujeito que se enuncia, revelando seu “xis”:

O xis do problema

é muito triste que nossas intenções sejam
sempre contrariadas
você me compreende, meu amor?

No posfácio de *Beijo na Boca*, Clara de Andrade Alvim observa que, na maioria dos poemas, não existem afirmações definitivas. O moto perpétuo do livro é o “desmentir-se” que assegura o embate “entre o fazer e o não fazer o poema, entre o destruir e o resistir à destruição da sinceridade ou da seriedade – de conteúdo e de expressão” (2000, p.59). Que essas notas iniciais sobre *Beijo na Boca* tenham despertado a vontade de partilhar destes pequenos desamores.

REFERÊNCIAS:

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

BRITO, Antônio Carlos de. *Beijo na Boca*. Rio de Janeiro: Vida de Artista, 1975. [2ª. edição, Rio de Janeiro: 7Letras, 2000].

_____, Antônio Carlos de. *Não Quero Prosa*. Org. Vilma Arêas. Campinas: Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde, 1960-1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de Época: Poesia Marginal Anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PLATÃO. *Diálogos/Platão*. Seleção: José Américo Motta Pessanha. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat, João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta: a Canção de Amor e de Morte do Porta-Estandarte Cristóvão Rilke*. Trad. Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 2000.

ROUGEMONT, Denis de. *A História do Amor no Ocidente*. Prefácio de Marcelo Coelho. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

REPRESENTAÇÃO CULTURAL BRASILEIRA NO ESTRANGEIRO – A PRESENÇA DA LITERATURA DE VIAGEM E DAS TRADUÇÕES NAS RELAÇÕES CULTURAIS BRASIL/EUA

Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista
Instituto de Estudos Lingüísticos / Universidade Estadual de
Campinas

RESUMO:

A literatura de viagem e a tradução são atividades presentes na história cultural brasileira desde seus primórdios e têm atuado de forma decisiva em nosso desenvolvimento cultural. Este trabalho, baseado na defesa de uma estreita relação teórica e histórica entre as duas atividades, pretende demonstrar a presença de ambas nas relações entre o Brasil e os EUA, demonstrando sua centralidade em nossas relações com o estrangeiro. Pretende-se apresentar um breve histórico do interesse americano em nosso território representado pelos viajantes que nos visitaram para em seguida focar o papel da tradução e dos estudos de área no aprofundamento desse relacionamento.

Palavras-chave: representação cultural, tradução, literatura de viagem.

ABSTRACT:

Travel literature and translation haven been activities present in Brazilian cultural history since its beginnings. They both have an important place in our cultural development by representing our national culture abroad. This work, based in theoretical and historical connections between travel literature and translation, pretends to show the presence of both activities on Brazil and USA cultural relations and the centrality of travel literature and translation in our relations with another national cultures.

Keywords: cultural representation, translation, travel literature.

Introdução

A literatura de viagem e a tradução têm atuado como importantes atividades culturais nas relações do Brasil com o estrangeiro, e exercido papel decisivo em nossa história cultural.

Ambas estão presentes no momento fundador de nossa história, o descobrimento de nossas terras pelos navegantes portugueses em 1500. A famosa “Carta de Caminha”, relato desse descobrimento, inaugura nossa história e literatura, e descreve ainda o primeiro contato dos europeus com os povos autóctones, revelando o primeiro ato de tradução/interpretação registrado em nossas terras. Ambas as atividades se perpetuam no decorrer de nossa história: a literatura de viagem permaneceu como o principal corpus de informação sobre nosso território durante séculos, e a tradução tornou-se fundamental na criação de nossa literatura nacional e em nosso desenvolvimento cultural, regido pela constante assimilação de idéias e conhecimentos estrangeiros. Neste trabalho pretende-se demonstrar a atuação da literatura de viagem e da tradução no panorama das relações culturais Brasil-EUA. Em primeiro lugar apresentamos um breve histórico dos viajantes norte-americanos em nosso país, para em seguida demonstrarmos o papel do intercâmbio tradutório e dos estudos especializados no Brasil no desenvolvimento de nossas relações com o estrangeiro.

1 Viajantes norte-americanos no Brasil

Como comenta Moreira Leite em seu levantamento da literatura de viagem sobre o Brasil entre 1803 e 1900, “é possível estabelecer uma correlação entre o número de viajantes provenientes das diversas procedências e o predomínio industrial desses locais de origem, no comércio internacional” (Moreira Leite, 1997:21). Se durante todo o século XIX a predominância foi de viajantes ingleses, em consonância com a forte influência que o Império Britânico exercia sobre Portugal e conseqüentemente sobre o Brasil à época, uma mudança de orientação começa a acenar a partir do fim desse século, como sugere Moreira Leite, ao concluir que “os viajantes americanos encerram, cronologicamente, a série de viajantes estrangeiros que visitaram o Brasil no século XIX, e escreveram sobre ele” (1997:133). A mesma tendência encontra-se no intercâmbio tradutório, como revela Barbosa:

A hipótese que um exame dos fatores econômicos discutidos anteriormente torna possível colocar é que interesses culturais, estratégicos e financeiros trabalharam juntos [...] de forma que o deslocamento continental (do Reino Unido para os Estados Unidos) nas fontes de investimentos no Brasil foi acompanhado por um deslocamento similar na produção de traduções de obras brasileiras. [...] As traduções em língua inglesa de obras literárias brasileiras eram publicadas no Brasil e no Reino Unido durante o século XIX. Movendo-nos para o século XX, é possível ver [...] que a grande maioria de tais obras foram traduzidas e publicadas pela primeira vez majoritariamente nos Estados Unidos (Barbosa, 1994:33)¹.

O interesse dos Estados Unidos pelo Brasil inicia-se com a chegada da coroa portuguesa em 1808, quando é nomeado o primeiro cônsul norte-americano no país. Os primeiros oficiais norte-americanos enviados ao Brasil, no entanto, foram recebidos com desconfiança pelo governo português, cujo papel de representante da monarquia européia no continente americano o opunha frontalmente ao republicanismo dos norte-americanos. Desconfiança que se confirmaria na participação dos oficiais norte-americanos nos levantes separatistas que antecederam a proclamação da república brasileira, como a Revolução Pernambucana (1817) e a Confederação do Equador (1824) (Bandeira, 1978:88)². A exportação dos ideais republicanos norte-

¹ "The hypothesis that an examination of the economic factors discussed above does make possible to put forward is that cultural, strategic and financial interests worked together at this point in time, so that the continental shift (from the UK to the US) in the source of investments in Brazil was accompanied by a similar shift in the production of translations of Brazilian literary works. As can be seen from an examination of Table 1 above, English translations of Brazilian literary works were published either in Brazil or in the UK in the nineteenth century. Moving into the twentieth century, it is possible to see from Table 1 above that the vast majority of such works were translated and published for the first time mainly in the US".

² Holanda cita o caso do cônsul norte-americano Joseph Ray, expulso do país em 1925 por seu envolvimento com os revolucionários de Pernambuco, aos quais tentou entregar um navio cheio de armas trazidas dos EUA, e que chegou ao porto de Recife quando o movimento já havia sido dominado (Holanda, 1985:182).

americanos para o Brasil dava-se não só através da ação de seus emissários e viajantes, mas também da tradução do *The federalist*³ para o português, composto de textos de debate político que defendiam o republicanismo (Holanda, 1985:183). A primeira imigração de norte-americanos para o Brasil, porém, ocorrerá de forma maciça entre 1865 e 1868, quando, após o término da Guerra da Secessão nos EUA, cerca de três mil sulistas emigraram para o nosso território (Bandeira, 1978:119), onde a escravidão ainda era permitida⁴. Data dessa época a chegada das missões religiosas norte-americanas ao nosso país: os episcopais em 1859, os presbiterianos em 1862, e a primeira escola protestante sendo fundada em 1869 (1978:124). Bandeira estabelece um paralelo entre o papel dos missionários jesuítas na colonização do território brasileiro pelos portugueses, no século XVI, e a vinda dos missionários norte-americanos para o Brasil: segundo ele, "*a ofensiva religiosa era também um prenúncio da expansão imperialista dos EUA*" (1978:124).

Além das missões religiosas a segunda metade do século XIX trouxe ainda grandes expedições científicas norte-americanas ao Brasil, como a Expedição Thayer, chefiada pelo famoso naturalista, contendor de Darwin na teoria evolucionista, Louis Agassiz, suíço naturalizado norte-americano que percorreu a Amazônia e todas as capitais do litoral brasileiro da Bahia ao Pará, entre 1865-66, e co-autor, junto a sua mulher Elizabeth Agassiz, do importante relato *Journey in Brazil* (1868). Outro grande viajante norte-americano a nos visitar foi o discípulo de Agassiz, Charles Frederick Hartt, que chefiou a Expedição Morgan (1870-

³ Segundo Holanda, *The Federalist*, coleção de textos publicados entre 1787 e 1789 que explicavam a nova constituição dos EUA, surge pela primeira vez em uma tradução portuguesa de 1840 que logo desaparece, sendo editada nova tradução por autor anônimo na Imprensa Oficial de Minas, em 1896, em Ouro Preto (Holanda, 1985:183).

⁴ Segundo Bandeira, a vinda em massa de norte-americanos para o Brasil só iria se repetir em situações de duas outras guerras, a II Guerra Mundial, quando possuíam bases militares no Nordeste, e durante a Guerra Fria, em 1962, quando todos os recordes foram batidos com a vinda dos boinas-verdes, (promovendo a contra-revolução) a partir de 1962 (Bandeira, 1978:449).

71) e foi diretor da Comissão Geológica do Brasil, a convite de D. Pedro II (Freitas, 2002). A tendência de viajantes norte-americanos no Brasil persiste no início do século XX, quando surgem relatos de mulheres norte-americanas que visitaram nosso país, como o de Marie Robinson Wright, *The new Brazil. Its resources and attractions, historical, descriptive and industrial* (1901), e o de Alice Humphrey, *A summer journey to Brazil* (1900). Em 1913 o Brasil recebe a visita do então ex-presidente norte-americano Theodore Roosevelt, que visitou o Amazonas e Mato Grosso, publicando em 1914 *Through the Brazilian wilderness* (Nas selvas do Brasil). Assim como na atuação dos primeiros oficiais norte-americanos enviados no início do século XIX, esses viajantes revelam em seu discurso o interesse expansionista dos EUA sobre a América Latina. No estudo que Gazzola realiza sobre as mulheres estrangeiras no Brasil entre os séculos XVIII e XIX, em que analisa, entre outros, textos de Elizabeth Agassiz, esposa de Louis Agassiz e co-autora de *Journey in Brazil*, e de Alice Humphrey, citada acima, a autora salienta a postura etnocêntrica presente nos textos:

fica claro que as autoras se identificam aos interesses norte-americanos, acreditam na superioridade do sistema de seu país e em sua validade para o Brasil, tornando-se, de alguma forma, arautos e até veículos da missão civilizadora e transformadora norte-americana: começa a exportação [...] do *American way of life* (Gazzola, 1995:59).

Como pode-se ver, o histórico dos viajantes norte-americanos no Brasil torna-se um elemento revelador do interesse dos EUA sobre o nosso país, interesse esse que se aprofunda com o passar do tempo e se especializa nos estudos acadêmicos realizados pelos brasilianistas, e que se utiliza cada vez mais do intercâmbio tradutório como elemento articulador de nossas relações culturais com o estrangeiro.

2 Aspectos da representação cultural brasileira nos Estados Unidos

O crescimento da influência norte-americana sobre o Brasil durante o século XIX, do qual a pequena genealogia de viajantes acima levantada é um índice revelador, deu-se no contexto da Doutrina Monroe. Posta em vigor no governo de James Monroe (1817-25), a política continental do novo estado norte-americano pretendia colocar um freio ao expansionismo europeu nas Américas e colocar o continente como área de influência dos EUA, inaugurando uma série de políticas externas (*Dollar diplomacy, Big stick, Good neighbor, Alliance for progress*), que visavam, antes de tudo, assegurar a influência estadunidense sobre os demais países do continente americano. A consolidação dessa influência, no entanto, ocorre somente com a II Guerra Mundial, através da 'Política da boa vizinhança'. Como afirma Ianni:

...em geral, foi durante a II Guerra Mundial que a maioria dos governos da América Latina adotaram a doutrina da segurança hemisférica. A doutrina foi supostamente feita para proteger a solidariedade latino-americana da penetração de interesses estrangeiros no hemisfério – mas em última instância foi desenvolvida para proteger os interesses norte-americanos (Ianni, 1984:24)⁵.

Ainda segundo Ianni, desde que assumiu sua hegemonia sobre o mundo capitalista, os EUA passaram a dedicar substanciais recursos materiais, organizatórios e intelectuais à sua política cultural internacional. Para Ianni, a produção cultural faz parte das relações de interdependência, alienação e antagonismo que caracterizam as relações capitalistas de dominação e produção. É através das idéias e concepções, doutrinas e teorias, que se codificam, legitimam e reproduzem as relações, os processos e as estruturas de dominação política e apropriação econômica nos países periféricos. A produção intelectual, dessa forma, é vista como produto e condição de funcionamento,

⁵ "in general, it was during World War II that most governments of Latin American countries adopted the doctrine of hemispheric security. The doctrine was supposedly drawn up to protect Latin American solidarity from penetration by foreign interests in the hemisphere – but it was ultimately designed to protect North American interests".

reprodução e expansão do capitalismo. A lógica dessas relações determina

...nos países dominantes [o predomínio de] idéias e explicações, inclusive com roupagens científicas, sobre as limitações, extravagâncias e exotismos das populações dos países dependentes e coloniais. Os governos dos países hegemônicos fazem crer que a corrupção, ou incapacidade para o trabalho sistemático e persistente, impedem essas populações de alcançarem os padrões ocidentais (Ianni, 1976:33).

Nesse contexto, a política cultural do imperialismo norte-americano deve ser vista *“como parte integrante e fundamental da doutrina da diplomacia total dos EUA”* (Ianni, 1976:39). A política cultural norte-americana no continente durante o período da *“Política da Boa Vizinhança”* (visando manter a América unida durante a II Guerra Mundial) atuou como peça fundamental no estreitamento das relações entre os EUA e a América Latina, que teve a indústria de Hollywood como um de seus agentes mais eficazes. Além de atores famosos da época, ela proporcionou a vinda de importantes criadores e difusores de imagens sobre o Brasil, como Walt Disney, que aqui esteve em 1941 como *“Embaixador da Boa Vizinhança”*, convidado por Nelson Rockefeller, diretor do birô para Assuntos Inter-americanos. O resultado dessa viagem foi a criação de um personagem brasileiro, Zé Carioca, que aparece pela primeira vez no desenho de longa-metragem *Alô amigos*, de 1943 (Ferreira Leite, 2001). Em 1942 o Brasil recebeu também a visita do famoso cineasta Orson Welles, convidado pelo Departamento de Estado norte-americano a dirigir um documentário sobre o nosso país, que iria se chamar *It's all true*. O projeto foi abortado por não se adequar à agenda política norte-americana, como atesta Russell: *“não é de surpreender que a política corroe a agenda cultural da missão de boa-vontade de Welles. As autoridades de ambos países queriam algo mais ‘bonito’, uma visão superficial do Brasil que encorajasse o turismo em vez de críticas e lamentos por justiça social”* (Russell, 2002)⁶. Além do cinema, uma extensa rede de atividades culturais estava envolvida, conforme declara H. Sargeant Howland;

no final da II Guerra Mundial os americanos já estavam ativos no negócio da persuasão internacional. Estávamos utilizando a maioria das técnicas hoje em uso, inclusive filmes documentários, **traduções de livros americanos**, programas de rádio, mostras fotográficas, bibliotecas de livros americanos, **programas de intercâmbio de pessoas** [...], etc. Essas técnicas eram aplicadas por americanos no exterior, operando com muita assistência de cidadãos locais (apud Ianni, 1976:41) (grifo meu).

Segundo Ianni, políticos, diplomatas, empresários, cientistas sociais norte-americanos e estrangeiros, inclusive de países dependentes, são convidados e pagos para ajudar a aperfeiçoar a formulação dos objetivos e dos meios organizatórios destinados a tornar mais eficaz a política cultural do imperialismo americano. Política essa que envolve a combinação de programas e agências governamentais com a atuação de empresas privadas. O incentivo governamental é estabelecido através de diversos programas como os *Fullbright Acts* de 1946 e 1961 (Ianni, 1976:40), e empresas privadas como as Fundações Rockefeller e Ford fomentam programas de intercâmbio cultural com o fornecimento de bolsas e financiamento de projetos, entre outros benefícios. A política cultural externa envolvia também traduções, como confirma Barbosa: *“parece que traduções de obras brasileiras tornaram-se parte desse esforço apenas quando a importância estratégica do Brasil foi totalmente apreciada pelo Departamento de Defesa dos Estados Unidos logo antes e durante a Segunda Guerra Mundial”* (Barbosa, 1994:33)⁷. O resultado desse intercâmbio, segundo Bandeira, é que os brasileiros, até então voltados para a literatura francesa, *“passaram a ler Eugene O'Neill, Sinclair Lewis, Carl Sandburg, Ernest Hemingway, John*

⁶ “It isn’t surprising that politics eroded the cultural agenda of the Welles goodwill mission. The authorities in both countries wanted something ‘pretty’, a superficial view of Brazil that would encourage tourism rather than criticism and cries for social justice”.

⁷ “It would appear that translations from Brazilian literary works became part of

dos Passos, John Steinbeck, William Faulkner, Arthur Miller e Henry Miller” (Bandeira, 1978:310).

A intensificação do interesse norte-americano pelo continente reflete-se na especialização do campo dos estudos interculturais, realizados pioneiramente pelos viajantes, levando ao surgimento, na primeira metade do século XX, dos latino-americanistas, estudiosos, em sua maioria norte-americanos, da América Latina. O campo de estudos inclui especialistas das principais nações, como os brasilianistas, especialistas no Brasil. Segundo Meihy, “*é brasilianista aquele que, exercendo em caráter constante a profissão nos EUA, participa dos recursos financiadores de instituições norte-americanas, forma estudantes e promove pesquisas sobre o Brasil*” (Meihy, 1990:24). O brasilianista substituiu o viajante do século XIX e representa a institucionalização do olhar norte-americano sobre o Brasil. Conforme Meihy, a primeira geração de brasilianistas surgiu durante o estabelecimento e extensão da política da Boa Vizinhança, entre 1936 e 1959. O autor traça o perfil do brasilianista, que evoluiu dos antropólogos para os professores de língua e literatura, seguindo-se os historiadores, os cientistas sociais e economistas. A evolução dos interesses norte-americanos é representada na substituição das disciplinas, assim como nos países eleitos como merecedores de maior atenção: México, Brasil, Argentina, Chile e Peru (Meihy, 1990:48). A colaboração hemisférica levou também ao envio de estudiosos brasileiros para os EUA, proporcionando, por exemplo, as estadias na América do Norte dos brasileiros Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e Afrânio Coutinho, este último convidado a assumir um cargo na revista *Reader's Digest* e se responsabilizar pela sua versão em português. Essa aparente mão dupla, proporcionada pelo intercâmbio de intelectuais dos dois países, porém, deve ser contextualizada, como sugere Lippi Oliveira “*o mundo acadêmico norte-americano se organiza para estudar a América*

this effort only when the strategic importance of Brazil was fully appreciated by the United States Defense Department just before and during the Second World War”.

Latina; os latino-americanos vão aos Estados Unidos aprender como devem se estudar” (Lippi Oliveira, 2000:21) (Grifo da autora). Ainda segundo Lippi Oliveira,

a criação de uma edição brasileira da revista *Reader's Digest* é parte desse movimento de penetração no continente: já estava sendo publicada em espanhol e passava a ser também em português. A postura da publicação era trabalhar junto aos empresários, estes no “front econômico”, e *Seleções* no “front ideológico” da colaboração hemisférica (Lippi Oliveira, 2000:99).

O fenômeno dos latino-americanistas e brasilianistas, portanto, não é fruto de um inocente programa de intercâmbio cultural, mas reflete interesses bem pragmáticos. Esses interesses podem ser reconhecidos na escolha das principais disciplinas de estudo, segundo a lista acima apresentada, que apresenta uma ênfase nas ciências sociais e econômicas, o que é confirmado pelo brasilianista Richard Morse, que critica “*a pouquíssima atenção dada à filosofia, arte e música da América Latina*” nos estudos acadêmicos (Morse, 1990:211). Morse critica também o pouco interesse pela literatura – “*é comum dizer-se, por exemplo, que no meio acadêmico praticamente não há lugar para qualquer atividade intelectualmente madura no âmbito da história da literatura ou da crítica literária latino-americana*” (Morse, 1990:211). O próprio estudo das ciências sociais é marcado pelo sentido pragmático, como afirma Meihy com relação à História (Meihy, 1990:41). Ou como afirma ainda Richard Morse: “*ao longo dos anos, nosso contato com a América Latina tem sido, de modo geral, de caráter utilitário, pela porta dos fundos*” (Morse, 1990:213). O interesse pragmático dos estudos acadêmicos norte-americanos sobre o Brasil é também apontado por Barbosa no perfil das traduções de obras brasileiras publicadas nos EUA. Segundo ela

entre as obras de ciência social disponíveis em traduções para a língua inglesa encontram-se obras nas áreas de política, economia, história e sociologia, que formam parte do campo de interesse dos brasilianistas. Tamanho é o interesse no Brasil

como um tópico de estudo nas ciências sociais que um CD-ROM de pesquisa para **obras de ciência social sobre o Brasil escritas diretamente em inglês** revela uma riqueza de material, e as livrarias universitárias possuem em abundância obras no campo (Barbosa, 1994:86) (grifo meu)⁸.

A institucionalização do estudo acadêmico sobre os países latino-americanos nos EUA, segundo Ianni, estaria ligada à política do imperialismo cultural. Para o autor, as políticas externas norte-americanas para a América Latina apresentam um perfil evolutivo que aprofunda seu caráter intervencionista no século XX, atingindo seu ápice nos anos 1960 durante a Guerra Fria, quando a revolução cubana acirrou a disputa de influências entre os blocos socialista e capitalista numa área até então considerada de domínio exclusivo estadunidense:

pode-se dizer que os problemas políticos, econômicos e militares latino-americanos começaram a se desenvolver como questões continentais mais rápida e amplamente depois de 1959. Organizações multilaterais inter-americanas para análise e tomada de decisão a respeito de problemas políticos, econômicos, de negócios, religiosos, culturais, científicos, de trabalho e outros, tem proliferado desde essa data (Ianni, 1976:34)⁹.

É nesse sentido que a indústria norte-americana de pesquisas sociais entrou na sua fase imperialista, como sugere Ianni, ao afirmar que “os programas e agências governamentais

⁸ “Among the Brazilian social science works available in English translation are works in the areas of politics, economics, history and sociology, which form part of the field of interest of Brazilianists. Such is the interest in Brazil as a topic of study in the social sciences that a CD-ROM search for social science works about Brazil written directly in English reveals a wealth of material, and university libraries abound with works in this field”.

⁹ “It could be said that Latin American political, economic, and military problems began to develop as continental issues more widely and rapidly after 1959. Multi-lateral inter-American organizations for analysis and decision-making regarding political, economic, business, religious, cultural, scientific, labor, and other problems have proliferated since that date”.

e privadas encarregadas de por em prática a política cultural dos EUA no exterior envolvem amplo uso das ciências sociais nas operações políticas e militares” (Ianni, 1976:43). A especificidade dos estudos norte-americanos sobre os países da América latina frente aos estudos interculturais dirigidos, por exemplo, à Europa, é afirmada por Richard Morse:

ironicamente os estudos latino-americanos estão segregados dos da civilização ocidental não na América Latina, mas nas próprias entranhas do monstro. Aqui entram em jogo conveniências administrativas, necessidades de “defesa” nacional e a organização tipo “fábrica de alfinetes” das universidades norte-americanas, que recrutam especialistas sub-regionais, da mesma forma que o Departamento de Estado ou a CIA criam escritórios para “manejar” o Brasil ou a América Central (Morse, 1990:128).

