



MAGMA REVISTA



16

2020

Revista do Programa de Pós-Graduação
em Teoria Literária e Literatura Comparada
FFLCH-USP



MAGMA REVISTA



Edição 16 – 2020

Revista do Programa de Pós-Graduação
em Teoria Literária e Literatura Comparada
FFLCH-USP

Conselho editorial

Ana Paula Sá e Souza Pacheco
Andrea Saad Hossne
Anderson Gonçalves da Silva
Ariovaldo José Vidal
Betina Bischof
Cleusa Rios Pinheiro Passos
Edu Teruki Otsuka
Eduardo Vieira Martins
Fabio de Souza Andrade
Jorge de Almeida
Julio Augusto Xavier Galharte
Marcelo Pen Parreira
Marcos Piason Natali
Marcus Vinicius Mazzari
Marta Kawano
Roberto Zular
Samuel Titan Jr.
Sandra Nitrini
Viviana Bosi

Comissão editorial

Aryanna dos Santos Oliveira
Beatriz Ramos Rodrigues
Daniel Arantes
Débora Santos Shinohara
Fabiane Secches
Julia Pazinato Izumino
Juliana Cunha
Mariana Silva Bijotti
Lucas Limberti
Natasha Belfort Palmeira
Ricardo Russano dos Santos
Thiago dos Santos Martiniuk

Auxílio executivo

Ben Hur Euzébio
Maria Netta Vancin
Rosely de Fátima Silva

MAGMA REVISTA

Comissão Editorial (USP-FFLCH-DTLLC)
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, sala 33
Cidade Universitária - São Paulo - SP
05508-010
(11) 3091 0003 / 3091 4866 / 3091 4893
magma@usp.br

Logo

CAU SILVA

Projeto gráfico

MARCELLA MONACO JYO

Diagramação

PONTO & LINHA

Capa

DIEGO LIMBERTI

Revisão

COMISSÃO EDITORIAL

Composição

ARYANNA DOS SANTOS OLIVEIRA

DANIEL ARANTES

Produção Técnica

JULIA PASINATO IZUMINO

NATASHA BELFORT PALMEIRA

RICARDO RUSSANO DOS SANTOS

Colaboração

ARIOVALDO JOSÉ VIDAL

EDU TERUKI OTSUKA

JORGE DE ALMEIDA

MICHEL LAUB

NOEMI JAFFE

VIVIANA BOSI

Esta obra foi composta em Lexia e Gotham Narrow, para FFLCH-USP/DTLLC, e diagramada no mês de junho de 2021

EDITORIAL

A edição de *Magma* que agora sai a campo traz como texto de abertura o ensaio “Crítica fora do esquadro: homenagem a Antonio Candido”, assinado pelo professor Edu Teruki Otsuka, originalmente redigido por ocasião do IX Seminário de Pesquisa do Alunos de Pós-graduação do DTLLC, da FFLCH/USP, realizado em maio de 2018. De ângulo original e consequente, o autor investiga uma linha pouco comentada da crítica de Candido: as análises dedicadas àquelas obras tidas geralmente como excêntricas por não aderirem às tendências e às convenções literárias de seu tempo e que, por isso mesmo, acabam ocupando uma posição insólita em relação ao cânone — noutras palavras, a literatura “fora do esquadro”.

Rastreando os textos que se dedicam a esse tipo de literatura, Edu Teruki aponta a recorrência do interesse por obras contracanônicas, demonstrando que não se trata de algo fortuito na crítica de Antonio Candido. A insistência possui ao menos duas dimensões importantes. A primeira é a de que o autor de *Formação da literatura brasileira* articula instâncias aparentemente díspares, crítica objetiva e memória afetiva, mas cujo resultado, diferente do padrão baseado na análise e na pesquisa histórica, não deixa de ser legítimo. A segunda dimensão volta-se para uma constatação nada desprezível: tais ensaios possuem também sentido político, visto que, dirigidos a obras apartadas das convenções dominantes, acabam por valorizar, no passo seguinte, uma atitude contra-hegemônica, oposta ao ritmo real do progresso capitalista. O leitor do texto de abertura desta edição de *Magma* logo notará o alcance das observações feitas por Edu Teruki, entre outros motivos, porque o fracasso do processo modernizador, que se agravava no lugar de atenuar as “iniquidades sociais e econômicas” de nosso país, parece estar novamente na pauta do dia.

Além disso, o conjunto de ensaios de Candido analisado por Edu Teruki tem o mérito de pôr em evidência processos marginais e transgressores (da ordem social e literária) capazes de romper com o curso dominante do mundo. Se lembrarmos do final do célebre ensaio “Dialética da malandragem”, a “desordem” parece não só configurar-se como formalização estética de um traço social, mas apontar para outro modelo de sociedade. O leitor se lembrará das apostas contraintuitivas depositadas sobre o “mundo sem culpa” da desordem, no lugar dos valores puritanos do romance norte-americano ao qual *Memórias de um sargento de milícias* é comparado ao longo do ensaio.

Os paralelos não terminam aí. A “reivindicação da dialética da malandragem contra o espírito capitalista”, como foi sugerido por Roberto Schwarz, era

uma resposta à modernização conservadora que tivera início com o golpe de 1964, episódio de nossa história que é lembrado hoje com um assustador saudosismo. Daí o interesse de Edu Teruki pelos ensaios em que Candido tentou encontrar respostas alternativas para o seu tempo, cujas semelhanças com o nosso presente não podemos mais ignorar.

*

Após o ensaio de Edu Teruki, a seção *Ensaio de curso* apresenta uma nova rodada de trabalhos produzidos para as disciplinas de pós-graduação oferecidas pelo DTLLC em 2017 e 2018.

Abrindo a segunda parte da revista, quatro ensaios que dialogam com a crítica literária de Antonio Candido. Em ‘O romance vendeu a sua alma’: dimensões estética e histórica na crítica de Antonio Candido’, Daniel Essenine Takamatsu Arantes examina algumas das primeiras publicações de Antonio Candido na revista *Clima* e no jornal *Folha da Manhã*, observando como o crítico articulou, na década de 40, leitura estética e processo histórico em suas análises sobre o romance. No artigo ‘“Leia na minha camisa”: alguns apontamentos sobre ‘Baby’(1968), de Caetano Veloso’, Márcia Cristina Fráguas analisa aspectos da canção composta pelo músico e busca relacioná-los ao contexto do projeto de modernização conservadora implantado a partir do golpe militar de 1964. Já Adeline Alves Vassaitis, em ‘Desencanto e utopia em *Quarup*, de Antonio Callado’, expõe uma leitura do livro publicado em 1967 procurando vincular texto e contexto para refletir sobre as formas de figuração da história no romance a partir da diversidade de posições ideológicas, religiosas e intelectuais que marcam o universo ficcional de Antonio Callado. Em seguida, traz ainda um trabalho específico sobre crítica literária: ‘Antonio Candido: leitor de Machado de Assis – nacionalismos e romantismos’, de Guilherme Beltramin de Faria Rodrigues, que procura analisar os ensaios ‘Música e música’ e ‘Esquema Machado de Assis’, ambos escritos por Antonio Candido, situando-os dentro da obra do crítico, particularmente em relação aos conceitos de romantismo, de nacionalismo e de literatura.

Os três ensaios a seguir se iluminam de alguns conceitos de Walter Benjamin para realizar análises a partir da figura do narrador, ou protagonista, das obras de Guimarães Rosa, Henry James e Roberto Bolaño, respectivamente.

Na sequência, Gabriel Gimenes de Godoy, no texto ‘Narrador desconfiado, consciência hesitante: a experiência de ‘Os embaixadores’ de Henry James’,

analisa o modelo narrativo do *reflector* jamesiano para mostrar como esse dispositivo técnico tem fundamento histórico-político preciso. O artigo explora, assim, o funcionamento do ponto de vista narrativo baseado na dupla consciência do protagonista, mostrando, com base na reflexão teórica dos críticos Dolf Oehler e Roberto Schwarz, como o sacrifício da expressão objetiva estaria ligado à impossibilidade da experiência subjetiva pós-1848, quando o estatuto opinativo do narrador se torna uma preocupação para escritores como Henry James, Flaubert e Machado de Assis. Já “Aproximações: o pensamento de Walter Benjamin ecoando no romance *2666*, de Roberto Bolaño”, de Antônio Carlos Silveira Xerxenesky, aproxima Walter Benjamin do romance *2666*, escrito por Roberto Bolaño, relacionando as ideias do protagonista Archiboldi ao conceito de história de Benjamin. Além disso, o autor do artigo retoma “O narrador” e a obra de Benjamin sobre Charles Baudelaire, para tentar aproximar o escritor chileno do ensaísta.

Passando para o trabalho subsequente, Marcelo Freitas Ferreira de Oliveira, em “Prenda que se ganha em lamento”, tece uma análise delicada e atenciosa do poema “Escada” de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1955, no livro *Fazendeiro do ar*, apontando para certa mudança no sujeito lírico empenhado dos anos anteriores (principalmente de *A rosa do povo*) e para uma intensificação na experiência melancólica e fantasmática do amor. Também no âmbito da poesia, o leitor encontra nesta edição “Ocupação: o ato de escrita na poesia de Ana Cristina Cesar”, cuja autoria é de Julia Pasinato Izumino. O ensaio traça um percurso significativo sobre a pluralidade poética da escritora, analisando a relação consciente de sua estética no que diz respeito às articulações de forma e conteúdo, bem como da recepção lírica. De acordo com Izumino, é possível observar como a figuração do gesto de escrita modula, do ponto de vista temático, suas experiências sensoriais e existenciais, tais como dor, desejo, solidão e recusa com uma estética em que o gesto da palavra implica a retirada do fluxo temporal da fala e sua impregnação em circunstâncias tipológicas diversas, seja na poesia essencialmente, seja na prosa, no diário ou na vertente epistolar.

“Câmara de Eco”, décimo ensaio da seção, assinado por Sheyla Miranda, apresenta um exame sobre o ritmo na poesia de Mirta Rosenberg, poetisa argentina. O trabalho, além de delinear algo do contexto de produção da obra, presta-se à divulgação da autora, quase desconhecida no Brasil. No ensaio seguinte, “A ‘Fuga da Morte’ de Paul Celan em análise”, temos uma tradução (feita diretamente do alemão) do poema “Todesfuge”, de Paul Celan, e a análise atenta de Rafael Rocca, cujo ponto de partida remonta ao contexto histórico em que Celan viveu e escreveu – a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto – no intuito de observar as maneiras pelas quais o horror do extermínio de

judeus operado pelo regime nacional-socialista alemão e a chamada “culpa dos sobreviventes” estruturam e mobilizam as imagens, a métrica e a forma de “Todesfuge”.

Já Andréa Jamilly Rodrigues Leitão, autora de “As figurações do cerceamento nos textos de Samuel Beckett e de Hilda Hilst”, interpreta as figurações do cerceamento em espaços enclausurados, a partir do diálogo entre a narrativa *O despovoador* (1970), de Samuel Beckett, e o texto dramático *As aves da noite* (1968), de Hilda Hilst. Partindo das semelhanças entre os textos – que perfazem experiências de extrema violência, repressão e desamparo –, a autora procura analisar a potente complexidade criativa que demanda novas formas de encarar a natureza do discurso ficcional. Também discorrendo sobre Beckett, em “‘That sound you hear is the sea’: Embers e a peça radiofônica de Samuel Beckett”, Carla Lento Faria investiga com atenção o trabalho do dramaturgo com diferentes mídias, sobretudo como Beckett experimenta e problematiza os meios da transmissão radiofônica para produzir ambiguidades e adensar os conflitos entre personagem e narrador na peça *Embers*.

Na sequência dos *Ensaios de curso* de Cleiton Oliveira da Silva propõe a análise do primeiro longa-metragem dirigido por Glauber Rocha, nome maior do Cinema Novo brasileiro. No ensaio, intitulado “Experiência *Barravento*, entre tese e forma”, Silva indica que há uma ambiguidade fundamental na obra cinematográfica de Glauber Rocha, advinda, por um lado, da visão política radical e revolucionária e, por outro, da contemplação antropológica da experiência de um povoado localizado no litoral da Bahia onde se passa o filme. Giulia Falcone de Lourenço mostra ao leitor, no artigo “O luxo nas tramas da Revolução”, a partir de dois quadros de Jacques-Louis David, os diferentes papéis que o luxo desempenhou na cultura francesa, de recurso de poder a corrupção do gosto após a instituição da República. “Análise do filme *Un film comme les autres* do grupo Dziga Vertov”, escrito por Marcela Azeredo Santos Fleury, traz um exame do primeiro filme de criação coletiva do grupo fundado por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin no intuito de observar como, no contexto político e social de 1968, o processo produtivo cinematográfico torna-se uma questão central.

Finalizando o segundo segmento deste número de *Magma*, “A nordestina como objeto estético”, assinado por Adilma Secundo Alencar, examina a figura do narrador de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, levando em consideração os movimentos internos da narrativa e como eles colaboram para compreender a construção conjunta e entrelaçada da voz narrativa de Rodrigo S.M. e sua personagem e criatura, Macabéa.

*

Magma apresenta também um pequeno fragmento lembrando o evento “Voz do Escritor” organizado pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC) e que ocorreu em novembro de 2019, no Auditório Milton Santos, na Faculdade de História e Geografia da USP. Na ocasião, o “Voz do Escritor” contou com a participação de dois nomes importantes da cena literária atual, Noemi Jaffe e Michel Laub, que debateram com os alunos da graduação de Letras aspectos sobre o romance, particularmente da produção contemporânea brasileira. Para esta edição, os escritores, muito gentilmente, cederam trechos de suas respectivas obras, reproduzidas na seção que leva o nome do evento. Registramos aqui o agradecimento a Jaffe e a Laub por atenderem os pedidos da revista. Agradecemos ainda à Gisele Novaes Frighetto e à Fabiane Secches que, na ocasião do evento, fizeram as respectivas apresentações dos escritores, e também autorizaram a reprodução de seus textos aqui.

*

A seção *Criação* deste número traz poemas inéditos de Júlia Zuza, Thiago dos Santos Martiniuk, Wesley Almeida e Lucas Limberti, além de duas pequenas prosas de Ranny Cabrera e um conto breve de Natasha Belfort Palmeira.

*

Nesta edição, a *Magma* traz aos leitores interessante síntese de Šárka Grauová, professora de literaturas de língua portuguesa da Universidade Carolina, em Praga, sobre a recepção e tradução da literatura brasileira na República Tcheca, de 1930 até os dias atuais. Em uma recente passagem ao Brasil, em agosto passado, para eventos em homenagem à tradutora Pavla Lidmilová e as traduções da literatura brasileira ao tcheco, Grauová aceitou o convite da Comissão para nos presentear nesta edição com parte de sua última pesquisa sobre literatura brasileira. Professora e tradutora, Grauová apresenta em seu texto tiragens de autores brasileiros que causam espanto ainda hoje (uma edição de *O cortiço* de 1951, por exemplo, contou com 63 mil exemplares), mas também discute o amadorismo que grassou entre tradutores tchecos do português, bem como o papel de Pavla Lidmilová na mudança desse cenário. Entre autores brasileiros e tradutores tchecos, a autora ainda nos traz uma parte da história da atual República Tcheca no decorrer do século XX.

*

A capa deste número é assinada por Diego Limberti, artista plástico e designer de São Paulo, que se inspirou na leitura do texto de Edu Teruki sobre Antonio Candido que abre a revista.

Esperamos que todos aproveitem a edição.

Boa leitura!

Comissão Editorial 

SUMÁRIO

TEXTO DE ABERTURA

- 25 Crítica fora do esquadro: homenagem a Antonio Candido
EDU TERUKI OTSUKA

ENSAIOS DE CURSO

- 37 “O romance vendeu a sua alma”: dimensões estética e histórica na crítica de Antonio Candido
DANIEL ESSENINE TAKAMATSU ARANTES
- 49 “Leia na minha camisa”: alguns apontamentos sobre “Baby” (1968), de Caetano Veloso
MÁRCIA CRISTINA FRÁGUAS
- 61 Desencanto e utopia em *Quarup*, de Antonio Callado
ADELINE ALVES VASSAITIS
- 83 Antonio Candido, leitor de Machado de Assis: nacionalismos e romantismos
GUILHERME BELTRAMIN DE FARIA RODRIGUES
- 95 Narrador desconfiado, consciência hesitante: a experiência de *Os embaixadores* de Henry James
GABRIEL GIMENES DE GODOY
- 125 Aproximações: o pensamento de Walter Benjamin ecoando no romance *2666*, de Roberto Bolaño
ANTÔNIO CARLOS SILVEIRA XERXENESKY
- 135 Tonio Kröger, um burguês nostálgico
LUCAS FERNANDO CALDEIRA DE OLIVEIRA

- 149 Ocupação: o ato de escrita na poesia de Ana Cristina Cesar
JULIA PASINATO IZUMINO
- 171 Câmara de eco: notas sobre o ritmo na obra poética de Mirta Rosenberg
SHEYLA M. V. MIRANDA
- 185 Experiência *Barravento*, entre tese e forma
CLEITON OLIVEIRA DA SILVA
- 199 Prenda que se ganha em lamento
MARCELO FREITAS FERREIRA DE OLIVEIRA
- 213 A “Fuga da Morte” de Paul Celan em análise
RAFAEL ROCCA DOS SANTOS
- 225 O contracanto de Stela do Patrocínio
BRUNA BEBER
- 235 As figurações do cerceamento nos textos de Samuel Beckett e de Hilda Hilst
ANDRÉA JAMILLY RODRIGUES LEITÃO
- 259 “That sound you hear is the sea”: *Embers* e a peça radiofônica de Samuel Beckett
CARLA LENTO FARIA
- 273 O luxo nas tramas da Revolução
GIULIA FALCONE DE LOURENÇO
- 281 Análise do filme *Un film comme les autres* do grupo Dziga Vertov
MARCELA AZEREDO SANTOS FLEURY
- 293 A nordestina como objeto estético
ADILMA SECUNDO ALENCAR

VOZ DO ESCRITOR

- 309 Apresentação
REVISTA MAGMA
- 311 A literatura de memória, identidade e perda de Michel Laub
GISELE NOVAES FRIGHETTO
- 317 *Diário da queda* (trechos)
MICHEL LAUB
- 319 Um tesouro da literatura em português
FABIANE SECCHES
- 321 "Sobre meu ombro" (trecho)
NOEMI JAFFE

TRADUÇÃO

- 327 Literatura Brasileira na República Tcheca: traduções
ŠÁRKA GRAUOVÁ

CRIAÇÃO

- 343 "Brinde"
JÚLIA ZUZA
- 344 Dois poemas de Thiago dos Santos Martiniuk
THIAGO DOS SANTOS MARTINIUK
- 346 Três poemas de Wesley Almeida
WESLEY ALMEIDA

350 Dois poemas de Lucas Limberti
LUCAS LIMBERTI

354 Dois contos de Ranny Cabrera
RANNY CABRERA

356 "a casa Adágio"
NATASHA BELFORT PALMEIRA

TEXTO DE ABERTURA

CRÍTICA FORA DO ESQUADRO:

HOMENAGEM A ANTONIO CANDIDO¹

- EDU TERUKI OTSUKA

1.

Gostaria de comentar aqui um aspecto da obra de Antonio Candido que pode parecer lateral ou secundário em relação aos eixos principais de seu trabalho, abordando alguns textos que talvez sejam menos lidos e discutidos, mas que também se mostram significativos em seu trabalho crítico.

Em geral se reconhece que a contribuição mais significativa do trabalho de Antonio Candido para a crítica literária gira em torno de dois eixos principais. O primeiro é o que foi desenvolvido na *Formação da literatura brasileira*² (CANDIDO, 1993a) e no ensaio "Literatura e cultura de 1900 a 1945" (CANDIDO, 1980) – e que está presente também em inúmeros outros estudos posteriores, como "Literatura de dois gumes" (CANDIDO, 1987). Ao fazer uma reconstituição histórica da formação do sistema literário brasileiro, Antonio Candido teve de se haver com um conjunto de questões que atravessaram a vida intelectual brasileira desde o final do século XVIII (no quadro da crise do sistema colonial) e principalmente depois da Independência do país. Como se sabe, o problema central foi descrito por ele como uma "dialética do localismo e do cosmopolitismo", expressão que designa a tensão e a alternância incessante entre um polo particularista e um polo "universalista"; isto é, um movimento pendular que definia não só a situação dos literatos do tempo, mas apreendia o dinamismo próprio da vida cultural brasileira, que se desenvolveu no âmbito restrito da elite letrada e intelectualizada. Tratava-se do problema básico da literatura no período formativo, que passou por uma lenta adaptação e transformação dos padrões culturais europeus, impostos a partir do processo colonizador, mas que possibilitou a incorporação progressiva, na imaginação literária, das particularidades locais e das contradições e aspectos problemáticos da realidade social. Desse modo, além de ter funcionado como instrumento de imposição violenta da cultura e dos valores do colonizador e, em

[1] Mantive, para esta publicação, o tom de conversa do texto, escrito para ser lido no IX Seminário de Pesquisa dos Alunos de Pós-graduação em TLLC, realizado em maio de 2018. À Comissão Organizadora do Seminário agradeço o convite, que me estimulou a abordar o tema.

[2] Sobre essa obra, ver "Os sete fôlegos de um livro" (SCHWARZ, 1999, p. 46-58).

seguida, da classe dominante local, a literatura pôde também expressar pontos de vista alternativos ou mesmo de contestação daqueles valores impostos.

O próprio Antonio Candido disse certa vez que a *Formação da literatura brasileira* pode ser vista como um capítulo da formação do *pensamento* brasileiro no terreno da literatura (CANDIDO, 2002a); isso porque, ao incorporar a realidade local à imaginação literária, os escritores elevavam para o plano do pensamento os diversos aspectos dessa realidade, incluindo sua dimensão problemática que, para abreviar, podemos resumir como a persistência das segregações coloniais num país que desejava integrar-se à civilização ocidental moderna e, ao mesmo tempo, manter uma identidade própria. Assim, no mesmo processo em que ia se constituindo uma articulação de autores, obras e públicos, que estabelecia a continuidade da tradição literária, foi se definindo também um *campo de problemas* específico à experiência histórica brasileira. Em outros termos, constituiu-se um conjunto de problemas artísticos e sociais que foram se acumulando na consciência literária e política dos intelectuais brasileiros – os quais, ao longo da história, lidaram com esses problemas das mais diversas maneiras; decerto predominou o acobertamento das feridas coloniais e a acomodação, mas, por vezes, também se alcançou formular perspectivas críticas e contestatórias em irrupções de radicalismo.

Do período formativo até pelo menos a metade do século XX, a vida literária e intelectual brasileira girou em torno desse eixo que Antonio Candido identificou, descreveu e analisou ao estudar o processo de formação do sistema literário. Esse processo, como se sabe, foi conduzido pela classe dominante local e se articulava a um projeto de construção da sociedade nacional, pautada por uma norma de modernidade definida pelo desenvolvimento do capitalismo no núcleo da economia mundial. Esse vínculo entre o desejo de uma literatura própria e o desejo de uma nação moderna explica o caráter empenhado dos escritores brasileiros, comprometidos com a criação de uma literatura válida e com a modernização do país.

Vale destacar, nessa linha dos estudos de Antonio Candido, que a investigação da história da literatura feita por ele teve um alcance que ultrapassa o âmbito estritamente literário. Ao examinar como se deu a formação da literatura brasileira, o crítico também forneceu parâmetros para se pensar a dinâmica cultural mais ampla e também, indiretamente, o processo histórico-social que corresponde a essa lenta maturação do sistema literário.³

O outro eixo fundamental do trabalho de Antonio Candido, que é complementar à visada histórica ampla desenvolvida na *Formação*, é o da leitura pormenorizada e rigorosa de obras específicas, uma leitura interessada na análise estética e que busca a definição do *valor literário* das obras. É o que ocorre de modo exemplar no conhecido estudo sobre o romance de Manuel Antônio de Almeida, “Dialética da malandragem”, e também em uma série de

[3] Esse tema foi desenvolvido por Paulo Arantes, *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira. Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. (1992).

outros estudos, como os ensaios sobre Aluísio Azevedo, Zola e Verga (CANDIDO, 1993b), assim como nas análises de poemas que foram reunidas no livro *Na sala de aula* (CANDIDO, 1989).

Não me estenderei na descrição dessa linha dos estudos do crítico, mas apenas lembro que, também aqui, o alcance das descobertas analítico-interpretativas de Antonio Candido muitas vezes ultrapassa o âmbito específico dos estudos literários convencionais e levanta questões novas, como é justamente o caso de “Dialética da malandragem”, que revela aspectos até então pouco conhecidos da sociedade brasileira oitocentista (cf. SCHWARZ, 1989, p. 129-155). O crucial é que isso ocorre como resultado de uma análise fundamentalmente estética, uma análise que dá prioridade para o estudo da configuração literária das obras. Muito do esforço de Antonio Candido, sobretudo a partir dos anos 1960, foi no sentido de desenvolver um modo de analisar as obras que investigasse a sua dimensão propriamente artística, em contraposição aos estudos que se limitam a enquadrar as obras em esquemas externos predefinidos sobre a realidade social ou psicológica, ou que somente traçam paralelos entre a obra e a sociedade ou entre a obra e a psicologia do autor. Buscando superar essas abordagens tradicionais, Antonio Candido desenvolveu um método de leitura que investiga a maneira pela qual o dado externo (social ou psicológico) passa a funcionar como elemento de composição artística e se torna parte da estrutura interna da obra. Ao investigar a formalização artística, diz ele, a crítica deixa de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística e se torna apenas crítica, ou seja, se realiza como crítica literária propriamente dita, que dispensa qualificativos (CANDIDO, 1980, p. 3-15). No entanto, é justamente ao fazer “apenas” crítica literária que Antonio Candido, nos seus melhores ensaios, desvenda questões que dizem respeito à cultura e à sociedade como um todo, demonstrando que a obra literária é também uma *forma de conhecimento* – e esse conhecimento que a obra carrega na sua configuração é um conhecimento particular sobre o mundo real, cifrado no mundo imaginário criado pela lógica própria do texto. Daí a possibilidade de avaliar a obra, tanto em sua consistência interna quanto na maneira como a forma literária revela algo sobre a realidade da qual a obra se desprende ao se constituir como estrutura verbal.

2.

Junto a essas linhas que, para muitos (e também para mim), indicam a originalidade própria do trabalho crítico de Antonio Candido, há também vários momentos em que ele se volta para obras que de algum modo fogem às tendências e às convenções dominantes de seu tempo e, por esse motivo, aparecem como algo excêntrico ou fora do esquadro.

A propósito, cabe notar que isso se dá não somente com as obras estudadas, mas também com a própria atividade do crítico. Nesse sentido, há um texto intitulado “Crítica e memória” (CANDIDO, 2010, p. 33-42), no qual Antonio Candido considera que deveríamos dar mais atenção ao que ele chama de “arrabaldes do trabalho crítico”, ou seja, aquilo que se situa nas margens do que normalmente é considerado o cerne da crítica literária, centrada na análise objetiva do texto e na investigação histórica: “um capítulo vivo da periferia da crítica seria o que registrasse com o devido senso de oportunidade a história da nossa experiência afetiva com as obras”. Isso porque, segundo ele, alguns livros podem se incorporar mais do que outros à nossa experiência, “muitas vezes de maneira desproporcional em relação à sua qualidade”. Assim, Antonio Candido sugere que “obras reconhecidamente maiores nem sempre são as que marcam mais fundo. Pensando com sinceridade, é possível concluirmos, por exemplo, que sob este aspecto *Os três mosqueteiros* podem ter sido mais importantes que *Os Lusíadas*... E que, portanto, pode não haver correlação entre o valor intrínseco da obra e o efeito que ela exerce sobre nós.” (idem, p. 33).

Nesse texto, em que Antonio Candido comenta como ele se interessou por François Villon, interessa-me salientar dois pontos: primeiro, que pode não haver relação direta entre o *valor literário* e a *experiência afetiva* com as obras – e portanto o crítico não deve confundir as duas instâncias; segundo, que Antonio Candido realiza aqui um tipo de comentário que, articulando crítica objetiva e memória afetiva, resulta em um ensaio que foge dos padrões da crítica fundada na análise e na pesquisa histórica, mas que não deixa de ser, segundo ele, uma variante legítima.

Além disso, o próprio objeto do comentário é uma obra que escapa aos padrões estabelecidos. Diz Antonio Candido no final do ensaio: “Talvez nunca tenha havido obra poética como a de François Villon, – fluxo de piadas, irreverências, gritos de desespero, seriedade, nostalgia, devoção, ânsia de depuração, gosto de conspiração, comicidade, tragédia”. Disso resulta “um mundo que (...) faz empalidecer o esforço contemporâneo de valorizar demais a palavra enquanto palavra, neste tempo de mensagens frequentemente sufocadas pelo código.” (idem, p. 43).

No que se refere à discussão de obras que escapam às correntes predominantes, cabe lembrar os textos que Antonio Candido agrupou na terceira parte de seu livro *O discurso e a cidade*, intitulada “Fora do esquadro”. No Prefácio ao livro, Antonio Candido explica: são estudos desligados um do outro, que têm em comum apenas o fato de tratarem de obras que se afastam, em alguma medida, das “diretrizes predominantes no seu tempo.” O interesse por esse tipo de produção literária se deve à seguinte compreensão que Antonio Candido tem da história literária: “a literatura sempre viveu de correntes e contracorrentes, normas e transgressões, regras e exceções, embora a história canônica

preserve e registre sobretudo os primeiros termos desses pares. (...) Os ensaios da terceira parte focalizam exemplos de contracorrente no passado, remoto e recente.” (CANDIDO, 1993b, p. 14). Assim, Antonio Candido procura destacar, nos ensaios de “Fora do esquadro”, algumas obras que, em certa medida, se poderiam dizer contra-canônicas.

O primeiro ensaio desse conjunto é sobre uma carta (literária) escrita por Sousa Caldas, no final do século XVIII. O texto é intitulado “Carta Dirigida ao Meu Amigo João de Deus Pires Ferreira, em que lhe descrevo a minha viagem por mar até Gênova” e Antonio Candido a chama simplesmente de “Carta marítima”. É um texto que alterna prosa e verso, apresenta caráter burlesco e satírico e é marcado pela comicidade e irreverência – e que destoa do restante da obra de Sousa Caldas, em que predomina a seriedade e o tom elevado. A carta apresenta um sentimento político avançado para o meio português do tempo – Sousa Caldas era leitor de Rousseau e de Voltaire e chegou a ser preso, acusado de “herege, naturalista, deísta e blasfemo”. Além disso, a “Carta marítima” rejeita os padrões estéticos clássicos, dominantes na época, e satiriza as referências mitológicas da Antiguidade, manifestando a *aspiração por algo diferente*, que no entanto não chega a formular (e que só viria a se realizar mais tarde com o Romantismo).

O segundo ensaio fora do esquadro é sobre a poesia do absurdo, a poesia *nonsense*, também chamada de bestialógico ou ainda de “poesia pantagruélica” (expressão que dá título ao ensaio). Trata-se de um tipo de composição poética que havia sido praticado por alguns estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo no período romântico; é uma poesia que parodia o discurso lógico convencional e institui um antidiscurso que cria significados próprios. Um exemplo literariamente significativo é o soneto de Bernardo Guimarães que se inicia com o verso “Eu vi dos polos o gigante alado” (e que é analisado no ensaio). Também aqui, ou principalmente aqui, as obras examinadas por Antonio Candido estão na contracorrente da tendência dominante, à época marcada pela tonalidade séria ou no máximo graciosa e geralmente em conformidade com as regras do decoro.

O terceiro ensaio dessa seção é sobre um poeta menor do final do século XIX, Fontoura Xavier. Apesar da obra em geral medíocre, ele escreveu um soneto de grande força expressiva, que é estudado por Antonio Candido. Diz ele: “Da massa de maus poemas que [Fontoura Xavier] compôs, entre ruim e pior do que ruim, sobrenadam alguns sonetos e algumas traduções”, especialmente de Baudelaire. O soneto que o crítico analisa se chama “Pomo do mal”; é escrito em alexandrinos e tem clara inspiração baudelaireana. A singularidade desse soneto é que, segundo Antonio Candido, “se não for o único, ‘Pomo do mal’ é dos raros poemas líricos da literatura brasileira que assume uma posição declaradamente sádica”⁴ (CANDIDO, 1993b, p. 254). O que torna esse poema excêntrico e o coloca na contracorrente é o fato de que o poeta “assume conscientemente

[4] O poema de Fontoura Xavier já havia sido mencionado por Antonio Candido em “Os primeiros baudelaireanos” (CANDIDO, 1987, p. 23-38).

a representação da crueldade sexual transgressiva” (idem, p. 256). É evidente que não interessa a Antonio Candido valorizar o sadismo em si mesmo, mas sim o significado da figuração literária do sadismo, que vinha do satanismo romântico, e do qual era uma manifestação extrema. Antonio Candido associa o satanismo romântico “[à] negatividade revoltosa dos padrões sociais, [à] vontade de afirmar o contrário do que é preconizado, [a]o gosto pela vida irregular, fora das normas, chegando ao culto da crueldade.” (CANDIDO, 2010, p. 66). Portanto, trata-se, mais uma vez, da negação das diretrizes predominantes.

O ensaio que fecha o conjunto é “O poeta itinerante”, sobre “Louvação da tarde”, de Mário de Andrade. É também um poema fora do esquadro porque nele de certo modo Mário foge aos procedimentos mais típicos da fase inicial do Modernismo brasileiro (num poema escrito em 1925). Mário quis escrever um poema de leitura difícil, à maneira dos poemas meditativos ingleses, e compõe em decassílabos brancos (sendo esta a única vez que Mário usou esse tipo de verso em sua obra inteira), discrepando “dos postulados modernistas e da conquista do verso livre” (CANDIDO, 1993b, p. 258). Mário retoma o poema meditativo dos românticos ingleses e também se apoia na tradição em que a reflexão poética se associa ao corpo em movimento, no passeio ou na caminhada – por isso, Antonio Candido fala numa “poesia itinerante”. No poema, o sujeito poético anda de automóvel e, em seu passeio, se entrega à contemplação meditativa. Também nisso se dá uma reinvenção: ao contrário da glorificação futurista da velocidade da máquina, no poema de Mário o automóvel “é doce, meigo, lento, assimilado a um animal integrado no ritmo da natureza” (idem, p. 266). Sem entrar nos detalhes da análise, destaco apenas uma observação de Antonio Candido: deixando-se levar no ritmo lento do automóvel ajustado à tranquilidade vespertina, o sujeito poético se abandona ao devaneio e, assim, se liberta por um instante das contingências da realidade. Invertendo o clichê futurista, em “Louvação da tarde” o automóvel não é instrumento da velocidade que domestica e dita o ritmo do mundo moderno, mas é associado à “quietude vespéral do devaneio”, que promove um desligamento provisório em relação à realidade movida pelo ritmo do progresso.

3.

O conjunto dos ensaios reunidos em “Fora do esquadro” indica como Antonio Candido parece valorizar a irrupção, na literatura, de algo imprevisto que contraria as tendências gerais em diferentes âmbitos: nas formas e convenções literárias, nas concepções políticas, na lógica do discurso, nos padrões morais e até na compreensão do ritmo temporal do mundo.

Depois de ter historiado as correntes principais da literatura brasileira desde o período formativo, Antonio Candido se dedicou a estudar obras que fogem a essas correntes e se desprendem das linhas dominantes de

desenvolvimento, marcadas pelo compromisso de construção nacional. São também momentos em que, de certo modo, se manifesta aquela dimensão de gratuidade que, ultrapassando o real pela imaginação e a fantasia, o crítico considera fundamental para a literatura.

Na *Formação*, Antonio Candido observa que a literatura brasileira oitocentista, embora tenha iniciado a descoberta e a interpretação da realidade do país, que em seguida conduziria à tomada de consciência dos problemas sociais, também foi, em grande parte, limitada em seu alcance por esse mesmo senso de missão construtiva que a direcionava para a apreensão do real. Como o caso do romance romântico evidencia, essa literatura empenhada frequentemente se viu tolhida em seu voo, prejudicada no exercício da fantasia e colada à descrição da realidade imediata; e disso não resultou um realismo no sentido forte, mas apenas uma fidelidade documentária ou sentimental, presa à experiência bruta (“uma bateria do fogo rasante, cortando baixo as flores mais espigadas da imaginação”) (CANDIDO, 1993a, p. 27). Note-se que Antonio Candido não deixou de assinalar, na *Formação*, as manifestações fora do esquadro, mencionando a “Carta marítima” de Sousa Caldas, bem como a poesia pantagruélica dos românticos (a que se poderiam acrescentar outras obras, como as do Sapateiro Silva ou mesmo de Sousândrade), mas naquele livro o foco central recai nas linhas de continuidade principais que foram definindo a tradição, de modo geral impregnada pelo empenho construtivo, e nesses estudos posteriores tais obras receberam comentário mais desenvolvido.

Qual seria o significado do interesse de Antonio Candido pela contracorrente, pela transgressão, pelo excêntrico, pelo que contraria ou escapa à tendência dominante, à norma estabelecida, à regra vigente? Considerando que as perspectivas de integração nacional vinculadas ao desejo formativo não se realizaram, e que o processo modernizador conduzia antes ao agravamento das iniquidades econômicas e sociais, talvez a valorização dos momentos em que a fantasia se desprende do real sinalize um *sentido político* implicado nas atitudes literárias de negação. Sem dúvida, há variações históricas importantes entre as diversas obras estudadas na terceira parte de *O discurso e a cidade*, mas, como a leitura do poema de Mário de Andrade sugere, o que está em jogo para o presente talvez seja o problema da ruptura com o ritmo dominante do mundo, que não é outro senão o ritmo do progresso capitalista.

Essas observações fazem pensar na situação da literatura contemporânea, num contexto histórico modificado, mas que também parece estar, frequentemente, muito colada à experiência bruta, tanto nas novas vertentes da cultura periférica quanto nas linhas mais tradicionais voltadas para a experiência da classe média. De outro lado, as tentativas de fugir à representação da realidade imediata, por meio da fantasia ou da sátira, parecem não destoar de fato das tendências estabelecidas, que passaram a incorporar elementos anteriormente

contestatórios. O que poderia ser, hoje, uma literatura fora do esquadro, capaz de negar o ritmo do mundo contemporâneo, num quadro em que elementos antes transgressivos ou críticos são integrados a uma vasta corrente dominante, passando a funcionar em consonância com os novos modos de sujeição?

Sem pretender responder a essa questão, termino lembrando um aspecto da consciência política do socialista convicto que foi Antonio Candido, a partir de observações de Paulo Arantes.⁵ Ao mesmo tempo que atuou em várias frentes, como professor, sociólogo, crítico literário, militante político e intelectual empenhado, Antonio Candido também deu sinais de seu desalento diante do rumo histórico que a sociedade tomou com as sucessivas vitórias do capitalismo. Por isso, talvez, ele valorize tanto a gratuidade do devaneio e da fantasia, que a literatura apresenta em forma organizada,⁶ e que as obras fora do esquadro manifestam de maneira extrema; são momentos em que se dá uma suspensão ou um descolamento da realidade opressiva, imaginando-se *outro mundo*, em contraposição à ordem política e social dominante.

Encerro citando o depoimento de Antonio Candido sobre Arnaldo Pedroso d’Horta, com quem ele havia militado no Partido Socialista Brasileiro no final dos anos 1940, porque fornece outro indício da tristeza de Antonio Candido diante da constatação, reconfirmada a cada passo, de que a sociedade com que eles sonhavam não estava ao alcance de uma concretização próxima: “Passamos juntos por muita mudança, lutamos horas sem conta em lutas sem perspectivas, esperamos sem esperança colheitas que não brotaram, ficamos homens numa ditadura e envelhecemos noutra.” (CANDIDO, 1993c, p. 196).

Se termino com essa nota melancólica, é para lembrar que o legado de Antonio Candido inclui não apenas o que ele realizou – e que não foi pouco –, mas também aquilo que ele e sua geração não conseguiram realizar. A aspiração a uma outra sociedade, mais justa e livre, que Antonio Candido buscou, mas que, nos seus quase cem anos de vida, ele não viu sequer se aproximar, faz parte do que sua obra transmite para as gerações seguintes, como problema que exige a invenção de soluções novas.

[5] Em palestra, Paulo Arantes comentou, com base em crônica de Ana Luisa Escorel, um retrato de Antonio Candido feito por Arnaldo Pedroso d’Horta em 1951. No quadro o pintor capta uma expressão de tristeza inabitual no retratado, tristeza em que se pode discernir um sentido político, ligado ao “compromisso com o inalcançável” que marcou os dois militantes socialistas (cf. ARANTES, 2017). Ver também “O retrato” (ESCOREL, 2016, p. 13-14).

[6] Ver, por exemplo, “A literatura e a formação do homem” (CANDIDO, 2002b, p. 77-92).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira. Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARANTES, Paulo. Palestra proferida no “Colóquio Bento Prado Jr.: Aventuras da Filosofia Brasileira”, em 5 de junho de 2017 na FFLCH-USP.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 7ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993a.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993b.

CANDIDO, Antonio. “Arnaldo”. in: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993c.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 6ª ed. São Paulo: Nacional, 1980.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *O albatroz e o chinês*. 2ª ed. aumentada. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. Entrevista a Luiz Carlos Jackson. In: JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: UFMG, 2002a.

CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”. In: *Textos de intervenção*. Org. Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2002b.

ESCOREL, Ana Luísa. “O retrato”. In: *De tudo um pouco*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2016.

SCHWARZ, Roberto. “Os sete fôlegos de um livro”. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ENSAIOS DE CURSO

"O ROMANCE VENDEU A SUA ALMA":

DIMENSÕES ESTÉTICA E HISTÓRICA NA CRÍTICA DE ANTONIO CANDIDO

- DANIEL ESSENINE TAKAMATSU ARANTES

RESUMO

Este estudo pretende situar brevemente a maneira pela qual o romance se configurou como um dos núcleos de interesse do conjunto de artigos assinados por Antonio Candido na revista *Clima* e no jornal *Folha da Manhã*, publicados entre 1941 e 1944. A partir da categoria de análise definida pelo próprio Candido como *descrição crítica*, o trabalho procura apresentar o encadeamento de problemas e reflexões a respeito do gênero construídos nos artigos, sobretudo em "O romance vendeu a sua alma", "O romance e o *Don Juan*" e "Esclarecendo", para então descrever como dimensão estética e dimensão histórica se articulam na crítica do autor durante esse período.

Palavras-chave: Antonio Candido; Crítica literária; Revista *Clima*; *Folha da Manhã*.

ABSTRACT

This study intends to briefly present how the novel became one of the most important focuses of the Antonio Candido's articles published during the 1940's in the Clima magazine and the newspaper Folha da Manhã. Therefore, this work utilized the concept of descrição crítica, defined also by Antonio Candido, to describe the author's reflections on the genre, especially in the articles "O romance vendeu a sua alma", "O romance e o Don Juan" and "Esclarecendo". Besides, the study seeks to describe how the aesthetic and historical dimensions articulate themselves in Antonio Candido's work in the 1940's.

Keywords: Antonio Candido; Literary criticism; Clima review; Folha da Manhã.

No primeiro bloco da obra de Antonio Candido, formado pelo conjunto de artigos publicados na revista *Clima* e nos jornais *Folha da Manhã* e *Diário de S. Paulo* entre os anos de 1941 e 1947, o romance constituiu um dos principais núcleos de interesse do jovem crítico. Durante a leitura dos textos, é possível acompanhar a reflexão contínua sobre os problemas suscitados pelo gênero, o que permitiu ao autor formular posições teórico-críticas avançadas, além de construir uma plataforma de leitura em que se aliavam dimensão estética e dimensão histórica de modo singular, sem mecanicismos e pela qual se avaliava a produção literária. O presente estudo propõe situar brevemente a maneira pela qual o romance ocupou uma posição de relevo no horizonte do crítico naqueles anos.

Para tanto, o ponto de partida escolhido será um de seus primeiros artigos, "O romance vendeu a sua alma", editado em novembro de 1941 pela revista *Clima* e no qual estão delineadas as duas dimensões referidas. Tais linhas foram posteriormente retomadas e reelaboradas em diferentes ocasiões, acabando por atribuir uma característica específica ao conjunto de textos: a preferência pelo acúmulo de problemas literários no lugar de resoluções tomadas a partir de juízos pessoais ou relações mecanicistas. De fato, a crítica de Candido na revista e nos jornais distinguiu-se pelo esforço permanente de autoquestionamento, procurando transformar "o ato do juízo crítico num processo assumidamente interessado e relativo" (DANTAS, 2002, p. 16-17). O acúmulo de problemas literários permitiu não apenas a construção de uma posição diferente daquela geralmente praticada na imprensa, mas também leituras de posição avançada, como se vê, por exemplo, a respeito da forma romance.

Antes da análise, é preciso comentar duas opções que conduzem este trabalho. A primeira refere-se à opção feita pela categoria de análise denominada pelo próprio Antonio Candido como *descrição crítica*, definida da seguinte maneira no prefácio de *O discurso e a cidade*:

Na segunda parte fiz o que se pode chamar de descrições críticas, concentrando a atenção nos enunciados e mostrando o seu encadeamento. Este modo de proceder se baseia na camada aparente da obra, ou seja, naquilo que ela tem de imediatamente apreensível pelo leitor e pode ser apresentado pelo crítico sem recurso aos elementos germinais ocultos. (CANDIDO, 2015, p. 12)

A partir de uma seleção de textos, procurou-se descrever o encadeamento de problemas e reflexões elaborados no correr dos anos sobre o gênero; o intuito foi traçar um breve panorama do conjunto, e a categoria de análise serviu perfeitamente a esse propósito. A segunda opção concerne à exclusão de tantos outros escritos da revista e dos jornais que mereceriam atenção. Devido

à extensão do material (no total, são quase 200 artigos publicados em *Clima*, *Folha da Manhã* e *Diário de S. Paulo*) e aos objetivos limitados deste estudo, seria inviável analisar a maior parte deles. Coube aqui restringir a análise a alguns escritos em nome de um recorte mais coerente. A opção não negligencia, evidentemente, a importância do bloco, cujo valor ainda está por ser avaliado.

O romance, como já mencionado, é objeto de recorrente reflexão nos artigos de Antonio Candido durante a década de 1940. Neles, o crítico tratou de escritores estrangeiros (Georges Bernanos, Stendhal, André Gide, Eça de Queiroz, Dostoiévski, entre outros) sem deixar de dispensar grande atenção à produção brasileira – *O amanuense Belmiro*, *Terras do sem fim*, *Fogo morto*, *Perto do coração selvagem*, *A quadragésima porta* e *Marco zero* formam uma parcela dos livros nacionais avaliados. Numericamente, trata-se do gênero mais examinado e, como todo o restante do conjunto, está submetido às posições e às concepções que guiaram, de modo geral, a crítica literária de Antonio Candido no período. Destacam-se entre suas preocupações a preponderância dos elementos estéticos e a relação entre obra e dimensão histórica como dois dos elementos explicativos nas análises literárias¹. A presença do gênero romanesco chama a atenção por levantar também reflexões de caráter teórico-críticas, em especial acerca de suas particularidades estéticas. Esquematisando, pode-se afirmar que o conjunto se divide em dois grupos, cada qual enfatizando um interesse particular: o primeiro voltado para a especificidade formal do romance enquanto gênero literário; o segundo empenhado em compreender o desenvolvimento dessa forma dentro de um processo histórico-social específico, a ascensão e consolidação da sociedade burguesa. Ambos formaram duas linhas importantes no pensamento de Antonio Candido, que procurou, ao longo do tempo, aprofundar-se nessas questões sem renunciar aos ajustes e às retificações de avaliação quando necessário.

