



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor

Alex Bolonha Fiúza de Melo

Vice-Reitora

Marlene Rodrigues Medeiros de Freitas

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

João Farias Guerreiro

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Diretora

Célia Maria Macêdo de Macêdo

Coordenadora dos Cursos de Pós-Graduação em Letras

Maria Eulália Sobral Toscano

Conselho Editorial

Abdelhak Razky

Angélica Furtado da Cunha

Audemaro Goulart

Benedito José Vianna da Costa 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 Eulália Sobral Toscano

Maria Lúcia Almeida

Myriam Crestian Cunha

Patrick Dahlet

Paul Rivenc

Silvio Holanda

Vanderci de A. Aquilera

Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA

MOARA

n. 16, julho-dezembro 2001

ESTUDOS LITERÁRIOS

SUMÁRIO

- 5 UM GESTO PARA O OUTRO
Benedita Martins
- 25 O TRIUNFO DA MORTE: Uma visão polifônica da ironia
Christine Franco Pacheco
Lilia Silvestre Chaves
- 61 ENTRE O RIO E A FLORESTA, A ALTERIDADE ACÉFALA
Luís Heleno Montoril del Castillo
- 75 A ESTRANHA LINGUAGEM DO EXILADO
Lilia Silvestre Chaves
- 99 ANJOS CAÍDOS
Lívia Barbosa
- 119 ENTRE-LITERATURAS:
O lugar do pícaro e do malandro em
Galvez, o Imperador do Acre. História ou ficção?
Rita de Cássia Almeida Silva
- 143 CONCIERTO BARROCO:
A interdisciplinaridade das artes
Scarlett O'Hara

ISSN 0104-0944

Rev. MOARA	Belém	n. 16	p. 1-166	jul./dez., 2001.
------------	-------	-------	----------	------------------

© 2001, Pós-Graduação em Letras da UFPA
Revista MOARA - Estudos Literários

Editor
Gunter Karl Pressler

Editor Adjunto
Maria do Socorro Simões

Projeto gráfico, editoração eletrônica e capa
Jorge Domingues Lopes

Normalização
Hilma Celeste Alves Melo

Solicita-se permuta.

Catálogo
Biblioteca Setorial do CLA, UFPA

MOARA. Revista da Pós-Graduação em Letras da
UFPA. Belém: CLA/UFPA.
n. 1-15 1993-2001
n. 16 2001

Semestral 166p.; 21cm.
1. Literatura-Periódicos. 2. Lingüística-Periódicos. I.
Universidade Federal do Pará. Centro de Letras e Artes.
CDD 805
CDU 8(05)

ISSN 0104-0944

Todos os direitos desta edição reservados ao
Curso de Mestrado em Letras da UFPA
Rua Augusto Corrêa, 1
CEP 66075-110 - Belém - Pará
Tel./Fax (91) 211-1499
mletras@ufpa.br

2003
Impresso no Brasil

A PROPÓSITO DE LITERATURA COMPARADA

*Os universos literários são murados, eles se comunicam
tão pouco entre si quanto o fazem as consciências nas
filosofias pessimistas, e que duvidam do homem. Reclusas
elas mesmas, as obras tendem a aprisionar também seu
“consumidor” se ele próprio não se tornar crítico,
recriando-as na sua singularidade, percebida como tal.*

Claude-Edmond Magny (Brunel, 1995, p. 18)

Os textos reunidos na MOARA, 16, de alguma forma, contrariam o juízo de Magny, na medida em que os seus autores dispuseram-se a comunicar uma reflexão avaliativa acerca de textos literários mas, ao mesmo tempo, reafirmam o pensamento do crítico francês, pois que não fosse a disposição desses analistas trazerem à tona tais estudos, como poderíamos mais saber dos escritores em destaque, não fosse o fato de determinados “consumidores” se definirem por compartilhar a sua experiência crítica?

Os estudos em torno da Literatura Comparada têm comprovado um pensamento antigo sobre ser ela um instrumento de cultura geral, enquanto que procura cada vez mais se adequar às exigências de alta pesquisa científica. Neste exemplar, poderão ser encontrados estudos que atendem, sobretudo, o segundo item do período anterior. Com exceção do texto de Rita de Cássia Almeida, texto em que autora avalia *Galvez, o Imperador do Acre*, à luz da *Dialética da malandragem*, de Antônio Cândido, os demais estudos resultaram de reflexões de alunos do Curso de Doutorado Interinstitucional em Literatura Comparada (UFMG/UFPA).

Benedita Martins privilegia, no seu estudo, narrativas orais populares e as avalia, segundo o que ela considera “a aparente oposição memória/esquecimento e a construção de identidades culturais”, para tanto utiliza-se de embasamento teórico que contempla críticos modernos, como Hommi Bhabha e especialistas de renome, em estudos desta natureza, como Jerusa Pires Ferreira.

Lília Silvestre Chaves e Christine Pacheco trabalham, exemplarmente, com *O triunfo da morte* e assinalam, dentre tantas outras situações de interesse no texto, a relação intrínseca entre a oralidade e a escritura, para enfatizar o processo de narrar/escrever que singulariza a técnica narrativa do autor. Ainda, de Lília, tem-se o estudo “errante” acerca da poesia de Saint-John Perse, segundo a autora, trata-se de um estudo, muito acordado com o espírito do texto poético, “ao sabor do vento, à procura da fronteira da linguagem”.

De Livia Barbosa temos um estudo sobre a obra poética de Mário Quintana, com destaque para elementos semiológicos, numa análise sobre o papel dos anjos no processo de comunicação, enfatizando a relação entre os atributos e ações angélicos e a criação poética.

“Entre o rio e a floresta. A alteridade acéfala”, texto de Luís Heleno Del Castillo Montoril, discute a maneira como os poetas “da tradição romântica paraense buscaram na natureza o ícone da volta às origens”.

E, finalmente, Scarlett O’Hara trabalha com “Concerto Barroco: a interdisciplinaridade das artes”, tendo em foco a síntese do projeto artístico de Alejo Carpentier, com destaque, para o que a autora chama de amálgama de elementos de diferentes tradições culturais, que em contato com outras informações, vêm a constituir-se uma “espécie de soma barroca artificial”, do que conclui: “...toda obra é artifício e se fundamenta na idéia capentieriana de barroco como transformação, mutação, inovação, simbiose, mestiçagem”.

Consideramos que o presente número de MOARA constituir-se-á uma oportunidade para reflexão acerca dos estudos comparatistas e esperamos que, na mesma medida, despertem interesse para incursões cada vez mais profundas sobre a matéria, em questão.

Maria do Socorro Simões

UM GESTO PARA O OUTRO

Benedita Martins
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Este trabalho abordará algumas questões relacionadas à aparente oposição memória/esquecimento e à construção de identidades culturais, tendo como objeto de estudo, fragmentos de histórias amazônicas, na lenda da Galinha Só, uma das diversas lendas recolhidas pelos pesquisadores do Projeto: O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense-IFNOPAP, do Centro de Letras e Artes-UFPA.

PALAVRAS-CHAVE: Memória/esquecimento; identidades culturais.

RÉSUMÉ

Ce travail aborde quelques questions relatives à l’opposition apparente mémoire/oubli et à la constructions d’identités culturelles, appliquées à des fragments d’histoires amazoniennes, en particulier lalégende de la poule seule recueillie par des chercheurs du projet *O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense-IFNOPAP* du Centre de Lettres de l’Université fédérale du Pará (Brésil).

MOTS-CLÉS: Mémoire/oubli; identités culturelles.

*Sou o que sou porque me alimentei em mil fontes.
Assimilei muitíssimo, rejeitei muito e, no entanto, sou
marcado, típico - por quê?*

Edgar Morin

Dentre as várias propostas para análise dos tópicos mencionados, as dos estudos comparatistas e as dos estudos culturais apresentam algumas peculiaridades, a começar pelo fato de que não constituem uma teoria sistemática, mas um conjunto de possibilidades de reflexão crítica, a partir de um determinado segmento selecionado para o estudo, no nosso

caso, fragmentos orais. Os fragmentos das histórias orais serão enfocados enquanto desveladores da relação entre memória/esquecimento, enquanto portadores de traços construtores da cultura local e enquanto rede ou entrelaçamento de vozes distantes, que ainda se fazem ouvir, na e pela sua ausência, mas que, de forma fantasmagórica, eles pairam a espreita.

Tal problematização se fará a partir da compreensão das histórias orais/expressões culturais como um conjunto da representação que um povo faz das histórias que ouviu, alterou e nas quais imprimiu marcas particulares cujos traços apontam para uma identidade cultural. A relação memória/esquecimento será tomada nos termos que Jerusa Pires Ferreira registra: o esquecimento enquanto “*pivô da narrativa*”, isto é, o esquecimento enquanto sustentáculo da narrativa. A autora menciona dois tipos de esquecimento que ocorrem no universo dos textos orais: o que é sepultado para sempre e o que desliza e volta de forma mascarada/alterada. Quer dizer, a memória como matéria viva que se realinha a partir dos vestígios lembrados e relidos por quem conta algo. Segundo a autora,

há o esquecimento profundo, a incapacidade absoluta de lembrar, aquilo que se esgarça, se perde ou por algum motivo se sepulta [...] e há o que desliza, sob os mais diversos pretextos, nas seqüências narrativas, situações em que se mascaram, eufemizam, ou simplesmente se omitem fatos ou passagens. (Ferreira, 1991, p. 14)

A construção da identidade cultural será tomada na concepção que se coadune com o alerta de Bhabha. Segundo ele, há “a necessidade de pensar o limite da cultura como um problema da enunciação da diferença cultural que tem sido rejeitada” (Bhabha, 1998, p. 63). De forma que atente, também, para aquelas outras culturas, as das minorias, ainda ignoradas pelos manuais de ensino tradicional que, em sua maioria, não explicitam os mecanismos de elaboração de uma cultura e não demonstram que suas significações são passíveis de revisão e de revalidação, se cotejadas, é claro, com

outras perspectivas de leituras. Tomar-se-á, ainda, os fragmentos enquanto textos escondidos e dissimulados, mas em permanente estado de latência, prontos a irromperem a qualquer momento.

De acordo com Zumthor,

o texto existe de modo latente: a voz do recitante o atualiza por um momento; depois ele retorna a seu estado, até que outro recitante dele se aproprie. Menéndez Pidal encrava assim uma tradição puramente oral. Mas sua concepção se aplica muito bem às tradições complexas, nas quais os textos são transmitidos pela voz. (1993, p. 144)

A história selecionada, “A Lenda da Galinha Só”, é uma lenda muito curta, composta por poucas frases, que podem servir de metáfora do tecer das histórias orais. É uma espécie de tapete trançado por muitas mãos e que reflete, principalmente, a ausência do autor nos textos orais. Vale dizer que a questão da autoria dos textos escritos, também vem perdendo *status*, reconhecendo-se, hoje, que a troca de influências é de mão dupla: o oral se escreve e o escrito é motivo de recriações para textos orais. Há muito tempo as histórias são escritas e o inverso também pode ocorrer, o escrito pode ser objeto de apropriação e reutilização na produção oral.

Foucault, em *O que é um autor?*, irá debruçar-se sobre o modo como um texto aponta para essa figura que lhe é exterior e o precede, segundo um rumo já antes traçado por Samuel Beckett (What matter who’s speaking, someone said, what matter who’s speaking”) (Foucault, 1992, p. 21). E Zumthor lembra que “a fixação pela e na escritura de uma tradição que foi oral não põe necessariamente fim a esta, nem a marginaliza de uma vez. Uma simbiose pode instaurar-se, ao menos certa harmonia: o oral se escreve, o escrito se quer uma imagem do oral; de todo modo, faz-se referência à autoria de uma voz” (Zumthor, 1993, p. 154). Assim, aquele autor proprietário ou único criador do texto vem se retraindo, como têm evidenciado os estudos sobre a

intertextualidade: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1974, p. 64), procedimento que não os empobrece, ao contrário, os textos recriados, por vezes, até suplementam o texto anterior.

Outros autores serão citados, para ilustrar concepções de uma identidade cultural em processo permanente de construção e em constante movimento de deslocamentos das fronteiras delimitadas. Para Miranda, esses deslocamentos das “fronteiras passam a ser espaço de travessia, ao mesmo tempo limite e limiar da possibilidade de elaboração da diferença” (1998, p. 15). Isto posto, procurar-se-á demonstrar que os conceitos de valores sociais são construídos numa tradição do Mesmo sobre o Outro ou da cultura dominante sobre a dominada, e que eles podem ser desconstruídos, desde que se trabalhe com o diferente e se demonstre que toda teoria é uma questão de escolha, que ela é construída a partir do lugar de enunciação do discurso de quem as elabora, ou seja, a partir da cultura letrada.

Se, ao contrário, se inserir a produção cultural dos segmentos “menores”, os excluídos, no ensino oficial, ver-se-á que os “valores passam a ser valores de relação neste mundo cada vez mais transnacionalizado e ao mesmo tempo tão mais regionalizado” (Yúdice, 1999, p.310) em função, por exemplo, de estudos das literaturas regionais e das diversas minorias relegadas pela história oficial. São enfoques novos que vêm, aos poucos, sendo introduzidos em linhas de pesquisas de algumas universidades, pela veia dos estudos culturais cuja finalidade, nas universidades, ainda tem sido a de uma função espectral, fantasmagórica, função que se poderia chamar de “neoliterário”. Na interpretação de Moreiras, quando “uma coisa é “neo”, ou assim pode se declarar, isto significa que pode ressuscitar do cansaço de ter sido colocadas em descanço... o neoliterário é a tentativa de ir contra a política global do dominante: é um jogo do “eu também” (1999, p. 290). Neste “eu também” abre-se o espaço para aquelas outras

expressões culturais e experiências de vida que vêm sendo objeto de análise e de interpretação dos estudiosos da cultura, dos comparatistas e dos novos historiadores.

Na interpretação de Readings, esses novos discursos “vivem na tensão mesma da descoisificação: replicam o argumento literário, enquanto reconhecem que a literatura não pode mais funcionar” (apud Moreiras, 1999, 290), isto é, a literatura não pode mais ser lida enquanto mediadora de uma nação, já que todo texto é, de certa forma, uma retomada em maior ou menor grau, de outros textos. Ainda com Moreiras, “se o discurso da universidade, como neoliterário, neo regional ou neolatino-americanista, não pode mais ser “um modelo da sociedade ideal”, ele ainda pode ser “um lugar onde a impossibilidade desses modelos pode ser pensada” (1999, p. 298). Aí nesse espaço, caberia incluir as outras formas de produções culturais, desconsideradas até então, como formadores de uma identidade cultural.

Miranda, ao se referir às experiências tardias do moderno, entre outras questões, indaga “se seria possível refazer conceitualmente a discussão sobre modernidade, pós-modernidade e tradição”. Neste caso, lembra o autor que “trata-se de individuar percursos culturais localizados, com o objetivo de detectar como se constroem e se transformam, sem fetichizá-los ou reificá-los” (Miranda, 1999, p. 270). Isto é, individuar, enfocar outros percursos culturais com um olhar inter/transdisciplinar, um olhar observador que aponte para o movimento complexo de semelhanças e diferenças, de continuidades e de interrupções e que, apesar do recorte, o estudo das minorias por exemplo, não ambicione o isolamento das demais variações culturais e nem pretenda se colocar no centro, invertendo ou negando as raízes outras que se bifurcam e se multiplicam, tecem novos arranjos e acenam para o Outro, numa demonstração de que o nosso ser não é apenas “crivado de raças”, (Andrade, 1993, p. 53) como diz um poema de Mário de Andrade, mas de uma teia de culturas.

Procurar-se-á demonstrar o quanto esses novos enfoques podem ampliar o campo da comparação e destacar em que medida os outros textos, orais ou de minorias, podem complementar os textos canônicos. A idéia de suplemento, no dizer de Bhabha, como aquele sinal a mais que fará a diferença na elaboração de um texto, de uma pintura, de uma partitura, de um filme e das demais formas de expressão de um povo. De sorte que, ao registrarem outras versões culturais, ao se dar voz aos que foram reprimidos, recalçados e excluídos da cultura dominante, traga-se à tona alguns pedaços, cacos e ciscos, soterrados pelo tempo linear e homogêneo daquela história que se pretendia única.

Dessa forma, poder-se-ia afirmar que aqueles elementos recalçados, ao afluírem das profundezas, trariam às histórias e às culturas alguns grãos mais vivos que vêm incitar um outro tipo de olhar despertado por esse “a menos”, que veio perturbar o resultado estabelecido, veio revelar, enfim, que a história acontece em vários lugares e que pode ser narrada de diversos pontos de vista, dos mais diferentes lugares de enunciação, além daquele local há muito enunciado, o do vencedor.

Face às tendências acima, seria possível falar de uma cultura amazônica, tão buscada quanto defendida pelos antigos grupos de folcloristas românticos e autodidatas, que tentavam “salvar” os restos da cultura popular numa visão apocalíptica que aconselhava insistentemente anotar tudo para nada perder? Falar de uma cultura original e intocada, numa época em que os meios de comunicação invadem comunidades, as mais distantes e diversas do planeta, ignorando qualquer lógica de tempo, de espaço ou de classe social? Neste quadro, quais os traços de identidade de um povo, quais as características ou expressões culturais que lutam, ainda, para serem representadas, vistas, ouvidas, estudadas e incorporadas pelas novas gerações e pelos meios oficiais de ensino, às voltas com tantas transformações?

Para a contemporaneidade que vive a era das incertezas, dos impasses, das novidades, da perda ou da revisão de valores mas que, em contrapartida, também vive o momento de prenúncio de novos tempos, de novas idéias e de novos estudos, quais os valores que induzem as escolhas de objetos de estudo? Como se constroem os lugares de enunciação do discurso oficial? Com qual concepção de identidade cultural trabalhar?

Em primeiro lugar, há que se lembrar de que o ser humano é um ser basicamente cultural, e que a cultura e a identidade de um sujeito ou de um povo é uma construção em processo do ser humano e do lugar em que ele vive. A cultura não é algo que está além dos seres, também não é algo a-histórico e imutável ou permanente, nem tampouco uma série de presentes contínuos. A identidade cultural se constitui pelo e no jogo da interação com o Outro e, por isto mesmo, jamais será definitivamente formada, porque sua elaboração é percurso, suscetível de transformações e de recombinações de traços que sobrevivem e se reordenam.

E, em segundo lugar, e se adotar o conceito semiótico de cultura, sugerido por Geertz, que afirma ser “o homem um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu e assume a cultura como sendo essas teias e a sua análise, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significados” (1999, p. 15), portanto, aberta a novos rumos e a novas possibilidades de ver a cultura como algo que se movimenta e se articula com outras, e que se mesclam, num jogo de perdas, de trocas e de ganhos, ver-se-á assim, que os valores são inscritos e escritos pelos estudiosos que têm registrado a história oficial e que esta não é a única versão dos acontecimentos “fundadores” ou iniciadores de uma comunidade.

Ver-se-á, também, que as outras versões podem ser tão ricas quanto aquela, mas diferentes nas suas especificidades, pois o que muda, de fato, entre este e aquele registro é o grau

de complexidade, de grandeza e de beleza particular, numa escala não mensurável de valor, quanto à inferioridade ou superioridade de uma cultura sobre a outra.

Tomar-se-ão estas miradas sobre a elaboração da cultura para ilustrar o destaque, neste trabalho, para um dos segmentos dessa cultura silenciosa, o dos anônimos contadores de histórias da região amazônica, que têm sobrevivido, ao longo dos tempos, às custas daquele elo dinâmico e instigante entre a memória e o esquecimento. Elo que permite que a seqüência estabelecida do já contado, já visto ou do já escrito seja quebrada, se remodele, e dê lugar a uma outra ordem que “preencherá” as lacunas, as pausas e os buracos do texto narrado com novas teias desenhadas por quem detém o que restou. Pois, na medida em que o texto se (des)tece, ele deixa brechas a serem olhadas e serem preenchidas de formas diversas.

Então, se no esquecimento há a possibilidade da reconstrução, a questão não é lamentar as perdas da cultura local. Trata-se, antes, de trabalhar exatamente com os restos, com o que é reelaborado nos hiatos e com o que retorna. Ou seja, trabalhar com histórias que foram alteradas e marcadas pelos tons diferentes de acento, de ritmo, de expressão, de cor, de sabor e de fluidez, no trânsito lento ou célere e descontínuo do processo de rememoração de cada contador. E destacar que é na combinação e na mistura das histórias distintas que o contador se apropria do imaginário de diversas culturas e acomoda as suas falas, naquele momento, para mais tarde mudar novamente os tons dos acordes, introduzir elementos outros que as contextualizem, as resignifiquem e as atualizem, por assim dizer. Beaini ilustra esse delinear da memória:

o homem, ao reter o fugidio, permite que o findo se restabeleça, trazendo ao presente algo que já não lhe pertence, e isto significa criar. A memória é o poder de organização de um todo a partir de um fragmento vivido. Esse processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação dos

vestígios, mas também a releitura desses vestígios (1994, p. 330-1).

Na releitura e no recontar, o contador exercita dois dos procedimentos, o da atualização e o da transmissão, responsáveis pela permanência dessa prática milenar de contar e ouvir histórias. O processo de recriação das histórias vem ressaltar que o intercâmbio e as alterações, que ocorrem na produção oral, não destruirá essas histórias, apenas deixará que algumas de suas partes e alguns signos mudem de lugar, de forma e de aparência, conforme o contexto e o desempenho da performance do contador.

Quer dizer, o texto, a história e a cultura só significam se forem reelaboradas nas fissuras, no texto rasurado e na relação com o Outro, numa demonstração de que a nossa identidade cultural se amplia pelo e no entrelaçamento da própria cultura com aquela do Outro. Diversos eus, diversos povos, diversos textos, diversas vozes são suscitados nesse encontro. E é nessa relação intercultural que surgirá espaço para a alteridade, para a convivência e a tolerância com o diferente, que ensinará enfim, a ver no Outro não uma alteridade radical, mas, um suplemento da sua cultura.

Daí a necessidade de trabalhar com todas as manifestações culturais que se matizam, se articulam e convivem com outras, mas que mantêm algo de seu. Conforme a epígrafe de Edgar Morin, o homem é marcado, porque algo sempre fica e, se fica, retorna, mesmo que de forma camuflada ou não explicada, como veremos na “Lenda da Galinha Só”, contada por D. Domingas. Ela diz que as histórias vão passando de geração em geração, sem autor e sem registro escrito, mas que elas fazem parte da construção do lugar em que vivem.

A lenda da galinha só.

É uma galinha que parece, que a gente só ouve o barulho dela né, que vai chamando os pintos, e os pintos vão atrás piando.

Foi ouvido por várias pessoas, mas ninguém sabe o porque disto, uma coisa assim certa, né.

Só a tal mesmo da lenda, né.

A gente não tem autor, não tem nada escrito.

A gente sabe porque foi passando de geração em geração (D. Domingas, Contadora de histórias, Colares, Pará).

Ricœur confirma a assertiva de D. Domingas. Para ele, a identidade não poderia ter outra forma do que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar. Uma coletividade ou um indivíduo se define, portanto, através da história que ela narra a si mesma sobre si mesma e, destas narrativas, poder-se-ia extrair a própria essência da definição implícita na qual esta coletividade se encontra (1985, p. 420)

O contador, então, assimila os causos que ouviu ou leu e os refaz, com traços identitários materiais e simbólicos que apreendeu da sua comunidade, trazendo à baila os cacos que estavam soterrados ou em descanso e que, à semelhança daquelas sementes guardadas há muito, não perderam a força de germinar. As histórias orais então como um suplemento da cultura letrada, que ao germinarem do descanso, seriam novamente sopradas e, ao ressurgirem daquele espaço indefinido dos desvãos da memória, se fariam reconhecer e, conseqüentemente, seriam emancipadas? Poderiam ser vistas sem a pretensão de se colocarem como “fundadoras” de uma nação e tampouco como um discurso original, já que elas retornam de um tempo e de um espaço indeterminado?

O estudioso da cultura, ao trabalhar com esse tipo de discurso rasurado, num ato de perlaboração, traz o recalçado, os traços que ficaram reprimidos, e faz com que estas falas sejam ouvidas, levando, também, às escolas mais uma forma de expressão cultural. Assim, a fala do caboclo amazônida viria a ser um suplemento, aquele acréscimo que vem desvelar uma falha. Que falha seria esta? A ausência de maior espaço para as mais dispersas culturas existentes e deixadas de lado pelo ensino oficial e pela cultura dos que têm voz, a

ausência de um espaço que permita repensar o ensino, introduzindo a diferença de identidades culturais através de outros discursos, entabulando uma relação intercultural, num gesto que aponte para o convívio da cultura dominante com a de outros grupos até então excluídos.

Numa posição aglutinadora entre o Mesmo e o Outro, este como suplemento da cultura do Mesmo, é que vai fazer a diferença, porque reconhecido e não mais olhado como o interessante, o bonito ou exótico, que é visto de fora. Falta praticar um outro jeito de olhar, falta exercitar, enfim, maneiras de se ver o Outro, de focar outros ângulos, outros pontos de vista, outros valores sobre determinados objetos, temas ou situações cotidianas.

Mas, deve-se considerar sempre que algo ficará intraduzível de uma cultura para outra. De acordo com Geertz, a experiência de compreender outras culturas assemelha-se “mais a entender um provérbio, captar uma alusão, perceber uma piada (ou, como já sugeri, ler um poema) do que alcançar uma comunhão” (apud. Bhabha, 1998, p.96). Isto é, haverá sempre algo que não será captado, que não será traduzido para o sistema de significação de outrem, mas é aí, no intraduzível, que reside a emancipação das outras culturas, o respeito e o convívio com os valores das diferenças, com a heterogeneidade.

Sarlo lembra que “os valores são relativos, mas não são indiferentes. [...] As culturas podem ser respeitadas e, ao mesmo tempo discutidas” (apud Yúdice, 1999, p. 309), com vistas à aceitação da heterogeneidade das formações culturais, mas cuidando para não cair noutro tipo de reducionismo, erro comum em certos estudos que, na ânsia de tratar do Outro, o superestima e acaba repetindo as práticas da construção ou da substituição de valores já desvelados, ou seja, as práticas de impor/transpor a periferia para o centro, ou pretender montar uma totalidade a partir dos fragmentos que restaram.

Os fragmentos de histórias, ao serem reconstruídos, apresentam-se aos tropeços, aos pedaços, mas com fortes índices da tradição e cultura local. Piglia afirma que “a identidade de uma cultura se define pelo modo como usa a tradição estrangeira” (1991, p. 64). Poder-se-ia dizer também que se define pelo modo como usa a tradição, a memória e o imaginário de um povo. E de que forma essa memória é exercitada? Piglia, em “Memória e tradição”, diz que “a tradição é uma memória impessoal, formada por elementos alheios ao sujeito e que a memória se apresenta como a estrutura de um sonho: fragmentos, resíduos do Outro” (1991, p. 60), de outras histórias. Assim, escrever/contar seria tentar esquecer inutilmente o que já está escrito/dito, porque se tenta tornar o impessoal (já escrito/dito) em pessoal, imprimindo um estilo e um tom próprio que farão a diferença.

Esta é a função do contador de histórias. Ele trabalha a sua memória como um mosaico composto por cacos, seus e dos outros, mesmo correndo o risco de produzir uma história sem pé nem cabeça, na opinião da personagem lobatiana, a Emília. Para ela, o recontar “parece uma história que era de um jeito e foi se alterando de um contador para outro, cada vez mais atrapalhada, isto é, foi perdendo pelo caminho o pé e a cabeça” (Lobato, 1937, p. 30). Emília está certa quanto à reelaboração das histórias; quem conta um conto aumenta ou diminui algum ponto, mas é nessa extensão entre o pé e a cabeça, entre o começo e a descontinuidade que a permanência, a transmissão e o reconhecimento das histórias se efetiva.

É isso que o contador faz nos momentos da lembrança: ele pesca nas entrelinhas ou no não dito, recria o escondido, o camuflado e, naquela estrutura do sonho, ele aproxima coisas distantes, como o arcaico e o moderno, o mítico e o tecnológico. No momento do contar tudo pode ser misturado, não há normas rígidas que possam tolher a soltura da imaginação, há uma espécie de interrupção do tempo, no instante em que se ouvem algumas fórmulas de contar e de

cantar: o “Era uma vez”, dos contos de fadas, o “Agora eu era herói”, numa das canções do Chico Buarque de Holanda, que transportam os ouvintes/espectadores para outro tempo-espaço. Assim é o mundo dos contadores, parecido com o mundo dos sonhos. Lá não existem espaço, tempo e nem fronteiras entre o imaginário e o real, só há o tempo da lembrança.

Os fragmentos de histórias são prenes de sentidos, seja pelo tanto que eles insinuam, seja pelo que eles não dizem e pelos vazios tão comuns entre uma fala e outra, no ato da performance. São pistas que podem ser seguidas e desenvolvidas por quem deles se apropriar e lhes der nova textura. Foucault ressalta que “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”, (1996, p.26) na maneira peculiar e intransferível do contar. Primeiro o contador diz não lembrar de nenhuma história e, de repente o contar irrompe, e ele vai juntando os fios da memória que permaneceram, à semelhança da “caldeirada menudo. De acordo com este modelo, a maioria dos ingredientes derrete mas alguns pedaços teimosos são condenados a flutuar” (apud. Bhabha, 1998, p.301).

É com estes pedaços teimosos que o contador de histórias retece suas tramas, é como se ele soubesse que não há uma estória primeira, há somente os rastros, as fissuras e que a ele cabe a tarefa e o prazer de brechá-las, de penetrá-las e seminá-las aos sopros para que alcem novos vãos, pousos e revãos. Piglia, novamente, para confirmar, desta vez, que

toda história contada é uma invenção daquele que conta: trama tecida por ele, de dentro dele. Esta é a única realidade a que temos acesso. Resta lembrar que a invenção não se faz do nada mas, antes emerge através de um diálogo com o passado, com a tradição, com outras formas de se contar uma história (1988 (orelha)).

Desse modo, o olhar do estudioso das formações culturais há que ser um olhar múltiplo, esparso, descentrado, já

que só lhe resta o texto alterado porque retomado de algum espaço e de algum tempo indeterminado. Há que trabalhar, enfim, com a memória impessoal, de citação que se recorda, sempre, como uma memória alheia. E, com esta produção coletiva em foco, terá a incumbência de, ao relacionar uma cultura com outra, tentar chegar a uma outra significação a partir das diferenças, alargando, em muito, as possibilidades de sobrevivência de diversos segmentos culturais que, por múltiplos que sejam, conservam algo de seu, bem familiar.

Como disse Benjamin, “todos os textos convergem para uma pré-linguagem adâmica, pré-babélica, já existente”. Assim, recontar será acrescentar aquele a mais no texto já conhecido, acrescentar aquele suplemento que amplia o significado da estória “primeira” (Benjamin, 1992, p. 4). A esta pré-linguagem Lévi-Strauss chamou de a “unidade inconsciente” da significação e sugere que a linguagem somente pode ter surgido de uma só vez. As coisas não podem ter começado a significar gradativamente. Naquela repentina ausência de tempo, “de uma vez só” não há sincronia, mas um intervalo temporal; não há simultaneidade, mas uma disjunção espacial”. (apud Bhabha, 1998, p. 224)

Para ilustrar os conceitos de “pré-linguagem”, de “unidade inconsciente”, “de uma vez só” e “Era uma vez”, recorreremos à *Lenda da Galinha Só*, numa ilustração do ato de contar, aparentemente, de forma confusa. Em “Uma galinha que parece, que a gente só ouve o barulho dela né”, há de se notar a ambigüidade do termo *parece*. Esta galinha pode *parecer*, no sentido dicionarizado: “ter semelhança com, de dar ares de, de afigurar-se a” ou no sentido de “aparecer, principiar a ser vista, tornar-se visível, mostrar-se, revelar-se, apresentar-se” (Ferreira, 19, p. 111 e 1036). A galinha então pode assemelhar-se ao contador de histórias; ao rumor da língua que ecoa, insistentemente; à tradição que paira, altera-se, dissipa-se, propaga-se e pode revelar-se aos ouvintes, a quem dela se apropriar e a recontar. De qualquer

maneira, faz-se alusão àquela linguagem pré-babélica, já existente, a que se refere Benjamin, aqueles sons desarticulados que ressoam e, às vezes, se fazem ouvir.

Esta lenda não será exaustivamente analisada, somente algumas frases serão destacadas, para registrar o quanto uma pequena história esconde, insinua e aponta para outras recriações. A lenda poderia ser tomada, também, como aquela linguagem primeira que fica latente e pode vir à baila, desde que estimulada por algo. Aquela linguagem que soa enquanto cala. Mas, no calar e no que é esquecido, pulsam as marcas a serem vistas e alongadas por quem delas se aproximar e perceber o murmúrio vibrante ou confuso de um discurso misto, que fala da própria voz que o carrega. Voz trazida ao ouvido pelos ecos do tempo, é como se ouvisse aquele provérbio: “Ouvir o Galo cantar e não saber onde” ou “Você ouviu o galo cantar, porém não sabe o rumo do terreiro” (Cabral, 1982, p. 174).

“A gente só ouve o barulho dela, né”. Este barulho seria o ruído da língua, que, armazenado nos vãos do inconsciente, a qualquer momento se projetará no tempo, no espaço e será ouvido no que já foi dito um dia. “A gente sabe porque foi passando de geração em geração”. Sabe-se que as antigas narrativas chegaram até nós graças à magia da palavra, à força da tradição que se passa e se renova de uma época para outra, e ao papel da memória enquanto rememoração. E ainda:

A tradição é a série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das manifestações variáveis de um arquétipo. Numa arte tradicional, a criação ocorre em performance; é fruto da enunciação e da recepção que ela se assegura. Veiculadas oralmente, as tradições possuem, por isso mesmo, uma energia particular — origem de suas variações. Duas leituras públicas não podem ser vocalmente idênticas nem, portanto, ser portadoras do mesmo sentido, mesmo que partam de igual tradição (Zumthor, 1993, p. 143).

E também porque “a identificação... é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem” (Bhabha, 1998, p. 77) e, ainda, porque a linguagem sempre parece estar habitada pelo outro, pelo outro lugar, o distante — tradição — e que ela é esvaziada pela distância, vazio que possibilita as variações de uma mesma história.

“A gente não tem autor, não tem nada escrito”. Lyotard afirma que:

no caso das tradições populares nada se acumula, ou seja, as narrativas devem ser repetidas o tempo todo porque são esquecidas todo o tempo, mas o que é esquecido é o ritmo temporal que não pára de enviar as narrativas para o esquecimento... Esta é uma situação de constante encaixe, que torna impossível encontrar um primeiro enunciador (apud. Bhabha, 1998, p. 93).

Nos textos orais, a memória e a prática do contar são responsáveis pela sua sobrevivência. Para os ouvintes, a questão da autoria não se coloca, o “autor” ou é esquecido ou é camuflado pelo contador do momento. O contador pode, por vezes, se referir à genealogia das histórias que conta, ou se referir ao mestre que o iniciou: pajé, avós, pais, babá... mas, mesmo querendo reivindicar a autoria do que conta, acaba se definindo como o porta-voz de uma comunidade. O que importa na relação contador/ouvinte é o ato de contar em si, e o reconhecimento de partes de histórias comuns, já contadas por outro, pois não se conta ou não se recria uma história oral sem alguma influência de outra história ouvida, dos modelos literários, ou das técnicas da escrita. Este é um procedimento da intertextualidade ou da intervocalidade, numa referência a Paul Zumthor, que se manifesta em todos os tipos de culturas. O que as histórias orais têm de movente e diverso deve-se aos empréstimos, às montagens de fragmentos de uma história, que desliza para outra.

A ausência de um autor para cada narrativa é mais um dos porquês da divulgação e sobrevivência das histórias. O

texto oral não se submete a fórmulas fixas, senão às mais flexíveis, daí suas variações. E o contador, livre da questão da fidelidade total ou da angústia da cópia ou do plágio, solta sua imaginação e cria novos contornos para aquele antigo mito, que mantém algo de seu. Espinha dorsal da história, o mito em si que não se deixa alterar. Assim, ao modo

do oleiro jovem que, em sua iniciação, recebe a melhor peça feita pelo oleiro velho, o oleiro jovem, no entanto, não guarda esta peça perfeita para contemplá-la e admirá-la: a espatifa contra o solo, a quebra em mil pedaços, recolhe os pedacinhos e os incorpora à sua própria argila. (Galeano, 1994, p. 86)

Isto é, incorpora e assimila o que para ele significa e os remodela novamente. Os fragmentos de estórias ou de outros tipos de produção cultural que sobrevivem ao tempo, vêm afirmar que não é possível falar de uma dada cultura, mas só é possível falar do entrelaçamento de redes culturais que se atritam, rejeitam-se, assimilam-se e sobrevivem numa constante negociação. E, por fim, interrompemos o trabalho com a cumplicidade de Bhabha quando diz que “os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais” (Bhabha, 1998, p. 207).