A política cultural gerada pela colaboração hemisférica contava também com um projeto envolvendo as traduções, como declara Barbosa:

Em 1960 a Associação das Imprensas Universitárias Americanas lançou um programa de distribuição que iria ajudar a levar livros norte-americanos para o sul e trazer livros sul-americanos para o norte. O programa possuía apoio financeiro da Fundação Rockefeller, e necessitava de apoio dos escritores latino-americanos também: eles deveriam ceder seus *royalties*, de forma que os tradutores pudessem ser pagos (Barbosa, 1994:85)¹⁰.

Segundo Barbosa, no final de 1963 dezoito livros haviam sido publicados, vinte e dois estavam planejados para 1964, e

¹⁰ “In 1960 the Association of American University Presses launched a book distribution programme that would ‘help move North American books south and South American books north’ (Frugé 1964: 17). The programme had financial support from the Rockefeller Foundation, and necessitated the support of Latin American writers as well: they had to waive their royalties, so that the translators could be paid (Frugé 1964: 15-17). ‘By the end of 1963, 18 books had been published. Twenty two are scheduled for 1964, and 16 more are in process. Others are proposed’ (Frugé 1964: 16)”.

dezesseis estavam em processo (Barbosa, 1994:85). Em seu levantamento das obras brasileiras traduzidas para a língua inglesa nos EUA nesse período, Barbosa aponta o governo norte-americano como o principal financiador das publicações. Essa patronagem obviamente acaba se refletindo no teor das obras traduzidas. Refletindo a tendência dos estudos acadêmicos de apresentarem maior interesse pelas ciências sociais, também as traduções de obras ficcionais acabam adquirindo o mesmo caráter pragmático e estratégico, como demonstra Barbosa:

A necessidade de aprender sobre o Brasil que leva à tradução e publicação de obras das ciências sociais parece invadir a área das obras literárias. As últimas também parecem ser selecionadas para tradução com o objetivo de torná-las “ambassadorial works”, de forma que, sejam elas documentos verdadeiros ou ficcionais, tenham um contexto político, social e geográfico reconhecíveis (Barbosa, 1994:87)¹¹.

Ou seja, as obras não são escolhidas para tradução por suas qualidades literárias, mas pela possibilidade de se tornarem fontes de informação sobre a realidade sócio-cultural do país.

Em concomitância com a política intervencionista que no século XIX apoiou as revoluções separatistas anteriormente descritas, a nova política externa norte-americana para o continente, a “Aliança para o Progresso”, instituída por Kennedy em 1961, e que, para Ianni “era apenas mais um veículo para a intervenção americana nos países latino-americanos” (Ianni, 1976:29)¹², através de seu braço cultural acabou gerando o projeto Camelot, que se tornou um escândalo mundial em 1966. O projeto Camelot, um projeto de pesquisas sociológicas dos norte-

¹¹ “The need to learn about Brazil that accounts for the translation and publication of social sciences works seems to spill over into the area of literary works. The latter also appear to be selected for translation with the aim of making them into ambassadorial works, so that whether they are ‘true or fictional documents, they have a recognizable social, political or geographical context’ (Vanderauwera 1985: 29)”.

¹² “was just one more vehicle for U.S. intervention in the internal affairs of Latin American countries”.

americanos em países estrangeiros, e que tinha como objetivo “prever e influenciar os aspectos politicamente importantes da mudança social nas nações em desenvolvimento, acabou denunciado por alguns latino-americanistas como estando diretamente relacionado aos programas militares de contra-insurreição” (Ianni, 1976:51). O projeto Camelot é o ponto clímax no processo de imperialismo cultural posto em prática pela política externa norte-americana na América Latina durante a Guerra Fria, que tende a atuar de forma mais discreta nos anos 1970 com a estratégia do *Low profile*, um suposto abandono das tentativas de impor soluções dos EUA sobre problemas latino-americanos (Einaudi, 1974:252).

Um exemplo de um escritor que se beneficiou desse momento de intenso intercâmbio cultural entre o Brasil e os EUA encontra-se na poeta norte-americana Elizabeth Bishop, que viveu em nosso país entre 1951 e 1970, período que coincide com a transição da Política da Boa Vizinhança para a Aliança para o Progresso. Conforme vimos acima, nesse período houve um acirramento na disputa da influência sobre o continente latino-americano, que resultou numa agressiva política cultural externa norte-americana dirigida a esses países. Se a opção da vinda de Bishop para o Brasil pode ser entendida como uma escolha pessoal, as condições que lhe favoreceram essa escolha certamente se inscrevem no amplo panorama que temos traçado. Durante o tempo que viveu em nosso país, Bishop atuou como importante mediadora cultural entre sua nação e a nossa, mediação realizada através principalmente de relatos, reportagens, entrevistas e traduções de nossas obras.

O reflexo desse contexto pode ser visto, por exemplo, na série de artistas e escritores norte-americanos que visitaram o Brasil nessa época, a maioria deles sendo recebidos por Bishop, como podemos ver em suas cartas. Nomes como o de Robert Frost, que esteve no Brasil em 1954, para uma leitura na Embaixada Americana; John dos Passos, que visitou o país em 1958 a convite do Departamento de Estado para escrever sobre a construção de Brasília¹³; e Robert Lowell e Nicholas Nabokov, que aqui estiveram em 1962, em missão cultural, entre diversos outros. Em

contrapartida ao crescimento do intercâmbio de intelectuais entre os dois países, a influência norte-americana sobre o país, segundo Bandeira, levou o governo de Goulart a negar o “visto aos passaportes de Bertrand Russell, Jean Paul Sartre, Lázaro Cárdenas e outras personalidades de renome internacional que viriam ao Brasil participar do Congresso Internacional de Solidariedade a Cuba, realizado em abril de 1963” (Bandeira, 1973:442). Apesar do anti-americanismo que grassava por toda a América Latina, o momento era favorável para os escritores e artistas que desejavam viver e trabalhar no Brasil, e Bishop também se aproveitou da situação. Além dos prêmios e bolsas que recebeu e que a mantinham financeiramente, Bishop também era convidada a dar palestras, como a que faria no Instituto Cultural Brasil-EUA, onde pretendia falar sobre “Democracia na poesia norte-americana”, como declara em carta de 1958 (Bishop, 1994:392), e contava com o generoso patrocínio de fundações, como a Rockefeller, como declara em carta de 1960:

...acho que agora no governo Eisenhower, chovendo dinheiro do jeito que está, talvez dê para eu conseguir da Ford ou da Rockefeller o bastante para viajar para a Europa. [...] A Rockefeller há anos tem interesse pela América do Sul, e estou pensando em conseguir dinheiro para viajar por aqui e terminar um livro de contos sobre o Brasil (Bishop, 1995:414).

Seu envolvimento transparece mais diretamente na tentativa de atuação junto a Arthur Schlesinger Jr., um dos principais assessores da Casa Branca durante o governo de John Kennedy, como demonstra em carta de 1961:

A. Schlesinger Jr. me escreveu um bilhete [de Washington] – graças ao Cal [Robert Lowell], me pedindo ‘idéias culturais’. Adorei – eu havia escrito uma carta um tanto violenta sobre esse tema algum tempo antes, e agora só espero que o novo adido cultural tenha um mínimo de cultura, e que eu possa mesmo fazer alguma coisa (Bishop, 1995:436).

⁴³ Como resultado de sua visita Dos Passos publicou um livro sobre o Brasil, além de artigos sobre Brasília na Revista Reader’s Digest.

O interesse da Rockefeller pela América do Sul acabou sendo lucrativo para Bishop, como declara em carta de 1966 – *quando eu voltar* [de uma viagem a Holanda e Inglaterra], “tenho que começar a trabalhar imediatamente num livro de textos em prosa – uma espécie de sacos de gatos sobre o Brasil, com o auxílio generoso da Fundação Rockefeller” (Bishop, 1994:490). Entre outros projetos, Bishop estava ainda envolvida, em 1968, num “esquema de enviar poetas brasileiros para os EUA para fazer leituras”, além de organizar, em 1972, uma antologia de poesia brasileira para a Wesleyan University (Bishop, 1995:548).

A experiência de viajante de Bishop no Brasil é marcada pelo intenso intercâmbio cultural entre os dois países, favorecido pelo contexto da Guerra Fria e pela política da Aliança para o Progresso. Essa marca encontra-se não apenas no fornecimento de suporte financeiro que proporcionava a Bishop levar sua vida de viajante e publicar suas traduções, como se reflete no seu olhar sobre o país, especialmente nos momentos de crise. Bishop compartilhava da ideologia norte-americana de superioridade cultural sobre a América Latina, postura que se refletirá em sua atuação como mediadora. Não se pretende aqui apontá-la como uma agente do imperialismo norte-americano no Brasil (como se fosse uma espécie de espíã cultural), mas procurar entender de que forma ela se posicionava frente à política cultural norte-americana para a América Latina, e como esse envolvimento se refletiu em sua visão do país.

No breve histórico acima podemos ver o papel importante que a literatura de viagem, a tradução e os estudos especializados nas relações de nosso país com o estrangeiro, especialmente no caso dos EUA. Mais do que divulgar nossa cultura e literatura no exterior, essas atividades culturais fornecem um mapeamento de nossas relações culturais no exterior, e ajudar a revelar os interesses por trás dessas relações.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Luiz Alberto Moriz. *Presença dos E.U.A. no Brasil*. Dois séculos de história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *The virtual image: Brazilian literature in English translation*. 1994. 500 f. 2 v. Tese (PhD) Centre for British and Comparative Cultural Studies, University of Warwick.

BISHOP, Elizabeth. *Uma arte*. As cartas de Elizabeth Bishop. Org. Roberto Giroux. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

FERREIRA LEITE, Sidney. Walt Disney, embaixador da boa vizinhança. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 01 dez 2001. Disponível em: <www.jt.estadao.com.br/suplementos/saba/2001/12/saba009.html> Acesso em: 19 fev 2003.

FREITAS, Marcus Vinícius. *Charles Frederick Hart*. Um naturalista no Império de Pedro II. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida. *Mulheres à deriva: viajantes anglo-americanas no Brasil*. Belo Horizonte: NAPq/FALE/UFMG, N.27, junho 1995. (Cadernos de pesquisa).

HOLANDA, Sérgio Buarque. (Org.) *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1985.

IANNI, Octávio. *Imperialismo e cultura*. Petrópolis: Vozes, 1976.

_____. *A idéia do Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LIPPI OLIVEIRA, Lucia. *Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos Estados Unidos*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *A colônia brasilianista*. História oral de vida acadêmica. São Paulo: Nova Stella, 1990.

MOREIRA LEITE, Miriam L. *Livros de viagem. 1803-1900*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MORSE, Richard M. *A volta de McLuhanáima*. Cinco estudos solenes e uma brincadeira séria. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

RUSSELL, Lawrence. *It's all true*. Disponível em: <www.culturecourt.com/f/hollywood/alltrue.html> Acesso em: 19 fev. 2003.

TRABALHO, VIOLÊNCIA E MOBILIDADE SOCIAL EM GUIMARÃES ROSA

Socorro de Fátima Pacífico Vilar
Universidade Federal da Paraíba

RESUMO

Este ensaio tem como objetivo analisar as formas como Guimarães Rosa representa as relações sociais, em *Primeiras estórias*, através do uso de técnicas orais de composição narrativa. Utilizando narradores que experimentam aquilo que narram, na perspectiva de Walter Benjamin, ele descreve o inesperado que ocorre no cotidiano da realidade sertaneja. A análise se deterá nas mudanças apresentadas em três em relações tradicionais do sertão: a mobilidade social, a violência como modo de resolver os problemas e a exploração da força de trabalho. Ao optar por representar essas mudanças, Guimarães Rosa discute, mesmo sem o propósito intencional, a história contemporânea.

Palavras-Chave: Guimarães Rosa – *Primeiras estórias* – Foco narrativo – História contemporânea

ABSTRACT

This essays has as objective analyzes the way that Guimarães Rosa represents social relationship in *Primeiras estórias*, through oral's narratives techniques. Using narrators that has the experience with that which is narrating, such as Walter Benjamin's theory, the author describes the unexpected that occurs in the backwoods of Brazil. The analysis is focus in three aspects: social mobility, the violence as a way to solved problems and finally, the exploited of the labor. I believe that this the way that Guimarães Rosa uses to discuss contemporary history.

Keywords: Guimarães Rosa – *Primeiras estórias* – Narrative focus – Contemporary History

1 Guimarães rosa: um narrador híbrido

Um ensaio sobre literatura e relações sociais supõe, a princípio, discutir os escritos de um escritor que manifeste a disposição de narrar e interpretar os acontecimentos históricos. É o caso, por exemplo, de Graciliano Ramos e de Jorge Amado; cada um a seu modo buscou traduzir em ficção a sua interpretação da "realidade" e das relações sociais. Quando o autor é Guimarães

Rosa verificamos a sua determinação explícita em transformar a história em *estória*, a narrativa em mito, a realidade em poesia. Seu compromisso é com o não histórico, pois como ele mesmo afirma, os seus livros

em essência são 'antiintelectuais'__ defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. (...) Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos (Rosa, In Bizzari, 1980, p.50).

Essas declarações, proferidas após a publicação de *Grande sertão: veredas*, alimentaram um tipo de entendimento da obra do autor, muitas vezes conduzido por ele mesmo¹, que privilegia os significados mítico-poéticos, metafísicos e filosóficos em detrimento de outros sentidos, principalmente o histórico. Dessa forma, o nosso ensaio busca analisar o modo como Guimarães Rosa estabelece o diálogo com a realidade, na representação das relações de trabalho, da violência e da mobilidade social nos contos de *Primeiras estórias*²; e porque ele utiliza como estratégia a linguagem oral, uso e abuso do ensaio clássico de Walter Benjamin, "O narrador" (1985).

O ato de narrar está associado ao saber, pois quem narra possui uma sabedoria que, por sua vez, é extraída da experiência, base sobre a qual os narradores formulam seus relatos. Walter Benjamin, em "O narrador", considera como causa da morte da narrativa o fato de, nos tempos modernos, a sociedade contemporânea não conseguir efetivar, esse dado fundamental que a alimenta, que é a troca de experiências. Considerando esse

¹ Sobre a maneira como Guimarães Rosa influenciou a crítica, conferir COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

² ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. No corpo do trabalho, cito apenas o número das páginas.

aspecto como um valor, ao transferi-lo para o campo das narrações escritas – tanto as mediadas pelo registro, como as que o são pelo discurso ficcional – Benjamin considera que as melhores narrativas são aquelas que guardam características das "narrativas orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos". Os narradores que alimentam essa narrativa são basicamente de dois tipos: por um lado, temos o viajante, que vai para outras terras colher experiências; por outro, temos o trabalhador sedentário que nunca tendo saído de seu lugar "conhece suas histórias e tradições" (Benjamin, 1980, p. 198).

Dessa perspectiva, consideremos primeiramente a pessoa do escritor Guimarães Rosa, para depois analisarmos os seus narradores. Nele, podemos afirmar, interpenetram esses dois tipos de narradores: o autor tanto possui traços daquele "camponês sedentário", como do "marinheiro comerciante", de que trata Walter Benjamin. É da confluência do médico da cidade do interior de Minas, Itaguara, com o diplomata de Hamburgo, que nasce a sua narrativa. Longe do sertão mineiro, o *escritor marinheiro* colhe novas experiências, principalmente no âmbito da forma, e a elas imprime a marca do narrador sedentário que conhece suas histórias e suas tradições.

Como narrador, Guimarães Rosa se utiliza da memória para transformar em linguagem artística todo um saber sobre sua terra, sua gente. É da experiência colhida do contanto com vaqueiros, tropeiros, moradores, enfim com o mundo sertanejo, que brotam suas histórias; histórias ouvidas e contadas, que nem mesmo as mais apuradas técnicas literárias podem disfarçar a semelhança com os casos narrados pala gente do sertão. Como o narrador marinheiro, de que fala Walter Benjamin, o autor mineiro voltava a sua terra para se (re)alimentar das histórias: rememorá-las, para as contar novamente, sob outras formas.

Perseguido por reminiscências, Guimarães Rosa às vezes recorre aos amigos na troca de cartas, para que estes tornem mais claros os lapsos da memória, que teimam em apagar a história do sertão que ele carrega aonde quer que ele vá. Davi Arrigucci (1987) dá notícia de uma carta que o escritor mineiro envia a um amigo

seu, inquerindo sobre um antigo morador de sua fazenda; chamava-se Mechéu. As perguntas que Guimarães Rosa faz ao amigo ajudam a reconstituir aspectos daquele que se transforma em personagem de um dos contos de *Tutaméia*. Essa memória lacunar ou “breve memória”, como a chama Walter Benjamin é própria dos narradores, pois não está ligada apenas a um herói, ou uma nação específica, mas a muitos fatos difusos (1980, p. 211, grifos do autor) Ao narrador não interessa perpetuar os grandes combates, ou a peregrinação de um herói, mas a vida cotidiana, os fatos miúdos do dia-a-dia.

Como afirma Walter Benjamin, o “grande narrador tem sempre suas raízes no povo”. Eis que se revela a grande contradição desse escritor eruditíssimo, refinadíssimo: sua obra tem como base e matéria de ficção a vida sertaneja, a história das camadas populares do sertão, qualquer que seja a representação que Guimarães Rosa dê às suas narrativas. Contradição acentuada pelo fato de o autor defender para si uma postura de absoluta falta de compromisso político ou com a documentação da realidade. A despeito disso, é Guimarães Rosa quem consegue revolucionar a tradição da literatura regional brasileira, quando, em *Grande sertão: veredas* traz para os palcos da narrativa erudita a oralidade própria da cultura popular através de “uma figura humilde falando diretamente ao leitor, deixando à sombra o letrado, propriamente dito, o homem da cidade (1987).”

1.1 O destronamento do narrador onisciente

Essa postura assumida pelo escritor se revela nos contos de *Primeiras estórias* através do apelo freqüente à memória e à oralidade, marcas que estão sempre sendo reveladas pelos narradores das histórias, que entre outros aspectos têm consciência de que contam uma história “difusa”, entrecortada de lapsos e incertezas. Em “*Um moço muito branco*”, o narrador assim justifica o impreciso do que narra: “Seja que da maneira ainda hoje se conta, mas transtornado incerto, pelo decorrer do tempo, porquanto narrado por filhos ou netos dos que eram

rapazes, que ver que meninos, quando em boa hora o conheceram” (p. 87).

Essa opção pelas marcas da oralidade faz com que o “narrador onisciente”, de *As margens da alegria*, aquele que preza a “ilusão de realidade” e se coloca na perspectiva de quem narra uma história verdadeira, não se furte a usá-las em sua narrativa: “Esta é a estória. Ia um menino, com os tios, passar dias...” (p.3). Assim, se o emprego da técnica literária garante a ilusão de verdade, a aproximação com o conto de fadas mantém a ambigüidade e o caráter “a-histórico”, próprio desses textos. Dessa forma, é pelo fato de recuperar a oralidade das narrativas populares que o ponto de vista dos contos de *Primeiras histórias* não possui um centro fixo, do qual emane uma possível orientação ideológica de leitura. Como as narrativas populares, que estão associadas a “muitos fatos difusos”, seus contos trabalham a multiplicidade de perspectivas, postura o que coloca à “escuta das vozes singulares que saem da boca dos viventes sertanejos, tomando-as por inspiradas, belas e verdadeiras em si mesmas” (Bosi, 1988, p. 22). É por isso, que nos contos de *Primeiras histórias* verificamos o destronamento do narrador que olha de cima, que tudo sabe e tudo vê, prevalecendo, ao contrário, um olhar que se mistura ao que é narrado, possibilitando diversas leituras da realidade.

Não é por acaso, que observamos em *Primeiras estórias* a predominância daquele tipo de narrador que Norman Friedmann (1969) classifica de *eu como testemunha*. A distinção que é feita entre os narradores *eu como testemunha* e *eu como protagonista* pode redimensionar o significado de uma narrativa, uma vez que alarga as possibilidades do tradicional narrador de 1ª pessoa, marcando a diferença entre aquele que apenas testemunhou uma história e aquele que a vivenciou como protagonista. Ao fazer a opção pelo *eu como testemunha*, Guimarães Rosa evitou a “perspectiva clássica”, pois, como esse é desprovido de onisciência, não se observa qualquer intromissão do narrador, principalmente aquela que faz com que o leitor esteja sempre a ler a partir de seu ponto de vista, que é geralmente largo e se constrói enquanto

verdade histórica absoluta. Nesse sentido, as “limitações” do *eu como testemunha* alargam consideravelmente a postura crítica do leitor, uma vez que não se elege um ponto de vista fixo.

“Narrar algo, afirma Adorno, significa, na verdade, ter algo especial a dizer (1980, p. 270, grifos do autor). E é mais ou menos essa a perspectiva da maioria desses narradores de *Primeiras histórias*. Surpreendidos por fatos que irão romper “a vida articulada e contínua”, os narradores passam a narrar os acontecimentos dos quais participaram como testemunhas. Contudo, o fato de serem testemunhas desses fatos não significa que eles não os tenham influenciado de uma forma ou de outra; testemunha, nesses contos, raras vezes supõe uma atitude passiva em relação ao que se narra.

Quando o narrador de “*Soroco, sua mãe, sua filha*” afirma que a cantiga que todos cantavam de dó de Soroco “foi o de não sair mais da memória” (p. 16), ele está marcando a influência desse fato em sua vida. A experiência e aquela história não dizem respeito apenas a Soroco, mas ganham espaço na vida de cada um dos membros da comunidade. Também o narrador de “*A menina de lá*” marca a sua intimidade com a menina, personagem do conto: “E Nhinhinha gostava de mim” (p. 18); afeto que se encarregará de que o narrador, mesmo depois de a menina ter morrido, dê continuidade à história dela. Em “*Luas-de-mel*”, o narrador é ao mesmo tempo, *eu como testemunha* e *eu como protagonista*, o que revela a dificuldade que ele sente em traduzir apenas suas emoções e sentimentos, haja vista a inegável influência que aquele casal de noivos fugidos exerce na relação do narrador com SaMaria Andreza, sua mulher: os fatos interferem diretamente na sua experiência de vida, sendo impossível delimitar a linha que separa a sua história, daquela que narra.

Exemplo mais radical desse laço quase indissolúvel entre narrador/história é o conto “*A Benfazeja*”, no qual há um diálogo monologado, à maneira de *Grande sertão: veredas*, com a diferença que agora, ao invés de se dirigir a uma só pessoa, como no romance, o narrador se reporta à população de um lugarejo;

ele narra a história de uma pobre mulher, guia de um cego, que vive à margem desse lugar, em extrema miséria, completamente abandonada por seus habitantes. Nesse caso, a narração serve para recuperar a memória coletiva, que anda esquecida dos “inestimáveis” favores que a mulher, cujo nome é o sugestivo Mula-Marmela, havia prestado a todos ao matar o marido, “um célebre-cruel e iníquo, muito criminoso”. Mais do que recuperar a memória da população, esse narrador luta para que a sua história não se perca.

A opção pelas técnicas da narrativa oral está presente mesmo quando o conto utiliza os chamados narradores “oniscientes”; observamos que ele recompõe a história a partir de uma perspectiva que tenta diminuir o caráter de verdade histórica incontestável, característica dos documentos e dos textos escritos, que adquirem significado a partir do registro das datas, por exemplo, como na passagem a seguir do conto “*Um moço muito branco*”: “Na noite de 11 de novembro de 1872, na comarca do Serro Frio, Minas Gerais, deram-se fatos de pavoroso suceder, referidos nas folhas da época e exarados nas Efemérides.” (p.86) Assim, observamos que, no mesmo conto, o registro escrito, as efemérides assumem um caráter menor, ou pelo menos igual ao que é divulgado pelo povo: “Ele anda muito na lua, passeava por todo lugar e alheonde, praticando aquela liberdade vaporosa e o espírito de solidão; parecesse alquebrado de um feitiço, segundo os dizeres do povo.” (p. 89) (Grifos meus).