O interesse pelos aspectos internos do romance surge logo em um dos artigos da revista *Clima*, “O romance vendeu a sua alma” (CANDIDO, 1941b, p. 26-32), no qual Candido aborda a determinação da “arte literária” da forma, isto é, as características estéticas que a tornavam singular. O texto começa por indagar “o abandono constante e progressivo” (idem, p. 26) dos aspectos mais propriamente artísticos, preteridos desde o final do século XIX em nome de tendências que ora preconizavam a dimensão estética como um fim em si mesmo, ora transfundiam elementos de outras artes (por exemplo, da música ou da pintura), ora transformavam o romance em mero instrumento para a sondagem de questões individuais ou coletivas. Tal quadro advinha de um momento marcado pelas contradições do “homem moderno”, obrigando o escritor “a tratar dos problemas em foco, a prover às exigências da hora” (idem, p. 28). Tudo isso, porém, levava, na visão do crítico, à produção de obras efêmeras, muitas vezes de baixa qualidade, e poucos escritores reuniam condições para

[1] Ver os artigos “Livros” (Candido, 1941a, p. 107-117), “Ouverture” (Candido, 1943, p. 5) e “Um ano” (Candido, 1944a, p. 7).

construir romances que sobrevivessem ao tempo, principalmente porque essa sobrevivência era conquistada não pela abordagem de assuntos em voga ou pela adesão a tendências do momento, mas pela expressão artística, ou ainda pelo tratamento formal da matéria com a qual o escritor trabalhava. O romancista, antes de tudo, deveria ater-se à dimensão estética, requisito primordial, aliás, para toda literatura:

Assim, parece-me que se pode falar em especificidade da arte literária. Especificidade que não requer este ou aquele conteúdo, que não tem objeto estreito e único, e que se manifesta no *tratamento* da questão. Não há matéria específica do romance, tudo lhe serve. O que há é a atitude e são os processos do romancista diante da matéria, qualquer que seja ela. (idem, p. 31)

Ao procurar o enquadramento do gênero na sua especificidade formal, o crítico, no entanto, não o reduziu a esteticismo gratuito, como se poderia imaginar. Ao contrário das preconizações da arte pela arte, Candido julgava essencial que o escritor sondasse igualmente “os problemas mais fortes da consciência humana” (idem, p. 30), desde que não se descuidasse do aspecto formal. Assim, ao assegurar ambas as dimensões, o escritor chegaria a um alto nível de apuro artístico, pois aliava “ao mais extraordinário conteúdo a mais bela das formas e uma surpreendente verdade” (idem, p. 31).

Embora seja um dos primeiros escritos publicados de Antonio Candido e tenha uma extensão de páginas relativamente pequena, o texto apresenta reflexão consequente e procura ligar-se ao debate literário daquele momento. Seu argumento principal – a especificidade da arte literária do romance –, tema complexo e que poderia configurar-se como armadilha para um jovem estreado na crítica literária, aproxima-se de ensaios mais ou menos contemporâneos, incluindo os de nomes consagrados como o de Mário de Andrade. O escritor modernista discutiu o problema da especificidade da arte de modo geral no ensaio “O artista e o artesão” (ANDRADE, 2005, p. 9-33), originalmente uma aula inaugural ministrada na Universidade do Distrito Federal em 1938. Nele, Mário de Andrade recupera logo nas primeiras páginas a concepção de trabalho artístico, fundamentada na ideia de que toda criação artística pressupõe um exercício artesanal, parte da “técnica de arte” (idem, p. 13), composta ainda pela virtuosidade (o conhecimento e a prática de diversas técnicas históricas da arte) e pelo talento, este sim uma dimensão individual e não apreensível, por assim dizer. A importância do artesanato reside no trabalho de assimilação de processos e exigências requisitados pelo material a ser transformado em obra, tratando-se de algo “ensinável, e de ensinamento por muitas partes dogmáticos”,

mas ignorado com frequência pelo artista – entretanto, “*fugir [do trabalho artesanal] será sempre prejudicial para a obra de arte*” (idem, p. 11). Para ele,

Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. Artista que não seja bom artesão não é que não possa ser artista: simplesmente, ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão. (idem, p. 12)

Naturalmente, a concepção era tributária de sua atividade como escritor, cujos testemunhos estão expressos em “O movimento modernista” (ANDRADE, 2002, p. 253-280), ensaio contemporâneo ao artigo de Antonio Candido que retoma a ideia do exercício artesanal necessário a toda obra de arte. Na célebre conferência, o escritor, ao lembrar a composição de *Paulicéia desvairada*, apresenta em uma nota as duas etapas de seu processo de criação: o “estado de poesia e o estado de arte” – o primeiro se relaciona a um procedimento de escrita sem qualquer coação, “a ‘sinceridade’ do indivíduo”; o segundo, ao “trabalho penoso e lento da arte” (idem, p. 256).

Tanto o trabalho de artesão quanto o estado de arte parecem se aproximar em pelo menos um aspecto das proposições de “O romance vendeu a sua alma”. A relação pode ser observada através das categorias de análise mobilizadas pelo crítico, cujas consequências, aliás, são diversas. A primeira delas é o destaque dado a um elemento formal específico, o enredo do romance, que serviu de parâmetro para as comparações feitas pelo artigo de Candido e de ponto de apoio para as avaliações e para os juízos acerca da qualidade das obras do passado e também das contemporâneas. Ao elegê-lo como elemento determinante para a forma romance, o crítico procurou refletir sobre o trecho dos livros a partir do desenvolvimento do gênero ao longo do tempo, cuja referência principal se situava na tradição do século XIX, a seu ver superior em muitos aspectos à produção daquele momento, exatamente devido aos cuidados conferidos ao enredo. Livros como *Guerra e paz*, *Dom Casmurro* e *A ilustre casa de Ramires* continham, antes de tudo, “uma boa história, bem contada, sem enxertos sutis nem digressões” (CANDIDO, 1941b, p. 27), elemento que os contemporâneos haviam subestimado e mesmo marginalizado em suas criações:

Estes grandes livros são, sobretudo, uma história que se conta e que, se apresenta alguma transcendência, tira-a do seu próprio desenvolvimento, do seu ritmo próprio. A grandeza do escritor

reside na sua capacidade de sugerir isto ou aquilo, chegar a isto ou aquilo – através do seu enredo; e não em submeter a marcha da sua história ao predomínio, à invasão de preocupações e de teorias que não estejam fundidas nela e que a explorem em uso próprio. A tendência do romance moderno é entrar por campo alheio e receber as mais disparatadas transfusões. Filosofia, sociologia, política, estética, – todas estas e muitas coisas mais constituem o verdadeiro recheio da boa ficção contemporânea. E há um desdém aristocrático em relação ao enredo, – o que é um colossal equívoco, originado da ininteligência do verdadeiro significado do enredo. (idem, p. 27)

Os romancistas pareciam inverter as prioridades ao conferir importância maior a assuntos ou tendências estéticas e abandonar o trabalho com o enredo – ou, nas palavras de Mário de Andrade, pareciam esquecer-se do artesanato e da virtuosidade transmitida pelos romancistas oitocentistas. Daí a fraqueza da produção contemporânea. A atenção ao entrecho não proibia, evidentemente, que se tratasse de questões humanas importantes ou do momento; o problema continuava a ser o desprezo pela dimensão estética e não o conteúdo trabalhado pela obra. Era dessa maneira, por exemplo, que outro romance do século XIX, *O vermelho e o negro*, de Stendhal, tornava-se exemplo paradigmático por alcançar a mais alta qualidade tratando das questões humanas de sua época ao passo que trabalhava, de modo exemplar, os “processos de ficção” (idem, p. 30).

Com a eleição de um elemento estético definido como centro principal de suas considerações sobre a forma romance, o crítico afastava-se de uma linha de análise importante em nossa tradição – aquela que procurava ver a literatura como um espelho da realidade. A despeito das censuras que Candido enfrentou desde o início de sua carreira, sobretudo da acusação de realizar uma “crítica sociológica”, “O romance vendeu a sua alma” não se enquadra nos domínios de uma interpretação que subordine a dimensão estética a um plano extraliterário; ao contrário, tal como no restante do conjunto de artigos, nele prevalece a análise formal. E, mesmo durante a fase da *Folha da Manhã*, quando o condicionamento da obra se acentuou bastante em suas considerações, raras foram as vezes em que o crítico preteriu a forma durante o exercício de análise (DANTAS, 2002, p. 17). Note-se, apenas para o realce do fato, que, anos depois do artigo de *Clima*, o tratamento formal dos romances continuava a constituir o aspecto primordial, embora houvesse reformulações sensíveis em relação às posições anteriores. O exame dos livros de Amadeu de Queiroz, por exemplo, que ocupou dois rodapés no mês de novembro de 1944, ilustra o interesse pela forma, verificada agora por ângulo diverso. Um dos artigos identifica as limitações do romance *O quarteirão do meio*, originárias do neonaturalismo aderido pelo romancista, afastando o

livro da “tradição de violência dos velhos mestres – Aluísio, Zola –” para ficar “somente com a exatidão fotográfica, que é justamente o quinhão mais fraco da escola” (CANDIDO, 1944e, p. 7). A fragilidade de concepção produziu debilidades refletidas na fatura do livro, que, limitando-se à ideia de cópia exata da realidade, esqueceu-se do poder sugestivo da deformação artística, do qual depende, na verdade, a obra literária. Assim, Amadeu de Queiroz, almejando transpor para o romance uma existência igual à do cotidiano, “quase fez o seu livro perder a razão de ser” (idem, p. 7). *O quarteirão do meio* repetia, em certo sentido, o erro apontado no artigo de *Clima*, pois preteria a dimensão formal em nome, dessa vez, de uma concepção quase desvincilhada de elementos estéticos:

A preocupação de não deformar leva o romancista à banalidade. Não que ele só deva abordar os assuntos nobres, como queriam os teóricos clássicos. Todos os assuntos são literários. Zola, dentro duma lavanderia, conseguiu efeitos literários mais fortes e mais impressionantes do que muito romancista que cultiva os ambientes raros e as sensações requintadas. O romance não se encontra no assunto, mas na arte segundo a qual o romancista seleciona e combina os aspectos expressivos da realidade. No sr. Amadeu de Queiroz, parece-me existir muito pouco do senso das situações para muito amor à reprodução. (idem, p. 7)

As questões postas sobre as concepções literárias de Amadeu de Queiroz podem ser recuperadas em “O romance vendeu a sua alma”. Retornando ao exemplo de *O vermelho e o negro*, observa-se, de certa maneira, a valorização do poder deformador e sugestivo da literatura, algo que pode ser visto com clareza quando o crítico classifica o romance de Stendhal como “uma obra de arte, um pedaço da natureza dentro da natureza e melhor que ela, porque colocada acima da banalidade do cotidiano” (CANDIDO, 1941b, p. 30). Não se trata, é claro, de defender que as posições do escrito de *Clima* eram completas e definitivas; todavia, o artigo de novembro de 1941 fornece uma ideia precisa sobre um dos pontos de partida da atividade do crítico. Nele, reconhece-se a preponderância do tratamento formal, configurada como uma de suas pedras angulares ou, ainda, como um dos pilares de sua plataforma crítica. É preciso também apontar que, se a centralidade dos elementos estéticos nas análises distanciou o crítico dos esquematismos da crítica sociológica, nem por isso o aproximou de tendências em voga na crítica literária brasileira da época que prezavam pela análise exclusiva do elemento formal, como ocorria na corrente essencialista, tendência crítica que concebia a literatura como “absoluto, cujo sentido metafísico, formulado por valores estáveis e puros, se projetaria fora do tempo” (DANTAS, 2002, p. 32-33).

Nesse ponto, outro fator – a dimensão histórica – surgia como o segundo pilar das análises de Antonio Candido, fornecendo um grau de objetividade para escapar de juízos e impressões puramente subjetivas. Em boa medida, a dimensão ganhou força em seus escritos devido às preocupações de avaliar a obra em função do momento vivido, como estava expresso em seu artigo de estreia em *Clima* (cf. CANDIDO, 1941a). Ademais, a preocupação com o momento marcado pelo contexto da Segunda Guerra Mundial deu tom militante à sua análise, que, na verdade, combateu posições políticas reacionárias, incluindo as do essencialismo, cuja concepção da literatura – como “produto meramente estético ligado à ideia do Belo e a sentimentos de harmonia” ou “produto no qual se pudesse aplicar preceitos e regras, independente de quando e onde ele tivesse sido escrito e lido” (CARA, 2009, p. 133) – possuía fundo ideológico conservador.

Embora a dimensão histórica esteja apenas implícita em “O romance vendeu a sua alma”, ela já contém algum esboço da ideia de desenvolvimento da forma romance ao longo dos séculos XIX e XX. As comparações entre a produção contemporânea e a oitocentista trazem os traços provisórios do percurso do romance (do seu apogeu da escola realista, passando pelas experiências da virada do século XIX para o XX, até chegar finalmente à produção contemporânea), pressupondo uma relação entre literatura e processo histórico. O artigo limita-se somente a deixar subentendida tal trajetória, e apenas posteriormente a dimensão histórica será retomada e aprofundada no conjunto de relações estabelecidas com a literatura, em particular em dois rodapés da *Folha da Manhã*, publicados no mês de abril de 1944, sob os títulos “O romance e o *Don Juan*” (CANDIDO, 1944b, p. 14) e “Esclarecendo” (CANDIDO, 1944c, p. 8).

O primeiro analisa o *Don Juan*, de Byron, segundo o crítico, “a última grande obra em que a poesia faz as vezes do romance” (CANDIDO, 1944b, p. 14). Embora o rodapé seja dedicado ao poema, o gênero romance aparece nas considerações como ponto de virada de um processo histórico-social refletido na literatura: a ascensão da classe burguesa. Nesse sentido, a forma romance seria “um gênero burguês, que acompanhou fielmente a classe burguesa na sua ascensão tornando-se a sua arma de guerra e o repositório de sua ideologia” e só alcançou destaque na literatura “com a vitória da burguesia, na Inglaterra e na França, nos séculos XVII e XVIII” (idem, p. 14). A ascensão e a consolidação do romance se deram por meio de um processo de diferenciação em relação aos gêneros aristocráticos (a poesia dramática, a poesia narrativa, entre outros), que culminou no momento em que o gênero ultrapassou a poesia, em termos de privilégio no gosto de leitura do público, entre outros motivos porque “passou a ser a expressão preferencial do homem moderno, isto é, burguês” (idem, p. 14). *Don Juan* marcava, assim, no início do século XIX, o momento dessa transição, quando a poesia perdeu de vez espaço para o romance moderno.

Na semana seguinte à publicação de “O romance e o *Don Juan*”, o rodapé “Esclarecendo” retomou as reflexões sobre o gênero, em resposta a uma carta enviada por um leitor que discordava da tese apresentada pelo crítico. Nesse escrito, Candido volta a insistir na formulação de que o romance moderno nasceu com a vitória da burguesia, recolocando o problema em perspectiva histórica para demonstrar principalmente sua diferença em relação às narrativas medievais em prosa. Conforme o raciocínio apresentado, o romance moderno tratava-se de uma narrativa de ficção com características específicas, cujas peculiaridades residiam em traços distintos ao de todos os outros gêneros literários por comportar:

observação de natureza psicológica, histórica ou sociológica dentro de um critério estético variável de exposição e enquadrada por condições mais ou menos precisas de espaço e de tempo. O espaço e o tempo, estas duas dimensões inelutáveis de qualquer experiência, são, meu caro senhor, a coisa mais importante num romance. (CANDIDO, 1944c, p. 8)

Tais características se afastavam das narrativas medievais em muitos sentidos, sobretudo porque obras como *Tristão e Isolda* e *Amadis de Gaula* eram marcadas pela fuga da realidade, pelas regiões fantásticas, pela plena presença da poesia, sem qualquer tipo de análise, crítica ou construção psicológica. Além disso, o espaço e o tempo eram imprescindíveis no romance moderno por refletirem a preocupação de uma classe “que tinha noções bem claras da sua atividade sobre o espaço e para a qual o jogo com o tempo era outra forma de mais-valia” (idem, p. 8). Em Fielding, por exemplo, o leitor encontraria “a precisão rigorosa dos lugares, dos caminhos, da duração dos acontecimentos” porque na Inglaterra do século XVIII já prosperava “um sistema rigoroso de propriedade [que] regulava as transações espaciais, e a posição dos homens em relação uns aos outros era uma questão severa de vida ou morte social” (idem, p. 8). No romance francês do século XIX, por sua vez, era possível distinguir em autores como Stendhal e Balzac “o sentido da disposição dos personagens no espaço social, os resumos de século que a indústria e o comércio permitiam à ascensão burguesa. Um enquadramento rigoroso, em suma, que era a própria característica do romance” (idem, p. 8).

Espaço e tempo eram elementos internos primordiais do gênero e refletiam aspectos ideológicos de determinada classe. A sua constituição formal, portanto, deu-se por meio de um longo processo histórico-social, iniciado na Idade Média e cujo apogeu ocorreu no século XIX, quando se confirmava o triunfo da burguesia e se originava o romance moderno. Contudo, naquele momento, a classe burguesa mostrava indícios de profunda crise, verificada

com o advento da Segunda Guerra Mundial, o que mais uma vez se refletia na literatura. Se o mundo burguês estava posto em xeque naquele período, o romance, seu instrumento mais fiel até ali, também mostrava sinais de declínio: “No entanto, devido ao desenvolvimento das suas contradições internas, a burguesia entrou em crise e, com ela, as suas ideologias. Nada mais natural que a crise se manifestasse no romance, um dos instrumentos mais autênticos destas” (idem, p. 8). Candido aponta que o gênero havia passado igualmente por grandes transformações estéticas, e a sua feição já se distanciava bastante das características tradicionais oitocentistas. Marcada pela “ruptura do nexó lógico, de certas condições de construção, do caráter narrativo ou descritivo da análise etc.”, a forma era levada a um impasse, espelhando na ficção a crise do mundo burguês: “Anarquizado, escapando aos quadros que o contiveram cerca de dois séculos, atirando-se à busca de novos campos, numa aventura que é das mais grandiosas da história literária, o romance é bem o reflexo da crise estrutural e ideológica da burguesia” (idem, p. 8).

No rodapé, há um ponto de convergência e uma retificação em relação ao artigo “O romance vendeu a sua alma”. Se, no texto de *Clima*, são acusadas diferenças formais entre o romance contemporâneo e o do século XIX, com larga vantagem para este último, “Esclarecendo”, ao retornar à questão pelo ângulo do desenvolvimento histórico da forma, procura retificar o julgamento anterior, que apontava exclusivamente para o empobrecimento estético como consequência de uma opção dos escritores contemporâneos. O artigo da *Folha da Manhã*, ao colocar o gênero dentro de seu processo histórico, procurava menos avaliar a qualidade estética da produção daquele momento do que situá-la no quadro do seu desenvolvimento formal e do processo social correspondente, o que conferiu maior alcance à reflexão do crítico acerca da forma romance. Dessa maneira, análise formal e dimensão histórica articulavam-se para criar uma plataforma por meio da qual as obras seriam lidas pelo crítico e que, ao mesmo tempo, procurava superar os juízos de gosto e as impressões subjetivas como categorias de análise da crítica literária de seu tempo.

Note-se, por fim, que obras estrangeiras e brasileiras no gênero foram lidas a partir dessa mesma plataforma. Uma das resultantes desse processo situado ao longo da atividade de imprensa de Antonio Candido foi um outro esforço, o de “desprovincianização e clarificação da cena cultural” (SCHWARZ, 2014, p. 10), consistindo, entre outras coisas, na sondagem da produção literária brasileira dentro do quadro literário e histórico mundial. Isto evitou a valorização ou o rebaixamento excessivo das obras locais por meio da avaliação dos elementos formais justapostos ao processo histórico nacional e mundial, ao mesmo tempo que deixava vislumbrar a própria inserção do romance brasileiro dentro do

processo de desenvolvimento da forma. Como se vê, trata-se de uma posição avançada para a crítica literária e cujas consequências foram diversas. É possível que daí provenha muito da força atual dos artigos de Antonio Candido publicados na década de 1940.

DANIEL ESSENINE TAKAMATSU ARANTES – Desenvolve, no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, trabalho de doutorado sobre os artigos de Antonio Candido publicados em *Clima*, *Folha da Manhã* e *Diário de S. Paulo* durante a década de 1940. Ensaio apresentado à disciplina “Antonio Candido e a crítica brasileira: leituras e contextos”, ministrada pelo professor Edu Teruki Otsuka no primeiro semestre de 2018. Contato: daniel.essenine@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRADE, Mário de. "O artista e o artesão". In: *O baile das quatro artes*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005.

ANDRADE, Mário de. "O movimento modernista". In: *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015.

CANDIDO, Antonio. "Livros". *Clima*, São Paulo, v. 1, maio 1941a.

CANDIDO, Antonio. "O romance vendeu a sua alma". *Clima*, São Paulo, v. 6, nov. 1941b.

CANDIDO, Antonio. "Notas de crítica literária – Ouverture". *Folha da Manhã*, São Paulo, 7 jan. 1943.

CANDIDO, Antonio. "Notas de crítica literária – Um ano". *Folha da Manhã*, São Paulo, 9 jan. 1944a.

CANDIDO, Antonio. "Notas de crítica literária – O romance e o *Don Juan*". *Folha da Manhã*, São Paulo, 2 abr. 1944b.

CANDIDO, Antonio. "Notas de crítica literária – Esclarecendo". *Folha da Manhã*, São Paulo, 9 abr. 1944c.

CANDIDO, Antonio. "Notas de crítica literária – Entre o campo e a cidade I". *Folha da Manhã*, São Paulo, 5 nov. 1944d.

CANDIDO, Antonio. "Notas de crítica literária – Entre o campo e a cidade II". *Folha da Manhã*, São Paulo, 12 nov. 1944e.

CARA, Salete de Almeida. "A reflexão literária e política como acumulação". *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 11, 2009.

DANTAS, Vinícius. *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002.

SCHWARZ, Roberto. "Saudação *honoris causa*". In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

“LEIA NA MINHA CAMISA”:

ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE

“BABY” (1968), DE CAETANO VELOSO

– MÁRCIA CRISTINA FRÁGUAS

RESUMO

O artigo tem por objetivo analisar e interpretar alguns aspectos musicais e poéticos de “Baby”, canção composta por Caetano Veloso e lançada no disco-manifesto *Tropicália ou panis et circensis* (1968), a fim de compreender o modo como a canção revela aspectos do projeto de modernização conservadora que rapidamente se implantou no Brasil a partir do golpe militar de 1964.

Palavras-chave: Canção popular brasileira; Modernização conservadora; Tropicália; Jovem Guarda; Caetano Veloso.

ABSTRACT

*This article aims to analyze and interpret some musical and poetical aspects of “Baby”, a song written by Caetano Veloso and released in the record-manifesto *Tropicália ou panis et circensis* (1968), in order to understand the way this song reveals aspects of the conservative modernization project that rapidly took place in Brazil after the military coup in 1964.*

Keywords: Brazilian popular music; Conservative modernization; Tropicália; Jovem Guarda; Caetano Veloso.

“**B**aby”, de Caetano Veloso, foi gravada no disco-manifesto *Tropicália ou panis et circensis*, por seu compositor e Gal Costa, que juntos interpretam a canção de abertura do lado B no *long-play*, lançado em agosto de 1968.

A partir das reflexões de Antonio Candido em sua conferência “Radicalismos”, proferida no Instituto de Estudos Avançados da USP em 1988, e de Roberto Schwarz, sobretudo no texto “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”, publicado em *Martinha versus Lucrecia* (2012), é possível fazer alguns apontamentos sobre a estrutura dessa canção, que, abordada em sua dimensão de letra e música, revela matéria histórica e impasses político-culturais vividos no país naquele período, os quais, no entanto, se estendem aos dias atuais.

A análise de Schwarz, interessado nos rumos da cultura e da política no Brasil pós-golpe de 1964, dialoga com a conferência de Antonio Candido quando busca delinear traços da constituição do artista e compositor popular Caetano Veloso. A análise aborda a trajetória do músico desde um momento inicial em que fora simpatizante de um projeto de esquerda, sentido por ele como justo, até a tomada de uma posição política dúbia no momento seguinte, ao minimizar a importância da participação popular nos rumos do país. Essa ambiguidade é o que permeia toda a estrutura de “Baby”, que, numa audição superficial, aparenta ser apenas uma canção de amor.

DO PRÉ-64 À TERRA EM TRANSE

Roberto Schwarz, em “Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas”, delinea inicialmente o panorama de efervescência cultural no Brasil pré-golpe militar, demonstrando haver um ambiente, ainda que não majoritário na sociedade, simpático ao socialismo e à inclusão social, com vistas à superação do atraso histórico do país. Um dos diagnósticos traçados por Schwarz para o fracasso desse projeto foi o fato de que o socialismo difundido no Brasil era fraco na organização da luta de classes. Além disso, a estratégia do Partido Comunista de se aliar aos projetos de modernização da burguesia nacional acabou por produzir uma saída conciliatória que eliminou a perspectiva de revolução. O ápice do processo se dá com a adesão dessa burguesia ao projeto anticomunista dos militares que tomaram o poder em 1964 (SCHWARZ, 2008, p. 73).

No ensaio de 2012 sobre *Verdade tropical*, livro de Caetano Veloso lançado em 1997, Schwarz retoma o debate sobre o ambiente político-cultural do Brasil nos anos que antecederam o golpe, abordando a obra como “um romance de ideias, em que as circunstâncias históricas, o debate de época e a figura do biografado, um herói reflexivo e armado intelectualmente, além de estranho, se entrelaçam em profundidade, fazendo ver uma etapa-chave da vida nacional” (SCHWARZ, 2012, p. 52). O livro *Verdade tropical*, que nasce do convite de um

editor norte-americano após Caetano Veloso publicar um artigo sobre Carmen Miranda no jornal *The New York Times*, é um misto de biografia, balanço geracional e crônica da vida cultural brasileira na segunda metade do século XX.

A partir do ambiente descrito por Caetano Veloso em sua cidade natal, Santo Amaro da Purificação, Schwarz ressalta que, mesmo no pequeno município, incrustado no Recôncavo Baiano com seu conservadorismo e traços coloniais, havia certa disposição social e ambições políticas que desejavam a superação dos impasses históricos que conservavam o subdesenvolvimento. Posteriormente, ao se mudar para Salvador a fim de continuar os estudos, Veloso se depara com a ebulição provocada por Edgar Santos (1894-1962), reitor da Universidade Federal da Bahia que havia incorporado faculdades de música, teatro e artes à instituição, além de um museu de arte moderna. Havia, de fato, uma atmosfera de abertura para a modernização aliada a um espírito crítico, aponta Schwarz. Em suma, naquele momento, uma revolução social era um horizonte possível, e a experimentação estética se coadunava com essa perspectiva. Nesse contexto, Caetano Veloso ingressa no curso de Filosofia da UFBA em 1963. Sobre esse período, diz o compositor: “no ambiente familiar e nas relações de amizade nada parecia indicar a possibilidade de alguém, em sã consciência, discordar do ideário socializante. A direita só existia por causa de interesses escusos e inconfessáveis” (VELOSO, 1997, p. 15).

A passagem em *Verdade tropical* na qual Caetano Veloso relata sua tomada de consciência sobre os erros da esquerda, ao assistir a *Terra em transe*, filme de Glauber Rocha lançado em 1967, já foi bastante discutida em artigos e em réplicas do próprio Veloso. Não deixa de ser revelador que o compositor tivesse a epifania sobre seu papel como artista na nova conjuntura político-cultural do país justamente na cena em que Paulo Martins, o jornalista e poeta de classe média com aspirações revolucionárias, tapa a boca de um líder sindical e, dirigindo-se diretamente para a câmera, diz: “Estão vendo quem é o povo? Um analfabeto, um imbecil, um despolitizado!” (SCHWARZ, 2012, p. 76). Para Schwarz, a cena revelava de maneira exemplar a posição do intelectual engajado, que, não raro, guarda opiniões conservadoras sobre o povo, o que Veloso corrobora ao dizer:

Vivi essa cena – e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar – como o núcleo de um grande acontecimento cujo nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorrera com tanta facilidade então (e por isso eu buscava mil maneiras de dizê-lo para mim mesmo e para os outros): a morte do populismo. (...) Era a própria fé nas forças populares – e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo – o que era aqui descartado como arma política ou valor ético em

si. Essa hecatombe eu estava preparado para enfrentá-la. (...) Nada do que veio a se chamar “tropicalismo” teria tido lugar sem esse momento traumático (...). Portanto, quando o poeta de *Terra em Transe* decretou falência da crença das energias libertadoras do “povo”, eu, na plateia, vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim. (VELOSO, 1997, p. 104, 105, 116)

Em sua conferência de 1988 intitulada “Radicalismos”, Antonio Candido discorre conceitualmente sobre o título desse trabalho, definindo-o como um conjunto de ideias geradas na classe média por setores esclarecidos que se identificam somente com parte dos interesses específicos da classe trabalhadora, sendo esta a real parcela potencialmente revolucionária da sociedade. O radical pensa os problemas da nação como um todo, sem dar grandes atenções aos antagonismos de classe. A diferença entre o revolucionário e o radical é que o primeiro parte para a ação efetiva, enquanto o último procura saídas conciliatórias no momento do confronto. Para Candido, num país conservador como o Brasil, o radical se presta às transformações possíveis, embora “traga consigo elementos de atenuação, e mesmo oportunismo inconsciente, que podem desviar o curso das transformações” (1988, p. 5).

Roberto Schwarz aponta que, embora o Tropicalismo radicalizasse na estética, a nova posição de Caetano Veloso, a partir do *insight* provocado por *Terra em transe*, é “ambígua ao extremo”, pois, ao mesmo tempo que simpatizava com Marighella, defendia a “saúde do mercado” e a “liberdade econômica” (cf. 2012, p. 80). Essa posição conciliatória faria de Veloso um radical à brasileira, nos termos de Candido. Ainda, Schwarz defende que esse novo tempo assinalado por Veloso “é o tempo em que a dívida histórico-social com os debaixo – talvez o motor principal do pensamento crítico brasileiro desde o Abolicionismo – deixou de existir” (idem, p. 78-79).

Assim, a nova tarefa avistada por Caetano Veloso à frente do Tropicalismo, no campo estético da canção popular, se caracterizava por esse jogo ambíguo, muitas vezes “se querendo à esquerda da esquerda” (idem, p. 80), ao mesmo tempo que flertava com os ideais do liberalismo econômico.

“VOCÊ PRECISA/LEIA NA MINHA CAMISA/BABY, I LOVE YOU”

“Caetano, nós temos que fazer um repertório novo para Gal, que não seja iê-iê-iê, nem bossa nova. A gente tem que pensar nos sambas-canções mais cafonas, que representem a alma do Brasil. Precisamos encontrar algo com essa violência poética (...).” (CALADO, 1997, p. 105)

O trecho transcrito acima é parte de um diálogo entre o artista plástico Rogério Duarte e Caetano Veloso. Logo depois do lançamento do disco-manifesto *Tropicália ou panis et circenses*, os dois artistas já tramavam o repertório do primeiro disco solo de Gal Costa, que seria lançado em 1969. “Baby”, canção que abre o lado B do disco-manifesto e que é interpretada por Gal Costa com participação de Caetano Veloso, também figuraria no primeiro disco solo de Gal. Arranjada pelo maestro Rogério Duprat, a canção chamou a atenção para o canto de Gal Costa, chamada na Bahia de “João Gilberto de saias” (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 124). Esse reconhecimento possibilitou a gravação de seu primeiro disco, no qual desenvolve, de maneira ainda mais bem-sucedida, o projeto estético encapsulado nessa canção.

“Baby” é notável pelas tensões de tempos históricos díspares e seus respectivos projetos inconciliáveis entre si, expressados na melodia, nos arranjos e na letra. Os procedimentos que lhe dão forma foram mais bem aproveitados no disco de estreia de Gal Costa, justamente por unir o *rock* romântico da Jovem Guarda a arranjos musicais vanguardistas que flertavam com o samba-canção. Tudo isso seguindo os procedimentos criativos tropicalistas de justapor elementos estéticos díspares para causar surpresa, espanto ou estranheza. O fato é que, também na canção, a estrutura estética, malgrado as aparentes conciliações de significados conflitantes e soluções em âmbitos formais, acaba por revelar impasses e tensões da sociedade na qual foi produzida e que nunca foram efetivamente solucionados.

Desse modo, “Baby” é também, mas não só, uma canção de amor nos moldes brasileiros clássicos. A marca da sofisticação moderna se faz presente nas inovações propostas pela contenção própria do canto de João Gilberto em oposição à impositivação vocal operística dos populares cantores de bolero e samba-canção da década de 1950. Esse novo canto se sobrepõe à batida característica do violão criada por João Gilberto e nem sempre está em sincronia com o ritmo. Contudo, a canção analisada não é do gênero bossa nova, pois se trata de uma marcha-rancho, transformada em canção *pop* pela rítmica do baixo sincopado que abre a canção. Para Luiz Tatit, a marchinha era o *pop* brasileiro tradicional, já que sempre gozara de mais popularidade que o próprio samba (cf. 2004, p. 217). Tatit ainda acrescenta que o principal diálogo travado por “Baby” era com o *pop* norte-americano de então, e a canção não esconde isso. Não por acaso, dentro da canção popular brasileira, esse diálogo se dá com a Jovem Guarda, a versão local do *pop* anglófono daquele momento.

O arranjo de Rogério Duprat, responsável pela ironia característica das orquestrações tropicalistas, ora ilustra, ora comenta a canção. No entanto, o arranjo apela para certa emotividade típica das orquestrações de samba-canção, importadas das trilhas sonoras dos filmes norte-americanos que entraram maciçamente no Brasil na década de 1950. Esse excesso pronunciado pelo

arranjo de cordas funciona como uma segunda voz, que pontua e sublinha a letra cantada de maneira *cool* por Gal Costa. Aqui, Rogério Duprat parece acenar para Radamés Gnatalli, compositor, arranjador e pianista que teve papel fundamental na Rádio Nacional, escrevendo arranjos musicais para Dick Farney, Elizeth Cardoso e tantos outros nomes relevantes do samba-canção. Gnatalli também arranjou para um então jovem compositor e maestro, Tom Jobim, de quem fora parceiro (cf. NAVES, 2000, p. 39). O arranjo de “Baby” evoca a grandiosidade presente na “Sinfonia do Rio de Janeiro”, obra de 1954 composta por Tom Jobim e Billy Blanco e com arranjo de Radamés Gnatalli.

Essa tensão entre os elementos justapostos provoca um efeito curioso quando cotejamos a melodia *pop*, ainda que baseada na marcha-rancho de tom nostálgico, à interpretação vocal aprendida com João Gilberto e aos arranjos que remetem ao universo do samba-canção, todos elementos do passado apresentados aqui como índices de modernidade a partir do contato com signos da cultura de massas norte-americana. Como o deus Jano, esses elementos musicais olham para um passado cada vez mais remoto, entre os quais o mais distante no tempo é o gênero musical que sustenta a canção, a marcha-rancho, enquanto o eu lírico olha para o futuro, se dirigindo a um possível interlocutor amoroso, ao passo que enumera numa letra jovem e imperativa, ao estilo da Jovem Guarda, o que é preciso para se inserir numa modernidade sem conflitos nem contradições.

Você precisa saber da piscina

Da margarina

Da Carolina

Da gasolina

Você precisa saber de mim

Baby, baby

Eu sei que é assim

Na primeira estrofe, estão elencados objetos para o consumo do jovem urbano dos grandes centros do país no final dos anos 60: a piscina como espaço de convívio burguês, a margarina dos comerciais de televisão, a “Carolina” – samba romântico e de um lirismo igualmente nostálgico, composto por Chico Buarque, que obteve o terceiro lugar no II Festival Internacional da Canção em 1967. Esse verso remete a canção ao universo dos festivais televisionados, que dão empuxo ao mercado e ao consumo da canção popular comercial brasileira no final da década de 1960. Depois de saber disso tudo, o eu lírico arremata para seu objeto de amor: “Você precisa saber de mim/ Baby, baby/ Eu sei que é assim”. Sabe *que assim seremos modernos?* – é o que parece estar

silenciado no texto da canção, mas é perfeitamente compreensível a partir do contexto narrado.

Você precisa tomar um sorvete
 Na lanchonete
 Andar com a gente
 Me ver de perto
 Ouvir aquela canção do Roberto

[1] Famosa expressão popularizada por Roberto Carlos no auge da Jovem Guarda.

Na terceira estrofe, as ações estão completamente ambientadas no espaço público, em oposição à estrofe anterior, marcada por objetos em sua maioria consumíveis no universo doméstico. Aqui, a sociabilidade suscitada é a dos jovens que são “uma brasa, mora”¹, antenados com os últimos lançamentos de Roberto Carlos e a turma da Jovem Guarda.

Na conferência proferida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1993, posteriormente publicada com o título de “Diferentemente dos Americanos do Norte”, Veloso relata que a letra de “Baby” foi “quase toda ditada por Maria Bethânia” (2005, p. 51). A cantora foi também a responsável por chamar a atenção de seu irmão mais velho para o que Roberto Carlos vinha fazendo: “Você está por fora, Caetano. Veja o programa de Roberto Carlos. Ele é que é forte. O resto está ficando um negócio chato, tão chato que eu prefiro cantar músicas antigas” (CALADO, 1997, p. 93). Ainda na mesma conferência, o compositor faz menção ao uso de Coca-Cola em “Alegria, alegria”, cuja função se assemelha à da citação de “lanchonete” em “Baby”, palavra que ele considera vulgar por lhe parecer “uma mistura monstruosa de francês com inglês” (VELOSO, 2005, p. 51). Mesmo assim, para o compositor, o nome do refrigerante queria dizer “século XX e também hegemonia da cultura de massas americana (o que não deixava de ter seu teor de humilhação para nós)” (idem, p. 51).

Logo, seguindo os índices do modo de ser jovem nos EUA, a canção preconiza uma série de condutas, desde a importância de se tomar sorvete na lanchonete até a de ouvir “aquela canção do Roberto” – não importa qual, já que todas eram sucesso absoluto. José Roberto Zan, a propósito da Jovem Guarda, aponta que este é o momento em que o ideário e o comportamento jovem tal como concebidos pelos EUA chegam ao Brasil e criam novos hábitos de consumo de massa. Não bastava consumir a música, era preciso consumir o ídolo, seu jeito de ser e de se vestir. Em 1965, logo após o golpe militar, as emissoras de rádio e programas de televisão investiram nos ídolos da Jovem Guarda com uma forte estratégia de *marketing*. É como se “aquela canção do Roberto” aglutinasse todos os elementos anteriores apontados pelo eu lírico da composição. “Baby, eu sei que é assim” (a única maneira de ser *baby* ou, na linguagem do nosso atraso periférico, “um broto legal”?). As referências ao

cotidiano urbano da juventude são típicas das letras da Jovem Guarda, o que fica muito bem evidenciado na enumeração de comportamentos da letra de “Baby”:

Baby, baby
Há quanto tempo

Você precisa aprender inglês
Precisa aprender o que eu sei
E o que eu não sei mais
E o que eu não sei mais

Não sei, comigo vai tudo azul
Contigo vai tudo em paz
Vivemos na melhor cidade
Da América do Sul
Da América do Sul

Você precisa
Você precisa
Não sei
Leia na minha camisa

Baby, baby
I love you

No bloco final da canção, o flerte tropicalista com o projeto de modernização via mercado e cultura de massas fica mais evidente, apesar da ambiguidade entre deslumbramento e repulsa apontada por Veloso, na assimilação de elementos em suas letras como “lanchonete”, que para ele “era como o anúncio de uma vulgaridade intolerável que começava a tomar conta do mundo”. Afinal, certa “visão autodepreciativa de nossa vida cotidiana” era um dos objetivos do projeto tropicalista (cf. VELOSO, 2005, p. 51), assim como outra característica destacada por José Celso Martinez Corrêa e citada por Caetano Veloso no texto da conferência do MAM: certo “caráter masoquista da estética tropicalista com sua reprodução paródica do olhar estrangeiro sobre o Brasil e sua eleição de tudo o que nos parece a princípio insuportável” (idem, p. 51). É nessa mesma chave contraditória que Caetano Veloso vai admitir que esta

foi a primeira música a usar a expressão “baby”. Além disso, trazia uma frase em inglês, um tipo de coisa que começou a ser feita mais adiante. Houve momentos em que me arrependi desses

artifícios, mas noutras ocasiões me senti orgulhoso de, naquela fase, ter sido pioneiro. (VELOSO, 2003, p. 26)

O fato é que em “Baby” o eu lírico conclui para sua paquera que ela precisa aprender inglês, o que confirma todos os elementos apresentados anteriormente. É preciso falar a língua da cultura de massas que se impõe no país, a fim de se conferir ares de modernização. O eu lírico parece estar feliz e em paz, afinal, todos na canção vivem na melhor cidade da América do Sul, mas é preciso saber inglês para decodificar a última mercadoria, a que empresta sua aura para que todas as outras circulem, o *slogan* escrito na camisa: “Baby, I love you”. Nesse momento, a voz de Caetano entra em *fade-in*, num dueto com Gal Costa, entoando “Diana”, composta por Paul Anka e que se transformou “numa espécie de símbolo do rock nacional” (ZAN, 2013, p. 103), ao ganhar uma versão em português feita por Fred Jorge.

Porém, uma questão se coloca. Se todos são tão modernos e vivem na melhor cidade da América do Sul, falando inglês e consumindo os produtos da cultura de massas norte-americana, de onde vem o tom nostálgico que é evocado o tempo todo pela melodia e pelo arranjo da canção? É certo que o procedimento estético tropicalista justapunha elementos díspares, provenientes tanto de nosso subdesenvolvimento como dos países capitalistas desenvolvidos. Isso, de fato, provocava um efeito que podia ser absurdo, escandaloso ou desorientador. O arranjo de Rogério Duprat, portanto, tem papel preponderante na produção desse efeito, ao comentar com ironia a letra da canção, justapondo referências musicais de épocas distintas.

Na canção analisada, mais do que a modernização precária e conservadora, pretendida pelo viés de adesão ao consumo de produtos da indústria cultural elencados pelo eu lírico, que aponta a direção como se fosse esse o futuro possível para o nosso atraso, há uma melancolia que é evocada pelo uso de elementos musicais do período anterior, quando ainda havia uma aspiração à elegância e à superação do atraso histórico, que se apaga com a efetivação do golpe militar de 1964. Isso leva Schwarz a concluir que o atraso nacional é um dos pressupostos do Tropicalismo: “o absurdo tropicalista formaliza e encapsula a experiência histórica da esquerda derrotada em 1964 e sua verdade. Nem sempre as formas dizem o que os artistas pensam” (2012, p. 103).

No fundo dessa canção de amor que é também um conjunto de diretrizes para um novo velho tempo, está sua rítmica de marcha-rancho, gênero que nasce no fim do século XIX na zona portuária do Rio de Janeiro, nos núcleos de moradores nordestinos, em sua maioria oriundos de zonas rurais. Tal gênero será mais tarde a base das marchinhas folclóricas que darão origem aos clássicos do carnaval brasileiro (TINHORÃO, 2013, p. 153). Possivelmente, a melancolia da canção seja o produto da face de Jano que olha para trás, a

partir do projeto modernizante dos militares, bem exemplificado pela alienação proposta à juventude pela Jovem Guarda naquele momento histórico, passando pela bossa nova, pelo samba-canção, até chegar ao final do século XIX e aos atores excluídos desse processo, mas que, a partir de sua cultura oral, criaram o gênero mais popular da música brasileira, sobre o qual se assenta essa canção. Estes, no entanto, pertencem a um universo cada vez mais marginalizado dentro do projeto nacional de modernização conservadora, no qual o moderno e o arcaico se tensionam num impasse cujas saídas não passam de meras soluções conciliatórias.

MÁRCIA CRISTINA FRÁGUAS – Desenvolve a dissertação de mestrado “It’s a long way: poética do exílio na obra fonográfica de Caetano Veloso (1969-1972)” no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do DLCV, na FFLCH-USP, com orientação do professor Ivan Francisco Marques. O presente ensaio foi apresentado à disciplina “Antonio Candido e a crítica brasileira: leituras e contextos”, oferecida no primeiro semestre de 2018 pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada e ministrada pelo professor Edu Teruki Otsuka. Contato: mcfraguas@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CANDIDO, Antonio. “Radicalismos”. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 4, n. 8, jan./abr. 1990. Disponível na internet.

NAVES, Santuza Cambraia. “Da Bossa nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 15, n. 43, jun. 2000. Disponível na internet.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política 1964-1969: alguns esquemas”. In: *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 70-111.

SCHWARZ, Roberto. “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”. In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 52-110.

SEVERINO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras – Vol. 2: 1958-1985*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Atelier Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 153-159.

VELOSO, Caetano. “Diferentemente dos americanos do norte”. In: FERRAZ, Eucanaã (Org.); VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 42-73.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. Edição de 20 anos, revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZAN, José Roberto. “Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60”. In: *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul./dez. 2013. Disponível na internet.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS:

COSTA, Gal. *Gal Costa*. Phonogram/Polygram, 1969.

VÁRIOS ARTISTAS. *Tropicália ou panis et circensis*. Phonogram/Polygram, 1968.

DESENCANTO E UTOPIA EM *QUARUP*, DE ANTONIO CALLADO

– ADELINE ALVES VASSAITIS

RESUMO

O presente trabalho busca analisar o romance *Quarup* (1967), de Antonio Callado, através de uma perspectiva integradora, que possa relacionar adequadamente texto e contexto. Assim, buscaremos refletir sobre as formas de figuração da realidade histórico-social brasileira no romance, partindo de apontamentos críticos acerca da diversidade de posições ideológicas que marcam o universo ficcional construído por Callado.

Palavras-chave: Romance brasileiro; História; Representação; *Quarup*; Dialogismo.

ABSTRACT

The current article aims to analyze the novel Quarup (1967), written by Antonio Callado, through an integrative perspective that relates text and context. Thus, we aim to discuss the forms of figuration of the Brazilian history in the novel, starting from critical notes about the diversity of ideological positions that marks the fictional universe built by Callado.

Keywords: Brazilian novel; History; Representation; Quarup, Dialogism.

INTRODUÇÃO

O presente ensaio tem por objetivo analisar o romance *Quarup*, escrito em 1967 por Antonio Callado, situando-o no âmbito dos problemas histórico-literários suscitados pelo golpe militar de 1964. De acordo com esse procedimento, o romance parece conceber um inventário de posicionamentos intelectuais que, de alguma forma, marcaram a história do país. Os impasses instaurados pelo novo contexto demandam um rearranjo de posições historicamente representativas, o que leva os escritores mais conscientes a procurar novas alternativas para a representação do país no âmbito da ficção. *Quarup* pode ser considerado um marco nesse processo crítico, ao mobilizar discursos, confrontando-os através do diálogo. Esse fenômeno também ocorre mesmo quando o debate não é marcado textualmente, uma vez que o contraponto também é desenvolvido através do cotejamento de ideias diluídas nos fundamentos que integram o universo ficcional da obra.

Considerando esse panorama, o presente estudo dedica-se a investigar as formas de representação das figuras intelectuais no romance de Antonio Callado. Assim sendo, nosso objetivo inicial é investigar a natureza dos personagens construídos na narrativa, considerando, sobretudo, os discursos e as ações dessas figuras. Entendemos que a narrativa, na esteira de muitas obras que refletem sobre o papel do intelectual no contexto pós-golpe, busca problematizar a representação da *intelligentsia* brasileira através de um multiperspectivismo, que inclui tanto o olhar do narrador quanto o dos personagens. Essa dinâmica complexa mostra que as projeções da realidade construídas por qualquer discurso podem ser facilmente relativizadas.

Também acreditamos que a dinâmica dissonante das “teses”¹ apresentadas na obra aponte para um esgotamento do modelo intelectual “tutelador”, na medida em que estiliza as dificuldades de convergência dos discursos da intelectualidade em torno de um mesmo projeto coletivo. Desse modo, a obra parece dar forma a uma tentativa de revisão das representações sociais e modos de intervenção política do período anterior ao golpe. Historicamente, no Brasil, a camada letrada, enquanto detentora do poder discursivo, intervém ostensivamente no debate público e elabora políticas para a nação. No entanto, a reviravolta provocada pelo golpe de 64, que, segundo Roberto Schwarz (Cf. 1978, p. 62), extirpou as relações outrora ensaiadas entre a intelectualidade e os setores das classes populares, deixa sem lastro a figura do intelectual comprometido com os destinos do país. O historiador Carlos Guilherme Mota (2014, p. 288) também identifica a crise da intelectualidade mais progressista vivendo sob o colapso do populismo. Segundo Mota, esse setor viu-se obrigado a “renunciar ao ideal mannheniano de intelectual (sempre à frente do

[1] O presente texto trabalha com a noção de “tese” fora do esquema lógico tradicional (tese, antítese, síntese), considerando a ausência da síntese nesse processo. Na nossa acepção, a “tese” é um campo de conceituações em aberto, que, inclusive, admite a presença de pontos de vista contraditórios no mesmo discurso. A formulação parte das considerações do crítico Theodor Adorno. (cf. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009; Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, 1970).

processo histórico) e a integrar-se no sistema, ou, num outro caminho, a partir para posições mais radicais, fora dos quadros consentidos”.