Finalmente, ressaltar que a cultura dos excluídos nunca foi um vazio sociocultural, e que ela não pode mais permanecer nesse lugar, o da idealização do Outro, do mirar-se no Outro e achar-se inferior, pois todo grupo humano textualiza e se comunica através da sua “literatura oral” ou dos seus ritos de interpretação e de inscrição no mundo. E que não há cultura melhor ou pior, há diversas formas de manifestações culturais que precisam ser enfocadas, que precisam daquela mirada estrábica a que se refere Piglia: um olho para si e um para os outros, mas numa atitude crítica

de conhecer, desconfiar e, depois, assimilar, se for o caso. Resta ao estudioso dessas culturas tão díspares não cair no erro de, em vez de fazer essa outra produção cultural significar um marco referencial, acabar se tornando o oposto, uma diluição da possibilidade de a constituição desses registros proporcionarem, aos contadores de causos, especificamente, o sentido de uma interação com a cultura estabelecida.

O que importa, enfim, é arriscar na atitude, no gesto que acena e vê o Outro, não apostando numa relação harmônica e ideal de convívio, mas vivendo na tensão permanente da negociação por maior espaço, ao modo de Foucault que “desconfiava das superações imaginárias, acreditando mais no gesto de superar que nas superações” (Foucault, 1991, p. 9). Pois é, também, no gesto de juntar e expor os fragmentos de cacos e de destroços que se traça a busca da identidade. E na prática constante de tal atitude que se poderá costurar o tecido de uma nova manhã, para lembrar o galo do poema de João Cabral, cujo canto só encontra eco no canto de outros tantos galos despertos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. Improvisado do Mal da América. In: *Os melhores poemas de Mário de Andrade*. São Paulo: Global, 1993.
- BEAINI, Thais Curi. *Máscaras do tempo*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Prod. RIEDEL, Dirce, et al. Rio de Janeiro: UFRJ, 1972.
- BHABHA, Homi. K. *O local da cultura*. Trad. Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CABRAL, Tomé. *Dicionário de Termos e Expressões Populares*. Fortaleza: Edições UFC, 1982.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho de citação*. Trad. Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996.

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Vega: Passagens, 1992.
- FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 11.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1980.
- GALEANO, Eduardo. *As palavras andantes*. Trad. Éric Nepomuceno. Porto Alegre: L & PM, 1994.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC-Livros Técnicos e Científicos, 1989.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Respectiva, 1974.
- LEIENHARD, Martin. *Los comienzos de la literatura "latinoamericana": monólogos y diálogos de conquistadores y conquistados*. In: PIZARRO, Ana (Org.) *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993. V. 1 (A Conquista Colonial)
- LOBATO, Monteiro. *Histórias de tia Nastácia*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1937.
- MIRANDA, Wander Melo (Org.) *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- MIRANDA, Wander Melo. Projeções de um Debate. *Revista brasileira de literatura comparada*, n. 4, 1998.
- MOREIRAS, Alberto. Ficções teóricas e conceitos fatais: o neolibidinal na cultura e no Estado. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- PIGLIA, Ricardo. *Borges: el arte de narrar*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP: 1999. (Cuadernos de Recienvenido, 12)
- PIGLIA, Ricardo. Ficção e Teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia – Revista de literatura*, n.33, ago./dez., 1996.

PIGLIA, Ricardo. *Nome falso*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

RICCEUR, Paul. *Temps e récit*. Paris: Seuil, 1985. V.3.

YÚDICE, George. Pós-modernidade e valores. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

O TRIUNFO DA MORTE: Uma visão polifônica da ironia

Christine Franco Pacheco
Lilia Silvestre Chaves
Universidade Federal do Pará

RESUMO

O Triunfo da Morte, em constante diálogo com um(a) leitor(a), que ele imagina “cúmplice” no processo do relato, o Autor cria e desenvolve a sua história, extraíndo-a originalmente de um cassete, a fonte onde repousa, muda, a matéria que se fará falável, contável, “escritura”. Assim, de início, estabelece uma relação intrínseca entre a oralidade (o que se ouve no texto gravado) e a escritura (o que se reconstrói e grifa no texto escrito). A técnica de narrar-escrever em *O Triunfo da Morte* — fragmentária, descontínua, constantemente burlando a linearidade das estruturas narrativas tradicionais — radica numa larga medida no escritor inglês Laurence Sterne, mencionado nominalmente na obra, e cujo Tristram Shandy é tomado quase como modelo.

PALAVRAS-CHAVE: Ironia; Thanatus x Eros.

RÉSUMÉ

Dans *Le Triomphe de la Mort*, l'Auteur, s'entretenant toujours avec un(e) lecteur(trice) qu'il se figure «complice» dans le processus du récit, crée et développe son histoire à partir d'une cassette, la source où repose, muette, la matière qui deviendra disible, racontable, «écriture». Une relation intrinsèque est établie entre l'oralité (ce qui est enregistré) et l'écriture (ce qui est reconstruit dans le texte écrit). La technique de raconter-écrire dans *Le Triomphe de la Mort* — fragmentaire, discontinue, en rupture avec la linéarité des structures de narration traditionnelles — est empruntée, dans une large mesure, à l'écrivain anglais Laurence Sterne, nominalement désigné dans l'oeuvre et dont le roman *Tristram Shandy* est pris presque comme modèle.

MOTS-CLÉS: Ironie: Thanatos x Éros.

I VISTA D'OLHOS

1 A IRONIA

A ironia retórica era usada oralmente, havia uma audiência e sinais como o piscar de olhos e a entonação; ato irônico isolado, num contexto e não irônico, sua enunciação não caracterizava um discurso. Em Aristóteles, entretanto, encontraremos a ironia baseada numa atitude, num comportamento, tendo como protótipo a figura de Sócrates.

A partir do Romantismo, a ironia vai deixar de ser uma atitude, vai fazer parte de uma situação de comunicação escrita onde o receptor será leitor. Quando a situação retórica desaparece e aparece a ironia da ficção, quando o auditor da situação retórica é substituído por um leitor, que lê, distanciado do emissor/autor, é que se iniciam os problemas da intenção irônica ser ou não decifrada.

Somente na ficção, o ato irônico pode se expandir num discurso irônico e como princípio estilístico. O autor se apresenta dentro da obra, toma consciência de que não é apenas um autor, mas o criador de um organismo que tem vida própria, um artifício, cujo material é a própria linguagem. A obra não é mais uma representação (mimese) do universo, é muito mais, é auto-reflexão da obra enquanto obra.

“A ironia é um jogo entre dois jogadores. O ironista oferece um jogo de tal maneira ou em tal contexto que vai estimular o leitor a rejeitar o seu sentido, o sentido literal, expresso, em favor de um sentido transliteral, não expresso, de significados contrastantes” (Booth, 1974): é essa a diferença transparente que contém toda a dialética e toda a capacidade reflexiva que é atribuída à ironia.

A ironia de que se vai tratar é a ironia que está integrada na arte da palavra. Se uma obra é irônica, depende das intenções que constituem o ato criativo; para ser vista como

irônica, vai depender do leitor entender essas intenções. Essa intencionalidade está escrita no esquema da comunicação que se situa no centro da problemática da obra irônica. A ironia “diz” uma época, “diz” um modo de arte, “manifesta-se concretamente”, “não há ironia per se” (Ferraz, 1987) — não há ironia em frases soltas, ela tem necessidade de um contexto. Ela é essencialmente comunicativa: precisa de um emissor, de uma intencionalidade na mensagem e de um receptor que perceba toda a carga intencional e, assim, entre em contato com o emissor. Atualmente, há uma volta ao estudo da ironia como um tropo, devido a essa “dupla função” que lhe é atribuída: o nível semântico, “antinomia entre sentido literal e derivado” (Hutcheon, 1981) e o nível pragmático, a avaliação pelo decodificador que é o leitor. É, pois, a ironia, um tropo ilocutório pois “implica uma intenção e requer, ela própria a manifestação dessa intenção” (Ferraz). E perlocutório, pois exige uma resposta, uma decifração, enfim, uma “avaliação” por parte do leitor.

2 O ROMANCE

Para Wayne Booth, *Tristan Shandy* é ponto de partida da grande “efusão de narradores auto-conscientes do século XX” (Booth, 1961). Sterne, por sua vez, teve dois mestres (no que diz respeito à linha romanesca de visão crítica e irônica da vida social contemporânea) que marcaram o advento da “moderna epopéia burguesa”: Rabelais e Cervantes. Abelaria, com seus três últimos romances — *Bolor* (1968), *O Triunfo da morte* (1981) e *Bosque Harmonioso* (1982) — inclui-se nitidamente dentro desta linha estilística do romance europeu.

O Triunfo da morte é, para usar os termos de Bakhtine, um “microcosmo do plurilingüismo”. De acordo com a linha a que pertence, usa todas as linguagens, “encaixa vários gêneros literários”, retrata os “mundos” que o cercam, fazendo-os falar em suas próprias linguagens e em seus próprios

estilos, deixando transparecer, entretanto, por detrás de todo esse “plurilingüismo” (Bakhtine, 1978) as intenções e estilo do autor. A linguagem do romance é um “sistema de linguagens literariamente organizado onde são representadas as várias vozes socio-ideológicas de sua época” (Bakhtine, 1978).

Abelaira, em sua obra, lança mão de todos os tipos de discurso que encontra, incluindo provérbios, expressões populares, fábulas, conversas no café e tudo o mais que a imaginação mandar ou que o trabalho sugerir. O possesso e o artífice lado a lado, em transe ou labor, (re)buscando, (re)tocando, misturando tudo, desde “o macaco Rhesus” até Lacam, e tudo é desculpa pela intertextualidade. Sterne, século XVIII — a “novidade” do novo, a verdadeira novidade? Ou tudo ainda falta ser feito como disse Lautréamont? Qual o contexto literário que o leitor de hoje deve seguir? Quais as trilhas que o conduzirão para o desvendar das intenções do autor ou o inventar de tais intenções, se tais houver?

A leitura sem inocência...

3 O TRIUNFO DA MORTE

O Triunfo da morte é um romance do tempo em que se perdeu a inocência, como diria Umberto Eco. Sua estrutura repousa num plano “bi(pluri)textual” como aliás todas as obras irônicas. Segundo Linda Hutcheon, certos romances atuais apresentam uma “fórmula literária sofisticada” na qual tanto o autor quanto o leitor têm sua parcela da obra, estabelecendo uma espécie de superposição estrutural de textos, onde se verifica um “encaixe do velho no novo”: numa estilização da paródia. A “ironia incorpora e transcende dialética e ironicamente o passado literário” (Hutcheon, 1981).

Para que o leitor “reconheça” a intenção do autor é preciso que tenha um nível de cultura compatível com o da metaficção atual, da qual faz uso Abelaira, o que justificaria a crítica que se costuma fazer à elitização do estilo irônico.

“Faço uma pausa, não vá a atenção dos cúmplices afrouxar perante o tom demasiadamente discursivo destes últimos dez minutos. Um pouco de amor não ficaria agora mal, eis aí o motivo por que deixei em suspenso a história com a Sophie, que poderia tornar-se, se eu quisesse, a minha Joaquina dos olhos verdes. Mas guardo outras Joaquinas na manga — e qual delas escolher?” (p.30)

Nesse trecho, por exemplo, mesmo que o leitor não saiba nada a respeito da tal “Joaquina”, pode “reconstruir” a partir da própria mensagem, mas ele não vai perceber a nuance irônica precisa, que ele perceberia se pudesse identificar a “joaquina dos olhos verdes” de Almeida Garret, em *Viagens na minha Terra*.

Novamente emprestaremos as palavras de Umberto Eco, que se refere à ironia como um “jogo metalingüístico, ou como enunciação elevada ao quadrado”. O importante é compreender e entrar no jogo; quem não entrar nele acabará por levar as coisas a sério e este é o risco que a ironia corre: não ser detectada e, portanto, não chegar a “existir”. Tudo isso nos leva ao elemento essencial do discurso irônico — a sua literariedade. “Conduzindo o leitor, preparando-o para o familiar, o ironista usa uma estratégia de contra-espera que acaba por colocar a descoberto o princípio estrutural da obra” (Hutcheon, 1981).

O narrador insiste em chamar a atenção do leitor para o fato dele estar lendo um livro, artefato literário, impedindo-o de confundir realidade com ficção.

O Triunfo da morte é um meta-romance, que salienta a separação das relações vida/literatura. O autor real da obra está escondido por trás do autor do meta-romance. Esse distanciamento dá à obra sua significação profunda, sua essência fictícia, seu caráter exemplar — toda obra é única. E, ao mesmo tempo, esse afastamento provoca um face a face com o leitor, aquele leitor que pode perceber as críticas, as nuances pretendidas pelo autor, deleitando-se

com as pitorescas digressões com as quais o romancista se diverte em frustrar as expectativas “do leitor sem sorte” como diz Eco.

Só após algumas hesitações dediquei tantas páginas a um relato erudito, necessariamente árido, próprio para especialistas, muito embora tentando torná-lo acessível às pessoas sem formação científica e teológica. (p. 34)

O autor/narrador do romance olha de “cima”, com superioridade, “ele” é um “especialista” e entende os “relatos eruditos”; Abelaira, unindo verdade e fantasia e usando da “erudição” do seu autor intra-diegético, faz, ao mesmo tempo, uma crítica à erudição, à intertextualidade, ao plurilinguismo em demasia. É claro que muitos leitores tomarão o texto “ao pé da letra”, as “vítimas” sempre existirão: leitores que, através de uma leitura “inocente”, deixar-se-ão envolver pelo enredo não evitando uma certa impaciência ao notar que a “ação” não avança, ao notar ainda, que mais uma vez terá pela frente uma série de páginas recheadas de citações eruditas, a respeito das quais ele nunca ouviu falar. São leitores que lêem as palavras sem notar que cada uma delas pode revestir-se de múltiplos significados, ou ainda leitores cujas crenças coincidem com o que está sendo dito.

Abelaira, na esteira de Sterne, é um dos que fazem de sua obra, uma evidência de trabalho de construção, onde a própria feitura do romance é assunto, tema discutido inclusive entre leitor e autor. *Tristan Shandy* parece ter sido um dos livros de cabeceira de Abelaira (um dos textos parodiados é justamente o início do romance inglês, na história contada por uma dos personagens, Eduardo Nunes, a respeito de sua gestação. Como veremos, se a “economia” do trabalho permitir...)

Em Sterne, podemos encontrar o leitor a conversar com o autor, sendo exortado a voltar atrás e a reler novamente o que ele afirma não ter notado. Abelaira não chega a manter um diálogo com o leitor, mas o questiona ininterruptamente:

Adormeceste? Continuas a ouvir-me? (p.18)

Não ainda para contar a prometida história parisiense, mas outra — uma terceira — e tu nem saberias terceira se eu o não dissesse. (p. 20)

A questão inerente a qualquer obra literária — do narrador distintamente separado do seu autor e que conta a obra a um narratário que está dentro dela (visível ou não) — se torna de essencial importância nos autores que procuram mostrar “algo mais” em sua criação além de uma simples história.

II

POLIFONIA ROMANESCA

*Pareils à des minoris braqués réciproquement
chacun des langages du plurilinguisme reflète à sa
manière une parcelle, un petit coin du monde et
contraint à deviner et à capter audelà des reflets
mutuels, un monde plus vaste, à plans et
perspectives plus divers que cela n'avait été,
possible pour un langage unique, un seul miroir...?*

Mikail Baktine

Desde a sua origem, o romance europeu tenta escapar da unilinearidade abrindo brechas na narração contínua de uma história. Em Abelaira salta aos olhos essa aversão à linha reta: seu romance é tecido labirinticamente — A ironia, segundo Maria Helena Novais Paiva, não obedece a Apolo, “ela participa, pelo contrário, de uma visão dionisíaca da realidade e compraz-se em labirintos e arabescos. O pensamento irônico não é discursivo e reto; será quando muito oblíquo e analógico” (Paiva, 1961).

O oposto da composição linear é o que Kundera chama de “polifonia romanesca” (Kundera, 1986). No *Triunfo da morte*, o autor evoca a construção musical de seu romance desde o capítulo 12 quando diz:

A quem, numa sinfonia, ouça apenas um belo tema delineado pelos violinos talvez não interesse o fundo quase imperceptível e contraditório dos metais, das madeiras, da percussão. Mas revelarei agora esse fundo imperceptível que contrapondo-se ao resto transforma a Sinfonia Heróica numa complexa rede de temas cantáveis e de sons aparentemente inúteis. O tema essencial, aquele que melhor entre no ouvido tenho-o vindo a esboçar, discretamente entregue aos violinos: o da morte dos meus amigos, o da minha responsabilidade, falsa ou verdadeira. Mas em surdina aí vai o que simultaneamente (como lamento não poder dá-lo simultaneamente!) as flautas murmuravam num outro ritmo. Contribuindo para a harmonia do todo. (p. 9-10)

Sua obra é, pois, uma sinfonia e, ao referir-se à Heróica¹ e ao tema entregue às flautas, em surdina, está, talvez, se referindo, em sua crítica, à política interna de Portugal, “aos que fazem a História”, aos “gestos historicamente inúteis”, etc.

É como numa composição sinfônica: “uma complexa rede de temas cantáveis e de sons aparentemente inúteis” (grifo nosso) mas que têm uma significação transliteral. O *Triunfo da Morte* é composto de linhas intencionalmente heterogêneas que evoluem paralelamente e que poderiam quase formar romances independentes, tratados de maneira alternada. Abelaira interfere com sua própria voz nos parênteses “como lamento não poder dá-lo simultaneamente”, pondo em evidência os limites da arte verbal — cabe ao leitor imaginar todas as melodias, os temas, em uníssono,

¹ A sinfonia Heróica foi composta por Beethoven no decurso de 1802. É sua terceira sinfonia, obra admirável pela sua desconhecida amplitude e pela riqueza e inovações formais. Foi mal compreendida a princípio. Os críticos do tempo censuravam-lhe a falta de unidade. Logo viram, entretanto, que, com ela, novos horizontes se rasgavam para a música polifônica. É considerada como a primeira música francamente revolucionária. Seu título, no início era para Bonaparte, que representava para Beethoven a esperança de liberdade no mundo. Quando Bonaparte se fez coroar Imperador dos franceses, Beethoven enfureceu-se e rasgou a folha do título. Deu então à sinfonia, o nome de Heróica “para celebrar a memória de um grande homem”.

num “todo harmonioso”. Numa tentativa de interpretação, digamos que, no *Triunfo da morte*, o tema da ARTE, por intermédio da linguagem oral e escrita, se manifesta através dos temas do AMOR, da MORTE e do TEMPO (entenda-se tempo dentro de uma polissemia que a palavra sugere na literatura: tempo físico, tempo espaço em que a obra se “enraíza”, tempo de leitura, tempo psicológico).

Teríamos, então, quatro linhas oriundas de uma primeira — a auto-biografia do autor:

- 1) O erotismo
 - 2) As mortes
 - 3) O jogo do poder
 - 4) A feitura do romance.
1. Erotismo: situações não concluídas; jogo de superficialidade; medo da entrega; amor identifica-se com a morte.
 2. Morte: jogo de disfarces; (máscaras) medo de ser vencida pela vida; identifica-se, às vezes, com a própria vida.
 3. Burujandu: jogo de aparências; medo do fracasso; humanismo vencido pelo consumismo; poder identifica-se com a morte (causa cancro).
 4. Feitura do Romance: jogo de encaixes; procura por cúmplices para ser completado o jogo; uma vez pronta, a obra se identificará com a morte (do autor).

O autor-narrador do burujandu vê-se vitorioso com sua descoberta, mas impotente diante das mortes (ou pelo menos perplexo!) não sabe lidar com o amor (coincidência da grandeza do sentimento em oposição à pequena capacidade do homem? — simbolizado pelo “pequeno pênis” que o traumatizara durante a adolescência?).

A composição de seu romance envolve todas as vozes:

Bem administrada, essa história ainda há de servir-me algumas vezes para espezitar o rotismo dos leitores. (p.30) Crescendo, pouco a pouco, evoluindo, transformando-se num livro escrito na clandestinidade e em perigo de morte. (p. 35)

Brinquei, claro. A necessidade irreprimível de duvidar de tudo! Pois acredito profundamente na minha história mesmo quando pergunto se não estarei a sonhar. Mas só inter-rogo aquilo em que acredito, só duvido daquilo em que acredito. Não é verdade, tudo é verdade. Morrer, dormir, sonhar... Viver, porque não? (p. 109)

Dissemos que as quatro linhas que compõem *O Triunfo da Morte* poderiam formar romances independentes. Em cada linha de narração poderíamos ainda considerar um outro ângulo, assim como uma coisa refletida em quatro espelhos:

1. uma narrativa romanesca do narrador e seus casos amorosos;
2. uma narrativa onírica, a história de mortes provocadas inconscientemente pelo narrador, que evolui revelando que ele é morte;
3. um ensaio sobre a relação ser/poder (burujandu – pterossauro);
4. A narrativa “irônica” do romance sendo feito dentro do romance.

Essas linhas se bifurcam, se entrecruzam, se alternam na “arte do contraponto romanesco” colando numa única música, a filosofia, a narração e o sonho, a fantasia.

Entremeiando-se a cada uma dessas linhas “melódicas”, “temas cantáveis” vão surgindo, expostos em digressões, onde Abelaira utiliza “estilizações paródicas” das linguagens pertencentes aos mais diversos gêneros, contrastando com a linguagem coloquial que é o “fundo” do romance.

Em *O Triunfo da morte*, não há unidade de ação; a vida do narrador é apenas um pretexto “cômico” para encaixar outras histórias, reflexões, etc. É a caixa necessária

para que o romance seja sentido como tal ou pelo menos como paródia de romance. Esta diversidade de planos amplifica a impressão de relatividade da criação literária. As digressões são compostas de tal maneira que nos enviam à narrativa, o que ilustra muito bem a complexidade da obra. Não são simples parênteses afastando-se brevemente do assunto principal, elas têm, em si próprias, um princípio de desenvolvimento sucessivo que faz quase esquecer a história das aventuras do narrador, mesmo quando esta atinge um grau de grande interesse. Para usar a terminologia de Chklovski, tratam-se de narrativas “encaixadas” na “caixa” do romance (Kundera, 1986). *O Triunfo da Morte* apresenta uma multiplicidade dessas narrativas dentro da narrativa, desses “encaixes literários” que, ao mesmo tempo em que têm o seu lugar dentro da trama, guardam, de certa maneira, a sua independência — e é esta a característica da arte polifônica (e da ironia).

A digressão é um artifício deliberadamente utilizado (em *O Triunfo da Morte*) para desviar o foco de interesse (da ação em si), para a maneira por que é narrada. E esse desvio faz com que a luz incida mais no narrador do que nos seus personagens, num lance típico daquela técnica do narrador “intruso” ou “dramatizado”. Estudado por Wayne C. Booth, onde o narrador “deixa de ser distingível daquilo que relata.” (Booth, 1974)

No mundo do romance, que vai se construindo aos poucos, ao virar das páginas, onde o autor vai-se contando a si mesmo, um provérbio, uma frase lembrada de outro romance, pode distrair a narrativa enveredando-a noutro corredor do labirinto, através da associação de idéias, suspendendo a ação para perder-se em digressões intermináveis sobre os diversos temas que dão ao conjunto da obra a sua coerência interna.

Em cada linha de narração, os temas são considerados sob outros ângulos, em todas as linhas melódicas, que evoluem alternadamente.

Inúmeras narrativas interrompem o fluir dessas linhas alternadas.

Ora o autor intra-diegético se lembra de algo interessante, que merece ser contado, ora relata trechos de conversas que ouve nos cafés da vida, ora perde-se a fazer considerações “filosóficas” sobre o sonho ou a História, a política e a literatura. estes intervalos da ação se prestam para os propósitos do autor de revelar o arbitrário das convenções literárias.

1. “O velho profeta do novo primata”; que poderia muito bem ser uma paródia do *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley e que lembra o estilo incrível da “science-fiction” e onde, através do tropo irônico, Abelaira denuncia a crise do mundo atual em que a “paixão de conhecer apoderou-se do homem” que envereda pelas especializações e esquece a si mesmo e ao mundo, tornando-se um ser esquecido. Uma época em que o homem vive em “degradação e em progresso a um só tempo e, como tudo que é humano, contém o germe de seu fim no seu nascimento” (Kundera, 1986).

Mas desta vez o próprio homem assinaria a sua sentença de morte, para maior glória da vida. (p.42)

A terra não envelhecera e continuava capaz de criar novas formas de vida (...) certas mutações não deram até hoje origem ao novo primata porque o ambiente físico não as favoreceu, mas tais oportunidades aceleravam-se agora, graças ao próprio homem, instrumento cego dos altos desígnios evolutivos. (...) Insensíveis modificações moleculares apontam para esse primata mais perfeito que destruiria o homo-sapiens assim como este destruíra o homem de Neanderthal. (p.42)

2. “o velho morto da rerete em Thanatus House”: onde se percebe todo um questionamento sobre as revoluções e esperança de liberdade:

Perguntei:

— Você mora no inferno?

_ Sim.

Pela primeira vez encontrava não uma morte mas um morto. (p.11)

3. “os discursos das Mortes”: que enfrentavam os mesmos problemas dos vivos. Sua organização poderia ser comparada com qualquer organização social.

— E ainda por cima, neste momento, as Mortes andam agitadas, fala-se de uma greve.

— de mortes?

— Sim.

— Que reivindicam? Pode-se saber?

— Compreendes, a fruta do tempo, a democracia.

— Desejam que todos os mortais escolham livremente a sua morte. Aos cinquenta, aos cem, aos mil!) (p.30)

4. “As reflexões sobre o sonho”.

Dentro de uma “narrativa onírica” onde os limites entre o sonho e realidade se confundem, o narrador se permite digressões sobre o sonho em si.

Admitamos que sonhei. Mas que prova isso?

A importância dos sonhos, os sonhos significam sempre qualquer coisa. (p.75)

Novalis já havia falado na ligação entre o sonho e a ironia. Há uma interligação entre o real e o imaginário que “permite aceitar o pensamento de um lado de lá, sem se condenar a rejeitar esse mundo aqui” (Bourgeois, 1974).

De qualquer modo, penso que não sonhei, vivi na realidade tudo isto. (p.76)

Mas se sonhei que representa este sonho? E aqui abriria uma interessante discussão a saber porque me identifico com a Morte (...) Sim Admitindo que se trata de um sonho... Qual o alcance desse sonho? (Bourgeois, 1974, p. 76)

Também nas digressões sobre o sonho, encontramos a reprodução multiplicada de imagens, refletindo-se de espelho em espelho.

Bom serei o filósofo que sonha ser borboleta ou borboleta que sonha ser filósofo? A terrível dúvida do velho narrador chinês começou a perseguir-me (...)
Ouve: terei adormecido de novo? Sonho, neste momento? (...) Um sonho dentro do sonho do sonho?" (p.91)

5. "O Boletim das Mortes"

O boletim das Mortes representa um corte abrupto no clímax da intriga (quando o narrador descobre que o seu amigo e confidente era seu próprio rival) que reforçará ainda o sentimento do arbitrário e da gratuidade do romance.

Apenas a título de curiosidade e um pouco para repousarmos, enquanto preparo café, sempre te darei alguns elementos estatísticos colhidos no boletim das Mortes, a revista de maior tiragem do mundo. (p.12)

6. "Considerações sobre a História"

Ah esta confiança na História, esta ignorância de que a História, são os historiadores que discretamente a fazem e, geralmente, não gostam dos homens de fatos às riscas. (p.97)

Seria uma "alfinetada" a algum político português?

7. "As conversas no café": "flashes" que ponteiam a obra do início ao fim, mostrando-se um aspecto da vida lisboeta e o saudosismo salazarista dos portugueses "parados no tempo".

Ao meu lado, no café: — Portugal, hoje?

Uma colônia da Rússia. Mandam os comunas, estão em toda parte, dominam todo o aparelho do estado. Eu cá defendendo a liberdade, mas com os comunas... (p. 98)

8. "A parábola do médico e da morte"

A história do verdadeiro amor do autor-narrador chega ao seu auge e é deixada em suspense enquanto conta-nos uma parábola, onde deixa transparecer toda uma crítica à religião.

Mas, homem santo, dispôs-se a perder a alma para salvar a alma dum irmão. Matei-o, Muito rico, os bolsos cheios de pérolas, foi direitinho para o céu. (p. 134)

9. A nota de E.N.: uma análise tradicional do romance. Importante para o entendimento de uma ótica do texto, principalmente, no que diz respeito a mais uma enunciação, maior distanciamento do autor real.

De qualquer modo, compete aos leitores tirar conclusões (valorização do leitor). Ao responsável pela edição apenas se exige a cópia escrupulosa e esta, nota pouco erudita, destinada a sublinhar algumas dificuldades suscitadas por um texto débil. Como documento, se de facto o é, se publica. (p.145)

O romance é uma rede labiríntica onde cada túnel liga-se a qualquer outro, "sem centro nem periferia, sem saída e principalmente infinita, algo estruturável mas nunca definitivamente estruturado: é impossível existir uma só história" (Eco, 1985).

Retomando a construção "polifônica", assim como, numa sinfonia, os temas, através dos grupos de instrumentos musicais, ora as madeiras, ora os metais, ora as cordas, dialogam entre si, no discurso romanesco há uma dialogação entre os diversos temas e as diferentes linguagens utilizadas.

A linguagem de Abelaira (e já o dissemos antes) é plural, irônica, paródica. "Assim como a ironia, a paródia é um fenômeno dialógico pois representa uma espécie de troca entre leitor e autor (...) Onde a ironia exclui a univocalidade semântica, a paródia, tal como as outras formas de intertextualidade, exclui a unitextualidade estrutural" (Hutcheon) e, presente no texto como virtualidade, ali jaz até que o leitor "de-codifique" o jogo paródico. Em termos bakhtineanos, a parodização do discurso é feita em vários graus. Em *O Triunfo da Morte* encontramos desde a paródia crítica e estilizada, "até a quase-solidariedade com o discurso parodiado ('ironia romântica')" (Bakhtine).

No capítulo 9, a imaginação nos transporta para o mundo “mágico” de Cervantes; a história dos amores do autor lembra a história dos amores de *Jacques le Fataliste*, de Diderot. Várias vezes o autor frustra a satisfação do leitor que pensa ter reconhecido o texto parodiado, pois assim que se refere ao texto, cita o autor parodiado (crítica à elitização paródica, talvez?)

Mas se acreditares, só te peço uma coisa: não vejas nestes factos qualquer carácter simbólico, qualquer sentido para além deles. (...) Do presente texto, julgo eu, de pôr de lado a idéia de que as coisas em vez de se designarem a si próprias, significam não sei quê. E Alberto Caieiro sabia. (p.54)

A narrativa do velho professor de matemática, Eduardo Nunes, parodiza o início do *Tristram Shandy* de Sterne²:

A quando da ejaculação que fez de mim o Eduardo Nunes, a minha mãe recebeu centenas de milhões de espermatozóides. (...)

Enfim, não sei se alguma vez leste o mais belo romance da história, o *Tristram Shandy*... (p.87)

insistindo para que o leitor entenda.

“Percebes? Percebes?” (p. 88)

Falando ainda de intertextualidade, Julia Kristeva define o texto como um “espelho transligüístico que redistribui a

² Sterne, Laurence (1713-1768) — *Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, Romance de opinião. A obra não é construída sobre seqüências de acontecimentos mas sobre personagens e sobre características do discurso. Foi um dos primeiros a tomar consciência do jogo da narrativa entre a enunciação de um autor ao mesmo tempo presente e escondido e os enunciados que ele produz. Um dos primeiros a pôr em cena os artifícios que são criadores da escrita (inovações tipográficas: páginas deixadas em branco, frases substituídas por asteriscos). “Permitir-se pensar tudo seria faltar de saber-viver: a melhor prova de respeito que se pode dar à inteligência do leitor é deixar-lhe amigavelmente alguma coisa para imaginar” Este romance pode ser considerado um precursor da evolução do gênero.

ordem da língua (...) relacionando-a com diferentes tipos de enunciado anteriores ou sincrônicos” (Kristeva, 1969), um processo de absorção e transformação de textos que se sobrepõem à semelhança pelo espelho também sem revelar nos ecos do passado e nas vozes do presente. Através do estilo abusivo, Abelaira, assim como autor que pertence a essa linha de romance irônico, traz a marca da intertextualidade. Cada autor citado por ele, espelha à sua maneira, a sua idéia: aquilo que é dito pelo narrador foi explorado inversamente pelo autores citados. São todos críticos, inovadores e, de maneira geral, produziram impacto com suas obras. Ao menor pretexto, Abelaira recheia o texto do livro de uma “erudição estapafúrdia” e de uma pitoresca terminologia científica. Não pretendemos, nesse trabalho fazer um estudo aprofundado da intertextualidade em *O Triunfo da Morte*, porém, como curiosidade, foi feita uma pesquisa a respeito dos autores referidos por Abelaira nas citações que fazemos do seu texto. Ao longo do trabalho, usaremos a “nota de rodapé” para comentar e situar os autores a que ele alude³.

O tema do Tempo tem a sua importância dentro da “polifonia” do romance porque é um dos elementos da sua construção labiríntica, evocando constantemente passado e presente, arcaico e novo. Intimamente ligado ao tema da Morte, o Tempo se projeta em todas as linhas narrativas.

Quanto à Morte, já nos referimos rapidamente, à diferença que há entre a maneira de encará-la do homem de hoje e a do homem medieval. Há, no romance, toda uma reflexão sobre a influência da época no pensamento do homem.

Crer em ti (em Deus) na Idade Média parecia mais fácil (...) Mas obrigaste-me a viver no século XX (...) Não podes, não deves julgar-me no mesmo plano em que julgaste os homens das outras épocas. (p.52)

³ A pesquisa sobre os autores foi baseada no *Petit Robert 2*, Dictionnaire Universel des noms propres. Direction, Paul Robert. Paris, LE ROBERT, 1986.

No século XI, a morte não se concilia com o automóvel. Hoje, os teus pais, a escola, a imprensa, a necessidade de não destoares obrigam-te a preferir o automóvel.” (...) No século XI acreditávamos em outros ideais (...) Na Idade Média a água, chorosa porque o fogo a queimara, podia ir queixar-se ao Sol, o inimigo da lua, que irritada depois repreendia a água. (p.78-79)

Hoje, a água se reduz a oxigênio e hidrogênio. A mudança dos valores, a relativização de tudo, o “sinal dos tempos”:

nem sequer foste tu a optar, bebeste já no leite da tua civilização os teus desejos. (p.79)

Quanto à temporalidade no romance, vemos o tempo psicológico que é pela sua própria natureza “labiríntico”. O próprio espaço por onde o autor/narrador/personagem se desloca sugere a tortuosidade dos labirintos. Ora são as ruas de Paris, desertas, ora “noite escura”, em algum lugar do mundo “abriu-se uma porta e um homem alto, extremamente magro, convidou-me a entrar” (p.41), ora subindo num monte depara-se com “Thanatus House”, aliás, “todos os caminhos levam a Thanatus House” (p.73). Sempre se chega ao mesmo lugar, não há saída...

Numa época de velocidade como a atual, o romance não pode perder-se de vista. Há que se proceder a um “despojamento”, a uma técnica de condensação. “A ironia não apenas abrevia mas também fracciona” (jankelevitch, 1964).

Enquanto o autor do meta-romance suprime os detalhes sobre Sophie (que não será mais citada apesar da proeza que faz):

Se tiver tempo, se a Sophie couber na economia do meu livro, ainda voltarei a citá-la. Custa-me deixar em suspenso o que depois aconteceu... (p.21)

sobrecarrega os discursos sobre seus inventos, por exemplo, com um plurilingüismo exagerado propositadamente. Mas, afinal, é preciso lembrar-se

que esta narrativa representa uma escolha. Talvez arbitrária. Talvez nem sequer a mais interessante. (p. 21)

É no momento do fim que o tempo se revela repentinamente como um todo, reveste uma forma luminosamente clara e integrada. Quem acaba a obra é o autor implícito, pois o autor intra-diegético deixa inacabado o seu romance. No final há uma convergência dos temas, as diversas histórias se entrelaçam, tudo se dirige para o mesmo fim — o amigo Morte, LVXW267 é o amigo Eurico Nogueira, sócio e rival, marido da mulher amada, a qual atingiu, por sua vez, a fusão total com a figura idealizada da leitora ideal. Apesar de não amado e de ter que dar seu lugar a outro, apesar de vencido, fez uma escolha: encontrou a unidade, o seu sentido, a morte e a imortalidade...