Se, como afirma Maria Tereza de Freitas (1986, p. 7), a análise histórica possibilita ao mesmo tempo examinar o “valor documental” dos romances e a “organização estética dos elementos que a constituem” de forma que o verdadeiro objetivo seja identificar “a forma pela qual [a] fidelidade ou [a] infração à História organizam esteticamente os textos, e levam ao seu significado profundo”, podemos concluir que, ao utilizar em *Primeiras histórias* a memória popular, fragmentada e ligada a vários fatos difusos, Guimarães Rosa põe em xeque a verossimilhança realista e a pretensão de “recriar” de forma documental a realidade. Ao contrário, ele prefere as ambigüidades

próprias dos casos, dos contos populares, das lendas e das histórias da vida cotidiana. Nesta perspectiva, é que analisaremos a representação de três aspectos da realidade sertaneja em *Primeiras estórias*: a mobilidade social, a violência e as relações de trabalho, motivadas pela prudência e providência.

2 A mobilidade social

Luiz Costa Lima em “O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa” levanta a hipótese de que *Primeiras estórias* contém as primeiras estórias de um Brasil novo no começo do surgir... Modifica-se a realidade dos Gerais e Guimarães Rosa anuncia a mudança. Brasília (1983, p.500). Essa hipótese é bastante viável guardando algumas restrições. Realmente, o conto inicial, “As margens da alegria”, e o último, “Os cimos”, tratam justamente da construção de uma cidade, que se supõe ser Brasília. No entanto, seja ou não intencional, esse Brasil novo de que fala Luiz Costa Lima poderia sugerir que a “euforia desenvolvimentista” dos anos JK foi também acatada por Guimarães Rosa. Mas não é isso que ocorre. No conto “As margens da alegria” o autor, através da visão infantil, estabelece uma crítica a esse estágio do “desenvolvimento nacional”, com uma visão bem pessimista daquilo que se costuma chamar de progresso.

Sem restringir o livro a um determinado período histórico, pode-se dizer que ele trata das mudanças nas relações sociais, de trabalho e até entre os indivíduos. O que se observa é o espanto dos narradores, dos personagens e até do leitor, como conseqüência dessas transformações que se presencia. Essas mudanças colocam por terra formas estabelecidas de relacionamento da realidade nordestina. Porém, e até contraditoriamente, muitas vezes o espanto desses serem vem do fato de eles observarem que, sob novas formas de relacionamento, habitam velhos códigos do sertão. De uma forma ou de outra se instaura a perplexidade no cotidiano e... na nossa leitura.

No sertão, a mobilidade social faz parte da vida desses seres que são desprovidos de qualquer bem material e buscam em novas

terras e lugares uma melhor condição de vida. Essa condição de “seminômades” seria, portanto, característica da população pobre do ambiente rural brasileiro. Como afirma Maria Sylvia de Carvalho e Franco “até o presente, observa-se que a mobilidade lhes aparece como único recurso contra condições adversas de existência: problemas com patrão, salário baixo, trabalho insalubre, desavenças, desgostos, resolvem-se ainda hoje com transferência de domicílio” (1976, p. 30).

Estas situações típicas de migração estão representadas em *Primeiras estórias*. No entanto, o que se observa é que a mobilidade vai estremecer alguns códigos que são tidos como típicos se não do mundo rural brasileiro, pelo menos de uma sociedade que ainda não é regida pelos valores individualistas da sociedade urbana. E é na ruptura desses códigos que se encontra a perplexidade dos personagens e narradores do livro.

No conto “A benfezaja”, por exemplo, a Mula-Marmela, depois de matar o marido e o enteado, deixa a cidade sozinha e é abandonada por sua comunidade, a quem de certa forma desejara proteger da violência dos dois. O que falta nesse conto é o “princípio de solidariedade” (Franco, 1976, p. 22) daí o porquê da indignação do narrador.

Observe-se, por exemplo, o caso da loucura. Em “Soroco, sua mãe, sua filha” as duas loucas são levadas embora, segregadas, assim, do convívio com a comunidade. Isso parece coisa nova nesse sertão onde os loucos tinham seu lugar. Basta lembrar o Chefe, personagem louco de “Buriti”, que da sua loucura os outros retiravam um pouco de sabedoria.

Mesmo na esfera dos dominadores, ou simplesmente daqueles que não estão sujeitos a condições adversas de sobrevivência, a mobilidade destrutura valores antigos que vão desde o lugar que o velho ocupa na sociedade rural, à continuidade da herança da propriedade privada. É o caso de “Tarantão, meu patrão”, conto em que os filhos e familiares abandonam o patriarca da família – João de Barros – Diniz – Robertes – aos cuidados de empregados, que nutrem pelo velho o mesmo sentimento de descaso que os parentes. Esse é visto como traste inútil e louco, e

para ele não há lugar na cidade, que é para onde vão os seus familiares. Em “Nada e a nossa condição”, tão logo se vê longe das filhas e sem a companhia da mulher que morrera, “Tio Man’Antônio” toma a súbita decisão de doar suas terras a seus empregados. Esse gesto insólito rompe um modo secular de garantir a propriedade privada: a herança. Às filhas, o que interessava era o capital, que tio Man’Antônio garantia, enviando-o às herdeiras como se fosse fruto das terras vendidas:

E ele mesmo, de seu dinheiro ganho, fingia estar vendendo as terras, cabidamente; dinheiro que mandava, pontual, às filhas e genros, sendo-lhes levado recado para fazer crer. *Ainda bem que genros e filhas nada querendo mais ter com aquela apique difícil fazenda, do Torto-Alto (...) (p. 75). (grifos meus).*

Pode-se alegar que é a falta de filhos o que rompe com a estrutura patriarcalista no conto “Nada e a nossa condição”. Ou então, como diz o narrador de “A terceira margem do rio”, é que “os tempos mudavam no devagar depressa dos tempos” (p. 30). As relações de mando e poder do patriarca se abalam a tal ponto, que esse mesmo narrador não consegue em momento algum dar continuidade aos valores transmitidos pelo pai, que resolve levar sua existência sozinho, dentro de uma canoa. Com essa atitude, a família se dispersa, levando cada um de seus membros a buscar seus próprios interesses fora da estrutura familiar e da terra que lhes pertence.

3 A violência no cotidiano

No sertão, a violência faz parte da vida cotidiana desses homens pobres e livres que o habitam, seja na forma institucionalizada pela classe dominante, que usa os homens livres como jagunços, seja a que se abate no interior da própria pobreza. Nessa, conflitos mínimos só se resolvem através da violência, que se mostra como forma imperativa de solucioná-los. Entretanto, para além da valorização da coragem, do destemor e da violência que se observa, tanto no caso do jagunço, quanto dos homens

livres, as ações violentas só podem ser entendidas como consequência da ordem sócio-econômica dessa região.

No que diz respeito aos homens pobres e livres, Maria Sylvia de Carvalho Franco (1976, p. 57) justifica a ação violenta que se estabelece entre eles como decorrente de:

1 – (...) estado de penúria a que ficou relegado esse grupo (homens livres e pobres): a escassez, se de um lado realmente favoreceu o estabelecimento dos laços de solidariedade necessários para garantir a distribuição regular dos recursos, de outro radicalizou a disputa em torno dos meios de vida.

2 – (...) inserção tangencial à estrutura sócio-econômica mais ampla entrou o pleno desenvolvimento de formas próprias de regulamentação da vida social.

Em tal contexto “a ação violenta não é apenas legítima, ela é imperativa”(Franco, 1976, p. 50). É dessa necessidade de se afirmar pela coragem e valentia, que surgem os homens que se impõem em seu meio pelo abuso da violência. Esse é o caso dos Irmãos Dabogé, “quatro facínoras” nas palavras do narrador do conto do mesmo nome. O mais velho, Damastor Dagobé, sem motivo aparente, ameaça cortar as orelhas de Liojorge, “um homem pacífico e honesto”: “O Dagobé, sem sabida razão, ameaçara de cortar-lhe as orelhas”. (p. 22) Esse tipo de antipatia gratuita não indica só o abuso de poder do “facínora”, mas também diz respeito a um mundo, onde a divergência, “irrompe de relações cujo conteúdo de hostilidade e sentido de ruptura se organizam de momento, sem que um estado anterior de tensão tenha contribuído”(Franco, 1970, p. 23).

Em contrapartida, o fato de Liojorge ser pacífico e honesto não impede que ele, para se proteger, mate o Damastor, pois como no lugar não havia autoridade, “só a destruição do opositor” garantiria sua sobrevivência. E é por isso que, nesse meio, “a violência é incorporada não apenas como um comportamento regular, mas positivamente valorado”(Franco, p.23). Isso pode

ser constatado no pedido de desculpas que Liojorge faz aos irmãos do morto:

Com que, alguém de lá vindo voltando, aos donos do morto ia dar informação, a substância deste recado. Que o rapaz Liojorge, ousado lavrador, afiançava que não tinha querido matar irmão de cidadão cristão nenhum, puxara só o gatilho no derradeiro do instante, por dever de se livrar, por destinos de desastre: *Que matara com respeito!* (p. 24) (grifos meus)

Há nesse pedido uma justificativa que legitima tanto a ação arbitrária de Damastor, quanto o gesto violento de Liojorge. As palavras de Damastor indicam que não houve “assassinato”, mas um ato legítimo. Segundo Maria Sylvia de Carvalho Franco (1970, p. 55), no sertão, só diante de autoridades judiciais é que essas pessoas repudiam a violência, uma vez que “esse agente define como criminoso aqueles atos que no comportamento do grupo caipira são retos e legítimos ou mesmo compulsórios e nobilantes”. E esse “matara com respeito” só reforça a valorização da valentia do morto pois, como afamado valentão, só um gesto de legítima defesa, que parecesse quase um acidente, poderia abatê-lo.

Até aqui o conto poderia ser tomado como uma reprodução mimética das regras que regem essa população desprovida de qualquer código institucionalizado que regulamente suas ações. No entanto, para que tudo seguisse o curso normal do cotidiano, se fazia necessária a vingança pelos irmãos do Damastor:

Para surpresa do narrador e de todos aqueles que se amontoavam ao redor do defunto, a vingança não veio, ao contrário o que se vê é o reconhecimento dos irmãos do gesto de Liojorge: “Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso Irmão é que era diabo de danado...” (p. 26). A violência por parte dos irmãos seria injustificada, pois ela só tem sentido dentro da comunidade, como forma de garantir a sobrevivência e preservar a liberdade. Nesse caso, de posse do dinheiro deixado pelo morto, os irmãos Dagobé partiram para a cidade grande.

A atitude dos irmãos pode ser entendida se se levar em consideração que, dentro da ordem familiar, esses eram oprimidos

por Damastor: “Demos, os Dagobés, gente que não prestava. Viviam em estreita desunião, sem mulher, sem lar, sem mais parentes, *sob a chefia despótica do recém finado*”. (p. 22) (grifos meus). Dessa forma, sem vínculos estabelecidos e garantida a sobrevivência, a mudança para a cidade grande acena com a possibilidade de outra forma de vida.

Há em *Primeiras estórias* um outro conto em que, a princípio, as regras da “coragem pessoal” são desmentidas. Elas não se estabelecem diretamente através da valentia, mas não deixam de retratar a violência e a valorização da vingança enquanto código de honra no sertão. Trata-se do conto “Fatalidade”, que narra a estória de um agricultor fugindo de um desordeiro que se apaixonara por sua mulher.

Sabe-se que na classe subalterna do sertão há duas possibilidades de se safar dos conflitos que a oprimem, principalmente se esse conflito diz respeito a membros da mesma classe de dominados. A primeira está centrada no uso da “coragem pessoal” e a segunda se faz através da mobilidade. No caso de Zé Centralfe, personagem do conto, a mobilidade surge como única saída, descartando-se, assim, a possibilidade de vingança, uma vez que ele buscara “considerar a Deus e não traspasar a lei”. (p. 53) Essa mudança é ainda facilitada pela total ausência de bens, ou qualquer coisa que o ligue à terra, a não ser, como ele mesmo ressalta, a amizade: “sendo para a pobreza da gente um cortado e penoso. Afora as saudades de se sair do Pai-do-padre; a gente era de muita estimação lá” (p. 53)

E Zé Centralfe foge com a mulher para o Arraial do Amparo. “Mas, o homem, o nominoso, não tardou em aparecer, sempre no malfazer, naquela sécia” (p. 53). Até que Zé Centralfe foge para a cidade com a esposa e é aí que ele procura a ajuda da “lei”. Pode-se dizer que o fato de a personagem buscar a proteção da justiça seria a ruptura que esse fato apresenta em relação aos códigos sertanejos. No entanto, para surpresa geral, nessa cidade, onde os códigos institucionalizados teriam que ser necessariamente diversos daqueles do sertão, o que se observa é que sob a legislação oficial, valores como desonra e desacato só

são reestabelecidos mediante a ação pessoal. E qual não foi a surpresa do Centralfe, quando o delegado lhe ofereceu uma arma. A princípio não entendendo do que se tratava, mas tão logo tomou conhecimento dos objetivos do delegado: “Sem mais *perplexidades*, se ia. Agradecia, reespírito, com sua força de seu santo. Ia a sair. Meu amigo só ainda perguntou: – ‘Quer café... ou uma cachacinha? E outro, de sisório: – Seja, que aceito... despois”. Outras palavras não trocaram. (p. 54) (grifos meus)

E assim, sob a proteção da lei, Zé Centralfe efetiva a violência pessoal, reestabelecendo dessa forma a ordem que tinha sido parcialmente rompida, desses códigos rígidos do sertão.

4 Prudência e providência nas relações de trabalho

A última das relações que me proponho verificar em *Primeiras estórias* é a relação de trabalho. Nesta, também se observa a exploração e a dominação, mas também podemos verificar a existência da “religiosidade”, observada nos outros tipos de relação. Divididos entre a dureza do dia-a-dia e as possibilidades do “Destino”, a “ordem do transcendente abre horizontes sem fim e, no devir da fantasia, alguma coisa sempre pode acontecer”, como afirma Alfredo Bosi (1988, p. 23). É com base nesse aspecto, que ele distingue duas vertentes que orientam o saber popular: “a *prudencial* e a *providencial*”. A primeira se estabelece nos “limites do cotidiano” e preconiza a regra, a ordem, “o respeito às leis imutáveis da natureza”. A prudência não se fia na fortuna, nem nos seus caprichos, mas tão somente no zelo e no trabalho de cada um. A vertente providencial está ligada aos desígnios da sorte e dos deuses, que intervêm no curso regular das causas e efeitos” (Bosi, p. 24). Com base nessas vertentes, passo a analisar as relações de trabalho em dois contos de *Primeiras estórias*: “Substância” e “Nada e a nossa condição”

O conto “Substância” poderia ser considerado tão somente uma história de amor de um patrão que se apaixona por sua empregada, libertando-a do jugo da pobreza. É um par amoroso formado por Maria Exita, que ainda menina foi abandonada pela

mãe, viu o pai marcado pela lepra e irmãos assassinos presos e foragidos da polícia. Recolhida por piedade, coube a ela o pior serviço dessa fazenda de fabricação de polvilho: o de quebrá-lo à mão nas lajes. O outro lado do par é Sionésio, dono da fazenda, que nunca houvera reparado “a menina, feiosinha, magra, historiada de desgraças, trazida, havia muito, para servir na Fazenda”. (p. 133) Mas, de repente... a surpresa: Maria Exita tornara-se moça e se embelezava, arrebatando o coração de Sionésio.

A princípio, poder-se-ia argumentar que o entrave para a concretização do enlace amoroso vem da parte de Sionésio, que se debate em aceitar pessoa tão carregada de desgraças. Na verdade, o que leva a essa primeira impressão é a postura que o narrador assume em relação ao que é narrado. Ele incorpora ao seu discurso o pensamento da comunidade, confundindo assim a situação de Sionésio com a dos outros rapazes, que evitavam Maria Exita pois “temiam a herança da lepra, do pai, ou falta de juízo da mãe, de levados fogos. Temiam a algum dos assassinos, os irmãos, que inesperado de a toda hora sobrevir, vigiando por sua virtude” (p. 136).

Na verdade, a base do conflito se encontra na relação de trabalho. Enquanto esta se processa, Sionésio só terá olhos para o fruto da produção de Maria Exita, estabelecendo-se, assim, uma relação calcada na exploração. Contudo, mesmo se tratando de relações entre patrão e empregada estas estão longe de ser as ditadas pelo modo de produção capitalista, pois Maria Exita não é propriamente uma empregada de Sionésio, no sentido de ser chamada para a colheita ou plantação e ser paga por esse serviço, como os outros trabalhadores. A situação dela configura-se mais como a de agregado, (o que não dispensa o trabalho) recolhida “por piedade, desde criança”.

Já Sionésio se caracteriza como pequeno agricultor, dono de propriedade monocultorista, cujas terras não são tão férteis, uma vez que o único cultivo é a mandioca, “(...) que, ali, aliás, outro cultivo não vingava” (p. 133). Vivia, antes de se dar conta de Maria Exita, interessado em manter sua produção em ordem,

sem tempo nem para visitar a noiva. Confundindo-a com o polvilho, nasce o amor de Sionésio por Maria Exita, o que irá atormentar-lhe a vida e a aparente ordem em que vivia.

É o envolvimento emocional que desperta Sionésio para o trabalho feito por Maria Exita, elaborando uma nova percepção do polvilho. Antes, Maria Exita estava ausente do processo de transformação e o polvilho se fazia como que magicamente. Agora, Maria Exita e o polvilho são vistos sempre como um processo, em que o polvilho de célebre passa a torturador.

Despojando o lirismo com que o narrador descreve o processo de produção de polvilho, o que sobra é um trabalho que causa danos físicos irreparáveis. Feito ao sol, o branco do polvilho inflama os olhos, e o contato com ele engrossa os dedos. E na fazenda de Sionésio, norteada por métodos rústicos, ainda desprovida de máquinas, Maria Exita era a responsável pela manipulação da substância. Justamente por ser feito por mãos que caprichavam, o polvilho valia mais para a fábrica. O polvilho de Sionésio, mesmo sendo produzido para ser enviado para uma fábrica, não perde seu aspecto qualitativo, pois “possui fama e é célebre de datas, na região e longe”. (p. 133)

Há no texto uma imagem que, pode-se dizer, é fundamental, pois é a partir dela que se observa a mudança de Sionésio. Como todo dono de alguma propriedade, “ele amava o que era seu – o que seus fortes olhos aprisionavam”. (p. 134) Essa imagem associada à transformação do polvilho é, como diz Alfredo Bosi (1988, p. 30), “a força motriz das imagens do texto”. Maria Exita é, na propriedade de Sionésio, a responsável pela qualidade superior do polvilho por ela preparado. Depois que surge o sentimento amoroso, os olhos do dono já não conseguem separar uma coisa da outra. Tanto é que não há momento algum em que Maria Exita seja vista sem a substância.

Mesmo nos momentos de lazer, ela e o polvilho eram sempre vistos juntos por Sionésio, como quando se encontram em uma festa. Maria Exita dança e Sionésio atenta para os movimentos das mãos dela, que nessa hora revelam sensualidade,

o que contrasta com o trabalho brutal de quebrar pedras, que ela estará fazendo na manhã seguinte.

Não se teria acreditado tão exata em todas essas instâncias – o quieto pisar, um moxoxozinho úmido prolongado, o jeito de por sua cinturinha nas mãos, felizes pelas pétalas, juriti nunca aflita. A mesma que no amanhã estaria defronte da mesa de laje, partindo o sol nas pedras do terrível polvilho,... (p. 136)

Até o nível do simbólico se estabelece entre eles uma indistigável semelhança. O polvilho de Sionésio valia mais pela pureza e pela brancura, mas em contrapartida o branco feria a vista e esfolava as mãos. No mesmo nível, Maria Exita era valorizada enquanto permanecia “limpa e sem jaças”, mas os rapazes temiam o perigo de se aproximar dela, haja vista todo seu passado.

A prudência regia o cotidiano de Maria Exita: transformar a mandioca em polvilho é a maneira que ela possui de se expressar e de se comunicar com o mundo. Este trabalho artesanal permite que Maria Exita se identifique a tal ponto com o produto manipulado, que de trabalho tão duro parece extrair prazer. Ela controla o produto do seu trabalho, lhe dá forma e qualidade. Sionésio, como patrão apaixonado, percebe com espanto o fato de ela gostar do que faz: “Perguntara à Nhatiaga, pela sua protegida, –Ela parte o polvilho nas lajes...’ – a velha resumira. Mas, e até hoje, num serviço desses? Ao menos, agora, a mudassem! – Ela é que quer, diz que gosta. E é mesmo, com efeito...’ – a Nhatiaga sussurrava” (p. 134).

Como patrão, Sionésio não consegue tirá-la do serviço, ao contrário, ele vai se aproximando pouco a pouco até chegar a ponto de comungar com ela não só o amor, mas também o trabalho, do qual ele passa a ter nova percepção: “Ela – ela! Ele veio para junto. Estendeu também as mãos para o polvilho – solar e estranho: o ato de quebrá-lo era gostoso, parecia um brinquedo de menino”(p. 138).

Essa realidade que Guimarães Rosa estrutura no conto, sendo de relações complexas, aponta para valores que não são

apenas os de troca. O amor, longe de ser um sentimento de acomodação, torna-se agente transformador. Nesse mundo rural, norteado pela produção artesanal, há a possibilidade de se concretizar uma verdadeira relação amorosa, mesmo entre um par formado pelo patrão e sua empregada. Tal relação não se dá pelo costume autoritário do patrão ver na empregada parte de sua propriedade e querer abusar de seus “privilégios”.

É com Maria Exita, carregada de desgraças e manipuladora do polvilho, que Sionésio deseja partilhar sua vida e seu trabalho. Só que agora, existe uma percepção valorativa e não apenas produtiva do trabalho e é essa experiência que ele quer partilhar com ela, impulsionado que foi pela maneira vital com que ela encara o trabalho: “sem ela, de que valia a atirada trabalhadeira, o sobreesforço, crescer os produtos, aumentar as terras?” (p. 137)

Por causa do amor, fruto da providência, “resgatam-se, ao mesmo tempo, a sua pecha de filha de leproso com mulher atirada, a humilhação da menina recolhida por favor e a sua corvéia desumana de fazer polvilho de sol a sol” (Bosi, p.31). No final, quando Sionésio comunga com ela da produção, há uma quebra do tempo produtivo, e aí confluem a relação de trabalho e a relação amorosa.

A prudência e a providência também norteiam as relações tensas e ambíguas dos personagens de “Nada e a nossa condição”, favorecendo uma consciência “difusa da sua condição de dominados. Era uma vez, um rei de um lugar encantado que resolve doar as terras de seu reino... É assim, que se poderia resumir o conto “Nada e a nossa condição”: como um conto de fadas. O narrador, ao descrever a personagem principal, o caracteriza como aquele que poderia “ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço, nas futuras estórias de fadas” (p. 69). Além disso, todas as ações dele são guiadas pelas palavras mágicas: *faz de conta*. Tio Man’Antônio (é assim que o narrador o chama) é um fazendeiro, que adquiriu suas terras, “menos por herança que por compra” (p. 69). Trata-se de um homem simples, que dispensa todo e qualquer paramento que indique conforto. Após a morte de sua esposa, resolve doar suas terras aos moradores da fazenda,

tendo como preocupação deixar tudo acertado, com papel passado em cartório.