Nessa nova situação, os artistas e intelectuais de esquerda ainda detêm a hegemonia cultural, mesmo só dialogando com seus pares. O discurso romanesco de *Quarup* parece captar esse impasse comunicativo e refletir sobre o isolamento do artista/intelectual, evidenciando uma espécie de crise discursiva. Esta, como já atestou a crítica Ligia Chiappini Leite (1983), aponta para a necessidade de os setores da *intelligentsia* partirem de fato para a ação revolucionária.

Apesar dessa dimensão crítica, a narrativa também possui ambiguidades, principalmente no que se refere às suas projeções utópicas. Nesse âmbito, as contradições se revelam através da representação idealizada dos índios, camponeses e pescadores. Além disso, mesmo encenando a crise da intelectualidade brasileira, *Quarup* acaba por sacralizar a figura do intelectual que se despe de sua formação erudita, alçando-o a uma espécie de messias revolucionário. A trajetória do protagonista do livro, padre Nando, vai do isolamento completo em um mosteiro à adesão às primeiras guerrilhas rurais.

Depois de problematizar a postura de Nando, enfatizando a inconstância do caráter e das ações do personagem, o encaminhamento da narrativa revela uma aposta na figura do intelectual deformado pelas contradições do populismo como uma espécie de guia das ações políticas dos camponeses. O simples fato de o intelectual tentar se irmanar ao “povo”² através de uma disposição messiânica e sem que houvesse de fato uma transformação social já denuncia o caráter problemático dessa aposta. Além disso, o desfecho do romance revela ainda uma postura vanguardista que recoloca o intelectual à frente do processo histórico através da adesão à luta armada.

I.

Quarup narra a história de Nando – um jovem padre pernambucano que possui uma grande erudição, mas pouco convívio com a realidade. No início da narrativa, padre Nando crê na necessidade de rejeitar as coisas mundanas e de buscar a purificação da alma através da contemplação religiosa. Veremos que ao longo de sua trajetória Nando, em razão de inúmeras contradições presente em sua esfera íntima, terá dificuldade em traduzir seus anseios em ação. Apesar dessa permanente tensão, o personagem é construído como uma espécie de ser predestinado a assumir uma missão espiritual e socialmente importante.

Na solidão do mosteiro, Nando também é responsável por cuidar de uma série de azulejos que retratam a vida e o êxtase de Santa Teresa D’Ávila, monja espanhola que descrevia suas experiências místicas em termos

[2] A noção de “povo” disseminada nos anos do nacional-populismo não possuía contornos claros. Na publicação dedicada a explicar *Quem é o povo no Brasil*, Nelson Werneck Sodré (cf. 1962, p. 14) argumenta que o conceito de “povo” estava em constante mutação e que a sua classificação seria muito mais maleável do que a rígida divisão feita por classes sociais. Acreditamos que, em *Quarup*, a noção de povo abarque tanto os índios como os pescadores, os camponeses e as prostitutas nordestinas, ou seja, todos os setores que, de diferentes formas, são marginalizados pela sociedade.

eróticos³, associando o amor divino ao carnal. Não por acaso, a santa, também chamada de Teresa de Jesus, refere-se ao Cristo como seu marido e é descrita por Nando como uma “*vamp* de Deus nascida quando seu crucificado amante desembarcava das naus no Brasil” (CALLADO, 2014, p. 10). Baseando-se na experiência da reformadora, o jovem padre tenta sublimar seus impulsos sexuais através da meditação transcendental, que pressupõe o isolamento e a introspecção.

Assim como ocorria com Santa Teresa e outros místicos agraciados, na primeira passagem do romance, Nando tem uma visão que possui contornos proféticos. Durante sua meditação diária, o padre vislumbra a imagem do Juízo Final. Nesse contexto, Nando e outros frades franciscanos são julgados por um Deus severo e implacável. A cena apresenta um julgamento bastante tendencioso, já que os religiosos não possuem voz ou testemunho de defesa, tudo é colocado contra eles na balança que pesa os pecados:

Vivos ali só Nando com a lamparina de querosene e Cristo na luz da sua glória.

Diante do Cristo a temível balança onde os menores pecados de omissão e de intenção rompiam a linha de fé, deslocando com extravagância o fiel [...]

[...] É que o Cristo em glória só julgava ali homens de Deus, que haviam escolhido viver crucificados no travessão daquela balança.

Para os homens em geral a misericórdia aligeirava os pesos e até invertia a operação, descolando da própria massa pútrida dos pecados mortais a semente boa que muitas vezes fora sua origem. Para eles, não. Por trás de sua balança Cristo juiz encarava Nando. De costas para Nando e muito próximos de Cristo, seis franciscanos imóveis, três a cada lado, cabeças baixas cobertas do capuz.

Enfrentavam a lei. E para eles não havia misericórdia.

[...] Começara um julgamento sem dúvida mais grave. Era Nando que subia entre as duas filas de franciscanos. Subia. Cresciam diante dos seus olhos a balança, a escala, os cutelos, os duros pratos prontos a reagirem a um frêmito de culpa. Enquadrado, dividido pelas linhas da balança, Cristo crescente para Nando caminhante. Cristo duro. Balança ele próprio. Cristo matemata. Nando ultrapassou os que eram julgados diante da balança, ultrapassou a balança, colocou-se ao lado direito do Cristo e mirou em frente. (idem, p. 9-10)

[3] No ensaio “Três poemas sobre o êxtase”, Leo Spitzer analisa as imagens eróticas que aparecem na lírica de San Juan de La Cruz e enfatiza a presença do Eros na tradição da mística espanhola.

As imagens sombrias construídas na cena que descreve um “juízo”, “trevas” e “capuzes” e a aplicação rigorosa da “lei” sem misericórdia estarão presentes novamente no capítulo “A palavra”, quando Nando é interrogado e torturado nos porões do IV Exército. Ao ligarmos esse momento inicial da obra com o episódio do penúltimo capítulo, podemos interpretar que a arbitrariedade por trás da prisão política de Nando constrói a mesma atmosfera de impotência presente na passagem que apresenta o julgamento divino. Na visão do crítico Arturo Gouveia de Araújo (2006, p. 10-11), as imagens que constam na introdução do livro já apresentam um potencial no que se refere à representação da violência ditatorial. No entanto, essas figuras terão maior concretude no penúltimo capítulo da obra, quando o discurso autoritário e punitivo do exército, encarnado sinistramente no personagem do Coronel/Inquisidor Ibiratinga, ganha espaço.

Analisando o trecho destacado, também é possível notar que o olhar do narrador como uma espécie de câmera escolhe focar Cristo e depois Nando, como se quisesse entrelaçar os seus destinos e colocar os dois no mesmo nível, de onde se confrontam e miram as caveiras dos demais frades franciscanos. O paralelo entre Nando e Cristo revela a proximidade entre ambos e já adianta alguns elementos da trajetória do personagem. Ademais, quando Deus passa a julgar Nando, o narrador afirma que se trata de um julgamento ainda mais grave do que os demais, como se as ações de Nando fossem mais importantes do que as de outros frades, o que nos faz refletir sobre a possibilidade de Nando ser uma espécie de “escolhido” pela divina providência.

O enfoque da narração é inicialmente objetivo e descreve de maneira aparentemente distanciada os elementos do quadro narrado; no entanto, à medida que somos introduzidos nesse universo, o narrador parece aderir cada vez mais à perspectiva do personagem, de modo que as vozes deles chegam a misturar-se:

Mas a pupila de Nando não chegou a se apagar na meditação da morte porque foi ferida por um tom vermelho. Que podia ser? Que vermelho era aquele entre as cores sujas do ossuário? Sangue na caveira ilustre do frade à esquerda? Uma sangrenta marca de mão? Talvez uma das brincadeiras idiotas de Hosana. Mas o riso que chegou a seus ouvidos foi outro. (CALLADO, 2014, p. 8)

Na continuação da cena inicial, o espaço sagrado em que Nando se refugiava para não ter contato com o mundo exterior é invadido pelo signo da violência da luta social. Levindo, um trotskista que prega aos camponeses pernambucanos a necessidade de realizar uma revolução armada, havia sido baleado na mão por um policial e procurava um esconderijo para não ser preso

depois de comandar uma rebelião em um latifúndio. A entrada do jovem revolucionário no ossuário permite que o narrador afaste seu enfoque do protagonista e ceda a voz a Levindo. Por meio dessa sutil mudança, o narrador parece oferecer ao leitor a oportunidade de relativizar a postura religiosa dogmática de padre Nando, caracterizada pelo isolamento em relação ao mundo, uma vez que a urgência das lutas sociais historiciza os elementos que compõem o quadro descrito, inicialmente envolto em um halo místico e atemporal:

— Você pensou mesmo que o esqueleto tinha aberto os pulsos, Nando? – disse Levindo.

Todos os seus novos amigos já o tratavam assim, pelo nome. Não era mais “padre”. A dispersão do mundo dispersava também a sua pessoa. Seu medo de partir para a missão que o uniria a si mesmo resultava nisto [...]

[...] — Como é que você entrou aqui? – disse Nando.

Levindo sorriu malicioso e meneou a cabeça de cabelos pretos cacheados.

— E a caridade, Nando? Você devia me perguntar primeiro se estou sentindo dor, se o ferimento é grave. Só então é que Nando viu que a mão esquerda de Levindo estava ensanguentada.

— Me desculpe – disse Nando –, eu não tinha reparado. Como é que você se machucou assim?

Levindo se levantou do canto sombrio em que estava e respondeu com certo orgulho, erguendo a mão:

— Se machucou, não senhor. Me machucaram. Tiro, Nando. Bala de rifle. O Brasil se civiliza. (idem, p. 9)

A primeira fala de Levindo já é direcionada a atacar a crença mística e a postura ascética do padre: “— Você pensou mesmo que o esqueleto tinha aberto os pulsos, Nando?”. A dinâmica simbólica da cena também revela muito sobre o processo de mundanização que Nando enfrentará. O tom vermelho – referência ao sangue derramado nas lutas contra o latifúndio – mancha a brancura das caveiras do ossuário, outrora intocadas por mãos impuras. A dinâmica da profanação já representa de maneira subjacente a entrada do discurso político na esfera religiosa, um tema que, na nossa visão, perpassa toda a obra.

Apesar de exercer uma influência decisiva no processo de “deseducação” de Nando, Levindo não é o personagem que leva o padre a conhecer a realidade brasileira. Contrariando as expectativas do discurso nacionalista, o autor implícito elege um casal de jornalistas ingleses como preceptores de Nando em uma jornada de descoberta do país. Leslie e sua esposa Winifred é que conduzem Nando ao Engenho Nossa Senhora do Ó, local extremamente

simbólico na trama, já que nele nasce a chamada Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores, um embrião das Ligas Camponesas.

Apesar de ficar comovido com a situação dos camponeses, o padre vira as costas para a situação social nordestina, pois crê na necessidade de restauração das “bases espirituais do país”. Sugestionado por uma formação anacrônica e repleta de misticismo, Nando desenvolve – sem considerar a dimensão prática do empreendimento – o projeto evangelizador de fundar uma comunidade religiosa entre os índios do Xingu. No entanto, a vocação missionária de Nando não é suficiente para que sua viagem ao Xingu seja realizada, pois ele teme não resistir à nudez das índias.

No âmbito do romance, as contradições da postura vacilante de Nando são ironicamente atribuídas a problemas libidinais, gerando uma curiosa articulação entre questões políticas e sexuais. Dentro desse quadro, a tensão sexual do protagonista se converte em paralisia e culpa, evidenciando que, na obra de Callado, as aspirações coletivas só podem ser realizadas se os desejos individuais também forem satisfeitos. Partindo dessas observações, podemos constatar que as mudanças de ordem comportamental também são centrais para o desenvolvimento da obra, gerando a percepção de que *Quarup* segue à risca a ideia de que o âmbito pessoal também é político. Essa nova forma de encarar a esfera pública sem separá-la das questões de ordem privada ganhou força nos anos 60, momento em que a revolução dos costumes começou a despontar e ganhar espaço em todo mundo. As “transformações” de Nando são bastante significativas nesse contexto, pois o protagonista só consegue converter suas grandiosas pretensões em ação quando tem sua primeira relação sexual com a inglesa Winifred. A partir desse episódio libertador, o personagem consegue finalmente encaminhar seu projeto evangelizador e partir para o Xingu.

II.

O desejo utópico de padre Nando em instaurar uma espécie de comunidade ideal, “uma terra prometida” no Alto Xingu, é permeado de contradições. A pretensão de reconstruir a experiência da chamada República Guarani sem levar em conta seus aspectos práticos esbarra no processo de “colonização” moderno empreendido pelo governo nacional-desenvolvimentista de Getúlio Vargas. A chamada Marcha para o Oeste⁴ visava ocupar o vasto território desconhecido do centro, no contexto de elaboração de uma política expansionista levada a cabo pelo ideário nacional-desenvolvimentista da época. Muitos dos índios que habitavam a região ainda não tinham tido contato com o homem branco, por isso Nando crê que esses nativos seriam “seres plásticos, amoldáveis...” (idem, p. 81). Através da “salvação” da alma do índio (“o novo Adão”), o padre franciscano deseja fundar uma nova raça de seres humanos não maculados pelo pecado.

[4] Segundo o pesquisador Marcos Martinelli (2006, p. 24): “Nos anos 40, durante o governo de Getúlio Vargas, notadamente por razões geopolíticas decorrentes da Segunda Guerra Mundial, foram criados dois órgãos institucionais com o objetivo de mapear e colonizar o vasto incógnito território do Brasil Central: a expedição Roncador-Xingu e a Fundação Brasil Central. Com objetivos desenvolvimentistas, o primeiro deveria mapear e desbravar o território desconhecido. O segundo visava promover o êxito do progresso nacional implementando núcleos populacionais nas localidades indicadas pela Expedição”.

No projeto messiânico de Nando ressoa a influência das narrativas maravilhosas dos primeiros “descobridores” da América que, segundo o historiador Sérgio Buarque de Holanda (Cf. 1959), acreditavam ter encontrado o paraíso nas terras longínquas do novo continente. A base desse tipo de imaginário místico se mistura ao desconhecimento de outras paisagens e formas de vida para produzir o “mito” de um país predestinado. As cartas, diários de viagens e textos que dão conta da descoberta de novas terras revelam a necessidade de interpretar uma realidade distinta e desconhecida de acordo com um repertório já conhecido. Nesse sentido, os textos bíblicos e profecias eram mobilizados para dar um sentido a uma experiência de alteridade radical. Para o protagonista de *Quarup*, que nunca havia tido contato com a floresta ou com os índios, assim como para os primeiros viajantes e evangelizadores, que também desconheciam o Novo Mundo, o território a ser desbravado é muito mais uma construção imaginária e simbólica.

Além de estilizar o ponto de vista fantástico do colonizador, as várias camadas que integram o discurso de padre Nando também revelam o papel central do deslocamento geográfico para a conformação da visão intelectual do Brasil. De acordo com essa visão, somente o deslocamento para os confins do território nacional pode proporcionar o contato com os espaços e modos de vida autenticamente brasileiros.

Na dinâmica da narrativa, as contradições do discurso de Nando serão reveladas na práxis, na medida em que suas ações desmentem o que ele enuncia. As inspirações messiânicas que justificam o projeto utópico de instauração de uma comunidade ideal no seio da Floresta Amazônica são relativizadas no segundo capítulo do romance, quando o personagem “sonhador” entra em contato com os burocratas do SPI (Serviço de Proteção ao Índio). Nessa ocasião, Nando modifica seu discurso de missionário desinteressado e revela as segundas intenções da igreja no processo de instauração das modernas missões:

Nós [a igreja] temos nossos próprios fundos e mantemos missões no Araguaia, no Rio Negro, no Tapajós. O que queremos agora, com o estabelecimento do Xingu, é formar a ponta de lança final para a conquista dos índios brasileiros que ainda não entraram em contato com a civilização.

— Que civilização? — disse do fundo da sala o Fontoura. — A civilização que temos — disse Nando. — A civilização do Brasil. (idem, p. 98)

Dentro de um contexto expansionista em que há uma aposta na modernização como forma de integrar os territórios mais afastados, a chegada de Nando ao Xingu possui conotações oficiais. A catequese empreendida

pela igreja constituiria uma força que auxiliaria o Estado no processo de povoamento do Centro-Oeste. Depois de fundada a prelaia de Nando, o presidente Getúlio Vargas planejava visitar a região para inaugurar o Parque Nacional do Xingu, uma grande reserva que demarcava as terras indígenas e dificultaria as ações dos grileiros (os bandeirantes do século XX). Vargas, como bom político populista, sustentava uma postura ambígua de acenar tanto para os sertanistas, que pressionavam o SPI para a construção da reserva, quanto para os ruralistas, que desejavam transformar o Planalto Central em um gigante pasto de gado. A viagem oficial do presidente ao Centro-Oeste deixa todos os homens brancos que habitam o Posto Capitão Vasconcelos, no Xingu, em êxtase, pois pela primeira vez a causa indígena receberia atenção do poder executivo. No entanto, avançando na leitura da obra, descobrimos que a visita de Vargas era uma farsa que havia sido planejada para que o presidente pudesse se ausentar do Rio devido à crise política inaugurada pelo atentado ao jornalista Carlos Lacerda.

Para organizar a visita do presidente Vargas e do ministro Gouveia ao Posto Capitão Vasconcelos, os funcionários do SPI convocam o mateiro Vilar. O curioso personagem é construído como um Hércules desenvolvimentista cuja força é exaltada por seus colegas: “Vilar – disse Otávio irritado – é uma espécie de máquina de desbravar” (idem, p. 148). Inicialmente, Vilar deve construir uma pista de pouso que viabilize a chegada dos aviões oficiais no território inóspito e selvagem. No entanto, para mateiro o empreendimento é a grande oportunidade de trazer os avanços da “civilização” para a selva: “Eles [os índios] também são brasileiros e devem ajudar o Brasil a crescer” (idem, p. 146).

Embora pareça estar ao lado dos indígenas, a verdadeira face de Vilar será posteriormente desvelada. Depois da grande virada provocada pelo suicídio de Vargas, o heroico mateiro passará a trabalhar para Gonçalo, um fazendeiro inescrupuloso conhecido por grilar grandes porções de terras indígenas. Gonçalo viabiliza, junto ao presidente Juscelino Kubitschek, a construção da Transbrasiliana. Para Vilar, a estrada da “integração nacional” possibilitaria enfim a união simbólica de todo o território brasileiro, possibilitando enfim o desenvolvimento das regiões mais longínquas.

Quem oferece um contraponto ao discurso enérgico de Vilar é o sertanista Fontoura, o único funcionário do SPI empenhado em proteger as terras e os costumes das tribos. O personagem possui uma visão bastante negativa e até mesmo mórbida do processo de modernização, na medida em que o avanço da “civilização” geraria a aniquilação do índio “puro”. Dessa forma, Fontoura também desconfia do discurso abnegado de Nando, por isso, discorda frontalmente do projeto missionário do padre. Apesar disso, o discurso ateu do sertanista possui um forte substrato cristão, que o irmana ao jovem padre. Fontoura não acredita na abnegação como princípio ético, mas, à medida

que percebe a inevitabilidade da aniquilação do elemento autóctone pelo processo modernizador, o sertanista resigna-se a morrer com os índios, como uma espécie de mártir que vê no autossacrifício a única forma de projetar sua luta na história:

[...] [Fontoura] dedicou sua vida aos índios. Aderiu ao suicídio deles. Quando morre uma manada de índios de um sarampo qualquer o Fontoura toma porres intermináveis e tem uma loucura recorrente. (idem, p. 164)

O discurso paternalista do funcionário do SPI fica, em grande medida, ocultado pela sua postura abnegada, o leitor passa a nutrir simpatia pelo personagem, visto que, no romance, ele é o grande protetor dos índios. No entanto, não podemos deixar escapar os motivos pelos quais Fontoura defende a construção do Parque Nacional do Xingu. Para o sertanista os índios deveriam ficar isolados da sociedade dentro de um grande campo envolto por arame farpado, como em um zoológico, onde se preservam animais selvagens da extinção.

A visão pessimista de Fontoura encontra ressonâncias no discurso de Ramiro Castanho, diretor do SPI, que, apesar do cargo, não se interessa pelos índios e despreza a floresta xinguana. Como representante da intelectualidade brasileira durante a Primeira República, Ramiro adota o discurso cientificista que elege a doença como traço distintivo do povo brasileiro. De acordo com Francisco Venceslau dos Santos (1999, p. 161), Ramiro satiriza o discurso higienista que também colaborou na construção das interpretações sobre o Brasil. Nesse sentido, o ponto de vista do médico representa uma espécie de síntese entre as posições defendidas pelo sanitarista Miguel Pereira, autor da famosa frase “O Brasil é um hospital”, que se tornou lema das campanhas pelo saneamento nos sertões do país, e as concepções do ensaísta Paulo Prado, expostas em sua famosa obra *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Para Prado (cf. 1928), a miscigenação produziu uma raça de brasileiros enfermiços, lânguidos e angustiados. Tanto nos discursos dos sanitaristas, que se baseavam nos relatórios das expedições científicas emitidos pelo Instituto Oswaldo Cruz, quanto na perspectiva do intelectual aristocrata, o Brasil possuiria uma vocação para a doença e para os estados melancólicos, o que constituiria um obstáculo ao progresso do país:

[...] A coisa é a seguinte. Há no Brasil uma vocação para a doença. O Brasil é um grande hospital! A tal frase do Miguel Pereira ficou. [...] cinquenta milhões de homens, mulheres e crianças entre lençóis, olhando para o teto, em cinquenta milhões de leitos de ferro branco. (CALLADO, 2014, p. 118)

A apatia dos indivíduos minados pela doença constitui uma metáfora trágica das consequências do subdesenvolvimento e do imobilismo dos brasileiros (cf. SANTOS, 1999, p. 163). Há nessa visão um fatalismo que acentua a inviabilidade da formação do país enquanto nação “civilizada”. De acordo com a perspectiva de Ramiro, o Brasil interiorano é uma praga, sempre descrito em termos de doença, sujeira e abandono. Em oposição a esse país desprezado existe o Brasil litorâneo também condenado pelo parasitismo e pela imitação das tendências americanas.

III.

No que se refere à representação do indígena, pode-se notar que a perspectiva de Nando é impregnada de senso de caridade cristã que, ao mesmo tempo, revela um sentimento de superioridade cultural. O sacerdote chega a questionar, inclusive, se os indígenas sofrem como homens ou se estariam mais próximos dos animais, pois os nativos “viviam mais em contato com Deus do que com a História”. O caráter assistencialista das ações de Nando parte de uma constatação acerca da disparidade entre a posição do homem civilizado e a do selvagem brutalizado. Essa perspectiva pode ser vislumbrada na breve relação que Nando desenvolve com Aicá, um membro da tribo acometido por fogo-selvagem, doença semelhante à lepra.

A aproximação do intelectual e do índio doente é feita por meio do recurso ao *páthos*, revelando uma tentativa de transpor os abismos sociais e culturais. Diante dessa tentativa de irmanação completa, Nando evoca, a exemplo de Fontoura, a perspectiva do martírio como imperativo ético. Por trás da abnegação, há um sentimento de superioridade moral; se assim não fosse, o sacrifício da felicidade individual do homem civilizado em face sofrimento do selvagem não valeria a pena. A glória propiciada pelo martírio é reservada somente para aqueles que possuem a verdadeira vocação missionária:

Compreensíveis os santos e santas que beijavam os leprosos e lhes lambiam docemente as feridas. Nem compaixão e nem perversão. A recusa da saúde se havia gente torturada assim. Para continuar aceitando Deus. Se aquilo era permitido é que teria um sentido qualquer e merecia amor. Nando disse a si mesmo, com paixão, que beijaria os pés de Aicá se pudesse lhe dar alívio. Quando talvez a cura fosse a do puro amor sem qualquer esperança terapêutica. (CALLADO, 2014, p. 163)

O voluntarismo de fundo religioso faz com que Nando deseje agir como “os santos e santas que beijavam os leprosos”. No entanto, apesar de toda

comoção impregnada em seu discurso, Nando, inicialmente, não faz nada de realmente concreto para auxiliar o índio doente. Só depois de gestar lentamente o sentimento de mártir, o padre finalmente arrepende de sua atuação como representante oficial dos planos da igreja. Nesse contexto, Nando resolve renunciar ao sacerdócio. Na viagem de volta ao Recife, presencia a construção da Transbrasiliana e testemunha com amargura os efeitos do processo “civilizatório” na vida dos índios:

A Transbrasiliana estava então ainda pequena, nem metade do que era agora, mas implacável, ferindo o lombo da terra não com ferro frio e passageiro de enxada, mas com ferro em brasa. Jerusalém é aqui, bradava na floresta a via ímpia. Só mesmo chorando de desalento e vergonha diante das preleções depois de vista a estrada: as meninas de soturno vestido comprido e fita de filha de Maria no pescoço, os curumins de calção e camisa de meia, transferidos do Éden para um subúrbio, rezando o terço alto e cantando ladainha à beira do rio embebido como um sabre de trevas no flanco barrento do Amazonas. (idem, p. 265)

Como resultado do aprofundamento de uma visão crítica em relação à situação real dos nativos, ocorre uma progressiva degradação do espaço amazônico que outrora era visto como um refúgio. A imagem do paraíso terrestre idealizado por Nando é desfeita por completo no quarto capítulo do romance. Neste, o leitor passa a acompanhar uma expedição montada pelo SPI para tentar localizar o Centro geográfico do país. No universo da obra, a busca pelo Centro representa uma tarefa histórica de busca pela essência da nacionalidade intocada pelos valores estrangeiros. Em um contexto marcado pelos nacionalismos culturais, *Quarup* satiriza a jornada dos intelectuais, revelando os interesses pessoais por trás do empenho épico dos personagens. Ramiro Castanho, o organizador da expedição, pretende localizar o paradeiro de Sônia, uma dançarina que era objeto de seus desejos, mas que havia se embrenhado na mata na companhia do índio Anta; Nando quer se reaproximar de Francisca, sua amada, agora viúva de Levindo, que havia sido assassinado pela polícia; já o etnólogo e jornalista Lauro quer coletar material para sua estranha tese sobre o “caráter nacional” e alcançar a glória pessoal.

Durante o trajeto, os membros da expedição se perdem na mata e acabam tendo um infeliz encontro com os *cren-acaróre*, uma tribo indígena que estava sendo dizimada pela malária. A imagem da tribo sofrendo de uma diarreia infinita produz novamente um diálogo com a visão doentia elaborada em torno do país pelos intelectuais higienistas. O contexto de degradação a que é submetido o nativo evoca em Nando a lembrança dos sertanejos, que

também morriam lentamente, esquecidos pelo Brasil “civilizado”. A doença é vista por Nando como único elemento capaz de irmanar as populações não litorâneas (indígenas, caboclos, nordestinos) reduzidas a uma mesma massa de marginalizados:

[...] Os demais, pensava Nando, eram um bolo que já havia adquirido homogeneidade racial. Os caraíbas emagreciam de diarreia, todos crescendo em ossos e minguando em carnes. À medida que se descarnavam, ressecavam e empalideciam, os índios se tornavam menos mongóis, mais brasileiros, um grupo de paraíbas, de cearás, de jecas mineiros só que nus em pelo. (idem, p. 341)

Finalmente, quando, depois de muitas peripécias, a expedição consegue chegar ao Centro do país, os personagens abismados deparam-se com um grande formigueiro. A degradação das figuras indígenas e do centro do Brasil parece representar, nesse contexto, a ruína das utopias nacionais que projetavam a fuga para a natureza como forma de refúgio. A exuberância da paisagem brasileira, cuja exaltação era marcada por tintas ufanistas, é corrompida pela praga das saúvas.⁵

[5] Segundo Edison José da Costa (1998, p. 138): “A recorrência ao plano excrementício, com a diarreia dos *cren-acaróre*, evoca o estado doentio, de debilitação e desamparo em que se encontra a nação”.

A alegoria do Centro do Brasil como um gerador dos males que assolam a nação é construída com base em uma relação intertextual estabelecida com duas obras que, a seu modo, também problematizam o nacionalismo exacerbado. O personagem Macunaíma, do livro homônimo de Mário de Andrade, já alertava em seu discurso inflamado: “Muita saúva e pouca saúde, os males do Brasil são” (ANDRADE, 1978, p. 85). Entre os tormentos do funcionário público Policarpo Quaresma, sempre disposto a trabalhar para a grandeza da nação, estão as saúvas que, juntamente com a corrupção das autoridades e a inapetência para o trabalho, arruinam seus esforços de agricultor.

A paródia do nacionalismo exacerbado, que contaminou o discurso anti-imperialista durante os anos 50 e 60, fica mais nítida quando observamos o discurso do personagem Lauro, um intelectual da capital que se dizia folclorista, mas temia a floresta e repudiava os índios de carne e osso. A fábula do jabuti, uma história em que a personagem mais fraca (o jabuti) vence a mais forte (anta) utilizando somente a astúcia, ilustra o didatismo do intelectual que deseja inculcar nos seus semelhantes os valores da luta anti-imperialista. Lemos:

[...] Sabe como é que o jabuti matou a anta, não?
 — Não – disse Nando.
 — Saltou no escroto da anta e espremeu até a anta morrer!
 Boa, não é?

— Magnífica história – disse Nando. – Tem humor, tem seu toque sinistro. Muito boa.

— E programática, Nando. É só passarmos à ação, de nossa parte. Está tudo no conto. Seminal. (...) – Você não acha que basta copiar a fábula?

— Bem, exatamente não sei. Espremer os culhões dos americanos até eles irem embora? (idem, p. 293)

Nesse trecho, emblemático no que tange à troca dos projetos de emancipação política concebidos durante o período de furor nacionalista, evidencia-se novamente o papel desempenhado pelo diálogo no sentido de relativizar os posicionamentos representativos dos setores da *intelligentsia* brasileira. Novamente, a dissonância entre o discurso empenhado e as ações vacilantes do intelectual pequeno-burguês, que desconhece a realidade, ganha um aspecto notadamente cômico. No caso de Lauro, observa-se uma tendência mistificadora que atribui os males da sociedade brasileira às interferências estrangeiras. No contexto dos anos pré-64, esse tipo de postura gerou um equívoco histórico que distorceu os componentes da luta de classes, o inimigo identificado era o americano contra o qual o brasileiro em geral, sem especificação de classe, deveria lutar. O discurso neutraliza as contradições sociais sob a égide de uma “identidade nacional” que unifica os supostos “patriotas”, mas não rompe com “o sistema de conciliações então engrenado” (SCHWARZ, 1978, p. 79).

O embate discursivo que relativiza as nobres intenções das camadas intelectuais não é a única linha predominante em *Quarup*, na medida em que as projeções utópicas da obra utilizam as raízes populares dos movimentos messiânicos enquanto fonte de um simbolismo associado à resistência das camadas oprimidas. A “sensibilidade” de Nando em relação às demandas dos desfavorecidos é essencial para entender a concepção de utopia e a consequente opção do padre/intelectual de abandonar seus privilégios e colocar-se ao lado do “povo” em suas lutas. Por outro lado, o sentimento de piedade mobilizado pela formação religiosa do protagonista não deixa de fornecer uma série de visões ideológicas, já que opera uma abstrata universalização de tipo particular e cria uma relação de falsa igualdade.

A mistificação dos setores oprimidos fica ainda mais nítida no quarto capítulo da obra. A essa altura do relato, o romance parece mudar de tom; ainda que a contraposição discursiva não desapareça do romance, é como se o narrador de fato aderisse à perspectiva do protagonista. Este, ao lado de sua amada Francisca, volta ao Recife. O leitor é novamente conduzido ao contexto de efervescência social que lhe fora apresentado no início do romance. Nesse cenário, Nando se engaja na luta pela reforma agrária, enquanto Francisca participa do MCP (Movimento de Cultura Popular do Recife), alfabetizando os

camponeses. O protagonista também atua ao lado de Januário e comunistas como Otávio, Jorge e Djamil no processo de expansão das Ligas Camponesas. A igreja nordestina, representada pela figura de padre Gonçalo, responsável pela criação do MCP, teme perder terreno para o marxismo.

O contexto remete à progressiva radicalização das lutas do campesinato durante a gestão progressista do governador Miguel Arraes. O ex-sacerdote, que abandonou sua batina e seu projeto no Xingu, mas não deixou de lado o misticismo, crê que em Pernambuco se dará a verdadeira construção do “mundo de Levindo”, um território onde impera a justiça social e a vida é organizada em comunidade. Apesar de ter mudado de paisagem, Nando ainda sustenta um projeto utópico semelhante àquele que o conduziu ao Centro do Brasil:

- Nós havemos de fazer aqui o mundo de Levindo, Francisca. Francisca ajeitou melhor a panelinha d’água no fogo azul do espiriteiro.
- E se a gente não conseguir, Nando? E se não for possível?
- Será possível, Francisca. Vem vindo, vem vindo – disse Nando
- esse mundo vem vindo. (CALLADO, 2014, p. 399)

Durante esse período, o ex-padre conhece o vaqueiro Manuel Tropeiro, que se torna seu grande amigo. No contexto da narrativa, Manuel é um homem simples, mas que adquire consciência graças ao método de alfabetização de Paulo Freire. Por meio da representação de Manuel e dos dirigentes das Ligas Camponesas, o romance demonstra como a alfabetização fornece aos oprimidos as condições de se tornarem sujeitos da própria libertação. Em contrapartida a esse processo de conscientização, há no romance uma excessiva idealização dos personagens das camadas populares, com exceção do personagem Joselino dos Santos, pai rancoroso do jangadeiro Amaro; os populares aparecem como figuras essencialmente boas e sedentas de justiça. Assim, o “povo” também é representado no romance de acordo com as projeções da intelectualidade da época. O que podemos chamar de substrato pré-burguês, os índios, os jangadeiros e os camponeses aparecem como portadores da redenção. Esses elementos vindos do passado seriam os agentes propulsores de um futuro diferente. Como consequência dessa mitificação das camadas populares, temos a ida do protagonista ao “povo” e a desidentificação com as camadas intelectuais:

- Não podia receber Manuel, falar a Manuel como falava a Jorge ou Lídia ou lá quem fosse. Manuel Tropeiro não se tinha o direito de decepcionar. [...] Com Manuel se entendia. Não havia livros separando os dois. (idem, p. 483)

Apesar de atuarem sob a égide do populismo, os movimentos sociais e populares não são enfraquecidos; pelo contrário, as forças de auto-organização dos camponeses são cada vez maiores⁶, o que gera um desconforto imenso nos latifundiários da região. Nesse cenário complexo, as lideranças das Ligas Camponesas se reúnem para organizar uma marcha de apoio ao presidente João Goulart e ao governador Miguel Arraes. No entanto, o protesto é duramente interrompido pela tropa do IV Exército, que prende Januário, Nando e os líderes das Ligas. Os camponeses se revoltam diante do espancamento de Hermógenes, líder da Liga de Pesqueira, mas, indefesos e desarmados, os participantes da marcha apenas ensaiam um lamento coletivo composto pelas lições do método Paulo Freire. A cena é bastante simbólica e ilustra como o golpe de 64 veio silenciar a voz momentaneamente cedida aos oprimidos:

— Isto não é democracia, governo do povo?

—Que é que tu está falando aí? – berrou um soldado na cara dele.

Feito menino que assobia no escuro o camponês saiu com o resto da lição:

[...] Foram tocados para dentro dos carros aos empurrões por soldados pálidos que por desconhecerem a Lição 74 acreditavam na súbita loucura daqueles homens um momento atrás tão silenciosos e mansos. – Cra, cre, cri, cro, cru. Escravo.

— DECRETO, CRISE, LUCRO! – O BRASIL CRESCE COM CRISES, MAS CRESCE. DEMOCRACIA. CRA, CRE, CRI, CRO, CRU. (idem, p. 412)

Nos porões do VI Exército, Nando e seus companheiros são torturados e um camponês é morto. Nesse contexto, Nando fica frente a frente com o Coronel Ibiratinga, figura sinistra que se espelhava nos Inquisidores para planejar os interrogatórios e torturas com intuito de purificar “a alma doente do Brasil” (idem, p. 417). Na simbologia construída pela obra, pode-se interpretar que Ibiratinga é a própria encarnação do Anticristo, um falso profeta que honra um deus militar, é versado na religião – o Coronel se autodenomina um teólogo de um novo tipo – e prega o contrário do que dizia Cristo, estimulando o ódio entre seu povo.

[6] No Brasil, o conceito de *populismo* está historicamente vinculado à figura de um líder carismático que com suas promessas e concessões doméstica uma massa de alienados. No entanto, o fenômeno possui nuances e contradições que dependem de uma análise caso a caso. Para acompanhar melhor esse debate recomenda-se a leitura do livro *O populismo e sua história: debate e crítica*, organizado por Jorge Ferreira.

Depois de solto, Nando decide fundar sua “academia de artes amorosas”, formando uma comunidade de desajustados sociais em torno de si. A manifestação da caridade de Nando dá-se de maneira exclusivamente profana quando ele passa a desenvolver seu “apostolado do amor”. Segundo o crítico Henrique Manuel D’Ávila nessa altura do romance, o Nando parece reescrever parodicamente a passagem do *Novo Testamento* (João, 13, 34) em que Jesus profere a famosa frase: “Um novo mandamento vos dou: que vos ameis uns aos outros; assim como eu vos amei”.

Em uma casa na praia que recebe de herança dos pais, Nando passa a viver no ócio, dedicando-se unicamente a sua nova missão de deitar-se com as mulheres necessitadas de amor. A teoria do ex-padre é que os homens deveriam distribuir seu amor entre as mulheres, principalmente as mais feias, como forma de demonstração de caridade. Mais uma vez, em uma atitude de pura “benevolência”, Nando dedica-se a ensinar os amantes fracassados. Devido ao seu sucesso em atrair mulheres, Nando acaba angariando a admiração dos pescadores que passam a segui-lo no seu Apostolado do Amor.

Nando ainda é vigiado pelo Exército a pedido de Coronel Ibiratinga, mas, ignorando as advertências dos comunistas, resolve organizar um grande jantar em homenagem aos dez anos do assassinato de Levindo. O jantar possui dimensões simbólicas importantes, pois estabelece uma referência direta ao episódio bíblico da Santa Ceia. Nando convoca para a ceia todos os párias, os pescadores e as prostitutas da região, assumindo de vez sua opção pelos oprimidos e humilhados conforme havia feito Jesus.

Progressivamente, o leitor é imerso em uma dimensão ritualística já que Nando revela que a cerimônia seria uma maneira de “devorar Levindo” (idem, p. 549). O ex-padre pretende deglutir simbolicamente Levindo para incorporar sua força e tornar viva a memória das lutas sociais que marcaram o período anterior ao golpe de 64: “Estamos hoje aqui para comer o sacrifício de Levindo, comer sua coragem e beber seu rico sangue de brasileiro novo” (idem, p. 525).

Após o discurso de Nando, a Marcha da Família por Deus e pela Liberdade atravessa o ritual e destrói tudo. No meio da confusão, Nando é espancado pelo sargento Xique Xique e fica entre a vida e a morte. O ex-sacerdote é levado para a Quinta do mosteiro onde vivia no começo do romance; lá passa por inúmeros suplícios físicos e espirituais, enfrentando uma experiência sobrenatural de quase morte, quando enfim seu coração é trespassado por uma flecha de fogo – a passagem remonta o episódio em que Teresa D’Ávila, em um de seus momentos de êxtase divino, tem seu coração varado por uma lança. Logo após esse acontecimento, Nando sai do coma profundamente transformado pelas experiências místicas que tivera e pelas marcas da tortura, deixam cicatrizes permanentes: “Nando teve as entranhas varadas pela ponta lancinante de uma dor. Depois uma cutilada no peito. Uma lança enfiada no flanco esquerdo. O

espírito se levantava de chofre e Nando entrava de novo da miséria de sua humanidade” (idem, p. 552).

Depois dessa experiência de quase morte, o protagonista adquire plenamente a imagem simbólica do Deus Guerreiro da Segunda Vinda, figura capaz de libertar os oprimidos através da violência revolucionária. Nesse contexto, a violência é vista como uma espécie de redenção (“sem derramamento de sangue não há redenção” – Hebreus, 9, 22) e é a partir de sua plena aceitação que o herói popular/mártir assume tarefa de conduzir os pescadores, vaqueiros e camponeses para a guerra

No último capítulo do romance, “O mundo de Francisca”, o narrador assinala que a “deseducação” de Nando estava completa. A afirmação ainda será reforçada pela cena seguinte, que mostra o ex-sacerdote, outrora tão contrário à violência, assassinando um soldado sem nenhum remorso, uma vez que a experiência nacional de dor e de morte já havia sido assimilada na sua formação de mártir revolucionário. Após o ocorrido, Nando, ironicamente fantasiado de jagunço⁷ durante o carnaval, parte para o sertão ao lado de Manuel Tropeiro. A cena da partida adquire ares explicitamente messiânicos, revelando a imagem de um mundo utópico que se aproximava por meio da ação revolucionária. Nesse contexto, o sertão é metonimicamente transformado no mundo de Francisca:

Sentia que via vindo a grande visão. Sua deseducação estava completa. O ar da noite era um escuro éter. A sela do cavalo um alto pico. Da sela Nando abrangia a Mata, o Agreste e sentia na cara o sopro do fim da terra saindo das furnas da rocha quente. E viu: aquele mundo todo com sua cana, suas gentes e seus gados era Francisca molhando os pés na praia e de cabelos ardendo no Sertão. [...] Só tinha como sensação de continuidade o fio de ouro de Francisca, assim mesmo porque era um fio fiado com astúcia na trama do mundo a vir. (idem, p. 554)

O intelectual despido do “prestígio da escrivinha” transforma-se em um guerrilheiro, um “homem novo”⁸, cuja principal característica, segundo Ernesto “Che” Guevara, formulador do conceito, é o “inacabamento” de seu caráter e o “voluntarismo” de suas ações: “Nesse período de construção do socialismo podemos ver o homem novo que está nascendo. Sua imagem não está, todavia, acabada. Não poderia estar nunca já que o processo marcha paralelamente ao desenvolvimento de formas econômicas novas”. Assim, indivíduos dotados de consciência política e que atuam na vanguarda deveriam fazer sacrifícios pessoais em prol do coletivo. Ainda segundo Guevara, o verdadeiro revolucionário é guiado por “grandes sentimentos de amor”

[7] O historiador Eric Hobsbawm realiza em seu livro *Bandidos* (1975, p. 22) uma breve análise do fenômeno do cangaço e, principalmente, da figura de Lampião: “Historicamente, caminham de mãos dadas o banditismo e o milenarismo – as mais primitivas formas de reforma e de revolução. E quando sobrevêm os grandes momentos apocalípticos, os grupos de bandidos, aumentados pela fase de tribulação e expectativa, podem insensivelmente converter-se em outra coisa”.

[8] “O homem como indivíduo dirigente das massas que fazem história”. (Guevara, 1997, p. 218)

(1997, p. 219) pelo seu povo. Em *Quarup*, a trajetória de Nando estabelece uma conexão com a transformação do homem defendida por Guevara. Ao final da narrativa, o intelectual camaleônico abraça sua vocação de “mártir popular”, abandonando seus anseios pessoais e, no limite, sua própria identidade, ao assumir o codinome de Levindo. Na nossa avaliação, o desfecho do romance de Callado evidencia uma mistificação da missão política do intelectual, o que entra em contradição com a relativização do discurso da *intelligentsia* brasileira realizado durante grande parte do livro.

Adeline Alves Vassaitis é mestranda no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. A autora tem interesse pelos romances da Ditadura Militar e desenvolve sua pesquisa sobre o romance *Quarup*, de Antonio Callado, com orientação da Profa. Dra. Ana Paula Pacheco. O presente artigo foi apresentado como trabalho final do curso “Antonio Candido e a crítica brasileira”, ministrado pelo Prof. Dr. Edu Teruki Otsuka.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Arturo Gouveia de. *Literatura e repressão pós-64: o romance de Antonio Callado*. João Pessoa: Ideia, 2006.

ÁVILA, Henrique Manuel. *Da urgência à aprendizagem. Sentido da história e romance brasileiro dos anos 60*. Londrina: Ed. UEL, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CALLADO, Antonio. *Quarup*. São Paulo: José Olympio, 2014.

CANDIDO, Antonio. "Um instrumento de descoberta e interpretação". In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012, p. 429-437.

CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140 -162.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

CHAUÍ, Marilena. "Raízes teológicas do populismo no Brasil: teocracia dos dominantes, messianismo dos dominados" In: Dagnino, Evelina (Org.). *Anos 90: Política e sociedade no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COSTA, Édison José da. *Quarup: tronco e narrativa*. 2. ed. Curitiba: UFPR, 1998.

GULLAR, Ferreira. "Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente". *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, n. 15, 1967, p. 251- 258.

HOBBSAWM, Eric. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975, p. 22.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Quando a pátria viaja. Uma leitura dos romances de Antonio Callado*. Havana: Ediciones Casa de las Américas, 1983.

MARTINELLI, Marcos. *Antonio Callado, um sermonário à brasileira*. São Paulo: Anna-blume; FAI. 2006.

SANTOS, Francisco Venceslau dos. *Callado no lugar das ideias. Quarup. Um romance de tese*. Rio de Janeiro: Caetés, 1999.

CHAUÍ, Marilena. "Cultura e política: 1964-1969" In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

CHAUÍ, Marilena. "Nacional por subtração" In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48.

SODRÉ, Nelson. "O momento literário". *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, n. 15, 1967. p. 218-222.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify. 2012.

ANTONIO CANDIDO:

LEITOR DE MACHADO DE ASSIS

NACIONALISMOS E ROMANTISMOS

– GUILHERME BELTRAMIN DE FARIA RODRIGUES

RESUMO

Este artigo propõe a análise da recepção da obra machadiana por Antonio Candido, recorrendo principalmente, mas não somente, a dois textos do crítico: “Música e música”, publicado originalmente no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* em 1958; e “Esquema de Machado de Assis”, produzido para ser lido nos Estados Unidos durante o primeiro semestre de 1968. Assim, busca-se argumentar como o crítico observa a obra machadiana em relação às preocupações literárias nacionais da época, a saber, o romantismo, o nacionalismo e a própria literatura.

Palavras-chave: Antonio Candido; Machado de Assis; Nacionalismo; Romantismo; Literatura Brasileira.

ABSTRACT

This article proposes the analysis of the reception of the Machado de Assis' work by Antonio Candido, using mainly but not only two texts of the critic: "Música e música", originally published in the literary supplement of the newspaper O Estado de S. Paulo in 1958; and "Esquema de Machado de Assis", produced for presenting in the United States during the first half of 1968. Thus, it seeks to argue how the critic views Machado de Assis' work in relation to the national literary concerns of the time, namely, Romanticism, nationalism and literature itself.

Keywords: Antonio Candido; Machado de Assis; Nationalism; Romanticism; Brazilian Literature.

Como é proposto no segundo prefácio da *Formação da literatura brasileira*, publicado em 1962, a literatura brasileira entendida plenamente como sistema que depende do eixo *autor-obra-público* “se configura no decorrer do século XVIII, encorpando o processo formativo, que vinha de antes e continuou depois” (CANDIDO, 1975, vol. 1, p. 16). Entre os fenômenos de consolidação deste sistema literário, a criação de um cânon foi mister, o que, pela natureza tributária da literatura brasileira em relação à portuguesa, criou uma dependência das experiências europeias desta arte (idem, p. 10). Assim, durante o século XIX se desenvolveu o que se pode chamar de princípios de uma crítica literária, que, caracteristicamente romântica, se associaria a um espírito relativista, individualista e histórico, buscando de modo central a consciência nacional de literatura. Desta maneira, este movimento se esforçou por criar uma história literária própria, contra uma suposta imposição cultural externa.