Na trama do romance são evocados “leitmotivs”, passando pelas várias linhas narrativas dentro dos vários contextos. Em *O Triunfo da Morte*, além dos motivos próprios aos romances irônicos, como a dubiedade das coisas, o espelho, que é a própria estrutura romanesca, as imagens se reproduzindo numa “série infinita de espelhos”, e a máscara, outros motivos transformam-se em imagens repetitivas: o autor tem certa obsessão pela nudez, pelos seios (sem soutien), pelo automóvel e pelo telefone — símbolos da época atual, talvez... Mas, também, segundo ele, sinais de AMOR e MORTE.

III THANATUS & EROS

Frateli a un tempo stesso Amore e Morte” ingenerò la sorte.
Leopardi

1 MORTE

“Les deux grandes philosophes (Descartes e Galilée), ont dévoilé l’ambigüité de cette époque Qui est dégradation et progrès à la fois et comme tout ce Qui est humain, contient le germe de sa fin dans sa naissance”
Milan Kundera

A Morte aparece em primeiro lugar no título do romance, o que não deve ter grande significação já que E.N. (o responsável pela edição) confessa tê-lo escolhido ele mesmo:

Quanto ao título também sou responsável, arranquei-o à arte do século XIV, mais concretamente aos frescos do Compositante de Pisa. A minha nota pessoal. (p.146)

Não resistiu à tentação de se apropriar do texto e de colocar algo de seu — desejo de poder?

Booth chama a atenção quanto às “pistas de ironia” que o título pode nos dar. No entanto, às vezes, essas pistas nos enganam. Se considerarmos que E.N. interpreta o texto como um leitor ingênuo o faria, ele deve ter dado esse título pelo que interpretou da ação do romance: a história das Mortes e das mortes — algo como um romance policial ou fantástico.

Falo em morte porque tudo indica que a inominada mulher do Eurico matou o autor. (p. 141)

Dentro da narrativa do romance em construção, o autor suposto dirige-se aos leitores assim:

porque perdem tempo com o livro se já não acreditam na Morte, se a reduziram a um simples acidente bioquímico? (...) procuraram dar sentido às minhas palavras? (p.108)

e antes:

Confessar-me Morte suscitam um enigma que precisa de resolver, pois para ti a imaginação procura sempre na realidade os seus materiais? (p. 141)

Confessa o autor que há algo por detrás das palavras que precisa ter algum sentido? O texto aí está “e produz seus próprios efeitos de sentido” (Eco, 1985, p.11)... e “Nada consola mais o autor de um romance do que descobrir mele leituras, nas quais não pensava e que os leitores lhe sugerem” (Eco, 1985, p.11). Quando o autor intradieético não recorre a “absurdas alegorias, as alegorias não alegorizam nada” (Eco, 1985,

p.11) ou “repetindo-me: procurarão portanto o sentido a dar às minhas palavras, concebidas mais ou menos como símbolos? Símbolos de quê?” (Eco, 1985, p.11) o autor implícito está querendo nos dizer que são alegorias e que são símbolos as suas palavras. O autor/narrador/personagem mistifica a linguagem que é desmistificada pelo autor implícito.

A Morte, com M maiúsculo pode simbolizar a Arte que é imortal — só a arte é eterna, tudo o mais fica defasado:

Certos homens ergueram-se acima do seu tempo, acima da civilização. Sabes por quê? Sabes donde lhes vinha a sabedoria? Eram Mortes... Sim Mortes. Rebelais⁴, Nietzsche⁵, Diderot⁶, Hume⁷, Dostoiewski⁸.

Mortes, compreendes? Quando digo eram quer dizer são, pois alcançaram a imortalidade. (p.79)

⁴ Rebelais (François) “escritor francês (1494-1553) é o autor de *Pantagruel*, de *Gargantua* que continuam no *Tiers Livre*, no *Quart Livre* e no *Cinquième Livre*, narrativas herói-cômicas, burlescas que satirizam a sociedade e as instituições. Sua obra é uma verdadeira epopéia da linguagem: invenção verbal e riqueza vocabulares sem iguais”.

⁵ Nietzsche (Freidrich) “Filósofo Alemão (1844-1900) estuda a tragédia como a vitória dos gregos sobre o pessimismo, graças à síntese do espírito apolíneo da forma e ao entusiasmo dionisíaco” o que o aproxima dos nomes citados, além de sua visão crítica, denunciando os preconceitos morais e anunciando, como Abelaira a “transmutação geral dos valores”.

⁶ Diderot (Denis) “Escritor e filósofo francês (1713-1784). Sua obra *Jacques le Fataliste et son maitre* é um diálogo sobre a liberdade humana e coloca os problemas da criação literária”. Exerceu grande influência sobre Abelaira.

⁷ Hume (David) “Filósofo inglês (1821-1881); Sua obra é uma crítica ao racionalismo dogmático dos metafísicos do séculos XVII.

⁸ Dostoievski (Fiodor) “Romancista russo (1821-1881); Em toda sua obra ele coloca o problema do homem dilacerado entre a presença do mal e a procura de Deus; entre o inconsciente e o consciente. Seu estilo foi incompreendido pela crítica tradicional. “Considerava sua última obra, *Os Irmãos Karamazov*, que ficou incompleta, a sua obra-prima.

Foram grandes pensadores, escreveram sobre a alma humana, a essência do homem. São universais e atemporais.

A sociedade secreta das Mortes, lamentando o avanço da tecnologia no mundo, enquanto continuava atolada num atraso de alguns séculos, poderia ser uma alegoria de Portugal e dos portugueses que cultuam uma glória passada, o que ele faz questão de frisar e repetir “se falei (...) foi por uma certa deformação historicizante que me leva (que nos leva a nós, portugueses) a ascender sempre à nebulosa primitiva quando desejamos contar o mais íntimo dos acidentes” (p.61) ou “E só falo do Bastos por causa do tal desejo português de começar todas as histórias pela nebulosa primitiva, mesmo quando isto não interesse para nada”. (p.85)

Em suma, o leitor é desafiado para um jogo de interpretações: o que significaria Thanatus House?

Thanatus House (influência da americanização do mundo de hoje?), está solta no tempo-espaço fictício: não pertence a nenhuma época fixa e não está em lugar nenhum, ou melhor, está em todos os lugares... “Todos os caminhos levam a Thanatus House” (p.73) Como em todo o romance, a crítica social é evidente.

Além do aspecto crítico, sonho e realidade se misturam: o melhor amigo do autor do meta-romance, parte integrante da sua “vida-real”, também é Morte e se encontra com ele em Thanatus House — O LWVX267. Este é um recurso intencional da ironia, quase uma narração fantástica, onde a imaginação liberada do controle da razão, da preocupação da verossimilhança, nos faz penetrar “nas paisagens inacessíveis” à reflexão racional.

Ando nisto há seis meses e não posso mais! Arriscou no entanto um dito de espíritos: se ao menos pudesse suicidar-me! Mas nem isso, nascemos imortais. Depois: — Eis a grande ocasião, recusar-me-ei a matar mais gente, prefiro o castigo da mortalidade... (p. 119)

Ao mesmo tempo, o olhar mais lúcido é colocado sobre o mundo moderno e a imaginação “mais alucinante” nos descortina toda uma crítica construtiva do real:

No ocidente e no século XII a sociedade aceitava as Mortes, elas conviviam facilmente com os homens. Hoje rejeita-as, prefere ignorá-las, nega-lhes até a existência, obriga-as a disfarçar-se. Mas essa vida dupla, Mortes que se fingem homens vulgares, cria-lhes problemas, e complexo de Eufrotex, o complexo da dupla personalidade. de facto, consoante as sociedades e as épocas, os homens apreendem a morte de diversas maneiras, e sentem-se apreendidas de diferentes maneiras leva-as a verem-se também contraditoriamente, uma ruptura da personalidade. (p.123)

Na Idade Média, quando o homem tinha um conhecimento muito menor de si, ele aceitava melhor a idéia de morte. Hoje, o homem moderno vive como se ela não existisse, como se possuísse uma imortalidade que, entretanto, ele sabe falsa.

Estaria Abelaira nos mostrando o contraste que existe entre a realidade e a aparência das coisas? A vida, nós “fingimos” que a vemos sem disfarce, entretanto, a morte sempre se nos apresenta “mascarada”, disfarçada.

A vida, nós temos certeza de que é sempre repleta de sofrimento — a morte uma incógnita — no entanto, ironicamente, temos pavor da morte. Seria exatamente pavor pelo desconhecido?

De repente, a morte está sempre diante de nós, presente no grande palco da vida, e nós, nesse “mundo-floresta-de-enganos”, cobrimos a cabeça — qual avestruz — e não aceitamos nossa única verdade, como uma “organização clandestina” da qual temos medo e, ao mesmo tempo, sentimos por ela uma grande curiosidade.

Assim, Abelaira usa dessa maravilhosa conquista do romance moderno: a fusão da realidade com o sonho, a fantasia; a união de elementos heterogêneos como o sonho,

a fantasia; a união de elementos heterogêneos como o sonho e a imaginação descontrolada com um exame lúcido da existência “misturados de tal maneira que não se possa distingui-los” (kundera).

Essa confrontação polifônica entre o sonho e o real, a “narração onírica” é uma das linhas do contraponto — como já dissemos.

O tema das Morte reflete-se pelo romance, nas várias linhas melódicas.

Quando estivermos mortos, como sabê-lo? (...)

Logo a morte não existe e talvez até já tenhamos morrido (...) e portanto, se já morremos, então vivemos no inferno, o nosso mundo é um inferno. Sim, o mundo criou-o o diabo. (p.21)

Como representar o papel de morte (...)?

Excluída a hipótese de matar (...) que mais pode fazer a morte? (p.22-23)

O narrador escreve para dar um sentido a sua vida, para conseguir cúmplice, para não ter continuidade e enganar a morte, porém, seu livro é secreto; ser descoberto significa a perda da imortalidade e, portanto, o fim. A morte dá um sentido a sua vida, ou tira-lhe o sentido?

Também na narrativa das mortes encontramos a “reduplicação espelhada”, ou seja, a repetição das histórias das mortes, das quais o autor era o “involuntário responsável”:

Carlos Manuel (ainda na infância) ganhava todas as corridas, cai e “bate com a cabeça numa pedra”.

Maria Luisa, recusara o seu amor, morre atropelada.

“O homem que falava espanhol”, quer roubá-lo. Morre de um dia para outro.

Patrícia, sua mulher, “suas relações atingiram o ponto zero”, “morre atropelada”.

Leandro, tinha “um certo desdém pelos (seus) talentos”, morre num acidente de carro.

O pai, morre de indigestão de burujandu (não acreditava nele)

Helena, morre assassinada na cozinha e o acaso faz com que ele seja preso. A grande ironia, a única que ele não matara. A história que destoa dentro da repetição.

Ele só eliminava aqueles que lhe eram hostis, de alguma maneira... E como os eliminava? Abolia-os da narrativa...

O autor se pergunta:

As tais idéias que, segundo Fondane, têm milhares de mortes na consciência? (p.62)

Ficaria desesperado se alguém (...) concluísse qualquer coisa deste gênero: Para o autor todos nós trazemos conosco a morte, e, desse modo, mesmo quando não o sabemos, matamos. (p.108)

O fato é que há algo de barroco no tema da morte, juntamente com as características da narração do romance: “o sensualismo (especificamente o visual), tensão entre fé e razão, misticismo e erotismo, entre o apolíneo e o dionisíaco, entre a aventura e a ordem, entre a miséria da carne e a transcendência do espírito, entre a racionalidade e a fantasia, etc. (...) Estética das antinomias que forcejam por unificar-se, o Barroco implica uma cosmovisão e uma teoria do conhecimento” (Massaud)

Dentro das outras linhas narrativas, a morte está sempre presente: “o burujandu provoca cancro no pênis”, “sem qualquer dúvida, o índice de mortalidade ocasionado pelas conversas telefônicas ultrapassa o do burujandu” (p.44)

Parece-te mais cômodo aceites-te como um automóvel que morre quando o maquinismo se estraga. Com a morte não, ela pode decidir matar-te mesmo quando teu maquinismo funciona bem. A Morte introduz o sem sentido no mundo e isso não o suportas tu. (p.78)

O sem sentido, a contradição, tudo concorre para se estabelecer um conflito dentro da obra. As Morte usavam máscaras para não se identificarem, não saberem quem eram

no mundo, porém, uma das mortes sabia que o narrador-personagem tinha inventado o burujandu e matava (conscientemente ou não) através da ingestão de seu suco.

E na hora de tirar as máscaras, quando os dois amigos/rivais conversam e o narrador quer saber porque os homens existem “se se destinam a morrer”... Eurico tenta explicar:

Deus criou o mundo para mostrar sua grandeza (...) depois criou o público para ter a quem se dirigir, para receber palmas? Nós o público, os homens. Os cúmplices (...)
Deus sofria de solidão, sentia-se só (p.132)

Os homens revelaram-se uma anomalia, mas Deus não conseguiu livrar-se deles.

A vida revelou-se indestrutível. Noé sabotou a primeira tentativa de acabar com ela. E outras se sucederam, incluindo a inquisição, a castidade, o jejum, a sociedade industrial. (p.132)

Abelaira sugere a analogia entre o poeta e Deus (que para Northrop Frye é o ironista supremo), autor “dieu-caché”. É o último sentido da ironia, ironia como ato de escrever, destinado a deixar aberta a questão do que poderia significar o sentido literal, como se houvesse um perpétuo adiamento de significado: a ironia, segundo Mueke, diz algo que provoca “uma série infinita de interpretações revolucionárias”. E a Morte é a maior das ironias. A ironia ontológica é a morte diante da vida que ela aniquila — “A minha ironia ultrapassa todas as outras” (Flaubert)

O leitor, afinal, significa a Morte para o narrador-autor. É ele que o mata ao terminar de ler a obra. O autor intradieético “construiu” um leitor, um cúmplice, quis aprisioná-lo na rede da escritura, quis ter poder sobre ele, que o engana, eliminando-o quando FECHA O LIVRO.

2 AMOR

Lá véritable ironie — car il y en a aussi une fausse — est l'ironie de l'amour. Elle naît du sentiment de la finitude et de ses propres limites, et de la contradiction apparente entre ce sentiment et l'idée d'un infini que contient tout véritable amour.

Schlegel

Assim como a ironia nos revela uma visão crítica do mundo, *O Triunfo da Morte* também nos mostrará, através do jogo dialético do poder entre Eros e Thanatus, uma série de interpretações “transliterais” acerca do jogo de dominação e de sedução entre um homem e uma mulher. Aqui, novamente, se verifica uma “reduplicação espelhada” das narrativas amorosas por onde andou se metendo nosso autor-intradiegético.

As relações amorosas dentro da obra nunca são completadas, o que, na verdade, não constitui objetivo do par amoroso. O importante é a luta pelo poder, pela posse do outro enquanto objeto de interesse, enquanto resistência a uma entrega total (já que a continuidade do amor conduz à continuidade da Morte, temida pelo homem). O narrador fugirá sempre do relacionamento amoroso enquanto obrigação e, ainda, o que mais ele teme, o desnudamento, o mostrar-se sem disfarce, sem a máscara.

Inesperadamente quis mostrar-se sem pintura, e nunca vi ninguém com dois rostos tão diferentes, embora o mesmo. (p.20)

Todos os casos em que o narrador nos mostra, numa sempre reduplicação de situações mal resolvidas, são importantes para chamar a atenção sobre sua verdade, sempre escondida no dizer uma coisa e dar a entender outra.

O medo do erotismo e a sua relação com a morte das personagens ficam ainda mais claros no relacionamento com os elementos femininos. (Duarte)

No desenvolver labiríntico, a temporalidade do romance é cheia de arestas, Há um vai-vem proposital, que confunde a seqüência narrativa do amor. Os amores do autor, que escreve enquanto espera o sinal de um alguém amado, vão se contando consoante sua memória os chama à vida e desaparecem em seguida. O autor “de papel”, ele também, tem em seu poder o artifício da literatura para “dar vida” e “matar” seus “personagens”. Ele conta o jogo de sedução com uma inglesa, jovem e solitária. Gostaria de ir — mas seria ceder — o melhor do jogo é a competição. Adivinha o convite ao sexo através das imagens obsedantes do “seio apeteçível de bicos bem visíveis e escuros” (p.6).

A forma mais simples, poderia dizer-lhe, é vir no meu automóvel ou acompanhar-me a casa. Mas não. Resisti ao apelo da aventura... (p.6)

A mesma situação insólita se repete com a mulher desconhecida que se aproxima do personagem-narrador, num café, em Paris. Estranha, afirma um namoro inexistente e começa a falar da angústia da vida, que já é em mesma um inferno. Ironicamente, a “louca” possuía uma rara lucidez. Por isso mesmo, ele foge apavorado, pois não quer saber de angústias, para ele, o “tempero” da vida é o erotismo, enquanto descoberta e percepção do outro. Jamais permitiria uma maior aproximação. Poderia até existir a possibilidade de ficar com ele (temporariamente) sem jamais ficar como ele, numa integração tal que anulasse o Eu.

O jogo continua com nova parceria. Sophie, estudante de medicina, que ignorava “a comunicação”, por isso se abandonava ao consumo da convivência e do amor. Mais uma vez apreendemos o sentido do amor na ilogicidade do puro jogo. A falta de uma “comum união” com outros era preenchida pela festa, pelo prazer vazio de significações mais profundas e tudo acabava por se transformar num objeto de consumo, como o sexo, por exemplo.

A nossa divide-se praticamente entre produção e consumo. A produção é o trabalho (...) O consumo... Na maior parte das vezes substituo a intuição da festa (e quem diz festa, diz comunicação) pelo consumo: comprar uma camisa, livros que nunca lerei, beber... (...) O consumo da convivência e do amor, inclusive. (p.19)

O desejo de ir para a cama com o narrador se manifesta em Sophie, no entanto, a máscara cai e ela não pode fazer sexo com ele justamente por amá-lo. E, diante dessa ilogicidade irônica do destino humano, passaram a compreender que, mais do que sexo, era preciso um conhecimento total, numa entrega absoluta que equivaleria à morte do Eu para a dominação do Nós. É como se o autor/narrador se perguntasse: — Para que mudar? Talvez seja mais fácil permanecer com aquelas ilusórias formas disfarçadas de amor. Quantas vezes disfarçamos o nosso medo sob a forma de amor? Enquanto o medo da morte for maior do que o amor, nossos atos serão meras negações, disfarces, máscaras. E porque “os corpos se entendem, mas as almas não”, como disse o poeta, os dois se afastam...

Aparece Patrícia, “o nome exato”, mulher que o fascinava porque usava o sexo como jogo, numa ousadia que o “estimulava”. Casam-se “por amor”, mas, como toda instituição, o casamento estava fadado ao fracasso. Cada vez mais ele se sente agrilhado por esse relacionamento. E compreende que não havia amor, justifica sua atração por Patrícia sensualmente: “não usava soutien (adoro as mulheres que não usam soutien), o peito muito branco, desenhado pelo biquíni”.

O narrador adoece gravemente “tão gravemente que cheguei às portas da morte” (p.47) e sua relação com Patrícia já havia chegado ao ponto zero. Durante o tempo em que ele está doente, ela o tem sob sua dominação e, por isso é odiada.

O ponto zero, hem? Coisas como esta: decidira aplicar toda sua crueldade na defesa da minha saúde. Mal eu puxava de um cigarro, chamava-me estúpido, obrigando-me a ir

fumar escondido para a casa de banho. E a mesma coisa com o alcool. O alcool, o café, o burujandu. Chegou até a descobrir um neurologista que lhe garantiu serem extraordinariamente nocivas as relações sexuais. (p.48)

O orgasmo como êxtase e entrega completa significava morte. E como o bicho-homem é o ser mais inseguro do mundo, ele percebe sempre a ameaça e “foge correndo”. O narrador-personagem sentiu-se como objeto de posse, reagiu e Patrícia morre prosaicamente atropelada por um carro quando ia comprar pastéis.

A aventura com Adriana perde-se na prudência de não manifestar desejos, para não provocar mais mortes.

Mesmo sexualmente, conhecemos as nossas primeiras dificuldade. Assim evitava mostrar-se desejoso, esperando dela os sinais do desejo, mas, tímida, passavam-se longos períodos de abstinência explosiva e eu já nem sabia como agir. (p.56)

Novamente “os corpos e a almas se unem e se separam, regidos pelas mesmas leis de atração e repulsão que governam as conjunções e disjunções dos astros e das substâncias materiais” (Paz, 1984). É a vez de Beatriz, uma melancólica secretária para quem a vida nada valia. Só durante o sexo ela parecia sair do seu estado de apatia:

E ela fazia-o muito bem, ainda hoje sinto um vertigem, só de me lembrar. Deitar-me com a Beatriz não era apenas o grande e tátil prazer que lhe extraía do corpo. Talvez mais ainda o prazer de observar o prazer dela, a maneira como reagia quando lhe tocava... (p. 60)

No entanto, passado o momento de abandono ao prazer, Beatriz se abandonava novamente à “desesperança”. Se num fragmento, que é o capítulo 55, o autor-personagem diz denunciando a ficção: “A Beatriz introduziu-se neste monólogo (neste livro?) por causa da Helena. E vou falar da Helena, a Beatriz não interessa, nada significa na minha história” (p. 61).

No capítulo seguinte se contradiz: “Como pôde afirmar tão grande enormidade? E a Beatriz era o prazer, o êxtase. Impossível esquecê-la” (p.62). E então é suprimida do romance.

Por isso mesmo, falemos agora do caso Helena.

Certa vez, desisti de ir ao cinema para seguir um automóvel (...) A cena repetiu-se com outro automóvel, dias mais tarde, e quando já nos aproximávamos de Alcochete (sim, Alcochete!) o dono saiu também do carro e avançou para mim ameaçador. Que havia eu de fazer? Um latagão, mas a mulher interveio (...). E eu aproveitei o momento para me safar. Mas ocorreu-me: daquela discussão entre ambos e por minha causa, não poderia resultar alguma tragédia? Voltei a segui-los, desejoso de evitar a tragédia. Ultrapassei-os, obriguei-os a parar (...)

Então aconteceu uma coisa extraordinária. O homem pôs a mulher fora do automóvel e disse-me:

— É tua, leve-a, não a quero mais.

Chamava-se Helena. (p.65)

Como o acaso sempre o fascinava, manteve com Helena, por breve tempo, um romance.

Misteriosamente (ou ironicamente?) esta também desaparece de sua vida: fora assassinada na cozinha (desta vez por outro...).

Estaria o amor condenado sempre à morte, à expectativa? Será que nossa imperfeita e inacabada constituição nos fez de tal forma que a obtenção e a manutenção do que queremos, sempre acaba gerando uma forma de frustração?

Em Thanatus House viveu “uma pequena história sentimental”. Faziam amor na biblioteca e o “tributo à morte é pago na figura do fruto do amor, impedido de viver” pois a sua parceira foi obrigada a abortar “e como seria um menino concebido lá? (p. 114)

Desta maneira, estaria o autor implícito por detrás do narrador querendo nos mostrar que, nesse mundo

relativizado, as pessoas preferem as relações superficiais, pois com elas não precisam se aventurar no mistério que é o “outro”, que somos todos nós e é cada um de nós? Por isso ficam no conhecimento externo, pois esse dá a sensação de controle. Quando alguém diz: — Conheço fulano na palma da mão”, muitas vezes quer é dizer que já tem o fulano na palma da mão numa pretensão de posse.

O amor, entretanto, para que se estabeleça, não pode ser um exercício de poder e dominação (por isso mesmo não se estabelece no *Triunfo da Morte*). O amor verdadeiro só floresce onde há presença sem disfarces do ser verdadeiro, um ser que emerge para a liberdade, para a independência.

Entretanto apaixonou-me como qualquer vulgar mortal. Mas não sendo um vulgar mortal, teria o direito de me apaixonar e dizer o meu amor à mulher amada, escondendo-lhe o meu caso? (...)

O perigo de matá-la, mesmo sem querer. (p.112)

E depois de uma pausa onde há tempo para refletir e ponderar sobre o que fazer...

Sim. Dizer-lhe tudo. Mas alguma mulher poderia amar-me tanto que aceitasse tamanho risco? E, sabendo toda a verdade, confessasse:

— Desejo morrer quando já não gostares de mim. Nesse mesmo dia.

De que ilusões se alimenta um homem!” (p.113)

“A cronologia do romance se confunde no tempo vivido” (Rosenfeld, 1976). A mulher a quem ele se refere desde o capítulo 6,

Um desejo de que certa mulher me pergunte se eu não quero acompanhá-la ao cinema, encontrá-la num café. Momentos antes liguei para casa dela, o telefone não respondeu. Que estará a fazer? Talvez com outro, talvez como marido, talvez sem pensar em mim? — e porque pensaria em mim se já não há nada entre nós? Precisamente por nada haver, por poder voltar a haver. (p.4)

E novamente no capítulo 16,

Hoje voltei a telefonar-te e não estavas — continuavas a não estar. Onde, meu amor, te escondes tu? (...). Onde, meu amor, te escondes tu? (...) Quase nunca me telefonas, sempre eu... E tens sempre pressa, a apressa que dantes não tinhas, sobretudo nesse dia em que parou o tempo. (p.14)

É aquela por quem se apaixonou realmente e quem (ironia do destino?), tomando a palavra, o destruirá no final.

O tom do discurso se transforma quando o autor fala desse amor. Há um tom idílico no final do romance, inundada de uma melancolia que vem, talvez, do conhecimento do futuro, mas o autor encontra uma certa paz, apesar de tudo. Entretanto o amor verdadeiro afinal encontrado já pertence a outro, e, no retrocesso do tempo do romance, o autor deixa escapar:

... comecei a investigar discretamente a vida do Eurico, tentando saber se havia alguma mulher em perigo. A dele por exemplo. O que, aliás, acabou me levantar alguns problemas. (p.8)

E era a esse “outro” que ela amava de verdade. A ilogicidade do sentimento de amar, a ilogicidade irônica se revela com toda a sua força. O outro, o rival, era Eurico, seu amigo nos dois níveis de espaço/tempo do romance: no “mundo” e em “Thanatus House”

Mas pouco a pouco e até pela descrição da mulher identifiquei o sedutor, eu, o LVXW267 contava uma outra face da minha história. (p.124)

As máscaras caem pouco a pouco. A revelação introduz um suspense (imediatamente cortado pela digressão sobre o Boletim da Morte, capítulo 100). “O dia em que parou o tempo” (p.14) foi o dia de êxtase dos amantes: “Quando regressou, disse-me, só soubera de passagem do tempo pela mudança lá fora das cores. (...) Haviam vivido uma alucinação.” (p.120)

E ambos, amante e marido, compartilham da verdade da mulher conheciam-na como era, “sem disfarces”:

Dela conhecia a única verdade, que eu também conhecia, a única verdade indiscutível, tudo o mais se resumindo a um jogo de cabra-cega. (p. 121)

... o orgasmo, o único momento em que nós entregamos completamente, vivemos sem disfarces, tal qual somos... (p.120)

Num certo momento, a narrativa sobre uma metamorfose: de “escrita” passa a ser falada, a leitora idealizada pelo autor do meta-romance começa a identificar-se com a mulher amada. O fascínio do acaso, do perigo e da ilogicidade domina o narrador que faz “confluírem interlocutor/cúmplice/leitor/mulher amada” provocando uma “presentificação diegética concomitante do produtor e do receptor da narrativa”.(Duarte)

Não só a amava como também me senti fascinado por ela não gostar de mim. (p.124)

Espera... Deixa-me imaginar-te mulher... Ouve, deixa-me supor: além de mulher, a mulher por que me apaixonei. Que em silêncio ouves as minhas palavras. E embora eu escreva neste momento, embora neste momento não te veja, esse momento deixou de ser este, já não é o mesmo, mas outro, e já não escrevo, mas falo — e tu, ausente, tornaste-te presente, escutas-me...Verdade? (p.117)

Ouve... E se tiver escrito esta história a pensar em ti? Se todo meu discurso apenas significa uma declaração de amor, o pedido para não me deixares?

Diz, diz-me qualquer coisa...Ou não digas. Aguarda ainda os momentos. (p.126)

E com a revelação final, com a denúncia da “representação” presente no texto, tudo se funde e se confunde, o espaço/tempo real (tempo de leitura, espaço do livro), é o espaço/tempo da ficção e, ao acabar do último cigarro, acaba o último fragmento (a que chamamos capítulo) e o Eu,

vencido, pede uma resposta: “Mas porque não falas? Mesmo sem falares, amor. E se quiseres ficar aí sentado o resto da tua vida, poderei continuar indefinidamente, ao falar-te sinto-me finalmente eu.” (p.136)

(Encontrou o seu sentido?)

Eu. Compreendes, amor? E bem sabes: a mulher que encheu esta conversa... (...) Não é com o Eurico que ouves música, não é com ele que conversas quando estás em silêncio, quando estás só.

Não pode ser. Não quero que seja. (p. 137)

O autor/narrador/personagens pela primeira vez se cala e perde a palavra para o “outro”. E com o final de “sua” obra encontra a sua morte...

REFERÊNCIAS

- BAKHTINE, M. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- BOOTH, Wayne. Is it ironic? In: *A rhetoric of irony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.
- BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. Chicago. The University of Chicago Press, 1961.
- BOURGEOIS, André. *L'Ironic romantique*. Grenoble Press. Université de Grenoble, 1974.
- DUARTE, Lélia Pereira. O triunfo da morte novo caminho para o neo-liberalismo. *Colóquio Letras*, n. 81, p. 37.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito e O nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica*. Estudo de um processo comunicativo. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.
- FLAUBERT, G. *La tentation de Saint-Antoine*. Paris: Louis Conard, s/d.

HUTCHEON, Linda. Ironie, satire, porodie. Une approche pragmatique de l'ironie. *Poétique*, n. 46, p. 140-155, 1981.

JANKELEVITCH. *L'Ironie*. Paris: Flammarion, 1964.

KRISTEVA, Júlia. *Recherches pour une sèmanalyse*. Paris:Seuil, 1969.

KUNDERA, M. *L'art du Roman*. Paris: Gallimard, 1986.

MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, s/d.

MORIER, H. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: PUF, 1981.

PAIVA, Maria Helena de Novais. *Contribuições para uma estilística da ironia*. Lisboa: Sá da Costa, 1961.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

REIS, Carlos. *Técnica de análise textual*. Coimbra: Almedina, 1981.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: _____. *Texto/Contexto*, 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristan Shandy*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ENTRE O RIO E A FLORESTA, A ALTERIDADE ACÉFALA

Luís Heleno Montoril del Castillo
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Tanto para os poetas paraenses tradicionais como para os pintores oficiais que se referem ao lugar amazônico numa época de acentuadas transformações desse espaço, as "boas intenções" estão representadas pelo momento conciliador do homem com a natureza, pela exaltação da terra e pela atitude romântica de isolamento e solidão. Para estes dois segmentos, o dos poetas da tradição e o dos pintores oficiais do governo, a identidade é constituída como ficção, um foco virtual a partir de um contexto que tinha a França e a Inglaterra como espelhos. Uma identidade que não se faz a partir da diferença senão da similitude e da emulação. Ainda que se buscasse uma originalidade da natureza e do caboclo amazônico, era sempre uma originalidade nos moldes europeus, do paraíso edênico ou do bom selvagem.

PALAVRAS-CHAVE: Amazônia; identidade; influência cultural.

RÉSUMÉ

Pour les poètes traditionnels de l'État de Pará (Brésil) aussi bien que pour les peintres officiels de cette province qui se réfèrent à l'Amazonie dans une époque ou celle-ci est un espace de transformations accélérées, les "bonnes intentions" sont représentées par un moment de conciliation de l'homme avec la nature, par l'exaltation du terroir et par une attitude romantique d'isolement et de solitude. Pour les uns et les autres, l'identité se constitue comme une fiction un foyer virtuel à partir d'un contexte qui a la France et l'Angleterre pour miroirs. Cette identité ne se pose pas par la différence mais par la ressemblance et l'émulation. Même si on recherchait une originalité de la nature et le l'habitant traditionnel d'Amazonie, c'était toujours une originalité sur le modèle européen, paradis édénique ou du bon sauvage.

MOTS-CLÉS: Amazonie; identité; influence culturelle.

« *mais il est permis, même au plus faible, d'avoir une bonne intention et de la dire.* »

Victor Hugo (La Légende des siècles)

Esta é a epígrafe do jornal **A Província do Pará**, na época da transformação “moderna” da cidade de Belém. Ela dá a idéia do espírito da época, o de uma sociedade que permitiria aos seus, mesmo aos mais fracos, dizer sobre aquilo que têm como boas intenções. Não há dúvidas de que este espírito estava fundado num cânone europeu e impregnou as leituras e as literaturas que os poetas paraenses, imitadores da tradição europeia, tiveram e fizeram sobre a realidade amazônica paraense em transformação. Eles parecem ter buscado dizer sobre as boas intenções, sobre a nobre e sublime maneira de ser, buscavam expressar nos seus poemas o ideal de felicidade plena somente possibilitada pelos homens puros e sem máculas.

Enquanto Chateaubriand e Madame de Stäel buscaram na Idade Média o ícone deste sublime através da figura do cavaleiro, os poetas da tradição romântica paraense buscaram na natureza o ícone da volta às origens. Esta “volta” explicaria em parte o distanciamento destes poetas da sua atualidade, atitude tipicamente romântica.

Se considerar-se as várias especificidades do romântico ao longo da história do termo, será possível traçar um perfil do distanciamento com relação à atualidade referida. A palavra *romanice* queria dizer “poesia” em língua popular, ela designou inicialmente o gênero romance, que em francês é *romanz* e em inglês *romount*. Sua origem funda uma época em que se tinha uma consciência da distância entre o mundo do romance medieval e a vida atual, cotidiana. Assim, quem contava um romance sabia que se tratava de um outro tempo, de um outro lugar. O romance se torna um modo de pensar, uma maneira de agir, um tipo de escritura e um modo de percepção, aqueles que assim o fazem, fazem-no

como nós velhos romances em oposição à realidade cotidiana e prosaica. Se por um lado romântico significava o inverossímil, significava também o “poético”, assim o romanesco estará numa lembrança da vida, numa contemplação da natureza. A vida real não satisfará aquele que busca um momento romântico, os momentos da vida serão percebidos através do sentimento e da literatura como “romance”. O *romantic*, vocábulo inglês, evoluiu dos acontecimentos romanescos para os cenários da natureza. Assim é que o francês usa dois termos: um o *romanesque* e o outro *romantique*, o primeiro com sentido de acontecimentos romanescos e o segundo como romântico da natureza:

Se a situação pitoresca encanta os olhos, se a situação poética solicita o espírito e a memória, retrazendo em nós cenas arcádias, se uma e outra podem ser criadas pelo pintor e pelo poeta, há uma outra situação que apenas a natureza pode oferecer: é a situação romântica (Robert, 1951-1954 – *Verbetes romantique*).

Seja no romântico da história, seja no romântico da paisagem, há uma busca da verdade absoluta e uma crença no eterno; e também um retorno ao estado natural harmônico, perfeito e sublime.

Nos poemas paraenses tradicionais que se referem ao lugar amazônico numa época de acentuadas transformações desse espaço, as “boas intenções” estão representadas pelo momento conciliador do homem com a natureza, pela exaltação da terra e pela atitude romântica de isolamento e solidão. O olhar romântico dos poetas paraenses de finais do século XIX não expressa uma consciência da atualidade porque busca a geratriz do homem amazônico; não expressa a consciência da realidade atual porque também vê o poético como expressão supradimensionada e transcendente, capaz de vencer o tempo e estabelecer-se no eterno; também porque vê o espaço e o lugar vinculados ao homem numa unidade edênica; finalmente, porque volta o olhar para a “luz” ao

buscar encantos e lampejos e vê menos os clarões da transformação moderna do espaço pelo Outro, estrangeiro, que os da natureza mitificada.

Exemplo claro deste tipo de influência pelo cânone romântico europeu é o poema *O Sol* do poeta paraense Nogueira de Faria (1885).

Seis horas da manhã. Hora de luz, instante
em que no sol nascente há graças de luar...
e Vênus, ante o augusto incêndio aureoante,
como que se desfaz de susto e de pesar.