Por mais “insólito” que seja o gesto de Tio Man’Antônio ele irá interferir nas relações de trabalho. Só que desse gesto, resultam ações contraditórias tanto por parte de Tio Man’Antônio, como de seus “servos”. Tio Man’Antônio garantia a seus empregados a posse das terras, mas não a da casa. E para aqueles que recebiam a dádiva, o poder do senhor partia exatamente do seu “castelo”, por isso, a doação de Tio Man’Antônio garantia a seus empregados a posse das terras, mas não a da casa. E para aqueles que recebiam a dádiva, o poder do senhor partia exatamente do seu “castelo”, por isso, a doação de Tio Man’Antônio não livrava seus “servos” de seu domínio. “(...) já que sempre teriam de temer sua oculta pessoa e respeitar seu valimento, ele em paço acastelado, sempre majestade”. (p. 76)

O narrador, ao utilizar a palavra *servo*, quando se refere aos empregados do fazendeiro, parece querer sugerir relações de trabalho diversas das encontradas na sociedade moderna. O substantivo *servo* remete a vários significados, todos eles tendo na base uma relação de poder e de mando. Esta idéia de falta de liberdade, associada a *mando* e *poder*, é reforçada pela menção que o narrador faz a objetos da época da escravidão: “ (...) e, à frente, escada de pau de quarenta degraus em dois lanços levava ao espaço da varanda, onde, de um caibro, a um canto, *pendia ainda a corda do sino de outrora comandar os escravos assenzalados*” (p. 69). (grifos meus)

A passagem acima dá margem a se pensar que, embora já não houvesse escravidão “assenzalada”, permanecia uma outra forma de dominação sobre aqueles que trabalhavam na fazenda. A “dádiva” de Tio Man’Antônio seria mais um elemento para prolongar a permanência de seus trabalhadores na fazenda, em outra condição, se não tivesse mexido com aquilo que Alfredo Bosi chama de verdade “providencial”. “Seus tantos servos”, essa multidão de oprimidos, acostumados que estavam aos desígnios do destino, poderiam levar toda a vida sob o jugo do fazendeiro, já que a dominação se encontra

internalizada na labuta secular do dia-a-dia. Entretanto, mudança tão brusca e inesperada como passar da condição de empregado a proprietário da fazenda não poderia vir de outra fonte, que não a divina, ou seja, a vertente “providencial”. Daí, a desconfiança que acompanha a alegria, em relação ao gesto do patrão.

A maneira como o narrador trata a personagem principal “o meu tio” – pode, a princípio, dar a idéia de intimidade, mas, observando bem, o tio é tão desconhecido para ele quanto para os trabalhadores. Esse desconhecimento das intenções por parte do narrador é o que confere à personagem principal esse caráter de “rei” de estórias de fadas, fazendo com que as atitudes da personagem se desenvolvam entre o limiar da realidade e da fantasia. É essa duplicidade, reforçada no texto pelas palavras “Faz de conta” do fazendeiro, o que vai levar o narrador e os trabalhadores a desconfiarem de suas atitudes. Afinal, parece ambíguo o fato de ele doar todos os bens, menos a casa, que simbolizava sua autoridade.

O que se configura exemplarmente nesse conto é a questão da dominação. Na perspectiva dos “servos” explorados, que já tinham internalizado sua situação histórica, a concessão de terras promovida pelo fazendeiro era algo insólito, espantoso. Com a figura da personagem introjetada neles como a de eterno senhor, a condição de “servo” só irá se intensificar, e é aqui que se esboça essa consciência difusa da dominação a que estavam submetidos:

Porque, então não se ia embora então, de toda vez, o caduco maluco estafermo, espantalho? Sábio, sedentariado, queria que progredissem e não se perdessem, vigiava-os, deles gestor, capataz. Serviam-no, ainda e mesmo assim. Mas, decerto, milenar e animalmente, o odiavam. (p. 77)

Era essa situação de opressão e exploração histórica e internalizada que fazia com que eles “milenar e animalmente” odiassem o seu patrão. Sentimento que não existia até que a “ordem” fosse quebrada. Nunca “sediciosos”, mas desejosos que

estavam de se livrar dos seus domínios, os trabalhadores passam a temer Tio Man’Antônio, depois que este morre. O que se observa aqui é que a “prudência” ensina que aquele que tinha desestruturado a “ordem natural” estabelecida, poderia ter o poder, mesmo depois de morto, de praticar o mal.

No início do conto, os trabalhadores são classificados pelo que existe de diferente entre eles. São muitos tipos, e o narrador ressalta esse caráter heterogêneo dos empregados de Tio Man’Antônio, que vai desaparecendo para dar lugar a um todos. E é nesse momento, quando todos se encontram unidos, que acontece a destruição da casa, símbolo da dominação. O narrador observa que ninguém colocou fogo na casa, e se ninguém o colocou, todos o colocaram, já que existia o desejo coletivo de destruí-la. A providência se encarrega de fazer a sua parte, levando embora o patrão e a casa: “A obrigação cumprida, à justa, à noitinha incendiou-se de repente a Casa, que desaparecia. Outros, também, à hora, por certo que lá dentro deveriam de ter estado; mas, porém ninguém” (p. 77). (grifos meus)

Em Primeiras estórias, observa Alfredo Bosi (1988, p.23), o “acaso, o imprevisto, o universo semântico do de repente entram no meio dos episódios e operam mudanças qualitativas no destino das personagens”. E é interessante observar que, mesmo privilegiando o caráter “místico” que provoca essas “mudanças”, nesse conto Guimarães Rosa joga com valores históricos. Ou seja, contrapõe mudanças que provêm do individual e, nesse caso além de individual, derivadas do poder, com as transformações operadas pelo coletivo.

Dessa forma, pode-se concluir que, no que diz respeito à representação das relações de trabalho, de violência e de mobilidade social em Primeira estórias, observa-se que a violência não se estabelece só entre dominadores e dominados mas entre os membros de uma mesma classe; que a mobilidade social desestrutura as relações familiares, a continuidade da experiência e até a herança da propriedade e, por último, que a “lei” e a ordem institucionalizada não conseguem se sobrepôr a valores arraigados, como, por exemplo, o da “defesa pessoal”.

Contraditoriamente, são marcas de um sertão em mudança, que utiliza modos tradicionais de narrar para demonstrar as surpresas e os momentos insólitos da realidade cotidiana. A despeito de negar o caráter histórico de seus contos, esta análise demonstrou como Guimarães Rosa, em *Primeiras estórias*, revela a história contemporânea, o presente de mudanças no sertão.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. "Posição do narrador no romance contemporâneo." In HORKHEIMER, Max et alii. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grunewald. São Paulo, Abril Cultural, 1980 (Os pensadores).
- ARRIGUCCI, David. "O fascínio do mestre entre as veredas de Rosa". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 set. 1987, p 2, Ilustrada.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador (considerações sobre a obra de Nicolai Leskov)". In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, 1), p. 197-221.
- BOSI, Alfredo. "Céu, Inferno". In *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. O código do sertão. In: *Homens livres na ordem escravocrata*. 2ed. São Paulo: Ática, 1976. (Coleção ensaios, 3), p. 20-59.
- FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e história*. São Paulo: Atual, 1986.
- FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction: the development of a critical concept. In: DAVIS, R. M. (org.). *The novel modern essays in criticism*. New Jersey, Prentice Hall Inc., 1969, p. 172-191.
- João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

LIMA, Luiz Costa. O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Fortuna Crítica, 6), p. 500-513.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO EM AMOR, CONTO DE CLARICE LISPECTOR

Oziris Borges Filho¹

Ana Maria Barbosa Lima²

RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar a construção do espaço no conto Amor de Clarice Lispector (1920/1977). Essa narrativa se desenvolve estruturada sobre três espaços presentes na narrativa: o apartamento, o bonde e o Jardim Botânico. Nesses três espaços, estudaremos em que medida eles homologam a ação da personagem e a temática que permeia toda obra.

Palavras-chave: Topoanálise – teoria do espaço

ABSTRACT³

This article aims at studying the construction of the setting in the short story Amor by Clarice Lispector (1920/1977), a great expression of Brazilian literature. This analyze will be based on the three main settings presented in this narrative - the apartment, the tramcar and the Botanical Garden – as long as they are linked up with the characters and the theme establishing a deep connection among all these elements.

Keywords: topoanalysis - setting theories.

Introdução

A partir da teoria do espaço, o qual se define como um conjunto de indicações - concretas ou abstratas - que constitui um sistema variável de relações, pretendemos estudar como o narrador representa o espaço na narrativa e quais os efeitos de sentido que este causa em nível simbólico e temático. A

¹ Professor de Teoria da Literatura da UFPA – Campus de Bragança. Doutor em estudos literários pela Unesp-Araquara. Coordenador do Grupo de Pesquisa NEL – Núcleo de estudos literários. oziris@oziris.pro.br ; www.oziris.pro.br

² Professora da rede particular de ensino de São Paulo. analima7@yahoo.com.br

³ Esse abstract foi-nos feito pela Profa. Ms. Luciana Camargo Moura Colucci.

personagem se erige em decorrência das suas relações com os elementos que a cercam no texto, o que caracteriza não só o espaço geográfico, mas também o simbólico. Assim sendo, analisaremos como o narrador configura o cenário, a natureza e o ambiente, observando as implicações semânticas desses espaços.

Antes de prosseguirmos, é imprescindível que definamos esses três termos que serão abundantemente utilizados em nosso trabalho.

Na análise do espaço de uma obra literária, cumpre, em primeiro lugar, a segmentação do texto em cenários e natureza.

Por cenário, entendem-se os espaços construídos pelo homem. Portanto, os cenários são de ordem cultural.

Por natureza, entendem-se os espaços não construídos pelo homem, aqueles de formação não cultural. Assim, podemos dizer que temos uma oposição entre cultura e natureza nessa primeira divisão.

E, por fim, há o ambiente que se dá pela fusão do cenário ou da natureza com o fator psicológico, salientando um sentimento, uma emoção. É o que acontece no conto, que iremos analisar, quando ocorre a mudança da personagem caracterizada pela epifania.

Clarice Lispector, escritora da terceira geração do Modernismo, contribuiu muito para a literatura brasileira. Bacharela em Direito e esposa de um diplomata, deixou a vida política e nunca exerceu a jurídica para dedicar-se à vida literária. Disso resultou uma vasta obra constituída por contos, livros e artigos, sendo os últimos produtos de suas atuações jornalísticas.

Em 1960, Clarice Lispector publicou o livro de contos *Laços de família*, no qual se encontra o conto *Amor*, sendo este um entre outros em que se reflete, através da protagonista feminina, sobre a posição social da mulher pequeno-burguesa, bem como sobre as convenções que cabem à mesma e podem representar uma barreira no processo de auto-conhecimento desta como ser pensante e reflexivo.

Assim, por tratar-se de um tema que explora um conflito humano sempre atual, representado e estruturado através do espaço, o qual se faz presente até mesmo na linguagem (para Genette⁴, *nossa linguagem é toda tecida de espaço*), apresentamos a atual análise.

Análise

Há três espaços significativos no conto *Amor*: o bonde, o Jardim Botânico e o apartamento. Cada um exerce uma função que enfatiza ou complementa as mudanças psicológicas da protagonista quando os habita em momentos específicos. O bonde, por exemplo, é um dos cenários que homologa a fase de transição psicológica da protagonista que irá levá-la ao momento de epifania vivido pela mesma. Já o apartamento é o cenário que remete à segurança proporcionada pela função ou posição social que a protagonista vivencia nele. E o Jardim Botânico é o espaço subjetivado, representa um mergulho no próprio interior, o contato consigo, o auto-conhecimento. Segundo Chevalier (1999), o jardim remete à *longa evolução psíquica que alcançou a riqueza interior*. (p. 515); é o que podemos observar em relação à protagonista do conto, pois seu sentimento interior se mistura com o jardim ao ponto deste ser quase um estado dela mesma.

Segundo Bachelard (1989), *todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa* (p. 25). Com esse princípio, utilizaremos teorias que trabalham a casa como o espaço de habitação, porém reportando-nos ao apartamento, cenário aqui analisado.

O apartamento é um cenário construído por elementos que o ocupam, tais como janelas, móveis, cortinas, fogão, filhos, e até os elementos abstratos como o calor, ou o vento que, por sua vez, são responsáveis pela formação do ambiente. No trecho abaixo, tem-se como exemplo elementos espaciais concretos:

⁴ Espaço e linguagem. In GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. (p.29)

Apesar de não haver uma demarcação espacial neste fragmento, encontra-se aqui o que chamamos de elementos espaciais, nesse caso os filhos. Esses *eram bons*, não excedem nem deixam de satisfazer. Observa-se ainda quase um paradoxo neste trecho, pois ao mesmo tempo em que os filhos são adjetivados de forma positiva, na seqüência são definidos como *malcriados*. Assim, o primeiro estado de Ana condiz com a forma como ela vê os filhos: satisfatório, porém enfadonho.

O convívio paradoxal se estende ao espaço. Aqui, temos o contraste do forte calor com o vento:

O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. (p. 29)

O calor cria um ambiente de certo conforto que atinge aqui aquele que o habita, nesse caso a protagonista. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando, mas o vento batendo nas cortinas lembrava-lhe que se quisesse podia parar para enxugar a testa; o calor destacado no espaço do apartamento torna-se um elemento acolhedor, acalentador. No entanto, temos uma conjunção adversativa que une esse período ao seguinte e destaca o que é mais importante, o vento. Esse é como uma oportunidade de escolha, algo que se relaciona ao olhar o calmo horizonte, o que se poderia fazer através da janela pela qual tinha acesso a um espaço maior do que o apartamento. Esse espaço é ameaçador por estar em oposição ao interior íntimo e conhecido, o qual leva a protagonista a um sentimento de segurança.

Há também elementos espaciais que denotam sua escolha de vida:

Olhando os móveis limpos, o seu coração se apertava um pouco em espanto.

(...)

De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. (p.31)

Percebe-se um certo ciclo vicioso vivido pela protagonista. Os afazeres domésticos levavam-na a uma vida alienada. Tais elementos são relativos ao espaço interno do conto, o apartamento. Logo, temos aqui o interior que remete a protagonista a sentimentos contraditórios de segurança e sufocação, aborrecimento. Tal relação com o espaço pode ser analisada como *topofílica* e *topofóbica* (Cf. Borges Filho, 2005) ao mesmo tempo. Topofílica por ser caracterizada como uma relação positiva com o espaço, afetivamente favorável para a protagonista, referente à segurança que ela sente. A relação topofóbica se dá pela relação negativa que Ana possui com o espaço, uma vez que ela se sente também sufocada, aborrecida. Ao deixar esse espaço, em contraste com o interior, surge o rompimento dessa segurança, a instabilidade, que traz consigo o amor excessivo pela vida, como ocorre no Jardim.

A rotina aumentava a cada dia, transformando-se em um muro de proteção ao longo dos anos. No texto, esse tema é poeticamente representado por elementos diversos, todos relacionados ao apartamento e seus cuidados, como se vê no trecho que segue:

Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. (p. 29)

Na verdade, o principal verbo aplicado no período, *crescia*, denota justamente a somatória das funções ao longo do tempo, e não os elementos propriamente ditos (conversa, água, filhos); é a somatória de afazeres que assegura estabilidade à protagonista, tendo dela tudo de si, como se pode ver abaixo:

Ana dava a tudo, tranqüilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida. (p. 29)

Dessa forma, Ana dedica-se à família, à casa de forma plena, dando-lhe *sua corrente de vida*, ou seja, tudo. No entanto, isso não é fruto de uma escolha, mas de opção única:

Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha nas mãos, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. (p. 29)

Ana é comparada a um lavrador, ela não teve outras sementes, outra opção, mas essa apenas, a qual frutificava em árvores como os filhos que se desenvolviam, como a rotina em si que aumentava a cada dia através do crescimento de diversos outros elementos. No entanto, ao aceitar que essa realidade lhe era melhor do que outra, do que sua juventude antes do lar, Ana parece se convencer de que é fruto de uma escolha sensata e necessária.

Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera. (p. 30)

E por sua função a exercer agora, Ana, por necessidade, desenvolve um outro aspecto da vida, o que no texto aparece como *uma vida de adulto*. Como consequência, surgem habilidades que parecem brotar de algo interior que vigorava no passado e foi suplantado, dando vazão ao talento que possuía desde a juventude e que agora serve aos afazeres que lhe exigem.

No entanto sentia-se mais sólida do que nunca, seu corpo engrossara um pouco e era de se ver o modo como cortava blusas para os meninos, a grande tesoura dando estalidos na fazenda. Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. (p. 30)

A íntima desordem portanto, dá lugar às minúcias da casa e ao cuidado com os filhos, esquecida, suplantada pelos anos e

pela rotina que não permitia à protagonista ter o contato com o seu íntimo interior.

O outro dado interessante é que a protagonista possuía também um desejo artístico. Mas até essa inclinação para a arte acabou. Também ela foi diminuída pelos afazeres cotidianos. A arte torna-se um fazer utilitário. Essa íntima desordem parece estar interligada a sua juventude, a qual é definida como *doença de vida*.

Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. (p. 30)

Sua juventude parece perigosa, ameaçadora diante da realidade que vivia como mulher pequeno-burguesa.

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. (p. 30)

É importante notar a expressão usada no fragmento acima, *num destino de mulher*, para denotar o estilo de vida que coube à protagonista. Demarca-se, nessa expressão, a função delegada à mulher. É explícita no texto a ênfase aos deveres que cabem à mulher que opta por ser esposa e mãe, sendo que, nessa condição, ela passa a não ter mais escolha.

Ana ainda compara a vida real de esposa e mãe como uma vida de raízes. Apesar de não ter sido propriamente uma decisão estar em tal posição, *por caminhos tortos* chegou ao destino que parece ser o ideal, o mais seguro, em contraste a algo que sua juventude lhe remete como um exagero ou ainda a chamada *felicidade insuportável*, como no fragmento abaixo:

O que sucedera a Ana antes de ter um lar estava para sempre fora do seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. (p.30)

Ana acredita que o que lhe sucedera antes do lar não lhe ameaça mais, no entanto veremos que ela foge de deparar-se consigo mesma, evitando o que chama de *a hora perigosa da tarde*. Ou seja, mesmo no seu cotidiano, mesmo tentando sufocar aquele sentimento que a deixava insegura, ela não o consegue fazê-lo totalmente. Quando os afazeres do cotidiano terminam, e a protagonista se vê só e desocupada, ela sente medo. A hora da tarde é perigosa, pois representa uma oportunidade de auto-reflexão, uma possibilidade de Ana ir além da sua atual condição.

Para a protagonista, o apartamento é o espaço que lhe transmite segurança por lhe delimitar funções sempre, preenchendo-lhe o tempo e delegando-lhe afazeres. E essa segurança se via abalada quando todos pareciam não precisar mais de sua força e dedicação, vendo assim o seu tempo vago, sem deveres que lhe ocupem. Vejamos a seguinte passagem:

Certa hora da tarde é mais perigosa. Certa hora as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se. (p.30)

Sua preocupação reduzia-se a tomar cuidado na hora mais perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos o seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto - ela o abafava com a mesma habilidade que as lides da casa lhe haviam transmitido. (p. 31)

A hora perigosa da tarde oferecia ameaça para Ana, pois era o momento mais propício para um olhar atento para o seu interior. Por isso, ao ver que tudo se encontrava em ordem e ninguém mais precisava dela, sentia-se assustada e procurava fugir, saindo em busca de tarefas que lhe ocupassem o tempo e, em consequência, a mente.

O Bonde

Assim, tanta segurança e estabilidade se vêem ameaçadas por aquilo que a protagonista vive no bonde. Como a própria seleção morfológica encontrada no trecho citado abaixo indica – principalmente o verbo *vacilava* –, a mudança de espaço dentro do texto já sugere uma alteração psicológica, uma vez que havia no primeiro espaço a estabilidade. Assim, Ana sai do apartamento para um espaço externo, como no trecho seguinte:

O bonde vacilava nos trilhos, entrava em ruas largas. (p.31)

Da mesma forma que o bonde, a protagonista passa a vacilar diante da sua estabilidade, vendo a segurança, construída ao longo dos anos, ruir. Note-se ainda que as ruas em que o bonde vacilava eram largas, ou seja, um espaço mais amplo que o do apartamento. Essa amplitude espacial também se harmoniza com o fato de a personagem começar a sua metamorfose interior.

Não se pode esquecer também que o bonde representa um espaço dinâmico, pois, contrariamente ao apartamento, está em movimento. É através dele que a protagonista deixa sua estabilidade psicológica, conquistada pela condição social que ocupa. Observe-se o trecho abaixo:

No fundo, Ana sempre tivera a necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. (p.30)

Assim, quando a protagonista se vê diante da ausência dessa “raiz firme das coisas”, da estabilidade do lar, sente-se insegura e procura fugir, ao se deparar com o momento ocioso que poderia levá-la a um contato com o próprio interior, como citado anteriormente, e que no conto aparece como: *a hora perigosa da tarde*.

Mas o que a protagonista tanto evita ocorre. O próprio ato de subir no bonde “*Ana subiu no bonde*” (p. 29), segundo Lotman (1978), pode ser remetido a uma análise do eixo vertical, relacionado com o estado psíquico da personagem, uma vez que

este eixo se refere também ao estado de consciência, pensamento ou ainda reflexão da personagem. Veja-se o que diz Lotman:

A oposição pensamento, consciência – vida cotidiana conserva-se tal como a identificação do primeiro termo da oposição com o <alto> e do segundo com o <baixo>. (1978, p. 370)

Em outras palavras, a personagem deixa uma posição baixa para estar numa posição “alta”, o bonde. O ato de subir, não representa apenas uma mudança física, geográfica, mas igualmente uma mudança psicológica, isto é, o fato de estar no “alto” se harmoniza com a transformação que está prestes a ocorrer com a personagem. Isso porque se trata de uma transformação em nível psicológico. Nesse eixo da verticalidade, vemos que o espaço se harmoniza perfeitamente com o enredo o que o torna extremamente coeso e coerente.

Ainda dentro de uma perspectiva espacial, é interessante notar que temos um espaço interior (dentro do bonde) que se opõe ao espaço exterior (fora do bonde). Para Bachelard (1989) a dialética interior X exterior é uma dialética de esquarteramento. E, com efeito, é o que vemos nessa espacialidade da personagem. Temos aí representada a dialética entre a estabilidade psicológica e a instabilidade. Ana se digladiava entre a exterioridade social, que a vê e a obriga ser uma dona de casa subserviente ao marido e filhos e a interioridade psíquica que a faz desejar ser mais que uma mera expectadora. Ela quer ir além, conhecer seu próprio íntimo, deseja o prazer da consciência existencial.

Dessa forma, o bonde é espaço fundamental para a mudança da protagonista que sai do espaço seguro e cotidiano, para o desconhecido, o que lhe vem a ser revelado sobre si mesma e sua vida. A relação existente entre a protagonista e o espaço aqui analisado é inclusive enfatizada pela descrição de mobilidade do bonde:

O bonde vacilava nos trilhos, entrava em ruas largas. (...) O bonde se arrastava, em seguida estacava. (p.31)

A degradação de movimento indicada pelos verbos “*vacilava*”, “*arrastava*” e “*estacava*” pode ser analisada de forma subjetiva quanto à mudança psicológica sofrida pela protagonista e desencadeada por um momento de epifania no mesmo espaço. Assim como o bonde, a personagem sente-se vacilar, desconfia que algo está acontecendo e quebrando seu estado estável e tranqüilo. É o que podemos observar no seguinte trecho da narrativa:

O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranqüila estava sucedendo. (p. 32)

Além disso, a parada do bonde se faz necessária no texto para que a mesma se depare com um cego imóvel no ponto, o que vem a ser fator desencadeante da epifania que ela vive. Em uma análise mais profunda dos termos verbais destacados, faz-se importante notar que o verbo “*estacar*”, segundo o Dicionário Aurélio, possui o significado de *ficar perplexo, confuso, embasbacado, hesitar, vacilar*. Dessa forma, percebe-se que os termos que inicia e termina a descrição de movimento do bonde (vacilar e estacar) no texto estão diretamente ligados ao estado da personagem, pois se fecham de forma cíclica, considerando que o último virá remeter-se ao significado do primeiro, assim como as mudanças sofridas pela protagonista.

Quanto ao tempo verbal em que se encontram os verbos destacados – pretérito imperfeito do modo indicativo – já se prevê uma ação inacabada ou interrompida, nesse caso, pelo momento de epifania que a personagem está prestes a viver, o qual a tira de um estado equilibrado, levando-a a outro de êxtase e assombro. Tem-se a seqüência verbal indicadora de movimento a seguir:

O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou para o homem parado no ponto.

A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego.