A percepção de Antonio Candido a respeito da consolidação de uma consciência literária brasileira nos oitocentos demonstra, então, a centralidade de dois conceitos na crítica do intelectual, um intrinsecamente ligado ao outro: i. *universalismo*; ii. *localismo*. Especialmente no que tange à obra de Machado de Assis, estes dois conceitos foram utilizados em demasia de maneira oposta, tentando sobretudo encaixar a obra do escritor fluminense em contraposição a seus contemporâneos, ora como um vanguardista, ora como tributário de uma tradição passada; ora profundamente brasileiro, ora estrangeiro demais. Neste sentido, este breve artigo propõe observar a percepção de Antonio Candido a respeito da obra de Machado de Assis, passando especialmente por dois de seus textos mais famosos sobre o escritor: “Música e música”, publicado originalmente no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* em 1958 (CANDIDO, 2008, p. 27-32); e “Esquema de Machado de Assis”, produzido para ser lido nos Estados Unidos durante o primeiro semestre de 1968 (CANDIDO, 2011, p. 15-33). Ademais, procura-se desenvolver como a análise de Antonio Candido da obra machadiana dialoga com suas linhas principais de crítica literária, a saber, a percepção da individualidade de cada obra, levando-o a pensar cada uma partindo dela mesma no seu *método sem método*, sob o interesse de saber como o *externo* se transforma em *interno* e assim explicar o que ele mesmo chamaria de busca do *aparente* pelo *oculto*.

Em entrevista publicada em 1979 (CANDIDO, 1992), Antonio Candido menciona que seu ato crítico se dividira até então em três momentos: num primeiro, nos anos 40, haveria uma preocupação a respeito dos condicionamentos da obra literária, seguindo o que o crítico chama de uma veia marxista-positivista; no segundo momento, chamado de antitético por ele mesmo, influenciado pela antropologia social inglesa e pelo *new criticism*, Antonio Candido se debruçou no que nomeia como *funcionalidade*, conceito que ele vê bem-acabado em seus escritos da década de 50, entre eles a *Formação*; e no último momento, na

década de 60, sua preocupação de caráter funcional seria absorvida pela estrutura, fazendo diferente dos estruturalistas por se indagar “como a estrutura se estrutura”, ou seja, em que medida o *externo* se torna *interno* (idem, p. 232-233).

Se esta linha de raciocínio for seguida, os dois escritos sobre Machado de Assis se encaixariam nos dois momentos derradeiros descritos na entrevista. Assim, haveria neles, em primeiro lugar, uma preocupação com a *função* da musicalidade na obra machadiana, sobretudo no romance *Memorial de Aires*, e seguidamente uma leitura da recepção de Machado de Assis na história da crítica levando em consideração a *estrutura* e o *modo de estruturação* da obra do escritor fluminense. Em ambos os casos, Antonio Candido analisa seu objeto abrindo o leque da literatura brasileira, contemporânea e posterior, ou seja, pensando na estrutura literária e na função histórica do texto machadiano em relação a seu desenvolvimento no tempo e no espaço nacionais, evocando o espírito do Romantismo e do Modernismo como comparações.

Como argumenta brevemente Antonio Arnoni Prado (PRADO, 2018), Antonio Candido desenvolve seu argumento na *Formação da literatura brasileira* aludindo a uma *consciência dilacerada*, um misto de *imaginação livre* e *forma escrava* da literatura nacional; assim, a consciência da literatura nacional, como mencionado acima, se daria num embate entre o que é *local* e o que é *universal*, sendo aquele os temas intimamente ligados ao que se entende pela nação nascente e este aquilo que advém da cultura europeia. Na passagem do século XVIII para o XIX estaria o começo de uma tomada de consciência desta tensão, que se vê, por exemplo, no conflito entre *campo* e *cidade* na poesia de Cláudio Manuel da Costa, ou na poesia biográfica de Tomás Antônio Gonzaga, mas a profundidade desta consciência se daria durante o Romantismo, especialmente nas primeiras décadas do século XIX.

Em seu argumento, Candido sugere que houve uma influência de viajantes estrangeiros no Brasil (em especial os de origem germânica) com a vinda da Corte na formação deste pensamento romântico, na medida em que eles demonstraram uma exaltação pela beleza natural do país (CANDIDO, 1975, vol 1, p. 280-281), o que seria um dos temas mais caros aos brasileiros nas literaturas daquele século. Contudo, mais influentes nestes primeiros respiros de Romantismo no Brasil seriam os franceses, ou franco-brasileiros, instalados na colônia da Tijuca, atual Rio de Janeiro. Seguindo os moldes de Chateaubriand, estes intelectuais se inspiraram na beleza da paisagem carioca, objetificando matas, névoas das cascatas, o céu, além de se inspirarem subjetivamente em poemas que tematizam o índio como oriundo de um povo *nobre*, que prefere a morte à escravidão; simpatizando de modo idealizado com esta cultura destruída. Esta temática, contudo, parece atingir o ápice nestes primeiros anos de século XIX com o poeta Ferdinand Denis e as suas *Cenas da Natureza nos Trópicos*, em que se sistematizam notoriamente as impressões causadas pela

natureza brasileira. No livro, Denis se mostra de certo modo inspirado por von Humboldt, apresentando descrições emocionais e poéticas de um homem que vê seu estado de alma mudado pelo mundo exterior, em um senso de *fugere urbem*; nas palavras de Candido: um *naturismo extático* de Chateaubriand (idem, p. 283). O francês exorta os jovens intelectuais brasileiros em sua obra a tomar de empréstimo os *Quadros Brasileiros*, observando que o caráter nacional se constituía por três fatores: i) a tristeza do africano escravo; ii) o saudosismo do português da terra natal; iii) a melancolia do selvagem arrancado de seu estado natural. Sua fórmula, que segue linhas liberais, já famosas na Europa, especialmente advindas de um nacionalismo revolucionário pós-Revolução Francesa, sugere uma volta para o passado longínquo, para, a partir daí, destacar os *gênios* da tradição literária, confundidos nesta luta das três forças que formariam o caráter brasileiro.

Deste modo, Candido argumenta que:

O Romantismo brasileiro foi por isso tributário do nacionalismo; embora nem todas as suas manifestações concretas se enquadrassem nele, ele foi o espírito diretor que animava a atividade geral da literatura. Nem é de se espantar que assim fosse, pois sem falar da busca das tradições nacionais e o culto da história, o que se chamou em toda a Europa “despertar das nacionalidades”, em seguida ao empuxe napoleônico, encontrou expressão no Romantismo. Sobretudo nos países novos e nos que adquiriram ou tentaram adquirir independência, o nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do próprio contra o imposto. Daí a soberania do tema local e sua decisiva importância em tais países, entre os quais nos enquadrámos. Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata — afirmando em contraposição o concreto, espontâneo, característico, particular. (CANDIDO, 1975, p. 15)

Reafirmando seu argumento no segundo volume de seu estudo, discute-se como o *clássico* foi então associado à colônia e o *romântico* à nação independente. Este pensamento, porém, haveria de ser superado com Sílvio Romero, indicando como um de seus traços fundamentais o reconhecimento de uma literatura do passado que anunciara aquelas correntes românticas então presentes (CANDIDO, 1975, vol. 2, p. 329-330).

Neste sentido, então, Antonio Candido desenvolve em “Estrutura literária e função histórica”, de 1961, como o espírito de época carregava o pensamento

de que “ser bom, literariamente, significava ser *brasileiro*; ser *brasileiro* significava incluir nas obras o que havia de específico do país, notadamente a paisagem e o aborígene.” (CANDIDO, 1985, p. 171). Esta tendência, então, seguiria por outra de uma *busca genealógica* da literatura; contudo, o fato enfrentaria a dificuldade de esbarrar no que o crítico chama de um *país sem tradições*, o que acarretou uma mescla de história e nobiliarquia, criando um mito de uma nobreza indígena, redentora da mestiçagem; fenômeno este que talvez possa ser vislumbrado com toda a força em *Ubirajara* e *Iracema* de José de Alencar. É desta maneira, portanto, que se estruturaria de maneira ambígua o poema de Santa Rita Durão, o *Caramuru*, de modo ambíguo em sua genealogia do herói e também em sua estrutura, já que o princípio organizador do poema norteado pela ideologia da catequese conecta a representação local da colonização e universal do catolicismo: assim se demonstra o que se alude ser os princípios românticos da *imaginação livre* numa *forma escrava*.

Desta maneira então pode-se pensar que o *nacionalismo* do qual é tributário o pensamento romântico no Brasil do século XIX é inventado sob princípios literários ambíguos que mesclariam um localismo e um universalismo, pautados sob uma estrutura que organiza arbitrariamente suas variáveis dentro das obras. Portanto, é plausível evocar a discussão do crítico sobre sentidos assumidos por uma *palavra instável*: o nacionalismo, que em estudo aprofundado em 1984 percorre seus significados no século XX. Nele, contudo, é notável perceber como se evoca diversas vezes o que se chama de *nacionalismo ornamental* ou *compensatório*. Este seria, então, uma forma de esconder ou relevar as mazelas que assolam um país cuja consciência de subdesenvolvimento é nascente na primeira metade do século passado. Advindo do Romantismo, nesta visão haveria uma tentativa de particularismo e diferenciação do europeu, num fluxo de independência intelectual; assim, a figura de Olavo Bilac e sua visão patrioteira, marcada na primeira parte do texto, advém desse nacionalismo ornamental e ufanista. Neste caso, nota-se um ponto de vista ideológico que exprime a imagem do Brasil por parte dos dominadores (CANDIDO, 2011, p. 218-2189). Esta perspectiva seria contraposta àquela presente na obra de Euclides da Cunha, bem como na representação das *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma*: três representações de um Brasil bastante diverso do tom patriótico ufanista da poesia de Bilac ou do afã de Plínio Salgado e do verde-amarelismo.

Ora, a tentativa de estabelecimento de um certo sentimento nacional no século XIX, principalmente durante o segundo Império, não seria muito distinta do embate daquela que seguiria. Isso se daria em primeiro lugar pela posição da doutrina romântica mencionada acima, isto é, a louvação do meio, da cor local e do índio; seguido por isso, a perspectiva naturalista que se vê em Sílvio Romero, que seria algo muito similar ao Romantismo paisagístico, porém com o

vetor inverso: objetiva-se evidenciar as mazelas nacionais originárias do meio físico e não louvá-las, fator evidente em uma obra como *O cortiço*. Neste sentido, é notável como a descrição de Iracema no capítulo 2 do livro de José de Alencar é similar à de Rita Baiana no capítulo 7 do romance escrito por Aluísio Azevedo:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (ALENCAR, 2012, p. 99)

Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sestras da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; era a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta; era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo; ela era a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doída, que esvoaçava havia muito tempo em torno do corpo dele, assanhando-lhe os desejos, acordando-lhe as fibras embambecidas pela saudade da terra, picando-lhe as artérias, para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor setentrional, uma nota daquela música feita de gemidos de prazer, uma larva daquela nuvem de cantáridas que zumbiam em torno da Rita Baiana e espalhavam-se pelo ar numa fosforescência afrodisíaca. (AZEVEDO, 2012, p. 152)

Nos dois casos, a comparação se dá com o meio físico e com a fauna, sendo que se diferencia Iracema pela corrida da ema (palavra que ecoa poeticamente seu próprio nome) e Rita pela peçonha da lagarta, a cobra e a muriçoca; ademais, note-se como em ambos os casos a equiparação paisagística se dá com a *palmeira* e com a *baunilha*, além de a sensação do gosto doce também ser evocada juntamente com a sensação odorífera.

Como é evocado por Antonio Candido em seu ensaio de 1988, “O direito à literatura”, a literatura, como construção de objetos autônomos como estrutura e significado e uma forma de expressão que manifesta visões de mundo, é uma forma de conhecimento que pode incorporar fenômenos inconscientes de indivíduos e grupos (CANDIDO, 2011, p. 178-179). Portanto, a redução de elementos similares em dois textos que apresentam perspectivas tão diversas pode apontar para uma consciência nacional de mesma origem, ou no mínimo que reconhece os mesmos objetos. Talvez seja por esse motivo, então, que Machado de Assis por muito tempo foi tomado como *pouco brasileiro*, ou ainda, *avesso* a um sentimento nacional e, no limite, alienado das coisas locais.

Machado de Assis passa por alguns estudos de Antonio Candido muitas vezes desapercibido, ou em poucas notas. Neste sentido, é notável que o crítico aponte como uma *falha* de seu estudo na *Formação da literatura brasileira* a exclusão da obra dita romântica do fluminense, justificando-se por suscitar provocativamente uma aversão à secção de “uma obra cuja unidade é cada vez mais patente aos estudiosos.” (CANDIDO, 1975, vol 1, p. 12). Alguns anos depois, ele escreveria em *O romantismo no Brasil*, reforçando a observação anterior, que na década de 70 no Brasil,

(...) o fato de relevo foi a atividade inicial de Machado de Assis, que nesse decênio publicou nada menos de dois livros de contos e quatro romances, além de dois de poesia, tendo publicado o primeiro no decênio anterior. Naquela altura não se poderia prever que ele fosse além de um nível estimável, e só depois de 1880 ficariam evidentes a originalidade de concepção e a força de estilo que fizeram dele o maior escritor brasileiro. Por isso, a história dos seus inícios só adquire sentido quando relacionada aos desenvolvimentos futuros. (CANDIDO, 2004, p. 71)

Assim, o crítico justifica a ausência de seus estudos sobre o Romantismo. As observações, deveras pertinentes, fortalecem um fator que parece essencial tanto na obra machadiana de fato quanto na recepção: a ausência desse sentimento nacional paisagístico ou indianista, como discutido anteriormente, fator este presente desde suas primeiras poesias, romances e contos. É desta maneira que parece plausível argumentar que a análise proposta por Antonio Candido de Machado de Assis chame a atenção desta aversão e, em certo sentido, de uma unidade em sua obra, e não uma cisão brutal em duas após a publicação das *Memórias póstumas de Brás Cubas* como é proposto, por exemplo, por Roberto Schwarz e outros.

Assim, Antonio Candido publica no Suplemente Literário d’*O Estado de S. Paulo* em 1958 o artigo “Música e música”, em que se debruça sobre o *Memorial*

de Aires, derradeiro romance de Machado de Assis. Inicia-se o artigo com uma conjectura inicial para desenvolver o problema: “Machado de Assis foi bastante musical.” O crítico chama a atenção para o fato de que a presença da música em sua obra é “leve, parecendo mais recurso de composição e análise do que propriamente emoção profunda.” Ou seja, nota-se que há um fenômeno de incorporação de um elemento externo — a música — à internalidade da obra de modo estruturante, isto é, o fenômeno do mundo é reduzido e organizado como marca da forma literária, o que adquiriria uma função nesse processo de estruturação. A análise proposta do referido romance machadiano, então, iria por meio de um episódio em que o casal Fidélia e Tristão (nomes oriundos de óperas de Beethoven e Wagner, como relembra o artigo) toca piano para o deleite dos Aguiar e do conselheiro Aires. O texto segue a desvelar como a função da música no episódio de 31 de agosto do romance-diário vai de “alinhar as partes de uma cena mundana” (CANDIDO, 2008, p. 28) a um “elemento central de composição, estruturando o texto e constituindo o seu movimento psicológico profundo” (idem, p. 30), já que ela aparece inicialmente como atividade de fim de tarde da elite brasileira frequentadora dos teatros fluminenses no fim do Império e, conforme as observações do narrador prosseguem, ela se transforma em modo de pensar a paixão nascente vindoura (ainda desconhecida pelo redator do diário, pois ela acontecerá somente no ano seguinte) e também da meditação dos *eus frustrados*: a música foi uma das inclinações e hoje é uma das saudades (ASSIS, 2011, p. 80). Antonio Candido finaliza seu ensaio comparando a meditação musical do conselheiro Aires à do protagonista d’*O Ateneu*, de Raul Pompeia, mencionando como neste os sons são descritos com densidade sensorial ao *gosto naturalista*, o que faria o corpo todo de Sérgio reagir ao seu influxo, “traduzindo a emoção em palpitação cardíaca” (CANDIDO, 2008, p. 32).

Assim, neste breve artigo pode-se perceber como Antonio Candido diferencia Machado de Assis de um de seus contemporâneos, cujo romance está no cânone brasileiro: um possui a verve naturalista, cujos princípios estruturantes adviriam da consciência localista descrita acima; o outro proporia uma redução deste elemento a um princípio de estrutura de meditação existencial, cuja linha segue à reflexão das frustrações e do envelhecimento, como é sugerido pelos períodos finais do artigo. Ora, o que se propõe, então, é perceber como de fato a obra de Machado de Assis não se encaixaria sob um princípio da evidência localista pelas linhas naturalistas, mas incorporaria a prática cultural da elite imperial sob uma ótica mais universal.

Dez anos depois, num texto preparado para apresentar o escritor fluminense em duas universidades nos Estados Unidos, Antonio Candido propõe um panorama da obra de Machado de Assis em “Esquema de Machado de Assis”. O ensaio inicia sugerindo uma espécie de patetismo romântico nas

biografias do escritor — ressaltando a de Jean-Michel Massa — por meio da apresentação de um homem muito bem-sucedido em sua vida pública, como escritor reconhecido e primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras “no bom e no mau sentido” (CANDIDO, 2011, p. 16). Ao adentrar na obra, o ensaio sugere que o desconhecimento a seu respeito, a despeito de suas notáveis qualidades e seu caráter vanguardista que anteciparia a ficção do século XX, se deveria à língua portuguesa e sua característica marginal, que colocaram na obscuridade uma série de escritores, entre eles Eça de Queirós e Machado de Assis. A primeira parte do ensaio termina notando a *atualidade intemporal* de seu estilo e do seu universo oculto “que sugere os abismos prezados pela literatura do século XX” (idem, p. 18).

A segunda parte do ensaio cuida de revisar a fortuna crítica machadiana de modo panorâmico até então, percebendo que, com a complexidade de sua obra e atualidade intemporal, cada geração de críticos encontrou algo de novo nela. Antonio Candido argumenta que notoriamente a sua *boa linguagem* sempre foi ressaltada associada à conhecida ironia, incorrendo em subentendidos e ambiguidades diversas “num momento em que os naturalistas atiravam ao público assustado a descrição minuciosa da vida fisiológica” (idem, p. 19). Argumenta-se que este *primeiro Machado* seria tido como mais filosofante, pessimista, com gosto pelos clássicos franceses e ingleses do século anterior. Seguidamente, o texto observa que a partir da década de 30 a obra de Machado de Assis começou a ser lida de maneira propriamente psicológica, “de acordo com as disciplinas em moda” (idem, p. 20). No decênio seguinte, então, o escritor seria lido pelo viés da sociologia e da filosofia, o que levou a algumas interpretações de cunho biografistas, ainda que aos poucos se notasse um enfoque na obra e não no homem; destaca-se, assim, como se começa a perceber que a obra de Machado de Assis seria profundamente brasileira, a despeito de afirmativas anteriores contrárias.

Na terceira e maior parte do ensaio, Antonio Candido discorre sobre o estilo e as características marcantes num panorama da obra do escritor fluminense. Abre-se o argumento mencionando sua “despreocupação com as modas dominantes e o aparente arcaísmo na técnica” (idem, p. 22). Contrastando, então, Machado de Assis às modas literárias realista e naturalista francesas da época, o crítico chama a atenção para uma filiação a certas perspectivas do século XVIII de Sterne e Voltaire. Este *tom machadiano*, como será chamado, pareceria *bruscamente moderno*, estilo que anteciparia Kafka. Assim resume o crítico:

A sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e sua anormalidade essencial; ou em sugerir,

sob aparências do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro. Aí está o motivo da sua modernidade, apesar do seu arcaísmo de superfície. (idem, p. 23)

Deste modo, mencionando a profunda complexidade e diversidade da obra machadiana, o ensaio se propõe a identificar seis questões mais característica: 1. o problema da identidade, citando o famoso conto “O espelho”; 2. a relação entre o fato real e o imaginado, analisado principalmente com relação ao ciúme, evocando o romance *Dom Casmurro*; 3. o sentido do ato e sua validade, aludindo à história dos irmãos Pedro e Paulo de “um de seus melhores romances” *Esaú e Jacó*; 4. a aspiração à perfeição, indicada no conto “Um homem célebre”; 5. a relatividade dos valores e dos atos, com exemplo máximo nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* e no conto “Singular ocorrência”; e 6. a transformação do homem em objeto do homem, devido à falta de liberdade verdadeira, econômica e espiritual, indicado como marca que mais atrai o crítico à obra machadiana, assim fazendo um argumento mais longo suscitando novamente as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o *Quincas Borba* e o conto “A causa secreta”.

Antonio Candido finaliza seu panorama crítico argumentando que “os mais desagradáveis, os mais terríveis dos seus personagens, são homens de corte burguês impecável, perfeitamente entrosados nos *mores* da sua classe” (idem, p. 31). Sua percepção é de como os sigilos da alma humana estão profundamente articulados com uma compreensão das estruturas sociais. Contudo, o conselho final do crítico é dos mais provocantes: “não procuremos na sua obra uma coleção de apólogos nem uma galeria de tipos singulares. Procuremos sobretudo as *situações ficcionais* que ele inventou” (idem, p. 32).

Desta maneira, pode-se sugerir que a leitura feita por Antonio Candido da obra de Machado de Assis neste ensaio está pautada pela organização de um universo que interioriza elementos fundamentais da experiência humana, num processo que abre sua obra para uma ambiguidade profunda, no sentido que será evocado em “O direito à literatura”, já que ela poderia ao mesmo tempo ser um instrumento poderoso de educação e instrução, no âmbito escolar ou fora dele, mas também pode atuar contraditoriamente transcendendo as normas estabelecidas, por não ser afeito às modas da época — ao nacionalismo paisagístico, especialmente, mas também ao realismo de Flaubert —, mas também por evidenciar fatores que a sociedade gostaria de prescrever, como o clientelismo, a violência, a brutalidade das elites e, acima de tudo, o casuísmo da própria norma. No sentido forte do termo, então, a obra de Machado de Assis seria indicada por Antonio Candido como *ambígua* e, assim, teria imbuída nela a essência do que seria a literatura: uma experiência humanizadora, porque é contraditória.

Como se buscou discutir, portanto, Antonio Candido aplica seu *método sem método* na abordagem da obra de Machado de Assis não só no espectro específico na análise de um pequeno episódio do *Memorial de Aires* mas também de modo panorâmico. No primeiro caso, nota-se como o crítico usa de um lirismo e de um tom filosofante, inclusive, para perceber como a pequena entrada do último romance de Machado de Assis estaria propondo um outro tipo de redução de um elemento da vida urbana das elites brasileiras em relação à narrativa naturalista, interiorizando não somente o aspecto, mas o tornando parte da estrutura que monta o texto. Anos depois, em seu panorama, Antonio Candido evidencia a diversidade da obra machadiana por algumas características que ele julga mais fundamentais e que lhe chamam mais a atenção, trazendo à luz uma leitura específica de um aspecto universal da literatura de Machado de Assis: sua capacidade humanizadora. Em sentido amplo, então, ousamos sugerir que o próprio ato crítico de Antonio Candido traria esse aspecto humanizador, por suscitar o que ele mesmo menciona em seu prefácio da *Formação da literatura brasileira*: promover a humanização advinda da literatura por “despertar leitores para o texto analisado” (CANDIDO, 1975, vol. 1, p. 9).

Guilherme Beltramin de Faria Rodrigues desenvolve trabalho de doutorado sobre Machado de Assis e literatura clássica no Programa de Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Ensaio apresentado à disciplina “Antonio Candido: Pensamento crítico”, ministrada pela professora Maria Augusta Fonseca, no segundo semestre de 2018.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *Iracema*. Cotia: Ateliê editorial, 2012.

ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Ática, 2011.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Cotia: Ateliê editorial, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2 vol. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

CANDIDO, Antonio. "Estrutura literária e função histórica." in: _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1985, p. 169-92.

CANDIDO, Antonio. "Entrevista." In: CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 231-46.

CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2004.

CANDIDO, Antonio. "Música e música." in: CANDIDO, Antonio. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008, p. 27-32.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

PRADO, Antônio Arnoni. "Imaginação e consciência localista". in: FONSECA, Maria Augusta; SCHWARZ, Roberto. (org.) *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 317-21.

NARRADOR DESCONFIADO, CONSCIÊNCIA HESITANTE:

A EXPERIÊNCIA DE *OS EMBAIXADORES*
DE HENRY JAMES

– GABRIEL GIMENES DE GODOY

RESUMO

Os embaixadores, obra máxima de Henry James, não esteve livre de dificuldades de compreensão, em parte, relacionadas ao intrincado estilo, marcado pelos movimentos da consciência do herói, Strether. Este ensaio busca demonstrar como o encaminhamento da experiência de Strether nunca perde de vista o seu dilema social: um modesto editor de jornal norte-americano fascinado pelas condições de vida europeia sem, no entanto, deter condições materiais para arcar com esse universo de prazeres. O mergulho na consciência de Strether e a investigação da trajetória do herói permitem sondar as razões histórico-sociais atuantes na composição, que induz o leitor a aderir ao universo apresentado. Nesse sentido, a ironia de James incorpora as estratégias da classe dominante na tentativa de apagar as determinações sociais que poderiam desvelar o conteúdo material de sua influência e poder, revelando as manobras ideológicas da burguesia endinheirada.

Palavras-chave: Henry James; *Os embaixadores*, literatura norte-americana.

ABSTRACT

The Ambassadors is for Henry James his greatest work. The novel was not, however, free of difficulties regarding his comprehension, largely related to the author's intricate late style, which was marked by the movements of the consciousness of the hero, Strether. This essay intends to demonstrate how Strether's subjective experience never loses sight of his social dilemma: a modest American newspaper editor fascinated by European living conditions without the material conditions to bear this universe. The plunge into Strether's consciousness and the study of the hero's trajectory allows us to examine the historical-social reasons in the composition which seeks to induce the reader to adhere to the presented universe. The James's irony incorporates the strategies of the ruling class and attempt to erase the social determinations that could unveil the material content of its influence and power, thus constituting a revelation of the ideological maneuvers of the bourgeoisie.

Keywords: Henry James; *The Ambassadors*; North american literature.

I

O que é libérté? liberdade. Que liberdade? liberdade igual para todos, de fazer, dentro da lei, o que lhes aprouber. Quando é que um homem faz o que lhe apraz? quando tem um milhão. A liberdade dá um milhão a cada um? não. O que é um homem sem um milhão? um homem sem um milhão não faz o que lhe apraz, antes é um homem com quem fazem o que seja mais proveitoso.

FIÓDOR DOSTOIÉVSKI,

Noites de inverno sobre impressões de verão.

*Enquanto dos mortais a multidão abjeta,
Sob o flagelo do Prazer, algoz horrendo,
Remorsos colhe à festa e sôfrega se inquieta,
Dá-me, ó Dor, tua mão; vem por aqui, correndo.*

CHARLES BAUDELAIRE,

As flores do mal.

O efeito de desorientação causado pelo primeiro parágrafo de *Os embaixadores* (1903), de Henry James (1843-1916), provoca estranhamento ao leitor acostumado com introitos descritivos, cuja principal função na economia narrativa talvez seja informar os pressupostos do que vai ser narrado adiante. Isso porque, sem sobreaviso, somos apresentados a uma série de referências desconhecidas. Tempo, espaço e caracteres são expostos de chofre. A significação dos elementos que ancoram e situam a leitura está como que posta a seco, disparada a três por dois. A ausência de uma instância ordenadora solicita não só atenção redobrada do leitor como também a total imersão no curso dos acontecimentos; pressupõe familiaridade com a situação a ser explicada; não expressa, por parte do narrador, um conhecimento totalizante acerca da situação.

A primeira pergunta que Strether se fez, ao chegar ao hotel, foi sobre o amigo; porém, ao saber que Waymarsh aparentemente só viria à noite, não ficou de todo desconcertado. Na recepção lhe apresentaram um telegrama dele com a resposta paga encomendando um quarto “desde que não muito barulhento”, de sorte que o trato de que se encontrariam em Chester, em vez de Liverpool, permanecia até então inalterado. Mas o mesmo

princípio secreto que induzira Strether a não desejar em absoluto a presença de Waymarsh no porto, e que portanto o obrigara a postergar em algumas horas o prazer de reencontrá-lo, agora operava de modo a fazê-lo sentir que ainda podia esperar sem sofrer nenhuma decepção. No pior dos casos, jantariam juntos e, com todo respeito ao velho amigo – para não dizer, aliás, a si próprio – havia pouca chance, logo depois, de não se verem o bastante. O princípio operador que acabei de mencionar constituía, para o último dos dois cavalheiros a desembarcar, totalmente intuitivo – o fruto de um pressentimento agudo de que, por mais agradável que fosse após tanto tempo fitar o rosto do companheiro, seria botar seu trabalho um pouco a perder se houvesse simplesmente arranjado para que tal fisionomia se apresentasse ao vapor como a primeira “nota” da Europa. Misturada a tudo isso já havia a apreensão, por parte de Strether, de que, na melhor das hipóteses, do começo ao fim, ela poria mais do que suficientemente à prova a nota europeia. (JAMES, 2010, p. 39)

Em contraste com o princípio do primeiro romance do autor, *Roderick Hudson*, James deplora o que, mais tarde, chamará de “mera massa assentada de informações” (JAMES, 2003, p. 126). Olhando retrospectivamente – o prefácio é de 1905, enquanto o romance de estreia começou a ser publicado em folhetim durante todo o ano de 1875 – James parece recusar a postura de um narrador que introduza preliminarmente o assunto.

No caso de *Os embaixadores*, somos introduzidos de imediato na ação, sem o apoio de um recurso narrativo que auxilie na compreensão. O gesto narrativo requer intimidade. Quem é Strether? Onde fica o hotel? Quem é o amigo? Por que ficaria desconcertado? Menos do que oferecer respostas, interessa o movimento que procura tragar o leitor. Não há tempo para tomar distância e fixar qualquer ponto de orientação. O ritmo um tanto truncado do parágrafo, cheio de negativas e verbos intransitivos, não impede que o leitor seja arrastado pelo torvelinho. Não obstante, uma vez inseridos – ou melhor, absorvidos –, não deparamos com a objetividade da realidade material constituída, mas sim com certa perspectiva humana.

Sabemos que se trata de um fato expresso: Strether chega a um hotel e, na ausência do companheiro que esperava encontrar, não fica desconcertado. A primeira oração ainda não revela quem é Strether, nem onde fica o hotel, tampouco o motivo de se sentir aliviado por não ter encontrado Waymarsh. Ainda assim podemos dizer: são acontecimentos e impressões que dizem respeito à situação de Strether.

O que vai a seguir – a recapitulação do acordo firmado com Waymarsh de manter o encontro entre os dois em Chester em vez de Liverpool – não parte do impulso arbitrário do narrador em oferecer explicações, *mas sim da sensação de prazer hesitante experimentada por Strether*, pela ausência do amigo que, estivesse a esperá-lo, poderia “botar seu trabalho um pouco a perder se houvesse simplesmente arranjado para que tal fisionomia se apresentasse ao vapor como a primeira ‘nota’ da Europa”.

Em uma só palavra, ainda que o narrador se firme enquanto instância narrativa (“O princípio operador que acabei de mencionar”), está subordinado ao fluxo das impressões imaginativas da personagem que invoca acontecimentos cuja relação com o presente se dá apenas na teia da consciência. Não se trata de um narrador-personagem – fosse assim, o mergulho subjetivo poderia se sobrepor a qualquer vislumbre da realidade, justificando a dificuldade de apreensão objetiva. A distância entre sujeito e objeto é garantida pela terceira pessoa narrativa, porém atrelada à percepção de Strether. Fica, assim, abolido o prisma onisciente.

A familiaridade e intimidade requeridas são quase o preço a se pagar pela configuração dos referenciais de ação a partir da percepção do herói. Trata-se de uma escolha técnica que justifica, em partes, a omissão do comentário explicativo do narrador sobre o conteúdo. O dispositivo do *refletor* jamesiano, ainda que acompanhe as impressões de seus centros de consciência, garante a distância da terceira pessoa, que torna possível dotar o conjunto de certa objetividade para o desenvolvimento dramático.

Vale insistir no caráter inovador deste recurso técnico-formal: a perspectiva onisciente do narrador, distanciado temporalmente dos acontecimentos, dispondo de autoridade suficiente sobre a matéria para opinar a respeito das personagens e ação, aqui é posta de lado. Em vez disso, James conjuga um dispositivo que permite aproximação e distanciamento: aproximação, já que o leitor está restrito ao prisma do *refletor* enquanto principal veículo de apreensão do conteúdo; distanciamento pois, ao evitar o apelo do narrador-personagem, pode enquadrar e colocar em perspectiva a percepção que serve de eixo narrativo.

O efeito não deixa de comunicar certa impessoalidade que, diferente da tentativa de isenção narrativa flaubertiana, aqui se dá pelos limites da percepção implicados no manejo técnico do *refletor* na tentativa de compreender o conjunto de relações em que a realidade toma pé.

Para melhor compreender este ponto talvez valha a menção a alguns dos procedimentos mobilizados por Machado de Assis destacados pela leitura crítica de Roberto Schwarz. Para o crítico, Machado, a seu modo, mesmo instalado em um chão social muito diferente do da Europa, não deixaria de estar em consonância com as práticas inauguradas por Flaubert. Sumariamente, um dos aspectos que diferenciam o escritor brasileiro do francês é a forma como logrou

atingir certo grau de objetividade em sua prosa observando as especificidades próprias de sua realidade local – justamente, pela intervenção judicativa do narrador no andamento da ação, o oposto do princípio flaubertiano (cf. SCHWARZ, 2012, p. 183-185). Nesta direção, Schwarz insere James – assim como Machado, um escritor também oriundo de certa periferia do capitalismo – no mesmo rol de autores preocupados com o estatuto opinativo do narrador, cuja razão histórico-social de ser, na Europa, se liga aos acontecimentos das Jornadas de Junho de 1848, na França.

Em resumo, o massacre do proletariado parisiense traz abaixo não só a Segunda República, mas também os ideais de fraternidade e igualdade que animaram a produção romanesca anterior. Sendo assim, os escritores tiveram que buscar novas técnicas se não quisessem compactuar apologeticamente com a mentira ideológica que passava, agora, a sustentar o domínio burguês: a ferocidade do ataque da burguesia lançava ao chão o conteúdo revolucionário que, outrora, havia servido a ela na luta contra o Antigo Regime. É nesse caldo de convulsão política e avanço reacionário, mas de cunho modernizante, que aporta James, vindo dos Estados Unidos em 1875, na Europa, onde residirá definitivamente. Adiante retomaremos o ponto para investigar os efeitos gerados pelas mudanças na topografia parisiense promovidas pelo governo que sucedeu a curta experiência republicana de 48.

Por ora, para compreender algo das razões histórico-sociais subjacentes à escolha por um prisma que demove o narrador de sua posição de autoridade onisciente, cumpre olhar mais detidamente para o desenvolvimento da economia interna de *Os embaixadores*. Ou melhor, como estamos fundidos à consciência e imaginação de Strether, vale tentar esquadrihar a experiência vivida que informa e enforma seu olhar.

O desenvolvimento da trama, o que James no prefácio à obra chama de “drama do discernimento” (JAMES, 2010, p. 23), ainda em abstrato, diz respeito não só aos reconhecimentos imaginativos da personagem, mas também a uma experiência individual que interessa pelo que pode revelar enquanto experiência histórica ampla. Sondar os motivos pelos quais o romance escolhe representar a realidade por uma via narrativa que, ao imergir na riqueza subjetiva do *refletor*, corre o risco de solapar a própria apresentação do real¹ não deixa de ser uma busca por determinada experiência histórica plasmada na composição – afetando o estatuto e a tradição do narrador que esbanja domínio sobre o que relata.

II

Menos do que explorar a experiência de nosso herói – afinal, o que ele estaria fazendo na Europa? E por que fica discretamente feliz com a ausência

[1] Sinalizando o perigo do desaparecimento da realidade concreta pela imersão no mundo interior das personagens, diz Sartre: “A realidade mostrada sem intermediário ao leitor não é mais a própria coisa, seja árvore ou cinzeiro, mas a consciência que vê a coisa; o ‘real’ não é mais que uma representação, mas a representação se torna uma realidade absoluta, pois nos é oferecida como dado imediato.” (SARTRE, 2006, p. 123)

do amigo? –, buscamos especificar o modelo narrativo do *refletor* que, ao evitar “o privilégio romântico da ‘primeira pessoa’” (idem, p. 28), permite fazer com que a consciência de Strether seja “aprisionada (*encaged*) e provida como *Os embaixadores* aprisiona (*encages*) e provê” (p. 29).

Antes de adentrarmos na ação, cabe deter-se nos principais traços do comportamento do *refletor*. Isso porque temos por fim a análise das razões endógenas que engendram a técnica narrativa; se quisermos formular uma hipótese para a desconfiança de James quanto ao que Strether poderia projetar caso tomasse a pena, é preciso matizar os termos com que ele capta e expressa o mundo a sua volta.

Ainda aqui o trecho acima pode nos servir. Em artigo sobre o primeiro parágrafo de *Os embaixadores*, Ian Watt afirma que a dificuldade de compreensão do texto não provém da aparente extensão das orações, mas sim do “atraso na especificação dos referentes: ‘Strether’, o ‘hotel’ e ‘seu amigo’ são mencionados antes que saibamos quem são e onde estão.” (WATT, 2010, p. 572).

Já havíamos comentado algo análogo ao desconhecimento prévio dos “referentes”: a aventura de Strether é apresentada por seu ponto de vista; a narrativa principia *in media res* não só por desconhecermos os motivos que o levaram à Europa, mas também por, já de saída, entrarmos na sua consciência, em que o significado dos referenciais *já* está posto. Enquanto que para nós, leitores, o conhecimento acerca do ocorrido se dá progressivamente.

Para Watt, o estilo tardio de James evita a informação ostensiva dos acontecimentos, contrário ao que se verifica nas introduções de cunho mais biográfico, como, por exemplo, nos casos em que o herói da narrativa dá título à própria obra (Ex: *A narrativa de Arthur Gordon Pym*, *Moll Flanders*, *As viagens de Gulliver*). A opção pela exposição a seco, dando como conhecida a significação para Strether, segue princípio endógeno: caso o narrador interviesse com explicações preliminares, assumindo a posição onisciente no trato com a matéria, comprometeria o “*continuum* mental dentro do qual o parágrafo como um todo existe.” (idem, p. 577).

O sacrifício da expressão objetiva se dá, sintaticamente, não só por uma inversão constante do discurso direto pela voz passiva – o que evidencia certo grau de elaboração reflexiva do pensamento por um narrador que ordena e organiza as impressões –, como também pela predileção por substantivos abstratos enquanto sujeito das orações principais e subordinadas: ‘question’ [pergunta], “understanding” [entendimento, trato], “the same secret principle” [o princípio], “his business” [seu negócio, trabalho]. O emprego de abstrações evitando substantivos concretos, além de permitir ao narrador expressar o processo mental do herói, aponta para uma generalização dos detalhes da experiência que deixa de pertencer somente a Strether para dizer respeito a um espectro social abrangente.

Não obstante o retardamento das especificações – o parágrafo não deixa de ser sobre o atraso de Strether em chegar a Chester –, há mais um ponto de dificuldade a ser considerado. O disseminado uso de negativas e quase negativas: há diversos “noes” ou “nots” nas primeiras orações, sem mencionar as negativas implícitas (“postpone” [negar], “without disappointment” [sem nenhuma decepção], “at the worse” [no pior dos casos] etc.). “A abundância de negativas sem dúvida tem várias funções: representa a tendência de Strether para a *hesitação e qualificação* [...] o efeito adicional de subordinar eventos concretos à sua reflexão mental.” (p. 577).

Detemo-nos sobre este ponto. A hesitação se relaciona não só à cadência particular da prosa jamesiana como também à especificidade como operam a consciência e o comportamento do *refletor* quando impulsionado pelo enredo. O cuidado excessivo na elaboração mental inibe qualquer afirmação sobre os acontecimentos, o que permite ir além e incorporar as indicações anteriores de Watt não só enquanto características de estilo, mas como marcas particulares da imaginação e personalidade de Strether.

O tom irônico de James, o exagero cômico e a hesitação enganosa da personagem “nos conduzem por um avanço complicado na direção do inevitável esclarecimento.” (p. 583). A constatação de uma verdade intuída marca a falsa posição de uma consciência que hesita diante da realidade, obstruindo o juízo crítico das relações em que está implicada. Tudo está em determinar o que faz falsa a posição de Strether; o que permite a predominância de termos abstratos que retardam o passo em direção à compreensão das relações do romance.

III

Em linhas gerais, podemos dizer que o núcleo temático de *Os embaixadores* gira em torno da (im)possibilidade de uma segunda chance. O herói advém da industrial Woollett, em Massachusetts, onde chegou a empreender negócios que não prosperaram. Após a morte da esposa e do filho, leva uma vida comedida em gastos e restrita em prazeres (“Não me embriago; não galanteio as damas; não gasto dinheiro; nem mesmo componho sonetos” (JAMES, 2010, p. 324), até que, assumindo compromisso de noivado, passa ao jugo indefectível de Mrs. Newsome. Strether estabelece relações amorosas, econômicas e sociais com a figura por trás da pujança industrial da cidade: é o capital de Mrs. Newsome que subsidia a gazeta local editada por ele, a *Wollett’s Review*.

Entretanto, para que o casamento se efetive – e assim Strether consolide o nome na sociedade local e tenha o futuro garantido –, deve ter êxito na missão para que foi designado: resgatar das garras da Europa o herdeiro dos negócios da família, o filho da noiva, Chadwick Newsome. Assim se deduz a razão da chegada em Chester: no enalço de Chad, Strether chega à Europa como

representante dos interesses de Woollett. Tal como Mrs. Newsome, também condena a possível influência feminina que pode estar agindo sobre o rapaz, atrasando o regresso. Em suma, está imbuído de valores norte-americanos em relação depreciativa com o Velho Mundo.

Contudo, quando em Paris, o herói dá vazão ao sentimento íntimo adormecido, sobrepujado pelos compromissos assumidos ao longo de sua vida na terra natal: deixa arrebatá-lo pelo espetáculo da civilização europeia (um mundo, para ele, que não é regido pelo cálculo financeiro e, portanto, onde há o predomínio de relações desinteressadas) e pelo refinamento adquirido por Chad, cujo comportamento distinto só pode ter sido obra de uma genuína *femme du monde*.

A vida à europeia teria lapidado o caráter e o trato do rapaz. Diante dele, a visão estreita, bem como os assuntos pecuniários de Woollett, cede a favor do vislumbre das possibilidades oferecidas pela Europa. Chad representa, para Strether, a possibilidade de transformação que sempre admirou – o tipo acabado do “homem do mundo” (idem, p. 165), do cosmopolita –, mas que não pôde concretizar, constricto pelos interesses a que teve de se sujeitar em Woollett.

Strether tem, portanto, uma história de vida que não pode ser posta de lado. Não representa apenas vontades alheias, mas gostos e aspirações próprios; *a idade propiciou experiência suficiente para entrever os fatos da vida de uma perspectiva nuançada, crítica e irônica*. A luz que emana da experiência ilumina o mundo da própria mente. Todavia, é o acúmulo de vida norte-americana, a visão de mundo forjada a partir do lugar social desprivilegiado de quem não se encaixa no ritmo dos negócios e de quem, para viver, depende do desempenho para com os ricos, que é posto em crise.

Desenvolve uma “dupla consciência” que congrega tanto a perspectiva norte-americana quanto o desejo de uma vida desimpedida na Europa. Seu amigo, Waymarsh, proveniente de Milrose (cidade ainda mais voltada para as realizações materiais do que Woollett), reforça a especificidade da nota local: desconfiado do modo de vida algo ocioso e diletante dos europeus, sua presença é um lembrete das obrigações que assumiu nos Estados Unidos; do conjunto de relações sociais em que toma parte, mas das quais deseja se desvincular (por isso se compreende que Strether, no trecho acima, prefira que o amigo não se apresente como sua primeira impressão do Velho Mundo).

“De modo algum”, ele falou com toda a convicção. “Foi bem o contrário. Desde o início preocupei-me com a impressão que tudo por aqui poderia ter sobre ela [Mrs. Newsome] – o que me oprimiu, assombrou, atormentou. Só cuidava em fazê-la ver o que eu via. E fiquei desapontado não apenas com a recusa dela

em ver quanto com achar que tudo se devia à perversidade de minha insistência.” (p. 487)

É a constante lembrança do complexo de relações amorosas e sociais em que o herói está implicado, o que terá por efeito um instilar negativo nas pretensões de uma segunda chance. A tensão mantida entre o abandono dos interesses que encabeça – rompendo com o noivado, prejudicando a possibilidade de uma colocação social – e a busca de uma vida livre fará com que Strether hesite diante do que vê.

IV

A célebre exortação do *Carpe Diem* feita por Strether a Little Bilham, no jardim do escultor Gloriani, serviu de mote à narrativa. A passagem gira em torno do motivo do “tarde demais”: o herói apercebe-se que perdera o trem da vida e agora só restava incentivar o jovem companheiro. “Mesmo assim, não se esqueça que é jovem – ditosamente *jovem*; regozije-se antes com isso e viva à altura. Viva tudo o que puder; é um erro não fazê-lo.” (p. 221). Nesse momento, na exata metade da aventura, põe-se de lado a possibilidade da consumação efetiva de um recomeço na Europa.

O monólogo do herói, cujo tom de balanço poderia contribuir para a configuração da experiência na obra, parece, no entanto, assentar uma impossibilidade. Marca a resignação que levará a defender com afinco a juventude contra os impedimentos que cerceiam o florescimento da vida. A constatação do trem perdido só é se, em algum instante, a personagem sentiu em si a chama fugaz da mocidade.

O primeiro encontro do herói com Chad, num camarote no Théâtre-Français, acompanhado da amiga, Maria Goestrey, sintetiza uma ambiguidade que pode aquilatar a referida segunda chance. O fato de a cena se passar num teatro não deixa de apontar para o que pode haver de enganoso, de atuação dissimulada na relação do herói com as demais personagens.² Tudo pode não passar de maquinações de Maria ou de Chad, ainda mais porque Strether pouco prestava atenção no que se dava no palco, para ele o verdadeiro drama se passava fora:

Ficara paralisado ali como um colegial sequioso de não perder um só minuto do espetáculo; ainda que essa parte do espetáculo então apresentado não houvesse dedicado um instante sequer de sua atenção. Na verdade não teria sido capaz, quando a cortina desceu, de fornecer a menor pista do que havia ocorrido em cena. (p. 153)

[2] “‘É estupendo! Mas como sabe’. Ela [Miss Barrace] declarou, ‘tudo depende do senhor. Não quero pôr a faca em seu pescoço, mas é a isso naturalmente que me referia quando disse que é alvo de nossa atenção. Para nós o senhor é o herói do drama, e estamos reunidos para ver qual será seu próximo passo.’”(JAMES, 2010, p. 436).

A menção ao estado de “colegial” preparara para o que vem a seguir. Com efeito, Strether se verá muitas vezes ao longo da narrativa como jovem inábil, sedento de conhecimento, correndo atrás de uma afirmativa que esclareça suas dúvidas; busca a certeza de que o rapaz não esteja envolvido em nada vulgar, que sua mudança seja legítima e que o regresso para os Estados Unidos faria murchar a flor cultivada. O que está em jogo não é só o futuro de Chad, mas o próprio, pois qualquer decisão acarretará consequências.

Ainda durante a peça o herói tecerá elucubrações que colocarão à distância as ideias de Woollett. Depara com um quadro tão diverso do que supunha que é, então, arrebatado:

Não estava absolutamente certo de que, após contemplar a crise no dia seguinte, ou melhor, naquela mesma noite, não seria obrigado a expedir de imediato uma breve missiva. ‘Encontrei-me enfim com ele, mas ó céus!’, um tipo de alívio temporário parecia pairar diante dele. Pairava de algum modo como se deixasse todo mundo preparado – mas preparado para o quê? Se decidisse prosseguir com um estilo tão mais brilhante quanto menos custoso indicaria por meio de quatro palavras: ‘Muito envelhecido – cabelos grisalhos.’ A esse item específico da aparência de Chad, ele tornou repetidamente durante aquela meia hora silenciosa. O máximo que poderia ter dito seria: ‘Se é sua intenção fazer me sentir jovem...!’, o que, de fato, queria dizer o bastante. Mas, para Strether sentir-se jovem, Chad devia sentir-se envelhecido, e um pecador velho e encanecido definitivamente não fazia parte dos seus planos. (p. 155)

Podemos acompanhar em ato a “dupla consciência”. A elaboração das impressões de Strether ganha corpo somente na medida em que, imaginariamente, informa a quem deve satisfação. Todavia, a suposta missiva não consistiria em um relato plenamente agradável para Woollett, mas suscitaria em vez disso um certo espanto, muito bem-vindo, diante da obra acabada. Strether responde aos seus superiores, porém maravilhado com aquilo que vê. Para não chocar nem decepcionar os destinatários – cujo destino, aliás, diz respeito ao seu – deve prestar contas em termos que não o comprometam; não pode nem deve oferecer uma apresentação direta de Chad enquanto alguém que se aclimatou. Em vez disso, opta por destacar o ar envelhecido do rapaz, cuja ambiguidade da afirmação (exaurido pelo decadente Velho Mundo ou amadurecido por este?) faz ver seu próprio caso.