Lá do horizonte avança a legião coruscante
dos clarões: banha a face olímpica do mar...
inunda lado a lado o céu, e, deslumbrante,
em nuvens cor de rosa espalha-se no ar!

E vai subindo o sol... vai subindo... vai lento
como se lhe pesasse o corpo incandescente
de rei do reino astral – alma do firmamento.

Agora monta sobre o píncaro de um monte
e, longe assim, parece estar avidamente
sugando um seio azul da terra, no horizonte.

O poema pretende que o tempo ali revelado seja eterno no sentido da tradição platônico-cristã que tinha o termo como clássico. O poema verticaliza em direção ao alto, verticaliza numa ascendência que apaga o que é terreno e sensível. O sol vem redimir a terra da presença de Vênus *que se desfaz de susto e de pesar* ante a presença incandescente da *legião coruscante*. O *Sol* afigurado no soneto não se aproxima das coisas humanas, seu rito é o da natureza, sua iluminação não produz sombras e assim, pode-se dizer, não luta, não se confronta. A ascensão do *Sol* expressa mais do que uma simples descrição de um momento da natureza, expressa a ascensão do próprio observador que se distancia

da realidade amazônica e da possibilidade de olhar sobre o que lhe é diferente. A subida, ainda, sugere que o olhar está voltado para o éter, espaço da luz absoluta, local dos espíritos idealistas encantados pelo devaneio do legado platônico.

No poema, o lugar referido apresenta-se distanciado do olhar do observador. O advérbio *lá*, como também o *longe*, faz haver uma relação de ausência entre observador e objeto. Ausência no sentido de que aquilo que está sendo percebido compreende um outro lugar, um outro tempo, uma outra ordem de coisas e pessoas. Qual ordem exatamente? Certamente aquela do homem em perfeita harmonia com a natureza, o homem que a contempla por estar fundido ao meio natural, centrado em si mesmo e no que “construiu” como cosmos.

Tanto mais paraense e brasileira seria esta terra Pará, quanto mais intocada. É desse modo que o paraíso perdido e sempre procurado, desde que Adão corrompeu a idade de ouro da geração humana, será aquele da floresta intocada.

Minha pátria é um éden de delícias,
Onde os dias se passam docemente.¹

Em se tratando de Pará, cuja fundação da cidade de Belém data de 1616, não é possível um retorno histórico como fizeram os românticos europeus ao tratarem de temas medievais, no afã de resgatarem valores originais para a fundação dos estados-nações. A natureza como espaço, e o índio como parte integrante dela, é o exemplo claro daqueles que buscaram, ainda que dissimuladamente, justificar a ideologia de uma pátria autêntica. No entanto, o *lá* acabou se constituindo um tempo-espaço distanciado da realidade amazônica. Distanciaram-se *ser amazônico* e *realidade nem sempre amazônica*, ou seja, o mito da natureza intocada criou uma geografia humana distanciada do processo histórico da

¹ Poema *Pará* do poeta paraense Sousa Filho (1885).

região, como paralelas. No chamado *ciclo da borracha*, a poesia tradicional paraense não foi elástica o suficiente para permitir que exterior das ruas penetrasse no espírito da época. Igualar-se ao modelo europeu jogou, ironicamente, a produção poética tradicional desta época ao esquecimento.

Outro itinerário era traçado, aquele dos documentos oficiais da Intendência, do bonde da modernização e transformação da cidade de Belém. Theodoro Braga, *pintor da vida moderna*, apresenta várias paradas deste itinerário. Paradas que são o contraponto do naturalismo ufanista da poesia tradicional paraense. O tempo e o espaço moderno apresentam uma natureza modificada, que dá lugar à paisagem urbana.

O elegante boulevard da República; a rua Cons. João Alfredo, principal artéria elegante do comércio a retalho; a rua 28 de Setembro, no Reduto, artéria principal do bairro menos abastado, cheio de povo e pequenos comerciantes sobretudo de nacionalidade Síria, bairro este que continha, além das usinas da *The Pará Electric Railway and Lighting Co.*, as fábricas de gelo, de corda, de pregos, de construção e móveis Freitas Dias, grande armazém de ferragens Redutense tomando todo um quarteirão; a Av. 15 de Agosto, em construção na época e que era considerada como destinada a vir a ser, no futuro, a mais bela e majestosa avenida urbana, no término da qual estava a Praça da República, com o Teatro da Paz, a Farmácia Dermol, a mais bela e importante da cidade, a elegante casa de modas de Mme. Bousseau, o cinematógrafo rio Branco e o Café da Paz, além do Grande Hotel, o cine Olímpia, a mais bela e confortável casa de seu gênero, e o clube *High-Life*; a Avenida Nazaré, de perspectiva majestosa, toda sombreada por altas mangueiras, ladeada pelos principais colégios e clubes; a Avenida Independência, onde havia, em frente ao Instituto Gentil Bittencourt, o teatrinho Bar Paraense, junto à grande Fábrica de Cerveja Paraense; a Avenida Tito Franco, cuja perspectiva é grandiosa, pois que é bordada de árvores da mata próxima e o seu fim perde-se ao fundo,

na floresta apenas esbatida; a rua Manuel Barata, importante pelo comércio e por nele existirem numerosos gabinetes dentários; a Avenida Padre Eutíquio, com os templos das lojas maçônicas; a Avenida São Jerônimo, que, com a de Nazaré, forma o bairro aristocrático da capital, graças às vivendas confortáveis de personalidades salientes na política, no comércio e na magistratura; o bairro da Cremação e Jurunas; populosos, de operários e jornalheiros; a Cidade Velha, com suas igrejas e edifícios públicos (Pentado, 1968, p. 157-160)

Seja na poesia tradicional da natureza, seja na pintura da vida moderna, a identidade construída e instituída da cultura paraense é europeia. Estes textos descrevem a cultura paraense a partir de um ângulo universal. Ao fazê-lo, apresentam a cultura paraense numa perspectiva de alheamento. O ufanismo da natureza, na tentativa de constituir uma identidade original, falhou por conta de uma ideologia e de uma “língua” exterior. Quanto ao urbano, o quadro descrito representa muito bem um modelo eurocêntrico de desenvolvimento e cultura da cidade. Para estes dois seguimentos, o dos poetas da tradição e o dos *pintores* oficiais do governo, a identidade é constituída como ficção, um foco virtual a partir de um contexto que tinha a França e a Inglaterra como espelhos. Uma identidade que não se faz a partir da diferença senão da similitude e da emulação. Ainda que se buscasse uma originalidade da natureza e do caboclo amazônico, era sempre uma originalidade nos moldes europeus, do paraíso edênico ou do bom selvagem.

Que outro elemento humano teria percebido o processo de transformação do espaço amazônico e, a partir dele, ter sido capaz de dialetizar sobre a cultura amazônica?

Em seu artigo *O Duplo e a Falta: construção do Outro e a identidade nacional na Literatura Brasileira*, Ettore Finazzi-Agrò (1991, p. 52-53) questiona sobre a impossibilidade de relatar uma identidade que está na ausência, na falta, no vazio. Não seria o produto destes relatos tão ausente e

lacunar quanto a ausente identidade que os teria motivado? Portanto, qual seria a lógica do sentido desses relatos da ausência de identidade senão o *non-sense*? Não parece ser este o caso dos documentos oficiais e dos poemas da “tradição”, afinal o que se tem é uma voz muito bem identificada com a cultura estrangeira européia que impossibilita qualquer tipo de relação conflituosa, e para dizer melhor, a voz do fonocentrismo e do logocentrismo europeu. Senão como explicar o sol se pondo por traz das montanhas em plena planície amazônica?

Foi dito que a Alteridade só pode falar a voz do silêncio, que ela ressoa a nudez. E isso é verdade, mas porque, antes de mais nada, ela não tem, a rigor, nem espaço, nem tempo: a sua pátria fica perpetuamente num ‘algures’ insituável em relação ao ‘aqui’, ao ‘agora’; numa ‘outra-dimensão’ constantemente anterior ou ulterior a respeito de Qualquer possível concretização espaço-temporal. Qualquer coisa, (...) inexprimível ‘nesta língua’. Entidade anônima (...) deixa atrás de si um mundo feito de *figuras* (...) o Outro é, sob esse aspecto, o que se mexe além duma fronteira (...) O ‘algures’ tornou-se, assim, uma espécie de fantástico, ilimitado e emaranhado (Finazzi-Agrò, 1991, p. 52-53)

Parece ser coerente considerar que os relatos de identidade ausente são relatos de Alteridade sob o aspecto citado de Ettore Finazzi-Agrò. Também parece ser coerente considerar que esses relatos terão sido resultados de experiências conflituosas e agonísticas com a cultura do Outro. Afirmar-se-ia, portanto, que a produção poética e narrativa dessas experiências estão ligadas às experiências de modernidade segundo um conceito benjaminiano do termo, as experiências de choque.

No caso particular dos relatos sobre a transformação do espaço amazônico, na época chamada de *ciclo da borracha*, um outro olhar se lança sobre a presença do estrangeiro. Não o dos poetas paraenses europeizados, nem o dos pintores oficiais do governo, mas o dos próprios caboclos.

Certas narrativas de Boto servem para *figurar* as palavras de Ettore Finazzi-Agrò. Servem também para apresentar o Outro dividido e que divide, separado e que separa, que fundamentalmente se multiplica. Diferentemente do tapuia dos versos românticos, que parece estar integrado convenientemente ao meio e ao lugar, seja na canoa, seja na choupana, seja na mata fechada, seja na corrente do rio, o caboclo contador das lendas de boto percebe o novo, o estranho, o diferente ao seu meio e lugar, o que perverte a ordem do pretendido *paraíso* romântico, o que instala a experiência agonística. Este caboclo não parece ter precisado de mecanismos de fuga para percebê-lo. Não se pode afirmar a época da primeira narrativa, da qual se originariam todas as variantes de lendas do Boto. Até que se tenha achado a matriz, lê-se o material oral disponível e tenta-se fazer as leituras possíveis sobre o mesmo. É claro que não é possível afirmar que todas as lendas de Boto têm relação com a leitura que o caboclo amazônico faz sobre o estrangeiro europeu que modifica o espaço em que vive.

O Outro, multiplicado e cindido, vai ao encontro do Boto epifanizado, o peixe transformado em homem sedutor. Este é o Boto vermelho, vermelho do fogo diabólico e passional que toma conta embreagadamente das moças do lugar. Ele se apresenta nas festas vestido de branco, dança, bebe, come livremente, sem proibição. Aponta seu traje luminoso e sua elegância com brilho luminoso em meio às sombras do lugar e das pessoas.

O Boto contém em si mesmo a natureza e a civilização. Conhecedor destes mundos, transita livremente entre eles. Ele é o resultado de uma violação do interdito, é a busca de um desejo mítico: a união dos contrários resolvida sem exclusão. A sua característica dual permite sua chegada e partida porque viaja e migra através das águas e, como ela, transmuta-se segundo o curso, ele conhece o caminho das águas e carrega notícias de outras terras, como um

estrangeiro potencializado pelo contato com outros de outros lugares. Assim, assemelha-se aos deuses olímpicos, como no canto I da *Odisséia*, quando Palas Atenas transveste-se do estrangeiro Mentos para potencializar as informações sobre o paradeiro do herói Odisseu, junto ao seu filho Telêmaco. Lá na *Odisséia*, como aqui nas narrativas de boto, do imaginário do caboclo amazônico, chega-se na hora da festa, em meio ao banquete. Na sua epifania de rapaz branco, louro, de olhos azuis; com bengala na mão e chapéu na cabeça, está a leitura do caboclo sobre o Outro, do elemento civilizado europeu oriundo da cidade. A roupa branca de dândi citadino revela a expressão da sua modernidade.

Em muitas narrativas é possível perceber a descrição do Outro, do não caboclo. A descrição do boto epifanizado apresenta o Outro de raça pura, vestido de branco, de olhos glaucos, de cabelos claros de um louro germânico e de uma estatura sempre superior a da região amazônica.

(...) Mas minha mãe contava que houve uma festa grande no interior. Então, diz que era de madrugada, aparecia um rapaz bonito. Era um rapá lindo, né? Branco, louro, olhos azuis (Golder & Simões, 1995).

O Boto é encantado, o Boto sai e passa, ele vai na festa e dança e namora. Depois que está no bom da festa ele desaparece, aí a moça sabia pra onde ele estava. Quando foi no outro Sábado, um Boto de branco apareceu. Na cabeça ele tinha um, um... o crepe dele, o chapéu dele era um luar bico que mora dentro daquela casca, ostra. Aí ele dançou com a moça, e ele já estava ficando apaixonada por ele (...)²

Guardadas as devidas proporções, o Boto assemelha-se aos conquistadores dos descobrimentos que pareciam, sob o olhar dos nativos, com o *novo*, e se quiser, *moderno*. Curioso é notar que o mundo descoberto viria ser sob a ótica dos descobridores e colonizadores, o Novo Mundo. É importante que

também se interprete algumas variantes da lenda como percepções de uma época de mudanças e transformações que sofreu o espaço e o homem amazônico. É um tanto arriscado pretender-se que fluxos populacionais migrados de outras regiões do país como também do exterior dele tenham determinado alguma variante da lenda, mas nada se impõe frente ao fato de que o processo de colonização seguiu um caráter: primeiro, exterior à realidade do índio; segundo, exterior à realidade do caboclo.

É possível ler essas narrativas sob a abordagem do mito como uma verdade, sob a perspectiva do confronto entre mito e razão, entre verdade intuída e racionalização das manifestações várias do mundo. Ver na lenda do Boto estas verdades, faz iluminar os enigmas do imaginário. Primeiro, a iluminação, na figura do Boto, se manifesta no cenário escuro da região amazônica, ou no interior pouco iluminado, ou na madrugada em que os caboclos ocupam seus espaços. O contraste da imagem do Boto de branco com a noite é conveniente à lua no escuro do céu, uma espécie de *aemulatio* para o caboclo de verdade mítica. Assim, a aparição do Boto segue um ciclo natural, fazendo que não haja uma oposição estrangeiro x nativo. A lenda é uma representação imaginada da realidade que servirá para nortear a compreensão do Outro na constituição de mundo do caboclo. O Boto, como a lua e o estrangeiro, vai e volta, fundando gerações de filhos de Boto, fundando Eras. Se sua racionalização é possível, o Boto funda e origina o Tapuia. O tapuia miscigenado pode ser o elemento possível entre a natureza e a extrema civilização européia. Afora isso, surge a possibilidade da luz que irradia o Boto, ser a mesma da ascensão do homem em direção do conhecimento e do saber. Se isso se confirma, é possível ter na contemplação do Boto como luz, o nascimento da cultura e da civilização com todo o seu suposto saber. As idéias das luzes na história da humanidade relacionam-se com o progresso dos homens que, no *ciclo da borracha*, caiu como uma luva gomífera.

² Acervo do IFNOPAP. Narrativa não publicada.

Não se pode afirmar que caboclo teve consciência deste Boto epifanizado como representação do Outro, estrangeiro, mas desejou sê-lo, ser o Boto sedutor, ser aquele detentor do poder da imortalidade e da metamorfose, ser capaz de comportar-se, ao mesmo tempo, como natureza e cultura, como animal e homem.

Esta interrelação do mesmo com o outro é plena de estranhamentos. O Boto é um elemento alterador. Altera o *status quo* e o *modus vivendi* da comunidade sempre que se mostra através destas descrições físicas e de comportamento. Ele perverte a norma do lugar e surge como ruptura nas festas e “rituais”. Após o aparecimento alterador do Boto epifanizado, ele volta a ser um semelhante, naturalmente conveniente. Talvez seja o caso de vê-lo alterado, depois de beber na festa e se naturalizar ao nível do caboclo, como o “boto” Martín embebido pelo licor mágico da Jurema oferecido por Iracema, tão virgem quanto a terra e a natureza intocada da Amazônia, pretendida por todo aquele que a toca pelo olhar.

A lenda do Boto é feita de um mundo de figuras que confirma o poder de sua alteridade. Reveladora de um outro sentido, construído e constituído de uma outra lógica, a do fantasmagórico, que está à sombra e à margem de qualquer centro por estar em constante deslocamento, que diferente do *sol* do poema romântico aqui exposto, cresce na horizontal como um fungo do qual se sabe quase nada por se desconhecer sua origem, mas que se alastra imperceptível e disfarçado, do qual se sabe somente seus efeitos.

REFERÊNCIAS

FARIA, Nogueira de. O sol. *A Província do Pará*, Ano X, 30 maio 1885.

ACERVO DO IFNOPAP (O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense)

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O Duplo e a Falta: construção do Outro e a identidade nacional na Literatura Brasileira. *Revista Brasileira de Literatura Comparada da Abralic*. Niterói, p. 52-53, mar. 1991.

GOLDER, Christophe, SIMÕES, Maria do Socorro (coord.). *Belém Conta...* Belém: CEJUP, 1995.

PENTEADO, Antônio Rocha. *Belém Estudo da Geografia Urbana*. Belém: UFPA, 1968. V. 1.

ROBERT, Petit. *Dictionnaire Alfabétique et Analogique de la Langue Française*. Paris: Robert, 1951-1954.

SOUSA FILHO. *Pará. A Província do Pará*, Ano X, 30 maio 1885.

A ESTRANHA LINGUAGEM DO EXILADO

Lilia Silvestre Chaves
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Neste texto tateio ao longo dos caminhos do pós-modernismo. Situo-me no descontínuo de meu tempo. Adoto a figura mitológica de Hermes como símbolo da época e, identificando o deus das estradas e dos ladrões não apenas ao crítico literário, como também ao autor e ao leitor, traço uma direção através dos *topoi* da viagem e do exílio e tranço teoria e poesia. Apodero-me de muitas vozes, e cito, como fio condutor desta teia, a voz do poeta Saint-John Perse. Errante, raízes soltas, este texto rola, ao sabor do vento, à procura da fronteira da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-modernismo; tempo; errância; exílio; crítico; poesia.

RÉSUMÉ

Dans ce texte, j'avance à tâtons sur les chemins du post-modernisme. Je me situe dans la discontinuité de mon temps. J'adopte la figure mythologique d'Hermès comme synbole de l'époque et, identifiant le dieu des chemins et des voleurs non seulement au critique littéraire mais encore à l'auteur et au lecteur, je suggère une direction à travers les *topoi* du voyage et de l'exil, et je tresse ensemble théorie et poésie. Je m'approprie plusieurs voix et cite, comme fil conducteur de cette trame, la voix du poète Saint-John Perse. Racine éparses, errance, ainsi va ce texte, à la recherche des confins du langage.

MOTS-CLÉS: Post-modernisme; temps; errance; exil; critique; poésie.

Eu parto, pois, estrategicamente, do lugar e do tempo em que "nós" estamos, se bem que minha abertura não seja em última instância justificável e que seja sempre a partir da diferença e de sua "história" que nós podemos pretender saber quem e onde "nós estamos", e o que poderiam ser os limites de uma época.

Jacques Derrida

Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA

*O real não está na saída, nem na chegada: ele se dispõe
pra gente e no meio da travessia.*

Guimarães Rosa

PÓS: UMA HISTÓRIA SEM FIM

Que era eu? O eu de hoje estupefato; o de ontem,
esquecido; o de amanhã, imprevisível?

Jorge Luis Borges

Exilada em minha própria época, sinto-me perdida no tom incerto do momento. Nunca tendo experimentado o desterro, encontro-me subitamente estrangeira, estranhando a linguagem de meu tempo. Foi a frase de Frantz Fanon, uma das epígrafes escolhidas por Homi Bhabha para iniciar seu livro *O local da cultura*, que veio mostrar-me o caminho: — “Todo problema humano deve ser considerado do ponto de vista do tempo”. Preciso, pois, situar-me no Tempo, apropriar-me da nova linguagem, “preciso ser um outro / para ser eu mesm[a]”¹. A propósito do “outro”, é ainda Bhabha que me conduz. Tendo experimentado a migração no espaço, ele pode dar o seu testemunho:

Vivi aquele momento de dispersão de povos que, em outros tempos e em outros lugares, nas nações de outros, transforma-se num tempo de reunião. Reuniões de exilados, *émigrés* e refugiados, reunindo-se às margens de culturas “estrangeiras”, reunindo-se nas fronteiras, [...] reuniões na meia-vida, meia-luz de línguas estrangeiras, ou na estranha fluência da língua do outro (Bhabha, 1998, p. 198).

Se, mesmo conhecendo o que é ser o outro em terra estrangeira, vivendo momentos de dispersão e de reunião, sentindo o estranhamento diante de palavras desconhecidas e experimentando a precariedade das fronteiras, ele questionou o caminho citando as palavras do poeta palestino Mahmoud Darwish — “Para onde devem voar os pássaros depois do último céu?” (Bhabha, 1998, p. 198, nota 2) —, eu,

¹ Mia Couto. *Raiz de Orvalho e outros poemas*, p. 13.

tendo me proposto a falar da alteridade e do exílio, procuro também abrigo na poesia. Saint-John Perse, poeta que fez do exílio seu modo de vida, sugere-me a rota:

Sur l'orbe du plus grand Songe
qui nous a tous vus naître, [les
oiseaux] passent, nous laissant
à nos histoires de villes... Leur
vol est connaissance, l'espace
est leur alienation.

Sobre a orbe do maior Sonho que
nos viu nascer a todos, [os
pássaros] passam, deixando-nos
com nossas histórias de cidades...
Seu vôo é conhecimento, o espaço
é sua alienação.

(SJP, Oiseaux XII, OC, p. 425)²

As metáforas cruzam-se e entendo que, antes de alçar meu próprio vôo de conhecimento, antes de procurar um céu a mais no fim da estrada, é a própria estrada que tenho que pisar, encontrar minhas *histoires de villes* (minha própria linguagem) e perceber o que se passa com a clareza concedida aos que olham à distância. Talvez seja mesmo preciso começar pela cor do tempo, *la couleur du temps*, de Lyotard (1986, p. 13), e situar-me na História. As transformações fazem-se lentamente, décadas não são anos, o tempo segue seu curso e, sem sentir, atravessamos certas fronteiras. Em algum ponto do século XX, surgiu a necessidade de nomear o novo momento da sensibilidade mundial. O termo “pós-moderno” é considerado, ao menos por agora, o mais adequado para designar todo o panorama contemporâneo estético e intelectual: a nova concepção artística e cultural e a consciência das transformações radicais em nossa existência e suas condições históricas. Há uma indecisão quanto ao pós-moderno, pois ele se inscreve de múltiplas maneiras no cenário contemporâneo. Representa uma ruptura radical com o modernismo ou é apenas uma revolta no interior deste último? Será pós-modernismo um estilo, um processo estético ideológico de significação do sujeito, ou um conceito periodizador (surgido nos anos 50, 60 ou 70)? Terá ele um

² As referências das citações dos textos de Saint-John Perse virão no corpo do trabalho, entre parênteses, indicadas pelas siglas SJP (Saint-John Perse) e OC (Obra Completa) seguida do número da página.

potencial revolucionário em virtude de sua oposição a todas as formas de metanarrativa (incluindo o marxismo, o freudismo e todas as modalidades de razão iluminista) e de sua estreita relação a “outros mundos” e “outras vozes” estavam silenciadas há tanto tempo (mulheres, gays, negros, povos colonizados com sua história própria, imigrantes, exilados)? (Harvey, 1993). E mais, como o pós-modernismo assinala a morte das “metanarrativas” mediante as quais todas as coisas podiam ser representadas, as verdades eternas e universais, se é que existem, não podem mais ser especificadas. Por outro lado, ao perdermos a ilusão de uma história humana “universal”, ganhamos a universalidade da arte: se a palavra do poeta não é dedicada a nenhuma margem, nem confiada a página alguma, ela pertence a todos os espaços — “À nulles rives dédiée, à nulles pages confiée la pure amorce de ce chant...” (SJP, Exil II, OC, p. 124).

Em nossa época, assistimos a uma total dispersão. Na arte, o artista moderno bem-sucedido era alguém capaz de desvelar o universal, o eterno e o imutável a que Baudelaire havia se referido em seu artigo “Le peintre de la vie moderne” (1863), sobre a estética de Constantin Guy, como uma das metades da arte. O artista pós-moderno exibe justamente a outra metade — o transitório, o fugidio, o contingente. A pós-modernidade talvez possa ser considerada como um “desenlace da epopéia moderna” (Compagnon, 1996, p. 126). Segundo Antoine Compagnon, “não fizemos mais do que recuperar o atraso do pensamento em relação à arte desde Baudelaire”. Foi essa defasagem que caracterizou a ilusão moderna. Neste sentido, o fim do nosso século marca, também, um retorno a Nietzsche, para quem a história estava aberta para um vazio.

...Toujours il y eut cette clameur, toujours il y eut cette splendeur, [...] Cette chose errante par le monde, cette haute transe par le monde, et sur toutes grèves de ce monde, du même souffle proférée, la même vague proférant.

...Sempre houve esse clamor, sempre houve esse esplendor, [...] Essa coisa errante pelo mundo, esse alto transe pelo mundo, e sobre todas as praias deste mundo, pelo mesmo sopro proferida, a mesma vaga proferindo.

(SJP, Exil, III. OC, p. 126)

Sob a palavra pós-modernismo, as perspectivas mais contrárias podem se encontrar reunidas. A aceitação da fragmentação, do pluralismo e da autenticidade de outras vozes e outros mundos aguça o problema da comunicação e dos meios de exercer o poder. Deparamo-nos com novas tecnologias de comunicação que transgridem o dentro e o fora de nós mesmos, criando um tipo a mais de desterro. Ao invés de algo retilíneo, algo reticular — a teia de aranha de Nietzsche pressagiava, talvez, a *world wide web*, a rede da informática, um espaço-tempo a mais na teia da existência. A exemplo da nomeação composta do entre-lugar de Silviano Santiago, em que o traço-de-união é a marca visível da fronteira, posso dizer que a *web* se tornou um intra-mundo, onde a língua oral-escrita criou uma entre-linguagem, linguagem híbrida de almas-corpos que se escrevem.

Mas estamos agora além do tempo de Nietzsche. Não somente porque o pós-modernismo implica viver segundo a visão do filósofo de *Assim falava Zaratustra*, para o qual a existência é um lance de dados através de uma “teia de aranha”, mas por causa da ainda mais devastadora subversão da transgressão em si própria, de Foucault:

A transgressão dissolve os limites entre o preto e o branco, o que é proibido e o que é legal, o lado de fora e o lado de dentro, ou como uma área aberta do edifício para os seus espaços fechados. A sua relação toma a forma de uma espiral a qual nenhuma simples infração pode exaurir (Kroker, 1988, p. 8).

O pós-moderno não é um gesto de corte, uma recusa permanente, nem uma divisão da existência em opostos polarizados, ao contrário, a barra da antítese anula-se, as margens apagam-se. A cena pós-moderna começa e termina com transgressão, como a luz de um relâmpago na noite, que desde o começo do tempo dá uma intensidade densa e negra para a noite que ele nega, que ilumina, com a luz vindo do seu interior, de cima pra baixo e, que, todavia, deve à escuridão, a

vívida claridade da sua manifestação. O relâmpago perde-se no espaço, marca a noite com a sua soberania e torna-se silêncio agora que ele deu um nome para a obscuridade. Assim é também o exílio que escreve na margem longínqua. É a ausência como o sinal desaparecente de limites, do vácuo dentro e fora.

...Syntaxe de l'éclair! ô pur
langage de l'exil! Lointaine est
l'autre rive où le message
s'illumine.

...Sintaxe do relâmpago! Ó pura
linguagem do exílio! Longínqua é a
outra margem onde a mensagem se
ilumina.

(SJP, Exil VII, OC, p. 136)

Nietzsche antecipou a condição pós-moderna como uma das ruínas interiores, quando se referiu à nossa inabilidade em querer desejos puros e nada mais do que desejos para vencer a finalidade do tempo que passou. Esses desejos, ao contrário, são impuros e o libertador torna-se um malfeitor, o libertador é proscrito (como Prometeu ou Hermes — ou o Poeta?).

No fundo de sua agitação e errância — pois ele é intranquilo e sem rumo em seu caminho como em um deserto — está o ponto de interrogação de uma curiosidade cada vez mais perigosa. Não se podem desvirar todos os valores? E bom é talvez mau? [...] É talvez tudo, no último fundo, falso? E se somos os enganados, não somos por isso mesmo também enganadores? (Nietzsche, 1987, p. 43)

O aspecto mais libertador e mais atraente do pensamento pós-moderno é sua preocupação com a alteridade e sua fragmentação, seu pluralismo na busca da autenticidade de outras vozes e outros mundos. Dar a palavra a todos: o mundo pós-moderno é o mundo do outro. À monotonia do modernismo, o pós opõe a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural. O vínculo social, portanto, é lingüístico, mas não é tecido por um único fio e sim por um número indeterminado de jogos de linguagem. Cada um de nós vive na intersecção de muitos

desses jogos de linguagem e nem sempre conseguimos estabelecer comunicação com o outro. Estamos, de certa maneira, exilados na linguagem. A respeito desses jogos, retorno às *histoires de villes*, na metáfora de Wittgenstein:

A nossa linguagem pode ser vista como uma cidade antiga: um labirinto de ruelas e pracinhas, de velhas e novas casas, e de casas com acréscimos de diferentes períodos; e tudo isso cercado por uma multiplicidade de novos burgos com ruas regulares retas e casas uniformes (Wittgenstein apud Harvey, 1993, p. 51).

O movimento iniciado pela leitura de Heidegger por Jacques Derrida sugere esse caminhar descontínuo e errante do escritor (e também do crítico e do leitor), através da “cidade” da linguagem, que pode ser considerado também uma metáfora da vida pós-moderna. É o jogo sem fim dos escritores que criam textos e usam palavras, pois o fazem com base em outros textos e palavras e os leitores lidam com eles do mesmo jeito.

Une seule et longue phrase sans
césure à jamais inintelligible...

Uma única e longa frase sem
cesura para sempre ininteligível...

(SJP, Exil, III. OC, p. 126)

A vida cultural também pode ser vista como uma série de textos em intersecção. Esse entrelaçamento intertextual tem vida própria: o que quer que escrevamos transmite sentidos que não estavam na nossa intenção e as nossas palavras nem sempre podem transmitir o que queremos dizer. O impulso desconstrucionista procura por um texto dentro de outro, dissolve um texto em outro. Derrida considera a colagem/montagem a modalidade primária do discurso pós-moderno — textos são “artefatos culturais” em que as citações quebram a continuidade do discurso e oferecem leituras múltiplas, em que o fragmento remete ao seu texto de origem ou incorpora-se a uma totalidade distinta.

A apropriação do signo do “estrangeiro” significa a desconstrução do maniqueísmo das oposições, não mais centro/periferia, mesmo/outro, repetição/diferença. O que vai acontecer é uma troca, uma interlocução cultural. Dar lugar à alteridade significa abrir espaço para (no caso da Literatura Comparada) a relação intercultural, significa a compreensão do estrangeiro e a abolição das margens. Pensar literatura hoje é pensar em comparar, traduzir a diferença intraduzível de outra cultura, ou seja, tentar num mundo mundializado, repensar a diferença a partir do objeto literário.

Alguém escreveu a história da nação ocidental sob a perspectiva da margem da nação e do exílio de migrantes. Das vozes dos “outros”, que o nosso momento se propõe escutar, a que escolhi para ouvir é a do exilado. Se eu iniciei a minha rota pelo estudo da multiplicidade de caminhos abertos pelo pós-modernismo, foi também para mostrar que uma das mudanças mais significativas da nossa época é a possibilidade de ouvir estas vozes fronteiriças que se mostram por um novo internacionalismo. Segundo Homi Bhabha, é o tropo dos nossos tempos colocar a questão da cultura na esfera do além. Residir no além “é ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural. Estar além (ou aquém), portanto, é habitar um espaço intermédio [...] é tocar o futuro em seu lado de lá” (Bhabha, 1998, p. 27). Nesse sentido, então, o espaço intermédio torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora.

Somos sobreviventes, vivemos nas fronteiras do presente, para as quais não parece haver nome próprio a não ser o deslizamento do prefixo *pós*. Nossa cultura encontra-se em um momento de trânsito, em uma encruzilhada, o espaço confunde-se com o tempo. O quando se torna onde, inclusive na tradução lingüística, época de antíteses e de sua dissolução. Somos sobreviventes da História. O espaço subverte a noção tempo. Atravessamos as fronteiras, conhecemos o aquém e o além — e nos encontramos na soleira do futuro, uma fresta entre o acabado e o que vai começar.

HERMES, O INTÉRPRETE DO OUTRO

*Em marcha, heróico, alado pé de verso, busca-me o
gral onde sangrei meus deuses: Apanha estas pala-
vras do chão tímido onde as deixo cair, findo o
dilúvio: forma delas um palco, um absoluto onde
possa dançar de novo, nu contra o peso do mundo e a
pureza dos anjos.*

Mário Faustino

A cultura pós-moderna é um esquecimento, um esquecimento de origens e destinos, é a viagem sem rumo de Hermes pelo mundo. A partir daí, a estrada deixa de ser apenas o que liga dois pontos, para tornar-se de preferência um mundo em si, feito de caminhos que serpenteiam, onde podem intervir o acaso, o imprevisto. É a caminhada que importa, o movimento para além, a eterna transgressão das fronteiras. É neste ponto que o discurso pós-moderno torna-se idêntico ao discurso da ciência. A ciência exige este esquecimento, e assim também a pós-modernidade.

Sigo aqui, então, como se fosse entregar uma mensagem: sigo Hermes, o mensageiro, participo de seus vãos e de vez em quando de alguns de seus roubos. Hermes guia-nos para essa viagem entre mundos, rasgando a pós-modernidade e suas sucessivas tendências niilistas. É do filósofo Michel Serres³ que pilho esta maneira de pensar a pós-modernidade sob a estrutura do mito de Hermes e, compreendendo a condição pós-moderna em termos de um senso parasítico, defino, com ele, a cultura como caótica e descartável, e com um estranho sabor de liberdade. A sabedoria alegre de Hermes compartilha a leveza do Dionísio de Nietzsche, mas sua sabedoria não é da vontade do poder. Hermes tornou-se um criador da era pós-moderna. Hermes, agora, é completamente pós-nietzscheano.

³ Cf. Serres apud Kroker, 1988, p. 189-214.

Por esse abismo de esquecimento, o mundo do cotidiano e a efetividade dionisíaca separam-se um do outro (esquecer para lembrar, diria Drummond). É o “embevecimento do estado dionisíaco”, que, segundo Nietzsche (1987, p. 4), “com seu aniquilamento das fronteiras e limites habituais da existência, contém, com efeito, enquanto dura, um elemento letárgico em que submerge tudo o que foi pessoalmente vivido no passado”. Podemos então falar em “roubo”, mas no sentido “hermesiano” de astúcia, como sendo uma “ação secreta”. Ora, não é a hermenêutica que traz à luz tesouros ocultos? Além disso, Hermes só rouba para repor em circulação, ao contrário de Prometeu. Platão, no *Crátilo*, faz derivar “Hermes” da palavra grega que significa intérprete (*hermeneus*): ele tem as características de mensageiro, de desenvolto no furto, de enganador com palavras e de hábil comerciante, todas essas atividades relacionam-se com o poder do discurso (*logos*). Como o crítico literário, o deus alado faz a travessia da escritura, ouvindo a furto, passando pelo comércio, pela magia, pela poesia e pelo saber. Ele seria o mestre de uma forma de alcançar o saber (divino, eclético, “transdisciplinar” — dependendo do enfoque, ou tudo ao mesmo tempo)⁴.

O equivalente ao deus grego na civilização romana é Mercúrio, *medicurius* “aquele que corre entre dois”. Essa andança, esse vagar errante, situa-se em um meio (como nas reuniões à meia-luz de Bhabha), ligam o não ligado, os tempos opostos, o dentro e o fora dos limites, em configurações sempre novas. E se, como Hermes, o autor (ou o crítico), hoje em dia, de passagem, rouba a substância do que é tocado por seu caduceu, é para regenerá-la, torná-la presente, contemporânea, fazendo com que circule com um novo e original significado. Ou seja, em vez de parasita e ladrão, o crítico, tal Hermes-Mercúrio, seria um enriquecedor, alguém que torna o invisível, visível, ao procurar a “diferência”, a

⁴ Cf. Brunel, 1997, p. 449.

différance no sentido de Derrida (1972, p. 8-9), que substitui o “e” pelo “a” para recuperar o sentido temporal de “diferir” (*différer*). Além do sentido de “não ser idêntico” e “ser outro”, “diferir” tem o sentido de temporizar, adiar, ao qual a palavra diferença (com “e”) não pode remeter. *Diferância* traz em si a temporização e o espaçamento, o tornar-se-tempo do espaço e o tornar-se-espaço do tempo. Tento traduzir usando o sufixo “-ância” que também em português permanece indeciso entre o ativo e o passivo (como *-ance*, em francês), na esteira de errância, palavra relativamente nova na língua, trazida pelo toque mágico de algum transgressor de margens lingüísticas.