O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranqüila estava acontecendo. (p. 31)

Após deparar-se com o cego, a protagonista percebe que algo de estranho está acontecendo. Assim como o bonde, a sua vida cotidiana pára (estaca) e a personagem se vê diante do cego que mastigava chicletes:

Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. (p. 32)

A figura do cego é bastante significativa neste conto, pois ele é o catalisador do processo de autoinvestigação da protagonista. Bachelard (1989) vê o cego como *aquele que ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer a sua realidade secreta, profunda, proibida ao comum dos mortais*. Essa idéia é reforçada pelo uso do termo *escuridão*, como no fragmento a seguir:

Ele mastigava goma na escuridão. (p. 32)

Da mesma maneira que o cego não vive na aparência, a protagonista entra em um mundo mais essencial, verdadeiro, deixando o mundo de aparências a que pertencia.

Esse estado de verdadeira consciência tão evitado pela personagem, acontece. Ela é levada à revelação interior, estado de graça e espanto consigo mesma, um momento de epifania que lhe proporciona uma nova visão da vida e do mundo:

Mas continuava a olhá-lo cada vez mais inclinada – o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despençou-se do colo, rui no chão – Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada (...). (p. 32)

(...) o bonde deu nova arrancada de partida.

Poucos instantes depois já não a olhavam mais. O bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascarando goma ficará atrás para

sempre. Mas o mal estava feito. A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar no bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. (p. 33)

Essa revelação interior quanto ao mundo gera liberdade diante da ausência de normas e de sentido, levando a protagonista a um *mal-estar*. O equilíbrio conquistado através de anos e a nova visão da vida passam a ser representados, simultaneamente, pelos ovos que se partiram, os quais possuem uma simbologia associada à epifania nesse conto:

(...) Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. (p. 31)

Para Bachelard, citado por Chevalier e Alain Gheerbrant (1999), o ovo, (...), torna-se o símbolo dos **conflitos interiores** entre o burguês ávido de conforto e o aventureiro apaixonado pelos desafios, que existem, ambos, adormecidos no homem (...). Tal simbologia pode ser diretamente aplicada à protagonista que transita, no momento de epifania, dessa posição de conforto para a de uma desejosa paixão e prazer intenso pela vida.

Assim, o assombro maior da protagonista diante do momento vivido é a chamada ausência de lei, ou seja, a perda do referencial que a vida burguesa cotidiana lhe ditava, perda essa que gera insegurança, uma vez que deixa seu estado de meia satisfação pela vida e passa a sentir novamente o prazer intenso e a liberdade de forma excessiva, como se vê no próximo fragmento:

Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas na rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão – e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não eram (p. 31).

E toda essa transformação, lembre-se, ocorre em um espaço móvel, flutuante. Assim, essa característica faz o bonde funcionar perfeitamente como um cenário de transição entre a estabilidade do apartamento e a instabilidade do jardim botânico. O bonde é um espaço intermediário, deflagrador da epifania.

O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. (p. 34)

Essa mudança súbita de visão e postura diante da vida causada por um momento de revelação interior ganha intensidade com uma observação do espaço. Por isso, podemos dizer que o espaço do bonde, antes cenário, torna-se um ambiente. Isto é, temos a conjunção do espaço interior do bonde com uma atmosfera psicológica sugerida pelo “calor mais abafado”, pelo “prazer intenso” e pelo “sofrendo espantada”. Essas figuras provocam uma coerência entre ações, cenários e sentimento da protagonista. Tem-se um ambiente tenso, contraditório (prazer/sofrimento). De um ponto de vista topopático⁵, ou seja, da ligação afetiva entre personagem e espaço, temos, neste trecho do conto, uma relação complexa, tensa, ao mesmo tempo topofóbica e topofílica, ou seja, o espaço se apresenta à personagem de forma paradoxal, ao mesmo tempo positivo e negativo.

O Jardim Botânico

Ao deixar o bonde, a protagonista se depara com um lugar até então desconhecido:

Era uma rua comprida, com muros altos, amarelos. Seu coração batia de medo, ela procurava inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar

5 Para maiores informações a respeito da topopatia, conferir Borges Filho, 2005. P. 85-130.

e um vento mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o rosto.
(34)

Os muros, como se pode constatar mais à frente, são a demarcação do que vem a ser o Jardim Botânico. Nesse caso, ao adentrar o jardim, ocorre uma separação entre o eu da protagonista e os outros, principalmente a família. Vejamos um trecho do Dicionário de símbolos que esclarece a respeito do muro:

(...) separação entre os outros e eu; o muro é a comunicação cortada, com sua dupla incidência psicológica: segurança, sufocação, defesa, mas prisão. (Chevalier 1999)

Com efeito, ao adentrar o Jardim Botânico, a protagonista se verá separada da família psicologicamente. Além disso, observe-se que os muros guardam algo desconhecido e misterioso, o que não lhe remete segurança, a qual é encontrada na vida cotidiana e submissa que leva. Dessa forma, esse momento é a concretização do rompimento dos laços familiares, ou ao menos a possibilidade de tal rompimento, o que significa uma descoberta de vida.

Além disso, ainda no fragmento analisado, temos o destaque da cor dos muros, que são *amarelos*. Tal cor também possui uma simbologia intimamente relacionada ao rompimento de laços familiares:

O amarelo está ligado ao adultério, quando se desfazem os laços sagrados do casamento, à imagem dos laços sagrados rompidos por Lúcifer (...) (Chevalier, 1999)

Apesar de a citação se direcionar aos *laços sagrados do casamento*, podemos, nesse caso, analisá-la em relação ao rompimento que ocorre entre a fase inicial da narrativa, considerando todos os valores ligados ao apartamento e à vida familiar, e a presente fase, ligada ao Jardim.

Ao reconhecer o lugar, Ana passa pelos portões do Jardim Botânico

(...) Enfim pôde localizar-se. Andando um pouco mais ao longo de uma sebe, atravessou os portões do Jardim Botânico. (p.35)

Os portões, através da sua simbologia, transmitem ao ato uma significação especial de mudança de estado. Para Chevalier, *a porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido*. Essa definição homologa perfeitamente o que está ocorrendo com a personagem. A protagonista está saindo de um mundo que se situa no eixo do parecer e passando a outro que se situa no eixo do ser. Ao mudar de espaço, a personagem sai de um mundo conhecido, cotidiano e sempre centrado no outro, a família, e vai para um mundo desconhecido, o mundo interior, centrado no eu.

O próprio Jardim pode ser relacionado ao interior da protagonista, uma vez que o mesmo se encontra cercado por muros. Há a possibilidade de um diálogo com os jardins Persas que *são invariavelmente cercados por muros: intimidade protegida* (Chevalier, p. 513).

É nesse espaço de intimidade protegida que ocorrerá um mergulho no interior da protagonista. O Jardim Botânico passa a ser um espaço subjetivo e repleto de elementos que emprestam à personagem significações que refletem a mudança psicológica pela qual a mesma está passando. Tem-se, portanto, nesse momento, uma homologia entre o estado psicológico de Ana e o espaço em que a mesma se encontra. O seu espaço interior se estende ao espaço exterior. A essa junção de espaço exterior e clima psicológico chamamos de ambiente.

As observações acima são enfatizadas quando se destacam algumas informações sobre o espaço que nos são concedidas, tais como:

(...) Não havia ninguém no Jardim.

(...)

A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si. (p. 35)

As informações de que *não havia ninguém no Jardim*, a *vastidão* e o *silêncio* nos proporcionam a idéia de isolamento, a personagem se encontra em contato apenas com ela mesma, a ponto de *adormecer dentro de si*. Tal seleção lexical tende a enfatizar o momento de reflexão e contato com o próprio interior, formando aquilo que em topoanálise se chama de ambiente, ou seja, a junção do físico e do metafísico.

Além disso, pode-se destacar que, ao entrar no Jardim, Ana deposita *os embrulhos na terra*. Esse trecho é interessante por dois motivos. Primeiro porque representa a perda de contato de Ana com a representação de seu cotidiano, isto é, o embrulho com as compras para a família. Segundo, porque introduz o elemento terra, cuja simbologia está ligada à idéia de base, de fixidez, de consciência, justamente o processo pelo qual passa a personagem.

Observa-se que o momento vivido no Jardim é justamente de conflito entre a pessoa que se é e aquela que se deveria ser: aquela que sente um prazer intenso pela vida, pelo mundo, e por tudo dentro de si. Tal estado psicológico se destaca na breve observação de que a protagonista deposita seus pertences sobre a terra, reforçando, portanto, essa *arena dos conflitos da consciência do ser humano*, vivenciada aqui pela protagonista. Observe-se um outro trecho da narrativa bastante esclarecedora do processo desencadeado pela protagonista.

De longe via a aléia onde a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra dos ramos cobria os atalhos.

Ao seu redor havia ruídos serenos (...)

(...) era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante. (p.35)

Há uma relação entre elementos contrários e contraditórios nos fragmentos citados acima que são *clara / penumbra, ruídos serenos e nojo / fascinante*. Esses elementos

ênfatizam o estado de conflito, o estado contraditório em que a protagonista se encontra.

Outro elemento de destaque no Jardim é o *poderoso gato*:

Um movimento leve e íntimo a *sobressaltou* – voltou-se rápida. Nada parecia ter se movido. Mas na aléia central estava um poderoso gato. Seus pêlos eram macios. Em novo andar silencioso desapareceu. (p.35)

Mais uma vez, tem-se a configuração dos eixos do ser e do parecer. Em um momento, “nada parecia ter se movido. Mas...” havia um gato. Além disso, não podemos olvidar a simbologia do gato. Para Chevalier (1999):

...depois da sagacidade e engenhosidade vem o dom da clarividência, o que leva os povos da África central a confeccionarem suas sacolas de remédios com pele de gatos selvagens.

Interessante notar no trecho acima a idéia de clarividência proposta pela simbologia do gato. Aquele estado de epifania que estava sendo vivido pela personagem, de certa forma, deixou-a com uma visão além da sua realidade cotidiana daí a presença do gato, da clarividência.

Há, ainda, a citação de um elemento presente no Jardim que pode ser intimamente relacionado à personagem e seu processo:

No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. (p. 36)

A aranha, segundo Chevalier, *tecelã da realidade, ela é, portanto, senhora do destino, (...) (p.71)*. Assim como o aracnídeo, a protagonista toma a direção de sua vida, por breve momento, quando vivencia no Jardim um estado de consciência plena do mundo, o que a leva a um desejo de autonomia e liberdade.

A vivência da protagonista no Jardim Botânico, todo o seu momento de epifania também comprova uma característica

marcante da escritora Clarice Lispector. Isto é, em todos os seus escritos literários, a presença da figura dos animais é intensa e significativa.

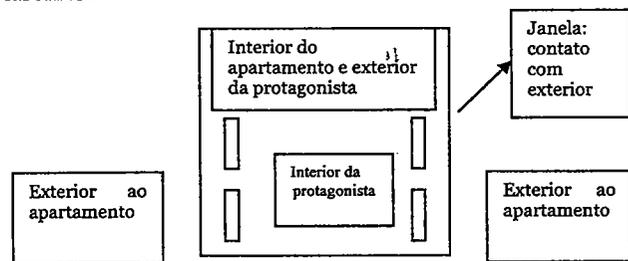
Retorno para o apartamento

Após a experiência vivida no espaço exterior à casa, Ana volta para o apartamento e passa a vê-lo de outra forma. Note-se o que diz a seguinte passagem: Dietrich

Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros das janelas brilhavam, a lâmpada brilhava- – que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora parecia-lhe um modo moralmente louco de viver. (p.37)

Assim, os móveis que ora estavam limpos, ora sujos, encontram-se brilhando, bem como os outros objetos. A sala grande, espaçosa, contrasta agora com a primeira parte da narrativa sobre o apartamento que só se remetia à *cozinha* como *espaçosa*. E, após o contato com o exterior que a levou ao interior de si mesma, o espaço interior do apartamento, até agora relacionado à segurança do cotidiano, revela-se ligado ao *modo moralmente louco de viver*, pois passa a ser visto sob outros olhos. Ana já não era mais a mesma, conseqüentemente, o espaço é relacionado à vida que se vivia anteriormente, e tudo lhe parece estranho, o que se pode constatar pela citação: (...) *que nova terra era essa?*

Tem-se, a partir desse momento, uma relação íntima entre a protagonista e o espaço, a qual pode ser representada no gráfico abaixo:



Até que houvesse a quebra da harmonia vivida pela protagonista no primeiro momento no apartamento, o espaço interno denotava segurança, enquanto o interior da protagonista era evitado por medo. No segundo momento, o interior da protagonista passa a remetê-la a um estado de amor e bondade excessiva, enquanto o interior do apartamento ao medo.

(...) Estou com medo, disse sozinha na sala. (p.39)

Diante dessa inversão de valores, de um ponto de vista topopático, pode-se analisar esse ambiente como topofílico, por levar a protagonista a uma relação positiva com o mesmo, o que lhe causa uma sensação de segurança, e topofóbico, por causar medo em determinado momento. Tal mudança relaciona-se intimamente com as mudanças psicológicas vividas pela personagem que inicialmente evitava o próprio **ser**, preferindo o exterior (o **não-ser**) e, posteriormente deseja o **ser** encontrado no próprio interior, e passa a rejeitar o **não-ser** (agora o exterior). Assim, há uma dialética entre o ser e o não-ser (consciência / alienação) que se homologa no espaço interior / exterior em relação à protagonista.

Assim, o apartamento proporciona à protagonista uma certa segurança, porém levando-a à alienação. Já o espaço externo, tanto o Bonde como o Jardim Botânico, proporcionam-lhe a sensação de liberdade que resulta em insegurança, no entanto acabam levando-a à consciência diante da vida e do mundo.

Além disso, a relação da protagonista com o apartamento se encontra mais distante após o seu retorno para o mesmo. No segundo momento, surge uma personagem até então não citada, como se pode ler no seguinte trecho:

(...) Levantou-se e foi para a cozinha ajudar a empregada a preparar o jantar. (p.39)

A empregada passa a ter contato direto com os afazeres domésticos, enquanto a protagonista mantém um contato agora indireto. Há um distanciamento entre Ana e o espaço até então familiar e íntimo.

Novos elementos também passam a habitar esse espaço. Ana passa a perceber o que antes não lhe despertava cuidado:

(...) O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água - havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa em suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata do lixa, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, inexistente. Horror, horror.

A natureza adentra o cenário, nesse caso a cozinha, sendo esse já transformado em ambiente pela carga psicológica que leva consigo. A vida vegetal, indiferente ao cuidado das suas mãos se encontrava também naquele espaço referente, até então, somente àqueles que dependiam dela. Dessa forma, aquilo que era o motivo de vida parece perder o sentido. Eram agora *besouros inexpressivos, uma vida silenciosa, lenta, inexistente*, a qual lhe causa, nesse momento, horror. Percebe-se que o acontecimento vivenciado no Jardim Botânico prolonga-se agora até o apartamento. Todo aquele excesso de vida também se mostra no apartamento. Isso mostra claramente como a experiência ocorrida naquela tarde afetou o ponto de vista da personagem em relação a si mesma e à vida em geral.

O espaço físico também passa ser descrito sob outro ponto de vista:

Jantaram com as janelas todas abertas, no nono andar. Um avião estremecia, ameaçando no calor do céu. (p. 40)

Aqui, as janelas já surgem de forma destacada, abertas, dando maior dimensão ao espaço ao diminuir a barreira entre o interior limitado e o amplo exterior. Um elemento importante é citado, o avião. Este denota um significado de liberdade, habita o exterior. O calor relacionado ao interior do apartamento no primeiro momento, agora se encontra no exterior. Portanto, esse

último passa a possuir significação positiva, ainda que ligado ao elemento dinâmico que é o avião.

No entanto, diante das duas possibilidades – ser e não-ser – a protagonista precisa decidir se volta à vida cotidiana anterior (voltada para o exterior do ser e o interior do espaço) ou se passa para a nova visão de vida (interior do ser e o exterior do espaço). Veja-se a seguinte passagem:

(...) É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.

(...)

E, se atravessara o amor e o inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia. (p.41)

Assim, Ana se deixa levar por aquele que lhe representava a primeira escolha, o marido, e decide, portanto, deixar-se afastar do que chamava de *perigo de viver* ou o encontro com o próprio ser, o interior de si mesma. Após atravessar o amor e o inferno, encontra-se diante do espelho, aquele que a leva para o exterior de si, ou para o **não-ser**. E dessa forma, deixa essa experiência com uma alusão à chama de uma vela, que após viver sua fugaz intensidade, tem o seu fim em um sopro.

Outro item muito interessante na citação acima é a figura: “soprou a pequena flama do dia.” Diante de tal expressão, pode-se perguntar que flama é essa? O que estava incendiado? Era a própria personagem. A experiência ocorrida durante o dia é comparada com uma flama, um fogo, o fogo da existência, o fogo da consciência do próprio existir, o fogo da visão de beleza em todas as coisas, o fogo do “excesso de vida” como se encontra na própria narrativa. Com esse final, o narrador parece dizer que todos os dias existem experiências desse nível, ou seja,

experiências epifânica. No entanto, as personagens do universo ficcional, ou não, esquecem essa experiência e deixam-se levar pela quotidianidade. Preferem a estabilidade no não-ser à instabilidade do ser.

Conclusão

A análise proposta neste trabalho emergiu de uma atenta observação quanto à correlação entre o espaço e suas relações com as outras categorias da narrativa. A essa metodologia de análise, chama-se topoanálise (Cf. Borges Filho, 2005). Especificamente o conto “Amor”, por possuir uma espacialização bem delimitada, desde o princípio pareceu ser o mais rico para a linha que se propunha. E, no desenvolvimento, a análise mostrou a íntima relação entre os espaços e a protagonista principalmente.

Assim, a dialética do ‘ser’ ou ‘não ser’, literariamente também remetida ao ‘fazer’ ou ‘não fazer’, ganhou novas dimensões a partir do momento em que se mergulhou no texto, o qual leva o leitor ao questionamento interior vivido pela protagonista, o do viver o ‘ser’ ou ‘o não-ser’, sendo esse intimamente relacionado ao interior-exterior, tanto do espaço físico quanto do próprio ser.

A alienação e a consciência passam a conflitar, portanto, o interior da protagonista, bem como o texto em seu nível narrativo, e nesse, a construção espacial. O espaço na obra, cenário, natureza e ambiente, prova ser mais do que simples construção narrativa, é o elemento em que se reflete o conflito e pelo qual se constrói a personagem que desenvolve todo o texto.

Enfim, o trabalho aqui desenvolvido pode ser fechado de forma harmônica, já que a obra proporciona um paralelo entre o espaço e as alterações psíquicas vividas pela protagonista, vertentes propostas como fundamento de pesquisa e análise.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BORGES FILHO, Oziris. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma topoanálise. In: BORGES FILHO, O. GAETA, Maria Ap. J. Veiga. *Língua, literatura e ensino*. 2ª edição. Franca: Ribeirão Gráfica Editora, 2005. P. 85-130.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 13ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 22ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1990.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

GUIDIN, Márcia Lígia. *Roteiro de Leitura: A hora da estrela de Clarice Lispector*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.

EUROPA, FRANÇA E BAHIA

Livia Lopes Barbosa
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Este ensaio discute algumas questões que envolvem os conceitos de regional e universal, central e periférico, local e global, e as implicações da relação entre aqueles conceitos e a formação de identidade e de auto-imagem, em particular da identidade e auto-imagem nacionais, permeadas pela percepção do Outro e sua influência na natureza das trocas que a partir daí se estabelecem. Para tanto, serão tomados, como exemplos e pontos de apoio, tanto textos literários propriamente ditos, notadamente textos de Carlos Drummond de Andrade, quanto textos oriundos da chamada música popular brasileira.

Palavras-chave: local e global – identidade e auto-imagem – alteridade.

RÉSUMÉ

Cet essai discute quelques questions concernant les concepts de *regional* et *universel*, *central* et *périphérique*, *local* et *global*, et les implications entre leurs relations et la formation de l'identité et de l'auto-image, en particulier de l'identité et de l'auto-image nationales, parsemées par la perception de l'Autrui et son influence dans la nature des échanges qui s'établissent à partir de cela. Dans ce but, des textes littéraires, notamment des textes de Carlos Drummond de Andrade, aussi bien que des textes issus de l'ainsi appelée musique populaire brésilienne ont été pris comme exemples et points d'appui.

Mots-clé: local et global – identité et auto-image – altérité.

*O rei mandou me chamar
Pra casar com sua filha
Só de dote ele me dava
Europa, França e Bahia
Me lembrei do meu
ranchinho, Da roça, do
meu feijão...
O rei mandou me chamar
Ó "seu" rei, não quero não.*

Cancioneiro popular

Quem é que eu sou? Digam primeiro, e se eu gostar de ser a tal pessoa, então subo. Se não, fico aqui embaixo mesmo até que eu seja outra pessoa...

Alice, ao começar a encolher, na toca do coelho

Como se continuássemos uma história, assim começamos. E a história prossegue deste modo: em um bosque, Alice encontra o sorridente Gato de Cheshire sentado num galho de árvore. Sem referências para situar-se naquela estranha terra das maravilhas, a menina interpela-o:

— Podia me dizer, por favor, qual é o caminho para sair daqui?
— Isso depende muito do lugar para onde você quer ir — disse o Gato. — Não me importa muito onde... — disse Alice. — Nesse caso não importa por onde você vá — disse o Gato. — ... contanto que eu chegue a *algum lugar* — acrescentou Alice como explicação¹.

A conhecida história de Lewis Carroll poderia conduzir, também, à seguinte reflexão: se tanto fazia, para Alice, o lugar para onde queria ir, contanto que chegasse “a algum lugar”, por que não ficar onde estava, que era, já, *um lugar*? E se aquele “lá”, referido como “algum lugar”, opunha-se ao “daqui” do qual a menina desejava sair, como saber quando houvesse chegado àquele “lá”? Quais os critérios a serem utilizados para determinar o atingir de seus objetivos, se o próprio “aqui” lhe era nebuloso, desconhecido, com limites indefinidos? Poderíamos acrescentar que tais limites deveriam, por certo, extrapolar a concepção de mero deslocamento espacial, uma vez que o deslocar-se poderia tanto ser de poucos centímetros como de vários quilômetros, sem que, para ambos os casos, deixasse de caber, perfeitamente, o termo “lá”, como oposição a um “cá”, a um ponto de partida inicial. O que traçaria, então, as fronteiras entre os dois pontos (ou entre os múltiplos pontos a compor esse deslocamento)?

¹ CARROLL, 1900, p. 82. Grifos do original.

As considerações suscitadas pela passagem de *Alice no país das maravilhas* parecem aplicar-se com igual pertinência às questões que envolvem os conceitos de regional e universal, central e periférico, local e global, assunto para que se volta este breve ensaio, e as implicações da relação entre aqueles conceitos e a formação de identidade e de auto-imagem, permeadas pela percepção do Outro e sua influência na natureza das trocas que a partir daí se estabelecem. Para tanto, serão tomados, como exemplos e pontos de apoio, tanto textos literários propriamente ditos, notadamente textos de Carlos Drummond de Andrade, quanto textos oriundos da chamada música popular brasileira².

Dentre as definições dicionarizadas para “centro”, encontramos, no Aurélio, a idéia de “ponto para onde convergem as coisas, como para uma natural posição de repouso”. Por extensão, usa-se a expressão “ser o centro das atenções”, o “centro do universo”, que se refere não apenas a uma posição no espaço, mas ao caráter regulador, ordenador daquilo que está no centro, a conduzir para uma homeostase que tem, como uma de suas traduções possíveis, a de tal equilíbrio como expressão de “saúde”, normalidade, de tudo em seu devido lugar, “do jeito que deve estar”; ou, repetindo o Pangloss voltairiano³, *tout étant au mieux dans le meilleur des mondes possibles*, “naturalizando” o papel de um centro regente, hegemônico, em torno do qual orbita tudo o mais.