O efeito é fazer com que o herói se sinta jovem. Chad exibe a marca tecida e trabalhada por uma experiência incapaz de se dar nos Estados Unidos. Adiante,

Strether confirmará que a mudança exterior não vem sem amadurecimento. Assim, cabe a ele resguardar tudo aquilo que pode aniquilar o caráter do moço. Arrogará a si a missão de protegê-lo não só contra as prerrogativas que encabeçava, como também contra tudo e todos que agirem em favor de Chad.

V

Entretanto, o herói nunca se entregará por completo. “Poderiam em seguida atar-lhe as mãos, mas apenas depois de ter sido registrado que ele tinha cinquenta anos.” (p. 156). A afirmação de autoridade pelos anos vividos faz desconfiar daquilo que descobre em Paris, assim como a experiência acumulada de uma vida cheia de privações, de perdas e submissão ao jugo dos poderosos; mas que, ao mesmo tempo, deseja romper com o passado. A ambivalência dos fundamentos e desejos que constituem a experiência de Strether – não seria outra coisa a “dupla consciência” – fará com que mantenha certa desconfiança sobre o que se oferece a ele.

Ao valer-se de sua experiência para tentar decifrar a transformação de Chad, projetará um caráter ambíguo em todo o conjunto da realidade:

O problema de todos esses elementos, porém, estava no fato de eles não terem se mostrado como fruto da experiência. Sim, a experiência foi a peça que Chad lhe pregou sem que tivesse, contudo, cometido a grosseria da insolência. Claro que a experiência era de certo modo insolente, mas não implicava ainda assim – na verdade, tratava-se do oposto – grosseria. Era como se Chad tivesse adquirido alguns anos, Strether pensou, em meio a estas últimas ponderações. (p. 167)

A experiência, aqui, assume diversos matizes. Os “elementos” da transformação de Chad não correspondem às expectativas de Strether a partir do conhecimento (experiência) que tinha do rapaz na vida e sociedade de Woollett. Novamente, a voz norte-americana ecoa. No entanto, a constatação do amadurecimento, visto como envelhecimento precoce, não só desmente a experiência individual prévia como é “fruto” de uma nova experiência social na Europa. Esta, por sua vez, é a “peça” que parece estar sendo pregada a Strether – expressão que alude ao que pode haver de falso em tudo isso.³ O que o rapaz viveu na Europa toma forma, para o *refletor*, como envelhecimento físico e refinamento do espírito possível de ser adquirido só com o passar dos anos. Em outras palavras, a partir do acúmulo de experiência.

A generalidade dos termos, apontada por Watt, abarca um duplo significado proveniente de uma posição difícil de conciliar. Strether contempla um

[3] “Estava tudo bem quando lamentava que parecesse tanto com um embuste; quase enrubescou, no escuro, diante do modo vago como vestiu essa possibilidade, como uma menina a vestir sua boneca.” (JAMES, 2010, p. 511).

quadro cujas aparências convidam ao desfrute e, também, ao engodo. Não pode nem deve, por ora, entregar-se. Enquanto não possuir certeza das intenções e relações de Chad, deve manter postura desconfiada. *O que expressa a “dupla consciência” são os termos vagos e ambivalentes com que Strether hesita formular qualquer juízo assertivo acerca da situação do rapaz no Velho Mundo.*

A generalidade das formulações sobre a experiência na Europa possui, portanto, fundamento social: não se trata de ampliar os detalhes das impressões de Strether, a ponto de despertar a compaixão humana pela situação da personagem. A universalidade dos dilemas da consciência parece não dar conta dos conflitos levantados pela narrativa. É, na verdade, uma espécie de alternativa que garante ao herói poder comunicar a experiência de maneira a não desagradar gregos e troianos. De ser fiel a si e a Woollett. Uma forma de grande engenho, enquanto maneira de a um só tempo sobreviver e desfrutar do que vê. O perigo está no risco em se perder nos meandros da imaginação, elidindo o conteúdo concreto por trás da fachada.

Sua posição social, atrelada à alta-roda, não permite a afronta. Porém, conforme a narrativa progride, será cada vez mais difícil refrear o impulso em direção à vida que parece emanar da realidade apresentada por Chad. Não deseja desapontar Mrs. Newsome nem o moço. *As dificuldades de uma posição de classe, tensionada entre vontades alheias e próprias, tomam forma na hesitação, no retardamento do juízo e na generalização da expressão que engendram uma ambiguidade de termos, dificultando a apreensão do sentido.* Impulso e hesitação são marcas de um centro de consciência narrativo que, pela posição social que ocupa no jogo de interesses, não consegue apreender a verdade dos fatos.

Quando confrontado com Chad, a imagem que Strether projeta leva à inversão de perspectivas. Despontam novas ambiguidades: posto como “colegial” diante da imagem da experiência, a posição de Strether invoca tanto a ideia da segunda chance que se oferece quanto aquela de certa inocência facilmente ludibriada, entregue ao juguete daqueles que parecem saber mais do que ele.

Ganhamos em tomar as duas nuances em um só movimento. A inversão levada a cabo pela atitude de Chad faz rever o acúmulo de vida de Strether, até o ponto de fazê-lo sentir-se o mais novo entre os dois. O recomeço, neste caso, supõe o abandono da experiência anterior em prol de uma realidade que lhe atinge a alma, onde o domínio imposto pela alta-roda parece não ocorrer. Contudo, esforçamo-nos para demonstrar que este desejo de uma vida livre das amarras sociais é, na verdade, fruto de uma situação social muito definível.

O que parece estar em jogo é a validade da visão despojada das determinações sociais do “colegial”. Adiantando um pouco, a realidade que observa se apresenta enquanto livre dos interesses materiais, porém pode haver muito interesse – dos outros – em concebê-la deste modo. Menos do que a ideia de

uma sociabilidade que abole a hierarquia de classes em favor de uma suposta igualdade, a vida entre os ricos europeus e norte-americanos pode levar Strether a supor que ocupa um lugar e uma posição social que, de fato, não possui os meios necessários para ocupar.

VI

O que estamos procurando insinuar é que a forma de *Os embaixadores* incide programaticamente em uma generalidade dos termos que compõem a experiência do *refletor*, de maneira a incorporar no tecido narrativo duas formas opostas de compreender o conjunto da trama: de um lado a visão particular de Strether, que retira o que julga ser vulgar das relações – o interesse material; do outro, a desconfiança de que as demais personagens que agem sobre seu destino são movidas por razões pecuniárias.

A dificuldade está na particularidade da visão do *refletor*, o que impede a afirmação definitiva das motivações alheias. Estas só são possíveis de intuir. Entretanto, a tentativa de perscrutar o que não está exposto pelo texto se justifica pelo fato de o herói se encontrar, irrevogavelmente, sob o influxo de forças que determinam o curso de sua trajetória. Pretendemos, assim, tentar oferecer alternativas de leitura acerca dos anseios das outras personagens em relação a Strether. Hipóteses que tragam à luz aspectos sociais que ficam de fora do campo de visão do protagonista. Em uma palavra, James arma um dispositivo técnico que incita o leitor a supor os expedientes sociais e de classe que não comparecem no conjunto textual; solicita uma leitura empenhada em fazer emergir o que está escamoteado pelo ponto de vista narrativo.

Não é por acaso que a dama de Woollett, Mrs. Newsome, não apareça em corpo no romance. Sua figura, enquanto representante do poder industrial e das relações socioeconômicas, não pode nem deve se materializar, ainda mais porque a narrativa segue as impressões de uma consciência que faz *tabula rasa* das determinações sociais. Entretanto, a ausência física é compensada pela presença fantasmática: a) para Strether, o fato de a noiva não estar lá permite imaginar as possibilidades de um recomeço longe das privações econômicas da Nova Inglaterra; b) tomar o partido de Chad, contra o que julga ser a vulgaridade e estreiteza do pensamento norte-americano.

É no movimento cauteloso do pensamento de Strether que Mrs. Newsome faz sentir sua força enquanto emanção do poder social. Caso tomasse forma corpórea – digamos, aparecendo de surpresa em Paris para avaliar o desempenho de seus embaixadores, fazendo valer sua superioridade sobre os demais – poderíamos apontar uma inconsistência formal, pois a narrativa preza pelas lacunas quando se trata do mundo dos negócios, do poder do dinheiro e das restrições materiais.

Tanto é assim que o artigo produzido pela indústria de Woollett, responsável pelo lucro dos Newsomes, nunca é explicitado. Sabemos que o dinheiro da família teve origem no comércio, com o avô de Chad, e cresceu na indústria, com o pai dele, mas o conteúdo comercializado não é informado. Sobre ele paira a suspeita de imoralidade e vulgaridade que envergonharia a menção direta – assim como, em contrapartida, na terra natal, desconfiam da dignidade das relações de Chad na Europa. A visão cristalizada sobre o caso do rapaz vai, aos poucos, se modificando para o enviado de Woollett, conforme este prolonga sua estadia; já a perspectiva sobre a terra natal, para ele relacionada ao poderio econômico, está sujeita à revisão a partir do que compreende acerca da realidade europeia.

O horror à vulgaridade impede Strether de confessar à Maria Goestrey, no teatro, e na terceira noite do americano em Londres, em que consiste o fundamento da fortuna. “‘Ah’, ele disse de modo mais enfático do que vivaz, ‘não lhe pintarei o retrato e nem narrarei seus feitos [do avô de Chad].’” (p. 88). A veemente recusa em pintar o quadro, em dar uma imagem do passado pouco estimável da família, parece buscar não romper com o refinamento do recinto em que se encontram. Strether não quer rebaixar o horizonte de sua experiência com assuntos que remontem às ligações precedentes, ainda mais se elas tiverem a ver com dinheiro.

A menção a um artigo tão ordinário, sem dignidade, poderia manchar a ocasião – a grandeza da cena londrina, em tudo oposta à vida acanhada da Nova Inglaterra. “Era de fato como se houvessem se apumado, reunido para um espetáculo, o espetáculo da ‘Europa’, dado por ele e sua aliada. Bem, o espetáculo não podia parar.” (p. 370).

O máximo que está disposto a dizer à amiga é que se trata, de fato, de coisa “vulgar”, ao que ela responde:

“Mas decerto não mais vulgar do que isso”. Então, ao vê-lo tão intrigado quanto ela há pouco estivera: “O que nos cerca.” Pareceu ligeiramente irritada. “Pelo que toma tudo isso?”

“Ora, em comparação? Como algo divino!”

“Este medonho teatro londrino? Impossível, se quer mesmo saber.”

“Ah, bem”, riu Strether, “então não quero saber!” (p. 87)

A enfática recusa em ver o que há de vulgar no “medonho teatro” engendra uma espécie de idealização (“algo divino”) do entorno que, em contrapartida, solapa qualquer aspecto negativo que possa corromper a experiência. O que interessa assinalar é o que há de voluntário na apreciação emitida por Strether: *ele, por vontade própria, não quer que Maria lhe conte o que pode haver*

de desmoralizante naquilo tudo. Claro que, como vimos antes, esse gesto faz ecoar toda a história progressa do herói: é uma escolha feita por alguém cercado por restrições econômicas que minaram seu campo de vida. Justamente por isso, opta por deixar de lado tudo o que há de “banal”, tudo o que pode colocar em xeque a visão do Velho Mundo enquanto lugar intocado pela corrupção moral a que, invariavelmente, tiveram que incorrer aqueles em luta diária pela sobrevivência.

Maria não menciona o conteúdo do que julga ser “monstruoso”, mas podemos intuir – como também o artigo comercializado pelos Newsome permanece oculto – que talvez a omissão possa aludir ao movimento das forças produtivas que sustentam o mundo do capital. *Qualquer menção que faça ressoar o eco diabólico das engrenagens que põem em movimento o maquinário que sustenta a alta classe está, já de saída, fora do campo da experiência do herói.* Assim sendo, podemos supor que a “monstruosidade” a que a companheira de Strether alude guarda relação com a atitude vulgar dos que fazem com que a sociedade, que fascina o norte-americano, apresente-se com enganosa pompa e garbo.

Especulações à parte, o que interessa é o gesto do *refletor* que escolhe conceber a cena segundo seus próprios parâmetros; põe de lado, *deliberadamente*, o que porventura coloque abaixo o refinamento do espetáculo. Há uma espécie de teimosia infantil no princípio que sustenta a visão, já que não leva em conta o que diz a voz da experiência. Como diz James no prefácio, trata-se de um “excesso de imaginação” da parte de Strether que *ainda* não o levou à destruição.

Contudo, o que a imaginação da personagem põe de lado pode apontar para além do âmbito da contingência individual. A seleção e manejo técnico dos assuntos excluídos do escopo do representante de Woollett possuem tipicidade histórica que, por seu turno, dá especificidade à consciência que serve de eixo narrativo.

VII

Retomemos o episódio da primeira visita de Strether ao apartamento de Madame de Vionnet, na Rue de Bellechasse. A passagem é importante, pois abre a possibilidade de esquadrihar a dimensão de classe implicada na experiência vivida.

Existente na topografia parisiense, a Rue de Bellechasse não somente situa a ação na realidade urbana como alude ao aspecto histórico-político subjacente ao cenário: a localidade manteve-se intocada pela modernização da cidade na segunda metade dos oitocentos, idealizada pelo então prefeito de Paris, Barão Haussmann. Reminiscente da era romântica, dela emana o eco de uma época em que as ideias de universalidade e fraternidade não haviam ganhado estatuto

apologético, encobrindo o conflito de classes. No outro extremo da cidade, está o apartamento de Chad, no novíssimo Boulevard Malesherbes, símbolo pujante da nova Paris, da burguesia endinheirada interessada em desfrutar dos prazeres que a cidade pode oferecer. Veremos que a especificidade política da localidade do apartamento de Marie tem o seu interesse.

Strether é apresentado à Marie e Jeanne de Vionnet, mãe e filha, por Chad, logo após seu célebre monólogo no jardim do escultor Gloriani. Este é um momento decisivo na jornada: tomando ciência do peso da idade, a personagem resolve interceder a favor da juventude contra os compromissos dos negócios. Coloca em crise os valores ligados a Mrs. Newsome e passa a defender a permanência de Chad na Europa – para que ele, pelo menos, possa ter a oportunidade que lhe faltou.

Um gesto de altruísmo que sacrifica os próprios planos de vida em prol da aventura, do frescor e do encanto que a vida pode transmitir quando cultivada em ambiente propício. Porém, veremos que, quando levada em conta a posição das personagens no jogo de forças e interesses econômicos, o altruísmo pode ser a face ingênua de uma armadilha cujo fim pode ser a abdicação do quinhão individual no conjunto das relações sociais. Aqui vale insistir no duplo caráter do senso de juventude: pode tanto apontar para uma espécie de renascer; quanto certa inexperiência diante daqueles que dominam algo do funcionamento das relações de classe, tornando-se, assim, brinquete na mão dos adultos.

Acometido pela dúvida de como melhor agir, decide conhecer a residência de Marie de Vionnet; da mulher que transformou Chad no distinto *gentleman*. Introduzido na residência pelo próprio moço, que logo teve de se ausentar alegando um compromisso – retirada estratégica? –, Strether consegue contornar o desconforto de estar a sós com Madame de Vionnet. “Ela ocupava, sua anfitriã, na Rue de Bellechasse, o primeiro andar de uma antiga residência ao qual nossos visitantes tiveram acesso por um pátio velho e bem cuidado.” (p. 243). A impressão de que se trata de uma residência *antiga*, assim como o *velho pátio*, dão a tônica do exercício imaginativo:

a casa, para seu espírito inquieto [de Strether] correspondia ao estilo da velha Paris da qual ele estava em perpétua procura – cuja presença às vezes sentia de modo intenso, cuja falta às vezes percebia com intensidade ainda maior – estava no polimento imemorial da larga escadaria e nas belas *boiseries*, nos medalhões, frisos e espelhos, nos vastos espaços vazios do salão branco-acinzentado que lhe fora franqueado. Logo de início julgou enxergar Madame de Vionnet em meio de haveres que não se espalhavam em vulgar prodigalidade, mas denotavam um caráter hereditário, estimado, encantador. (...) percebeu que

procurava atinar, na formação de sua ocupante, com algum tipo de glória e de prosperidade do Primeiro Império, uma espécie de esplendor napoleônico, um lustre esmaecido da grandiosa lenda; elementos que ainda se apegavam às cadeiras consulares e esculturas em bronze de seres mitológicos, aos bustos de esfinge e superfícies desgastadas de cetim lavradas com faixas alternadas de seda. (p. 243-244)

Como dissemos, o apartamento de Marie, nas proximidades da velha Paris, oferece à imaginação de Strether campo fértil para seus desejos íntimos. Quase como uma confissão, ele expressa a busca pelo passado da cidade que parece se extinguir: que surpresa quando constata que a residência corresponde, então, aos anseios íntimos que sempre acalentou! Tudo parece ter sido disposto – ou calculado – para despertar a suposição do que foram os dias napoleônicos: os espaços vazios do salão são, para uma mente inquieta, viva e hesitante, uma tela branca.

VIII

Aqui, a imaginação ávida pelo passado romântico toma conta do espaço a ponto de quase perder de vista o elemento moderno:

mas o período pós-revolucionário, o mundo que vagamente associava com o de Chateaubriand, de Madame de Staël ou mesmo do jovem Lamartine, deixara suas marcas nas harpas, urnas e archotes, marca que se via impressa nos mais diversos e pequenos objetos, ornamentos e relíquias (p. 244)

O que poderia comprometer a integridade da visão e da satisfação subjetiva é, estrategicamente, minimizado, diminuído diante do esplendor do passado. Ou melhor, o conteúdo novo está no acessório que, no caso, assume a forma de ornamento; da coleção de objetos-mercadorias que compõe o interior típico do cotidiano burguês e expressa a tentativa de afirmação da identidade proprietária. Em suma, há algo do gosto de classe que, se levado em conta, instila certa artificialidade na visão geral do apartamento.

Sabendo algo do ânimo e da disposição em fabular do herói, talvez não surpreenda que Madame de Vionnet apareça quase como elemento constitutivo da decoração. Sua presença que, como é de esperar, não tem para Strether nada de vulgar, também possui algo artificial na maneira como se integra ao todo – a artificialidade está na pretensa inocência com que, até segunda ordem, se apresenta. Se a hipótese aventada no parágrafo anterior

estiver correta, Marie de Vionnet encarna algo da forma mercadoria, cuja presença do valor de troca sobre o valor de uso alude às relações *fetichizadas* da sociedade moderna. Isto é, a mistificação realizada pelo emissário de Woollett opera em consonância com os pressupostos ideológicos que servem à exploração de classe: o modo como Marie é apreendida, enquanto representante de um mundo em vias de extinção, regido por ideais despojados de lastro histórico, pode ser, neste sentido, construção ideológica. Como pretendemos expor adiante, talvez as intenções da nobre senhora não tenham a pureza que Strether supõe.

Extrapolando mais um pouco, Madame de Vionnet talvez tenha arquitetado uma imagem para que fosse apreendida como parte do conjunto que desperta a simpatia de Strether. Para ele, a residente só pode sintetizar a prodigalidade de sua formação no esplendor com que a morada expressa o esplendor napoleônico. Anfiteatro e recinto se confundem para o *refletor*, de modo que a figura é entrevista como o mais interessante dos objetos que compõem o pitoresco recinto.

Seus cabelos, extremamente claros e delicadamente festivos, assemelhavam-se a uma ditosa imagem do espírito, uma noção do remoto, *de uma velha medalha preciosa, uma moeda de prata do Renascimento* enquanto sua figura esguia e vivaz, sua jovialidade, sua expressão e determinação contribuíam para conferir-lhe um efeito que um poeta diria situar-se entre o *semimitológico* e o *semiconvencional*. Ele poderia tê-la comparado com uma deusa recém-egressa de uma nuvem matutina ou com uma ninfa marítima mergulhada da cintura para baixo em uma onda estival. Acima de tudo lhe sugeriria a ideia de que a *femme du monde* – nos mais requintados progressos da espécie – era, como a Cleópatra da peça, diversa e multifacetada. (p. 266-267)

Conjecturas à parte, o que interessa são os apelos do local a Strether, transportando-o, mentalmente, para longe do momento presente. O episódio da visita é apreendido de acordo com as expectativas de encontrar algo da antiga cidade, ainda preservada da modernização burguesa. Desta forma, acaba por se deslocar na imaginação para o passado, em busca do prazer contemplativo.

Não se trata de uma evasão diante de uma realidade estranha e opressora ao herói, mas antes de uma realidade que parece convidar ao desfrute e à realização dos anseios da consciência. A consequência, em contrapartida, é o embotamento da percepção do agora.

Vejamos como ele descreve o interior do recinto:

Até onde recordava era a primeira vez que se achava na presença de relíquias (de qualquer importância) de uma ordem privada – antigas miniaturas, medalhões, retratos, livros; livros encadernados em couro, em cor tirante ao rosa e ao verde, com ornatos dourados na lombada, dispostos, de par com outros pertences indiscriminados, atrás do vidro de estantes com orladuras de bronze. A Strether não escaparam todos esses detalhes, que se distinguiam entre os aspectos que marcavam a diferença entre o apartamento de Miss Goestrey e a adorável residência de Chad. Viu que o primeiro se fundava muito mais em velhas acumulações possivelmente reduzidas de tempos em tempos do que em qualquer método contemporâneo de aquisição ou forma de curiosidade. Chad e Miss Goestrey haviam vasculhado e comprado e colhido e permutado, peneirando, selecionando e comparando; ao passo que a senhora da cena que se descortinava em sua frente, primorosamente passiva sob o fascínio da transmissão – transmissão pela linha paterna, ele já decidira –, apenas se limitara a receber e aceitar, imperturbável. Quando se deixara perturbar, fora no máximo por um impulso de socorrer em segredo alguma fortuna em dificuldade. Strether até mesmo podia imaginar que a necessidade tivesse obrigado essa senhora ou algum de seus antepassados a apartar-se de certos objetos, mas não cogitava a hipótese de nenhum deles ter vendido peças antigas para adquirir outras “melhores” Essa gente não fazia diferença entre melhor e pior. Só podia concebê-la sentindo – talvez durante um período de emigração ou degredo, pois sua imaginação era limitada e confusa nesse ponto – a pressão da escassez ou a obrigação do sacrifício. (p. 244-245)

Os artigos de interior são transformados em “reliquias”, o que estabelece baliza de comparação com os pertences de Chad e Maria. A coleção particular de Marie não sofreu qualquer mancha que afetasse seu valor histórico, não foi fruto de “qualquer método contemporâneo de aquisição ou forma de curiosidade.” Tratando-se de um juízo emitido por Strether, podemos supor que a composição do apartamento não foi fruto da curiosidade do simples consumidor, como seria, por exemplo, no caso de Miss Goestrey, cujo apartamento, mais adiante, é comparado a uma caverna de piratas, repleta de pilhagens.

Strether trata de oferecer sentido às posses de Madame de Vionnet: afirma mesmo que o acúmulo de objetos se deu, na verdade, pela transmissão, por parte do pai; pela tradição que passa de geração a geração; está diante de testemunhos da história viva, congregada no apartamento e na pessoa de Marie

de Vionnet. Se em caso de necessidade foi preciso se desfazer dos artigos, tal não se deve às determinações da existência no interior da sociedade regida pelo valor de troca, mas sim a um mero acidente de percurso. Um gesto de desapego feito com a grandeza de quem sabe se livrar apenas do que é acessório – gesto muito análogo ao que acredita estar realizando quando toma o partido de Chad contra a mãe, enfim, a mitificação vai longe.

As afirmações fornecidas pela consciência se baseiam no que acredita ser as marcas típicas de distinção e fidalguia da era absolutista – o que justifica Madame de Vionnet a se apresentar como representante desse universo decadente, cujos valores contrastam com a razão comercial característica do tempo. Porém, ainda que a residência esteja situada em um pedaço da Paris romântica, está cercada pelas novas construções da burguesia do Segundo Império. É esse entorno, erguido sob a égide do capital, que envolve e dá enraizamento histórico à Rue de Bellechasse, e que é desconsiderado por Strether.

A disposição de todos os objetos de decoração – Madame de Vionnet inclusa – incita a imaginação do *refletor* a fazer *tabula rasa* de qualquer outro fundamento que não corresponda à ideia de transmissão responsável pelo acúmulo. De modo que tudo parece ter sido cuidadosamente arranjado para o fascínio – ou para o engodo. Os objetos não configuram, para ele, mercadoria, pois não são passíveis de conter valor de troca; são antes reminiscência de uma era regulada pelo valor de uso. Em termos narrativos, a consciência da personagem faz emergir certo passado, muito idealizado, que acaba solapando as determinações sociais do presente.

IX

Em ensaio sobre a *Educação sentimental* de Flaubert, Dolf Oehler destaca o episódio de Fontainebleau, vivido pelo herói, Frédéric Moreau, e sua amante, a cocote Rosanette, durante as jornadas de junho de 1848, como o núcleo crítico do projeto romanesco – do processo que a narrativa move contra os *silent partners* do massacre promovido pela burguesia contra o operariado parisiense.

O casal abandona Paris e parte para lua de mel em Fontainebleau, às vésperas da carnificina. Burguês afeito às musas, com ares melancólicos e rompantes românticos, Frédéric desempenhara papel modesto durante o breve período da República; desencantado por não ter sido nomeado deputado, resolve deixar Paris, junto de Rosanette, em busca de reflexão sentimental e universalizante acerca do destino humano no contato com a natureza. A partida da capital pode ser vista como uma saída pela tangente: uma alternativa para aqueles que não querem presenciar o fim da lua de mel da, já escarnejada, República e o subsequente derramamento de sangue que está a ocorrer no exato momento da visita ao castelo renascentista e à floresta de Fontainebleau.⁴

[4] Em sua estadia na França, Strether também visita Fontainebleau: “Foi a Chartres e, diante da fachada da catedral, experimentou um senso geral de tranquila beatitude; foi a Fontainebleau e se imaginou a caminho da Itália; foi a Rouen munido de uma valise e cometeu a extravagância de passar a noite naquela cidade.” (JAMES, 2010, p. 333).

O que poderia ser interpretado como recusa do autor em lidar direta e criticamente com as forças da história é, na verdade, parte da estratégia flaubertiana que põe a descoberto o fracasso dos ideais revolucionários não no campo da ação popular, mas no ambíguo terreno erótico-afetivo da parcela burguesa que conduziu os acontecimentos de 1848. Pelo emprego sistemático da ironia na descrição do episódio, é possível ver na melancolia contemplativa do herói a tipicidade histórica das ações e consciência (burguesas) que compactuam com a opressão promovida pelo Partido da Ordem. Para Oehler, o desejo de se afastar do centro dos acontecimentos em direção a uma vida contemplativa é uma atitude marcadamente de classe, a saber, a do turista que procura abstrair-se da injustiça do presente em nome de uma “satisfação vicária do desejo” (OEHLER, 1998, p. 321).

As situações postas pela trama conspurcam cada vez mais as personagens na própria mediocridade. O gesto do casal em Fontainebleau acarreta a negação da história em nome do puro consumo – de experiências –, da vulgar atitude turística cuja falta de gosto toma forma na apreciação disparatada da história como espelho da condição humana em abstrato. A dimensão exemplar do idílio, patético e fútil, só aparece quando levamos em conta as piscadelas irônicas de Flaubert na descrição do passeio, perturbando a atmosfera – irrupções de lembranças malquistas da civilização que deixam escorrer por debaixo dos panos o sangramento em massa que está ocorrendo longe dali. “É justamente uma tal utopia [afastada do núcleo da ação histórica] que a *Éducation* desmascara como a hipocrisia daquele que tem interesse em fazer pouco da tarefa do dia e que, se preciso, apela à eternidade para poder depreciar o presente.” Por fim, arremata: “Jogar mundos distantes contra o próprio mundo resulta sempre na legitimação da injustiça que ocorre aqui e agora” (idem, p. 322).

Em uma palavra, a acusação de parte da crítica de que Flaubert teria realizado sobrevoos de olhos vendados sobre a realidade social, deformando-a pelo devaneio e pela misantropia universal, não contempla a percepção histórica e a consciência artística que compreendem o fracasso de junho à luz do fracasso da própria classe burguesa – transformando, assim, a evasão, o acaso e o devaneio do caráter burguês em princípio composicional.

Frédéric, que em teoria se liga à sua classe somente enquanto proprietário, já que seu espírito romântico e sua verve artística o afastariam de qualquer identificação com a burguesia reacionária, não possui força de caráter nem fibra moral para romper com os paradigmas que regem o comportamento burguês. O herói é burguês até a raiz dos cabelos e seu turismo em Fontainebleau é o complemento homicida da Guarda Nacional. Curiosamente, é na lua de mel, distante das barricadas de Paris, dos centros de debate político e da vida econômica, que vemos sua posição de classe emergir com toda a força.

X

Pois bem, o que pensar de Strether nessas condições? À semelhança do protagonista da *Educação sentimental*, este também possui tendência para o devaneio e certo gosto pelo pitoresco dos lugares que permitem o mergulho subjetivo. No entanto, como não é proprietário, as semelhanças param por aqui. Ao contrário do romance de Flaubert, n' *Os embaixadores* é a Paris pós-1848 que aparece como local privilegiado para a realização dos mais variados desejos do corpo e da alma. Ainda que o *refletor* esteja sempre às voltas com a velha cidade, é na cidade burguesa que encontra respaldo aos anseios; Paris como referência artística, como capital burguesa, como a Babilônia dos desejos (cf. OEHLER, 2004, p. 128-129).

Muito diferente do burguês ocioso, cuja renda sustenta os hábitos diletantes, o gosto artístico e a vida política e social, Strether não depende apenas de si para viver. A vida acanhada que leva nos Estados Unidos, onde ocupa posição dependente do capital, quando exposta à influência europeia permite expandir o horizonte da experiência intelectual, ética e artística. De modo que, ao encontrar em Paris, mais precisamente, no apartamento de Marie de Vionnet, campo profícuo para sua imaginação, o preço a se pagar é obliteração da realidade imediata.

Caso análogo ao fascínio turístico que o acomete quando da visita à Catedral de Notre Dame:

Nosso amigo percorreu a longa nave sombria, sentou-se no esplêndido coro, parou diante das apinhadas capelas do lado oriental, e o poderoso monumento exerceu seu encanto [*spell*] sobre ele. Podia ser tomado como um estudante maravilhado diante de um museu – que era exatamente onde, em uma cidade estrangeira, no outono de sua existência, ele gostaria de ter a liberdade para estar. Essa forma de sacrifício serviu, naquela ocasião, tão bem quanto qualquer outra; serviu para que entendesse perfeitamente como, dentro do recinto, para o verdadeiro refugiado, as coisas do mundo poderiam entrar em suspensão. (JAMES, 2010, p. 287)

Diferente do idílio buscado por Frédéric, cuja sensibilidade melancólica mais o aproxima do que o afasta da própria classe, aqui tudo parece arranjado para que Strether ocupe o lugar de turista sem, de fato, poder sê-lo: seu capital é restrito, não possui meios para prolongar demasiadamente sua estadia em Paris nem para se dar ao luxo de gastos dispendiosos, como é o caso do amigo Waymarsh. Só lhe resta tentar avivar o que lhe vai na alma, de forma que fica

deslumbrado quando encontra uma realidade que corresponde, sob medida, aos seus desejos espirituais.

Paris deve ser apresentada a ele, por Chad e seu círculo de relações, como lugar da universalidade do espírito humano, onde os preconceitos de classe não comparecem. Para que isto ocorra é necessário certo arranjo – ou, se quisermos, manipulação – que marque a realidade como ausente das determinações sociais. Melhor dizendo, não se trata do desaparecimento da hierarquia de classes que reduz a experiência aos modelos econômicos existentes, mas sim de fazer o herói acreditar que ocupa um lugar de classe que, por razões materiais, não lhe pertence. A realidade que lhe é desvendada convida ao apelo do turista que prefere antes a contemplação imaginativa ao embate com o presente.

Todavia, o herói não possui capital para manter a posição de turista, embora tudo se ofereça a ele pronto para o consumo – o consumo de experiências que alimenta a imaginação. Se o efeito que gera a contemplação da cidade, das casas, igrejas e jardins que visita, sempre mediado por Chad ou alguém de sua confiança, é o de deixar de lado o presente da situação, não deve ser ele, Strether, representante de interesses maiores, quem sai ganhando, mas sim aqueles que lhe servem de guia, que parecem arquitetar um conjunto que exerça determinado fim.

Naturalmente poderíamos sinalizar um ganho de felicidade e enriquecimento espiritual para Strether, mas, seguindo o raciocínio de Dolf Oehler, os principais beneficiados devem ser aqueles que compreendem a experiência dentro do quadro maior das determinações sociais: os proprietários ou simpatizantes dos proprietários que, por algum motivo, se veem ameaçados por Strether e, assim, manejam a realidade.

Diante dessas personagens, que não descartam o papel do dinheiro na formação subjetiva, Strether faz figura de criança. Daí a dimensão sombria que há no fato de Chad se mostrar amadurecido, enquanto o emissário de Woollett se sente cada vez mais novo: parece haver, por parte das outras personagens, certo conhecimento do funcionamento social que Strether, deliberadamente, em favor de uma experiência autêntica, deplora. É este conhecimento acerca da sociedade que permite mostrar Paris como palco da liberdade humana. A consequência disso, como sabemos, é fazer com que o herói mude os termos de sua missão.

A mudança de posição em relação à causa da embaixatura poderia beneficiar quem se veria prejudicado, econômica e socialmente, se o herói consolidasse seu caso amoroso com o principal nome por trás do parque industrial de Woollett. O pobretão Strether poderia, enquanto candidato à mão de Mrs. Newsome, tomar parte nos negócios da família e, assim, atralhar os planos dos herdeiros diretos, Chad e Sarah Pocock. A estes e a quem mais pudesse

lucrar com os dois no comando do complexo industrial, interessa que Strether se encante pela Europa e decida ficar por lá!

“Era ele que, de algum modo, no fim pagava a conta, enquanto os outros se limitavam a participar do banquete” (idem, p. 442). Por isso a constante desconfiança da “dupla consciência” que, diante do apelo ao desfrute que a realidade impõe, mantém-no sempre ressabiado, em alerta, com receio de estar caindo em uma sublime armadilha armada para seu deleite.

O raciocínio que leva em conta as vantagens materiais de cada personagem, inclusive as do próprio herói, trata-se naturalmente de uma especulação, pois, como estamos nos esforçando em demonstrar, a narrativa é apresentada por um centro de consciência cujo foco é a vida afastada das legitimações sociais sobre a possibilidade do desenvolvimento subjetivo da expectativa íntima em uma realidade que, por seu turno, convida a este desenvolvimento. Ainda assim, vale destacar que é a leitura interessada em mapear os interesses econômico-sociais que redimensiona e ilumina, por vezes, as ações das personagens; oferece algum sentido para o que só é possível supor e imaginar, assim como Strether.

XI

Com isso em vista, é possível intuir algo dito no início a respeito do dispositivo técnico do *refletor* que não concede à personagem que serve de eixo narrativo o privilégio da narração em primeira pessoa, mas antes a enquadra por um narrador que procura não corrigir as afirmações e equívocos acerca da realidade.

Aderir ao que é exposto ostensivamente pela narrativa é tomar como verdade o mundo que se apresenta a Strether enquanto despojado do cálculo interessado, como palco de realização da experiência livre das amarras de classe, pautada pela universalidade entre os homens. O próprio texto, no entanto, aponta para outra direção, pois abusa de lacunas, mal-entendidos, ambiguidades que só são possíveis de se desvendar levando em conta os aspectos que o próprio *refletor* rejeita. A despeito do prejuízo no entendimento do enredo, essa perspectiva carrega, também, uma leitura afinada com os interesses daqueles que pretendem fazer *tabula rasa* do universo social que sustenta a esfera do capital. A saber, a classe dos proprietários que, analogamente ao que podemos supor, sem afirmar, a respeito de Chad e seus pares, ganham em induzir Strether a solapar a realidade imediata por meio de sua riqueza imaginativa.

Uma leitura armada para levar o leitor à identificação com os interesses que sustentam a exploração de classes, configurando um universo ficcional em que os expedientes histórico-sociais cedem espaço para a ideia de universalidade das relações intersubjetivas. Em uma palavra, Strether se identifica ao lugar do

turista-consumidor sem sê-lo. É preciso, assim, saber o uso prático da distância, propositadamente, mantida pelo narrador em relação à personagem *refletora*, o que permite colocar em perspectiva crítica o conteúdo de primeiro plano.

Cumprir insistir que a leitura, cujo intuito é restituir as implicações sociais e oferecer o substrato que falta à compreensão, depende da disposição do leitor em se contrapor ao juízo de Strether. Em nenhum momento está firmada a relação entre os interesses econômicos das personagens na ordem social e a experiência do herói. Ainda que a ação não possa ser integralmente compreendida pelo ponto de vista de Strether é, somente, através das limitações de entendimento que se incita uma leitura a contrapelo e, desta maneira, torna-se possível estabelecer o vínculo entre experiência e realidade social.

A recusa em conceder a palavra a Strether para que ele narre a própria aventura tem fundamento histórico-político. Os lapsos de entendimento e a parcialidade com que o *refletor* enxerga o mundo ao redor são integrados ao tecido narrativo, engendrando um senso de inacabado que impede a definição. Contudo, não se trata de defeito de composição, já que o referencial positivo, isto é, aquilo que poderia esclarecer as limitações do ponto de vista, está de todo ausente. A distância mantida pelo narrador tem a função de inverter os papéis, pois encarrega o leitor, e não mais o narrador, de oferecer respostas para o sentido que não consegue ser abarcado: tentar compreender a experiência subjetiva do herói no quadro maior da sociedade objetivada pelo valor de troca não deixa de ser uma atitude política na medida em que, assim como Strether, buscamos em nossa própria experiência integrar as relações mobilizadas pela trama.

A novidade do dispositivo técnico do *refletor* se evidencia pela possibilidade de redimensionar a validade da experiência individual. A impossibilidade da realização da experiência subjetiva, no caso da narração direta e confiável da matéria por aquele que a viveu, é aqui hipertrofiada a ponto de perdermos na imensidão da imagem. Tomar como verdadeiro o mundo com que a personagem depara é ignorar os inúmeros alertas, muitas vezes irônicos, que a narrativa emite a respeito da falsidade do conjunto; compactuar com a realidade ostensivamente exposta é aderir ao jogo de interesses de classe que só pode subsistir pelo que teima em ignorar – enquanto a desconfiança diante do que nos é mostrado coloca em xeque o conteúdo narrativo, pondo em dúvida a autoridade da experiência.

Em síntese, o trecho armado por James imbrica a experiência do leitor – em termos sociais e políticos – à experiência de Strether. Assim como a personagem só pode contar com sua capacidade imaginativa para tentar compreender as relações e o mundo ao redor, nós nos vemos obrigados a recorrer ao nosso próprio conhecimento para tentar responder aos espaços em branco deixados na narrativa. Tudo está no componente social por que optamos para dar sentido

ao texto: a lição de James só é positiva na medida em que nos contentamos com a parcialidade de sentido das relações sociais, sem questionar o estatuto ideológico que possui a experiência. Para, então, evitar o caráter apologético ao ponto de vista de classe, o esmero técnico-formal jamesiano se embebe da negatividade da visão do *refletor* para vislumbrar o universo da exploração de classes e das forças produtivas que mantém em funcionamento a realidade que fascina e ao mesmo tempo pode destruir Strether.

Gabriel Gimenes de Godoy – Mestrando do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Este artigo foi produzido para a conclusão do curso “Sobre ‘O narrador’ de Walter Benjamin”, ministrado pelo professor Samuel Titan Jr. em 2018. Contato: gabriel.gimenes.godoy@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2008.

ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. Rio de Janeiro: Azouge, 2008.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2012.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BLACKMUR, Richard P. *Studies in Henry James*. New York: New Directions, 1983.

BOOTH, Wayne. *The Rethoric of Fiction*. Chicago: Chicago University Press, 1970.

BROOKS, Peter. "Henry James and the turn of the novel". In: *Realist Vision*. Yale: Yale University Presse; New Haven & London, 2005.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Heaven: Yale University Press, 1976.

CHASE, Richard. *The American Novel and its Tradition*. New York: Doubleday Anchor, 1957.

CREWS, Frederic C. *The Tragedy of Manners: Moral Drama in the Latter Novels of Henry James*. New Heaven: Yale Univeristy Press, 1957.

EAGLETON, Terry. "Henry James". In: *The English novel: an introduction*. Malden, MA: Blackwell, 2009.

EDEL, Leon (org.). *The prefaces of Henry James*. Paris: Jouve et Cie., 1931.

FREEDMAN, Jonathan (ed.). *The Cambridge companion to Henry James*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

GODDEN, Richard. *Fictions of Capital: the American Novel from James to Mailer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

GOETZ, William R. *Henry James and the darkest abyss of romance*. New Orleans: Louisiana University Press, 1986.

GORRA, Michael E. *Portrait of a Novel: Henry James and the making of an American masterpiece*. New York: Liveright Paperback, 2013.

JAMES, Henry. (org. Marcelo Pen). *A arte do romance: antologia de prefácios*. São Paulo: Globo, 2003.

JAMES, Henry. *Os embaixadores*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JAMES, Henry. *The Ambassadors*. Revised Collected Edition, Macmillian: Londres, 1923.

JAMES, Henry. *The Art of the Novel*. New York: e.d R.P. Blackmur, 1934.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009.

MARX, Karl. *As lutas de classes na França de 1848 a 1850*. São Paulo: Boitempo, 2012.

OEHLER, Dolf. *O Velho Mundo desce aos infernos: auto-análise após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OEHLER, Dolf. *Terrenos Vulcânicos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PARREIRA, Marcelo P. *Realidade Possível: Dilemas de Ficção em Henry James e Machado de Assis*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2006.

SCHWARZ, Roberto. "Retrato de uma Senhora: sôbre o método de Henry James." In: *A Sereia e o Desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

SCHWARZ, Roberto. "Questões de forma". In: *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WATT, Ian. "O primeiro parágrafo de *Os embaixadores*". In: JAMES, Henry. *Os embaixadores*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

APROXIMAÇÕES:

O PENSAMENTO DE WALTER

BENJAMIN ECOANDO NO ROMANCE

2666, DE ROBERTO BOLAÑO

– ANTÔNIO CARLOS SILVEIRA XERXENESKY

RESUMO

Este trabalho busca mostrar, a partir de vários exemplos selecionados, como a obra em prosa do escritor chileno Roberto Bolaño, especialmente o romance *2666*, ecoa linhas de pensamento desenvolvidas em ensaios do filósofo alemão Walter Benjamin, seja tratando de literatura, como é o caso de “O narrador”, seja de história, como em “Sobre o conceito de história”. Ambos os autores se preocupavam com a melancolia de esquerda que derivava da reflexão dos pontos de contato entre cultura e barbárie, ética e estética, violência e literatura. Além disso, parece haver uma confluência entre a visão de história proposta por Benjamin e a exposta pelo personagem Benno von Archimboldi em *2666*.

Palavras-chaves: Literatura latino-americana; Escola de Frankfurt; Fascismo.

ABSTRACT

This essay aims to show, through a series of examples, how the Chilean writer Roberto Bolaño's oeuvre – especially his novel 2666 – echoes lines of reasoning developed in German philosopher Walter Benjamin's essays, whether they are about literature – such as in “The Storyteller” – or history, such as in “On the Concept of History”. Both writers were concerned about a leftist melancholy that came from considering the points of contact between culture and barbarism, ethics and aesthetics, violence and literature. Besides, there seems to be a convergence between Benjamin's view of history and the one exposed by the character Benno von Archimboldi in 2666.

Keywords: Latin American literature; Frankfurt School; Fascism.

Que relações podem ser traçadas entre os ensaios de Walter Benjamin (1892 – 1940) – e as ideias articuladas nestes textos – e a obra em prosa de Roberto Bolaño (1953 – 2003), para além de usar mecanicamente Benjamin como mais uma ferramenta hermenêutica para a leitura de Bolaño? Acredito que a ligação entre o pensamento dos dois é muito mais intensa do que uma leitura inicial indicaria, e que, em diversos momentos da obra de Bolaño, ideias fulcrais para Benjamin são reencenadas, como um eco que se repete, levemente distorcido.

A biografia do escritor chileno Roberto Bolaño é repleta de contradições, enigmas, pontos obscuros. No entanto, há um consenso de que Bolaño não é um autor de formação acadêmica: seu conhecimento vasto de literatura, tanto do cânone como de autores esquecidos – cuja obra ele cita e de que se apropria, formando um cânone paralelo, pessoal –, tem como origem um autodidatismo voraz. Na sua trajetória de andarilho, Bolaño foi preso político no Chile, poeta marginal no México, vendedor de bijuteria em Girona, além de um notório ladrão de livros da biblioteca.

Ou seja, mesmo rejeitando qualquer forma de biografismo na leitura de sua obra, ao fazer aproximações entre o pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin, temos que aventar a possibilidade de que talvez Roberto Bolaño não tenha sido um leitor dedicado de Benjamin, ou que pelo menos não estudou a obra do filósofo de forma sistemática. O fato de que Benjamin suicidou-se em Portbou, na Espanha, no extremo norte da região catalã, local próximo de Blanes, onde Bolaño passou os últimos anos de sua vida e onde escreveu seus romances mais extensos, traz uma aproximação geográfica circunstancial. Residindo no balneário de Blanes e escrevendo para o *Diario di Girona*, Bolaño publicou um artigo sobre suicídios literários e mencionou, entre vários outros, o de Walter Benjamin:

Hay suicídios que ponen en jaque nuestra noción de cultura, como el de Walter Benjamin, y otros, como el de Hemingway, que más bien parecen trámites de aduana, encuentros largamente diferidos en aeropuertos. (BOLAÑO, 2006, p. 198)

Ou seja, Bolaño conhecia a história – sobre a qual tanto se escreveu e conjecturou – da morte de Benjamin, que, perseguido por nazistas, tentando fugir da França, chegou à Espanha e ouviu que seria deportado de volta para a França. Tomando uma overdose de comprimidos de morfina, o filósofo não esperou para ver como a situação se resolveria. Imaginava que seria pego pelos nazistas e – sendo judeu – encontraria sua morte. No dia seguinte, deram permissão para que o trem parado pelo governo espanhol seguisse o seu trajeto. Benjamin carregava consigo uma maleta preta que até

hoje é alvo de especulação sobre o que conteria – manuscritos de ensaios inéditos, talvez?

Seja como for, esta menção a Benjamin, num texto de jornal sobre outro suicida, é a única que encontrei, enquanto pesquisador, que Bolaño fez diretamente ao autor. A ideia proposta no seu artigo, de que a morte de Benjamin põe em xeque “a nossa noção de cultura” – e a comparação que faz com Hemingway –, é enigmática.

No entanto, agora que foram listadas as conexões frágeis e tênues entre Bolaño e Benjamin, cabe refletir a respeito dos pontos de contato da obra de ambos. É nesse momento que a questão fica complexa.

Os temas mais caros a Benjamin, isto é, a relação entre cultura e barbárie, uma visão trágica da história e da modernidade, são, de certo modo, também os mesmos temas da prosa de Bolaño, que investigou em diversos romances e contos a tensa ligação entre ética e estética.

Walter Benjamin dedicou páginas de ensaios a escritores criptofascistas, como o alemão Ernst Jünger e escritores que este reuniu em uma antologia (BENJAMIN, 1994, p. 61-72). O fascínio pela maneira como a ideologia nazifascista infiltrava a cultura é algo tão onipresente na obra de Bolaño que abundam exemplos, como o romance *La literatura nazi en América* (2010a) e o próprio *2666* (2004), que será abordado em breve. Jünger, desafeto de Benjamin, aparece como personagem de *Nocturno de Chile* (2007), de Bolaño; em um dado momento da trama, um personagem latino-americano tem a oportunidade de conhecer Jünger enquanto esse veste o traje oficial da Wehrmacht (2007, p. 34). Trata-se de uma cena irônica que satiriza o deslumbramento latino-americano com autores europeus de moral questionável.