No movimento espiralado do tempo, Hermes reflete o andarilho de Nietzsche:

Quem chegou, ainda que apenas em certa medida, à liberdade da razão, não pode sentir-se sobre a Terra senão como andarilho. [...] Mas bem que ele quer ver e ter os olhos abertos para tudo o que propriamente se passa no mundo; por isso não pode prender seu coração com demasiada firmeza a nada de singular; tem de haver nele próprio algo de errante, que encontra sua alegria na mudança e na transitoriedade (Nietzsche, 1987, p. 74).

A Hermes Trimesgistas (o três vezes sábio) que reúne a razão e a inspiração, “o *Logos* e as Sibilas, a história e o Mito, caberia o título de regenerador” (Brunel, 1997, p. 465). Protetor dos viajantes, é o deus das estradas, guardião dos caminhos e suas encruzilhadas, intérprete da vontade dos deuses e inventor de práticas mágicas que habita a poesia perseana:

Demain, les grands orages
maraudeurs, et l'éclair au
travail... Le caducée du ciel
descend marquer la terre de son
chiffre. L'alliance est fondée.

Amanhã, os grandes vendavais
rapinantes, e o relâmpago em
ação... O caduceu do céu desce
para marcar a terra com sua
cifra. A aliança está fundada.

(SJP, Chronique VIII, OC, p. 403)

Novamente o relâmpago, “caduceu do céu”, desvelará ao poeta a língua nova. O bastão de Hermes-Mercúrio, símbolo de todos os inícios cíclicos, é lançado para marcar a terra de misteriosos sinais, como sinetes divinos ou lacres sagrados a serem decifrados pelo leitor. Poeta-viajante, mensageiro e guia, rapinante, em estranhas alianças, pilha sorrateiramente os códigos do outro, em uma transgressão intelectual. Esse, o novo caminho da literatura e do discurso crítico, esquecendo as fontes e as influências para estabelecer a diferença (*diferância*) como valor maior.

Se estamos buscando uma “mundialização” da literatura, então talvez ela esteja em um ato crítico que tenta compreender o truque de mágica através do qual a literatura conspira com a especificidade histórica, usando a incerteza mediúnica, o distanciamento estético, ou os signos obscuros do mundo do espírito, o sublime e o subliminar. Como criaturas literárias e animais políticos devemos nos preocupar com a compreensão da ação humana e do mundo social como um momento em que algo está fora de controle, mas não fora da possibilidade de organização (Bhabha, 1998, p. 34).

Mas a arte sempre esteve fora de controle, e o crítico, num ato mágico, deve tentar apreendê-la e assumir a responsabilidade pelos passados não ditos, não representados, que assombram o presente. Em nossa época, o texto crítico concorre em criatividade com o texto poético. Não em equivalência, mas já em liberdade: talvez não a liberdade do pássaro, mas a da flor, para também citar Edmond Jabès⁵.

Assim escrevemos o mundo, medimos a possibilidade de habitá-lo. Algo a meio-caminho, que une as origens diaspóricas intervalares. A *diferância* — e novamente cito palavras de Bhabha —, “não é nem o Um nem o Outro, mas algo além, intervalar e situa-se [na] forma de um ‘futuro’ em que o passado não é originário, em que o presente não é

⁵ Cf. Santiago. *Carlos Drummond de Andrade*, p. 27.

simplesmente transitório” (Bhabha, 1998, p. 301). Segundo ele, esse futuro intersticial aflora “no entre-meio”: de um lado as “exigências do passado”, de outro as “necessidades do presente”. E eu completo: quando o tempo torna-se espaço — um ultra-lugar.

Et ceci reste à dire: nous vivons d'outre-mort, et de mort même vivrons-nous. Les chevaux sont passés qui couraient à l'ossuaire, la bouche encore fraîche des sauges de la terre.

E falta dizer isto: vivemos de ultra-morte, e de morte mesmo viveremos. Os cavalos hão passado que corriam ao ossuário, a boca ainda fresca das salvas da terra.

(SJP, *Chronique II, OC*, p. 391)

Saint-John Perse elegeu (em toda sua obra) um lugar que concentra o longínquo, a errância, o infinito, o ponto supremo de um estado de despojamento, de nudez, em que todas as diferenças se anulam, o verdadeiro exílio, à margem de si mesmo, do espaço e do tempo — o ossuário: “Elegi um lugar flagrante e nulo como o ossuário das estações”. Ora, o osso, na concepção de Saint-John Perse, é, como a rocha, a última resistência à intempérie e também a base da vida, a essência da criação. Desse modo, o ossuário é um espaço equívoco, pois, como depositário de vestígios de vida e de morte, traz, em si, as faces opostas da memória e do esquecimento. SJP louvará, num discurso em homenagem a Dante, “os grandes poetas transumantes, que semelhantes aos conquistadores nômades mestres de um infinito de espaço, [...] escapam longamente às claridades do ossuário e que, quando elevados ao exílio, são conduzidos ao êxtase” (SJP, “Pour Dante”, *OC*, p. 449).

Errants, ô Terre, nous rêvions... Errantes, ó Terra, nós sonhávamos...

(SJP, *Chronique IV, OC*, p. 395)

Saint-John Perse também é um poeta-nômade, cuja solidão concentra a intensidade de seu desejo. O movimento

que o habita afasta-o sempre de um lugar conhecido de seu passado e do passado dos homens: andamos sozinhos à busca de nós mesmos. Os cavaleiros nômades do poema prosseguem seu êxodo. As estradas, que hoje não têm limites, vêm de outrora; longínquas e solitárias, são rotas moventes e estrangeiras como os mares e os rios:

Nous avons marché seuls sur les routes lointaines; et les mers nous portaient qui nous furent étrangères.

Nós andamos sozinhos sobre as rotas longínquas; e os mares levavam-nos que nos foram estrangeiras.

(SJP, *Chronique III, OC*, p. 393)

“Empreender a busca de si equivale a tomar a memória como lugar de consciência biográfica e histórica do presente, a partir de imagens geradas pelo que falta ou se perdeu” (Miranda, 1995, p. 102). Com a perda de sua cidadania, reflexo da recordação proibida da língua que fala, Perse pode repetir com Derrida (1996): “Eu só tenho uma língua, e não é a minha”. Recusando “o monolinguismo do outro”, a poesia é uma maneira de recuperar a memória profunda de uma língua que foi perdida.

O SILÊNCIO DO EXÍLIO

*Va, pensiero, sull'ali dorate;
Va, ti posa sui clivi, sui colli,
Ove olezzano tepide e molli
L'aure dolci del suolo natal!*
Giuseppe Verdi

É do latim que nos vem a palavra: *exilium* (de *exsilium*, *exsilii*, por sua vez derivado *exsilire* — *ex salire*, saltar fora). Exílio é desterro, degredo, expatriação, solidão. Na introdução de seu livro *Os males da ausência ou a literatura do exílio*, Maria José de Queiroz conta-nos a história dos exilados, desde o mais remoto, um cidadão egípcio, no ano 2.000 a.C. até o fim do século XIX. Segundo ela, apenas no século IV

a.C., na época de Nabucodonosor, é que as deportações em Babilônia passaram a se chamar exílio. É múltiplo o significado de exílio na história sagrada, ora considerado castigo, ora promessa de uma nova pátria, ora metáfora da vida terrestre: o homem peregrino no mundo. Na história da linguagem, é em Babel (nome hebreu de Babilônia) a torre onde “o senhor confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra e foi também dali que o Senhor os dispersou por toda a terra” (Gên., 11, 1-9). Paralelamente à história do exílio dos judeus, faz-se a história da recuperação de sua língua: povo fielmente obstinado em preservar o idioma dos antepassados e em buscar a terra ancestral.

O apeço ao Logos, à palavra. Que nem o exílio logrou arrefecer. Uma vez criado o país, e recuperada a cidade [...] nada mais justo que se tratasse de recuperar a palavra. Porque nela vige, eterna a Promessa (Queiroz, 1998, p. 29).

A palavra é a terra que os migrantes querem recuperar. Dos exilados solitários, sabemos que falam sozinhos, “para que a boca não se torne muda aos sons da pátria” (Ovídio apud Queiroz, 1998, p. 73). Longe de casa, a língua — mero instrumento de comunicação — converte-se em metáfora do solo natal. Só quem se vê privado de seu uso, na intimidade do dia-a-dia, sabe estimar-lhe a falta.

Para o autor de *Exile*, existe a coincidência entre a linguagem e o real. Uma espécie de equivalência, encarnação e presença do poema através da linguagem, na medida em que ele tende a uma liberação e a uma revelação: “esta a função do poema; que é de se tornar, de viver e de ser a própria coisa conjurada e não mais o tema, anterior ao poema” (SJP, em carta a Luc-André Marcel, *OC*, p. 573). Saint-John Perse (um nome, a máscara que o diplomata Alexis Leger decidiu usar para separar o poeta da vida pública) encontra-se, no contexto poético de seu século, na mesma situação em que, como homem, viveu a maior parte de sua vida: o exílio. Nenhuma doutrina ou escola literária o atraiu, de nenhum mestre além

de si mesmo obteve suas “cartas de franquia”, ele, estrangeiro sem nome nem face, fascina e desconcerta. Afasta-se da forma de poemas curtos, ultrapassando a revelação de uma experiência individual na procura de uma expressão da consciência coletiva. Sua poesia só poderia afastar de si dois públicos: o da tradição e o da vanguarda. E é precisamente nisso que Saint-John Perse ultrapassa a modernidade. Não é a afirmação do nada como em Mallarmé, nem a consagração da ausência como em Baudelaire. O tradicional e o moderno unem-se para criar uma forma poética antiga e nova, cantando cada detalhe do mundo, e a sua totalidade. Sua poesia possui a conjunção do exotismo universal. É o poeta das ilhas mais do que da França, é o poeta do exílio, cidadão do mundo.

Ilha Folhas (*Île Feuilles*) é o nome que se encontra nos mais antigos mapas ingleses e franceses, pequenina ilha que toma o nome emprestado à família do poeta que virá a ganhar o prêmio Nobel de poesia em 1959: Saint-Leger-les-Feuilles. No fim do século XVII, um cadete de Borgogne veio da França, iniciando o exílio da família. Robinson Crusóe de nascimento, a criança traz o nome pomposo de Marie-René Aléxis Saint-Leger Leger e experimenta a vida insular rodeado das raças diferentes de trabalhadores exilados, no lugar do exílio de seus pais.

O exílio é imanente à obra de SJP. No primeiro de seus poemas (publicado em 1908 com outras obras sob o título geral de *Éloges*), autor e leitor atravessam a primeira das soleiras que se abrirão pela obra afora. Na sua ilha ainda, quando o tempo era espaço, marcado pela dança da maré, do dia e da noite, e o horizonte, o mundo compunha-se de coisas muito simples:

Toutes choses suffisantes pour
n'envier pas les voiles des voiliers
que j'aperçois à la hauteur du toit
de tôle sur la mer comme un ciel.

Todas coisas suficientes para
não invejar as velas dos veleiros
que percebo a altura do teto de
chapa sobre o mar como um céu.

(SJP, *Écrits sur la porte*, OC, p. 8)

Esse paraíso é perdido e o viajante inicia a jornada. Em “Le livre”, poema final de *Images à Crusóe*, os temas do exílio, da busca do conhecimento e do mistério da linguagem e da criação poética delineiam-se, quando o poeta, Robinson às avessas, lamenta-se e indaga:

Et quelle plainte alors sur la bouche
de l'âtre, un soir de longues pluies
en marche vers la ville, remuait
dans ton coeur l'obscur naissance
du langage:

... D'un exil lumineux et plus
lointain déjà que l'orage qui roule
comment garder les voies, ô mon
Seigneur! que vous m'aviez livrés?

E que lamento então à boca do
átrio, uma noite de longas chuvas
em marcha para a cidade, remoia
em teu coração o obscuro
nascimento da linguagem:

... De um exílio luminoso e mais
longínquo já que a tempestade que
rola como guardar as vias, ó meu
Senhor! que vós me liberastes?

(SJP, *Images à Crusóe*, OC, p.20)

O tema do exílio, “essa grande coisa surda pelo mundo, e que se acresce subitamente como uma embriaguez”, percorre toda a sua obra. A marcha sem fim, “essa coisa errante pelo mundo”, que indica o estranhamento do Príncipe exilado, essa força Mendiga que imita o Pródigo, o “inventário de povos em êxodo”, “esse clamor”, “esse furor” são ecos da mesma “queixa sem medida” que o poeta-viandante, por meio de um deslocamento, uma espécie de eclipse, profere pelo outro que é ele mesmo. SJP é o eu de muitos outros, o inverso de muitas raças, com sua “alma núpida”, é alguém que expressa a dor do modo mais sombrio: “Que quereis de mim, ó sopro original? E vós, o que pensais ainda tirar de meu lábio vivo?” Uma lição de estilo que o poeta de Guadalupe, exilado em New Island, lega-nos, entrecruzando a linguagem e a memória, e portanto o futuro e o sentido. Apesar de tudo, a felicidade parece transportá-lo, pois a soleira foi definitivamente ultrapassada, provocando a embriaguez do desenraizamento, do nomadismo, do “espaço de um infinito prometido” (Kristeva, 1994, p. 12). O exílio traz a perda da identidade, das raízes, mas prevê a conquista da liberdade. O absoluto dessa liberdade, no entanto, chama-se solidão:

“sobre muitos leitos desertos foi minha alma entregue ao câncer do silêncio”. Em “todas as praias do mundo”, nas “margens escarpadas”, no “cimo do desejo” (imagens dos limiares da vida), com a mesma gaivota, religando com seu vôo as estrofes do exílio, com “um iambo feroz a alimentar-se de [seu] ser”, sua poética despojará sobre as areias toda consolação humana. “Quem sabe ainda o lugar de meu nascimento?” pergunta-se o poeta, no esquecimento que antecede à lembrança.

Sur trop de grèves visitées furent
mes pas lavés avant le jour, sur trop
de couches désertes fut mon âme
livrée au cancer du silence. [...]

Le vent nous conte sa vieillesse, le
vent nous conte sa jeunesse...
Honore, ô Prince, ton exil!

[...]

... Plus haute, chaque nuit, cette
clameur muette sur mon seuil, plus
haute, chaque nuit, cette levée de
siècles sous l'écaille,

[...]

Et voici qu'il s'élève une rumeur
plus vaste par le monde, comme une
insurrection de l'âme...

Tu ne te tairas point, clameur! que je
n'aie dépouillé sur les sables toute
allégeance humaine. (Qui sait
encore le lieu de ma naissance?)

Sobre tantas praias visitadas foram
meus passos lavados antes do dia, sobre
muitos leitos desertos foi minha alma
entregue ao câncer do silêncio. [...]

O vento nos conta sua velhice, o vento
nos conta sua juventude... Honra, ó
Príncipe, teu exílio!

[...]

... Mais alto, cada noite, esse clamor
mudo sobre minha soleira, mais alta,
cada noite, essa leva de séculos sob a
concha,

[...]

E eis que se eleva um rumor mais vasto
pelo mundo, como uma insurreição da
alma...

Tu não te calarás, clamor! enquanto eu
não tenha despojado sobre as areias
toda consolação humana. (Quem sabe
ainda o lugar de meu nascimento?)

(SJP, Exil, III. OC, p. 126-127)

“O momento do estranho relaciona as ambivalências traumáticas de uma história pessoal, psíquica, às disjunções mais amplas da existência política” (Bhabha, 1998, p. 32). Essa condição do estranho, mesmo sendo abordada por Bhabha como uma condição colonial e pós-colonial paradigmática, encontra, no poeta Saint-John Perse, a ressonância da audição distinta, errática, como uma poética que instaura a voz estrangeira em uma gama de lugares trans-históricos. Nos exemplos dados por Bhabha, para o que ele

chama de literatura do reconhecimento, é a alternância do som e do silêncio que marca o estranhamento nos confrontos de ritos, crenças, territórios, arte, línguas, cultura, enfim. Ele quer sugerir, baseado, por sua vez, em Goethe na “Nota sobre a literatura mundial” (1830), que o estudo da literatura mundial possa ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de “alteridade”, ou seja, que as histórias de migrantes que vivem nas fronteiras (“em todas as praias sobre o mundo”), possam “ser o terreno da literatura mundial, em lugar da transmissão de tradições nacionais, antes o tema central da literatura mundial” (Bhabha, 1998, p. 33). O mundo de cada um tornando-se tema internacional. Não mais a “imobilidade” de cânones e sim a transumância de todas as culturas.

Et c'est l'heure, ô Poète, de décliner
ton nom, ta naissance, et ta race...

E é a hora, ó Poeta, de declinar teu
nome, teu nascimento, e tua raça...

(SJP, Exil VII, OC, p. 137)

O ÚLTIMO VÔO

Somente onde houver linguagem haverá mundo.

Martin Heidegger

— “Qualquer paixão me adiverte... Oh coisa boa a gente andar solto, sem obrigação nenhuma e bem com Deus!...”
— Grita Matraga pelas veredas, enquanto o jumento escolhia o caminho.

E bastava batesse no campo o pio de uma perdiz magoada, ou viesse do mato a lália lamúria dos tucanos, para o jumento mudar de rota, pendendo à esquerda ou se empescoçando para a direita; e, por via de um gavião casaco-de-couro cruzar-lhe à frente, já ele estacava, em concentrado prazo de irresolução (Rosa, 1967, p. 357).

Na errância há sempre uma fratura, que para ser recomposta é necessário atravessar um deserto enorme. Retomar a outra ponta lá longe, bem longe. A matraca (do ár. *miTragâ*, 'martelo'), na liturgia, representa esta fratura e esta antítese: ao mesmo tempo é o silêncio e a quebra do silêncio. Na sexta-feira santa (na *via crucis*), num determinado momento, usa-se o instrumento (de ruído árido e ensurdecedor), para romper o silêncio da vigília. Esse seria o momento exato da morte de Jesus Cristo, daí a fratura, daí a apnéia — a existência em suspensão —, que só vai ser retomada lá na frente, embora sem retorno: um trânsito. Quase sempre o peregrino passa o ponto de retorno. Quando ele se dá conta, não é mais possível... É a errância que tem que continuar, o deslocamento, a mudança de lugar: sair do centro e, neste *através*, "deixar que a linguagem fale também na borda, no que se ouve, no que chega de outro" (Piglia), quebrar o silêncio. Ter sempre o movimento como fio condutor, a palavra andarilha à procura de um sentido, de uma direção, talvez sugerida pelo voo de um pássaro.

— "Ô gostosura de fim-de-mundo!..." — E Matraga recupera o lado de cá da ruptura e a inverte, na sua *via crucis*, destruindo a barra da antítese mal/bem, quando, enfim, chega a sua hora e a sua vez: "Eu vou p'ra o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal".

Na História não há fim e os ideais artísticos jamais morrerão. Mais uma vez retorno à definição de Baudelaire: se a arte é metade transitória, efêmera e contingente, como o é o próprio significado semântico da palavra moderna, ela é metade eterna. Mudam apenas as condições históricas e as intenções humanas. Se esquecemos para lembrar, desesperamos para esperar. Que a linguagem esquecida renasça pela memória, "na tênue sobrevivência da própria linguagem literária, que permite à memória falar" (Bhabha, 1998, p. 32).

Como uma última parada na jornada pós-moderna, à procura de um novo céu, a resposta é a liberdade:

L'heure venue de la libération, plus qu'un envol d'oiseau c'est un lancement silencieux des grandes images peintes comme de navires sur leur ber...

A hora vinda da liberação, mais que um voo de pássaro é um lançamento silencioso das grandes imagens pintadas como de navios sobre seu berço...

(SJP, Oiseaux, VI. OC, p. 415)

E que sigamos, neste movimento espiralado, com Hermes, sempre adiante de nossa jornada, como o viajante que simplesmente segue em frente, como o vento na topografia do tempo contando-nos sobre sua velhice e juventude. Como o artista, um cartógrafo, mapeando corpos e pontos da experiência, ampliando as fronteiras da linguagem para que o outro possa falar, sendo ele próprio um outro, ao honrar o *exílio* como uma "insurreição da alma" (SJP, Exil, III. OC, p. 127). Quem sabe possamos chegar à identidade da linguagem consigo mesma, através do labirinto da interminável narração?

Impossível é escrever uma história da arte "até o presente", pois o nosso presente já se encontra distanciado de nós. Baudelaire dizia que o artista moderno perde a memória do presente, e abdica do valor e dos privilégios fornecidos pela circunstância. Talvez meu destino e minha mensagem, à maneira de Hermes, tenham parecido um tanto erráticos, mas a caminhada tateia espaços não tão conhecidos. Talvez, mesmo em minha posição confortável dentro de meu próprio país, o meu desejo afine-se com minha ruptura da barreira do tempo de um 'presente' culturalmente conluiado (Bhabha, 1998, p. 32).

E repito com Fanon:

No mundo em que viajo, estou continuamente a criar-me. E é passando além da hipótese histórica, instrumental, que iniciarei meu ciclo de liberdade (Fanon apud Bhabha, 1998, p. 29).

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. Introdução: Locais da cultura. In: _____. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BHABHA, Homi. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: _____. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BHABHA, Homi. Como o novo entra no mundo: o espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da tradução cultural. In: _____. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRUNEL, Pierre (org.) *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.

COMPAGNON, Antoine. Conclusão: Retorno a Baudelaire. In: _____. *Os 5 paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996:.

DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KROKER, Arthur, DAVID, Cook. Sunshine Reports: Theses on the Postmodern Scene. In: _____. *The Postmoderne Scene*. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics. New York: St. Martin Press, 1988.

KROKER, Arthur e David, Cook. The Flight of Hermes. In: _____. *The Postmoderne Scene*. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics. New York: St. Martin Press, 1988.

LYOTARD, Jean-François. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Correspondance, 1982-1985. Paris: Galilée, 1986.

MIRANDA, Wander Melo. A poesia do reesvaziado. *Cadernos da Escola do Legislativo*. Belo Horizonte, n. 2(4), p. 95-113, jul./dez., 1995.

MOREL, O., DERRIDA J. Le monolinguisme de l'autre. *RIL*, n. 24, oct. 1996, <http://republique-des-lettres.com/derrida1.html>.

NIETZSCHE, Friedrich. Humano, demasiado humano. In: _____. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1987. V.1. (Os pensadores)

NIETZSCHE, Friedrich. O Nascimento da tragédia no espírito da música. In: _____. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1987. V.1. (Os pensadores)

QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou a literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

PIGLIA, R. *Una propuesta para el próximo milenio*. Argentinos retratos de fim de Milênio. <http://www.clarin.com.ar/diario/especiales/viva99/text5.htm>.

ROSA, João Guimarães. A Hora e a Vez de Augusto Matraga. In: _____. Sagarana. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.

SAINT-JOHN PERSE. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1972.

ANJOS CAÍDOS

Livia Barbosa
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Analisou-se o mito bíblico do Anjo Caído, em Mario Quintana, como procedimento estilístico, a partir de elementos semiológicos, principalmente. Examinou-se o papel dos anjos no processo de comunicação. Verificou-se a relação estabelecida entre os atributos e ações angélicos e a criação poética. Concluiu-se por uma aproximação dos anjos à condição humana.

PALAVRAS-CHAVE: Anjo; queda; criação poética; comunicação; semiologia.

RÉSUMÉ

On a analysé le mythe biblique de l'Ange Déchu, chez Mario Quintana, en tant que procédé stylistique, surtout d'après des éléments sémiologiques. On a examiné le rôle des anges dans le processus de communication. On a vérifié le rapport établi entre les attributs et les actions angéliques et la création poétique. On est arrivé à la conclusion qu'il est possible de rapprocher les anges à la conditions humaine.

MOTS-CLÉS: Ange; chute; création poétique; communication; sémiologie.

*Quem me vê assim cantando
Não sabe nada de mim
Dentro de mim mora um anjo
Montado sobre um cavalo
Que ele sangra de esporas
Ele é meu lado de dentro
E eu sou o seu lado de fora*
Sueli Costa

*Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida.*
Carlos Drummond de Andrade

Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA

Quando eu nasci veio um anjo safado
 O chato de um querubim
 Que decretou que eu estava predestinado
 A ser errado assim
 Já de saída minha estrada entortou
 Mas vou até o fim
 Chico Buarque

No final dos anos 40, Mario Quintana publica seu primeiro livro, os sonetos de *Rua dos Cataventos*. A partir dessa estréia literária, os céus gaúchos — e em breve, os brasileiros — começam a encher-se, pela pena do poeta, de uma “revoada de asas”. Anjos. Abundantes, vários, a perpassar-lhe a escrita, poemas e prosa poética a abrigar recorrente presença alada. Ali desfilam anjos tristes, irônicos, cruéis, etéreos, líricos, ridículos, luminosos, compassivos, trazendo à tona os velhos embates entre luz e trevas, vida e morte, danação e salvação, condição humana e caráter divino. A constância com que se manifestam ao longo de toda a obra do poeta sugeriu o assunto deste ensaio, a partir de inevitável curiosidade: mas o que vêm fazer, tão insistentemente, os anjos, nos textos de Mario Quintana? Como se apresentam? Servindo a que propósitos? Apesar da multiplicidade encontrada, vamo-nos deter, particularmente, na figura do Anjo Caído ou do Anjo Rebelde que incorre em desgraça diante do Criador.

Respondendo, em suposta entrevista, à pergunta formulada quanto à efetiva existência de seres angelicais, diz o poeta em *Caderno H*: “Devem existir, por certo, em vista da insistência com que aparecem em meus poemas.” (Quintana, 1983, p. 69 – Trecho de Entrevista, CH) A resposta poderia incluir: “e nos textos de todos os tempos”, uma vez que as referências a anjos, longe de serem prerrogativa dos escritos de Quintana ou de quem quer que seja, perdem-se nos séculos: o Talmude, a Bíblia, variadas correntes esotéricas e outras tantas fontes místico-religiosas registram-nos fartamente; o imaginário popular retoma-os amiúde em canções, casos, racontos, credices; numerosas manifestações

artísticas (pintura, escultura, literatura, cinema, para citar algumas) usam-nos como tema, sem esquecer o próprio mercado de consumo que, aproveitando o clima da chamada Nova Era e a renovação da busca pelo espiritual a cercar a transição para o terceiro milênio, cria vasto material comercializável, que torna disponível profusa parafernália, dentre livros, amuletos, velas, imagens e assemelhados, a todos aqueles que desejem conhecer mais sobre ou assegurar a companhia mais próxima de anjos protetores.

O poeta define, como Anjo, um “ser celestial metediço na vida terrena, uma espécie de Relações-Públicas de Nosso Senhor” (Quintana, 1983, p. 32 – Anjo, CH). A etimologia nos diz que a palavra vem do persa *angaros* (Ronner, 1995, p. 126), do hebraico *malach/malachim/malaki* ou *malacai* (referidos, também, no Velho Testamento como maleaquins), do grego *aggelos/aggeloi* e do latim *angelus/angeli*, significando mensageiro ou aquele que é um delegado, um representante (<http://www.raphael.net/Scripture/angels.htm>). Na primeira acepção, trata-se de um emissário, um portador de notícias; no segundo caso, diz respeito a um embaixador — além do conteúdo que deve enunciar, acumula a função de substituir provisoriamente uma autoridade maior (na teologia tradicional, age em nome de Deus). Em ambas as situações, portanto, atua como ponte entre o humano e o divino, e, num sentido mais voltado às teorias da comunicação, como elemento de ligação entre Remetente e Destinatário, canal a mediar a mensagem entre Emissor e Receptor.

Se tal é a definição da palavra “anjo”, não o seríamos todos, uma vez que todos transmitimos mensagens, verbais e não verbais? O contemporâneo filósofo francês Michel Serres comenta essa circunstância em seu *A Lenda dos Anjos* (Serres, 1999): todos realizamos o papel de mensageiros em uma sociedade de comunicação, o que leva à necessidade de compreender no que consiste aquele papel e de que modo funciona o processo comunicativo — quem emite, quem recebe, quem transporta, quem intercepta a mensagem, quem

a parasita e/ou interrompe. Não se trata, aqui, de um canal neutro, mas de “anjos” que podem interferir (e, freqüentemente, o fazem) no conteúdo e/ou na forma da mensagem transportada. Isso diz respeito a um conjunto de procedimentos que poderia ser chamado de *tratamento da mensagem*: (re)transmitir tanto envolve filtragem como enxugamento de conteúdos (em função de variáveis tais como disponibilidade de espaço, tempo, habilidades cognitivas por parte dos receptores-alvo, etc.), buscando manter-se fiel (se “anjo bom”), tanto quanto possível, à idéia original.

Quando, na Idade Média, os filósofos inventaram a teoria dos anjos, a *angelologia*, o que teriam em mente? Para Serres, uma utopia da sociedade de informação. Os anjos são invisíveis (ou o são na maior parte do tempo), lembra o filósofo. Como sabemos, há, entre aquele que transmite a mensagem e o receptor, alguém que realiza um tratamento da mensagem. Ora, quanto melhor esse alguém fizer seu trabalho, menos visível será tal alguém. Se ele se torna visível, trata-se de um anjo caído, um anjo rebelado: é assim que ele afirma sua presença, através da “visibilidade” a traduzir-se em interferência negativa, ao distorcer/corromper o conteúdo do que é transmitido, dando origem a falsas informações, discórdia, mal entendidos.

Para circular tanto no mundo físico quanto no espiritual, é preciso que esses anjos disponham de características especiais. A palavra “querubim”, para os angelólogos, refere-se a uma ordem de anjos logo abaixo dos serafins, sendo os querubins os guardiões dos textos sagrados, bem como da luz e das estrelas, ajudando a fazer com que o plano divino seja cumprido. No entanto, a palavra tem origem assíria (e, não, hebraica, como se poderia imaginar), com outra significação, bem anterior, referindo-se a uma criatura híbrida, um animal semelhante a um leão que ficava agachado diante do templo, com asas nas costas e uma cabeça de ancião com barba. Tratava-se, portanto, de uma criatura de corpo triplo a sugerir seus três níveis de atuação: é leão, simbolizando o mundo terreno e o corpo material, o suporte físico

de que necessita para manifestar-se; suas asas sugerem o vôo, o elevar-se acima das coisas da terra, reportando-se ao princípio espiritual, à alma; finalmente, a cabeça de um velho remete ao homem que pensa, à vida mental, à razão, à inteligência, à sabedoria. Dessa forma, para entrar no templo (para conectar-se a uma outra dimensão, a um outro mundo), é necessário um corpo triplo, de modo a passarmos da terra ao ar e deste ao pensamento. O correspondente atual, no mundo da informática, seria um tipo de permutador, objeto de corpo “triplo”, igualmente, que permite conectar computadores entre si, em rede. É mais uma vez a teoria angélica correspondendo ao conceito de comunicação (Serres, Michel).

Para relacionar-se com os mortais e influenciá-los, os anjos rebeldes, tanto quanto os anjos bons, precisam igualmente desse hibridismo, de modo a poder circular livremente nos planos físico, anímico e mental. Essa propriedade de deslocarem-se dentre as várias esferas e de tornarem-se visíveis, a seu grado, está parcialmente presente na causa da queda dos anjos, em uma das lendas que a relatam.

A origem dos anjos caídos é narrada em várias versões e, dentre as mais conhecidas, está a dos que se aliaram a Satã (do hebraico *ha-Satan*, “o adversário”)¹ durante a Guerra do Céu assim como a dos Grigori ou Vigilantes. Ambos os casos foram o resultado do mau uso do livre arbítrio que lhes fora concedido, tendo-se os anjos voltado contra seu criador. Sobre a primeira lenda, há uma teoria comum a vários textos, quanto à causa da rebelião: quando Deus fez o Homem, convocou todas as falanges angélicas para que se curvassem diante da nova criação. Nem todos os anjos ficaram satisfeitos com a solicitação divina e Satã, como o mais elevado dos

¹ Outras versões bíblicas argumentam que, no Velho Testamento, o nome *satan* designava um cargo e o anjo que o investia não era apóstata nem caído. Ele assim vem a tornar-se apenas no Novo Testamento ao emergir como Satã (com S maiúsculo), o inimigo de Deus. No início, *ha-satan* era um grande anjo, Chefe dos Serafins e cabeça da ordem das virtudes, embora um engano de Isaías 14:12 tenha-o identificado com Lúcifer. — <http://www.inil.com/users/edamoth/hier.html>.

serafins (hierarquia angélica mais próxima a Deus), recusou-se a fazê-lo, orgulhosamente perguntando: “Deve um filho do fogo ser forçado a curvar-se diante do filho da argila?”² A partir daí, tomou a liderança da falange descontente, conduzindo-a à rebelião e à disputa pelo controle do Reino dos Céus, guerra que acabou por perder, sendo os anjos rebeldes expulsos do paraíso e arremessados no inferno, lugar de fogo e eterno tormento.

Em separado às questões da Grande Batalha, há outra facção de anjos que cai em desgraça — a dos Grigori ou Vigilantes. De acordo com o Livro de Enoque, Deus enviara à Terra uma legião de anjos, para supervisionar e assistir discretamente os homens (mantendo-se invisíveis, como devem normalmente ser os anjos) no início da civilização. No entanto, aqueles traíram a confiança divina, ensinando à humanidade ciências que eram proibidas aos mortais, como a utilização de ervas, a arte da adivinhação, a astrologia e a feitiçaria. Num agravamento da transgressão, os Vigilantes encheram-se de desejo carnal pelas mulheres terrenas que deveriam proteger, assumindo forma física (tornando-se visíveis, portanto) e com elas relacionando-se sexualmente (Gênesis 6:2-4).³ Dessa união entre a carne e os espíritos rebelados nasceram gigantes, os Nefilim, descritos como grandes heróis. Após o escândalo ter chegado ao conhecimento de Deus, os Grigori foram destituídos de seus postos e acorrentados em uma prisão celeste⁴.

² Essa lenda parece ter sido a que serviu de base ao *Paraíso Perdido*, de Milton.

³ Ainda uma vez a observação de Michel Serres quanto à “visibilidade” prejudicial dos anjos, no tratamento das mensagens.

⁴ Outra versão conta-nos que 200 anjos, chefiados por Semjaza e Azazel, atraídos pela beleza das mulheres, desceram a terra para unir-se a elas. A partir dessa união, as mulheres conceberam gigantes famintos e descomunais (alguns com mais de 3000 metros de altura) que comiam tudo o que encontravam, devorando inclusive uns aos outros. Para salvar o mundo, que havia mergulhado no caos, Deus enviou seu arcanjo Miguel (o mesmo a derrotar o dragão demoníaco no Apocalipse narrado por São João, mais adiante, no Novo Testamento) que aprisionou os anjos turbulentos nos vales da terra, onde estão até hoje à espera do juízo final. — <http://www.inil.com/users/edamoth/fallen.html>

Mario Quintana parece estar bastante familiarizado com essas versões e, de certo modo, funde-as no poema “XXXXXXXXXX”: a criação poética e o surgimento de poetas “verdadeiros” só podem acontecer, tal como na Guerra do Céu e no ato de desobediência dos Vigilantes⁵, através do cultivo de permanente atitude de rebeldia, de não submissão às regras. A obediência perpetua o *status quo*, ou seja, cultiva a imobilidade, a estagnação, enquanto a insurreição propicia uma rachadura na muralha das fórmulas consagradas, ensejando a penetração do novo, da possibilidade de criação propriamente dita.

Nada há de suave, diz o poema, no processo criativo, assim como a mansuetude tradicionalmente atribuída aos anjos é ilusória: em lugar de doce flauta soando nos páramos celestes, o que se tem é “ruflar poderoso de asas”, estupro das convenções acadêmicas e do cotidiano, no uso das palavras — “as mais belas filhas dos mortais” —, para que o novo verdadeiramente surja, novo que é tanto o gigante-herói da lenda, quanto o gigante-maldito, a não se conformar aos moldes estéticos consagrados. A luta (que é também o embate amoroso) com as palavras, desta feita, não é “a luta mais vã” do dizer drummondiano, mas a que faz nascer o poeta verdadeiro (“legítimo”) que, contraditoriamente, é, neste caso, o espúrio, o bastardo a emergir na contramão das regras, subvertendo-as. É esse choque, esse curto-circuito que resulta de se unir as duas pontas do suposto contra-senso que faz com que surja a luz (ou com que se *dê a luz*), matéria-prima dos anjos⁶, eles mesmos poetas, mensageiros, a incendiar cortinas, desvelar ocultamentos:

⁵ Não é sugestivo o nome “Vigilantes”, faca de dois gumes? Em lugar de vigiar, em nome do Senhor (da Autoridade), a manutenção da ordem, a vigilância dá-se, justamente, no sentido inverso: é preciso estar atento, alerta, para não se deixar adormecer, embalado pela receita garantida de sucesso, em detrimento do encontro da poesia.