O mesmo dicionário fala-nos de “periferia”, do grego *periphérea*, ‘circunferência’, como “superfície ou linha que delimita externamente um corpo, contorno, âmbito” (daí vem a expressão “periferia de uma cidade”) e, figuradamente, oferece-

² OLIVEIRA, 1999, p. 45. In: *1000 rastros rápidos*, o autor discute as peculiaridades da chamada MPB e suas relações com a literatura. “Além de sua função de crônica, captando e fixando maneirismos, modos e costumes de uma época e de toda uma sociedade, (...) a música popular exerce as mesmas funções da poesia lírica tradicional, indo do derramamento amoroso ilimitado, (...) até o tratamento lírico de alto nível (...) Ela não se posicionou à parte das transformações culturais do Brasil, nem à margem da cultura letrada tradicional.”

³ VOLTAIRE, 1998, p. 14.

nos os sentidos de “contorno, vizinhança, proximidade”. A neutralidade do conceito do dicionário não dá conta, porém, da nuance freqüentemente pejorativa de que se reveste o termo, sobretudo se contraposto à idéia de “centro”, que já carrega consigo, por sua vez, a implicação lisonjeira da superioridade atribuída àquele ou àquilo que comanda.

A relação entre ambos, dessa forma, se estabelece, claramente, por oposição. De um lado, temos quem ou o que dá as ordens, regula, orquestra, comanda, centro irradiador. Trata-se do positivo, o provedor, sol a iluminar os planetas que em torno dele gravitam, sem luz própria, umbigo e eixo do mundo. Daí a imediata implicação: se algo ou alguém ocupa a posição central, conclui-se, é por sua capacidade, por sua natureza “superior” à qual se rendem as naturezas “menores”. A inferência daí decorrente é, então, a de que aquilo que envolve o centro contorna-o, é-lhe periférico, é naturalmente “inferior”, de segunda classe, insuficiente, dependente, subalterno. Temos aqui o negativo, tributário da luz que lhe falta e a qual precisa refletir para, pelo menos, ter existência visível no sistema.

De modo geral, no uso comum da língua, essas idéias ainda persistem, a integrar o cotidiano de várias maneiras: conhecido colunista social (cuja coluna era reproduzida em jornais de vários estados do Brasil) escusava-se, ironicamente, junto a seus eventuais leitores não pertencentes à elite — “*sorry periferia*” —, ao enunciar acontecimentos ou ditar modas, para cujo desfrute seriam necessários pré-requisitos de refinamento e *savoir-faire* que excluiriam os que não fizessem parte do “centro”, da chamada alta-sociedade⁴. Igualmente são originadas no colunismo social

⁴ A utilização do inglês (língua prestigiosa e de uso internacional generalizado a partir do pós-guerra, em torno da qual giram a economia mundial, os progressos tecnológicos, o ditar de modas) é perfeitamente compreensível, apesar da existência de um equivalente, no vernáculo, para *sorry*: é como se a escolha de uma língua “hegemônica”, convivendo na mesma frase com o português, pudesse comunicar parte de seu prestígio à elite social brasileira, ela também desejando-se “poderosa”, “amiga do rei”, sem dar-se conta de que tal escolha coloca-a justamente em uma posição periférica, que tanto parece procurar evitar. Na verdade, o que se pode observar são gradações do conceito

as expressões *in* e *out* (de sentido semelhante à gíria brasileira “estar por dentro”, “estar por fora”, em referência ao maior ou menor grau de informação daquele de quem se fala) para designar, respectivamente, o que está na moda, o que é bem visto e que atesta atualização daquele a quem se refere ou o sentido oposto: mau gosto, ausência de sintonia com as preferências correntes e com os acontecimentos da atualidade em geral.

Igualmente, o dia-a-dia faz-nos atentar para o fato de que, embora a ocupação das cidades com grande concentração populacional esteja sofrendo modificações e a área residencial das pessoas de maior poder aquisitivo cada vez mais se desloque para longe do centro, em busca da tranqüilidade e do aumento de segurança oferecido por condomínios, em expressivo número de cidades morar no centro ainda é mais valorizado do que morar em áreas mais afastadas, muitas delas associadas a bolsões de pobreza e marginalidade. A canção de Gilberto Gil⁵, de 1983, apresentava-nos o “*punk*⁶ da periferia”, duplamente caracterizado — pela localização e pelo significado do termo em inglês — como alguém que está fora da área privilegiada econômica e socialmente e que, por conta disso, reage com violência à exclusão:

Das feridas que a pobreza cria
Sou o pus
Sou o que de resto restaria
Aos urubus

de “periférico”: em relação a um grande centro, com peso econômico, tecnológico, cultural, a dependência disfarça-se sob os rótulos de “admiração”, “afinidade pela civilização”. O tributo à fonte dilui-se sob uma suposta equiparação, em que o raciocínio seria: “adoto expressões e comportamentos semelhantes porque *somos* semelhantes”, numa relação que se pretende entre iguais, de prestígio por contágio.

⁵ GILBERTO GIL. Site Oficial. “Punk da Periferia”. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/disconew/letras_o.htm> Acesso em 22 nov 2001.

⁶ The Random House Dictionary, p.725, descreve *punk* como um termo de gíria que designa uma pessoa sem valor ou sem importância, um pivete insignificante (especialmente os que integram uma gangue). Como adjetivo, a palavra quer dizer “de baixa qualidade”.

.....
Sou um punk da periferia
Sou da Freguesia do Ó
Ó, Ó, Ó, aqui pra vocês!
Sou da Freguesia

Está claramente exposto na fala do personagem em primeira pessoa, da canção de Gil, que a idéia que tem acerca de si mesmo se encontra estreitamente ligada ao ambiente circundante, à sua localização, ela própria marcada com nitidez pela aura de inferioridade, de ausência de valor que cercam, aqui, o conceito de periferia: a Freguesia do Ó é lugar em que prolifera (trata-se de “*um*” *punk*, indeterminação que, além de apontar para a ausência de importância do personagem, sugere a existência de vários outros, um dentre muitos) “o que de resto restaria aos urubus”, “ó” que também é abreviatura de “olha!”, na frase completa “olha aqui para vocês!”, exclamação usada para chamar a atenção para uma ameaça ou para um gesto agressivo / obsceno.

Não se pretende traçar um raciocínio determinista, em apertada relação de causa e efeito, do homem como exclusivo produto do meio e nem a questão de que tratamos resume-se, é óbvio, à localização em si (que funciona metonimicamente, ao representar aquele que nela vive ou circula) como nefasta ou auspiciosa, mas examinamos o conceito que lhe é atribuído e sua influência. Quem o atribui? Aqueles que ocupam o centro, diríamos, recordando a oposição já enunciada. Mas onde é exatamente o centro e seus limites que demarcariam, igualmente, a posição do periférico?

À maneira das oposições *regional x universal*, *local x global*, freqüentemente, para nós, o “sertão parece ser sempre um pouco mais adiante” e passa pela relativização dos pontos de vista (o que inclui *de onde* se está olhando). Isso remete-nos novamente ao diálogo entre Alice e o Gato de Cheshire, a lembrarmos que sempre se está em *algum lugar* e que este pode ser *qualquer lugar*, um “lá” ou um “cá”, dependendo da intenção de

deslocamento. Tal intenção passa, necessariamente, pela mediação da palavra, seja esse lugar imaginário ou de efetiva existência geográfica. “Vou-me embora pra Pasárgada”, diz o pensamento mágico⁷, e a declaração de intenções é passaporte para a evasão, como pode também conduzir à invasão, ao modo da retirante nordestina de Chico Buarque, que, uma vez ocupado o espaço na privilegiada zona sul da capital carioca, garante: “Ver Ipanema / Foi que nem beber jurema / Que cenário de cinema / Que poema à beira-mar / E não tem tira / Nem doutor, nem ziguzira / Quero ver quem é que tira / Nós aqui desse lugar”⁸.

A terra, como planeta, a rigor, não pertence a ninguém, é de todos. Vem a dividir-se e a transformar-se em territórios através da palavra, que assegura a posse (simplificadamente falando, é claro) a quem disser primeiro “é meu”⁹. Passa a ser área dum país, província, cidade, base geográfica do Estado (e a ele juridicamente atribuída), sobre a qual ele exerce sua soberania. Por extensão ao sentido de território, a terra deixa de ser apenas poeira, solo, camada a envolver o planeta, e inclui os significados não só de terreno como propriedade privada, mas também os de lugar de origem, pátria, torrão, gleba. Tal riqueza semântica aderida à palavra presta-se, fértil, às construções do imaginário, entretecido de elaborações simbólicas e propiciando o surgimento da idéia da mãe-terra¹⁰ e de expressões como “ser filho de tal lugar”, para

⁷ BANDEIRA, 1986, p. 222. “Vou-me embora pra Pasárgada” (*Libertinagem*).

⁸ CHICO BUARQUE WebSite. “A Violeira”. Disponível em: <<http://www.uol.com.br/chicobuarque/index.html>>. Acesso em: 25 nov 2001.

⁹ No primeiro semestre do ano 2000, um jornal televisivo anunciou, em tom jocoso, a iniciativa de um norte-americano que registrou, em cartório, a posse da Lua, há algum tempo, e que agora vende terrenos naquele satélite. A papelada aparentemente está em ordem e aponta para essa idéia do “cheguei primeiro” ou “tive a idéia primeiro”.

¹⁰ Metáfora comum, a terra é freqüentemente assimilada à figura da mãe por ser aquela em que se dá o nascimento, aquela que alimenta e sustenta e aquela que deve acolher, mais tarde, como uma “volta ao ventre”, o corpo morto (“Do pó vieste e ao pó voltarás” – Gênesis 4:19.). Igualmente Gea, a Terra, figura da mitologia grega, transmitia forças a seu filho Anteu pela planta dos pés: ao pisá-la, o gigante sentia renovarem-se-lhe as energias, o que o tornava invencível durante os combates com seus inimigos.

indicar localidade de origem e da “pátria mãe gentil”, presente no hino nacional brasileiro. A terra é, portanto,

“Onde os nossos mortos devem ser enterrados e de onde os nossos inimigos devem ser banidos, como ocorre nas expressões simétricas e inversas enterrar e *desterrar* que permitem recuperar o sentido sagrado, moralmente embebido e totalizante da idéia de terra. Assim, o *enterrar* subentende um espaço sagrado dentro do qual os “nossos” mortos devem ser enterrados como parte da sua passagem final para o outro mundo. Mas os nossos inimigos são expulsos da terra e assim exilados ou banidos — *desterrados*. Ou, o que é muito mais grave, desenterrados, conforme aconteceu nos sertões dos estados de Santa Catarina e do Paraná (...)”¹¹

A estreita relação estabelecida entre terra natal e a figura materna é provavelmente uma das razões por que as representações da primeira são tão carregadas de subjetividade (independentemente do país a que se pertença), suscitando sentimentos de amor, orgulho, lealdade, mas também de raiva, vergonha, rejeição. Parecemos igualmente “herdar” de nossa “mãe” determinadas características, que contribuem para a imagem que construímos de nós mesmos, bem como para a imagem que projetamos para o Outro, o estrangeiro, que as fundirá a suas próprias representações acerca de nós, dando margem, em ambos os casos, a uma fácil moldagem de estereótipos. Tal herança não advém, é claro, de circunstâncias meramente geográficas, por si só incapazes de imprimir caracteres psicológicos nos que ali nascem. Mas é que um território em muito extrapola a esfera da carta física, para se tornar uma carta simbólica e carregada de afetividade. É daí que serão retirados elementos comuns aos nativos da terra, na construção de *mentefactos*¹² que estarão na base do que vier a ser considerado uma identidade nacional.

¹¹ DAMATTA, 1993, p. 98.

¹² Construções mentais que dão origem à *mentalidade* (ou cultura mental) de uma sociedade (cf. POSNER, 1995, p.37-8).

Sylvia Novaes estabelece a diferença entre os conceitos de *identidade* e *auto-imagem*, que não devem ser tomados de forma sinônima. A *identidade*¹³, esclarece a autora, é a “tematização do mesmo”, da igualdade, atributo ausente no ser humano, vário, irrepitível. Mas é expediente indispensável — ou artifício — usado no plano do discurso, em determinados contextos, para servir a fins bem precisos, qual seja a criação de um *nós coletivo*, ignorando ou tornando momentaneamente irrelevantes as diferenças entre indivíduos, concentrando-se naquilo que possam ter em comum: “é a partir da descoberta e reafirmação — ou mesmo criação cultural — de suas semelhanças que um grupo qualquer, numa situação de confronto e de minoria, terá condições de reivindicar para si um espaço social e político de atuação.”¹⁴ A identidade refere-se, portanto, a um “nós”: “nós mulheres”, “nós trabalhadores”, “nós brasileiros”, coletividades que se formam e se desfazem de acordo com as injunções do momento histórico e cultural, cuja eficácia em mobilizar a ação é ampliada na razão direta de sua associação a “uma dimensão emocional da vida social”.

A coletividade “nós brasileiros” surge, então, tanto nos momentos de disputa (quer se trate de guerra ou de competições esportivas) quanto nos instantes de ufanismo (“Deus é brasileiro”, o que o integra a esse “nós”, que vivemos em “um país tropical abençoado por Deus e bonito por natureza”)¹⁵ e de festa (“nós brasileiros” sabemos nos divertir e o carnaval é a expressão máxima dessa capacidade, na “terra de samba e pandeiro”)¹⁶. “Nós brasileiros”, embora não sejamos cegos a nossas dificuldades (podemos dar-nos ao luxo de falar mal de nós mesmos, mas ai

¹³ NOVAES, 1993, p. 24-5.

¹⁴ NOVAES, 1993, p. 24-5.

¹⁵ A canção “País tropical”, de Jorge Benjor (à época, Jorge Ben), gravada em 1969, pela PolyGram (CYBERJORGE <<http://www.uol.com.br/benjor/nfficha38.htm>>), coincidiu — ou ecoou — o mito do “país que vai pra frente”, incentivado pela repressão política, que teve nos anos 70 o seu apogeu.

¹⁶ “Aquarela do Brasil”, canção de Ary. Barroso, dos anos 40, apresenta em sua letra uma “colagem” de *flashes* dos encantos do país. Disponível em: <http://members.nbci.com/_XOOM/Musiciencia/MusicasElis.html>. Acesso em 20 nov 2001.

dos estranhos que o façam!), erguemo-nos contra qualquer ameaça em potencial do Outro, o alienígena, igualmente estereotipado em outra coletividade: “eles, os estrangeiros”, “vocês, de fora”. Sulcam-se mais fortemente as fronteiras, em que a identidade se entrincheira: “O Brasil não conhece o Brasil / O Brasil nunca foi ao Brasil”, denuncia a canção *Querelas do Brasil*¹⁷, cujo título contrapõe-se, já, parodicamente, à ufanista *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, espécie de hino nacional informal, no exterior, onde é bastante conhecido, representando o País “lá fora”.

A idéia de *identidade* forma-se, então, diante de um interlocutor genérico (em nosso exemplo, a sociedade, o governo de outro país, de outra terra), mantendo certa fixidez de características a favorecer o aparecimento de clichês, enquanto o conceito de *auto-imagem* “é necessariamente um conceito relacional e se constitui, historicamente, a partir de relações concretas muito específicas que uma sociedade ou um grupo social estabelece com os outros”¹⁸, dinâmica, plural, multiforme, na dependência de quem seja o Outro a funcionar como espelho e referência na elaboração da imagem de si, dinamismo que continua durante o tempo de relação entre o Eu/Nós e o(s) Outro(s).

O caráter especular do Outro não me devolve, no entanto, a imagem “real” de mim mesmo (do mesmo modo, um espelho sempre reflete uma imagem invertida) — antes aponta o que me falta e revela meus limites éticos e espaciais (onde eu acabo e o Outro começa). Funcionando algumas vezes como uma espécie de retrato de Dorian Gray, a relação com o Outro impiedosamente inscreve em si, diante dos meus olhos, um universo que foge a meu controle, desvelando meu medo, minha mesquinhez, minha agressividade. Como opção quanto ao modo de reagir ao conflito, resta a integração (incluindo-se aí o “devoramento” dos rituais antropofágicos, para a incorporação de qualidades) ou o

¹⁷ ELIS REGINA (Interp.). *A arte maior de Elis Regina*. “Querelas do Brasil”, de João Bosco e Aldir Blanc.

¹⁸ NOVAES, 1993, p. 27-8.

aniquilamento, a hostilidade declarada, não raro as duas situações convivendo, alternadamente, na mesma relação, de acordo com os interesses do momento.

As questões de identidade e auto-imagem não são mutuamente excludentes: ao nos referirmos a “nós brasileiros”, em sua redutora e aparente igualdade, estão presentes, pulsantes, as individualidades da auto-imagem e que também se refletem no corpo coletivo da identidade como se o grupo se transformasse em um indivíduo de tamanho magnificado, a confrontar-se a outra coletividade individualizada, a do “estrangeiro”. Essa dinâmica faz pensar em certos aspectos do jogo africano *Targhi*, cujo espaço de movimentação é composto de dois campos que se defrontam, com duas faixas cada, divididas em casas. O jogo consiste em distribuir pequenos seixos ou sementes no próprio campo, ao longo das duas faixas, no sentido anti-horário (assim ambos os campos espelham-se), com vistas a conquistar as peças do adversário. Na casa em que o seixo pára, se há outros seixos presentes, forma-se um grupo e nova relação (novo movimento, desta vez envolvendo o grupo todo e não mais um seixo isolado) se dá, até que um único seixo pare em uma casa vazia. Se essa casa estiver na primeira faixa, dependendo do que estiver na casa simétrica a ela, no campo adversário, o jogador da vez captura um ou vários seixos do oponente. Transpostas as regras para a situação anteriormente descrita, de alternância entre o pacto coletivo e a ação individual, vemos que se admite temporários agrupamentos, para a obtenção de vantagens, um coletivo provisório de regras fixas visando ao interesse que, no grupo, é comum — todas as peças são mobilizadas com o objetivo de ganhar visibilidade através da vitória — e individual (o significado do ser “visível” e “vitorioso”, para cada um).

A história do Brasil, em seu primeiro registro, a *Carta de Achamento* de Pero Vaz de Caminha, é a primeira descrição do Outro, a nosso respeito, referência inicial para a moldagem da idéia do “ser brasileiro”. Na tentativa de descrever a terra nova e seus habitantes, Caminha serviu-se de parâmetros comparativos retirados do mundo conhecido de então, enfatizando o caráter numeroso e diverso do que aqui era encontrado. Ora, a Bíblia fala-

nos de Satã declarando-se “legião”, em oposição ao Deus Único e a Seu Filho Unigênito, circunstância que contribui para diabolizar, por conseguinte, a idéia do múltiplo, multiplicidade que se podia observar na nova terra relatada na carta. Por outro lado, a exuberância nativa da flora e fauna, a “inocente nudez” dos indígenas, fazia apelo a um jardim do Éden, local propício ao afrouxamento.

dos vínculos e dos empecilhos da Razão: âmbito equívoco duma Natureza que atrai e repele o homem de Cultura europeu — convencido, aliás, de que o Paraíso Terrestre se encontraria exatamente onde ele encontra (*acha*) o Novo.

Dessa ambigüidade, dessa ambivalência ideológica, se sustenta, de fato e durante muito tempo, a alteridade americana que nasce como simples articulação duma identidade que nela se espelha para se reconhecer ou para se diferenciar¹⁹.

A certidão de nascimento do país, portanto, começa não só numa língua estrangeira à variedade e à quantidade das línguas faladas pelas nações indígenas autóctones, como também sob o signo do Paradoxo²⁰, cuja duplicidade durante alguns séculos assombrou a inteligência brasileira que buscava expressão própria. Como fazê-lo, contudo, de que maneira falar de si se o instrumento para descrever-se passava, forçosamente, pela língua importada, previamente carregada da densa herança de sentidos a ela aderidos através do tempo, por força de uma vivência histórico-cultural que não correspondia à nossa realidade, passageiros

¹⁹ FINAZZI-AGRÒ, 1991, p. 54.

²⁰ Inicialmente como um paraíso infernal ou um inferno celestial; mais adiante como um conjunto de contradições, freqüentes dilemas a rachar o espelho em que quereríamos nos mirar (a luta pela independência, por exemplo, *versus* a postura sebastianista da esperança de um salvador-da-pátria). Mas como todo espelho partido o faz, bem sabemos, era-nos devolvida uma imagem fracionada, múltipla, que não nos reassegurava a integração e os limites, mas assustava com a visão da fragmentação do nosso reflexo, espelho no qual não era possível se mirar para se ter uma idéia “real” de nós mesmos e, ao mesmo tempo, o único disponível.

clandestinos de um passado que não nos pertencia? “Como cantaremos a canção do Senhor em terra estranha?”, perguntam os prisioneiros saudosos do Sião (Salmos 137:4); de que modo cantar-se o próprio país num expatriamento dentro da pátria, sem conseguir desvencilhar-se da ótica (incluindo a eventual miopia) alheia, a viver num limbo entre um aqui físico e um permanente alhures intelectual? O Brasil Colonial — e ainda o Brasil do Romantismo — toma a bênção à pátria-mãe adotiva e vive de empréstimos.

Condição paradoxal, esta, pela qual só insinuando-se nas imagens “emprestadas” pelos europeus, só recorrendo à língua literária deles, os intelectuais do Novo Mundo podem reconhecer e nomear a sua especificidade que, sendo, todavia, adquirida dentro da visão ou da imaginação alheias, cessa, *ipso facto*, de ser uma especificidade²¹.

Mesmo a sempre tão citada *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, considerada por muitos o marco inicial de nossa consciência de nacionalidade, retoma a visão edênica e redutora da carta de Caminha, chorando a falta da natureza luxuriante e dadivosa, das palmeiras onde canta o sabiá, com encantos ímpares: “as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá”, cenário cuja força ideológica continua a se manifestar em nossos dias, em representações literárias, pictóricas, musicais. O hino nacional brasileiro fala-nos de um país “gigante pela própria natureza” em cuja “terra mais garrida” “risonhos lindos campos têm mais flores”, onde “nossos bosques têm mais vida” e a música popular apresenta, em *Aquarela do Brasil e País Tropical*, já mencionadas (além de numerosas outras canções), dois casos exemplares.

Paradigma do “sentimento da pátria”, a *Canção do Exílio*, citada e recitada em prosa, verso e melodia, ganha, no poema de Carlos Drummond de Andrade, um caráter distinto do texto inspirador e mais melancólico ainda, porque não se trata somente da saudade motivada pela distância física do torrão natal, mas de um tipo de distância especialmente cruel — a que é motivada pelo

²¹ FINAZZI-AGRÒ, 1991, p. 55.

esquecimento da terra-mãe (o que é reforçado pelo esquecimento de seu poema emblemático), pelo “filho” ingrato. Mais doloroso que ter de cantar “as canções do Senhor em terra estranha” é ser estranho na própria terra, olvidado de suas referências:

Chega!

Meus olhos brasileiros se fecham saudosos.

Minha boca procura a “Canção do exílio”,

Como era mesmo a “Canção do exílio”?

Eu tão esquecido de minha terra...

Ai terra que tem palmeiras

onde canta o sabiá!²²

Retomando o mote do poema de Gonçalves Dias, a canção Sabiá, de Tom Jobim e Chico Buarque²³, não sugere esquecimento e, sim, lembra com nitidez o que o exílio fez deixar para trás (“Vou voltar, sei que ainda / Vou voltar para o meu lugar / Foi lá e é ainda lá / Que eu hei de ouvir cantar / Uma sabiá, cantar uma sabiá”): não existe a menção a um “cá”, toda a concentração, todos os anseios do cantor estão naquele lá, que é o “meu lugar”. O possessivo designa um lugar que, muito além do que declara a certidão de nascimento, implica um investimento afetivo das experiências ali vividas: é “meu” não porque o possua materialmente — na verdade sou eu que pertenço àquele local, é ele que me possui. É para lá, então, que é preciso retornar, para o espaço físico que concentra o conjunto de representações que me dizem e confirmam quem eu sou, a imagem que tenho de mim, embora as rasas esperanças (“deitar à sombra de uma palmeira / Que já não há / Colher a flor que já não dá”).