Em *El Tercer Reich* (2010b), o narrador de Bolaño é um alemão obcecado por recriar a Segunda Guerra Mundial em partidas de jogos de tabuleiro; em dado momento, afirma preferir livros escritos com sangue como os de Ernst Jünger (2010b, p. 48). Nada mais apto para um personagem dedicado a recriar cenas de guerra num jogo. Ou seja, de certo modo, as leituras que Benjamin fez de Jünger são filtradas na prosa de Bolaño – pois, em seu ensaio “Teoria do fascismo alemão”, Benjamin denuncia na glorificação da guerra empreendida por Jünger justamente um sintoma do fascismo (BENJAMIN, 1994, p. 63).

No entanto, é em *2666*, o romance derradeiro de Bolaño (composto de cinco partes e mais de 1200 páginas, nas quais o escritor chileno sintetiza, ao mesmo tempo que complexifica, os temas principais de sua carreira), que os ecos do pensamento de Walter Benjamin parecem mais fortes.

Todo estudante de literatura conhece esta frase célebre de Walter Benjamin extraída do ensaio “Sobre o conceito da história”: “Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Ao longo de toda a sua obra, Bolaño construiu tramas

e personagens ambivalentes, grandes escritores que foram colaboradores ou simpatizantes de regimes totalitários; ou o poeta de *Estrella distante* (2009) que revolucionou as letras chilenas enquanto executava assassinatos brutais. Daí deriva, em grande parte, a melancolia típica dos intelectuais de Bolaño, cujo exemplo máximo talvez seja Amalfitano em *2666*.

O personagem Amalfitano aparece como coadjuvante na primeira parte (antes de receber destaque na segunda parte), em que declama um monólogo que é uma interessante reflexão sobre a figura do intelectual latino-americano e sua relação com o poder. Esse monólogo destaca-se por uma série de fatores: em primeiro lugar, porque faz ressoar os pensamentos do próprio Bolaño, de sua visão de literatura que pode ser observada não apenas nas suas obras mais metaliterárias, mas também em entrevistas e ensaios. Trata-se de uma profunda ambivalência em relação à literatura, ao meio literário movido a egos e hierarquizado por fatores extraliterários, e ao fazer literário na contemporaneidade.

Vamos ao monólogo:

– En realidad no sé cómo explicarlo – dijo Amalfitano –. La relación con el poder de los intelectuales mexicanos viene de lejos. No digo que todos sean así. Hay excepciones notables. Tampoco digo que los que se entregan lo hagan de mala fe. Ni siquiera que esa entrega sea una entrega en toda regla. Digamos que sólo es un empleo. Pero es un empleo con el Estado. En Europa los intelectuales trabajan en editoriales o en la prensa o los mantienen sus mujeres o sus padres tienen buena posición y les dan una mensualidad o son obreros y delincuentes y viven honestamente de sus trabajos. En México, y puede que el ejemplo sea extensible a toda Latinoamérica, salvo Argentina, los intelectuales trabajan para el Estado. Esto era así con el PRI y sigue siendo así con el PAN. El intelectual, por su parte, puede ser un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado. Al Estado no le importa. El Estado lo alimenta y lo observa en silencio.

Con su enorme cohorte de escritores más bien inútiles, el Estado hace algo. ¿Qué? Exorciza demonios, cambia o al menos intenta influir en el tiempo mexicano. Añade capas de cal a un hoyo que nadie sabe si existe o no existe. Por supuesto, esto no siempre es así. Un intelectual puede trabajar en la universidad o, mejor, irse a trabajar a una universidad norteamericana, cuyos departamentos de literatura son tan malos como los de las universidades mexicanas, pero esto no lo pone a salvo de recibir una llamada telefónica a altas horas de la noche y que alguien que

habla en nombre del Estado le ofrezca un trabajo mejor, un empleo mejor remunerado, algo que el intelectual cree que se merece, y los intelectuales siempre creen que se merecen algo más. Esta mecánica, de alguna manera, desoreja a los escritores mexicanos. Los vuelve locos. Algunos, por ejemplo, se ponen a traducir poesía japonesa sin saber japonés y otros, ya de plano, se dedican a la bebida. Almendro, sin ir más lejos, creo que hace ambas cosas. La literatura en México es como un jardín de infancia, una guardería, un kindergarten, un parvulario, no sé si lo podéis entender. El clima es bueno, hace sol, uno puede salir de casa y sentarse en un parque y abrir un libro de Valéry, tal vez el escritor más leído por los escritores mexicanos, y luego acercarse a casa de los amigos y hablar. Tu sombra, sin embargo, ya no te sigue. En algún momento te ha abandonado silenciosamente. (BOLAÑO, 2004, p. 160-62)

Embora não haja uma citação direta a Walter Benjamin em *2666*, em *Los sinsabores del verdadero policía* (2011), numa breve biografia elaborada acerca de Amalfitano – o personagem de *2666* retorna ocupando lugar central nesse romance póstumo –, o professor aparece como alguém que “publicó en revistas ensayos sobre Gramsci, Walter Benjamin y Marcuse” (BOLAÑO, 2011, p. 258). Não obstante, não é possível concluir se a menção a Benjamin apenas reproduz um estereótipo do professor de Letras de formação marxista, ou se há uma ligação maior entre o personagem e a Escola de Frankfurt – pelo menos não no livro em questão.

Porém, voltando ao monólogo de *2666*, a metáfora sobre a “perda da sombra” do intelectual usada por Amalfitano lembra muito a da “perda da auréola” do poeta sugerida por Baudelaire em “Perda de auréola” (BAUDELAIRE, 2006), e tida por Benjamin como símbolo da passagem à modernidade.

Neste texto, o poeta de Baudelaire, ao atravessar uma rua da cidade caótica, deixa cair a sua auréola na lama. Surge um dilema: se voltar para buscá-la, será atropelado. Sua decisão, portanto, é a de seguir sem ela. Walter Benjamin retorna a esse poema para pensar questões da modernidade, da dessacralização da arte e do espaço do artista – todos estes, temas caros ao autor chileno.

Há ainda a questão de que os dois personagens no poema em prosa de Baudelaire riem da possibilidade de algum mau poeta encontrar a auréola e passar a usá-la, como se o “ser poeta” fosse, a partir de então, um papel a ser *encenado* como qualquer outro – e eis o desconforto do intelectual no seu personagem. Curiosamente, Baudelaire aparece como epígrafe de *2666*, o que sinaliza que o poeta francês estava entre as leituras que o autor chileno julgava relevantes.

O monólogo de Amalfitano, por mais representativo que seja de uma certa linha de raciocínio que os personagens intelectuais de Bolaño desenvolvem em várias obras suas, é uma parte estranha ao tecido narrativo de *2666*. Composto de cinco partes muito díspares, o romance assimila diferentes gêneros literários, como a *campus novel*, o romance policial, o *Bildungsroman* e o livro de guerra. E, ao contrário de outros textos em prosa de Bolaño, há pouca ação interna. *2666* não conta com narradores febris em primeira pessoa, mas com um narrador indireto livre que quase nunca intervém no narrado. A autoanálise de Amalfitano é uma exceção.

Na “Parte dos Crimes”, há uma radicalização desse projeto de distanciamento narrativo, quando se relatam as mortes de centenas de mulheres com a frieza de um relatório forense. Nesta parte, podemos dizer que os crimes vão sendo narrados dessa forma episódica, que não constroem uma soma, e que não são amparados por uma reflexão unificadora. Outros autores certamente apelariam para uma instância discursiva.

Seguindo essa linha de raciocínio, o famosíssimo ensaio de Benjamin, “O narrador” (1994), coloca a questão em outros termos, mas pode iluminar a discussão. Sabemos que Benjamin, muito interessado na tradição oral, viu no narrador do autor russo Nikolai Leskov marcas de uma continuidade do contador de histórias, capaz de transmitir uma experiência. Contrariando seus contemporâneos (como Dostoiévski), e a informação (notícias) que domina os meios de comunicação, Leskov mostra-se magistral na arte narrativa que consiste em “evitar explicações” (BENJAMIN, 1994, p. 203). Assim, “O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser” (BENJAMIN, 1994, p. 203). Pode-se dizer que em Bolaño os acontecimentos mais brutais são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico tampouco é imposto ao leitor.

Há, no entanto, divergências severas entre o projeto literário de Bolaño e o de Leskov. Benjamin coloca Leskov num pedestal porque ele representa a experiência num mundo que, na visão do teórico alemão, está emudecido após a Grande Guerra.

É difícil, por outro lado, enxergar a obra de Bolaño como transmissor de uma experiência; como dito acima, os episódios se acumulam, e, ao mesmo tempo que não são acompanhados de uma explicação, tampouco se somam a ponto de montar perfeitamente um quebra-cabeça. Benjamin escreve de Leskov: “Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica” (BENJAMIN, 1994, p. 204).

A narrativa de Bolaño é salva, em grande medida, da análise psicológica, mas é uma antítese da de Leskov em todos os outros sentidos. A memorização das narrativas em *2666* é impossível, graças ao seu acúmulo vertiginoso.

Cada uma das vítimas tem suas peculiaridades, mas o leitor não é capaz de acompanhá-las e memorizá-las: a brutalidade, a repetição as homogenizam. Além disso, Benjamin fala de uma “sóbria concisão”; Bolaño opera em uma chave oposta. O que apresenta, então, é um desmedido excesso. 2666 transborda. A questão que permanece é: como podemos compreender esse excesso? Ele pode ser compreendido, ou atua como representação de uma realidade que não é mais sujeita a uma visão totalizante, a um conceito de história determinista?

Na quinta parte, em uma conversa com um editor, o protagonista Archimboldi – escritor alemão que lutou na Segunda Guerra, ainda que não subscrisse à ideologia nazista –, após ouvir a explicação de como é a técnica de bombardeio aéreo “carpet bombing”, reflete:

Archimboldi al tiempo que pensaba que el tipo en cuestión no sólo era pesado sino también ridículo, con esa ridiculez que sólo tienen los histriones y los pobres diablos convencidos de haber participado en un momento determinante de la historia, cuando es bien sabido, pensó Archimboldi, *que la historia, que es una puta sencilla, no tiene momentos determinantes sino que es una proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí en monstruosidad.* (BOLAÑO, 2004, p. 993, grifos meus)

Archimboldi, ecoando Benjamin em “Sobre o conceito da história” (1994, p. 222-234), procura uma definição do que é a história para ele. Para Archimboldi, a história não tem momentos determinantes; é composta apenas de uma proliferação de instantes. O que ele propõe, portanto, é uma história controlada por uma infinidade de pequenos fatores dissociados entre si – uma visão, a princípio, não tão distante da que Tolstói começa a sugerir no epílogo de *Guerra e paz* (2012), mas com a diferença radical de que Tolstói aponta para uma ordem teológica do mundo, inescrutável para os humanos. Enquanto Tolstói, a partir de uma base de pensamento novecentista, quer tirar o peso das grandes figuras históricas, Bolaño, por meio da figura de Archimboldi, põe em cena um discurso que rejeita nexos causais. De todo modo, a história, em ambos os casos, é uma proliferação de instantes: para Tolstói, eles seguem um ordenamento maior, enquanto, para Archimboldi, não há ordem maior, muito menos de origem metafísica.

Em Bolaño, tudo é uma competição pelo que há de mais grotesco ou *monstruoso*, como se fosse possível comparar a Segunda Guerra Mundial (e, portanto, o Holocausto) com os cadáveres anônimos tratados como dejetos do capitalismo tardio – tema da “Parte dos Crimes”, supracitada. A questão, no entanto, não parece ser especificamente de competição, mas do indício de que a monstruosidade é perene, está sempre ressurgindo nessas brevedades.

A definição desta visão de história parece, ainda, fazer eco à leitura de Walter Benjamin ao quadro de Paul Klee, *Angelus Novus*:

Há um quadro de Klee que se intitula *Angelus novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. Tal deve ser o aspecto do anjo da história. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as joga aos seus pés. Ele gostaria de deter-se para despertar os mortos e reunir os vencidos, mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226)

Arrisco dizer, portanto, que *2666* é um romance monstruoso que tenta dar conta de uma visão de história monstruosa, composta de um empilhamento de ruínas, como quer Benjamin, ou de uma proliferação de instantes, como vê Archimboldi.

Ao final, pouco importa localizar evidências de que Roberto Bolaño estudou a obra de Walter Benjamin. A partir dos exemplos que selecionei, creio que fica claro que boa parte do pensamento benjaminiano ressoa na prosa de Bolaño, e que o trabalho de aproximação entre os dois, para além de um exercício de literatura comparada, pode ser extremamente frutífero para elaborar novas interpretações da obra do escritor chileno.

Antônio Carlos Silveira Xerxenesky é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP) e mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Este artigo foi produzido para a conclusão do curso “Sobre ‘O narrador’ de Walter Benjamin”, ministrado pelo professor Samuel Titan Jr. em 2018. Contato: antonio.xerxenesky@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. "Perda de auréola". In: *Poesia e prosa*, volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.

BOLAÑO, Roberto. *El tercer Reich*. Barcelona: Anagrama, 2010b.

BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, 2006.

BOLAÑO, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Compactos Anagrama, 2009.

BOLAÑO, Roberto. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama, 2010a.

BOLAÑO, Roberto. *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama, 2011.

BOLAÑO, Roberto. *Nocturno do Chile*. Barcelona: Anagrama, 2007.

SOLDÁN, Edmundo Paz. "Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis". In: SOLDÁN, Edmundo Paz; PATRIAU, Gustavo Faverón (Orgs.). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

TOLSTÓI, Leon. *Guerra e paz*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TONIO KRÖGER, UM BURGUÊS NOSTÁLGICO

- LUCAS FERNANDO CALDEIRA DE OLIVEIRA

RESUMO

O objetivo deste artigo é compreender como a novela Tonio Kröger de Thomas Mann, busca representar a crise da burguesia tradicional alemã e, consequentemente, dos valores humanistas que o autor a ela atribui. Para isso, partimos de considerações mais genéricas que alguns teóricos traçam sobre esta classe social para depois entendermos as peculiaridades que possui no contexto alemão. Em seguida, utilizamos as definições de Friedrich Schiller para podermos caracterizar o protagonista da novela, um artista, como burguês sentimental, contrapondo-o aos ingênuos para quais dedica seu amor.

Palavras-chave: Literatura alemã; Tonio Kröger; Thomas Mann; burguesia; Friedrich Schiller

ABSTRACT

The objective of this article is to understand how the novel Tonio Kröger by Thomas Mann tries to represent the crisis of the traditional german bourgeoisie and, consequently, the humanistic values that the author ascribes to it. In order to do so, we will start with some general remarks proposed by some scholars about this social class, to later understand the specificities that it possess in the german context. After that, we will use Friedrich Schiller definitions in order to better characterize the novel's protagonist, an artist, as a sentimental bourgeois, opposing him to the naive that he declares his love to.

Keywords: German Literature; Tonio Kröger; Thomas Mann; bourgeoisie; Friedrich Schiller

Em seu ensaio *Goethe como representante da era burguesa*, de 1932, Thomas Mann afirma: “o buguês está perdido” (2011, p. 111). Esta citação poderia ser tomada como uma síntese de grande parte do projeto literário desenvolvido em suas obras de juventude, contudo, para além da representação de uma personagem histórica, o intento do escritor, ao trazer caracteres pertencentes a esta classe em diversos de seus textos, era resgatar um conjunto de valores humanistas que a ela atribuía. Tonio Kröger, protagonista da novela homônima de 1903, é o burguês que traz em si a crise de sua classe. Ele, como o próprio Thomas Mann, é um filho da burguesia que se encaminhou pelo mundo da criação artística, fato que o colocou numa postura reflexiva diante do mundo e de si próprio. Tonio já não pode aderir ao mundo daquela burguesia que, apesar de rejeitá-lo, tanto ama. Traçaremos neste trabalho uma reflexão sobre esta condição do protagonista da novela, tentando entender como sua condição de burguês em crise acaba por construir uma relação de nostalgia com aqueles que ama, e, conseqüentemente, perceber o modo como esta condição permeia os rumos do personagem e da própria estrutura da novela.

Para tal, iremos antes tentar delinear os contornos deste burguês, mesmo que isto possa soar desnecessário, já que é quase impossível desviar de uma descrição da burguesia em qualquer que seja a investigação histórica feita sobre a era Moderna; como dito por Moretti (2014, p. 11) “há pouco tempo essa noção [a de burguês] parecia indispensável à análise social”. Falar da história do capitalismo sem mencionar esta classe seria como narrar uma fábula sem descrever seu personagem motriz, porém, para entendermos as nuances das problemáticas figuras criadas por Thomas Mann, faz-se preciso observar como se dava o debate sobre essa figura no início do século XX, entendendo, assim, a visão ora simpática ora irônica que Mann direcionava à classe à qual pertencia.

Primeiramente, não é uma tarefa simples determinar este grupo como uma classe social coesa, pois, como dito por Perry Anderson, diferentemente da nobreza, que possuía um status legal que combinava títulos civis e privilégios jurídicos, ou do operariado, demarcado pela condição do trabalho braçal, a burguesia não possuía nenhuma unidade interna semelhante (apud MORETTI, 2014, p. 12). Além disso, é preciso entender as especificidades desse burguês a quem Mann dedicou parte de sua obra, pois, como podemos ver em seu romance *Buddenbrook* (1901), o escritor nos conta a história do declínio de uma família burguesa tradicional alemã — a que dá título à obra — ao mesmo tempo que descreve a ascensão de outra, os Hagenström, que em muito se diferenciavam entre si, tanto sob o ponto de vista comercial quanto o dos valores morais. De acordo com o debate intelectual da época, seria possível classificar estas famílias como tipos burgueses distintos: o *Bürger*, designação cabível aos Buddenbrook; e o *Bourgeois*, aplicável, por sua vez, aos Hagenström.

Para Thomas Mann, a *Bourgeoise*, como o próprio uso do termo em francês já indica, remeteria ao mundo não germânico, carregando, dessa forma, um tom pejorativo, já que o escritor alinhava-se, durante a juventude, aos intelectuais que defendiam o país contra as forças “europeizantes” — ligadas, inclusive, à ilustração, às temáticas sociais, à democracia, etc. (cf. LEPENIES, 1996). Na obra, os Hagenström eram definidos pela busca do lucro sem nenhum escrúpulo, advindo da especulação ou dos juros oriundos de operações financeiras, possuindo um código de conduta muito diferente daquele carregado pelo *Bürger*, do qual o próprio Thomas Mann se via como herdeiro espiritual.

O *Bürger*, o autêntico burguês alemão, tem suas raízes fincadas na Idade Média, no período de formação dos burgos; possui como núcleo identitário a profissão, ligando-se às práticas artesanais. Teve um período de vida e legitimidade maior do que em outros países da Europa central, já que a Alemanha teve um desenvolvimento econômico e social tardio se comparado aos vizinhos. O protestantismo marcou fortemente o comportamento desta burguesia, fenômeno observado por diversos sociólogos, como Max Weber em seu *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Mann também detectara esta afinidade já em seu primeiro romance, como é possível notar em alguns dos personagens da família Buddenbrook, principalmente no cônsul Johann, o pai de Thomas, que seguia firmemente a doutrina pietista, em contraposição ao seu pai, também chamado Johann, no qual se notava uma mente mais voltada ao Iluminismo e, conseqüentemente, a uma compreensão mais dessacralizada do mundo.

Mais tarde, no seu ensaio já citado sobre a representatividade de Goethe para a cultura burguesa alemã (2011), o autor reforça essa relação estreita entre a burguesia, a religiosidade e o trabalho, que se consolidaria como uma espécie de “ordem ético-protestante” ou um “amor à ordem; [à] séria disciplina da vida”. A disciplina decorrente desta forma de vida seria o modo correto de se proceder segundo a visão de mundo burguesa, na qual os desejos e ímpetus deveriam ser suprimidos pelo imperativo do dever. Lukács, em seu ensaio “Burguesia e *l’art pour l’art*” (2015), procura investigar os movimentos espirituais desse burguês e o modo como funciona o “domínio da ordem sobre os estados da alma” utilizando-se da obra de Theodor Storm. Para os personagens que habitam o universo criado por este autor “o dever, aquilo que tem de ser feito, é fixado desde o princípio e para sempre como uma determinação que exclui qualquer controvérsia, só podendo haver dúvidas, quando muito, quanto à prática” (Idem, p. 114); para este burguês “conter os desejos não é apenas repressão: é cultura” (MORETTI, 2014, p. 96). Sobre essa classe tradicional, Mann deposita inúmeras características que ele entendia como pertencentes ao verdadeiro espírito alemão, por exemplo, o individualismo, o conceito de formação (*Bildung*), a contenção nos hábitos, o gosto pela rotina e pelo conforto, o amor à ordem, a previdência, a antipatia pela agitação e pelo político etc. (2011).

Esse era o mundo espiritual que suas primeiras personagens povoavam, porém, nelas podemos observar de forma definitiva um sentimento que já era pressentido nos burgueses criados por Theodor Storm: uma perda na fé ingênua de que o simples cumprimento do dever, como forma de vida, teria influência sobre o que acontece no mundo. É preciso salientar, entretanto, que, nas obras do escritor de *Immensee*, ainda não havia sentido fazer perguntas sobre o que não possuía respostas, o único caminho seguro na vida continuava sendo o imperativo categórico do dever (cf. LUKÁCS, 2015). Ali, a burguesia apenas começava a sentir a insegurança diante de um mundo no qual suas antigas convicções já não encontravam a sustentação adequada. A visão destes personagens em relação à vida não era contaminada por esta crise, sendo que lhes era dado somente o fardo de sustentar o resultado de suas atitudes sempre éticas. É aqui justamente que reside o ponto de distinção entre as personagens da novela de *Storm* e *Tonio Kröger*: a subjetividade do protagonista desta novela é constituída sob o efeito desta crise, cindindo-o, dessa forma, da comunidade que ainda caminha de maneira integrada ao mundo que o cerca.

Tonio é a manifestação literária deste “burguês que está perdido”, ou, como dito por sua amiga Lisaweta, extraviado. Desde a sua infância, o personagem se vê como alguém diferente daqueles com quem convive. A sua condição de artista não permite que se ajuste aos ditames do que seria um bom comportamento segundo sua classe social, mesmo que os veja como belos e bons. Thomas Mann constrói, nesta obra, uma dualidade entre o mundo da arte e o da burguesia, que pode ser percebida no próprio nome do protagonista, sendo o primeiro de raiz latina e o sobrenome de origem germânica. A sua hereditariedade mestiça, da mesma forma, comporta as duas realidades, pois, ao passo que sua mãe, Consuelo, é nascida em “algum país lá embaixo no mapa”, é morena de olhos negros, ligada à arte e aos aspectos sensuais da vida, seu pai, o Cônsul Kröger, tratado apenas pelo título e o nome da família, é caracterizado como uma pessoa alta e de olhos azuis cismadores, carregando em seu comportamento toda a fleuma tradicional da burguesia alemã.

Assim como foi feito com seus pais, o protagonista efetua, em diversos momentos da obra, esta relação entre os lugares sociais e os tipos físicos das personagens, como a cor dos cabelos e dos olhos, e em alguns momentos o faz até como uma relação de consequência, por exemplo, nesta descrição sobre Hans, no primeiro capítulo:

Quando acaba os deveres da escola, toma aulas de equitação, ou trabalha com sua serra mecânica, e mesmo nas férias à beira-mar você está sempre disposto a remar, velejar, nadar, enquanto fico estendido na areia, ocioso e perdido, olhando fixamente para a face misteriosamente mutável do mar. É *por isso* que

seus olhos são tão claros. Ah! Ser como você ... (MANN, 2000, p. 94, grifo nosso)

O autor cria uma relação estreita entre o comportamento da personagem, que procurava sempre praticar atividades ligadas ao modo de vida burguês e seus olhos azuis, traço que remete a boa parte dos alemães estabelecidos há muito ali naquela terra. Já as personagens ligadas ao mundo das artes guardam características semelhantes às suas, tal como Lisaweta, que possuía “cabelo castanho frisado e já um pouco grisalho dos lados [...]” e “pequenos olhos negros brilhantes” (2000, p. 113). Essa oposição também se estende às características psicológicas destas pessoas, pois Tonio se mostra sempre como alguém reflexivo, contemplativo, aliado aos aspectos mais introspectivos da vida, enquanto os burgueses por quem cultivava um sentimento de amor e alheamento são ativos e conectados com o lado prático e prosaico do cotidiano.

Assim como o próprio Thomas Mann fora em sua juventude, Tonio Kröger é um *outsider* — ou seja, encontra-se fora do mundo burguês e, desde sempre, está ciente de sua condição — e, ao mesmo tempo, é tratado entre os artistas como um membro, atípico, da burguesia. A sua relação com a arte o coloca numa posição destacada, pois, para que se efetue a construção de uma obra de arte, faz-se necessário um processo reflexivo diante dos fatos do mundo, gerando assim uma impossibilidade de adesão completa aos costumes, à moral, ao lugar social que se ocupa e à medida que se expandia sobre o protagonista: “o poder do espírito e da palavra que reina sorrindo sobre a vida inconsciente e muda” foi lhe tomado impiedosamente “tudo que costuma exigir em troca”. O efeito do ato de criação sobre o criador “tornou-lhe clarividente; mostrou-lhe a essência do mundo e o fundamento último que se oculta por trás das palavras e ações. Mas o que ele viu foi: ridículo e miséria — miséria e ridículo”. A partir de então, torna-se impossível o retorno ao mundo dos “inocentes”: “Então, com o tormento e o orgulho do conhecimento veio a solidão, pois era-lhe impossível permanecer no círculo dos ingênuos, alegremente inconscientes [...]” (2000, p. 109).

Ao romper com a condição “natural” de seu lugar social, Tonio distancia-se da ingenuidade dos demais burgueses e, apropriando-nos do conceito criado por Schiller em seu célebre ensaio *Poesia ingênua e Sentimental*, pode-se dizer que se torna um burguês Sentimental. O grande autor de *D. Carlos* — obra citada por Tonio em seus diálogos com Hans — formulou essa distinção no âmbito da criação poética, inicialmente a partir da investigação das diferenças entre os modos de produção da poesia de Goethe, ingênua, e a sua, sentimental. Para ele, os poetas semelhantes ao autor de *Fausto* conseguem solucionar os problemas mais complexos de sua arte com a mesma naturalidade com que vivem (cf. SCHILLER, 1991, p. 47), pois mantêm uma relação mais próxima com

a natureza. Lukács também trata do conceito, ressaltando a unidade indivisa do ingênuo:

La naturaleza ha concedido al escritor ingenuo el privilegio de producirse siempre como una unidad indivisa, de ser en cada momento un todo autónomo y completo y de interpretar a la humanidad realmente, en la plenitud de su contenido [...]. (1969, p. 20)

A completude está na sua relação direta com os elementos exteriores do mundo e também na própria existência do poeta. Para os sentimentais, no entanto, é impossível chegar diretamente à matéria de sua poesia, sendo que a própria busca passa necessariamente por uma condição reflexionante, que, por ter como objetivo algo inalcançável, desdobra-se num movimento infinito:

Involuntariamente, a fantasia se antecipa à intuição, o pensamento à sensação, e fecham-se os olhos e ouvidos para se imergir contemplativamente em si. A mente não pode suportar nenhuma impressão sem ao mesmo tempo assistir a seu próprio jogo e pôr diante e fora de si, mediante reflexão, aquilo que tem em si. (SCHILLER, 1991, p. 72)

A busca pela arte empreendida pelo poeta sentimental, tal como Schiller coloca, não toca diretamente o sentido das coisas, devendo passar necessariamente pela reflexão sobre tais elementos. Ele está cindido da vida e de si próprio, e a busca por restabelecer esta totalidade perdida mostra-se sem fim:

Assim a poesia sentimental parece provir do esforço de querer ir além, sem contudo jamais poder chegar a sua meta suprema, pois não é somente empenho infinito, mas também reflexão e sentimento. Empenhando-se pelo ideal, é, paradoxalmente, a condição e a impossibilidade de alcançá-lo (SCHILLER apud SUZUKI, 1991, p. 29)

A reflexão se impõe como meio e obstáculo, repondo-se em um jogo infinito, que está na base da existência do artista sentimental, impedindo-o de alcançar sua meta suprema. Essa conceitualização sobre as duas formas de se produzir poesia, concebidas por Schiller, também foi aplicada para entender a distinção nas maneiras de se fazer e de se perceber arte entre os homens da antiguidade, ingênuos, e os modernos, sentimentais. Para além disso, ainda, a noção de sentimental foi utilizada para definir diversas atividades diferentes das dos poetas:

O poeta sentimental é consciente de que sua criação é um produto do artifício, produto de uma mente capaz de criar a partir de suas competências cognitivas e de um instrumental conceitual e analítico que o inibe de qualquer espontaneidade [...] Escusado dizer que tal procedimento se expandiu para além da pena dos dramaturgos. O entendimento de que o trabalho intelectual pressupunha um esforço de universalização se tornara uma assertiva bem-aceita nos mais variados círculos científicos e acadêmicos. (GAIO, 2017, p. 97)

Para nosso trabalho, também faremos uso desta distinção dentro de uma configuração histórica distinta para melhor compreendermos duas formas de percepção possíveis para estes burgueses sobre os quais estamos nos debruçando. É razoável enquadrarmos as personagens da obra em análise segundo estes conceitos: aqueles que Tonio trata como “inocentes”, podemos atribuir o modo de percepção ingênua, já que eles estão em harmonia com o mundo que os cerca, sem que surjam questões acerca do modo como as coisas se sucedem; já o nosso protagonista, por estar preso a uma condição de sujeito que reflete sobre si, seria um burguês sentimental.

Tonio, apartado de sua condição inocente, inveja aqueles que ainda mantêm esse laço com a natureza e com a vida. A narrativa nos expõe a todo momento a esta situação contraditória na qual o amor por este burguês ingênuo choca-se com a impossibilidade de aderência ao modo como esta classe se relaciona com a vida. Uma das manifestações mais perceptíveis, no decorrer da novela, deste paradoxo, no qual Tonio Kröger está inserido, manifesta-se por meio da nostalgia (*Sehnsucht*) que a todo momento é invocada pelo personagem, ao tratar deste tipo de vivência da qual não lhe foi dada a possibilidade de participar. Um anseio pela “inocência, da simplicidade, da vida e de um pouco de amizade, dedicação, confiança e felicidade humana” (MANN, 2000, p. 122). A impossibilidade de ter uma existência simples e natural, já que para criar uma obra de arte é necessário um distanciamento da realidade a fim de transformar a existência em matéria pensada, resfriada, resolvida.

Dentro da tradição germânica, a nostalgia ganha uma conotação um tanto quanto diferente da que temos no uso cotidiano, já que responde a um sentimento muito debatido, desde o Romantismo, entre literatos e filósofos, que o entendiam como algo inerente ao homem moderno, fragmentado, cindido e alienado do significado da vida. Uma espécie de anseio permanente por um objeto inatingível, uma falta que não pode ser suprida. Anatol Rosenfeld, em um texto no qual tenta formular uma distinção entre a ideia portuguesa de saudade e a nostalgia alemã, resume:

Friderich Schlegel chama a “Sehnsucht” um “anelo profundo que não pode ser satisfeito por nenhum objeto individual ou terreno, nem por um ideal, mas que é dirigido somente ao eterno e divino”. No uso popular e poético emprega-se o termo com frequência para exprimir a aspiração a estados ou objetos desconhecidos ou idealizados e apenas pressentidos ou vislumbrados, os quais, no entanto, se julgam mais perfeitos que os conhecidos e os quais se espera alcançar ou obter no futuro. (1959, p. 26)

A nostalgia manifesta-se de diversas formas durante a novela, sendo uma espécie de fio condutor da trama, já que todos os movimentos, tanto interiores quanto exteriores, de Tonio são motivados por esta sensação. Nos dois primeiros capítulos, temos a apresentação dos amores juvenis do protagonista e tanto Hans quanto Ingeborg manifestam no protagonista este sentimento. Eles são representantes ideais desta classe social e deste modo de se viver que é por ele tão adorado.

Assim era Hans Hansen e, desde que Tonio Kröger o conhecera, sentia certa nostalgia toda vez que o avistava, uma nostalgia mesclada de inveja, que se aninhava e ardia em seu peito. Quem poderia ter olhos tão azuis, pensava ele, e viver tão correto e em tão feliz comunhão com o mundo inteiro como você ? (MANN, 2000, p. 94)

O amor é uma das manifestações fenomênicas mais típicas da nostalgia, segundo Georg Lukács, em seu ensaio “Nostalgia e Forma: Charles-Louis Philippe” (2015), que se apoia em Aristófanes para recontar uma antiga explicação mitológica para a origem deste sentimento: “outrora todas as criaturas eram o dobro do que são hoje, mas Zeus as cortou pela metade, e então surgiu o ser humano. A nostalgia e o amor são a busca pela metade perdida de si mesmo” (p. 146). Porém, o nostálgico nunca poderá se encontrar de fato com o objeto de seu desejo, viverá para sempre sob o signo da falta e da incompletude. Tonio tem consciência desse fato, jamais haverá realização neste amor que sente por Hans. Da mesma forma ocorre anos depois com Inge, as mesmas forças se manifestam em seu íntimo, o mesmo “anseio invejoso”, por se saber excluído daquele círculo social, ao mesmo tempo em que a ela devota os mais profundos sentimentos. No entanto, o protagonista, ao tentar dedicar a esses amores a fidelidade que seria própria a um burguês — aquele que se submete sempre ao imperativo do dever —, sucumbe; não consegue cumprir a promessa de fidelidade que fizera a si mesmo, pois é incapaz de sacrificar-se da forma que as personagens de Storm faziam em suas novelas;

diferentemente deles, constatou que “a fidelidade era algo impossível nesse mundo” (MANN, 2000, p. 107).

Apesar de não atingir seus objetivos amorosos, Tonio, à época, tinha “seu coração vivo”, ele era feliz, pois, como veremos adiante, a condição para sua alegria não passava pela realização e integração com os objetos de sua nostalgia, mas pela própria nostalgia em si; uma proximidade que nunca chegava a se efetivar num encontro: “apesar de tudo seu lugar era aqui, onde se sabia perto de Inge, mesmo que se mantivesse isolado” (p. 105). Esta situação o mantinha pleno, já que sua própria subjetividade era constituída sobre este paradoxo.

Após abandonar a sua cidade natal, depois da morte do pai e partida da mãe, ele abraçara definitivamente a vida de artista, com todas as peculiaridades e os prazeres sensuais que lhe são próprios. Foi viver nas cidades do sul da Europa “esperando que o sol de lá trouxesse à sua arte uma maturação mais opulenta. Talvez fosse o sangue materno que o atraísse para lá”; contudo, a distância daquela vida simples e das pessoas com quem convivera às margens do mar Báltico fazia com que “seu coração estivesse morto e sem amor” (p. 110). Os “prazeres carnais”, “as profundezas da volúpia e do pecado ardente” apenas o faziam sofrer, sobrando-lhe “uma vaga lembrança nostálgica de um prazer espiritual que outrora possuía e que não reencontrava em nenhum desses prazeres”.

O momento da novela em que temos uma espécie de reconhecimento da personagem sobre a sua condição é o capítulo em que se desenvolve o diálogo com Lisaweta. Nele, vemos o protagonista inicialmente angustiado e insatisfeito com a vida que leva, começando uma conversa sobre os meandros da criação artística e suas consequências sobre quem o faz. Para Tonio, o artista “configura o homem sem dele participar”, pois, ao exprimir, a literatura esfria seu objeto, resolve-o: “O dom do estilo, da forma e da expressão pressupõe justamente essa atitude fria e exigente com relação ao humano [...]. A partir do momento em que começa a sentir, o artista está acabado” (p. 116). Ainda, para ele, a arte não seria uma profissão como as outras, mas, sim, uma maldição que o retira do mundo pacífico, ordenado e ingênuo no qual vivia e o coloca em uma “misteriosa contradição com os outros, com as pessoas comuns, normais; o abismo da ironia, descrença, oposição, conhecimento, sentimento que o separa de outros seres se aprofunda cada vez mais; você fica só e daí em diante não há possibilidade de compreensão” (p. 117). Ao mesmo tempo que se mostra contra a tentativa de seduzir os ingênuos “os de olhos azuis, que não necessitam do espírito” para o mundo dos nostálgicos:

É uma contradição amar a vida e no entanto lançar mão de todos os recursos para atraí-la para o seu lado, engajá-la nas sutilezas e melancolias, em todas essa nobreza doentia da literatura. O

império da arte se expande enquanto o da saúde e da inocência se retrai sobre a terra. (p. 123)

Aos poucos, por meio deste diálogo, Tonio traz à tona os elementos que o ajudarão a compor sua visão nostálgica em relação ao mundo ingênuo daquela burguesia, que o fará, ao término do capítulo, com ajuda decisiva de sua amiga Lisaweta, entender-se como um burguês extraviado, que, para retornar à felicidade possuída na sua infância e juventude, deverá empreender uma viagem para onde residem as potências que abastecem a sua essência burguesa, o Norte. A eterna viagem do nostálgico em direção à Pátria, um trajeto que se configura como uma jornada de formação inversa às que povoaram a literatura do século XVIII e XIX, pois se trata de um retorno e não de uma aventura para os mundos desconhecidos nos quais o herói passaria por situações diversas que lhe ajudariam na construção de sua individualidade e no desenvolvimento de todas as suas potencialidades como homem. Aqui, Tonio, para encontrar-se, deve novamente travar contato com o mundo ingênuo, puro e belo do seu passado, mesmo sabendo que não poderá tornar-se nunca um daqueles que ama, mas restituirá em toda plenitude a contradição na qual sua alegria está baseada.

A passagem do protagonista pela terra natal o faz experimentar seguidas memórias de sua infância, de seu pai, de Hans, que logo vão restabelecendo o universo de sua juventude. O narrador ressalta que a viagem fora feita confortavelmente, como bem cabe a um típico burguês, além de esmerar-se na toalete para dar a si uma aparência de “frescor e limpeza, como se tencionasse visitar uma casa de gente distinta e correta, onde devesse causar uma impressão de elegância impecável” (p. 131), porém nada disso fez com que passasse despercebido, pelo contrário, era sempre observado com olhar inquisidor, que tentava “classificá-lo socialmente”, “situá-lo na hierarquia burguesa” (p. 130). Tonio continuava sendo um estranho para seus conterrâneos, e o episódio que expõe isso com toda a clareza possível é a oportunidade em que, ao preparar sua partida, é levado por um funcionário do hotel para ser interrogado por um policial. Ele o confunde com um aventureiro perseguido pela corporação. O protagonista aceita tudo, como se compreendesse que todos ali apenas estivessem cumprindo o papel a eles destinado, apenas seguindo o imperativo do dever.

A partir daí, Tonio segue pelo mar para a Dinamarca. O mar Báltico, que é um dos *leitmotifs* de Mann nesta narrativa, um poderoso elemento da natureza que representa metonimicamente todo o cenário sobre o qual se desenvolve a vida daquelas pessoas simples e comuns que admira. O protagonista “encontrava-se num daqueles estados de espírito extraordinários e solenemente contemplativos” e, a partir do convés do navio, contempla o céu, absorvido e esmagado pela beleza que encanta e, ao mesmo tempo, faz com que se sinta

pequeno, anulado, tal qual a definição kantiana do Sublime, muito veiculada pela poesia romântica. Em certo momento da viagem, Tonio observa o mar revoltado e surge-lhe numa inspiração um cântico ao mar, que acaba por não se desenvolver totalmente: “Selvagem amigo de minha infância, aqui estamos outra vez unidos... Mas o poema parava por aí. Não tinha uma forma plena, não fora burilado como um todo, com serenidade. *Seu coração vivia ...*” (p. 144, grifo nosso). Ao restabelecer contato com a natureza exuberante do seu mundo original, a literatura perde a capacidade de resolver os fenômenos da vida. A condição nostálgica do herói sentimental desta novela o impede de acessar e manusear diretamente os dados da natureza por meio da forma poética, e esse sentimento de impossibilidade alimenta sua felicidade.

O final da jornada é em uma pequena pousada diante do mar na Dinamarca, onde os dias passam tranquilos e satisfatórios, resultado do contato ininterrupto com a natureza, o que só era, vez ou outra, abalado superficialmente pela “sensação breve e aguda de saudade e remorso, cujo nome e origem a preguiça e o enlevo impediam-no de investigar” (p. 148). Até que, certo dia, inicia-se a construção de uma cena idílica, na qual a própria contradição que move o personagem ganhará contornos físicos. Após a chegada de um grupo de excursionistas, ele se depara com os dois grandes representantes daquele tipo de pessoas por quem nutre grande admiração, os dois que foram objetos máximos de sua nostalgia amorosa, Hans Hansen e e Ingeborg Holm.

A partir de então, inicia-se a preparação de um baile, no qual a soma das caracterizações e dos acontecimentos resulta numa espécie de alegoria para a crise encarnada pelo protagonista. À medida que os excursionistas e participantes do baile chegam ao ambiente, diversos elementos vão compondo um cenário puramente burguês: as roupas, a música, as famílias, o decoro; e quando Tonio avista novamente Hans e Inge, e os fica admirando, é tomado por um sentimento nostálgico que o abala e o faz “recuar para o escuro”. Este gesto, que antecede diversas considerações sobre a pureza e a ingenuidade superior carregada pelos dois personagens de seu passado, guarda em si o modo como o protagonista lida e lidará sempre com os objetos de sua admiração: assistir e contemplar de longe, sem ser visto, sem participar, sem integrar-se à dança. Ao fim do evento, “estava inebriado pela festa de que não participara e esgotado pelo ciúme” (p. 157). Ficava observando do escuro e depois foi embora. Porém, ali, havia se restituído a felicidade de Tonio: “era como outrora, ele era feliz como outrora, pois seu coração estava vivo”.

Dá-se daí em diante a conclusão da novela, na qual Tonio reconhece a necessidade de sua contradição para que siga feliz, apesar da total impossibilidade de conexão entre sua subjetividade, apartada da ingenuidade primeva, e o mundo burguês que tanto ama, ou, em outras palavras, entre o nostálgico e o objeto do seu amor, já que, como dito por Lukács

aquele que contemplou a grande dualidade da vida será sempre dual e, por isso, sempre solitário; nenhuma confissão, nenhum lamento, nenhuma entrega e nenhum amor fará desse par uma unidade. (2015, p. 146)

A novela *Tonio Kröger* é a jornada do burguês sentimental rumo ao seu norte idílico, na qual, mesmo quando se encontra o objeto de seu desejo, a sua flor azul, a possibilidade de reintegração é inexistente. Eis a condição central da crise configurada por Mann em sua obra. Uma narrativa em que o autor declara seu total amor à burguesia, mas que, ao mesmo tempo, já aponta para uma desagregação dos valores defendidos por esta classe. O uso feito aqui da *Sehnsucht* faz com que ela ganhe novas tonalidades históricas, pois o autor utiliza-se dela para a apresentação, não da crise do homem moderno que já não mais se sente uno, mas de um personagem histórico específico cujo conjunto de ideais já não pode ser utilizado para definir o mundo em que vive assim como sua própria colocação na cadeia social.

A crise aqui representada ganhará futuramente outras tonalidades mais graves, pois, em meio aos valores que se deterioram e à busca de um novo conjunto de ideais para se pensar e sustentar a nacionalidade alemã, essa burguesia acabará seduzida pelas forças regressivas que de alguma forma constituíam o que Lukács chamou de “a disciplina vital” (1969). Mann, após a primeira guerra, ao notar as possibilidades sombrias que rondavam o seu país, passou a direcionar seus esforços para a salvação da sua tão querida cultura burguesa. Quando questionava “de onde vieram os grandes atos libertadores do espírito transformador, ‘senão do burguês’?” (1932), queria, além de demonstrar sua admiração pelos valores desta classe, dizer que a partir dela seria possível encontrar um solo comum humanista que sustentasse uma cultura democrática e uma posterior supraburguesia. Tonio representa um momento de virada em que o autor ainda não conseguia enxergar os problemas que surgiriam do substrato ideológico dessa classe, mas que já entrevia, como podemos perceber pelas crises representadas em suas personagens, as fissuras que não tardariam em mostrar sua verdadeira profundidade.

Lucas Fernando Caldeira de Oliveira desenvolve trabalho de mestrado sobre Arthur Schnitzler e a queda do Império Austro-Húngaro no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Ensaio apresentado à disciplina “Realismo e representações do burguês e do artista: a prosa narrativa de Thomas Mann”, ministrada pelo professor Anderson Gonçalves da Silva, no primeiro semestre de 2017. Contato: lucas.fernando.caldeira@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GAIO, Géssica Góes G. “Por uma teoria da modernidade em *Poesia Ingênua e Sentimental*”. In: *História da historiografia*. Ouro Preto, n. 23, p. 97-113, abr. 2017.

LEPENIES, Wolf. *As três Culturas*. São Paulo: Edusp, 1996.

LUKÁCS, GYÖRGY. *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

LUKÁCS, GYÖRGY. *Thomas Mann*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1969.

MANN, Thomas. *Morte em Veneza; Tonio Kröger*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2000.

MANN, Thomas. “Goethe como representante da era burguesa”. In: *O escritor e sua missão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

MORETTI, Franco. *O Burguês: Entre a história e a literatura*. São Paulo: Três estrelas, 2014.

ROSENFELD, Anatol. *Doze estudos*. São Paulo: Conselho estadual de cultura, 1959

ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

SCHILLER, Johann C. F. *Poesia Ingênua e Sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SUZUKI, Márcio. “Apresentação”. In: SCHILLER, Johann Christoph Friedrich von. *Poesia Ingênua e Sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

OCUPAÇÃO:

O ATO DE ESCRITA NA POESIA DE ANA CRISTINA CESAR

– JULIA PASINATO IZUMINO

RESUMO

Percorrendo a poética de Ana Cristina Cesar, encontramos, em seus textos mistos de poesia, prosa, entradas de diário e correspondência, a figuração do gesto de escrita como um motivo recorrente e central. A consciência de que escrever poesia implica a retirada da palavra do fluxo temporal da fala e a sua subsequente paralisação na página, a sensibilidade em relação ao suporte do texto poético e o que esta intromissão material significa para a relação – então interrompida – entre quem fala e quem escuta, desponta na poesia de Ana Cristina de maneiras variadas e ambivalentes. Ao longo deste ensaio, procuramos mapear algumas das ocorrências da figuração do gesto de escrita, considerando-o nas modulações de sua representação – desde dor, dificuldade e recusa até desejo e espetáculo – e nas suas relações com alguns outros aspectos da obra de Ana Cristina e a poesia marginal brasileira dos anos 1970.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; poesia marginal; gesto de escrita.

ABSTRACT

Going through Ana Cristina Cesar's poetics, within her poetry, prose, diary entries and correspondence mixed texts, we recognise the figuration of the gesture of writing as a recurrent and central motive. The awareness that writing poetry implies the withdrawal of the word from the temporal flow of speech and its subsequent immobilization on the page, the awareness of the support of the text, and what this physical intrusion means to the then-broken relationship between the speaker and his listener emerge in Ana Cristina's poetry in varied and ambivalent ways. Throughout this essay, we have sought to collect some of the occurrences of the acting of the gesture of writing, considering it through the modulations of its representation – from pain, difficulty and refusal to desire and spectacle – and its relations with some other aspects of Ana Cristina's work and of the Brazilian marginal poetry from the 1970s.

Keywords: Ana Cristina Cesar; marginal poetry; gesture of writing.

*Plus tard, les signes, certains signes. Les signes me disent
quelque chose. J'en ferais bien, mais un signe,
c'est aussi un signal d'arrêt.*
Henri Michaux

*Os poemas são para nós uma ferida.
cachoeira
de repente alguém diz a palavra cachoeira
e ela se medusa*
Ana Cristina Cesar

Basta que alguém, anônimo, que nem o sujeito da enunciação é, diga, dentro do poema, a palavra *cachoeira*, que seu fluxo de água se paralisa na página, tal qual Medusa diante de seu olhar de pedra. Ou: basta que a *palavra vírgula viva*¹, a que flui na correnteza da fala, seja capturada pela poeta e inscrita no branco da folha para que se transforme de matéria do mundo em signo gráfico imóvel. Vem à tona a compreensão de que escrever é “retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo” (BLANCHOT, 2011, p. 17). Neste contexto, o próprio fato da escrita se torna um ponto de tensão: o poema se dobra sobre si mesmo e se indaga sobre o instante preciso em que a palavra se materializa na página.