⁶ Os anjos são tradicionalmente descritos como seres de luz e/ou de fogo, tendo, com frequência, em seus nomes, o sufixo “el” (Rafael, Gabriel, Miguel, Uriel etc.) que significa, justamente, “brilhante”, “luminoso”, “ser luminoso”. — <http://www.magicdesign.com/angelunenter.htm>

Quem disse que a poesia é apenas
agreste avena?
A poesia é a eterna Tomada da Bastilha
o eterno quebra-quebra
o enforcar de judas, executivos e catedráticos em todas as
[esquinas

e,
a um ruflar poderoso de asas,
entre cortinas incendiadas,
os Anjos do Senhor estuprando as mais belas filhas dos
[mortais...

Deles, nascem os poetas.
Não todos... Os legítimos
espúrios:
um Rimbaud, um Poe, um Cruz e Souza...

(Rege-os, misteriosamente, o décimo-
terceiro signo do Zodíaco.)

(Quintana, 1980, p. 42 – XXXXXXXXXXXX, ET)

O aparentemente contraditório, em Quintana, revela, de fato, um caráter complementar, que desdenha a fácil integração da síntese e permite a inquietante coabitação, no mesmo poema, de verdades múltiplas, verdade facetada que inclui mas não funde o veraz e o verossímil, como bem assinala Sérgio Peixoto:

Colocando lado a lado — identificando, melhor dizendo — o *real* e o *ideal*, a poesia de Quintana revela nos seus mínimos detalhes uma atitude que se compraz em buscar uma síntese que jamais se realiza, ou melhor, se realiza na não síntese que revela. Tudo isso acrescido de um sorriso que muitas vezes é dissimulado mas que sempre existe. (Peixoto, 1980, p. 56-57)

Onde o sorriso dissimulado? Provavelmente a esgueirar-se na legitimidade espúria de que nos fala o poema, oxímoro a instaurar um estranhamento na linguagem, desviando o leitor da estrada reta dos sentidos habituais emprestados às

palavras e que obrigam, pela surpresa, a considerar sob nova ótica aquilo de que se fala. O poema apresenta-nos o poeta-judas, a trair as exigências da poesia (e que acaba por suicidar-se, talvez, com a corda tecida pelos lugares-comuns); o poeta-executivo, afeito à rotina e à obediência pragmática aos modismos e às regras, lirismo bem-comportado execrado por Bandeira, “lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao Sr. diretor” (Bandeira, 1986); o poeta-catedrático, confortavelmente arrimado nos louros conquistados. Todos têm, em comum, o voltar as costas ao Novo, portanto, à criação, à poesia propriamente dita. É isso que os torna “falsos”, apesar do reconhecimento público, em oposição à condição bastarda — essa, sim, “verdadeira” — dos poetas que nascem sob o signo da violência, fazendo ruir a Bastilha da acomodação, frutos da semente de Anjos Rebeldes (Vigilantes).

O poema em questão não tem um título feito de palavras e, sim, composto pelo enfileirar da letra “X”, que conduz a algumas veredas interpretativas: “X” é o número dez, escrito em algarismos romanos, que, para os pitagóricos, remete ao sentido de totalidade, conclusão. É o mais sagrado dos números, símbolo da *criação universal*. Reúne em si, igualmente, a idéia de dualismo, composto que é pela fórmula binária dos algarismos 1 e 0, exprimindo a idéia de movimento, vida e morte, positivo e negativo, começo e fim (Chevalier, Gheerbrant, 1990, p.333-4). Todas essas acepções são bastante pertinentes ao contexto do poema, uma vez que no título não há um único “X”, mas vários deles, sugerindo ciclos que incessantemente iniciam e terminam, num eterno retorno; a coexistência nem sempre pacífica das dualidades — vida e morte, bem e mal, anjos e demônios —, além de remeter à criação poética que pressupõe uma renovação constante, destruição seguida de reconstrução.

Tal dualidade continua presente na própria imagem gráfica da letra “X”: a disposição das hastes que se cruzam

diagonalmente parecem o desenho esquemático de um ser cujos braços voltam-se para o céu, abertos, receptivos, enquanto as pernas também abertas, de pés afastados e bem plantados na terra, ilustram, como um ideograma, o papel de canal exercido pelos anjos, “antenas” mediadoras entre os dois planos, terreno e divino; igualmente, não há um “em cima” nem um “embaixo” na figura, que permite ser voltada de ponta-cabeça sem alteração de sua aparência, podendo ser “lida” em qualquer das posições, à maneira de um palíndromo gráfico. A fileira de “XXXXXXXXXX” igualmente faz atentar para o fato de que não se trata de um único anjo rebelado, mas de vários. “Meu nome é Legião porque somos muitos”, diz o espírito satânico na Bíblia (Marcos 5:9), ratificando a idéia da presença demoníaca a manifestar-se em grupo.

O “X” é ainda a assinatura dos analfabetos (não será necessário ao criador “esquecer” o já sabido, abandonar certezas, numa confissão de permanente ignorância, para “reaprender”, permitir-se a abertura para o Novo?), além de um dos sinais utilizados para significar a anulação de algo, numa extensão da significação anterior: é preciso fazer tábua rasa para dar espaço, em si, à criação de algo. Igualmente, é eleição: marca-se com um “X” ao fazer-se uma escolha, tanto a da transgressão quanto a seleção cuidadosa das “belas filhas dos mortais” a serem fecundadas pela violação das regras, trazendo à luz gigantes adúlteros, prontos a devorar implacavelmente, como quer a lenda: devorar o convencional, o preestabelecido, devorar para apropriar-se e para deformar, devorar para conhecer (inclusive no sentido bíblico), no gozo torturado da posse impura de que fala “O lutador” de Drummond (1988, p.84). Tais escolhas e suas implicações eróticas de união pela força remetem à acepção seguinte, que descreve o “X” como uma das representações gráficas tradicionais do beijo, talvez numa estilização simplificada dos lábios franzidos, assim como a imagem faz pensar em braços atados, cruzados. De igual modo, é o

símbolo que traduz, na runa *viking* Geofu, a idéia de “presente” e de “amor” e de algum tipo de união (incluindo-se aí as uniões carnavais) ou associação, em geral bem sucedida (Clark, Willis, 1995, p.42-4).

Como vemos, todas as sugestões despertadas pelo título têm estreita relação com o poema, encerrando vários níveis de leitura possíveis. A violação de regras, uma das tônicas aí encontradas, condição para a criação poética, é anunciada desde a escolha do título, ele mesmo uma transgressão: em vez de esperadas e reaseguradoras palavras, cuja familiaridade no uso dá-nos a ilusão de um sentido pronto, topamos tão-somente com uma mesma letra — consoante sem vogal que a faça soar — misteriosamente refletida em seqüência, sala de espelhos. Como hieróglifos, literalmente “escrita sagrada”, ainda por ser decifrados, os “X” desafiam o leitor, perturbam-no, previnem-no de que não será o doce flautim das receitas de gosto fácil a soar dos versos que o aguardam, mas os ruídos de batalha e a possibilidade de a ela ser convocado, para participar ativamente de sua decifração.

O Anjo Caído, na poesia de Mario Quintana, é também aquele que acena com as tentações, buscando seduzir (*seducere*, desviar para o lado, retirar da via principal da salvação, conduzindo o seduzido para uma situação de marginalidade, contraposta à dos Eleitos):

Se eu fosse um padre, eu, nos meus sermões,
Não falaria em Deus nem no Pecado
— muito menos no Anjo Rebelado
e os encantos das suas seduções

(Quintana, 1984a, p.39 – Se eu fosse um padre, NV)

É, ainda, aquele que perdeu a razão, *alucinado* (afastado da luz), enlouquecido pela perda do paraíso, pelo passado irrecoverável:

Ah! se eu pudesse jogar-me
Às águas que já passaram,

Decerto que morreria
 Ou ficaria mais louco
 Do que os anjos rebelados:

(Quintana, 1984, p.127 – Canção do fundo do tempo, AHS)

No entanto, o Anjo Caído de Quintana parece ser menos aquele que se caracteriza como o rebelde, o adversário de Deus, em atitude malévola e desafiadora, contada pela lenda, para ser antes e principalmente o deserdado, aquele que foi destituído da Graça, em seus vários sentidos: tanto no de privação das benesses divinas quanto no da perda do prazer, da alegria, do encanto e da beleza. É um anjo *dépaysé*, um deslocado, o Anjo Torto de que nos fala Drummond, “desesses que nascem na sombra” (Drummond, 1988, p.4 – Poema de sete faces) (mais uma vez o estar apartado da luz que lhe era a condição primeira de existência e penhor da aliança com a divindade), o Anjo Safado, o Anti-herói da canção de Chico Buarque (19–, Até o fim), marcado pela ironia, a tristeza, a marginalidade, o ridículo e, no exemplo abaixo, pelo inesperado gênero feminino:

O meu Anjo da Guarda é dentuça,
 Tem uma asa mais baixa que a outra.

(Quintana, 1984, p.97 – Apontamentos para uma elegia, AHS)

O Anjo Torto (e torto não é justamente o que não é “direito”?) é canhestro, o “Canhoto” do dizer popular, o Diabo, e, na mesma cadeia significativa, é o *gauche* — que quer dizer “desajeitado”, “desastrado”, mas também a “esquerda”, para onde, diz a Bíblia, serão enviados os bodes (os malditos), uma vez separados das ovelhas (os eleitos), no juízo final (Mateus 25:33). São falíveis, céticos, inadaptados e, por isso mesmo, mais humanos que os ex-companheiros que desfrutaram da preferência de Deus. Talvez, por isso, compreendam melhor nossas necessidades e enganos:

Há anjos boêmios que costumam freqüentar esses antros noturnos que são os sonhos dos humanos. São estes que finalmente intercedem por ti. O resto, é dedo-duro.

(Quintana, 1983, p.64 – Comunhão, VH)

A poesia certamente não é “agreste avena” também para os anjos caídos:

Em cima do meu telhado
 Pirulin lulin lulin,
 Um anjo, todo molhado,
 Soluça no seu flautim.

(Quintana, 1984a, p.23 – Canção de garoa, NV)

Molhado de lágrimas, ensopado de chuva, tem acentuada sua condição de “caído” pelo próprio fato de não poder alçar vôo, asas encharcadas. Assim encontramos também, em Quintana, “o anjo depenado [que] tremia de frio” (Quintana, 1988, p.77 – Poema entredormido ao pé da lareira, MQ) e a confissão no poema: “eu ouço música como um anjo doente / que não pode voar” (Quintana, 1984, p.56 – Eu ouço música, AHS). Ora, as asas não distinguem apenas os anjos, mas também gênios e seres demoníacos. Em um ou outro caso, a “adoção parcial do aspecto de um pássaro exprime a pertinência à região do céu, o elevar-se acima do mundo humano através da leveza das plumas” (Biedermann, 1993, p.39 – Grifos do original), para o bem ou para o mal. As implicações simbólicas das asas não anulam, no entanto, a corporiedade da criatura mas, antes, destacam sua capacidade de elevar-se acima daquilo que é terreno. Ver-se privado de voar — das asas — é ser, portanto, excluído de uma existência diversa da humana, é subitamente perceber-se finito, destituído das prerrogativas da imortalidade.

Os anjos nem sempre tiveram asas, nas passagens bíblicas ou na iconografia mais antiga, embora fosse descrito que voavam (Daniel 9:21). Sua representação como seres alados deu-se, provavelmente, a partir da associação à capacidade de voar e da assimilação a Nike, deusa grega da Vitória:

No porta-malas do meu automóvel
 levo o anjo escondido... Quando chegamos a um
 [descampado,
 ele sai lá de dentro, distende as asas, belo como a Vitória
 [de Samotrácia...

(Quintana, 1988, p.68 – Passageiro clandestino, MQ)

A seguir essa linha de raciocínio, a ausência de asas, sua mutilação, anomalias ou quaisquer outras situações de limitação de seu uso implicam o significado oposto aos atributos da deusa grega: temos, aqui, a configuração mesma do fracasso, da tristeza, da queda tornada prolongada — senão permanente — do exilado do céu. É o anjo que toca seu flautim, para consolar-se, tão diverso das trombetas festivas do paraíso perdido; é o anjo que perde as penas e humaniza-se, sujeito às sensações e vicissitudes da vida física, transido de frio ou enfermo, assim como o anjo da guarda do poeta, com asas desparelhadas (uma “mais baixa do que a outra”), é mentor de eficácia duvidosa.

O Anjo Caído é, em Quintana, freqüentemente um Anjo *Clown*, ridículo e lírico, patético, como o anjo Malaquias (Quintana, 1975, p.105-6 — O Anjo Malaquias, SF. In: PO) (cujo nome, do hebraico *malaki*, reafirma-lhe dupla e ironicamente a natureza angélica). Prestes a ser devorado pelo Ogre, o até então bebê comum criou asas no último instante, por um milagre de Nossa Senhora. No entanto, ao ganhar asas com que elevar-se, o que daí resulta é o efeito oposto, milagre de vantagem suspeita, imputada ao azar do “beneficiário”:

[...] Dada, porém, a urgência da operação, as asinhas brotavam-lhe apressadamente na bunda, em vez de ser um pouco mais acima, atrás dos ombros. Pois quem nasceu para mártir, nem mesmo a Mãe de Deus lhe vale!

Que o digam as nuvens, esses lerdos e desmesurados cágados das alturas, quando, pela noite morta, o Inocentinho passa por entre elas, voando em esquadro, o pobre, de cabeça pra baixo.

As asas elevam-no para rebaixá-lo, seja pela posição invertida, descendente, que o faz ter a cabeça voltada para a terra, seja pelo ridículo da situação de ter as asas brotando-lhe do traseiro (mais exatamente da “bunda”, palavra de conotação jocosa e pouco polida, acentuando a dessacralização do milagre

através da derrisão)⁷. O caráter ascensional de que poderia ter-se revestido o gesto da Santa (“promovendo” Malaquias, fazendo-o passar da condição humana à angélica) transforma-se em brincadeira de mau gosto, tornando-o um anjo fadado à queda, ao solo, anjo dos derrotados, como ele mesmo, e que com ele se identificam:

E o homem que, no dia do ordenado, está jogando os sapatos dos filhos, o vestido da mulher e a conta do vendeiro, esse ouve, no entrecocar das fichas, o desatado pranto do Anjo Malaquias!

E a mundana que pinta o seu rosto de ídolo... E o empregadinho, em falta, que sente as palavras de emergência fugirem-lhe como cabelos de afogado... E o orador que pára em meio de uma frase... E o tenor que dá, de súbito, uma nota em falso... Todos escutam, no seu imenso desamparo, o choro agudo do Anjo Malaquias!

Embora não se trate de um castigo (é um “Inocentinho”), aponta, contudo, para a indiferença cruel ou a impotência de que o Céu pode às vezes se revestir (por que não teria a Virgem consertado o “erro” com novo milagre?). Céu que também pode ser tedioso, tornando desejáveis, ainda que temporariamente; o Inferno e a Queda, como no diálogo entre o anjo filante de cigarros e o poeta (Quintana, 1987, p.131-132 — Continuação da história do velho, PMT):

— Se não me contares tudo, corto-lhe os cigarros.

Ele engoliu seco, gaguejou:

Mas... mas... não é permitido, o Velho não vai gostar...

Tirei uma longa tragada do meu cigarro e — Deus me perdoe — soprei a fumaça na sua direção.

Pobre de mim! — suspirou ele. — Estou perdido.

⁷ Além de ser área do corpo que, quando atingida, é associada à humilhação, à rejeição: fala-se de “levar um pontapé na bunda”, por exemplo, além de outras expressões bem mais vulgares que designam “levar a pior”.

— Coragem! — animei-o. — Você me disse que o Velho é muito bondoso. Ele saberá compreender.

E o meu vaporoso amigo começou a falar a todo o vapor:

— Sim! o Céu é muito chato mesmo! Por isso o Velho concede cada ano, aos seus funcionários que mais se destacaram no serviço, umas feriazinhas de três semanas no Inferno.

— Não diga!

O Velho é muito legal mesmo. Até para aqueles anjinhos só de asa e cabeça, que vivem esvoaçando e fazendo algazarra, ele acha uma utilidade: servem de ventiladores no Inferno. Pois embora a vida lá seja muito divertida, faz um calor dos diabos. Agora, agora um cigarro!

A “crueldade” celeste é, provavelmente, aquela a comprazer-se no riso invisível ao assistir à agonia do anjo glutão, em “O ovo” (Quintana, 1984a, p.48 – O ovo, NV), que, em lugar de zelar pela Terra, que lhe fora confiada, acaba comendo a última esperança de vida sobre o planeta. Se os Vigilantes cederam à luxúria, na Terra que lhes cabia amparar, este Anjo sucumbe, falível, a outro pecado mortal, a gula. Nenhuma morte romântica ou castigo dramático aguarda-o, porém, mas a agonia vergonhosa e indigna da indigestão; nenhuma queda às profundezas do Tártaro, mas um “cair duro” que atalha e resume, em zombaria, a perda da condição angélica.

De certo modo, o Anjo é equiparado à galinha: ambos com asas, ambos com penas; a ela caberia chocar o ovo; a ele, “chocar” a Terra, zelando por ela e garantindo a continuidade da vida pela preservação do ovo. A própria escolha da ave a ser comparada ao Anjo intensifica o ridículo da situação: nenhuma ave “nobre”, nem pomba da paz, nem águia a planar nas alturas, nem pássaro de fogo, nem fênix a ressurgir das cinzas, mas uma galinha, prosaica, tonta, cujo destino igualmente prosaico, de vir a parar em uma panela um dia, subitamente é investido de uma responsabilidade de que ela não se apercebe e da qual não se encontra à altura.

Igualmente irrefletido, despreparado, o Anjo supostamente guardião considera apenas a gratificação imediata de seus desejos, sem levar em conta a grandiosidade da tarefa que lhe fora confiada. E cai, miseravelmente:

Na Terra deserta
a última galinha põe o último ovo.
Seu cocoricó não encontra eco...
O Anjo a que estava afeto o cuidado da Terra
Dá de asas e come o ovo.
Humm! O ovo vai sentar-lhe mal...
OOVO!
O Anjo, dobrado em dois, aperta em dores o ventre
[angélico.
De repente,
O Anjo cai duro, no chão!
(Alguém, invisível, ri baixinho...)

Quintana retoma o mito da Queda em vários de seus textos e brinca com a idéia, bem-humorado, tratando-a, ainda, num sentido literal. Não se apresenta, aqui, o anjo traidor expulso da bem-aventurança, mas um anjo distraído que deixa cair objetos e se esborracha, provocando prejuízos sem querer (Quintana, 1988, p.151 – Uma história angélica, MQ):

Como eu estivesse agarrado à ponta da estrela, acabou me dando uma dormência, mas afinal consegui sacudir o pé e desprendeu-se um sapato.

Foi cair na cabeça do vigário. Ainda bem que ele não se achava no exercício de suas funções. Estava praticando caridade. E a pobre vítima a quem socorria foi presa por agressão e roubo. [...]

Ah! esses humanos... Não poderiam eles viver sem razões? Ri-me tanto com a coisa que acabei despencando da ponta da estrela. Com o que, ficou tudo resolvido: — eu era precisamente o cadáver que não tinha um sapato!

O “cadáver que não tinha um sapato”, do trecho transcrito, parece ser o que bem resume o tratamento dispensado por Mario Quintana a seus anjos caídos: se os há, alguns

poucos, violentos, sedutores, a maior parte é a de anjos *clown*, como Carlitos de asas, inadaptados, desajeitados, inadequados, anjos inacabados a quem sempre falta alguma coisa — asas, penas, sapatos —, anjos tortos, que caem mais por desequilíbrio que por rebeldia, anjos com pequenos vícios, sonhando em pitar um cigarrinho, desastrados anjos-pastelão, melancólicos anjos-pierrô, tristes, murchos, impossibilitados de voar, anjos perdedores, vulneráveis, dessacralizados, a despertar ternura e riso, compaixão e zombaria, revelando sob as asas desconstruídas todo o seu caráter humano e falível, condição que é igualmente a nossa. E o poeta deixa que seus mensageiros nos falem de toda a fragilidade de se estar no mundo, mortais que aspiram ao divino, mas que não podem escapar às contingências da vida terrena e suas dores, desacertos, tentações e perplexidades.

ABREVIATURAS DOS LIVROS DE MARIO QUINTANA CITADOS

A vaca e o hipogrifo	H
Apontamentos de história sobrenatural	HS
Caderno H	H
Da preguiça como método de trabalho	MT
Esconderijos do tempo	T
Mario Quintana	Q
Nariz de vidro	V
Poesias	O
Sapato florido	F

REFERÊNCIAS

- ANGELS IN SCRIPTURE — <http://www.raphael.net/Scripture/angels.htm>
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

- BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Trad. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993.
- BUARQUE, Chico (Interp.). *O Malandro*. Apres. e Sel. Tárík de Souza. Rio de Janeiro: Polygram, 199—. (5 CDs, Série Chico 50 Anos)
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa Silva et al. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.
- CLARK, Arthur, WILLIS, Tony. *Runas*; interpretação, simbolismo e adivinhação. Trad. Ângela do Nascimento Machado. 10.ed. São Paulo: Pensamento, 1995.
- DRUMMOND, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- MARIO QUINTANA. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por Regina Zilberman. 2.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- PEIXOTO, Sérgio Alves. A poesia impura de Mario Quintana. In: *Letra*. Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, jan.-jul. 1980.
- QUINTANA, Mario. *Poesias*. Porto Alegre: Globo, 1975.
- _____. *Esconderijos do tempo*. Porto Alegre: L&PM, 1980.
- _____. *Caderno H*. Porto Alegre: Globo, 1983.
- _____. *A vaca e o hipogrifo*. 4.ed. Porto Alegre: L&PM, 1983a.
- _____. *Apontamentos de história sobrenatural*. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1984.
- _____. *Nariz de vidro*. 3.ed. São Paulo: Moderna, 1984a.
- _____. *Da preguiça como método de trabalho*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- RONNER, John. *Você tem um anjo da guarda*. Trad. Fátima Marques. 6.ed. São Paulo: Siciliano, 1995.
- SERRES, Michel. Entrevista em 6 de dezembro de 1999, programa Roda Viva, TV Cultura, conduzida pelo jornalista Paulo Markun.

THE ANGELIC HIERARCHY — <http://www.inil.com/users/edamoth/hier.html>

THE FALLEN HOST — <http://www.inil.com/users/edamoth/fallen.html>

ENTRE-LITERATURAS:

O lugar do pícaro e do malandro em
Galvez, o imperador do Acre. História ou ficção?

Rita de Cássia Almeida Silva
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura do texto *Galvez, o imperador do Acre*, de Márcio Souza (1988), à luz da picaresca e do estudo de Antonio Candido *A dialética da malandragem*.

PALAVRAS-CHAVE: Picaresca; anti-herói; sociedade.

ABSTRACT

This work propose one readind of text *Galvez, o imperador do Acre* (Márcio Souza, 1988), aims at focusing on the picaresque and of the study of Antonio Candido *A dialética da malandragem*.

KEY WORDS: Picaresque; anti-hero; society.

O ambiente espanhol dos séculos XVI e XVII deu origem a uma nova modalidade literária: a picaresca. Ela é vista hoje, por muitos estudiosos, como o marco do gênero romance pelas inovações que trouxe, principalmente no âmbito da narração. Nesse tipo de narrativa é o protagonista quem conta sua história: o pícaro, marginalizado na sociedade por sua origem espúria e desprestigiada, sempre metido em apuros, passando fome e sobrevivendo, com garra e astúcia, mesmo com as adversidades impostas pela sociedade.

Essa literatura está estruturada em torno do anti-herói, o pícaro literário. Ele não luta por uma causa social. Apesar de ser um rebelde e recusar-se a permanecer na condição inferior em que nasceu, não busca uma ascensão social “digna” e igualitária para todos os seus pares, mas tão somente conseguir, “por força e manha”, um “lugar ao sol” (Quevedo,

1980, p. 17), visando exclusivamente a si mesmo. No que se refere à picaresca “...É imprescindível considerar o contexto histórico [...], em função de uma das maiores novidades apresentadas pelo gênero: a forte vinculação da ficção à História” (Gonzalez, 1994).

Foi a partir dos acontecimentos sociais, econômicos e culturais de uma Espanha voltada para a colonização de novas terras e envolvida na reconquista de todo o seu território que se gerou o embrião desse anti-herói literário, estreitamente ligado ao pícaro, ser social que abundava na Espanha da época. Mas a literatura picaresca não findou ali. Ela venceu barreiras tanto da distância espacial quanto temporal e chegou ao Brasil, ressurgindo em algumas obras, mas não atravessou essas barreiras impunemente. Talvez isso nem fosse possível ou desejável. Da figura do pícaro vemos surgir, como bem denominou Antonio Candido, a figura do malandro, o “... pícaro com ares tropicais” (Candido, 1993), em obras como: *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manoel Antonio de Almeida, *Macunaíma - o herói sem nenhum caráter*, de Mario de Andrade, e *Bar don Juan*, de Antonio Callado.

Esse pícaro com ares tropicais ou “neo-picaresco” (González, 1988) também se faz presente em *Galvez, o imperador do Acre*, de Márcio Souza. Este trabalho pretende fazer uma análise do livro de Márcio Souza, escritor regional que explora conteúdos amazonenses, observando os aspectos que podem ser considerados como uma paródia da conquista do Acre e da historiografia relativa a esse fato, examinando-os à luz da picaresca, a fim de verificar como tanto o pícaro espanhol como o malandro ou pícaro tropical brasileiro utilizam-se da paródia, da sátira, do cômico e, às vezes, até do grotesco na caricatura da sociedade que representam e alcançando por vezes, através de humor, a crítica social.

I O SURGIMENTO DO PÍCARO E DO MALANDRO

O contexto histórico-social é de grande relevância para a existência do pícaro. Ele é quase como um produto de determinadas situações sociais e econômicas específicas inerentes a certos períodos da história das civilizações.

Antes do aparecimento do pícaro literário, o pícaro de carne e osso já era uma realidade em toda a Espanha, e também no resto da Europa. Em termos literários, ele já integrava romances, sátiras, teatro, folclore mas não como protagonista. Representava o indivíduo que tentava sobreviver, quase sem condições, dentro de uma sociedade que recusava o trabalhador por considerá-lo uma pessoa sem honra, um mouro, dito no sentido pejorativo.

É no ano de 1554, com a publicação de *Lazarillo de Tormes* na Espanha, que o pícaro torna-se protagonista. A obra, que surgiu de forma quase simultânea em três cidades que se encontravam sob o domínio espanhol: Burgos, Antuérpia e Alcalá, se mostrava como uma tentativa de crítica à sociedade da época. Após o período da conquista, a Espanha atinge o auge e, quase em seguida, tem início a decadência.

Os acontecimentos estão bem próximos do contexto social e econômico do Brasil que denominamos do “Pós-milagre”, e que gerou obras como **Galvez, Imperador do Acre** (Márcio Souza, 1976). Até mesmo a períodos anteriores a esse, que deram margem a obras como **Memórias de um sargento de milícias** (Manuel Antônio de Almeida, 1854), e **Macunaíma** (Mário de Andrade, 1928).

Tanto na Espanha dos séculos XVI e XVII quanto no Brasil do início do século XX, ocorre o êxodo rural, provocando todos os tipos de problemas enfrentados até hoje nas grandes cidades, por conta de um aumento populacional fora do controle (desemprego, falta de moradia, alimentação, condições de saúde e higiene mínimas, aumento de mendigos e menores abandonados, violência...), a falta de

incentivo verdadeiro aos que ainda queriam trabalhar na agricultura, e o relato um tanto quanto otimista de alguns que “tentaram a sorte” nas cidades, tornam-se um estímulo para que aqueles que ainda persistem em trabalhar no campo fujam para as cidades.

Outros fatores são motivo para forte comparação entre os dois contextos: há uma tendência à desaparecimento de classes intermediárias entre os extremamente ricos e os pobres, a lei dos impostos, muita terra impródutiva e na mão de poucos.

Quando do golpe militar de 64, os dominantes, para manterem o poder conquistado pela ditadura em um país que já havia vivido uma relativa liberdade, precisavam de algo mais do que a força para manterem-se no poder. Para isso, basearam-se em promessas impossíveis de serem cumpridas. A maior delas é a que se referia ao milagre econômico.

As custas do aumento desenfreado da dívida externa, entre outros fatores, provocando dessa forma o aumento da inflação, o governo promoveu a abertura de diversos (setores): indústrias, estradas de rodagem, ferrovias, escolas, subsídios de todos os tipos para incentivar a agricultura e outros, construções se espalhavam por todo o país, o que dava a impressão de que tudo estava realmente se desenvolvendo. Mas, ao mesmo tempo em que se produziam obras faraônicas, o rombo no orçamento da União crescia nas mesmas proporções, o que desembocou na grande confusão do “Pós-Milagre” em que se transformou o país: dívida externa absurdamente descontrolada e todos os problemas sociais anteriormente citados.

É nessa situação que se torna mais óbvio que o trabalho não é o melhor caminho para a ascensão social, como ocorria na Espanha do pícaro. Pelo contrário, na maioria das vezes, o trabalho é uma “garantia de permanente empobrecimento”, e é neste contexto que surge, ou antes, tem reforçada a sua existência, já que encontramos seu registro bem antes dessa data, o malandro, ser social, que mais tarde também terá o

seu lugar na literatura, assim como o pícaro teve o seu lugar reservado na literatura espanhola. São eles os porta-vozes das denúncias sociais que a literatura proclama, neste caso, através do cômico, da caricatura, da sátira e até mesmo do grotesco, para apontar os desníveis econômicos, sociais e culturais de uma sociedade em decadência.

Muitos são os documentos históricos que comprovam os fatos de que tratamos nesse capítulo, tanto quanto à questão do contexto histórico da Espanha quanto ao período “pós-milagre” brasileiro. A quantidade de material e detalhes é tão grande que provavelmente deixamos de lado alguns relevantes, mas não de todo essenciais para o trabalho em questão.

O que nos importa destacar aqui é o que provocou a existência do pícaro e malandro enquanto seres sociais, e como a literatura utilizou-se deles para denunciar a falência das sociedades que os geraram.

II PÍCARO X MALANDRO: AS TRANSFORMAÇÕES DO GÊNERO

Provindo da tradição folclórica e correspondendo a uma atmosfera cômica e popularesca do seu tempo, um tipo anti-heróico identificável na sociedade ingressa na literatura. Assim foi com o pícaro, na Espanha, e assim acontece com o malandro, no Brasil.
González (1994)

Neste ponto, cabe-nos fazer um paralelo entre a figura do pícaro e do malandro literários, respeitando-se as diferenças espaço-temporais existentes entre eles, já que são “espécie de um gênero mais amplo de aventureiros astuciosos, comum a todos os folclores” (Candido, 1993), fato que estabelece o ponto de partida deste paralelo, surgindo ‘... como utilização de uma fórmula literária clássica devidamente atualizada para representar um

contexto histórico cujas condições sócio-econômicas são equivalentes aquelas em que a picaresca clássica se manifestou” (González, 1994).

Ambos são anti-heróis, reconhecidamente astutos, avessos ao trabalho, “refinados velhacos”, dos quais devemos desconfiar mesmo quando se dizem regenerados ou arrependidos de seus atos. Tanto o pícaro quanto o malandro lutam por manter sua liberdade e sua individualidade, “liberdade de um vagabundo, resistentes a um espaço único e determinado e a qualquer forma de relação pessoal mais duradoura; individualismo de quem consegue apenas pensar em si mesmo e na solução imediata de seus próprios problemas” (González, 1994).

Mas ressaltemos também as diferenças. O pícaro sempre vem de uma origem espúria, passa fome boa parte de sua infância e adolescência, e é um ser ingênuo, até passar pelo “aprendizado” que se dará num crescendo, a cada vez que trocar de patrão ou mudar para um ambiente diferente. O mesmo não acontece com o malandro. Esse, se não tem família para protegê-lo, quase sempre consegue alguém que cuide dele. Não há fome no universo do malandro, e por isso não há a necessidade dele ser astuto para sobreviver. Ele já “nasce” malandro, e usará dessa malandragem para se livrar de qualquer tipo de trabalho.

Outra diferença marcante entre o pícaro e o malandro é o erotismo. Enquanto o pícaro é um ser misógino, o malandro terá, ao longo de sua vida, que se safar de várias encrencas arranjadas devido a seus casos amorosos, ainda que passageiros, já que não se prende a ninguém por muito tempo. E também há a questão do servilismo. O malandro nunca se submete aos seus superiores, enquanto que o pícaro faz tudo e um pouco mais para se mostrar útil aos seus superiores para tentar, dessa forma, conseguir algumas vantagens.

Estas são apenas algumas das principais características dessas personagens que ora analisamos. Um dos romances

brasileiros que pode ser analisado a partir desse pequeno esboço, como pertencente à neo-picaresca ou ao romance malandro, como denominou Antônio Cândido, é a obra de Márcio Souza: **Galvez, Imperador do Acre**, escrita em sua primeira versão em 1968 “redigida a mão num caderno escolar de capa dura” (Dimas, 1972) e que só seria publicada em 1976, ou seja, em um período que Mário M. Gonzalez situou como “equivalente” ao que se passou com a Espanha dos pícaros: a época da ditadura e do pós-milagre brasileiro que teve um final infeliz.

2.1 GALVEZ – ROMANCE HISTÓRICO OU ROMANCE NEO-PICARESCO?

O enredo básico de **Galvez, imperador do Acre** relata a tentativa de conquista do território acreano, para fazer dele um território independente que, mais tarde, pudesse ser anexado ao Brasil. Esse ato será levado a cabo, quase que por acaso, por D. Luís Galvez Rodrigues de Aria, o personagem-narrador do texto, o nosso anti-herói. Subindo o rio Amazonas, Galvez vive perigosas aventuras (às vezes de forma fictícia, já que imagina perigos maiores em sua mente, do que os existentes na selva), Até chegar a Manaus, onde se delicia com o fausto e o luxo propiciados pelo comércio da borracha.

Sua última investida é a conquista do Acre, que se consuma com a ajuda de um batalhão composto de toda a espécie de gente, em sua maioria renegados da sociedade e os seringueiros, que atacavam os acontecimentos sem muita discussão. Seduzido pelo poder, Galvez proclama-se imperador, quase se transformando num tirano. O desvio de sementes de seringueira para a Malásia e o rumo dos acontecimentos após a revolução acabam por abalar seu império.

Tendo Galvez como fio condutor, a narrativa acaba traçando um panorama histórico da vida política e social da

região norte do Brasil, mostrando caricaturalmente a realidade enfrentada pela Amazônia na época do ciclo da borracha, trazendo à tona a miséria do povo em contraste com a riqueza e o desperdício por parte dos exploradores, como nos mostra o trecho abaixo, quando o narrador em terceira pessoa resolve fazer alguns comentários sobre o período em que Galvez esteve na Amazônia: “Galvez foi um aventureiro que assistiu as notas de mil reis acenderem charutos” (Souza,1988,p.13), demonstrando a riqueza ostentada na época.

Ou quando o próprio Galvez, tomando a voz do relato, nos conta: “Aprendi que o novo-rico só é desagradável porque amplia os detalhes da miséria (Souza,1988,p.34).

Ou ainda ao relatar que os cearenses, em busca de uma vida melhor, fugiram da seca para enfrentar perigos talvez maiores na floresta, mas que mesmo assim: “Não tiveram medo da febre e entraram no Acre... Empurraram a fronteira com a própria miséria” (Souza,1988,p. 44).

Mesmo tomando como base fatos ocorridos no final do século XIX e início do século XX, o quadro social formado pela narrativa transcende a muitas situações contemporâneas. Ocorre então um verdadeiro trabalho de analogia entre fatos atuais e históricos, no intuito de se armar a trama ficcional, ou de se entendê-la.