Em *Fado Tropical*²⁴, esse desterro dá-se dentro do próprio país. Ao criticar a supostamente harmônica “mestiçagem” entre

²² ANDRADE, 1988, p. 8. “Europa, França e Bahia” (*Alguma Poesia*).

²³ CHICO BUARQUE Website. “Sabiá”. Disponível em: <<http://www.uol.com.br/chicobuarque/index.html>> Acesso em 26 nov 2001.

²⁴ CHICO BUARQUE Website. “Fado Tropical” foi composta para a peça “Calabar ou o Elogio da Traição”, em parceria com Ruy Guerra. Disponível em: <<http://www.uol.com.br/chicobuarque/index.html>> Acesso em 26 nov 2001

o Reino e a Colônia, observa-se que a fusão de culturas, raças e paisagens dão-se não como um processo de integração, mas de *detritorialização*²⁵ sem sair do lugar, no interior de um país que não tem muita certeza quanto à imagem de si mesmo e que acaba por idealmente desejar ser absorvido pelo Outro, para ter um “rosto”, afinal:

Guitarras e sanfonas
 Jasmins, coqueiros, fontes
 Sardinhas, mandioca
 Num suave azulejo
 E o rio Amazonas
 Que corre Trás-os-Montes
 E numa pororoca
 Deságua no Tejo
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
 Ainda vai tornar-se um imenso Portugal

A colonização como solução é o que ironicamente propõe o *Hino Nacional*²⁶, de Drummond, que descreve o papel passivo desempenhado pelo país, deixando-se descobrir, “acordar” (o “gigante adormecido”²⁷ do hino nacional oficial). Um tom de compaixão condescendente cerca o “coitado”, incapaz de um

²⁵ LULL, 1995, p.88 – “A detritorialização é a desintegração parcial dos padrões de constelação humanos e simbólicos. É a separação das estruturas, relações, distribuições e representações culturais.”

²⁶ ANDRADE, 1988, p.45. “Hino Nacional”. (*Brejo das Almas*)

²⁷ Ao final dos anos 60, a UNE – União Nacional dos Estudantes – lançou, sob a forma de disco compacto de vinil, uma sátira ao hino nacional, disco imediatamente após retirado de circulação pela censura. Uma voz de falsete declamava histrionicamente, com música sentimental ao fundo, uma introdução à canção que seria cantada em seguida: “O Brasil é uma terra de amores, alcatifada de flores, onde a brisa fala amores nas lindas tardes de abril... Correi pras bandas do sul, debaixo de um céu de anil. Encontrareis um gigante deitado: Santa Cruz, hoje, o Brasil” Coro: “Mas um dia o gigante despertou (ruído de bocejo exagerado)... Deixou de ser gigante adormecido!” Voz isolada: “E dele um anão se levantou!” Coro: “Era um país subdesenvolvido” etc.

despertar autônomo, cujas potencialidades a exuberância da natureza esconde. Como não parece ter capacidade para determinar-se, urge a intervenção estrangeira. Para que a colonização proposta se realize a contento, no entanto, é necessário, em primeiro lugar, que ela se dê através do cruzamento de raças (colonização de enraizamento). As raças “tradicionais” de nossa formação aí são omitidas (índio e negro não são mencionados e, representando a raça branca, não aparece o elemento português), embora a ênfase na variedade étnica — misturar para colonizar/civilizar:

Precisamos descobrir o Brasil!
 Escondido atrás das florestas,
 com a água dos rios no meio,
 O Brasil está dormindo, coitado.
 Precisamos colonizar o Brasil.

O que faremos importando francesas
 muito louras, de pele macia,
 alemãs gordas, russas nostálgicas para
garçonnettes dos restaurantes noturnos.
 E virão sírias fidelíssimas.
 Não convém desprezar as japonesas...

.....

Em *Fuga*²⁸, igualmente a solução está no Outro, idealizado como a salvação possível da barbárie. O “nós brasileiros” torna-se “ele”, o “povo feio, moreno, bruto”, “eles”, os “canibais” que nada têm a ver comigo, “eu europeu”. O poeta foge do país que não mais vê como seu, para ir beber diretamente na “fonte” de sua admiração e ilustração, numa completa rejeição da identidade brasileira, buscando integrar-se em definitivo na ótica do Centro inspirador:

²⁸ ANDRADE, 1988, p.22-3. “Fuga” (*Alguma Poesia*).

Povo feio, moreno, bruto,
 não respeita meu fraque preto.
 Na Europa reina a geometria

e todo mundo anda — como eu — de luto.
 Estou de luto por Anatole
 France, o de *Thaïs*, jóia soberba.
 Não há cocaína, não há morfina
 igual a essa divina
 papa-fina.

Vou perder-me nas mil orgias
 do pensamento greco-latino.
 Museus! estátuas! catedrais!
 O Brasil só tem canibais.

Em contrapartida, “nós da *terra brasilis*”, realizamos por vezes, também, um espelhamento às avessas: rejeitamos o modelo, como se a própria rejeição dele não fosse uma maneira de afirmá-lo a influência. Em meio à diversidade mestiça, às especificidades regionais e às diferenças individuais, buscamos achar elementos de contato para, através do repúdio e do desdém, tentarmos amalgamar uma identidade no sentido proposto por Sylvia Novaes. Assim, até o que engloba as fraquezas e peculiaridades pouco desejáveis do “ser brasileiro” ganha um caráter positivo, passa a afigurar-se como vantagem, se comparado ao Outro, ou envolvido numa apreciação complacente:

Quem me fez assim foi minha gente e minha terra
 e eu gosto bem de ter nascido com essa tara.
 Para mim, de todas as burrices a maior é suspirar pela
 Europa.
 A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem
 caso de dinheiro
 e tem umas atrizes de pernas adjetivas que passam a
 perna na gente.

O francês, o italiano, o judeu, falam uma língua de
 farrapos.

Aqui ao menos a gente sabe que tudo é uma canalha
 só,

lê o seu jornal, mete a língua no governo,
 queixa-se da vida (a vida está tão cara)
 e no fim dá certo.²⁹

Como ter a percepção do *local*, contraposto a um *universal*, sem que daquele nos afastemos? Enquanto nele está-se imerso, ele não é percebido dessa forma: é, sim, o nosso centro, umbigo de nosso mundo, tendo, por conseguinte, para nós, um caráter global (do “assim é que é natural”, “é assim que as coisas são”). Só nos pensamos como sendo parte de um *local*, de um *regional*, quando deslocamos nossas referências para um novo centro, um novo contexto, quer esse deslocamento se dê física ou emocionalmente (ou ambos), nos dois casos suscitando novas percepções e, com elas, novas interpretações de nós mesmos. Einos diante de um aparente paradoxo: é ao nos distanciarmos do objeto que dele ficamos mais próximos. E é por aceitarmos a condição paradoxal de nossa história que podemos começar a desenvolver nossa própria especificidade, que consiste justamente em seu caráter múltiplo, multifacetado, mosaico de heranças e aquisições.

Vira-se a mesa: o que inicialmente era tomado como desvantagem, acaba revelando-se trunfo, sob a aparente contradição. É que ao contrário do senso comum, que sinaliza para um sentido único, o paradoxo afirma dois sentidos ao mesmo tempo. Dissolve-se, portanto, o conceito de verdade absoluta, cedendo lugar à pluralidade interpretativa. Desse modo, as generalizações simplificadoras são substituídas pela contextualização de ações e discursos, rompendo suas antigas hierarquias e as relações de causalidade lineares, reconhecendo e valorizando a diferença, a diversidade, o descontínuo. A idéia

²⁹ ANDRADE, 1988, p.33-4. “Explicação”(Alguma Poesia).

inicial de *centro* como fulcro irradiador do conhecimento “certo” perde o cetro e a razão (inclusive a razão de ser) como categoria detentora do sentido pleno e, em vez de o real ser organizado a partir de uma única perspectiva, passa a ser examinado a partir de uma multiplicidade de visões.

Com a dissolução da “imagem definitiva”, o novo modelo de pensamento considera a idéia de “versões” em oposição aos processos de tentativa colonizadora à procura novamente do *centro* hegemônico: como as inversões/reversões (reversões de causa e efeito, de fonte e influência, etc.) que o paradoxo suscita têm valor equiparado, nenhuma é “melhor” que a outra; e, como são de igual valor, surgem como um paradoxo da identidade infinita (permitem leituras sem conta, num permanente construir-se), conduzindo à contestação da identidade unívoca. O paradoxo, ao representar um “ou”, acaba revelando-se um “e”, não excludente, que reconhece a existência e a voz do Outro, incluindo-o, mas sem buscar “fundi-lo” ao “nós”.

Essa concepção de descontinuidade, ao retrair a visão de mundo, “reforma” a cartografia. Não se trata mais do espaço geográfico “Brasil”, mas de um complexo conjunto de representações que lhe dizem respeito, cambiantes, dinâmicas, sejam tais idéias provenientes de seus habitantes e nativos, sejam temperadas pelo olhar estrangeiro que sobre o país se derrama. Onde os contornos físicos, territoriais, a demarcar rígidas fronteiras? Trata-se, aqui, do *mapa mundi* de um espaço signico, semiótico³⁰, que justifica, talvez, ser-se um “observador no escritório”³¹ e assim ser possível falar de outros países sem nunca se haver estado lá:

Meus olhos brasileiros sonhando exotismos.

Paris. A torre Eiffel alastrada de antenas como um caranguejo.

³⁰ POSNER, 1995, p.38. “a sociedade é definida como (um conjunto) de usuários de signos, a civilização como (um conjunto) de signos, e a mentalidade como (um conjunto) de códigos (...) os usuários dos signos não podem existir sem a semiose, que envolve signos e códigos.”

³¹ ANDRADE, 1985, p. 7-8.

Os cais bolorentos de livros judeus
e a água suja do Sena escorrendo sabedoria.

O pulo da Mancha num segundo.

Meus olhos espiam olhos ingleses vigilantes nas docas.

Tarifas bancos fábricas trustes craques.

Milhões de dorsos agachados em colônias longínquas
formam um tapete para sua Graciosa Majestade
Britânica pisar

E a lua de Londres como um remorso³²

Se a presença *in loco* não parece mais ser imprescindível para se conhecer um lugar, estar/haver estado “lá” não é garantia de conhecimento, de “verdade”. Junto ao desmoronamento das certezas assistimos ao esfumar dos rígidos contornos na demarcação de limites, agora fluidos, móveis. Estamos diante de um mundo *virtual*, termo empregado não em oposição ao real palpável imediato, tal como o conhecemos, mas como um real *possível*, reticular, rizoma de potencialidades a estender-se em larga superfície, sem centro regulador, mas com abundantes pontos de interseção, encruzilhadas abrindo para inumeráveis caminhos, cada um deles, por sua vez, fronteira e portal para outros territórios.

Criar meu web site

Fazer minha home-page

Com quantos gigabytes

Se faz uma jangada

Um barco que veleje

Que veleje nesse infomar

Que aproveite a vazante da infomaré

Que leve um oriki do meu velho orixá

Ao porto de um disquete de um micro em Taipé

Um barco que veleje nesse infomar

³² ANDRADE, 1988, p. 6. “Europa, França e Bahia” (*Alguma Poesia*).

Que aproveite a vazante da infomaré
 Que leve meu e-mail até Calcutá
 Depois de um hot-link
 Num site de Helsinque
 Para abastecer
 Eu quero entrar na rede
 Promover um debate
 Juntar via Internet
 Um grupo de tietes de Connecticut
 De Connecticut acessar
 O chefe da Macmilícia de Milão
 Um hacker mafioso acaba de soltar
 Um vírus pra atacar programas no Japão
 Eu quero entrar na rede pra contactar
 Os lares do Nepal, os bares do Gabão
 Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular
 Que lá na praça Onze tem um videopôquer para se jogar³³.

A canção de Gilberto Gil faz atentar para novas configurações de territórios culturais, que não mais circunscrevem sua definição aos moldes tradicionais de espaço e tempo, secundados pelo progresso tecnológico que torna disponíveis e cada vez mais populares instrumentos de comunicação impensáveis há cerca de uma década. Tais instrumentos, ao promover sínteses e abordagens múltiplas, permitem, mesmo aos que permanecem em suas casas, “viajar” e construir espaços que, embora não físicos, não são, por isso, menos “verdadeiros”, tecendo novas relações sociais. “Alguns dos territórios mais significativos e vastos são terras mediadas e simbólicas.”³⁴, ultrapassando as distâncias materiais e ensinando um repensar

³³ GILBERTO GIL WEBSITE. “Pela Internet”. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/disconew/letras_o.htm> Acesso em 22 nov 2001.

³⁴ LULL, 1995, p. 93.

acerca do que seja o Eu e o Outro, o Nós e o Eles, o local e o global: este último perde o caráter ameaçador de fator “neutralizante”, “uniformizante” (mito que freqüentemente cerca o fenômeno da globalização), e passa a ser o elemento que afirma a diferença, valoriza o dissemelhante, processo nem sempre harmônico mas, certamente, enriquecedor na grande variedade que faz parte da nossa condição humana.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro : Record, 1985.

_____. *Poesia e prosa*. 6.ed. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1988.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4.ed. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1986.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas. Através do espelho e o que Alice encontrou lá; e outros textos*. Trad. e Org. Sebastião Uchoa Leite. 3.ed. São Paulo : Summus, 1980.

DAMATTA, Roberto. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *O duplo e a falta; construção do outro e identidade nacional na literatura brasileira*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, Niterói, n. 1, p. 52-61, 1991.

LULL, James. Significado em ação. Trad. Ana Carla Scavarda. In: RECTOR, Mônica, NEIVA, Eduardo (org.). *Comunicação na era pós-moderna*. 2.ed. Petrópolis : Vozes, 1995. p. 82-96.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Jogos de espelhos: imagens da representação de si através dos outros*. São Paulo: Edusp, 1993.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. Da literatura à música: por uma semiótica das transformações culturais. In: VASCONCELOS, Maurício Salles, COELHO, Haydée Ribeiro (org.). *1000 rastros rápidos; cultura e milênio*. Belo Horizonte: FALE, 1999. p. 35-48.

POSNER, Roland. O mecanismo semiótico da cultura. Trad. Célia Benquerer. In: RECTOR, Mônica, NEIVA, Eduardo (org.). *Comunicação na era pós-moderna*. 2.ed. Petrópolis : Vozes, 1995. p. 37-49.

THE RANDOM HOUSE DICTIONARY. Jess Stein (Ed.). New York: Ballantine Books, 1978.

VOLTAIRE. *Candide et autres contes*. Paris: Maxilivres Profrance, 1998.

DOCUMENTOS ESPECIAIS E ELETRÔNICOS

BONUS WEBSITE – Site de letras de músicas. Disponível em: <<http://members.tripod.com/bonus/letras/indexletras.html>>

CHICO BUARQUE WEBSITE – Site oficial do cantor, com dados biográficos, discografia e letras de música, entre outros. Disponível em: <<http://www.uol.com.br/chicobuarque/index.html>>

CYBERJORGE – Site oficial do cantor Jorge Benjor. Disponível em: <<http://www.uol.com.br/benjor/nfficha38.htm>>

ELIS MÚSICAS – site não oficial da cantora, com dados biográficos, discografia e letras de música e acesso a arquivos de som. Disponível em: <http://members.nbc.com/_XOOM/Musiciencia/MusicasElis.html>

ELIS REGINA (Interp.). A arte maior de Elis Regina. [s.l.] : Fontana Special [198-]. 33rpm, stereo (Série Amarela. Disco de vinil).

GILBERTO GIL WEBSITE – site oficial do cantor, com discografia, agenda, letras de música, acesso a arquivos de som, entre outros. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/disconew/letras_o.htm> Acesso em 22 nov 2001.

LIMA BARRETO E SEUS INTERLOCUTORES (ESTÉTICA E IDEOLOGIA NA LITERATURA DE PRINCÍPIOS DO SÉCULO XX)

Pascoal Farinaccio
Universidade Federal Fluminense (UFF)

RESUMO:

Este artigo almeja definir a posição *sui generis* ocupada por Lima Barreto em nossa produção literária de princípios do século XX. Nesse sentido, propõe-se aqui uma aproximação crítico-comparativa entre as opções estéticas e ideológicas de Lima Barreto e as de outros escritores de seu tempo, quais sejam, João do Rio, Graça Aranha, Veiga Miranda, Monteiro Lobato, bem como os “futuristas paulistas” de 1922.

Palavras-Chave: Lima Barreto; literatura brasileira; ideologia.

ABSTRACT:

This article intends to define the singular position of Lima Barreto in the early 20th century Brazilian Literature. As an analytical method, it was chosen a comparison between Barreto's aesthetic and ideological options and some of his contemporary writers: João do Rio, Graça Aranha, Veiga Miranda, Monteiro Lobato and also the “futuristas paulistas” from 1922.

Keywords: Lima Barreto; Brazilian Literature; Ideology.

Estamos condenados à civilização. Ou progredimos ou desaparecemos.

Euclides da Cunha, Os Sertões.

A idéia de que o Brasil é uma “ausência” cuja superação se pode dar via **construção literária** não é estranha à consciência crítica de nossos escritores. Evidentemente, não se trata de mero delírio tupiniquim, mas de fato cuja **explicação histórica** remonta às origens coloniais do país e à sua situação periférica no contexto capitalista global. O Brasil não é, ou é, na melhor das hipóteses e não por acaso, o “país do futuro”. Veja-se Mário de Andrade, em 1939, às voltas com o projeto de uma *Enciclopédia Brasileira*: “... por muitas partes um criar do nada” (*apud* ROCHA, 1998, p. 72). Como bem observa João Cezar de Castro Rocha, o

“criar do nada” de Mário tem por pressuposto o “desejo de uma unidade do nacional lastreada em vínculos comparáveis aos disponíveis no Velho Mundo”, (*idem*, p. 80) unidade que, entre nós, ainda estaria por ser formada. Do “nada”, pois, rumo à almejada “formação” do Brasil-nação.

Em romance de 1994, João Silvério Trevisan retomou o mote da “ausência”, emprestando-lhe nova visibilidade ao destacar o seu comprometimento de classe. Nessa perspectiva, podemos ler nas páginas finais de seu admirável *Ana em Veneza*: “... pois é imensa e insuportável responsabilidade essa de um homem só decifrar o Brasil em nome de um povo inteiro, descobrir a definição daquilo que um povo inteiro em vários séculos vai construindo às cegas (...) então me pergunto se faz sentido dar a um povo inteiro uma resposta que ele nem sequer está pedindo”. Pouco adiante, surgirá o nome do modernista Mário de Andrade: “... ah Mário, infinitamente pessoal, temos sim que dar uma Alma ao Brasil, nossa matriz, Pátria, mas francamente que merda de Pátria é esta, quer dizer eu me pergunto como é que se pode chamar de Pátria um país que assassina quotidianamente os seus cidadãos” (TREVISAN, 1998, pp. 628, 632). A criticidade das formulações de Trevisan é por ele engendrada, habilmente, através da articulação de um duplo choque de oposições: de um lado, um “só homem” (avancemos: genericamente, o intelectual) que almeja “decifrar” ou “definir” o país, de outro, o “povo”, ao que tudo indica pouco interessado na resposta que aquele dará; e outra oposição: de um lado, o desejo, eminentemente espiritual, de conceber uma “Alma” para o país, de outro lado, o que já está, nele, de antemão dado em plano concreto: a violência social. Trata-se de um confronto, poderíamos dizer muito prosaicamente, entre a boa intenção do “ideal” e a barbárie “real” do enigma (“... um criar do nada”) Brasil.

A “ausência” do país deve ser superada pela necessária “invenção” do mesmo. Ora, a literatura brasileira sempre esteve historicamente “empenhada” (segundo a expressão de Antonio Candido) nessa tarefa. Não é nosso objetivo retomar aqui a discussão sobre o engajamento das letras na construção da nacionalidade, especificamente, mas sim propô-la como um “pano

de fundo” muito geral para a abordagem que se pretende de Lima Barreto e seus “interlocutores”. Como se verá, todos os livros que teremos em consideração possuem, em maior ou menor grau, um certo caráter “empenhado”, no sentido referido. Para um melhor rendimento do que segue, cabe ainda um último artifício: articular a invenção do Brasil à noção de processo civilizatório. Daí a epígrafe deste trabalho, extraída de *Os Sertões*: nossa invenção, desde logo, está “condenada” à bitola estreita da locomotiva do progresso, sob pena de perder-se no... “desaparecimento”.

Os princípios do século XX assistem a novos conflitos de classe, na esteira da proclamação da República, da Abolição e da modernização material do país. A chegada maciça de imigrantes ao centro-sul, a emergência de uma incipiente classe média, da classe operária e do subproletariado, cujos interesses evidentemente não haveriam de coincidir com os das oligarquias rurais no poder, compõem ao todo um cenário histórico-social complexo e tenso. E mais: um chão propício para o florescimento de inúmeros “projetos” para o Brasil, conforme interesses, é claro, sempre muito específicos (“projetos”, não necessariamente ações práticas; enfim, já se escreveu sobre a “lepidez” da superestrutura ideológica entre nós, que segue em ritmo galopante, sobretudo quando aquecida por “ismos” europeus, ao passo que a estrutura econômica, no essencial, modifica-se muito lentamente desde o período do Brasil-Colônia).

Nicolau Sevcenko apreendeu com agudeza um conflito nuclear, que à época em questão alcançava o seu mais alto *status* na produção cultural letrada. Trata-se do conflito cidade/campo: “Aliás, mais do que nunca, agora se abusaria da oposição cidade industrial – campo indolente (...) É nesse momento que se registra na consciência intelectual a idéia do desmembramento da comunidade brasileira em duas sociedades antagônicas e dessintonizadas, devendo uma inevitavelmente prevalecer sobre a outra, ou encontrar um ponto de ajustamento” (SEVCENKO, 1999, p. 32). Essa observação de Sevcenko nos interessa de perto, na medida em que chama a atenção para a matéria principal que deverá alimentar a nova literatura, uma matéria a priori desarmônica e fraturada: na prática, não se inventa um país do

“nada”, e basta uma visada panorâmica, ainda que superficial, à literatura do período, para nos darmos conta de que a consciência intelectual não avançava sem atravessar fortes crises de dilaceramento.

Vejamos agora quatro obras representativas do período, quais sejam *A Profissão de Jacques Pedreira* (1912), de João do Rio; *Canaã* (1902), de Graça Aranha; *Redenção*, de Veiga Miranda; e o volume de contos *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato. Feitas algumas breves considerações sobre os quatro livros, procuraremos, então, estabelecer um contraponto com o universo ficcional e ideológico de Lima Barreto.

João do Rio é o escritor por excelência da “fachada” capitalista; evidencia para os leitores, como poucos, o que a modernização deste país implica de “artifício”: algo como um verniz para a distinção dos bem-postos, voluntariamente deslocados em relação à barbárie predominante. É difícil, entretanto, localizar o sentido crítico de seus textos¹, os quais revelam o mais das vezes uma sorte de **alegria de ser moderno** (alegria que poderíamos qualificar, vistas as coisas de hoje, de irresponsável...). Lembre-se, por exemplo, como compara o século XIX ao XX, constituindo aquele, pejorativamente, como o que marchou na “velocidade do cavalo”, ao passo que este último, glorioso e vertiginoso, avulta ritmado pela “velocidade do carro” (“agora é correr para frente”), bem como, no mesmo texto, **celebra** a superação da natureza pelo artefato técnico (“Não vemos as árvores. São as árvores que olham para nós com inveja. A natureza recolhe-se humilhada”) e, ainda, **acolhe com benevolência** os novos critérios de valoração social “Já reparastes que se julga os homens pelo Automóvel?” (RIO, 1911, pp. 3-44). Em um texto como “A Era do Automóvel”, exemplar sob muitos aspectos, João do Rio parece vitimado pela mesma “vertigem” que tão bem descreve, e que, ao que tudo indica,

¹ “Sua linguagem constata, mas não combate, e a aventura perde sua força aleatória para ficar no gesto miúdo do risco calculado, no pessimismo ante a voracidade pequeno-burguesa que ‘transforma a moral num vestido de ir às compras’” (PRADO, 1983, p. 20).

impede-o de aquilatar as conseqüências socioeconômicas advindas com a modernização à brasileira.