Na poética de Ana Cristina Cesar, a figuração do gesto de escrita e a consideração sobre a palavra assumem formas e tons polivalentes; se “por afrontamento do desejo” a poeta insiste “na maldade de escrever” (CESAR, 2013, p. 27)², em outros momentos esta maldade se transfigura em dificuldade, dor, desejo, recusa e até espetáculo. Como uma fotógrafa que se retrata diante do espelho, evidenciando a câmera, o mecanismo de captura da imagem, e explorando toda a ambiguidade que se instaura a partir deste gesto, sabendo que:

Pegar esse instante de total presença para si mesmo, captá-lo, registrá-lo, passá-lo para a película, é iniciar o processo que decerto fará o autorretrato existir, erigirá a efigie, instalará a autocontemplação no tempo imóvel da fotografia, mas é, ao mesmo tempo, condenar a relação imediata consigo mesmo, é destiná-la a estar sempre acabada, é começar a fazer desaparecer *na* imagem e *sob* a mesma. (DUBOIS, 2011, p. 18)

[1] Lembrando a “Poesia vírgula viva” de Armando Freitas Filho (2005).

[2] Todos os poemas de Ana Cristina Cesar citados neste texto foram extraídos da edição *Poética* (2013), da Companhia das Letras. Para simplificação, a partir de agora só serão indicadas as páginas de onde foram retirados.

– Ana Cristina escreve que escreve, ou que escrevia, ou que não escreverá mais. A repetição com variações do tema do ato produtivo do (e no) poema anuncia um baixo contínuo importante na sua produção relativamente curta; assim, brevemente, ao longo deste ensaio, gostaríamos de anotar suas ocorrências e recorrências para buscar compreender, dentro do universo poético de Ana Cristina Cesar, o que o fato da escrita, propriamente, implica.

É importante notar que Ana C. estava imersa nas discussões e atenta às vontades literárias dos seus colegas da geração marginal da poesia carioca dos anos 1970 – grupo de poetas que ganhou esta alcunha por produzir e editar seus livros e revistas de maneira independente e artesanal, e então os distribuir e vender pessoalmente, às margens do mercado editorial regulado pelo regime militar e da emergente indústria cultural brasileira. Por um lado, tais condições de produção literária e edição tipicamente “marginais” e profundamente personalistas – já que o poeta está envolvido em todas as etapas, da escrita à impressão e distribuição do volume – implicam uma tomada de posição ativa e política por parte dos autores, com a “intervenção direta do escritor no processo global de produção da obra (tornando claro que a produção literária não se restringe à escritura), mas também em um descompromisso com o sistema de consagração no campo cultural” (idem, p. 201).

O maior controle e a aguda consciência da materialidade e do *design* de sua própria edição implicam também uma abertura para a manipulação total do livro-objeto, potencializando o jogo entre forma e conteúdo e suas significações. Em 1979, quando publicou os seus dois primeiros livros, *Cenas de abril* e *Correspondência completa*, em edições artesanais, Ana Cristina não deixou de evidenciar a atenção crítica às formas do *design*. *Correspondência completa*, apesar do título portentoso, saiu em uma edição exageradamente pequena, do tamanho da palma da mão; nos créditos, irônica e humorosa, consta ser a segunda esta que era, na verdade, a primeira edição. Na única e curta carta que compõe o livro, escrita para “my dear” e assinada no final por “Júlia”, rompendo com o pacto autobiográfico (LEJEUNE, 2008) que o título e o nome da poeta impressos na capa – que aqui assina “ana cristina c” – poderiam começar a sugerir, uma parte se destaca:

Passei a tarde toda na gráfica. O coronel implicou outra vez com as ideias mirabolantes da programação. Mas isso é que é bom. Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro. Vou fazer um curso secreto de artes gráficas. Inventar o livro antes do texto. Inventar o texto para caber no livro. O livro é anterior. O prazer é anterior, boboca. (p. 49)

A menção direta ao controle e à censura operada pelo regime militar na poesia de Ana C. merece ser notada – aqui se evidencia a posição da poeta, que

acreditava que a opção marginal, o envolvimento total do sujeito que passa a tarde na gráfica, apesar da implicância do coronel, tinha “maior significado político” (CESAR, 1999, p. 201). E se a atividade da escrita surge como um desagrado, causando inclusive dor física, aqui ela se justifica (mal necessário?) para o objeto-livro. A inversão na lógica de causalidade – em certa ideia de que o texto se torna o livro e que seria a fonte do prazer – aponta para uma atenção à materialidade do veículo do texto literário, que parece ir em outra direção em relação às “leis do grupo”³.

Isto porque, no outro lado da moeda, com o seu o envolvimento total, o poeta “dispensa intermediários e, principalmente, transa mais diretamente com o leitor” (idem, p. 201), uma vez que circulam nos mesmos (poucos) espaços e compartilham as mesmas referências, vivendo quase o mesmo cotidiano – o que colaborou para incorporar ao texto poético esta que Heloísa Buarque de Hollanda chama de uma “face afetiva evidente”, por absorver “os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida” (2004, p. 109). A renovada relação de cumplicidade com o colega-leitor move consigo um esforço pelo diálogo através da literatura, e a conversa, a piada, o segredo, a confissão se somam ao registro quase sem depuração de cenas, sensações, conversas alheias e acontecimentos banais. Esta vontade de aproximação entre arte e vida, da poesia que se faz na “corda bamba” entre a experiência e seu registro, se torna o ponto de contato entre estas poéticas tão distintas reunidas sob o mesmo apelido de *marginal*, acompanhando também uma linguagem geralmente ágil e de formas mais curtas – tais quais os poemas-minuto da “vertente coloquial” (MENEZES, 2013, p. 16) de Chico Alvim, como “Irani, manda o Gilson embora”: “Eu mando/ mas ele não vai” (2000, p. 56) e “Ai, ai”: “— Ai, ai/ — Ai, ai pra mim também” (1988, p. 159).

O ouvido apurado e os olhos atentos para tomar de assalto os instantes poetizáveis da vida cotidiana potencializa o interesse do sujeito ao presente imediato da experiência individual. Desta junção de fragmentos de cenas e frases, temos a impressão de uma coleção de *snapshots*:

A poesia brasileira que no Modernismo apelou para a Kodak para descobrir os instantâneos da vida, hoje realiza o poema-*polaroide*, de revelação instantânea e “elabora” um estilo e uma estética do inacabado, do “surpreendido” pelo acaso da interferência do poeta. (FREITAS FILHO, 2005, p. 113)

Aqui, assim como no procedimento fotográfico, a gana pela poetização da vida faz o poeta se voltar ao momento exato em que o acontecimento é retirado do tempo cronológico e a experiência efêmera se paralisa na palavra: a captura do poema. O *instante*, aliás, como já notava Octávio Paz em 1972,

[3] Como ironiza a própria poeta: “a lei do grupo: todos os meus amigos/ estão fazendo poemas-bobagens ou poemas minuto” (p. 333).

tornou-se a temporalidade privilegiada para estas gerações que, a partir da segunda metade do século XX, diante da derrocada das utopias revolucionárias, o esgotamento (“o ocaso”) das vanguardas artísticas e da realização de que a “concepção da história como processo linear progressivo se mostrou inconsistente” (PAZ, 2013, p. 155), se voltaram ao presente como tentativa de reconciliação entre o passado irrecuperável e o futuro impossível:

A visão do agora como centro de convergência dos tempos, originalmente visão de poetas, transformou-se numa crença subjacente às atitudes e ideias da maioria de nossos contemporâneos. O presente tornou-se o valor central da tríade temporal. A relação entre os três tempos mudou, mas essa mudança não implica o desaparecimento do passado ou do futuro. (idem, p. 160)

Completamente imersa nessa vivência do tempo, a poesia brasileira dessa geração, personalista, crítica e autoconsciente, também se volta, vira e mexe, ao instante em que ocorre sua concretização. Às vezes, com a leveza de um encontro fortuito entre o poeta e a palavra, como neste poema de Chacal:

Anatomia

pego a palavra no ar
no pulo paro
vejo aparo burilo
no papel reparo
e sigo compondo o verso

(CHACAL, 2007, p. 181)

– cujo título já aponta para a vontade do olhar às partes constitutivas do corpo do poema, as palavras pegadas por acaso “no pulo” e “no ar” por um sujeito oculto em primeira pessoa que, nota Flora Süssekind (2004), institui um ego onipotente que centraliza e organiza a experiência com rapidez e fluidez, expresso no ritmo acelerado dos versos curtos, sem pontuação, e com a aliteração dos *pês* – *pego, palavra, pulo, paro, aparo, papel, reparo, compondo* – que marca o ritmo de caminhada do poeta que segue em frente, compondo versos. Aqui, o gesto produtivo da poesia é a própria “consagração do instante”, como compreende também Octávio Paz: “[o] poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal: nesse aqui e nesse agora principia algo (...). Esse instante é ungido com uma luz especial: foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração” (PAZ, 2012, p. 53).

Mas o que ocorre, exatamente, no momento em que a caneta encontra o papel e retira o instante e a palavra do mundo para a sua consagração em forma de poesia? “Como conciliar – dialetizar – a *distância* implicada pela *enunciação da escritura* e a *proximidade*, o arrebatamento do presente vivido ao mesmo tempo que a aventura (...)”, como registrar ao mesmo tempo que se vive, “este texto paralelo, o texto da vida “contemporânea”, concomitante”. (BARTHES, 2005, p. 36). Esta, que é uma das perguntas fundamentais de Roland Barthes em *A preparação do romance*, é logo seguida por uma sugestão de estratégia – “Pode-se escrever o Presente *anotando-o* – à medida que ele ‘cai’ em cima e embaixo de nós (sob nosso olhar, nossa escuta) (...)” (idem, p. 36) – que não está isenta, porém, de justas consequências:

O que essa prática implica do sentido, do tempo, do instante, do dizer? A *Notatio* aparece de chofre na intersecção *problemática* de um rio de linguagem, a linguagem ininterrupta: a vida – que é texto ao mesmo tempo encadeado, prosseguido, sucessivo, e texto superposto, histologia de textos em corte, palimpsesto –, e de um gesto sagrado: *marcar* (isolar: sacrifício, bode expiatório etc). (idem, p. 37)

Na intersecção *problemática* entre a vida, o texto e o gesto descrita por Barthes encontramos uma poética como a de Armando Freitas Filho, amigo íntimo de Ana C. e também contemporâneo dos marginais. Na sua poesia, na qual proliferam sugestões e imagens de fluxo – seja pela seriação dos poemas numerados ou sequenciais na unidade do livro; pela exploração de aliterações, assonâncias e paronomásias em poemas marcadamente ritmados, nos quais “palavra-puxa-palavra”; seja pela frequente figuração da corrente sanguínea, de veias, da água e outras imagens fluidas – a escrita e, especialmente, a *mão* que escreve se tornam um problema. Então, com a violência do “escrever metralhadora” (FREITAS FILHO, 2003, p. 452) e das “palavras mudas” que são:

Arrancadas tão depressa
pelos cabelos
pela raiz
da terra última (...) (idem, p. 356)

– a poesia se junta mal, penosamente, com a vida e com o corpo do poeta:

Doente de mim
desde que a escrita
juntou-se à vida, com as linhas

da mão misturadas às do papel
sob o peso da batida do pulso pegajoso. (ibidem, p. 563)

A mão se estranha do sujeito da enunciação e se mistura ao suporte do texto, a página, ao passo que a escrita se mistura à vida atravessada por signos duros – o peso da *batida do pulso pegajoso* – e redobra a atenção do poema sobre si e seu limite: “Entra em cena o descompasso entre a obra e o devir de uma existência cujo fluxo não pode ser detido ou capturado em um texto definitivo.” (PINHEIRO, 2009, p. 93), ou ainda:

(...) essa escrita recusa-se a desgarrar-se do que deixa para trás, sua justificativa interna ficando suspensa, na medida em que o momento da escrita seria apenas a consequência extrema de um estado de urgência anterior e que deve permanecer pulsando, minando a estabilidade das formas que puderam sedimentar-se apenas “por um fio”. (GOLDFEDER, 2018, p. 225)

Já Ana Cristina Cesar parece habitar aquela mesma intersecção paradoxal de algumas maneiras distintas, ambíguas, mutantes. Ocasionalmente, o texto parece pretender acompanhar o ritmo desta vida, em poemas nos quais o sujeito lírico se encontra em diferentes meios de transporte, sejam eles carros, ônibus, navios: “Esses planos e truques fui eu que inventei dentro do trem.” “Trem atravessando o caos?” – qual o quê” (p. 59); ou “Escrevendo no automóvel” (p. 121), dirigindo a mil, “voei pra cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furiosa: é agora, nesta contramão” (p. 85) – afinal: “Não, a poesia não pode esperar./ O brigue toca as terras geladas do extremo sul./ Escapo no automóvel aos guinchos.” (p. 284). Nestes contextos, “[a] ‘cena da escrita’ é pintada em deslocamento, como se a poesia fosse uma viagem, uma evolução no tempo e no espaço: ‘Estou sirgando, mas/ o velame foge’”. (BOSI, 2015, p. 23)

De vez em quando, neste trânsito, a poesia parece conseguir se emancipar, e, “ambulante/cruz vermelha/ sonâmbula”, guia a sua própria ambulância:

e dizia: não lembro
de nenhum céu que me console,
nenhum,
e saía,
sirenes baixas,
recolhendo os restos das conversas,
das senhoras,
“para que nada se perca

ou se esqueça”,
 proverbial,
 mesmo se ferido (...) (p. 235)

– em busca de sua própria matéria; ou, até mais veloz que a própria poeta, foge, corre em outra direção, como neste trecho de “Contagem regressiva”:

Tenho medo de ter deixado a máquina ligada
 elétrica IBM lebre louca solta pelo campo

Corri atrás
 da lebre louca em corrida coerente
 atrás das tocas e escrevi: trejeitos. (p. 274)

Esta “corrida coerente” da poeta atrás da máquina de escrever selvagem aponta àquele desejo de supressão do intervalo instaurado entre o sujeito e sua expressão, como indica ainda Viviana Bosi:

Seu ideal seria correr tanto que conseguisse cruzar a linha de chegada junto às palavras, compartilhando com elas a intensidade da reunião improvável entre esse sujeito acicatado pelo moscardo da iminência e sua necessidade de expressão. (Bosi, 2015, p. 21)

Para Marcos Siscar (2011), em consonância, este deslocamento às vezes físico do sujeito lírico da poesia de Ana Cristina o coloca também em trânsito entre o poema, a vida e o leitor. A procura incessante por um *você*, o desejo de comunhão e interlocução, é, para Ana C., um ponto nevrálgico – como a própria autora defende: “... do ponto de vista de como é que nasce um texto, você, quanto está escrevendo, o impulso básico de escrever é mobilizar alguém, mas você não sabe direito quem é esse alguém” (CESAR, 1999, p. 258) – e abundam na sua produção poesias mistas de prosa, entradas de diário, simulacros de confissões, correspondências, tentativas de diálogos; gêneros nos quais a comunicação, o endereçamento, tomariam o primeiro plano. Entretanto, se o texto poético sempre tem uma destinação e a sua escrita é feita em movimento a um destinatário, mesmo que “singular e anônimo” (SANTIAGO, 2013), Ana Cristina nunca deixa de esbarrar no fato da escrita e impõe a este sujeito lírico o mapeamento dos limites materiais do texto – evidente neste trecho de “Fogo do final”:

No verso: atenção, estás falando para mim, sou eu que estou aqui, deste lado, como um marinheiro na ponta escura do cais.

É para você que escrevo, hipócrita.

Para você – sou eu que te seguro os ombros e grito verdades nos ouvidos, no último momento.

Me jogo aos teus pés inteiramente grata. (p. 121)

– no qual a reiteração da segunda pessoa do discurso fortalece a sensação de interlocução: há um *eu* que, mesmo ciente da distância interposta (por estar “deste lado”, na “ponta escura do cais”), escreve para *você*. Mas as duas primeiras palavras, o aviso inicial “no verso:”, já haviam nos colocado no limiar da ficção, como quem diz *a partir de agora estamos em um poema*, explicitando o mecanismo do discurso estetizado – e a citação de Baudelaire e seu leitor-irmão, “hipócrita”, não deixa de funcionar como um lembrete ao universo de referências da literatura.

Explorando a moldura destes gêneros referenciais e fáticos, ao mesmo tempo que assume a consciência aguda da página, do livro, criadores de distância entre quem fala e quem escuta – a ponto de suplicar: “surpreenda-me amigo oculto/ diga-me que a literatura/diga-me que teu olhar/tão terno (...)” (p. 241), mesmo que a impossibilidade da resposta impeça o poema de se realizar por completo, quedando os versos inacabados no silêncio compulsório do *outro* – Ana C. abre uma “ambivalência provocante, uma brecha que esvazia a oposição e a hierarquia entre vida e poesia” (SISCAR, 2011, p. 25). A vida deseja, insiste em habitar a poesia, mas se encontra sempre impedida, frustrada. Assim, muitas vezes, como neste poema-súplica, o silêncio e a espera por uma resposta, um telefonema, um cartão-postal, uma carta – “Querida. É a terceira com esta a quarta que te escrevo sem resposta” (p. 63); “Nenhum desses temas me consola./ Espero ardentemente que me telefonem.” (p. 280); “E depois você ainda diz que eu não respondo./ Ainda aguardando.” (p. 50) –, evidências da dramatização do diálogo através da poesia, são substituídos pelo ato da escrita, então transformado em tema e motivo da composição, por exemplo neste trecho de *Luvax de pelica*, de 1980:

Estava no canto do quarto esperando o carteiro soar quando resolvi te escrever mesmo assim.

Assim mesmo sem resposta, abrindo meu caderno de notas seis meses depois.

Folheio seis meses à toa; a folha não é macia nem tem marca-d'água extraforte com dobras de envelope que viaja de avião, selado com dois anjos inocentes que rasguei.

Dois anjos inocentes!

A folha é muito dura e hoje é o dia mais longo do ano com ou sem você. Thank you very much, thank you very much. A

próxima canção que eu vou cantar é Me Myself I (aplausos fortes e breves e mais longos) que neste verão quero dedicar a você que não me escreve mais e é diretamente responsável pelo meu flerte com o homem dos correios. Tonight... maybe one of these days... he wrote a letter about a girl... Are you ready? One, two, three – estou mestre em abrir envelopes.

“Kiss you anelipsy

if....?”

Se o quê?

Entendeu agora por que a folha é dura e chupa a tua tinta?

Bota tudo, ele me falou.

Over here on the piano...

And on this side of the stage...

Não estou pegando direito. Por que estão vaiando agora? Você será possível que não avisou que se mudou? Estou escrevendo para a peça vazia, para a louca senhoria, para a locatária com mania? Me desculpe mas isso é uma grande covardia. (p. 65)

Neste livro, o terceiro publicado por Ana Cristina Cesar, o diário e a correspondência se confundem constantemente com as formas dos poemas, estabelecendo, na sua superfície, a tensão constante entre os “rasgos de Verdade” e o “olhar estetizante”. Aqui também fica evidente o que Siscar considera como a relação provocativa – quer dizer, que tanto seduz quanto irrita – que a poesia de Ana Cristina estabelece com os seus leitores:

O sujeito se constitui e se modula pela relação nervosa com o leitor, ou melhor, com aquilo que, na retórica da interlocução, aponta para um transbordamento do sujeito, do espaço delimitado da subjetividade do próprio poeta. Nesse sentido, a provocação daquilo que se apresenta como sinceridade diz respeito a uma política da alteridade, ao gesto de estabelecer uma *relação*, algo como um traço ético da subjetividade. (2011, p. 24)

No trecho destacado, a interlocução oscila do âmbito mais privado (a escrita para um sujeito específico) ao mais público (a apresentação diante de uma plateia) e o gesto de escrita de uma carta se transfigura em espetáculo. O poema constitui o processo de construção de uma cena enunciativa: o sujeito forja um *eu* que convoca o leitor, *você* anônimo – “que não me escreve mais” – para dentro do texto, no mesmo ato em que o impossibilita de adentrar a cena, operando a distância no texto poético com o uso subterfúgios formais como as elipses, alusões obscuras, versos e imagens inacabadas e a incursão

de outros escritores – evidente principalmente no quarto parágrafo, em que se monta a situação de espetáculo, anunciando uma canção (talvez de Billie Holiday) e interrompendo a apresentação em um anticlímax: “Tonight... maybe one of these days... he wrote a letter about a girl... Are you ready? One, two, three – estou mestre em abrir envelopes”. Ainda, as perguntas rimadas e ritmadas que encerram o texto procuram a interpelação direta de um interlocutor, confirmando o que Siscar dizia anteriormente: no poema que se funda *para* mobilizar o outro, como naquele trecho de “Fogo do final”, o chamamento mesmo se torna matéria da poesia e o *eu* se faz objeto, ferramenta para a interlocução, nascendo já, assim, na iminência da alteridade.

O poema como espaço de teatralização é algo que surge, com maior radicalidade, em “le ballet de l’opéra à rio”, publicado postumamente em *Antigos e soltos* (2008):

dos bastidores perde-se a ilusão do
 transe. mas hoje eu queria escrever do meio de luzes que
 só a plateia visse.
 Desejava um palco puro, pura
 perspectiva de plateia,
 desejava
 escrever com violência para consolar-te: a violência
 com que (imaginamos)
 os bailarinos fetichizados se erguem
 em êxtase
 em transfiguração (p. 355)

Este poema deixado manuscrito é uma das raras ocasiões em que Ana Cristina manipula graficamente os versos no espaço da página, em uma imitação dos movimentos do ballet no palco ou, em uma camada mais profunda, numa tentativa de “alcançar, pela palavra, a fusão perdida com algum rito original” (Bosi, 2015, p. 30). Contudo, logo percebemos, a sua impossibilidade faz o poema se constituir pela adversativa. Seu primeiro verso é a afirmação da perda do transe: somos de início colocados nos bastidores, como quem assiste da coxia. A interrupção da repetição rítmica das plosivas – “dos bastidores perde-se” – justamente por “a ilusão” e a quebra sintática dissonante do verso em “do/ transe” agravam a sensação de perda da harmonia da ilusão. A adversativa “mas” inaugura o discurso do desejo (acentuado pelos pretéritos imperfeitos dos próximos verbos: queria, visse, desejava), e o ato da escrita se transforma no próprio espetáculo em uma duplicação curiosa – se por um lado o sujeito quer ocupar o “palco puro”, por outro, também deseja “pura/ perspectiva de plateia”, aquela que vê o palco a distância; o sujeito deseja escrever “do meio de luzes”,

a partir de um lugar “que/ só a plateia visse”, subordinado ao olhar do outro. O gesto de escrita se torna espetáculo em sua acepção mais completa, desde os bastidores, onde se testemunha o processo de composição e sua *violência* velada, que da plateia não enxergamos, até o palco, espaço do desejo e da ilusão:

O ato de escrita nesse palco puro é também o ato sob o olhar imediato do outro, ou o desejo mais puro que é violência, ou seja, a destituição do outro (ainda que supostamente para consolá-lo) e que transforma os bailarinos em fetiches (isto é, subsumidos ao desejo do outro), ainda que – eis um último desvio imaginário – esteja aí a possibilidade de êxtase e transfiguração. (ZULAR, 2015, p. 88)

A irrupção do olhar do outro e o jogo de ser-vista-sendo-vista surgem ao longo da poética de Ana C., assumindo também outras potências. Enquanto em “le ballet...” a perspectiva da plateia é o motivador do fato da escrita e, mesmo com a violência estetizada mascarada em êxtase, o centro do desejo do sujeito lírico, em um poema simulacro de entrada de diário como “16 de junho”, a intromissão do olhar alheio provoca o gesto de escrita à autoconsciência maníaca e circular: “Decido escrever um romance. Personagens: a Grande Escritora de Grandes Olhos Pardos, mulher farpada e apaixonada. O fotógrafo feio e fino que me vê pronta e prosa de lápis comprido inventando a ilha perdida do prazer. (...)” (p. 35). O sujeito lírico escreve que decide escrever sobre uma escritora, interrompida, todavia, pela figura de um fotógrafo que intervém na cena à qual aponta a sua câmera, escrutina e altera a realidade, transformando a escritora em personagem de sua fotografia – instalando uma circularidade *ad nauseam* na qual a imagem fotográfica figura a escritora no momento em que escreve que percebe estar sendo observada por um fotógrafo que, flagrado no instante da ação, é incorporado à poesia também como personagem...

A recorrência da forma do diário íntimo na poética de Ana Cristina Cesar, aliás – seja a sua simulação, o uso estético de sua moldura, ou as anotações *reais* que acabaram misturadas aos poemas e manuscritos publicados postumamente – instaura ainda outra instância de reflexão do ato de escrita sobre si mesmo.

Há, por certo, uma dimensão da escrita do diário que o submete ao registro do insignificante do cotidiano⁴ e à temporalidade do calendário, datada, ancorada ao fluxo do tempo cronológico da vida, fazendo-o operar como uma espécie de salvação ao escritor que deseja escapar do esquecimento e da solidão, de acordo com Maurice Blanchot:

Escrever cada dia, sob a garantia deste dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao

[4] Como resume perfeitamente o verso único do poema “Diário” de Chico Alvim: “o nada a anotar”. (ALVIM, 1988, p. 79)

que há de extremo na fala. Cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer. (2013, p. 273)

Esta ideia de preservação do dia vivido através do seu registro, mesmo que isto implique a alteração da experiência e a sua delimitação pela única sinceridade possível no diário – “a exigência que ele deve atingir, mas não deve ultrapassar.” (idem, p. 270) –, se aproxima muito aqui da noção da escrita-*testemunho* que, para Ana Cristina, surge como uma preocupação. Em um manuscrito datado “Dia 16 de outubro de 1983”, no qual a inscrição do ano sugere ser uma entrada de diário de fato, o tema reaparece:

Lá fora está sol, quem escreve deixa um testemunho. Reesquecendo. Joguei fora algumas coisas já escritas porque não era o testemunho que eu queria deixar. É outro. Outro agora. Acredite se puder. (...) Lembra que o diário era alimento cotidiano? Que importa a má fama depois que estamos mortos? Importa tanto que abri a lata de lixo: quero outro testemunho. Diário não tem graça, mas esquenta, pega-se de novo a caneta abandonada, e o interlocutor é fundamental. Escrevo para você sim. *Da cama do hospital. A lesma quando passa deixa um rastro prateado. Leiam se forem capazes.* (p. 309)

O rastro, que chega a ser físico – seja o da lesma ou do registro no papel (“pega-se de novo a caneta abandonada”) –, assume uma posição central: força motriz, motivo primordial do ato da escrita. Se este texto reflete sobre a sua própria condição de testemunho, se insiste na escrita (“que não tem graça, mas esquenta”) para criar um testemunho, controlado e curado, mas sincero, (“Joguei fora algumas coisas já escritas porque não era o testemunho que eu queria deixar.”), então aqui “escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu...” (BLANCHOT, 2013, p. 274). Daí também advém a estranheza dos momentos em que, enquanto escreve, o sujeito lírico renuncia às letras e declara que não escreve mais, operando o paradoxo pragmático da negação em ato (cf. MAINGUENEAU, 2001).

É o que ocorre, por exemplo, no poema “meia-noite. 16 de junho”: “Não volto às letras, que doem como uma catástrofe. Não escrevo mais. Não milito mais. Estou no meio da cena, entre quem adoro e quem me adora. (...)” (p. 37), em que um paralelismo sintático justapõe o gesto de escrita ao gesto político – ambos em negação. Ou em *Lovas de pelica*: “Fico quieta./ Não escrevo mais. Estou desenhando em uma vila que não me pertence” (p. 55) e também “Desisto de

escrever carta./ Desenho três patos presos numa loja”(p. 58). Neste livro cheio de remissões ao *Emergences-Résurgences* (1972) de Henri Michaux, a substituição da palavra pelo risco e pelo desenho realizaria o desejo do sujeito de “*sair da pauta*” (p. 56) – que, paradoxalmente, nunca se realiza de fato, uma vez que o desenho é continuamente anunciado e descrito no texto.

A pergunta que agora começa a se formular – e que por hora ficará sem resposta – é sobre o processo de constituição deste sujeito poético que, movendo-se por uma compreensão aguda da escrita como produtora de rastro, de presença, escolhe inscrever sua negação – que escreve *para* anunciar que não escreve. Enquanto o sujeito, já vimos, por vezes se constitui *no* discurso, pela interlocução ou pelo testemunho, ele parece se instaurar na fenda que se abre entre a enunciação, a renúncia em ato e o próprio gesto que a registra.

Seguindo nossas investigações, porém, encontramos o poema “Cabeceira”:

Intratável
Não quero mais pôr poemas no papel
nem dar a conhecer minha ternura.
Faço ar de dura,
muito sóbria e dura,
não pergunto
“da sombra daquele beijo
que farei?”
É inútil
ficar à escuta
ou manobrar a lupa
da adivinhação.
Dito isso
o livro de cabeceira cai no chão.
Tua mão que desliza
distraidamente?
sobre a minha mão? (p. 106)

Além de tratar discursivamente do fato da escrita e da destinação – ou, de novo, da sua negação – o sujeito lírico ainda incorpora um verso de Manuel Bandeira entre aspas – de “Canção”, que, aliás, também tematiza a impossibilidade do contato físico imposta pela poesia: “Mandaste a sombra de um beijo/ Na brancura de um papel:/ Tremi de susto e desejo,/ Beije chorando o papel” (BANDEIRA, 1976, p. 143) –, para não restar dúvidas de que este verso é uma intromissão de outra voz na cena, adensando o caráter construído do texto de ficção. Mais uma vez, estamos lidando com a renúncia e a tentativa de afastamento do leitor deste texto (“É inútil/ ficar à escuta/ ou manobrar a lupa/ da adivinhação”), lembrando

o verso “Eu quero que você saia daqui” (p. 64) que se repete algumas vezes na poesia de Ana Cristina. O que é interessante para nós neste ponto, porém, é a virada que o poema parece operar nos seus últimos cinco versos. De repente, uma enunciação (“dito isso”) intromete a cena de escrita com a presença de uma voz que, indicativa de um corpo e uma presença, nos permite atravessar o limiar da ficção. A construção sintática consecutiva forja uma coincidência entre a fala e o movimento físico de um objeto (“o livro de cabeceira cai no chão”) que aponta para a possibilidade de coabitação deste espaço, íntimo, à cabeceira da cama, onde a mão de quem escuta (“tua mão”) pode chegar a tocar a mão de quem escreve. Esta nova possibilidade de transbordamento do ato da escrita para a vida, neste atravessamento operado pela presença do corpo, borra finalmente os limites até aqui bastante definidos entre o espaço do gesto físico e o delimitado pela página. Lembrando um pouco o problema da *notatio* barthesiana, Siscar comenta:

A escrita da vida (a bio-grafia) designaria, antes, o modo como a vida, ao escrever-se diante de meus olhos, coincide com a própria experiência. Nesse momento, maravilhada, a poeta vislumbra que “sou eu que sou vivida, sou eu que sou grafada”. O paradoxo é, então, constituído não somente pela convivência dos opostos, mas também pelos dilemas que resultam da ideia de que, por um lado, escrever é sempre constituir a partir da perda do modelo (da vida) e de que, por outro, viver é sempre dar corpo a uma escrita (aquilo que constitui essa vida). (2011, p. 30)

Acirrando ainda mais a problemática da escrita bio-gráfica desta poética, Ana Cristina escreve três curtos poemas publicados em sequência em *Antigos e soltos*:

Ocupação

o ato de escrever

ocupa metade da minha prosa e metade da minha vida.

mando um bilhete para ele: vê se desocupa a

outra metade.

Preocupação

bilhete não respondido: que ameaças

são essas?

Desocupação

preciso sair da outra metade para ceder

lugar ao iminente ato de foder.

(p. 350)

Nesta pequena série de poemas, três variações sobre o mesmo tema, o ato de escrever se torna sujeito da interlocução, com quem o sujeito da enunciação deseja se comunicar, operando um transbordamento radical entre vida e escrita. A ironia calculada do poema que é escrito sobre e para o ato de escrever, que então passa a ocupar todas as metades constitutivas deste sujeito lírico, não passa despercebida e Roberto Zular conclui:

Estamos diante de um ato de escrita do qual se deseja sair, mas não se sai (isto é, o enunciado diz da necessidade de sair, mas diz isso em um novo ato de escrita), como metade sempre traduzível de um lado para outro (mesmo a sua não-resposta, a impossibilidade de interlocução, é traduzida como ameaça) e que se desdobra ainda uma vez [em Desocupação]. (2015, p. 92)

A solução encontrada por este sujeito diante da irremovível ocupação do ato da escrita de sua prosa e de sua vida é, então, retirar-se a si mesma, abrindo mão de sua existência para ceder espaço, então, a dois atos que, na justaposição sintática, se tornam análogos: o de escrever e o de foder.

E neste momento, este paralelismo forçado entre os dois atos nos poemas nos remete a uma associação que foi sugerida em algumas etapas deste trabalho e que ainda resta ser analisada: a iminente relação do gesto de escrita e das figurações do corpo: “Não o corpo da linguagem nem a linguagem do corpo, mas o *corpo na linguagem* como lugar entre a voz e o olhar, com todos os dramas que se interpõem quando se interpõe a escrita no circuito do desejo” (ZULAR, 2015, p. 101).

A aproximação entre a escrita e o corpo se apresenta na obra de Ana Cristina Cesar pela dor que o exercício da escrita por vezes inflige – “Datilografei até sentir câimbras” (p. 39) – ou, na mesma moeda, cura – “27 de junho:/ o prurido só passou com a datilografia. Copiei trinta páginas de Escola de mulheres no original sem errar.” (p. 40) –, assim como pela via do desejo, que pode ser erótico – “Abre a boca, deusa” (p. 97) – e literário, como nota Annita Costa Malufe:

O texto literário, diz Ana Cristina, seria aquele movido por esse desejo corporal: trata-se no entanto de um desejo propriamente literário. Ou seja, não um desejo de seu autor, algo de ordem pessoal, mas sim um desejo próprio à natureza do escrito literário. O texto poético, literário, o poema: é ele quem deseja e que, de certo modo, concretiza esse desejo ao ser lido. Ao contrário do que afirma Ana C., podemos pensar que, ao ser lido, o texto

passa efetivamente a existir enquanto corpo, efetuando seu movimento como o corpo do leitor. (2018, p. 442)

– ou ainda pela sutil afinidade que surge entre o gesto de escrita e o encontro do sujeito com o seu reflexo:

Minuta de férias

1

Fraturo as mãos. Me reúno com casal em lugar ermo. Máquina de escrever é peça irônica entre bagagens. “Faz vinte dias não olho no espelho” me diz ela. “Faz vinte dias não escrevo palavra” digo-lhe em revide. Estaríamos a falar da mesma coisa? Enquanto isso eu e ele discutimos a grandeza dos poetas. Entre um Pessoa e outro me aconselha estilo enxuto. Estaria a falar em pouca lágrima? Faço pouca fé. Sem mãos piora essa pessoa. Nem sei onde contar esse triângulo. Manietada a memória não escapa das três extremidades. Nem mão tenho para atirar a flauta seca ao mar. No gesso estéril aqueço mitologias: o casal se encolhe e cabe na palma branca e dura que me atrela. (p. 330)

“Minuta de férias” é um texto em prosa dividido em duas partes, das quais, por falta de tempo, só iremos analisar a primeira. O texto de frases curtas e protocolares, congruente com a linguagem burocrática das minutas, apresenta de início um descompasso – no poema narrado no presente da enunciação, o sujeito conta que tem ambas as mãos fraturadas, o que já indica um descompasso e uma duplicidade temporal entre o momento da experiência e da escrita. Lembrando Freitas Filho, o sujeito com as mãos fraturadas se torna disfuncional – “piora essa pessoa”, diz, brincando com a referência aos outros Pessoas – e não consegue contar (no duplo sentido de “contar” o triângulo: numericamente ou narrar o seu acontecimento), não pode “atirar a flauta seca ao mar” (numa negação em ato a uma referência à *Fábula de Anfião*, de João Cabral de Melo Neto). O que mais nos interessa, entretanto, é a impossibilidade da escrita que acarreta o diálogo: “‘Faz vinte dias não olho no espelho’ me diz ela. ‘Faz vinte dias não escrevo palavra’ digo-lhe em revide. Estaríamos a falar da mesma coisa?”

A relação que se traça é sutil, mas perceptível. Jacques Lacan considerava que o estágio do espelho é processo durante o qual a criança se depara com o seu próprio reflexo e, progressivamente, primeiro o confunde com a realidade, percebe se tratar de uma imagem e finalmente compreende que a imagem é um reflexo seu, em um fenômeno que se desenvolve “como uma *identificação* no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a

transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (1998, p. 97), reconstruindo a partir de uma referência externa e imaginária a unidade de seu corpo, antes mesmo de conquistar o seu domínio “real” e motor. O ato de se olhar no espelho, como “ela” do poema não faz há vinte dias, referiria a um movimento de reconstruir a unidade do próprio corpo que, apesar de sensível, só pode ser verificada visual e simbolicamente a partir da referência da objetividade externa do reflexo.

Se acredita falar da mesma coisa quando equipara ao olhar no espelho o escrever palavra, o sujeito do poema assume similaridades complexas entre o gesto e o processo da constituição da identidade física, corpórea, e lírica: se “ela” verifica sua identidade diante do espelho, “eu” constrói a sua através do ato de escrever; se “ela” constrói seu corpo simbólico a partir de uma imagem exterior e refletida, “eu” depende das mãos que possam escrever e, assim, compor o espaço ficcional onde a enunciação se realiza.

E de repente, tateando na penumbra, nos aproximamos de uma hipótese. Michel Foucault considerava o espelho como um espaço intermediário, uma experiência mista entre a utopia e da heterotopia:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou: o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (2006, p. 415)

É um lugar-não-lugar que o espelho parece então construir, capaz de instaurar um espaço e um tempo absolutamente virtual e real, ao passo que permite a realização da imagem enquanto – e apenas enquanto – o sujeito

se encontra diante dela. Mas como sabemos, considerando as teorias de Paul Zumthor, há também uma dimensão da leitura de poesia que é dêitica, única e irrepetível no seu acontecimento:

A leitura é a percepção em uma situação transitória e única, da expressão e da elocução juntas. O texto poético, no patamar de nossa cultura, comporta sempre um elemento informativo (salvo raras exceções). Ora, a informação assim transmitida pelo texto produz-se em um campo dêitico particular. Um aqui-eu-agora jamais exatamente reproduzível. (2007, p. 57)

O que nos permitiria então compreender, em algum nível, o poema também como produtor de um tipo de espaço intermediário, aberto à experiência mista da utopia e da heterotopia, assumindo que produz um tempo que parece utópico – por instaurar um tempo presente único do universo ficcional e lírico, a consagração do instante – e heterotópico, porque se abre e se renova a cada leitura e elocução performática. E aqui, ainda, talvez, a cena de escrita, a tematização do ato de escrever possa contribuir para a construção deste espaço enunciativo que se cria e, autoconsciente, se dobra sobre si mesmo.

Julia Pasinato Izumino desenvolve trabalho de mestrado sobre a poesia de Ana Cristina Cesar e a fotografia de Vivian Maier no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Ensaio apresentado à disciplina “Fases da poética brasileira a partir dos anos 60”, ministrada pela professora Viviana Bosi, no segundo semestre de 2018. Contato: julia.izumino@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVIM, Francisco. *Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ALVIM, Francisco. *Poesias reunidas*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- BOSI, Viviana. "Ana Cristina Cesar: "Não, a poesia não pode esperar". In: BOSI, V., FALEIROS, A., ZULAR, R. *Sereia de papel. Visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2015.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica de tradução*. São Paulo: IMS/ Ática, 1999.
- CHACAL. *Belvedere*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.
- FREITAS FILHO, Armando. "Poesia, vírgula, viva." In: NOVAES, A. (org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano e Senac Rio, 2005.
- FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- FOUCAULT, Michel. "Outros espaços". In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. (Ditos e escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GOLDFEDER, André. ““Pelos Ares”: *longa vida*, de Armando Freitas Filho”. In: Bosi, V.; NUERNBERGER, R. *Neste instante*. São Paulo: Humanitas, 2018.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LACAN, Jacques. *O seminário: livro 11: os quatros conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MALUFE, Annita Costa. “Ana Cristina Cesar: o poema-corpo ou o poema voltado para fora de si”. In: Bosi, V.; NUERNBERGER, R. *Neste instante*. São Paulo: Humanitas, 2018.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MENEZES, Lu. *Francisco Alvim*. Rio de Janeiro: UERJ, 2013.

MICHAUX, Henri. *Emergences-Résurgences*. Genebra: Edition d’Art Albert Skira, 1972.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAZ, Octávio. *Os signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PINHEIRO, Mariana Q. *Na fenda dos dias: leituras a partir de algumas datas na obra de Armando Freitas Filho*. 2009. Dissertação. (Mestrado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SANTIAGO, Silviano. “Singular e Anônimo”. In: CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar*. Coleção Ciranda da Poesia. RJ: EdUERJ, 2011.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

ZULAR, Roberto. "Sereia de papel (algumas anotações sobre a escrita e a voz em Ana Cristina Cesar)". In: BOSI, V., FALEIROS, A., ZULAR, R. *Sereia de papel. Visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2015.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CÂMARA DE ECO:

NOTAS SOBRE O RITMO NA OBRA

POÉTICA DE MIRTA ROSENBERG

– SHEYLA M. V. MIRANDA

RESUMO

Pensando o ritmo como a dimensão que organiza no poema a configuração da subjetividade, “o movimento da voz na escritura”, como propõe o teórico francês Henri Meschonnic (2006, p. 43), este artigo analisa o modo como o ritmo é articulado na obra da poeta e tradutora argentina Mirta Rosenberg (1951-2019), sobretudo em seus dois primeiros livros, *Pasajes* e *Madam*.

Palavras-chave: Mirta Rosenberg; Ritmo; Poesia argentina; *Pasajes*; *Madam*.

ABSTRACT

*Reflecting on the rhythm as an organizing dimension that configures the subjectivity in a poem – “the voice’s movement in writing”, as defined by the french theorist Henri Meschonnic (2006, p. 43) – this article analyses how rhythm is articulated in the works of the Argentinian poet and translator Mirta Rosenberg (1951-2019), especially on her first two books, *Pasajes* and *Madam*.*

Keywords: *Mirta Rosenberg; Rhythm; Argentinian poetry; Pasajes; Madam.*

“Yo no sé: si sueño, soy”

Mirta Rosenberg

A via de acesso à obra de Mirta Rosenberg não é expressa, uma estrada plana com placas de sinalização instaladas a cada tantos quilômetros: vá por aqui, vire à esquerda neste verso. É preciso dar voltas, insistir; passar uma e outra vez pelo mesmo ponto, as pontuações, ouvir as rimas internas, o jogo de aliterações e assonâncias, o carrossel de remissões cruzadas, o som a alertar o sentido, a hesitação prolongada entre o som e o sentido de que falava Paul Valéry (1960, p. 637), ambos operando num contínuo que move a língua, que a estende para incorporar outro idioma e outras vozes. É um terreno cumulativo, o da poética de Rosenberg, e para decodificar seu campo de forças, mais que nada, talvez seja preciso ouvir. Tenho tentado escutar seus sinais.

GENEALOGIAS DE UM RITMO

A obra de Mirta Rosenberg é inédita no Brasil e nunca foi publicada em outros países de língua portuguesa, ainda que figure em numerosas antologias em inglês, francês e alemão. Só um de seus poemas está traduzido para o nosso idioma – a versão em português de “Una elegía”¹, assinada pelo poeta e tradutor brasileiro radicado em Berlim Ricardo Domeneck, foi publicada em 2014 na revista eletrônica *modo de usar & co.*² Rosenberg é, portanto, uma autora praticamente anônima neste país vizinho à sua Argentina natal, daí a necessidade da breve apresentação que se segue.

Mirta Rosenberg nasceu em 1951 em Rosário, província de Santa Fé, e ainda morava na cidade margeada pelas águas amarronzadas do Rio Paraná quando publicou seu primeiro livro, *Pasajes*, em 1984. Publicou outros oito livros: *Madam* (1988), *Teoría sentimental* (1994), *El arte de perder* (1998), *Poemas* (2001), *El árbol de las palabras* (2006), *El arte de perder y otros poemas* (2015), *Cuaderno de Oficio* (2016) e o mais recente deles, publicado em outubro de 2018, *El árbol de las palabras – Obra reunida 1984/2018*. Vale destacar que o título de seu último livro retoma o da obra lançada em 2006, e o célebre verso de Elizabeth Bishop traduzido ao espanhol nomeia duas de suas obras. Rosenberg é mesmo uma autora de reiterações, remissões internas, repetir como que para fixar o que não se pode deter: seiva de árvore, fluxo de palavra. Morreu em 28 de junho de 2019, seus últimos anos espelhando uma vida inteira dedicada à poesia: depois das cinco da tarde dedicava-se à tradução literária, antes aos poemas que escrevia à mão nos pequenos cadernos que colecionava.

Em 1986, a autora passou a integrar o conselho editorial do *Diário de Poesía*³, revista literária em que publicou muitas de suas traduções, como por

[1] Poema do livro *El Arte de Perder*, publicado em 998 (cf. ROSENBERG, 2006, p. 169).

Colocar Rosenberg em versalete.

[2] Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2014/06/mirta-rosenberg.html>

[3] Publicação trimestral criada em 1986 e editada até 2011, foi uma das principais revistas literárias da Argentina e surgiu no momento em que uma série de títulos independentes voltaram a circular no país no contexto da abertura democrática – a ditadura militar vigorou no país entre 1976 e 1983. Por quase duas décadas, o *Diário de Poesía* publicou poetas argentinos contemporâneos, além de muitas traduções do inglês, sobretudo de autores modernistas. Rosenberg participou da fundação do título e se manteve ativa na publicação até seu último número.

[4] Em seu ensaio destinado a pensar o ritmo e a rima, Pound diz que “uma rima deve trazer consigo um leve elemento de surpresa, se é que se destina a provocar certo prazer”. (POUND, 1976, p. 14).

[5] Na tradição da poesia de língua inglesa, a unidade métrica não é a sílaba e sim o pé, que é composto de duas ou mais sílabas. Marianne Moore subverteu esse padrão até então dominante, escrevendo inclusive versos de uma só palavra, por exemplo no trecho de “The Fish”, publicado em 1918: “*The barnacles which encrust the side/ of the wave, cannot hide/ there for the submerged shafts of the/ sun,/ splitlike spun/glass, move...*”.

[6] No texto “La Página Maestra, Traducir Poesía” (2016, p. 244), Rosenberg define três passos essenciais para verter poemas para outra língua: “Escuchar. Interpretar. Traducir”.

[7] ROSENBERG, Mirta. La poesía como pura experiencia. *Clarín*, Buenos Aires, 9 nov. 18. Entrevista concedida a Osvaldo Aguirre. Traduzo para o português os trechos de entrevistas e de citações do espanhol para melhor fluidez do texto.

exemplo as que fez de textos de Emily Dickinson, Marianne Moore, Katherine Mansfield, Hilda Doolittle, Stevie Smith, Elizabeth Bishop, Anne Sexton, Anna Swir, Denise Levertov e Kay Ryan. Desde o início de sua trajetória como tradutora, iniciada concomitantemente com sua atividade poética, Rosenberg publicou sobretudo traduções de poesia, e sobretudo de poesia escrita por mulheres em língua inglesa, mas também se dedicou a verter para o espanhol poemas de autores como W.H. Auden, D.H. Lawrence, James Laughlin, Seamus Heaney. Todos esses nomes a quem dedicou o tempo e a meditação que a tradução exige parecem conformar para Rosenberg uma espécie de cânone estrangeiro particular, cujos critérios primordiais para o pertencimento poderiam ser a valorização de rimas tecidas com o “leve elemento de surpresa” defendido por Pound⁴, caso de Emily Dickinson, artesã máxima das *off-rhymes*, inexatas, perturbadoras; a acentuação e uso do *enjambement* inventivos ao modo de cada autor e a contrapelo de seu tempo, por exemplo Marianne Moore, de quem se pode dizer que transitou de atenção acentual para uma atenção silábica⁵.