A história apresenta diversas personagens que servem para compor o ambiente social. Não só a época específica a que se reporta a narrativa é relatada, mas também qualquer época ou lugar onde estejam envolvidos interesses políticos, financeiros ou morais. Observemos o caso do comportamento dos políticos locais, ou a busca de riquezas, a traição, o adultério, ou, resumindo, a farsa do convívio social e “diplomático” (no sentido pejorativo) e o jogo entre o ser/parecer dos melindres da convivência (sobrevivência) e da hipocrisia social, tanto velho e tão novo, porque constante.

Temos como exemplo, entre outras cenas hilariantes, a postura da esposa do prefeito de desmaiar diante de todos,

por ter visto uma mulher nua saindo de um bolo (Souza,1988, p. 39) e logo depois esta tentar, a todo custo, agarrar o “nosso herói” e levá-lo para a cama (Souza,1988,p. 52) quando da ausência do marido, em uma festa dada em sua casa.

Apesar de demonstrar tais contrastes, a obra não traz nenhum traço perceptível, pelo menos a princípio, do que se denomina maniqueísmo. Não percebemos um julgamento de valores ao se desnudarem os fatos, apenas a tentativa de apresentar o lado pícaro da sociedade na qual se encontra o anti-herói, e talvez assim demonstrar o porquê de, apesar de todas as suas trapaças, ele ainda ser um dos integrantes desta sociedade e nela ser bem recebido. Há uma cumplicidade entre o malandro e a sociedade, pois cada indivíduo tem seu lado que tenta disfarçar, esconder dos demais, no famoso jogo das aparências, que é bem conhecido por d. Luís Galvez, já que este pertencia a uma classe social elevada e agora se encontra em uma classe mais baixa.

Galvez não é tanto um marginal à sociedade quanto um marginal à burguesia, representada pelos “coronéis do látex”, que conseguiram se tornar “novos-ricos” através do trabalho, enfrentando os perigos e o “código” de sobrevivência e de aquisição do poder exigida nos seringais, mesmo que isto signifique liquidar outros “concorrentes”, no sentido literal da palavra.

Neste caso, o trabalho é considerado como recurso fundamental e válido para a ascensão social do indivíduo. Mas talvez não pensa assim. O texto revela em vários trechos a aversão ao trabalho e a qualquer tipo de esforço, compatível apenas a sua vontade de enriquecer.

No romance, a personagem Galvez não vem de uma “origem espúria”, e o mundo sempre lhe foi “suave”, se assim podemos entender. Seu pai era um tenente de alta patente do exército, e ele teve o privilégio de estudar em boas escolas, onde o que menos fazia era estudar. Gostava, como ele mesmo descreve, de vinho, mulheres e por último do

estudo: “Passei a juventude de modo tradicional, com as mulheres, as feiras, as danças flamengas e os estudos, nesta exata ordem” (Souza, 1988, p.49).

Não demonstra em nenhum momento ter se envolvido em falcatruas por inocência. Nessa parte, aproxima-se muito mais da figura de Macunaíma do que da figura clássica do pícaro. Macunaíma já nasce esperto, malicioso, elegendo para manifestação de sua rebeldia o seu famoso: ai! Que preguiça! Ou seja, ele não tem a ingenuidade do pícaro. A ingenuidade do pícaro existe até o momento em que ele se lança, conscientemente, à vida pícara. Há, no gênero, um processo ritual de aprendizagem, que o difere do malandro.

A fome não existe no universo de Galvez. Ele recorre às aventuras para enriquecer. É como se ele quisesse encontrar um meio-termo entre a burguesia (capitalismo) que apregoa o trabalho como forma de ascensão social e a aristocracia (representada pelos políticos e alguns novos-ricos que já haviam aprendido a gastar a fortuna adquirida nos seringais em muito luxo e ostentação). Galvez quer a riqueza da primeira e o luxo da segunda, sem os esforços exigidos para isso.

Poderíamos dizer que Galvez também vive um pouco ao sabor da sorte, como os pícaros, mas observamos que ele interage com o destino, tentando perceber o momento certo de agir, como em um jogo: “eu acredito no ‘coup de main’ da vida” (Souza, 1988, p. 31). A sua ida para a Amazônia foi intencional, em busca de riqueza. A não ser nos momentos em que se envolve com mulheres, todos os seus demais passos são pensados para alcançar a tão almejada fortuna, no que difere do pícaro que luta visando à sua sobrevivência imediata, sem pensar, sem refletir muito sobre os acontecimentos. O caráter de aventureiro e de itinerante é o que mais persevera entre o pícaro clássico e o personagem Galvez. Poderíamos até mesmo usar o tão famoso “força e manha” de Lazarillo para identificar Galvez, só que, neste caso, menos força do que manha.

Assim como a sátira do romance picaresco atinge a sociedade como um todo, o romance de Márcio Souza também se presta a isso. O personagem não tenta disfarçar as próprias malandragens, como faz o pícaro em seus relatos: Galvez se delicia em contar como, por todas as suas artimanhas, consegue se sair “vitorioso”.

No entanto, não esqueçamos de que a crítica já demonstrou que “quando o primeiro pícaro da literatura aparece em cena, está montado sobre uma coleção de historietas populares” (Candido, 1993). Galvez não faz parte desse contexto. Podemos considerá-lo como pertencente a uma nova tendência da literatura, onde se aproveitam os “vazios” deixados pelo discurso oficial para se criar uma história, paródia de acontecimentos verídicos, como acontece, por exemplo, em romances do escritor José Saramago: **Memorial do convento** (1983), **in Nomine Dei** (1994), ou em outros romances contemporâneos.

Um ponto forte de comparação entre o pícaro e o malandro é a itinerância, como já ressaltamos, provocada na maioria das vezes pela necessidade da fuga. Escapar às consequências da trapaça significa fugir, e aí se origina o caráter itinerário do pícaro e de Galvez. O pícaro ainda tem um agravante, porque muitas vezes precisa fingir ser outro para conseguir se safar de suas tramas ou conseguir alguma vantagem. Isso não ocorre com Galvez que nunca precisou fingir ser outra pessoa, já que, como observamos, ele age picarescamente com a anuência da sociedade em que vive.

Entretanto, encontramos em Galvez a ficção dentro da ficção, o que não deixa de ser uma forma protéica de enfrentar as situações. São vários os momentos em que a entidade narrativa toma a voz de um narrador onisciente, em detrimento do narrador protagonista, para tentar desmentir o que foi anteriormente narrado, adicionar um toque de “veracidade” ao relato e colocar-se em pé de igualdade com o leitor, como nesse trecho: “Perdão, leitores! Interrompo para

advertir que o nosso herói vem abusando sistematicamente da imaginação, desde que chegou a Manaus. E como sabe nos envolver! Para início de conversa, no Acre ele tentou organizar uma república liberal. E depois, bem, depois, pensando melhor, para que desviar o leitor da fantasia?" (Souza, 1988, p. 116)

Encontramos na obra vários trechos assim, com caráter extremamente metalinguístico, revolvendo o discurso, tentando reconstruí-lo, interferindo na interpretação do leitor para depois devolvê-lo ao texto. E como se fosse um alerta: "desconfiem!", quem vos relata essa história é um "pícaro", e tudo o que ele disser deve ser analisado com cuidado.

Mas esse conflito entre narradores é apenas aparente; pois tanto um quanto outro se mostram pícaros em sua essência. O narrador que relata ter encontrado o manuscrito em um sebo em Paris já demonstra, por essa informação, ter um traço de pícaro: a itinerância. E mais, ao deparar com esse manuscrito contendo as memórias de um aventureiro espanhol que viveu no Brasil no final do século XIX, por "curiosidade", resolve comprá-lo e publicá-lo, na tentativa de: "...Reaver os trezentos e cinqüenta francos que... [gastou] nos manuscritos, enforcando, entre outras coisas, uma viagem de ônibus a Nice e um jantar no Les Balcans" (Souza, 1988, p. 15). Ou, quem sabe, para tentar enriquecer com a venda dos livros?

Entretanto, se observamos bem, não há duas vozes na narração, a não ser que se leve muito ao pé da letra a autonomia do narrador-protagonista. Desnudando um procedimento comum na picaresca e também no romance tradicional (narrativas que não se assumem como ficção mas que procuram obter o status de verídica), o narrador em terceira pessoa "pisca" o olho para o leitor, finge que morre e corre a esconder-se atrás do cenário, mas é ele quem continua no comando das ações e é a sua voz que ouvimos na boca do protagonista. Este fala com as entonações e os valores daquele.

O narrador em terceira pessoa dirige os comentários, norteia os episódios e as partes, dá o subtítulo dos capítulos, qualifica as ações das personagens, desenvolve as ironias, controla a não-literariedade da linguagem narrativa, tudo isso através da voz de Galvez, mas sempre mantendo o comando, tanto que ressurgiu ao final do livro, numa última tentativa de convencer o leitor de que se trata realmente de uma história verdadeira: "...O nosso herói existiu realmente e pelo norte do Brasil exercitou sua fidalgia. [...] e quem duvidar que procure um livro sério que confirme nossa afirmação" (Souza, 1988, p. 195).

Mas não é por essa razão que iremos desconsiderar o narrador-protagonista. O discurso desse espanhol do fim do século XIX é estranho, entremeado de citações de Cervantes, Calderón de La Barca, de referências eruditas a uma cultura européia, mas também paródico de outros textos cuja atualidade é do século XX: o discurso "científico" do inglês Henry Lust é apenas um dentre os diversos que se encontram espalhados pela narração. Os vários discursos entrecruzam-se nessa narrativa em que há aparentemente dois narradores, e por essa razão é que podemos afirmar a interferência do narrador-autor na fala do narrador protagonista.

É também devido a estes vários discursos que podemos identificar a existência da paródia à historiografia. Todos os discursos são parodiados. Desde um telegrama, uma ata de reuniões, os ofícios, as notícias de jornal, as citações que abrem os capítulos, como num trabalho científico, ou as citações em francês, muito comuns nos tratados históricos da época. Muitas vezes ocorre a apropriação de discursos verídicos para a montagem do texto, como no caso de alguns decretos baixados por Galvez ou do acordo entre a Bolívia e os Estados Unidos, que se encontram registrados em livros que relatam a história oficial.

O estilo da narrativa desmistifica a figura do herói para mostrar um homem comum, que por tantas "armações" que

praticou é tido por seus conhecidos mais como um mentiroso do que um homem confiável. Figura de pouco brio, Galvez se tornou um imperador um pouco pelo acaso, outro tanto pela vontade de enriquecer, sem grandes esforços, que a oportunidade lhe apresentou e, é claro - como um bom pícaro, temperado à brasileira(ou latino-americano?) - pelo sabor da aventura.

A paródia da historiografia é reforçada pela forma como foi escrito Galvez, desmistificando a figura do conquistador, do revolucionário. A imagem de Galvez poderia Ter recebido um tratamento diferente, que consolidasse a figura do herói, mas não.

A narrativa estabelece um ritmo contrário a isso e, através da sátira, deixa cair a máscara do herói. Ironiza sua figura e sua posição na sociedade em que está inserido, demonstra de forma até mesmo caricatural suas fraquezas humanas, reunindo-as em uma só personagem: Galvez. Sua volubilidade ante o sexo feminino, o gosto pela bebida, pelo jogo, o pouco interesse pelo trabalho, a vontade de ganhar dinheiro “fácil”, o abuso no uso do poder que inesperadamente tem nas mãos e a falta de controle sobre seus impulsos, o que o faz perder o poder facilmente conquistado, deixa transparecer uma visão crítica de uma dada realidade sócio-histórica. Através da sátira e do exagero, muitas vezes, expõem toda a controvérsia existente em uma sociedade que tenta se firmar, a todo custo, em regras morais mas que adota para si aquilo que melhor lhe convenha.

Tomemos como exemplo o próprio Luís Galvez que, mesmo expondo toda a sua vida de vigarices e picardia não mostra outro arrependimento a não se o de não ter vivido mais no Brasil. É possível ver na narrativa de Galvez uma aproximação com a confissão do pícaro. Assim como o pícaro relata sua vida quando já está com uma certa idade e, supostamente, após ter deixado sua vida de picardias, Galvez também resolve relatar sua vida quando já está velho. Só

que geralmente a confissão do pícaro é destinada à alguém que é determinado na narrativa, enquanto que Galvez escreve apenas para relatar os acontecimentos de sua vida na Amazônia, na esperança de que muitas pessoas venham a tomar conhecimento de seu “grandioso feito”.

Outra diferença é que não demonstra arrependimento por suas aventuras, ao contrário, considera o tempo vivido na Amazônia a melhor parte de sua vida. Tanto é assim que a personagem poderia ter escolhido um caminho diferente para a sua vida e não o fez, e utiliza-se de digressões para demonstrá-lo, como por exemplo, quando deixou de se casar com Paula, apesar dela ser rica, porque lhe causava tédio, ou os bons empregos que perdeu por suas aventuras com mulheres comprometidas. Nesse ponto, Galvez difere do pícaro tradicional. A sensualidade, beirando o erótico, está presente em toda a narrativa de Galvez, e ele não se importa em perder alguma vantagem em troca de uma aventura amorosa, enquanto que isso não ocorre, em geral, com o pícaro tradicional. O melhor exemplo é o de Lazarilho, que se submete a acobertar o caso de sua “esposa” com outro homem para garantir a segurança de um emprego e do pouco que havia conseguido de bens materiais em sua vida.

É interessante observar que as maiores aventuras de Galvez estão ligadas aos perigos a que se expõem por se envolver, na maioria das vezes, com mulheres comprometidas, sofrendo assim perseguições por parte dos maridos ou dos outros amantes de suas escolhidas. É por causa de um desses amores clandestinos que acaba sendo enviado para o Brasil, e por outro irá viver sua grande aventura, ou o que ele considerou como seu único momento de vida, realmente:

Quanto tempo vive realmente um homem? Pela média um homem vive 613.200 horas... Contudo, o homem vive os momentos em que ele realmente participa por completo... O homem que vos escreve, gentil leitor, é um homem que viveu apenas 17.520 horas... A verdade é que tirando os dois anos que passei na Amazônia, minha existência não

passou de uma decorrência cansativa dos momentos da aventura. Eu vivi a aventura e depois me transformei numa lenda. (Souza, 1988, p. 157-158).

O romance de Márcio Souza não deixa de ser um romance histórico, ainda que, devido ao estilo de seu autor e a forma escolhida para ser executado, também possa ser lido como um romance neo-picaresco. "...resguardadas as suas excelências poético-literárias, o romance não corre o risco de ser discurso da história". Contudo, ocorre que, no caso, o romance não apenas se exercita como "leitor" privilegiado da história, como quer também imitar a sua fala. Ou, melhor dito: o romance quer ser história, como se fosse uma de suas sucursais. Para tanto, usa plenamente o artifício ficcional de, com a visão do presente, estar "lá", no passado, para assumir o enunciado. E vivenciar os acontecimentos para dizer, deles, "verdades universais" (Milton, 1992).

E é exatamente isto que sentimos com a leitura desse romance. Ele quer ser história, mas não uma história conformadora e sim uma história transformadora, que possa atingir o leitor, fazendo-o repensar os atos/fatos ocorridos na sociedade e questioná-la, na tentativa de modificá-la. E utiliza-se do humor, presente no estilo neo-picaresco, para atingir o leitor.

III A CRÍTICA SOCIAL

O narrador constitui uma megapresença, imbuído que está da missão didática de pôr em ordem os desconcertos na interpretação da história.

Milton (1992)

Como o romance inicia-se com um narrador em terceira pessoa, mas em seguida assume de forma predominante a voz do personagem protagonista, que passa a ser também o narrador, evita-se o incômodo de uma onisciência, desmascarando-se assim o herói, já que este relata todas as suas

intenções, por sinal nada heróicas, quando assume os riscos de uma luta pela posse das terras acreanas.

Nesse ponto, é fundamental o uso de um narrador protagonista para criar o efeito alcançado pelo livro: relatar uma história que, devido aos seus contornos, poderia ser transformada em um relato de um fato heróico mas torna-se uma sátira, uma carnavalização de acontecimentos envolvendo o ciclo da borracha e a conquista do território acreano, dando origem à crítica de acontecimentos passados e também do presente, ao satirizar as lutas armadas, as guerrilhas e a utopia, por elas veiculada, de que se conseguirá um mundo melhor dessa forma.

A derrota desse sonho é simbolicamente representada pela morte de Joana, a única entre todos que realmente levava a conquista do território acreano a sério. Ela representa o lado quixotesco da expedição e, por essa razão, o único que não sobrevive à batalha. Nessa narrativa picaresca, irônica, não há lugar para o herói.

No início do relato, Galvez é apresentado ao leitor vestido pela metade, quando tem que fugir às pressas do quarto de uma amante e, com essa hilariante apresentação, já começa a se delinear a figura desse anti-herói, que não poderia mesmo ser levado a sério. Da mesma forma, todas as demais personagens acabam sendo "desnudadas" no decorrer da narrativa, para acentuar a crítica à sociedade pretendida pelo romance.

O narrador em terceira pessoa seria o "porta-voz competente, como instância ficcional, das posições do autor do romance" (Milton, 1992). Galvez e sua história são frutos de um acaso do momento, uma questão de aproveitar as oportunidades, tanto no caso de Galvez de carne e osso, real, quanto do personagem fictício. Algo bem malandro, ou pícaro? Afinal, pelos fatos relatados pela história oficial, não são poucas as situações escusas que percebemos nas entrelinhas por ela registradas, algo do qual o romance soube se valer muito bem.

Mas como o que nos interessa realmente é o romance, e não a história oficial, a sua comparação com a picaresca e a crítica social nele presente, valemo-nos das palavras de Antônio Cândido para explorar mais algumas facetas da obra de Márcio Souza, quando nos lembra que:

Esse discurso (a picaresca) não é portador apenas da biografia do malandro. [o anti-herói] aparece contextualizado num universo de personagens que também são malandros e que, sem dúvida, superam-no nesse sentido. (Candido, 1993)

Galvez não é superado, mas igualado em Justine L'Amour. Coincidentemente, dois estrangeiros. Os brasileiros, representados pelos demais elementos da sociedade, não são o que se pode denominar pícaros. Enriquecem e fazem algumas trapaças, mas na maior parte do tempo são enganados, assim como o Boliviano. O interessante é que para os pobres, os realmente miseráveis, tanto faz quem esteja ou não no comando, a sina deles não muda. Alguns ainda praticam certos atos por acreditarem na causa defendida, tornando-se uma derivação quixotesca do pícaro, como o caso de Joana ou do editor do jornal.

Vemos isto fortemente exposto no discurso de posse de Galvez, quando faz promessas ao povo que ele mesmo reconhece que jamais irá cumprir:

Fiz um ligeiro discurso prometendo trazer a civilização para as barrancas do Acre e muita justiça para o povo. A última parte do discurso, que se refere 'a justiça para o povo, eu deixei escapar num momento de entusiasmo e tratava-se de evidente exagero. (Souza, 1988, P 170).

Nesse discurso registra-se uma forte crítica às promessas políticas que jamais são cumpridas em nossa sociedade.

Em Galvez existe ainda o projeto de ascensão social, também presente no pícaro clássico, e ocorre o que chamamos de "quebra do sistema maniqueísta da picaresca" (Candido, 1993), o que acaba funcionando de forma mais

eficiente ainda para a crítica à sociedade, já que não existe na obra aquele tom didático, de separação entre o bem e o mal, e todos as pessoas são colocadas em um mesmo nível, no caso, o do malandro.

Observamos em Galvez a absorção de elementos da historiografia de uma forma diferente, através de um processo de paródia que traduz novos sentidos, aptos ao momento histórico de sua criação e ao público que irá interpretá-los. Explicando melhor, um leitor da década de 90, munido de um conhecimento dos fatos que envolveram o Brasil nos últimos cem anos, por exemplo, verá que a obra de Márcio Souza faz uma releitura do passado através da ótica de um país que passou por um golpe militar, por um regime de ditadura que não conseguia se impor à certas camadas sociais, porque delas era composto, sempre explorando os mais fracos.

A forma com que o texto foi construído dá margem a que se veja, no comportamento das personagens e no desfecho da narrativa, os mesmos problemas enfrentados por um Brasil que teve todas as suas esperanças depositadas no que esperava ser o "Milagre econômico", no sonho de que todos teriam uma vida melhor em todos os sentidos, e que acabou em "carnaval".

Nesse ponto, não é relevante a constatação de que o texto de Márcio Souza resgata um ou mais textos históricos, mas sim examinarmos o porquê dessa apropriação, quais as razões que o levaram a reler esses textos e qual o sentido que ele tentará atribuir a toda essa operação. Pela análise feita até o momento, podemos ressaltar, além da crítica social já citada, que a obra é composta por uma prosa lúcida e concisa, impregnada de humor e ao mesmo tempo, de sutilezas literárias, políticas e culturais, evidenciando a capacidade de seu autor de refletir, no relato de coisas do passado, o presente caótico da realidade brasileira, sem se tornar uma mera literatura panfletária, como aconteceu com certas obras africanas, por exemplo.

Em muitos trechos a história do Acre torna-se obscura, apresentando vazios, e é desses vazios que se aproveita o autor para criar o espaço da narrativa e “desviar” a história para que esta lhe sirva de instrumento para sua mensagem, seja ela de exaltação ou de sátira à história oficial, de embevecimento ou de denúncia dos fatos históricos. E é utilizando-se desses vazios, que a história não consegue esclarecer, que o autor convida o leitor a repensar toda uma situação histórica. Se o livro pode recriar os fatos, aproveitando-se da verossimilhança, qual a garantia de que a história oficial seja realmente a portadora da verdade?

Além disso sabemos que a repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc.) nunca é inocente. Nem a colagem nem a alusão e, muito menos, a paródia. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor forçando sua reavaliação. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualizando-o, renovando-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa.

Talvez nenhum outro texto desse a Márcio Souza (nem ao leitor) a possibilidade de reler o que foi o ciclo da borracha ou o Brasil de um século atrás como a história de Galvez o permitiu. Já não há aqui a paráfrase, como denominou Romano de Sant’Anna (1985) mas haveria, é certo, um procedimento que está a meio caminho entre a estilização (do sentido) e a paródia (formal), e é graças a esse segundo recurso que ocorre o distanciamento entre o texto-fonte e o texto de Márcio Souza, capaz de trazê-lo para o momento atual, para os conflitos sociais e políticos que marcam o domínio da experiência do autor.

Dessa interação entre o presente e o passado nasce um texto inovador, que possibilita uma leitura diferente, capaz de estabelecer uma certa ordem estabelecida e, nessa confrontação, tudo começa a ganhar sentido, graças ao deslocamento

espacio-temporal efetuado, modificando o seu significado. Em razão do novo contexto em que a história é relançada, o deslocamento no tempo e no espaço resulta produtivo. Através do estilo de um autor, os fatos históricos surgem com nova roupagem, ganham interpretações renovadoras que somente um leitor do século XX lhes poderia dar. As palavras ganham uma ambigüidade que as enriquece.

Assim acontece em Galvez, e a maior prova disto é a forma como o texto é contado: temos, como já foi observado, dois narradores, para facilitar ainda mais o jogo de ambigüidades e possíveis divergentes leituras de um mesmo fato. A presença de um narrador que alerta para as “mentirinhas” do protagonista serve também para dizer ao leitor que ele deve desconfiar até mesmo desse narrador que tanto prima pela verdade.

Nesse texto destacam-se a sátira e o diálogo livre com a história e, através desses expedientes, a desmistificação dos acontecimentos do passado, possibilitando a reinvenção crítica da história, com reflexos dos acontecimentos do presente. “Portanto, não se apartam a ficção literária e a história: senhoras da linguagem, imaginação e reflexão, ambas tecem no tempo uma relação duradoura, feita de conjunções e disjunções devidamente assumidas. Mas feitas, sem dúvida, de solidariedade” (Milton, 1992).

Contudo, o romance por mais que sirva como um instrumento para revelar “segredos” que a história não pode ou não quer retratar, ele não é história. A sua função seria a de: “reinventar os signos e dizer com eles outras coisas, é deflagrar toda uma zona menos transparente mas efetivamente instalada nos entreditos da história” (Milton, 1992).

IV CONCLUSÃO

Claro está que, devido à distância espacio-temporal, além de muitos outros fatores, várias serão as diferenças

encontradas entre o romance picaresco clássico e o livro de Márcio Souza aqui estudado. Nem temos aqui a pretensão de colocá-lo como sendo um romance picaresco, mesmo porque muitos estudiosos já discutiram este assunto e ele ainda é motivo para controvérsias. O que tomamos como parâmetro para essa análise seria a questão de ver a personagem Galvez como um representante do "malandro", espécie iniciada com a obra **Memórias de um sargento de milícias**, conforme estudo de Antônio Cândido anteriormente citado, e que Mário M. González classifica como um neopícaro, em comparação ao pícaro da literatura espanhola do século XVI.

Estes, além do que foi anteriormente descrito, são alguns dos motivos para classificarmos Galvez também como um romance histórico, por trazer fatos da história, utilizando-os de uma forma diferente, com a finalidade de dizer algo além da história. Novamente insistimos no aproveitamento que o romance faz dos vazios deixados pela história oficial para reler seus signos e reinterpretá-los. É, ao mesmo tempo, um romance histórico e apresenta características de um romance neo-picaresco já que, pela forma escolhida para recontar a história, Márcio Souza conseguiu recriar suas personagens aproveitando adequadamente as existências de Galvez (ser social) e, através da paródia e da sátira, apresentá-lo ao leitor como um genuíno malandro, herdeiro do pícaro clássico, com todos os seus melindres e um tempero tropical.

Da união de todos os elementos aqui destacados, seja, eles a reinvenção/recriação de fatos históricos, o uso da paródia ou de outros recursos literários, podemos concluir que a narrativa conseguiu atingir um ponto exato entre a literariedade e a crítica social que a literatura por vezes almeja, para cumprir uma de suas funções: levar o leitor a repensar o mundo em que vive.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, M. A. *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: LTC, 1979.
- CANDIDO, A. Dialética da malandragem. De cortiço a cortiço. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- DIMAS, Antônio. *Márcio Souza*. Lit. Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1972
- GONZALEZ, M. M. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- MILTON, H. C. *As histórias da História - Retratos literários de Cristóvão Colombo*. São Paulo, 1992. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- QUEVEDO, F. *La vida del Buscón*. Universidad de Salamandra: Fernando Lázaro Carreter, 1980, p. 17.
- _____. *La Vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades*. Ed. de Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 1987.
- SANT'ANA, A. R. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SOUZA, M. *Galvez, Imperador do Acre*. 15.ed. São Paulo: Ática, 1988.



Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA

CONCIERTO BARROCO: A interdisciplinaridade das artes

Scarlett O'Hara
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Estuda-se a inter-relação das artes (música, pintura e literatura) em *Concierto barroco* (1974), de Alejo Carpentier (1904-1980), e faz-se uma leitura dessa obra do escritor cubano.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura hispano-americana; Carpentier; estilo; barroco; música; pintura; concerto.

ABSTRACT

This is a study of the interrelationships of the arts (music, painting, and literature) in *Concierto barroco* (1974) [Baroque Concert] of Alejo Carpentier (1904-1980) followed by an analysis of this novel by the Cuban writer.

KEY WORDS: Hispanic literature; Carpentier; style; baroque; music; painting; concert.

Escrita em 1974, entre La Habana e Paris, a obra *Concierto barroco*, cujo título sugere a incorporação da arte musical à criação literária, contém a síntese do projeto artístico de Alejo Carpentier (1904-1980). Consiste num amálgama de elementos de diferentes tradições culturais, que se revelam artificiais ao entrarem em contato uns com os outros e que, juntos, constituem uma espécie de soma barroca do artificial. Aliás, toda a obra é artifício e se fundamenta na idéia carpentieriana de barroco como transformação, mutação, inovação, simbiose, mestiçagem.

O trecho da narrativa se reduz à viagem que um rico mexicano, acompanhado de seu criado negro Filomeno, empreende pela Europa, mais precisamente por Madri e

Veneza. Nesta última cidade, durante o Carnaval — motivo do disfarce do mexicano como Montezuma —, os personagens americanos conhecem Vivaldi, Scarlatti e Haendel e participam com eles de um *concerto grosso* no Ospedale della Pietà. Filomeno intervém no processo de produção musical dos europeus e provoca uma verdadeira *jam session*, tocada barbaramente em meio ao espetáculo veneziano. Vivaldi se interessa pela história do imperador Montezuma e resolve escrever uma ópera sobre a trágica queda do império asteca, promovida pelos colonizadores espanhóis. No dia do ensaio geral, Amo e criado assistem à representação e, diante do que vê e ouve, o Amo decide voltar a seu país. Filomeno permanece em Veneza para ouvir um concerto de *jazz* cujo astro é nada menos que Louis Armstrong. Terminada a apresentação, o ex-criado segue viagem a Paris.

Concierto barroco oferece, portanto, dois argumentos principais: a história do imperador asteca, que se converte em ópera e se deforma segundo a visão do europeu, e a história do próprio concerto.

O protagonista do primeiro argumento é o Amo (personagem sem nome, mas que tem servidor nomeado), rico mexicano, dono de vasta casa e muita prata, viúvo e descendente direto de espanhóis. Viaja à Europa com a intenção de aprender e de divertir-se. Imaginava encontrar na capital do Império as maravilhas contadas por seus antepassados, mas se decepciona ao chegar a Madri, pois esta cidade lhe parece “*triste, deslucida y pobre*” (Carpentier, 1986, p. 27) se comparada com a beleza do México: *Fuera de la Plaza Mayor, todo era, aquí, angosto, mugriento, esmirriado, cuando se pensaba en la anchura y el adorno de las calles de allá...* (idem).

O primeiro contato do americano com o mundo europeu traz à tona um dos principais temas recorrentes em Carpentier: a busca da identidade americana. O motivo da viagem, recurso artístico de distanciamento, necessário tanto

para a reflexão estética quanto para a tomada de consciência dos protagonistas, revela, já num primeiro momento, a tendência do Amo — que ficará patente mais adiante — a desmistificar a sua origem e preferir o Coyoacán de onde vem.

No decorrer do relato, o personagem Amo sofre alguns desdobramentos ou multiplicações. De personagem sem nome passa a ser “Montezuma”, devido à fantasia de carnaval com que se disfarçava em Veneza. O Carnaval, associado às idéias de orgia, travestismo, máscara, retorno temporal aos caos primitivo (Ciriot, 1984, p. 129), é tempo e lugar propícios às transformações. Nestas, há sempre um certo mistério, uma vez que o equívoco ou o ambíguo se produz no momento em que algo se modifica suficientemente para ser “outra coisa”, embora ainda continue sendo o que era antes. A ocultação leva à transfiguração e facilita a passagem do que se é ao que se *quer ser*.

“Montezuma”, por sua vez, também se apresenta multifacetado. No início da obra é personagem, apenas referido, de um quadro de pintor europeu; ocupa lugar de honra no salão de bailes e recepções da vasta casa mexicana: representa o maior acontecimento histórico do país. Em Veneza, ao converter-se em fantasia de carnaval, o papel de “Montezuma” é fornecer a Vivaldi o tema ou motivo da ópera que o compositor italiano pretende estrear por ser exótica e diferente dos espetáculos apresentados na Europa (Carpentier, 1986, p.50-1). Contudo, o leitor não tem acesso à história que ele narra a Vivaldi; conhece apenas aquilo que o músico compreende e deturpa: uma história distorcida pela embriaguez e pelas adaptações à cultura européia, de origem greco-latina. Desse modo, a autêntica história da conquista do México se dissolve no processo narrativo.

Na parte final da obra, o “Montezuma-fantasia-de-carnaval” evolui a personagem de ópera. Trata-se, agora, de um Montezuma totalmente falso, uma ilusão de teatro, uma espécie de eco distorcido do Montezuma verdadeiro, histórico.

Note-se que é o disfarce de Montezuma, não a sua personalidade, que serve de argumento para a ópera de Vivaldi sobre a exótica e extinta grandeza mexicana. Diante das cenas levadas no palco, o Amo-Montezuma reage furiosa e indignadamente: “ — *Falso, falso, falso; todo falso!... Ese final es una estupidez. La Historia...*” (p. 68).

Ao ver-se refletido no espelho do outro, através de personagens desvirtuados a ponto de parecerem ser apenas fruto de uma fabulosa invenção cuja realidade está somente em alguns nomes e numa ação de conquista, o Amo-Montezuma se transforma em “Índio” e passa a desejar que a história tivesse sido diferente:

Mientras más iba corriendo la música del Vivaldi y me dejaba llevar por las peripecias de la acción que la ilustraba, más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos, en anhelo de un imposible desenlace, pues mejor que nadie podía saber yo, nacido allá, cómo ocurrieron las cosas. Me sorprendi, a mí mismo, en la aviesa espera de que Montezuma venciera la arrogancia del español y de que su hija, tal como la heroína bíblica, degollara al supuesto Ramiro. Y me di cuenta, de pronto, que estaba en el bando de los americanos, blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellido. (p. 75-6)

Para tomar consciência de si mesmo e decidir voltar a seu espaço, foi necessário que o “Índio” (americano) tivesse a visão de sua imagem refletida no espelho deformante do europeu: fica claro apenas o que ele *não é* ou *não quer ser* aos olhos dos outros. Por esse motivo, uma parte do homem múltiplo volta à América, mas o seu duplo, representado pelo negro cubano, permanece na Europa.

O segundo argumento, a história do próprio concerto, conta com dois personagens principais: Filomeno, o criado negro, personagem ficcional, protótipo da música afro-americana, e Antonio Vivaldi (1678-1741), o padre ruivo, representante real da música barroca européia.

Filomeno surge no segundo capítulo do relato, depois da morte, em Cuba, do índio Francisquillo, antigo servidor do rico mexicano. Observe-se que o criado índio morre para dar lugar ao negro, simbolizando a presença “fáustica” das três raças no continente americano e a prevalência do negro nas artes européias do século XX (influência da plástica africana manifestada na vanguarda européia, do jazz, da música afro-cubana), depois de um período relativamente longo da presença do índio nas letras (Romantismo).

O negro Filomeno é bisneto do herói negro Salvador Golomón, figura exaltada no poema épico *Espejo de paciencia*, escrito em 1608 por Silvestre Balboa, primeira manifestação literária conhecida em Cuba. Neste poema Balboa canta a derrota dos piratas franceses que seqüestraram o bispo Altamirano para conseguir o resgate dos habitantes de Bayamo, em 1604. Filomeno é negro livre (aqui Carpentier evoca o movimento afro-antilhano do qual participou em 1927), sabe tocar “*la guitarra*” e cantar coplas irreverentes que falam de frades ganhões e de dengosas raparigas, acompanhado de tambor ou de toletes marinheiros para marcar o ritmo. (p. 20).

A figura de Filomeno está estreitamente ligada à música e, durante o relato da história de seu herói ancestral ao Amo, o negro improvisa uma “orquestra”:

Atropellando remedos y onomatopeyas, canturreos altos y bajos, palmadas, sacudimientos, y com golpes dados en cajones, tinajas, bateas, pesebres, correr de varillas sobre los horcones del patio, exclamaciones y taconeos, trata Filomeno de revivir de las músicas oídas durante la fiesta memorable (p. 25).

num verdadeiro “*concierto musical*”, numa “*imposible armonía*”, num “*universal concierto*” que reuniu “*músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros*”(idem). Esta é a primeira referência, na obra, da música americana como elemento de simbiose de raças e

instrumentos musicais — “*flautas, zamponas y rabeles ciento, clarincillos, panderos, panderetas y atabales, y hasta unas tipinaguas*” (idem).

Ao contrário de seu Amo, o criado negro se diverte com as prostitutas madrilenas, e no carnaval de Veneza é autêntico, não usa máscara; seu disfarce no reino da fantasia é a própria realidade: “*Como he nacido com esta careta no veo necesidad de comprarme outra*” (p.36).

No *concerto grosso* do Ospedale della Pietà, enquanto o Amo se porta apenas como elemento passivo, Filomeno interfere na música dos europeus (Vivaldi ao violino, Scarlatti ao clavicímalo e Haendel ao órgão), ritmando a dança com seu estribilho *ca-la-ba-són-són-són*, logo antropofagicamente transformado pelos europeus em *ká-bala-sum-sum-sum*; ou impondo seu ritmo, com improvisada bateria feita de utensílios de cozinha, a Domenico Scarlatti, sob os protestos deste último: “*Diablo de negro!... Cuando quiero llevar un compás, él me impone el suyo. Acabará tocando música de caníbales.*” (p. 47); ou ainda tocando trompete no cemitério, apesar das queixas do europeu: “*y aquello, además, no era música, y acaso de serlo, totalmente impropia de sonar en un cementerio*” (p.55).