Também para João do Rio, logo se vê, o país está propriamente “condenado” à civilização. Em *A Profissão de Jacques Pedreira*, retoma o tema da “vertigem” contemporânea: “poder-se-ia qualificar de vertiginosa a vida de Jacques Pedreira”. Jacques, o “menino de maus costumes”, segundo a personagem e sua conselheira Mme. de Melo e Sousa, está sintonizado com as exigências práticas da “era do automóvel”: “Comprou um relógio para prender ao pulso e foi das velocidades” (RIO, 1992, p. 108). Entedia-o, apenas, a sua “profissão”: “Trabalhar era o termo justo que Jacques ouvira dar às conquistas amorosas, e esse trabalho, o único que o seduzia, dava-lhe até cansaço” (*idem*, p. 96). *A Profissão de Jacques Pedreira*, grosso modo, é um romance sobre o fútil: aventuras e desventuras de um burguês mau caráter no enalço da ascensão social a todo custo.

João do Rio vê com agudeza notável o dado de representação social e sua importância para a sociedade pequeno-burguesa da época (o “bovarismo”, tão criticado por Lima Barreto). *A Profissão...* está repleta de tiradas à Oscar Wilde, muito cínicas, que funcionam por isso mesmo como metacrítica de seus próprios pressupostos: “A vida é um palco, onde cada um representa os seus papéis. Justino representava alguns – nem sempre gloriosos, é de convir, mas com tal elegância, um brilho tão particular” ou, ainda, “o verdadeiro saber está em cada um ignorar-se a si mesmo” (*idem*, pp. 11, 34). O romance, nessa perspectiva, pode ser compreendido como uma cartilha de formação para profissionais da vida fútil e endinheirada, profissionais-jogadores sempre dispostos a explorar o outro em benefício próprio.

Ocorre, entretanto, que o Rio de Janeiro não é Londres e, ainda aqui, é difícil precisar a intencionalidade crítica da narrativa de João do Rio. De fato, a sua linguagem parece se comprazer na “constatação” das mazelas das práticas burguesas, apresentando-as num estado quase bruto, dir-se-ia temeroso de afrontá-las verticalmente. A posição social do narrador está camuflada no romance, teme dizer o próprio nome e a que propriamente veio.

Escritor do “artifício”, João do Rio constrói uma espécie de *bricolagem* expressionista (há, de fato, um traço de deformação nas caracterizações das personagens e situações), que é um mosaico caricato de nossa *belle époque*. Reconhecemos nesse escritor, por justiça, uma grande capacidade inventiva do ponto de vista da produtividade literária: textos como aqueles compilados em *Vida Vertiginosa* ou este *A Profissão...* inventam para nós uma modernidade sob o signo da aceleração, passando-nos, por conseguinte, a –falsa – impressão de que o país está sofrendo transformações históricas na sua estrutura econômica, considerada na sua envergadura social total².

É impossível ler João do Rio sem que nos assalte a sensação de que, em alguma medida, o seu texto está “fora do lugar” em relação ao seu contexto de origem. Um artificialismo de “segundo grau”, poderíamos dizer, lembrando Roberto Schwarz. Apenas aqui e acolá uma formulação com alvo mais preciso, como aquela em que revela a verdadeira preocupação de Alice no baile beneficente em favor do Dispensário da Irmã Adelaide: “Alice contrariada por não poder usar um estuendo vestido de rendas brancas, em virtude do tempo” (*idem*, p. 84). A preocupação de Alice dá a ver o “outro” não contemplado no universo de Jacques Pedreira e nos lembra que João do Rio era radical, ocasionalmente.

Canaã, de Graça Aranha, transpõe a dúvida hamletiana para o nível da construção da nacionalidade: “- É o debate diário da vida brasileira... Ser ou não ser uma nação... Momento doloroso em que se joga o destino de um povo... Ai dos fracós!...” - observa o juiz municipal Paulo Maciel, sabidamente um *alter ego* do próprio autor (ARANHA, 1982, p. 141). O romance inova na temática – a do imigrante – e traz à discussão ficcional-sociológica as grandes questões nacionais, tendo em vista um almejado

² Nesse particular, podemos aproximar João do Rio aos “futuristas paulistas”, que à mesma época cantavam o progresso material de São Paulo, sem menção, todavia, à exploração do trabalho infantil e feminino nas fábricas, à opressão aos imigrantes recém-chegados, à violência armada aos bairros proletários etc.. Nessa perspectiva, leiam-se os textos dos modernistas reunidos por Mário da Silva Brito em importantíssimo trabalho documental (cf. BRITO, 1964).

progresso do país. O tratamento que dá à matéria, entretanto, é anacrônico, posto colocar no centro do debate a noção de “raça”, na linha estreita do determinismo biológico. Falta à *Canaã*, sem dúvida, uma abordagem crítica da problemática das classes sociais.

O romance possui uma estrutura basicamente dialógica, em que se estabelecem contrapontos entre as posições dos imigrantes alemães Milkau e Lentz. O primeiro, idealista ingênuo, vê no Brasil a promessa de uma terra prometida, sob o signo da confraternização dos homens e cooperação mútua entre todos os elementos, sejam eles da natureza ou relações sociais: “Os seres são desiguais, mas, para chegarmos à unidade, cada um tem de contribuir com uma porção de amor. O mal está na força, é necessário renunciar a toda a autoridade” (*idem*, p. 64). Eis aí a linha de força principal de toda a sua teoria nacional-cosmogônica. Lentz defende posição diametralmente oposta, uma “filosofia da força”, na qual evolução e opressão caminham de mãos dadas: “Os grandes seres absorvem os pequenos. É a lei do mundo, a lei monárquica; o mais forte atrai o mais fraco; o senhor arrasta o escravo, o homem a mulher. Tudo é subordinação e governo” (*idem*, p. 63).

A estrutura contrapontística de *Canaã* opera com pontos de vista inconciliáveis e, por conta disso, tende a propor problemas ao fim das contas sem perspectiva de solução. Sérgio Buarque de Holanda viu bem o caráter a-histórico das abstrações de Graça Aranha; nele, como destaca, o “sentimento é indiferente à história”; ao “homem completo” – o artista, na visão de Graça Aranha – pouco importaria a existência do passado histórico e a “imaginação histórica” não informaria criticamente a “imaginação estética”, ao contrário, a primeira oprimiria a segunda, obstando-lhe o livre vôo (HOLANDA, 1996b, p. 181). A-historicismo do autor de *Canaã* que, no limite, sucumbe à “arqueologia da ausência” e à idéia de uma invenção *ab ovo*, como se o Brasil fosse uma *tábula rasa* à mercê de (caprichosas) intervenções letradas. É exatamente nesse sentido, parece-nos, que Sérgio Buarque irá criticar a “panacéia abominável da construção”, que muitos desejariam fosse o antídoto milagroso para os pressupostos “caos” e “desordem” do

país (HOLANDA, 1996a, p. 226)³.

Em *Canaã*, de fato, sobreleva a abstração de diversas “teorias” do Brasil. Em algumas passagens do romance elas são, todavia, relativizadas através de referências diretas ao caráter predatório da colonização da natureza tropical. Definida como o “esplendor da força na desordem”, a floresta tropical cede a vez à “ordem”, que vem imposta pelos “cultos infernais” das queimadas: “O vento penetrava pelos claros abertos e esfuziava, atijando as chamas (...) Os homens olhavam-se atônitos diante do clarão geral das vítimas” (ARANHA, 1982, p. 98). A passagem é esteticamente eficaz e parece indicar, para além da destruição objetiva da natureza, o custo global do processo civilizatório conforme levado a cabo entre nós.

Nas páginas finais do romance vamos encontrar os heróis Milkau e Maria Perutz empenhados numa corrida alucinada rumo à... terra prometida. Encerramento coerente, tendo em vista as inúmeras questões levantadas, mas sequer minimamente resolvidas pelo texto! A solução vem sob a forma de postergação ou aposta no “país do futuro”: “Nós nos prolongaremos, desdobraremos infinitamente a nossa personalidade, iremos viver longe, muito longe, na alma dos descendentes...” (*idem*, p. 218)⁴.

Em *Redenção*, de Veiga Miranda, também comparecem imagens fortes de ocupação predatória da terra. Ainda aqui, a

³ Nesse particular, podemos aproximar João do Rio aos “futuristas paulistas”, que à mesma época cantavam o progresso material de São Paulo, sem menção, todavia, à exploração do trabalho infantil e feminino nas fábricas, à opressão aos imigrantes recém-chegados, à violência armada aos bairros proletários etc.. Nessa perspectiva, leiam-se os textos dos modernistas reunidos por Mário da Silva Brito em importantíssimo trabalho documental (cf. BRITO, 1964).

⁴ A corrida para Canaã (“- Adiante... Adiante... Não pares... Eu vejo. Canaã! Canaã!”) encontra um paralelo interessante na seqüência final do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963-64), do cineasta Glauber Rocha: sertanejos espoliados, Manuel e Rosa correm pela caatinga (rumo ao “país do futuro?”) enquanto soa ao fundo o refrão popular e esperançoso “o sertão vai virá mar...” Diferentes do ponto de vista estético, *Canaã* e *Deus e o Diabo* podem ser aproximados do ponto de vista ideológico, na medida em que ambos tematizam a ideologia do país novo. A imagem da corrida para o “futuro”, em face de um presente hostil, é recorrente na produção cultural brasileira.

ordem civilizatória se impõe à desordem original do país: o cafezal, descrito como “igual”, “quadriculado” e “imobilizado numa disciplina eterna” toma o lugar às “árvores sagradas”, aos “troncos altíssimos, direitos, fantasmas da floresta que vivera” (MIRANDA, 1914, pp. 64,68). Paira no ar, efetivamente, uma espécie de **remorso** pelo custo do progresso nacional. Denunciado, porém, o irracionalismo da ocupação, o romance parece apostar numa vocação agrícola do país, desde que planejada em termos inteiramente outros.

Redenção inverte os termos da equação “cidade industriosa – campo indolente”; combate os “acessórios decorativos” exigidos pela civilização, a “fachada” moderna de litorais e portos e a “esterilidade a que o revestimento de granito condenam as superfícies calçadas” para propor, ao invés, uma “enaltecedora missão”: “E era num frêmito de patriota que André Garcia se empenhava nos árduos serviços agrários, desejando criar por si mesmo um lote modelo, verdadeira escola de demonstração agrícola, aplicando processos racionais de cultura...” (*idem*, p. 338).

É exemplar, nessa perspectiva, a cena em que André Garcia contempla, pela janela de um trem, a “paisagem estéril”, que recordava “a vida patriarcal de meio século atrás”: “uma longa época desaparecida se fazia lembrar” (*idem*, p. 131). Não se trata aqui, como em *Canaã*, de desconsideração pelo passado histórico; ao invés, há um olhar que busca detectar os erros do passado para não repeti-los no presente. Busca-se, enfim, a “utilidade” da história para a vida.

André Garcia é o homem que se despe dos “acessórios decorativos” da civilização para se engajar numa nova práxis social, que leve em conta o bem comum. De bacharel, André passa a homem prático: o “ex-acadêmico”, empenhado em sua “missão”, compra livros de agricultura, veterinária, química, mineralogia e trata de aplicar os seus novos “conhecimentos úteis” à exploração efetiva e racional da terra (*idem*, pp. 337-338). Seu tio, o abolicionista Mauricio Garcia, no mais filósofo diletante e admirador dos princípios de Comte, arquitetara um projeto de

reforma agrária nos Buritys, sua propriedade particular. A idéia seria localizar ali os filhos bastardos de seu pai, avô paterno de André, de modo a redimi-los da injustiça da origem não reconhecida nos direitos legais.

O projeto de Mauricio é ambicioso e não se restringe à simples doação de terras aos bastardos. Vale a pena citar o trecho em que declara sua intenção: “Devemos, aliás, não limitar ao terreno material a nossa obra; **a parte essencial será a da educação moral**, pelo ensino e pelo trabalho, da pobre gente que iremos localizar nos Buritys” (*idem*, p. 316; grifo nosso). Assim sendo, embora ecoem numa parte ou noutra do romance as teorias racistas ainda em voga nos princípios do século XX (comparamos ao texto expressões, endossadas pelo narrador, tais como “sangues invasores” e a “indolência voluptuosa do negro...”) o projeto esboçado para o Brasil tem como sua pedra angular uma tarefa moral e eminentemente educacional. Tarefa imensa, decerto, e que empurra – mais uma vez! – para o futuro a concretização do iniciado no presente da narrativa: “dele [André Garcia] e Taciana se gerariam criaturas predestinadas, incumbidas de continuar a obra de aperfeiçoamento a que se dedicaram os pais” (*idem*, p. 348). Tal postergação não coincide, como é fácil perceber, com a de *Canaã*, haja vista o projeto de André Garcia antecipar, por assim dizer, o futuro, via um planejamento cujas bases já estão fortemente alicerçadas no presente).

E, aqui, chegamos à figura-símbolo do Jeca Tatu, criação legada à posteridade por Monteiro Lobato (cf. LOBATO, 1978, especialmente pp. 139-155). Trata-se do caboclo, desde logo caracterizado pelo escritor como um “funesto parasita da terra” e, mais importante, “semi-nômade, inadaptável à civilização”... O Jeca é constituído, efetivamente, como um inseto daninho: por anda passa, destrói o espaço alcançado com as queimadas, não cultiva a terra, ao invés, contenta-se em tirar dela apenas o mínimo para não morrer de fome, juntamente com a mulher e a prole.

Preguiçoso, ignorante, malandro, supersticioso, feio etc. Ao olhar (muito preconceituoso!) que o capta e constitui, não falta sequer um certo viés a-histórico: “nômade por força de vagos

atavismos, não se liga à terra, como o campônio europeu”. Isso posto, cabe reconhecer que Lobato não compartilha, em sentido estrito, das teorias em torno das superioridades e inferioridades raciais. Imbuído de uma “concepção racionalista e pragmática do homem”, Lobato foi, “antes de tudo – como observou Alfredo Bosi – um intelectual participante que empunhou a bandeira do progresso social e mental da nossa gente” (BOSI, 1987, p. 242). Ao Jeca faltaria, pois, um apoio institucional que, amparando-o, fornecesse-lhe educação e saúde, redimindo-o à força da vitamina liberal neoilustrada.

Lima Barreto admirava a literatura de Monteiro Lobato. Enxergava na caricatura do Jeca a mágoa do escritor paulista “por não vê-los prósperos” (“é tristeza de não ver o Jeca em condições melhores”) e considerava toda a obra lobatiana “simples e boa” e “cheia de sadia verdade” (BARRETO, 1961a, pp. 107-111). A apreciação positiva de Lima deriva, em parte, da postura crítica que sempre manteve em relação aos ornamentos retóricos, considerados por ele recursos conservadores para escamotear a realidade. Em Lobato, Lima Barreto reconhecia o escritor **sincero**, que sabia dispensar a “pompa da forma” em favor de uma escrita **à semelhança** do seu contexto de referência.

Lima Barreto desejava uma literatura “militante”, de escopo sociológico amplo e acessível à grande massa. Em nome desse verdadeiro projeto literário, ele não hesitaria em sacrificar a dimensão propriamente estética ou artística de sua obra. Ouçamos o que diz Isaías Caminha sobre o livro de recordações que escreve: “Não é o seu valor literário que me preocupa, é a sua utilidade para o fim que almejo (...) Se me esforço por fazê-lo literário é para que ele possa ser lido, pois quero falar das minhas dores e dos meus sofrimentos ao espírito geral e no seu interesse, com a linguagem acessível a ele” (BARRETO, 1990, p. 56). O primado da **comunicabilidade** impõe, como não poderia deixar de ser, um preço alto à ficção literária; neste *Isaías Caminha*, por exemplo, é nítida a oscilação da prosa, a qual alcança momentos de alto rendimento estético para logo decair ao nível de um didatismo primário, de baixa voltagem.

A categoria da “sinceridade” é basilar na concepção literária

de Lima Barreto. Ela pressupõe, salvo engano, a noção de literatura como “reflexo” da realidade. Uma representação que “refletisse” os fatos de maneira a torná-los acessíveis à cognoscibilidade: “... a obra d’arte tem por fim dizer aquilo que os simples fatos não dizem” (*idem*, p. 17). A essa concepção poderíamos denominar, com maior justiça, “reflexológica moderada”, pois nela está implicada a produção de **conhecimento novo** pelo discurso ficcional literário. De fato, Lima Barreto inova literariamente, e um romance como *Policarpo Quaresma* parece-nos hoje localizado a meio passo do estouro modernista. Eliminam-se nele algumas aspas que distanciam a fala do “outro” da do “mesmo” letrado... É de supor, todavia, que o escritor carioca não chegasse a apreciar a prosa fragmentária de um *Miramar*, por exemplo, que decerto lhe haveria de parecer pouco “sincera” em relação aos seus campos de referência extraliterários preexistentes. Infelizmente, Lima Barreto morreu em 1922!

Vejamos mais de perto a posição *sui generis* do escritor no que diz respeito ao problema da modernização. Esse recurso nos permitirá localizar com melhor precisão o **lugar** de Lima Barreto em relação aos seus “interlocutores” e aos modernistas de 1922. Em seu *Diário Íntimo* encontramos uma nota datada de julho de 1905, em que reflete sobre a natureza profunda do processo civilizatório: “Haverá de fato necessidade de submissão? Ou será inútil semelhante cousa, podendo a sociedade existir sem ela?” (BARRETO, 1961c, p. 106). Questão fundamental, como sabem aqueles que viveram o século XX e conheceram, pois os seus “extremos”. Essa questão, aliás, não forma no centro mesmo de um livro como *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer? O carioca mulato, pobre e alcoólatra Lima Barreto, por assim dizer, colocou bastante cedo o dedo na ferida do pensamento iluminista ocidental...

Seu “relativismo definitivo” (SEVCENKO, 1999, p. 163) o conduziu para um tipo de reflexão abrangente, capaz de abordar os objetos em seus diversos aspectos, sem jamais confundí-los ou dissolvê-los nas categorizações formais do pensamento. O conceito do objeto nunca é tomado pelo objeto na reflexão barretiana. Daí

a coragem para afrontar os dogmas científicos de sua época. Destaquemos esta formulação lapidar: “É que senti que a ciência não é assim como um cochicho de Deus aos homens da Europa sobre a misteriosa organização do mundo” (BARRETO, 1961c, p. 112). Nessa perspectiva, podemos ler em seu *Diário Íntimo* refutações cabais aos preconceitos raciais do período, pretensamente erigidos em “Verdades” (*idem*, pp. 61, 110-111)⁵.

A sua capacidade de relativizar os universais abstratos (“raça”, “povo”, “nação”...) e reconhecer a historicidade radical neles pressuposta leva-o a uma ficção que rejeita as proposições deterministas. Na sua literatura a história não segue em linha reta. Assim sendo, não encontramos em Barreto o mesmo tipo de dilaceramento encontrável em *Canaã*, romance fraturado pelo conflito de teorias inconciliáveis, cada qual “verdadeira” à sua maneira. Sua ficção tampouco padece do **paternalismo** que se imiscui às páginas de *Redenção*. “Os protetores são os piores tiranos”, diz no *Diário Íntimo* (*idem*, p. 34). Em relação a esses dois autores, Lima Barreto tinha uma visão mais especificamente culturalista e sociológica dos problemas do país.

E, enquanto João do Rio se detém, preferencialmente, na “fachada” capitalista, Lima Barreto irá se empenhar para mostrar os dois lados da moeda. Nesse aspecto também se diferenciará bastante dos modernistas paulistas. Veja-se, assim, a crônica “História Macabra”, incluída na coletânea *Vida Urbana* (BARRETO, 1961b, pp. 102-103). Aí descreve um enterro no subúrbio carioca. O cortejo fúnebre ruma para o cemitério, mas, à altura da linha da Estrada de Ferro Central, acaba cindido ao meio por uma locomotiva, ficando o carro mortuário e alguns do cortejo de um lado da cancela e o restante do outro. A situação descrita

⁵ O que não significa, entretanto, que o escritor esteja totalmente isento de preconceitos. Contraditório, ocasionalmente ele dá mostras de os ter introjetado, ao menos em parte: “Eu tenho muita simpatia pela gente pobre do Brasil, especialmente pelos de cor, mas não me é possível transformar essa simpatia literária, artística, por assim dizer em vida comum com eles, pelo menos com os que vivo, que, sem reconhecerem a minha superioridade, absolutamente não têm por mim nenhum respeito e nenhum amor que lhes fizesse obedecer cegamente” (BARRETO, 1961c, p. 76)

lembra muito à formalizada por Oswald de Andrade no poema “pobre alimária”, sobre o qual Roberto Schwarz escreveu um belo ensaio (cf, SCHWARZ, 1987, pp. 11-28). Em “História Macabra” também encontramos a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês. Por exemplo, a “meia-caleça lamentavelmente triste” em que segue o narrador **contrasta** com os “comboios vertiginosos” que avançam pela Estrada de Ferro Central. Ocorre que, em Lima Barreto, a justaposição dos elementos não reverte em favor de um “contraste pitoresco, onde nenhum dos termos é negativo”. Desde logo, é preciso notar que o escritor jamais foi um seduzido pela “era do automóvel” e pela maquinaria moderna⁶. Ele tinha, como já o dissemos, uma visada ampla, capaz de apreender as diversas faces de uma realidade e a especificidade de cada uma delas.

O olhar barretiano não se deixa seduzir pela “fachada”, posto que treinado na miséria **por dentro**; para além da locomotiva vê bem, pois, o “calçamento [que] não tem recebido o menor reparo” por parte da administração municipal, bem como, mais à frente, “um buraco que a Light deixa entre os trilhos”. Esse olhar não funde os elementos diversos, antes os mantém próximos e sob **tensão**, a ponto de o cadáver saltar para fora do caixão, aos solavancos da rua esburacada, e render, literariamente, uma história macabra...

REFERÊNCIAS:

ARANHA, Graça. *Canaã*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

BARRETO, Lima. “A Obra do Criador de Jeca Tatu”, in *Impressões de Leitura*. São Paulo, Brasiliense, 1961a.

_____. “História Macabra”, in *Vida Urbana*. São Paulo, Brasiliense, 1961b.

⁶ “Quaresma esperou o trem. Ele chegou arfando e se estirando como um réptil pela estação afora à luz forte do sol poente (...) O major pensou ainda um pouco como aquilo era bruto e feio, e como as invenções de nosso tempo se afastam tanto da linha imaginária da beleza que os nossos educadores de dous mil anos nos legaram” (BARRETO, 1991, p. 73).

_____. *Diário Íntimo*. São Paulo, Brasiliense, 1961c.

_____. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo, Ática, 1990.

_____. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo, Ática, 1991.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1987.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O Lado Oposto e Outros Lados”, in *O Espírito e a Letra: Estudos de Crítica Literária.v. 1*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo, Companhia das Letras, 1996a.

_____. “Um Homem Essencial”, in *O Espírito e a Letra: Estudos de Crítica Literária.v. 1*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo, Companhia das Letras, 1996b.

_____. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo, Brasiliense, 1978.

MIRANDA, Veiga. *Redenção*. São Paulo, Empresa Tipográfica Editora O Pensamento, 1914.

PRADO, Antonio Arnoni. *1922 – Itinerário de uma Falsa Vanguarda*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

RIO, João do. “A Era do Automóvel”, in *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro, Paris, Garnier, 1911.

_____. *A Profissão de Jacques Pedreira*. Rio de Janeiro, Editora Scipione, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e Cordialidade: O Público e o Privado na Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1998.

SCHWARZ, Roberto. "A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista", in *Que Horas São?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense, 1999.

TREVISAN, João Silvério. *Ana em Veneza*. Rio de Janeiro, Record, 1998.

MOARA

Este periódico científico foi impresso em Belém/Pará/Brasil, no ano de 2006, na gráfica Supercorres, para a Universidade Federal do Pará. Usou-se a fonte Georgia, corpo 11. O papel do miolo é ap 75 gramas e o da capa Couché 230 gramas.