O negro Filomeno serve, portanto, de mediação para tematizar o ritmo, a percussão e o instrumento de sopro, elementos fundamentais para a execução do *jazz*. Essa idéia se reforça ao final da narrativa, quando o negro, possuidor do instrumento de sopro, permanece em Veneza para assistir ao concerto de Armstrong, o grande concerto barroco, “*el tan esperado concierto de quien hacía vibrar la trompeta como el Dios de Zacarías, el Señor de Isaías, o como lo reclamaba el coro del más jubiloso salmo de las Escrituras*” (p.81), que atualiza todos os concertos já ocorridos, da Caldéia (“*El profeta Daniel, ése, que tanto había aprendido en Caldea, habló de una orquesta de cobres, salterio, cítara, arpas y sambucas, que mucho debió parecerse a ésta*”, p. 83) até o de Louis Armstrong (1900-1971), herdeiro de Vivaldi

(este morto e esquecido durante muito tempo) e ponto mais elevado da linha musical, opositora e perturbadora da produção europeia, desenvolvida ao longo de toda a narrativa.

Nesse sentido, Carpentier entrelaça a música rítmica de origem afro-americana com a música barroca europeia, elevando o *jazz* à categoria desta última quanto ao prestígio e aceitação mundial.

Vivaldi, o outro personagem do argumento “concerto”, contrasta com Filomeno em vários aspectos: é branco, europeu, maestro de orquestra, virtuoso do violino, além de ser personagem histórico. Tão contraditório quanto a cidade de Veneza, transita entre o sagrado e o profano (é padre mas não exerce o sacerdócio), com o mesmo desembaraço com que vai do claustro do Ospedale ao Teatro de Sant'Angelo. Figura insólita, apresenta-se nos teatros de batina e rege a orquestra com o arco na mão, executando os solos de violino.

Para fazer a menção ao caráter excessivamente mundano do padre ruivo, Carpentier usa uma linguagem de sugestão. A monja desconfiada que lhe abre a porta do claustro na noite de carnaval tem o rosto iluminado “de gozo” e exclama: “— *Oh! Divina sorpresa, maestro!*” (p. 41). Na sala de música do Ospedale, as órfãs rodeiam o hábito do padre Antonio com “*las graciosas blancuras de sus camisas de olán, batas de cuarto, dormilonas y gorrer de encajes*” (p.42).

O preste Antonio só aparece na metade da narrativa, quando o leitor já está acostumado a ver no mexicano a figura central da obra e, por meio dela, conhece os pensamentos, as visões e os anseios de *Concierto barroco*. Mas Vivaldi surge e domina o *Concierto*: é por seu intermédio que se toma conhecimento da obra musical sobre a conquista do México. Quando questionado pelo Amo-Índio acerca da falsidade dos fatos representados no teatro, o compositor italiano lhe expõe e justifica seu ideário estético, em nome do qual se permite alterar os acontecimentos e modificar o final da história.

Representando o pensamento europeu a respeito da América, Vivaldi explica ao mexicano as distorções históricas ocorridas em sua ópera:

En América todo es fábula: cuentos de Eldorados y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de velocino rojo, Amazonas com una teta de menos, y Orejones que se nutren de jesuitas... (p.70)

Segundo essa visão, a história da América “*no es historia grande ni respetable*” (p. 70), por isso pode ser ignorada ou alterada. E Vivaldi termina o diálogo desta forma: “*Siento que no les haya gustado mi ópera... Otra vez trataré de conseguirme un asunto más romano...*”(p.71).

O Apêndice de Concierto barroco traz o folheto do drama para música, *Montezuma*, escrito por Alvise Giusti, musicado por Vivaldi e representado no Teatro de San’Angelo em 1733. Carpentier sugere no corpo de sua obra que, depois “daquela noite” do concerto grosso no Ospedale, Vivaldi se torna uma espécie de precursor da música jazzística na Europa, ou insinua o nascimento do jazz no Barroco:

Metido en lo suyo, sin volverse para mirar a las pocas personas que se habían colado en el teatro, abrió lentamente el manuscrito, alzó el arco — como aquella noche —, y, en doble papel de director e ejecutante impar, dio comenzo a la sinfonía, más agitada y ritmada — acaso — que otras sinfonías suyas de sosegado tiempo, y se abrió el telón sobre un estruendo de color. (p. 60)

Mas a presença da música em *Concierto barroco* não se restringe à temática da obra, nem a referências a concertistas ou à nomeação de instrumentos musicais. Em seu estudo *Estructura musical del Concierto barroco de Carpentier* (1978, p. 538-53), Marina Galvez Acero observa que esta obra do autor cubano possui a estrutura formal de concerto. Para ela, o *Allegro* corresponde no texto ao capítulo I, que repete sua estrutura formal no II. Trata-se aí de um concerto com dois solistas (Amo e criado negro) e corresponde

aos capítulos cuja ação transcorre na América. O *Adagio* seria o capítulo III e representa o período de estada dos americanos na Espanha. O tempo vivo final (capítulos IV, V, VI e VII) refere-se ao período de permanência dos protagonistas em Veneza. A Coda está representada na obra pelo capítulo VII.

Marina Galvez analisa com clareza a parte da narrativa que corresponderia ao *Allegro*, estabelecendo os temas, os solos e os *tutti* do concerto. A análise do Adagio ou segundo tempo já é menos precisa, mas a autora procura identificar a estrutura da ópera. Seu esforço malogra no terceiro tempo, exatamente onde tem início o *concerto grosso* (concerto com mais de um instrumento solista), no qual há a interferência de um ritmo que lhe é estranho: o do jazz. Entretanto, alegando que este é um tempo mais livre, menciona, já sem o rigor das partes anteriores, a existência de *Allegros*, *Minuetos*, *Intermezzo*, tempos lentos e fugas, que corresponderiam a variações e ampliações dos temas tratados até então na obra: literatura, música, história, pintura.

Tomando-se como possível a tese defendida pela estudiosa de Madri, pode-se dizer que a desconcertante introdução do ritmo jazzístico no concerto clássico desestrutura totalmente o esquema tradicional e dificulta a exposição de suas partes. Convém lembrar que esses capítulos equivalem ao período do carnaval, exceto o VII, em que se realiza a ópera de Vivaldi, mas que, de certa forma, mantém estreita relação com os anteriores.

O Carnaval, tempo orgiástico, com suas notas características (embriaguez, excessos de todos os gêneros, disfarces e máscaras), corresponde sempre a um chama-mento ao caos, à tendência de contrários, ao desencadeamento das paixões. Tudo isso concorre para a dissolução do mundo ordinário, para a ruptura temporal do princípio de realidade.

E Carpentier aproveita esse momento caótico para introduzir na estrutura do concerto o elemento estranho a ela: ritmos afro-cubanos, por meio do motivo de *La Culebra*,

tema pertencente a uma *comparsa* existente em Havana, conhecida por esse mesmo nome (Carpentier, 1984, p. 291). A inclusão do ritmo jazzístico no concerto barroco se dá, com efeito, no V capítulo, mas já é preparada simbolicamente no IV, à saída da *Botteghe di Café*, com a clara alusão à dança frenética que Filomeno desencadeará no Ospedale (“*fila danzante y culebreante*”) e ao trompete, presente de uma das órfãs (nesse momento, uma garrafa pendurada no pescoço do personagem negro):

Y, poniéndose en fila, llevando de rompeolas y mascarón de proa al sólido tudesco seguido de Montezuma, empezaron a surcar la agitada multitud, deteniéndose tan sólo, de trecho en trecho, para pasarse una botella del licor de cartujos que Filomeno traía colgada del cuello por una cinta de raso. (Carpentier, 1986, p. 38-9)

Todo esse ambiente meticulosamente preparado pelo autor de *Concierto barroco* abre espaço para a polifonia¹. Até então havia duas linha melódicas (Amo e criado) que, embora independentes, caminhavam paralelamente e tinham, no fundo, a mesma origem. Por outro lado, Filomeno era o servidor, e o Amo, o senhor.

Ao penetrar no mundo multiforme de Veneza, essas duas vozes entram em contato com as outras vozes e consciências e se combinam com elas, mas sem perder a sua autonomia (Filomeno, por exemplo, “liberta-se” do Amo e assa a ser um igual). A polifonia se traduz na obra de Carpentier pelas diferentes visões de mundo do americano e do europeu, pela superposição de temas e do tempo, e mesmo pela linguagem.

Com apenas oito capítulos curtos, *Concierto barroco* é uma obra densa, capaz de dar ao leitor perfeita idéia da multiplicidade de temas e ambientes em que discorre a

¹ Entendida aqui, no seu sentido mais amplo, tanto a polifonia de Mário de Andrade (superposição de melodias) (Andrade, 1980, p. 201-300) quanto a de Mikhail Bakhtin (multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis) (Bakhtin, 1981).

narração: a riqueza do Amo e do México objetivada pela prata; a vasta casa e seus quadros; a outra cara da América, traduzida pela epidemia e pobreza de Cuba; a música americana; o tema da servidão; a assimilação da cultura européia; as peripécias da viagem e os sentimentos dos personagens; o clima reinante na Veneza do século XVIII, rico em referências reais (o carnaval orgiástico; a apresentação da obra *Agripina*, de Haendel; o efetivo encontro de Vivaldi, Scarlatti e Haendel em dezembro de 1709; a atmosfera de extrema desordem em que se desenvolviam os espetáculos em Veneza; lugares e personalidades concretos).

A prosa de Carpentier se dá num continuum, apenas interrompida na passagem de um capítulo a outro, como es estivesse sempre em movimento; é uma arte que vai de um centro para fora, rompendo as próprias margens. Os parágrafos, quase sempre, têm o tamanho de um capítulo inteiro. É possível identificar em cada parágrafo — ou capítulo — um eixo central, nem sempre claramente manifesto ou aparente, em torno do qual se multiplicam o que o autor chama de “núcleos proliferantes” (Carpentier, 1981, p. 117), ou seja, elementos “decorativos” que vão preenchendo totalmente a página em branco, com motivos dotados de capacidade de expansão própria.

Em sua escritura “barroca”, freqüentemente há intercalação de espécies de parênteses que são, por sua vez, outras tantas “células proliferantes”, frases inseridas na frase, que têm vida própria e que, às vezes, se enlaçam com outros “parênteses”, numa verdadeira superposição de elementos multiplicadores.

Tais elementos surgem a cada página, ou a cada compasso desse *Concierto barroco*, em forma de rol de instrumentos musicais, nomeados às dezenas, de tipos de embalagens para acomodar a prata, de inventários de objetos, de cores de paisagens, de listas de espécies de mármore, de tecidos e odores, de substantivos e adjetivos acumulados, de elencos de verbos para designar uma ação.

Pode-se dizer que não é propriamente na sintaxe que o estilo de Carpentier é “barroco”, orgiástico, mas, sobretudo, no vocabulário, uma vez erudito, outras vezes, vulgar, outras, ainda, intraduzível, bastante específico ou com introdução de palavras de origem asteca, italiana, inglesa. Ao inserir frases na frase, o autor inunda o texto com um mar de vírgulas, obrigando o leitor a fazer uma leitura pausada que lhe permita apreciar palavra por palavra, e mergulhar na profundidade de seu texto.

A cuidadosa escolha dos vocábulos determina o sentido decorativo e plástico dessa prosa sonora e polida, reflexo de um estilo consciente do impacto e do valor de suas repetições, de suas rimas e assonâncias internas, coroado por um tom zombeteiro, marcado por pormenores de deliciosa e rebuscada vulgaridade:

Y todo esto se iba llevando quedamente, acompasadamente, cuidando de que la plata no topara con la plata, hacia las sordas penunbras de cajas de madera, de huacales en espera, de cofres com fuertes cerrojos, bajo la vigilancia del Amo que, de bata, sólo hacía sonar la plata, de cuando en cuando, al orinar magistralmente, com chorro certero, abundoso y percutiente, en una bacinilla de plata, cuyo fondo se ornaba de un malicioso ojo de plata, pronto cegado por una espuma que de tanto reflejar la plata acababa por parecer plateada... (Carpentier, 1986, p. 9)

Jogando com os recursos estilísticos a fim de valorizar uma cena em que a atenção se centra no aspecto auditivo, no som, o autor chega a desumanizar alguns personagens em favor dos instrumentos musicais: Vivaldi começa a apresentar as órfãs aos visitantes do Ospedale, mencionando o nome de cada uma e o instrumento que toca:

Pierina del violino... Cattarina del corneto... Bettina della viola... Bianca Maria organista... Margherita del arpa doppia... Giuseppina del chitarrone... Claudia del flatino... Lucietta della tromba... (p.42), mas, aos poucos, as jovens vão perdendo a sua identidade (seus nomes) e se convertem

em instrumentos musicais, puros sons: “Clavicémbalo... Viola de braccio... Clarino... Oboe... Basso di gamba... Flauto... Organo di legno... Regale... Violino alla francese... Tromba marina... Trombone...” (idem)

Outro elemento proliferante fundamental em *Concierto barroco* está constituído pelo binômio espaço-tempo. Carpentier elege o motivo da viagem para transitar mais facilmente no espaço e no tempo. Do ponto de vista espiritual, a viagem dos protagonistas não se reduz a mero deslocamento no espaço, mas significa, simbolicamente, a tensão da busca e da mudança que determinam o movimento e a experiência.

O espaço escolhido é a cidade de Veneza do começo do século XVIII, cidade de água e de pedra, surpreendente por suas contradições: era, ao mesmo tempo, decadente e prestigiada, misteriosa e frívola, profana e sagrada. Na água tem-se o símbolo da união universal de virtualidades, fonte e origem de toda forma de criação (Cirlot, 1984, p. 62-4); na pedra, a solidificação do ritmo criador, a música petrificada da criação (idem, p. 451).

Barroca menos pela arquitetura do que multiplicidade que encerra, essa Veneza era palco dos prazeres e das artes. No campo da pintura, destacavam-se Rosalba Carriera (1675-1757), com suas miniaturas e aquarelas em tons suaves, e Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), último grande mestre da pintura veneziana; no campo da música, Vivaldi, o mais célebre dos músicos venezianos.

O Ospedale della Pietà, espécie de orfanato para meninas, que funcionava em regime de claustro, traz também suas marcas de contradição. É aí onde se dá o profano concerto grosso, ao lado de concertos sacros, onde se encontram nobres e plebeus: “*en aquella casa consagrada a la música y artes de tañer, donde, dos días antes, se había dado un gran concierto sacro en honor del Rey de Dinamarca...*” (Carpentier, 1986, p. 46), onde o padre ruivo ensina a arte musical às suas 70 órfãs.

O teatro de Sant'Angelo, local em que Vivaldi estréia sua ópera, era o pólo oposto da atividade do padre veneziano e por isso é criticado por Haedel: “— *Un fraile metido en tablas de ópera! — exclamó el sajón —: Lo único que faltaba para acabar de putear esta ciudad.*” (p. 50).

Quase todas as cenas de *Concierto barroco*, em Veneza, transcorrem em ambientes de pouca luz e muita sombra, quase todas à noite, no crepúsculo, ou estando a cidade envolta em névoa e garoa, numa atmosfera onírica que conduz à fantasia e à ilusão.

Apoiado na teoria de que na vida presente convivem as três realidades temporais agostinianas, segundo as quais o tempo passado é o tempo da memória, o presente, o tempo da visão ou da intuição, o futuro, tempo de espera, e tudo isso em simultaneidade, Carpentier (1981, p. 154) especula com o “tempo de ontem no hoje”, “um ontem significado num hoje significante” (idem, p. 156).

Segundo o autor cubano, o escritor latino-americano deve romper as regras da temporalidade tradicional na narrativa para *inventar* o que melhor convier à matéria tratada, deve valer-se de recursos que se ajustem a seu enfoque de realidade. Isso significa dizer que o escritor tem infinitas possibilidades de *manipular* o tempo. Para Carpentier, a nova narrativa latino-americana não pode ser diacrônica, mas sincrônica, isto é, deve conduzir planos e ações paralelos, e deve manter o indivíduo em contato com as coisas que o circundam.

Mais que paralelos, os planos temporais de *Concierto barroco* são superpostos, revestem-se de uma intrincada tessitura de coincidências e divergências. Ao longo de sua narrativa, Carpentier opõe tempos flexíveis, que se distendem ou se contraem, que se superpõem e se fundem, em simultaneidade, ao tempo cronológico, regular, medido pelo relógio mecânico. O motivo da viagem e o ambiente etéreo da narrativa propiciam o deslocamento de uma busca em

várias dimensões temporais, nas quais se anula o funcionamento linear da cronologia, rompe-se a articulação seqüencial do tempo medido.

São vários os anacronismos existentes na obra do autor cubano. A experiência dos protagonistas americanos vivida com os músicos europeus tem início em dezembro de 1709 (o Amo “*resolvió acortar su estancia en Madrid para llegar cuanto antes a Italia, donde las fiestas de carnaval, que empezaban en Navidades, atraían gentes de toda Europa*”, Carpentier, 1986, p.29), data em que Vivaldi, Scarlatti e Haendel efetivamente se reuniram em Veneza. Nessa época transcorre a maior parte do relato. Só no capítulo VI Carpentier introduz o primeiro elemento anacrônico na narrativa: é o momento em que os músicos italianos, o alemão, “Montezuma” e Filômeno descobrem o túmulo com a inscrição do nome de Igor Stravinski, falecido em 1971 e enterrado em Veneza.

Mas este salto inesperado e desconcertante da ordem cronológica dentro do tempo barroco, até então em vigor, é preparado cuidadosamente por Carpentier, no final do capítulo anterior, quando o Barqueiro transporta os personagens do Ospedale a um lugar mais tranqüilo para o desjejum. Observe-se que o Barqueiro, grafado com maiúscula, sugere tratar-se de Caronte, barqueiro por antonomásia.

Subitamente o leitor se encontra no capítulo VI, ao amanhecer e num cemitério. O crepúsculo, matutino ou vespertino, corresponde ao corte, à fenda que separa e une ao mesmo tempo os contrários: vida e morte (Cirlot, 1984, p. 190-1). Neste capítulo as horas se aceleram vertiginosamente e logo chega o crepúsculo vespertino:

— Es hora de marcharse — dijo Montezuma, pensando que se aproximaba el crepúsculo y que un cementerio en el crepúsculo es siempre algo melancólico que induce a meditaciones poco regocijadas sobre el destino de cada cual. (Carpentier, 1986, p.55)

Nos momentos finais do capítulo, completa-se a superposição temporal com a visão do cortejo fúnebre de Richard Wagner, morto em Veneza em 1883. Há um retrocesso no tempo cronológico. Novamente o Barqueiro se manifesta:

— Es de un músico alemán que murió ayer de apoplejía — dijo el Barquero, parando los remos —: Ahora se llevan los restos a su patria. Parece que escribía óperas extrañas, enormes, donde salían dragones, caballos volantes, gnomos e titanes, h hasta sirenas puestas a cantar en el fondo de un río. (p. 56)

Assim, os protagonistas de *Concierto barroco* atuam num tempo cósmico, num tempo eterno não sujeito às leis da cronologia normal do relógio mecânico; por isso podem viajar livremente, avançando ou retrocedendo no período compreendido entre os séculos XVIII e XX.

No capítulo VII, de pois de dormir “*un largo sueño — tan largo que parecía cosa de años*”(p.59), “Montezuma” se encontra no outono de 1733, no dia do ensaio geral da primeira ópera europeia com tema americano:

Y los “mori” de la torre del Orologio volvieron a dar las horas, atentos a su ya muy viejo oficio de medir il tiempo, aunque hoy les correspondiera martillar entre grisuras de otoño, envueltos en una lluvia neblinosa que, desde el amanecer, asordinaba las voces del bronce (p. 59)

confundindo-se com as marteladas dos carpinteiros do teatro que acabam de montar o cenário do primeiro ato da ópera.

Esse capítulo se abre e se fecha com a referência ao ambiente de tons acidentados do outono veneziano e ao som das badaladas do relógio emitidas pela torre do tempo. Terminada a representação no teatro, o narrador diz: “*Afuera, los “mori” del Orologio acababan de martillar las seis, entre palomas ya dormidas y neblinosas garúas que, resubidas de los canales, ocultaban los esmaltes y oros de su reloj.*”(p.71).

A epígrafe “*Y sonará la trompeta... Corintios, I, 52*” separa o capítulo VIII do anterior e anuncia o grande concerto de Armstrong. Quanto à aparência, este capítulo situa a ação em 1733, no mesmo ambiente chuvoso que encerra o VII. Mas, aos poucos, vai revelando tratar-se, agora, do século XX. Pequenas pistas concretas, tais como a referência ao tom azulado, evocando o néon refletido no calçamento da rua molhada, a estação de trem, os *Wagons-lits-Cook*, o envelhecimento e a degeneração da cidade de Veneza, os *travellers checks*, a lancha a motor, a clara referência à chegada do homem à Lua, a companhia Pascal & Co. Assegurados confirmam isso.

Carpentier conclui a narrativa ao som do jazz de Louis Armstrong e do martelar das horas do relógio mecânico:

Pero ahora reventaban todos, tras de la trompeta de Louis Armstrong, en un enérgico strike-up de deslumbrantes variaciones sobre el tema I Can't Give You Anything But Love, Baby — nuevo concierto barroco al que, por inesperado portento, vinieron a mezclarse, caídas de una claraboya, las horas dadas por los moros de la torre de Orologio. (p. 83)

Fiel à sua tese de que o escritor deve manter o indivíduo em contato com os meios de expressão, em todos os domínios da criação plástica, verbal e musical, Carpentier incorpora também a pintura à sua arte literária.

Por meio de um quadro, obra de pintor europeu bem ao gosto italiano de outras épocas (diz o autor), instalado na casa do Amo em Coyoacán, o leitor toma conhecimento, pela primeira vez, da visão histórica do europeu sobre a derrota do Império asteca. A descrição do quadro, dada pelo narrador-Carpentier, assume certo tom de ironia a revelar a visão do colonizador sobre a verdadeira história das terras americanas; uma pintura sobre a conquista do México, repletas de elementos greco-romanos:

Allí, un Montezuma entre romano y azteca, algo César tocado com plumas de quetzal, aparecía sentado en un trono cuyo estilo era mixto de pontoficio y michoacano, bajo un palio levantado por dos partesanas, teniendo a su lado, de pie, un indeciso Cuauhtémoc com cara de joven Telémaco que tuviese los ojos un poco almendrados. Delante de él, Hernán Cortés com toca de terciopelo y espada al cinto — puesta la arrogante bota sobre el primer peldaño del solio imperial —, estaba inmovilizado en dramática estampa conquistadora. Detrás, Fray Bartolomé de Plmedo, de hábito mercedario, blandía un crucifijo com gesto de pocos amigos, mientras Doa Marina, de sandalias y huipil yucateco, abierta de brazos en mimica intercesora, parecía traducir al Señor de Tenochtitlán lo que decía el Español. (p. 11)

Essa visão histórica deformada se repete no drama para música de Vivaldi, com maiores distorções, e faz com que o Índio evoque o quadro de sua casa e o considere mais fiel à história do que a representação teatral. Assim, tanto por meio da pintura como da música (teatro), o leitor toma conhecimento da história mexicana segundo a ótica européia. O americano não se retrata, não tem uma visão sobre si mesmo, não sabe falar de si, e por isso vive em busca de sua identidade.

Embora não seja propósito deste estudo verificar a autenticidade ou a veracidade dos quadros e documentos mencionados no texto de Carpentier, a ironia do autor cubano terá valor redobrado se a afirmação do crítico Ramon García Castro (1980, p. 72-3) a respeito do assunto estiver correta. García Castro acredita que, se for real a existência desse quadro, sua autoria deve ser de José Obregón (1832-1902), pintor mexicano dedicado a criar quadros de temas históricos. Segundo o crítico, Obregón foi aluno do espanhol Pelegrín Clavé (1810-1880), pintor de escola romana que ensinou o ofício na Academia de Bellas Artes do México. Obregón tem outro óleo no Palacio de Bellas Artes de México (*El descubrimiento del pulque*), exibido, em 1869, cuja semelhança com o quadro descrito por Carpentier é bastante significativa.

O retrato do dono da casa mexicana talvez expresse exatamente a carência de identidade que tanto o autor cubano deseja ver superada:

Ejecutado com tan magistral dibujo caligráfico que parecía que el artista lo hubiese logrado de un solo trazo — enredado en sí mismo, cerrado en volutas, desenrollado luego para enrollarse outra vez — sin alzar una ancha pluma del lienzo. (p.10-1)

Em outras ocasiões, a pintura expressa ou denuncia as contradições do ser humano. É caso do retrato da “sobrina profesa, de hábito blanco y largo rosario, enjoyada, cubierta de flores — aunque com mirada acaso demasiada ardiente — en el día de sus bodas com el Señor” (p.10).

Tres bellas venecianas é o título do pastel da pintora italiana Rosalba Carriera (1675-1757), que decora uma das paredes da casa do Amo e motiva o proprietário a conhecer as cortesãs venezianas e a divertir-se, como outros tantos, com o jogo licencioso em Veneza. Apesar da clara referência, é possível que o retrato mencionado seja também fruto da invenção do escritor cubano, pois, na obra da famosa retratista, costuma predominar a presença de uma única figura feminina em cada pastel.

Outro quadro relevante, mencionado em *Concierto barroco*, é o de referência ao paraíso, um provável *Pecato originale* que ocupa lugar numa das paredes do Ospedale della Pietà. Representando uma Eva “*flacuchenta y amarilla*”, tentada por uma Serpente “*corpulenta, listada de verde, con enormes ojos colmados de maldad*” (p.44), a pintura impressiona de tal forma o criado negro que o leva a desencadear a “*extraña ceremonia ritual*”, cantando o tema de *La Culebra* e encenando a morte da serpente, em clara evocação aos rituais das “*comparsas*” cubanas. Nessas “*comparsas*” um dos participantes levava uma grande figura (uma cobra ou um escorpião), que servia de eixo de toda a ação, acompanhada de cantos. Segundo Carpentier (1984, p. 291-2) “*se mataba el*

alacrán, o se mataba la culebra". Em *Concierto barroco* esse ritual dá lugar ao estribilho de Filomeno (*Ca-la-ba-són-són-són*) e à desconjuntada farândola no Ospedale, que termina com a imposição do ritmo afro-cubano e da "*música de caníbales*" aos músicos europeus. Também neste caso, não nos foi possível encontrar uma "tentação" que coincidissem com a descrição feita pelo autor.

Entretanto, no momento em que os personagens de *Concierto* presenciam o cortejo fúnebre de Richard Wagner (1986, p. 56), a descrição da cena feita pelo narrador-Carpentier parece induzir o leitor a "entrar" num quadro do pintor inglês Joseph M.W. Turner (1775-1851):

Las figuras negras, envueltas en gasas y crespones, colocaron el ataúd en la góndola funeraria que, al impulso de pértigas solemnemente movidas, comenzó a navegar hacia la estación del ferrocarril donde, resoplando entre brumas, esperaba la locomotora de Turner con su ojo de cíclope ya encendido...(p. 56)

Essas referências coincidem perfeitamente com o ambiente do quadro de Turner (Chuva, vapor e velocidade, 1844) que se encontra na Galeria Nacional de Londres.

Outras associações com a pintura aparecem no texto de Carpentier. Uma delas refere-se à arte de Tiziano (1488-1576), refletida nas roupas usadas pela imperatriz na ópera de Vivaldi. O personagem aparece no palco "com un traje entre Semíramis y dama de Ticiano" (p.61). Mais adiante, o autor menciona o pintor Hieronymus Bosch (1450-1516), ao descrever o templo cenográfico da ópera:

Como por artes de birlibirloque se transforma la torre en un templo, en cuya entrada se yergue la estátua amenazadora, retorcida, orejuda, tremebunda, de un Dios que mucho se parece a los diablos inventados por el pintor Bosco, cuyos cuadros eran tan gustados por el Rey Felipe II, y que aún se conservan sobre los siniestros pudrideros de El Escorial. (p.67)

Na breve descrição do teatro onde se desenvolve o concerto barroco de Armstrong também há uma referência à pintura de Giovanni Battista Tiepolo (1698-1760), que recobre a cúpula do edifício:

Y, embocando la trompeta, atacó, como sólo él sabía, la melodía de Go down Moses, antes de pasar a la de Jonah and the Whale,alzada por el pabellón de cobre hacia los cielos del teatro donde volaban, inmovilizados en un tránsito de su vuelo, los rosados ministriles de una angélica centuria, debida, acaso, a los claros de Tiépolo. (p. 82)

Dessa forma, Carpentier consagra a permanência das grande criações artísticas através dos tempos, reunindo-as num grande concerto de artes:

A exemplo do que ocorre com outras artes como a pintura e a música, que freqüentam as páginas de *Concierto barroco* e desempenham importante função na obra, a literatura também se faz presente no texto carpentieriano.

Se, por um lado, Carpentier constrói seu relato apoiado em textos precisos e documentados, tais como o libreto de Alvise Giusti para *Montezuma* (1733) e a crônica de Antonio Solís, intitulada *História de la conquista de México* (1684), por outro, remete o leitor a outras fontes literárias, por meio de referência a personagens mitológicos ou de obras consagradas: da Bíblia, de Shakespeare, de Ariosto ou de Quevedo, paea citar apenas alguns deles.

Evidentemente esse processo de aproveitamento de outros textos para a produção do seu próprio texto sofre algumas sofisticações e se dá de várias maneiras: ora por meio de paráfrase, como no caso de *Espejo de paciencia*, do poeta Silvestre Balboa, ora por meio de paródia, ora por citação, e neste caso o autor chega a incorporar ao seu texto períodos inteiros de outras obras. Exemplo típico é o aproveitamento de parte do relato da entrada de dom Quixote em Barcelona.

A título de ilustração, transcrevemos abaixo o trecho de *Concierto barroco* ao qual nos referimos especificamente:

Y así, luego de seguir caminos de donde siempre se veía el mar, llegaron a Barcelona, alegrándose el oído com el son de muchas chirimías e atabales, ruido de cascabeles, gritos de “aparta”, “aparta”, de corredores que de lá ciudad salían. Vieron las naves que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrian llenas de flámulas y gallardetes, que tromolaban al viento, y desaban y barrían el agua. El mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro, parece que iba infundiento y engendrando gusto súbito en todas las gentes. (p.30-1)

Compare-se o texto de Carpentier com o de Cervantes:

...y no tardó mucho cuando comenzó a decubrirse por los balcones de Oriente la faz de la blanca aurora, alegrando las yerbas y las flores, en lugar de alegrar el oído; aunque al mesmo instante alegraron también el oído el son de muchas chirimías y atabales, ruido de cascabeles, “trapa, trapa, aparta, aparta!” de corredores, que, al parecer, de la ciudad salían... Tendieron don Quijote y Sancho que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrieron llenas de flámulas y gallardetes, que tremolaban al viento e besaban y barrían el agua... El mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro, sólo tal vez turbio el humo de la artillería, parece que iba infundiendo e engendrando gusto súbito en todas las gentes. (Cervantes, 1965, p. 619-20)

Como se vê, a paráfrase e a citação do texto cervantino não poderiam ser mais evidentes. E o que se fez com parte de uma página de *Concierto barroco* pode ser feito com muitas outras; afinal, o texto de Carpentier é uma paródia do estilo barroco.

Uma leitura mais atenta e profunda da obra em estudo revela que um terceiro argumento poderia figurar ao lado dos sois argumentos principais discutidos ao longo deste estudo: a própria literatura. Neste caso, o texto de Carpentier acabaria transformando-se numa tentativa de leitura, desta vez do ponto de vista americano, do barroco.

Essa atitude crítica da visão europeia a respeito do mundo, freqüentemente imposta pela cultura ao homem americano colonizado, refere-se ao fato de que o barroco, como estilo de uma época determinada e com características específicas, só foi lido como tal nos fins do século XIX, e começos do XX, e essa leitura espelha o ponto de vista europeu. Daí o sentido do encontro, forjado pelo autor cubano, de personagens por ele considerados arquétipos do barroquismo americano — o descendente do branco vindo da Europa (Amo), o descendente de negro africano (Filomeno) e o descendente de índio nascido no continente (Amo-Índio) — com personagens típicos do barroco europeu (Vivaldi, Scarlatti e Haendel).

O confronto desses personagens polifônicos desencadeia a exposição do pensamento de Carpentier a respeito de conceitos fábula e fabuloso, estreitamente relacionados com a concepção carpentieriana da América como continente barroco por excelência, por causa de suas constantes mutações, vibrações e mestiçagens. Em determinado momento, Filomeno lembra que, para o preste Antonio, “*todo lo de allá es fábula*”, e o Amo-Carpentier declara:

De fábula se alimenta la Historia, no te olvides de ello. Fábula parece lo nuestro a las gentes de acá porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Llamam fabuloso cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer... No entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso... (Carpentier, 1986, p. 77)

Em toda sua obra Carpentier defende a teoria proposta por Eugenio D'Ors, segundo a qual o barroco não é um estilo datado, mas deve ser visto como uma *constante histórica*, um *espírito* e não um *estilo histórico* (Carpentier, 1981, p. 114, 119), e neste sentido procura constatar a cultura latino-americana com a cultura de formação e de importação.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Sto. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A Pina. São Paulo: Abril, 1973.
- ANDRADE, M. A escrava que não é Isaura. In: *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1980.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BOUSOÑO, C. *Teoría de la expresión poética*. 6. Ed. Madri: Gredos, 1976.
- CARPENTIER, A. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. 2.ed. México: Siglo XXI, 1981.
- _____. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- _____. *Concierto barroco*. 18. Ed. México: Siglo XXI, 1986.
- CASTRO, R.G. Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier. *Revista Iberoamericana*, v. 46, n.110-1, p. 67-84, 1980.
- CERVANTES, M. de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 22.ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.
- CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispanoamericano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CIRLOT, J.G. *Dicionário de símbolos*. Trad. R. E. Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.
- SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 3. Ed. São Paulo: Ática 1988.
- SOURIAU, E. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. M.C.Q. de Moraes Pinto e M.H. Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/USP, 1983.

Normas para publicação de artigos

A Revista MOARA aceita trabalhos originais para publicação (artigos, resenhas, traduções, discussões, retrospectivas). Os textos serão submetidos à Comissão Editorial, que se reserva o direito de sugerir ao autor modificações de forma e/ou de conteúdo.

Os textos deverão ser enviados em disquete ou em CD-ROM com duas cópias impressas, não deverão exceder a 25 páginas (tamanho A5 ou 14,8 x 21cm) digitadas em computador compatível com versão IBM (atualizada), usando o programa *Word for Windows* (fonte Times New Roman, corpo 11).

Os trabalhos devem obedecer ao que se segue:

1. Título.
2. Nome(s) do(s) autor(es).
3. Filiação institucional por extenso.
4. Resumos em português e inglês ou em português e francês.
5. Palavras-chave em português e inglês (3 de cada) ou em português e francês (3 de cada).
6. Referências bibliográficas - deverão ser apresentadas ao final do texto, obedecendo às normas da ABNT (NBR-6023):

Livro

TARALO, Fernando. *A pesquisa sociolinguística*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1985.

Parte de obra (capítulos, fragmentos, volumes)

GOMES, Severo. Informática e soberania. In: BENKOUCHE, Rabah (org.). *A questão da informática no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 30-36.

Artigo de periódico

GOMES, Sônia Pedrosa, ALOJA, Miriam. Referências bibliográficas: algumas sugestões. *Boletim Abdf*. Brasília, v.6, p.21-31, abr./jun., 1983.

Artigo de jornal

JOB, Fernando. Munique está em festa. *O Liberal*. Belém, 19 set. 1999, p.4, cad.1.

Trabalho de congresso ou similar (publicado)

TARGINO, Maria das Graças. Bibliotecas universitárias e prestação de serviços: a irreverência do óbvio. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA E DOCUMENTAÇÃO, 16, 1991. Salvador, Anais... Salvador: APBED, 1991, v.1, p.400-405.

7. Ilustrações

As figuras (desenhos, gráficos, mapas, esquemas, fórmulas, etc.) com suas legendas devem ser claramente legíveis. Devem indicar: *autor, título abreviado e sentido da figura*. Legenda das ilustrações, nos locais em que aparecerão as figuras, numeradas consecutivamente em algarismos arábicos e iniciadas pelo termo FIGURA. As tabelas serão encabeçadas e citadas como tabela, com título auto-explicativo, colocado acima.

Importante

Todos os textos devem ser revisados por seus autores antes de serem submetidos à