Evidentemente não é possível dizer que todos estes poetas traduzidos se encaixam em uma mesma zona de interesses, que partem de uma mesma premissa ou que lidam com os mesmos procedimentos poéticos. Mas se pode supor que o fato de que os tenha escolhido para *trasladar*⁶ a seu idioma dá pistas do que é eixo para sua poética – “Às cegas, o ritmo é tudo”, escreveu num dos poemas de *Pasajes*. “Meu primeiro livro se chama, de fato, *Passagens*. Como se eu tivesse sabido, mas não o sabia, que aquele era o começo de um percurso, de uma viagem”, comentou a autora em entrevista ao jornal *Clarín*⁷.

O ritmo parece ser também o que configura uma forma de dizer novas posições, novas vozes de mulher, porque sua obra também integra as vozes das muitas poetas que traduziu. Se o ritmo é o que organiza no poema a configuração da subjetividade, os sentidos vacilantes do eu, como formula Henri Meschonnic (2006, p. 43) – “o ritmo é o movimento da voz na escritura. Com ele, não se ouve o som, mas o sujeito” –, a construção rítmica de Mirta Rosenberg é a via arterial que tomo para me aproximar de sua poética, supondo que esta sondagem possa me levar a compreender as muitas articulações que estão em jogo no momento em que desponta no cenário literário argentino (e por isso as análises são concentradas em poemas dos primeiros livros), o contexto histórico e as questões de gênero que atravessam os textos, a noção de tradução como atividade não apenas paralela à criação poética, mas capaz de alimentá-la, de dilatar suas fronteiras.

SISTEMA DE ÊNFASE

Dos 20 poemas do livro de estreia de Rosenberg – alguns deles longos, espriados por três ou quatro páginas –, três têm o mesmo nome, “Pasaje”

(somados, vão dar no plural "Pasajes", o já mencionado título da obra publicada em 1984):

PASAJE

Ahora soy la madre,
amante,
la Blanca que construye
hijos
con sus aguas dadas
a la luz del mundo
y a la sombra

que sonrío en la carne de las piedras
cuando nacen de la sombra
de mi carne.

(...)

(ROSENBERG, 2006, p. 22)

PASAJE

No es desmateria
el furor
o el dolor de esta piedra
que hasta el cuerpo guarda.
Inorgánica
consiste por amor
o por temblor
de no poder amar
lo suficiente
y no acaba con el centro
que la irradia. Cascada
permanece, quebrada,
facetada,
destella para que oigas
que habla
y que no habla.

(...)

(ROSENBERG, 2006, p. 34)

PASAJE

Un dedo demora
por amor a
la luz;

Jogando com a ênfase nas consoantes /l/ e /v/ e na vogal /u/, Rosenberg imprime agilidade a este fragmento ao encadear sete adjetivos referentes às “palavras que seguem planas”, nas quais se apoiará para chegar à ação, num movimento entre o pensamento e o ato, o interno e o externo. A “hebra”, a linha que desfiada (“devanada”) serve para a mulher tecer o véu que revela (“devela”) a entrada, uma trança através da qual se pode vislumbrar um caminho, um acesso: finalmente a que diz, a que arma, e até trapaceia (“trampa”). Torcidas (“combardas”), exploradas em seus múltiplos sentidos, enfatizadas, palavras como “devanar” e “velo” operam no poema a inauguração um espaço de potência para a o sujeito que se enuncia.

ABERTURAS, REPOSICIONAMENTOS

Sobre o ritmo disse Émile Benveniste que é “literalmente uma maneira particular de fluir” (2006, p. 367). Um de seus leitores mais atentos, Henri Meschonnic (1982, p. 43) observa essa premissa na densa teoria que desenvolveu sobre o ritmo, na qual defende que este não pode ser só mais uma subcategoria da forma, “o ritmo é um movimento da voz na escritura, com ele não se ouve só o som, mas o sujeito”. Antes, Octavio Paz (1982, p. 64) colocou que o ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias, que “é como um ímã”: “Ao reproduzi-lo [o ritmo] – por meio de métricas, rimas, aliterações, paronomásias e outros processos – [o poeta] convoca as palavras. Um estado de abundância verbal segue-se à esterilidade (...)”. Paz diz também que, dada sua potência ritualística, o ritmo é capaz de costurar presente, passado e futuro. Segundo Meschonnic, o ritmo também é capaz de distinguir o caráter político e sócio-histórico da inscrição da voz do sujeito.

Os procedimentos sonoros e visuais experimentados por Rosenberg em sua estreia – e que são retomados e trabalhados desde novas perspectivas no decorrer de sua obra, sempre com a marca de sua dicção de reverberações internas – são também formas de dizer a Argentina dos anos 1980.

A ditadura durou consideravelmente menos em território argentino do que no Brasil – sete anos lá, entre 1976 e 1983, e 21 anos aqui, entre 1964 e 1985. Mas os indicadores apontam que foi a mais violenta da América Latina. O último número oficial divulgado (em 2006, no governo de Cristina Kirchner) informa que 8.368 pessoas foram vítimas do regime militar, entre desaparecidos, mortos e sequestrados. No entanto, organizações de direitos humanos, como as Avós da Praça de Maio, afirmam que esta cifra é muito maior: cerca de 30 mil pessoas teriam sido vitimadas pela repressão do governo do general Jorge Rafael Videla⁹.

Campos férteis da arte argentina, o cinema, as artes visuais e a literatura foram desarticulados diante dos episódios de repressão sangrenta, perseguição

[9] Apenas para efeito comparativo, o Chile divulgou a informação de 4.299 vítimas da ditadura militar, que lá vigorou entre 1973 e 1990. No Brasil, foram 434 vítimas, segundo o relatório final da Comissão da Verdade, divulgado em dezembro de 2014. Ativistas brasileiros reivindicam que o número de pessoas mortas pelo regime militar foi muito maior – muitas vítimas teriam sido indígenas e trabalhadores rurais e por isso não constam na lista oficial. As informações são da reportagem “Argentina ainda discute quantas foram as vítimas da última ditadura militar”, publicada na *Folha de S. Paulo* em 01/02/2016.

política e corte de verbas para instituições culturais, numa estratégia para a desagregação da resistência:

Entre as nefastas consequências da última ditadura militar argentina, cabe mencionar, além das já tristemente conhecidas, a interrupção do fecundo desenvolvimento que a poesia experimentava nos anos 70. A censura, a clandestinidade da atividade intelectual, o exílio e o desaparecimento de escritores transformaram a literatura durante o chamado *Proceso de Reorganización Nacional*, transformação cujos efeitos também seriam sentidos na década posterior. (CABRERA, 2009, p. 29)

No livro *A palavra nômade: poesia argentina dos anos 70*, o poeta argentino Santiago Kovadloff (1990, p. 16) – ele próprio um expoente do grupo de autores que começou a publicar nos anos 70 – diz, no ensaio de abertura, “O desânimo, a confusão, a pobreza de iniciativas quebraram as vozes de muitos poetas”. E cita, na sequência, um trecho de uma carta enviada a ele pelo poeta e crítico Daniel Freidemberg, seu contemporâneo, que figura entre os autores selecionados para a antologia de poemas que compõe a segunda parte do livro:

Essa situação veio agravar-se pela falta de estímulos objetivos concretos: o definhar de grande parte da indústria editorial argentina, a sensível redução das tiragens, a proliferação de editoras estrangeiras, a invasão do mercado local pelos best-sellers, o desaparecimento de revistas literárias (mesmo que se deva reconhecer um relativo ressurgimento destas nos últimos anos [da ditadura]), o êxodo de muitos escritores, a destruição literal de “ambientes literários” e uma dura situação econômica que, por um lado, afasta grandes contingentes do público potencial e, por outro, tira do próprio poeta – oprimido pela falta de tempo e pelo excesso de preocupações materiais – a possibilidade de dedicar-se à criação.” (FREIDEMBERG *apud* KOVADLOFF, 1990, p. 17)

Entre as reações poéticas a esse contexto, Kovadloff (1990, p. 18) aponta que o “acento carregado pela poesia nos anos 70 no paradoxal e surpreendente contribui para sublinhar a concepção do real como indeterminação e imponderabilidade”. E que foram traços, tanto dos poetas que publicaram nos anos 70 quanto dos que apareceram nos anos 80, a incerteza e a ambiguidade, de modo que a subjetividade passou a se configurar de um modo difuso, nunca direto. “Interioridade e exterioridade deixam de apresentar fronteiras claras,

tornando-se difícil perceber quando o texto poético nos comunica experiências reais ou hipotéticas, vividas ou imaginadas” (KOVADLOFF, 1990, p. 19).

Rosenberg fez sua estreia como poeta em 1984, menos de um ano depois do fim do ciclo da ditadura na Argentina. A publicação de seu primeiro livro foi possível porque, no processo de distensão do ciclo de poder do regime militar, o campo literário foi se recompondo por meio de ações como os ciclos de encontros poéticos organizados pela poeta e crítica Diana Bellessi no Centro Cultural San Martín, das oficinas de criação literária ministradas por vários escritores, do surgimento de revistas literárias como a *Punto de Vista*, dirigida por Jorge Sevilla e Beatriz Sarlo, e outras menores, de fôlego curto, que duraram uma ou duas edições.

Nesse contexto de alargamento dos espaços editoriais, uma nova tendência foi se constituindo: poetisas mulheres começaram a figurar em antologias poéticas, a assinar traduções de autores consagrados, a dirigir revistas e editoras independentes. “Os livros de poesia assinados por mulheres deixaram de ser raros, uns poucos nomes em meio a uma grande lista de escritores homens, como vinha acontecendo desde a chamada *generación del cuarenta*”, explicita Alicia Genovese (1998, p. 15).

Quando questionada sobre o contexto de publicação de obras poéticas de mulheres na década de 1980, Rosenberg relembra a entrevista que ela e a Diana Belessi fizeram com Susana Thénon¹⁰ em 1988, pouco depois de a autora publicar *Ova Completa*: “Agora é mais natural que uma mulher escreva e também diria que as mulheres são mais lidas. Naquele momento Susana Thénon era muito pouco conhecida. A entrevista foi muito dolorosa, ‘Esqueço as coisas, não sei o que responder para vocês’, ela dizia, e pouco depois descobrimos que ela já estava doente”¹¹.

Outras poetisas mulheres além de Rosenberg, Bellessi e Genovese conseguiram se colocar nesta espécie de fenda aberta no mercado editorial (e no contexto político-social) da Argentina do início da década de 1980, entre elas Delfina Muschiatti, Irene Gruss, María Negroni, Dolores Etchecopar, Susana Villalba, Tamara Kamenszain¹². Essa espécie de onda de autoras mulheres no cenário poético argentino implicou um reordenamento diferente da grande aparição de vozes femininas do início do século XX, que coincidiu com a inserção da mulher como novo sujeito social – o nome mais representativo deste momento foi o da poeta e jornalista Alfonsina Storni, que se tornou uma voz poética feminina/feminista de grande relevo na literatura hispano-americana¹³.

Antes dominante não só na Argentina, o tom marcadamente confessional já não seria a via de expressão das poetisas que começaram a publicar naquele país nos anos 80, o que faz pensar na seguinte colocação de Shira Wolosky (2001, p. 120), anotada em seu livro *The art of poetry*: “The course of women’s writing through history has therefore been highly discontinuous. Rather than

[10] Susana Thénon (1935-1991) é considerada a mais importante figura poética para a geração de autoras que passaram a publicar nos anos 1980. Thénon, que havia publicado três livros antes da ditadura militar, só voltou a lançar uma obra em 1984, ano seguinte ao fim do regime. Em 1987, publica *Ova Completa*.

[11] ROSENBERG, Mirta. La poesía como pura experiencia. *Clarín*, Buenos Aires, 9 nov. 18. Entrevista concedida a Osvaldo Aguirre.

[12] Até o momento, Tamara Kamenszain é a única do grupo de autoras argentinas que passa a publicar na década de 1980 já editada no Brasil. Os livros *O Gueto* e *O Eco da Minha Mãe* foram traduzidos por Paloma Vidal e Carlito Azevedo e lançados em 2012. Em 2015, a editora 7Letras publicou da mesma autora *O livro dos divãs*.

[13] Para saber mais sobre a autora, consultar o livro *A constituição da subjetividade feminina em Alfonsina Storni*, de Nildicéia Aparecida Rocha (Ed. Unesp, 2013). Nele a autora esmiúça o panorama da produção poética na Argentina do início do século XX e discorre sobre a questão da “escrita de mulher” na obra de Storni.

building on earlier efforts and examples, each woman poet has had, until recently, to make a new beginning". No que se refere à poética de Rosenberg, a indeterminação e a difusão convocaram uma forma com traços de fricção, de camadas de sons que ecoam uns aos outros (colidem uns com os outros?), versos móveis ou distendidos que enunciam uma identidade em trânsito, em que temporalidades se chocam, interno e externo são muitas vezes indissociáveis e palavra e ação são reciprocamente dependentes:

EL ORIGEN DE LA ACCIÓN

*La pasión más fuerte
de mi vida
ha sido el miedo.*

*Creo en la palabra
(dilo)
y tiemblo.*

(ROSENBERG, 2006, p. 13)

CÂMARA DE ECO

Rosenberg avança nos testes, na modulação de sua dicção em *Madam*, seu segundo livro, publicado em 1988. Na obra fica evidente a tensão entre forma constricta e conteúdo vertiginoso, os tremores de uma configuração íntima que, instável, não se revela na superfície – há um jogo de máscaras, há um jogo de vozes.

Se abandona o artifício visual de dispor um verso no exato ponto em que termina aquele que o precede, recurso que é usado em todo o *Pasajes*, em *Madam* o apreço de Rosenberg pela reiteração sonora, pelas rimas internas é ainda mais forte, como se o espaço de reverberação tivesse que estar ainda mais constricto e a mancha que ocupa o poema na página, mais definida – se todo o resto é indeterminação. A começar por seu título. Retomo a etimologia de “Madam”, originalmente a palavra francesa “Madame”, em que *ma* (= minha) e *dame* (= senhora) e *dame* (= casa), do latim *domina, domus*. *Mea Domina*, inclusive, foi dar também em Madonna. Então simplesmente minha senhora, mas também a representação artística da mãe de Deus, uma muito responsável dona de casa, além disso uma cortesã, “fina, exclusiva, bella, y ella/ recibe em casa”, são os versos que fecham o primeiro poema de *Madam* (cf. ROSENBERG, 2006, p. 61).

Neste livro, as orações são encadeadas numa pulsação distendida, com orações mais longas a ponto de que poemas sejam construídos quase sem pausas, como este:

*CUANDO es muy joven, echada,
se debate al dirimir la suerte
recostada en opacas ilusiones que la prenden
a la cola del instante, y a sutiles expresiones
donde sola, necia, la voz que habla
no es sedante pero arrecia, pues es ella
y es aquélla de su propia madre invitándose
a sí misma a una conversación que cuadre
a esta ocasión tan íntima en que en una
se han juntado dos en sumo grado separadas
por la vida, perpetuada como estigma
que somete lo que prende, consumida
en fertilidad que enciende muerte, sumándose
a la suerte de decir, de dirimir, de ser
la indigna. (ROSENBERG, 2006, p. 63)*

Enunciado no tempo presente (“cuando es muy joven”), o poema apresenta uma sucessão de acontecimentos que fixa a mulher “a la cola del instante”, ainda que a voz repasse, a um só tempo para si e para o interlocutor, episódios distantes no tempo da enunciação e que a levaram a ser “la indigna”. Cita o momento em que de uma fizeram-se duas: a relação sexual em que fora concebida (“invitándose a sí misma a una ocasión tan íntima”), a separação da mãe, o fato de que tenha sido consumida em uma fertilidade que, paradoxalmente, convoca a morte, e não a vida.

Rosenberg maneja o sistema de ênfase deste poema em duas frentes, como se escrevesse numa câmara de eco: os verbos colocados no presente do indicativo e a recorrência, mais uma vez, das rimas internas, que condensam no espaço-tempo do poema a duração da existência: echada/recostada, ilusiones/expresiones, necia/arrecia, conversación/ocasión, separada/perpetuada, estigma/indigna. “É certo que a rima confere um encadeamento que talvez de outra forma não fosse possível existir. Para mim, através da sonoridade, ela também confere profundidade. Além de minha leitura de [Hugo] Padeletti, fiz uma leitura profunda de Sórora Juana, com quem aprendi a trabalhar com essa matéria verbal”, disse a autora¹⁴.

Os 17 poemas de *Madam* são erguidos na tensão reiterativa dos jogos linguísticos, que orientam para dentro do texto o choque entre vozes e temporalidades. O universo íntimo que se enuncia não é datado ou ordenado, marcadamente romântico ou autobiográfico, como à primeira vista pode sugerir o subtítulo da obra, “Recortes de um diário íntimo”. E sim instável, com as marcas residuais do que se revela processo, uma sucessão de máscaras que coexistem na figura da Madam que evoca para si, inclusive, o nobre lugar do primeiro homem, a quem foi concedido o privilégio de nomear: “Madam, l’m

[14] ROSENBERG, Mirta. La poesía como pura experiencia. *Clarín*, Buenos Aires, 9 nov. 18. Entrevista concedida a Osvaldo Aguirre.

Adam” (ROSENBERG, 2006, p. 62). Ao construir um palíndromo andrógino, a voz do poema evoca para si o direito de dizer o próprio nome, de se inscrever por e na linguagem.

Na construção rítmica de Rosenberg, tão crucial para o entendimento de sua poética, há algo da ordem de um enigma que não cessa de se movimentar, de se reposicionar, que se reorganiza a cada livro ainda que em todos estejam presentes a fina presença da rima interna, as remissões cruzadas, as vozes femininas em trânsito que instauram a potência desta obra. Sigo em suas pistas.

Sheyla M. V. Miranda desenvolve pesquisa de doutorado sobre a obra da poeta e tradutora argentina Mirta Rosenberg no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Ensaio apresentado à disciplina “Fases da poesia brasileira a partir dos anos 60”, ministrada pela professora Viviana Bosi, no segundo semestre de 2018. Contato: sheyla.miranda@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. São Paulo: Pontes, 2006.

CABRERA, Erika. El doble destronado: la parodia en las poetas argentinas de los años 80. In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 2009, vol. 38, p. 29-41.

GENOVESE, Alicia. *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires, Biblos, 1998.

MALLOL, Anahí Diana. *Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores*. In: *Revista de Literatura Hispánica*, n. 52/53, p. 33-56.

KOVALDLOFF, Santiago. *A palavra nômade: poesia argentina dos anos 70*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

MASIELLO, Francine. *El cuerpo de la voz: (poesía, ética y cultura)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora-Universidad Nacional de Rosario, 2013 (edição digital).

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem: ritmo e vida*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

MESCHONNIC, Henri. *Manifesto em defesa do ritmo*. Belo Horizonte: Chão de feira, 2015.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POUND, Ezra. "Ritmo e rima". In: *A arte da poesia: ensaios escolhidos por Ezra Pound*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

ROSENBERG, Mirta. *El árbol de palabras. Obra reunida 1984/2006*. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2006.

ROSENBERG, Mirta. *El arte de perder y otros poemas*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2015.

ROSENBERG, Mirta. *Página maestra, traducir poesía*. In: *Extra/ 1 – Lecturas para poetas*. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2016.

ROSENBERG, Mirta. La poesía como pura experiencia. *Clarín*, Buenos Aires, 9 nov. 18. Entrevista concedida a Osvaldo Aguirre.

VALDÉS, García Olvido. Sobre la poesía de Mirta Rosenberg. In: *El árbol de palabras. Obra reunida 1984/2006*. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2006.

VALDÉS, García Olvido. Un pájaro de presa me mira con mis ojos. In: *El Arte de Perder y otros poemas*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2015.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 1960.

WOSLOSKY, Shira. *The Art of Poetry: How to Read a Poem*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

EXPERIÊNCIA BARRAVENTO, ENTRE TESE E FORMA

- CLEITON OLIVEIRA DA SILVA

RESUMO

Barravento (1962) é o primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, um dos diretores-chave do Cinema Novo brasileiro. A ida a uma comunidade de pescadores de Xaréu no litoral da Bahia e a tomada de consciência da pobreza local, com todos os contratempos de produção do filme, foram decisivas no sentido de despertar uma perspectiva crítica aguda no seu autor. A ambiguidade característica do filme é fruto por um lado de uma visão política radical e revolucionária, segundo a qual a cosmovisão mística da religiosidade iorubá era alienante, e por outro lado da contemplação antropológica de uma experiência local. Essa tensão reflete em muito o espírito de modernidade e vanguarda que tomou o ambiente social soteropolitano com a criação da Universidade da Bahia, durante os anos de formação do cineasta. A tensão segue pelos anos seguintes na consciência intelectual de Glauber e encontra uma síntese expressiva no manifesto-tese "Eztetyka da Fome", de 1965.

Palavras-chave: *Barravento*; Glauber Rocha; cinema brasileiro; candomblé; Universidade da Bahia.

ABSTRACT

Barravento (1962) is the first feature film by Glauber Rocha, one of the key directors of the Brazilian Cinema Novo. A trip to the community of fishermen, Xaréu, on the coast of Bahia, and the sudden awareness of the local poverty, with all the setbacks in the production of the film, were decisive for an awakening of an acute critical perspective in its author. The signature ambiguity of the film is born on the one hand by a radical and revolutionary political vision, according to which the mystical worldview of Yoruba religion was alienating, and on the other hand of the anthropological contemplation of a local experience. This tension reflects much of the spirit of modernity and vanguard that took over the Soteropolitan social environment with the creation of the University of Bahia, during the formative years of the filmmaker. The tension goes on in the following years in the intellectual consciousness of Glauber and finds an expressive synthesis in the manifesto-thesis "Eztetyka of the Hunger", of 1965.

Keywords: *Barravento*; Glauber Rocha; Brazilian cinema; candomblé; University of Bahia.

I. *BARRAVENTO* EM DOIS EIXOS.

Primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, *Barravento* (1962) é um filme cujas interpretações apontam quase que invariavelmente para o signo da ambivalência. A construção em dois eixos imbricados tanto no plano temático quanto formal – um drama praieiro e um manifesto marxista –, longe de representar a mera hesitação de um cineasta inexperiente, aponta para tensões que marcaram a passagem dos anos 1950 para os anos 1960 no Brasil: o entusiasmo desenvolvimentista da era Juscelino, o crescimento urbano e a industrialização acelerada do Sudeste e, do ponto de vista ideológico, a aposta na utopia de mudança social face aos descompassos da modernização. No âmbito mais regional, deve-se levar em conta o projeto acadêmico-cultural que alavancou a Bahia no cenário do país, procurando superar a condição periférico-provinciana que vinha se prolongando historicamente.

Aliás, também as condições de produção do filme são complexas desde os prenúncios de sua concepção. De acordo com a historiadora Maria do Socorro Carvalho¹, as primeiras notícias de um projeto *Barravento* remontam aos anos de 1956-58, quando eram lançadas as bases de uma empreitada turística atrelada ao reposicionamento da Bahia no imaginário moderno do país. A primeira trama, de Luís Paulino dos Santos, segundo o que se tem notícia, trata de uma intriga praieira simples, temperada pela cor local, a capoeira, o candomblé, o pitoresco. Por uma série de problemas na produção, o projeto foi legado ao jovem produtor Glauber Rocha, que o reescreve junto a seu assistente e diretor, José Telles de Magalhães.

Refeito o roteiro, outra reviravolta se deu na chegada ao sítio de filmagem, a praia de Buraquinho, a cerca de 30 km de Salvador:

Chegando em Buraquinho, as coisas mudaram para mim. Descobri uma realidade até então desconhecida e fui obrigado a deixar de lado o roteiro que havia feito. Passei a ver o filme de outra maneira, tanto do ponto de vista temático como formal. O exotismo da cultura negra, tão cantado pelos artistas de origem baiana, não passa de uma romântica e alienada posição diante de um grave problema de subdesenvolvimento, físico e mental. Os negros permanecem escravizados de todas as formas. Talvez a pior delas seja a religião, a crença nos deuses africanos, a eterna submissão à miséria, como se aquele destino de fome e analfabetismo fosse determinado por lemanjá ou Xangô. Fatalismo absoluto. (ROCHA, 1962, p. 1)

O enredo resultante dessa nova perspectiva é, ao menos na intenção, de um filme de tese marxista. Trata-se a princípio do retorno do malandro Firmino

[1] Depoimento da autora. In: *BARRAVENTO*, Direção: Glauber Rocha. Brasil: Iglu Filmes, 1961. 2 DVD (80 min.), p&b.

(Antonio Pitanga, então Sampaio) para seu vilarejo de nascença em decorrência de problemas que teve com a polícia na cidade. Marcado pelas “novas ideias” da experiência urbana, tanto pela subsistência com atividades ilícitas quanto pelo aprendizado de um ideal de justiça e transformação social, ele se depara com seus conterrâneos, os pescadores de xaréu do litoral da Bahia, subjugados de um lado pela miséria imposta pelo proprietário das redes, que negocia os preços com o submisso Mestre (Lidio Silva) sempre em detrimento dos trabalhadores, e de outro pelas antigas tradições de matriz africana: a capoeira, o samba de roda e, no centro, o culto de Iemanjá.

Firmino identifica no jovem Aruan (Aldo Teixeira) seu adversário e obstáculo ideológico. Aruan é o virgem protegido de Iemanjá – embora portador de uma força juvenil e respeitabilidade que poderiam insuflar novas ideias, talvez a rebelião dos pescadores contra a opressão do proprietário da rede, conforma-se com a posição alienante de baluarte da tradição. O malandro recorre a todo tipo de estratégia para desestabilizar a comunidade e corroer a impassibilidade de Aruan, de furar a rede dos pescadores a estimular uma relação sexual entre Cota (Luíza Maranhão), sua amante, e Aruan, de modo a dessacralizá-lo. É importante notar, à luz da análise do filme feita por Ismail Xavier (2007, p. 23-51), que alguns dos expedientes de Firmino, como o ebó (despacho) que faz contra seu adversário, revelam contradições com sua perspectiva materialista e revolucionária antirreligiosa, produzindo a sensação de uma “consciência sincrética”, uma força de ação que hibridiza sua experiência do meio urbano secularizado com o seu repertório ativo da vida religiosa em comunidade.

O filme se encerra com a vitória de Firmino sobre o jovem pescador, tanto no plano físico quanto no das ideias, já que, após a derrota em um jogo de capoeira, Aruan, inoculado pelas “novas ideias”, dessacralizado perante a comunidade, decide partir para a cidade, retomando o ciclo de renovação outrora aberto por Firmino, que, tendo sua missão cumprida, desaparece.

Isto é, contada assim em síntese, a trama é bastante objetiva no que diz respeito à tese que veicula: a experiência do êxodo urbano, muito representativa do *boom* das cidades no Brasil dos anos 1950, secularizou e individualizou o homem migrante. Embora não o tenha completamente desprovido de um substrato do seu passado provinciano, com o qual transige nas suas antigas práticas (o samba, o candomblé, a capoeira), insuflou no seu espírito o desejo, a potência de justiça social. Para esse indivíduo munido de uma perspectiva cosmopolita e mais materialista do mundo, as antigas práticas religiosas representam formas de alienação. Diz o personagem Firmino no encontro com um dos velhos companheiros pescadores: *“Você não tem nada para contar, a vida aqui não muda nunca, é sempre no puxa-puxa”* – uma alusão irônica à pesca de arrastão, em princípio, mas que não deixa de se referir a um modo de vida e concepção do trabalho baseados na repetição do gesto humano coletivo em

integração com a natureza – atemporal na medida em que marginalizado do tempo historicizado ocidental – e que por isso mesmo não nasce de uma consciência individualizada e crítica. Trata-se do tempo da ancestralidade, mítico, que estabelece um plano cósmico de ação.

Essa alusão não se restringe à ironia de Firmino, mas está representada no âmbito da forma e dos elementos estruturais do filme, não como acessórios, mas aderindo à ação. O que significa que a obra passa a reverberar uma tensão entre dois planos: a tese marxista, evidente na síntese do enredo, mas também a contemplação poético-antropológica – que se reflete na realização estética, na fruição das formas e corpos e também em traços de um certo documentalismo da linguagem. Na entrevista concedida antes da estreia do filme, a 17 de abril de 1962, o próprio diretor parece estar consciente da ambivalência da forma resultante:

A minha posição de câmera foi sempre uma posição crítica, uma posição de verdade. Sobre os temas da miséria é crime ser artista. Mas apesar disto, parece-me que o filme aproxima-se muito mais do poemático (como forma) do que do ficcional. E, contraditoriamente, mesmo negando, é impossível evitar a beleza intrínseca daquela gente praieira. (ROCHA, 1962, p. 1)

Veja-se no princípio do filme desde o letreiro inicial e a sequência dos quadros “mar-céu-batuque-créditos” a introdução do espaço e o tipo de ambiente onde se desenrolarão os fatos ficcionais, combinados à trilha dos pontos de candomblé. A partir dos 3’20” há uma alternância entre as cenas coletivas da pesca de arrastão entrecortadas por dois planos individualizados da chegada do malandro Firmino. Nos primeiros, a ênfase ao caráter coletivo na representação do trabalho e a disposição praticamente gráfica de linhas de ação do elemento humano em grupo sobre a natureza, com o foco nos braços e pernas alinhados em movimento ritmado, compõem uma espécie de coreografia que combina o apuro estético e uma certa “busca por verdade documental” quase que etnológica (há alguma ressonância com o trabalho etnofotográfico de Pierre Verger nos anos 1950, na Bahia).

Em um desses quadros (4’50”), acidentalmente ou não, pode-se identificar a sombra do câmera que se projeta sobre os pescadores, rompendo a quarta parede que delimita a ficção e a “verdade” documental. O termo “quarta parede” não é aqui empregado gratuitamente, a essa época Glauber já tivera contato com o teatro épico graças à montagem da *Ópera dos três vinténs* de Bertolt Brecht. O cenógrafo e diretor Eros Martim Gonçalves, que tomara parte na efervescente vida acadêmico-cultural de Salvador desde a criação da Universidade da Bahia, onde Glauber se formara, foi o responsável pela encenação pioneira.

Antes ainda, a presença brechtiana se fizera sentir na experiência escolar das *Jogralescas* – saraus encenados com nítida inflexão do teatro épico que, pela declamação intimista de poesia moderna brasileira, procuraram romper o cerco neoparnasiano da poesia baiana e o conservadorismo cultural da oligarquia soteropolitana. Com repercussão a nível nacional, Glauber e seus colegas do Colégio Central vislumbravam com esses saraus uma aproximação entre povo e poesia. Já no filme, o mesmo sentido brechtiano de ruptura da ilusão ficcional, a ousadia da filmagem ao ar livre, incorporando o elemento incidental e as transições casuais da luz com força documental e de crítica social, ressoam as experimentações do neorealismo italiano que Glauber conheceu nos cineclubes de Walter da Silveira, também nos anos de formação.

De volta à introdução do filme, os planos alternados da entrada de Firmino, sozinho, ao lado de um simbólico farol, embora se contraponham na sua forma de individuação da personagem, inclusive do ponto de vista da trilha sonora, também são carregados de um valor iconográfico “antropologizante”. A indumentária de Firmino e seu repertório de gestos sinuosos, ágeis, sua aparição súbita, alegorizam é certo o malandro, mas mais amplamente o arquétipo popular do Zé Pilintra, entidade sincrética afro-brasileira. Trata-se de uma das invocações da linha de Exu, o Orixá dos caminhos, aquele que subverte/inverte a ordem e o responsável por estabelecer a relação direta entre os planos terrestre e cósmico. É sempre em honra de Exu que se introduz o cerimonial do candomblé, pelo chamado padê. A correlação entre o Orixá e a ação do personagem Firmino foi apontada tanto por Ismail Xavier (2007), brevemente, quanto por Gatti (1997).

Não cessam aí os fragmentos documentalísticos do filme e o cotejo antropológico com a cultura popular. Os planos de Firmino são embalados, em contraposição aos cantos modais do arrastão, com as cantigas de capoeira do Mestre Canjiquinha (1925-1994), que aparece, ele mesmo, em uma cena de samba de roda logo adiante, ainda nesse primeiro bloco do filme², no qual estão dispostos como em um teatro do cotidiano os elementos do enredo e, com grande relevância estrutural, os signos constitutivos que marcam a especificidade do modo de vida local.

A atenção documental conferida aos signos locais combinada ao experimentalismo formal que resulta na “estética sincrética, entre o manifesto e o corpóreo” (RISÉRIO, 1995, p. 73) desse primeiro longa-metragem de Glauber, se não pode ser inteiramente apreendida pelo seu contexto de formação entre meados dos anos 1950 até o princípio dos anos 1960 em Salvador, ao menos ganha força pela correspondência com o decurso histórico-social que distinguiu a incorporação baiana da modernidade e da vanguarda. Antonio Risério traça um panorama detalhado das causas e efeitos desse fenômeno em *Avant-garde na Bahia*. Sem forçar uma correlação genealógica, caberia aqui, inspirada por

[2] Tenho por base para a presente análise o mesmo retrospecto de “blocos do enredo” elaborado por Ismail Xavier em *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*.

essa fonte, uma breve explanação da especificidade da “situação baiana” e de possíveis ecos na primeira obra de Glauber.

II. A SITUAÇÃO DA BAHIA E A CONSCIÊNCIA “TERCEIRO-MUNDISTA”

Num país que experimentava novas direções democráticas, acelerando seu processo de atualização urbano-industrial em meio aos ventos do nacionalismo e do desenvolvimentismo, a Bahia pôde se levantar, com toda a sua densidade e singularidade culturais, para se abrir a um considerável fluxo internacional de informações estético-intelectuais – e ainda se preparar para intervir, nacionalmente, sob os signos da modernidade e da radicalidade. (idem, p. 13-14)

As grandes transformações econômicas e culturais da primeira metade do século XX no Brasil, da era Vargas ao mandato Juscelino, ficaram centradas no eixo sul do país, deixando de fora a região Nordeste. Há uma nítida correspondência entre o declínio do ciclo açucareiro e a transferência da capital de Salvador para o Rio de Janeiro, a morosidade de um ultrapassado modelo agro-mercantil e, na esfera das artes e da literatura, o cultivo das formas empostadas do neoparnasianismo. Em seu conservadorismo, as elites locais soteropolitanas se mantinham como baluarte de uma “cultura oficial” provinciana e religiosa (apesar dos lampejos de movimentos baianos modernistas e modernos, como *Arco e Flexa*). Na outra ponta, insuladas mas muito vivas, as tradições populares subsistiam fundadas no tripé luso-banto-iorubá que compunha o sumo da base étnico-cultural do Recôncavo (RISÉRIO, 1993, p. 155-183).

Em Salvador, um dos principais elementos catalisadores da modernização foi, a partir de 1946, a criação da Universidade da Bahia sob a égide do reitor Edgard dos Santos, figura que, oriunda das oligarquias brancas e mestiças baianas, sem um trânsito direto com a cultura popular local e até bastante convencional no seu repertório intelectual, transigiu com elementos detentores de meios econômicos e intelectuais da vanguarda de modo a alavancar a Bahia dentro do panorama brasileiro e internacional, menos pela via econômica, dado o atravancamento pré-industrial da região, do que pela via da especificidade cultural que distinguia a Bahia.

Modernizar, sobretudo culturalmente, significava desprovincianizar, dinamizar o molde colonialista das relações socioculturais promovendo intercâmbio entre a produção cultural “oficial” e o substrato popular constitutivo da realidade baiana, o que nesse momento se executou pela aposta, por um lado, no desenvolvimentismo-trabalhista florescente no Brasil dos anos 1950, da República

populista, e por outro, até certo ponto contraditoriamente, pela ruptura com um “nacionalismo a todo custo”. Edgard procurou atrair para Salvador e alocar em torno do meio universitário figuras da vanguarda internacional europeia, algumas das quais já estavam instaladas no Brasil desde a diáspora da Segunda Guerra, e muito atuantes no Sudeste.

Nesse grupo estiveram: a arquiteta italiana Lina Bo Bardi, na concepção do Museu de Arte Moderna, o maestro e compositor austríaco da vanguarda dodecafônica Koellreutter, produzindo os Seminários Livres de Música, o filósofo português Agostinho da Silva, responsável pela criação do CEAO (Centro de Estudos Afro-Orientais), a bailarina polonesa Yanka Rudzka, na direção da Escola de Dança. Todos ligados à atividade universitária no ambiente de formação de Glauber Rocha, da sua primeira atuação como editor e crítico junto às revistas *Ângulos* (mais diretamente ligada à Faculdade de Direito) e *Mapa*.

Aquela vanguarda europeia estava profundamente imbuída de uma atenção antropológica, e a Bahia com sua cultura tradicional representava uma fonte inesgotável de estudo e reformulação estética. Não por um acaso se deu a criação do Centro de Estudos Afro-Orientais, que atuou no sentido de favorecer o intercâmbio cultural entre Brasil e África. O experimentalismo vanguardista estava em busca da emanação de novas formas para além dos estagnados modelos do centro europeu e se inscrevia, mais amplamente, no que o teórico Frederic Jameson denomina uma “tendência terceiro-mundista” (1992, p. 81-126) da intelectualidade de esquerda ocidental: inspirada pelo processo de descolonização da África e da Revolução Cubana, buscavam-se modelos político-culturais no chamado Terceiro Mundo, admitindo as experiências de “novas” categorias identitárias – de gênero, de etnia, dos colonizados, marginalizados, etc. – antes não contempladas pelo marxismo tradicional.

Os anos 60 foram, assim, a época em que todos esses “nativos” tornaram-se seres humanos, e isto tanto interna quanto externamente: aqueles internamente colonizados do Primeiro Mundo – as “minorias”, os marginais, e as mulheres – não menos os súditos externos e os “nativos” oficiais desse mundo. (idem, p. 85)

Tendo usufruído no seu período de formação do financiamento institucional (no caso das revistas *Mapa* e *Ângulos*) e sobretudo da tutela da onda modernizante vanguardista internacional, cioso de novas formas e instigado por uma atitude dialética análoga entre cosmopolitismo e mergulho antropológico terceiro-mundista, para usar o termo de Frederic Jameson, parece possível admitir que, ao compor seu *Barravento*, Glauber exercita a consciência desse

novo “outro da história” no intuito de fazê-lo sujeito de uma transformação de alguma ordem:

Barravento significa transformação violenta no mar e na vida das pessoas. A África hoje está em processo de barravento e esta correspondência é necessária (urgente) nas sociedades negras do Brasil. Mas como expressar isso cinematograficamente? Negar a beleza tropical. (ROCHA, 1962, p. 1)

A consciência terceiro-mundista se evidencia mais agudamente na correspondência com Paulo Emílio Salles Gomes, simultânea às filmagens de *Barravento*. Assumindo uma posição artística de tutela ideológica, Glauber demonstra uma ânsia de inscrever o Brasil no circuito das convulsões que emergiam na África com o processo de emancipação colonial:

Estes candomblés, embora possuam valor cultural inestimável, adormecem uma raça de fantásticas possibilidades. Uma raça que, segundo vejo, eu que convivo com maioria de negros, poderá se emancipar de vez no Brasil paralelamente à grande independência africana. Vivemos aqui com a Nigéria na ponta do nariz e são os próprios nigerianos visitantes que deploram o fetichismo pernicioso. (ROCHA, 1997, p. 126)

Ao que Paulo Emílio responde:

Você me fala inclusive de algo totalmente novo para mim e teve o dom de incendiar minha imaginação: a articulação entre os grandes acontecimentos políticos africanos e o ritmo de emancipação social do negro brasileiro. (idem, p. 130-132)

Na mesma proporção e no mesmo espectro se encontrava seu interesse pela questão identitária latino-americana pela via do cinema que parece se acentuar com a experiência desse primeiro longa-metragem. Data de agosto de 1958 o artigo da revista *Mapa* intitulado “Raíces mexicanas de Bento Alazraki”, sobre o diretor de cinema mexicano, fundador da *Panamerican Films*, e ainda, na mesmíssima época das cartas com Paulo Emílio, a correspondência com Alfredo Guevara no intuito de levar *Barravento* a Cuba e trazer para o Brasil *Historias de la Revolución* (1960, Tomás Gutiérrez Alea).

Mas é preciso ter em vista que, em 1960, antes de ter provado a recepção do público que só viria é claro com a estreia de *Barravento*, Glauber ainda não estava plenamente convicto se sua primeira realização cinematográfica de um longa-metragem dera conta com a devida clareza da urgência da mensagem

de engajamento (talvez em parte pelas próprias complicações do processo de produção).

Isso porque, embora a percepção do atraso histórico, social e econômico e da alienação das populações negras fosse muito clara a nível intelectual-discursivo, se encontrava matizado pela busca da forma e resvalava necessariamente no problema da representação de uma cultura e modo de vida marginalizados econômica e socialmente – o da comunidade de pescadores e a religiosidade iorubá. Tratava-se em última instância da representação mesma do elemento nacional à luz daqueles anos de profunda transição e instabilidade interna (dos governos JK, Jânio, João Goulart), das respostas pragmático-ideológicas e do estabelecimento/pertinência da forma cinematográfica no nervo desses processos, produzindo o impasse entre “tese” e “forma cinestética”³, que chamamos no princípio deste texto de “ambivalência”.

Tendo em vista o imbricamento dessas circunstâncias, lancemos mais um olhar sobre o filme para analisar de que modo a forma final equacionou ou expôs o problema da ambivalência.

No letreiro inicial já se anuncia: “Barravento’ é o momento de violência, quando as coisas da terra e do mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças.”

Mas de que violência se trata? A princípio, da tomada de consciência à força do flagelo da miséria e da injusta estrutura social, o “momento da violência” é a chegada do elemento externo que rompe a circunferência de um reduto local para impor uma nova ordem – Firmino é vetor de um processo avassalador de transformação: a ocidentalização dos microcosmos locais da experiência humana. Por outro lado, o barravento é um signo emprestado a essa cultura que admite a dimensão mais cósmica do sentido de mudança (“no amor, na vida [...]”).

Pensando nesses termos, o mundo arcaizante das tradições foi efetivamente afetado por Firmino? A maneira como está representado na estrutura do filme o desenlace da empreitada do malandro coloca em dúvida o materialismo da tese.

Segundo o estratagema bem-sucedido, Aruan tem uma relação sexual com Cota e perde seu estatuto de pureza e a aura mística que proporcionavam sua respeitabilidade perante a comunidade dos pescadores. Em sua análise da sequência imediatamente posterior ao intercurso sexual, Ismail Xavier (2007, p. 23-51) demonstra plano a plano como a realização da potência sexual do personagem se transfere, pela justaposição da montagem e movimentação da câmera, do homem sexuado para a natureza, gerando uma relação semântica de causalidade com o estouro da tempestade. A representação do fato e do fenômeno nada tem de alheia aos valores religiosos da comunidade: “A profanação de Aruan é a causa do barravento”.

[3] O termo é oriundo do título de um artigo de Glauber Rocha para a revista *Ângulos*, Salvador (BA), publicado em julho de 1958, “De cinestética”, no qual trata de problemas ligados justamente à forma cinematográfica.

A consumação da catástrofe se dá em uma sequência acelerada de planos curtos interpolados por dois anúncios. Um de Firmino, “Seu Vicente está no mar!”, outro do próprio Aruan, “O Chico morreu!”. Com a vertiginosa aposição de diferentes enquadramentos e decupagens, esse bloco é pontuado pela morte de três personagens em sequência: Cota, Seu Vicente (João Gomes), pescador ancião e pai de outra importante personagem, Naína, e o pescador muito amigo de Aruan, Chico.

Dentro da moldura que vai de um anúncio a outro, o ciclo de morte e punição (de Aruan, de comunidade) inscreve o barravento e as consequências das ações de Firmino no sistema simbólico e mítico que orienta o microcosmo da vila dos pescadores. Alguns fatos já tinham sido colocados anteriormente: uma das mulheres da comunidade conta a história em torno das origens de Naína, a jovem mestiça melancólica cuja mãe, mulher de pouca estima entre seus conterrâneos, fora dragada pelas ondas por ter seduzido um protegido de lemanjá. E o alerta de Cota diante da proposta de Firmino: “Mulher que toca em Aruan morre!”. A morte súbita de Cota, da mesma forma como a resposta punitiva da natureza, vem, efetivamente, legitimar o código religioso de respeito à castidade do protegido de lemanjá.

Ainda pelo princípio de ambivalência, no fim das contas, Firmino é e não é bem-sucedido porque sua militância não reverteu a lógica mística da comunidade, por conseguinte, não produziu uma tomada de consciência coletiva, e muito menos a revolução. A transformação agiu somente sobre Aruan, que, materializado carnalmente, é extraído do sistema cósmico-religioso. Sem a castidade da religião ele foi isolado, não como líder revolucionário, mas na forma de um indivíduo marginalizado. É sobre seu corpo desacordado e já sem aura mítica, depois da derrota no jogo de capoeira, que Firmino proclama: “É Aruan que vocês devem seguir! O Mestre não! O Mestre é um escravo!”. O discurso não tem eco. O corte brusco da trilha musical da batalha apresenta em *contre-plongée* o rosto autoritário do Mestre, que dá seu veredito: “Aruan não vale mais nada, ninguém encosta nele.” Prova da retomada do *continuum* religioso são as ações cerimonialísticas que se seguem: os ritos fúnebres de Chico e a preparação de Naína para o Santo.

Firmino, como uma entidade que cumpriu sua missão, se afasta exausto do corpo de Aruan e levanta o arpão para fincá-lo na areia. O arpão aqui pode ser entendido enquanto artefato-símbolo da materialidade do trabalho, como a foice e o martelo para os movimentos comunistas. E o gesto, épico como de estatuária clássica, o torso nu, uma exaltação da corporalidade do homem revolucionário que Firmino personifica heroicamente.

O sistema mítico local não foi rompido, mas o filme apresenta o teatro de ações que transforma e individualiza o homem no caminho da consciência social, e para o êxodo urbano. Seriam necessários alguns anos e a importante

experiência fílmica de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e do conjunto representado pelo Cinema Novo para que Glauber Rocha apresentasse uma nova síntese de seu projeto. É o que apontaremos em seguida, à guisa de conclusão.

III. UMA SÍNTESE: A ESTÉTICA DA FOME.

Alguns anos depois de *Barravento*, em 1965, no manifesto intitulado *Ezetyka da fome*⁴, Glauber Rocha retoma as últimas palavras de seu personagem Firmino, rearranjadas sob um novo prisma: “Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para o francês perceber um argelino” (2004, p. 66). A frase-exemplo articula dois pontos fundamentais que parecem vir à tona na consciência de Glauber a esse momento – a violência como forma e a percepção das relações de exploração no plano mundial.

A violência aqui é proposta como reversão no fluxo de uma exploração historicamente sedimentada. Como uma resposta proporcional da consciência do explorado pela rebelião que presentifica sua existência e a dimensão de sua miséria na consciência do explorador. É, em suma, o barravento desmistificado, atuando na esfera política da ordem mundial.

O manifesto foi escrito a princípio para ser apresentado no seminário *Terzo Mondo*, em Gênova, onde o cinema latino-americano e especialmente o Cinema Novo brasileiro tiveram grande repercussão. Por um lado, um testemunho da atenção conferida pela intelectualidade europeia de esquerda ao que se passava na América Latina e África (o terceiro-mundismo, apontado por Frederic Jameson); por outro, nas palavras de Glauber, a procura dos europeus por “um dado formal em seu campo de interesse” (ROCHA, 2004, p. 63) naqueles anos de 1960.

E é no núcleo do debate terceiro-mundista que Glauber parece equacionar, ao menos na objetividade do manifesto, o problema entre *tese* e *forma*. A saída proposta acentua sobretudo o papel do autor politizado e da arte autoral, interessada na especificidade local e na vocação antropologizante da vanguarda, mas engajada com a radicalização do sentido estético da violência. A questão da representação *versus* o problema da marginalidade passa a se resolver na assimilação de uma violência que, inerente à realidade histórico-social dos países periféricos, age no Cinema Novo como um princípio que rege todos os elementos, do tema à forma.

Por essa lógica, *Barravento* testemunha a estruturação da perspectiva estético-política do Cinema Novo, mas é interessante também como registro de tendências que no plano intelectual vinham se delineando em dois planos:

- 1) Nacional, com as transformações do país, a modernização conservadora que marcou a passagem dos anos 1950-1960, centrada no Sudeste.

[4] O artigo, originalmente uma conferência de Glauber, conforme dito logo adiante, foi publicado na Revista *Civilização Brasileira* (1965, p. 165-170). A versão aqui utilizada é aquela republicada (cf. ROCHA, 2004, p. 63-67).

- 2) No plano regional, na Salvador que se reformula na passagem dos anos 1950-1960 em torno do projeto da Universidade da Bahia e do Museu de Arte Moderna, com a combinação do espírito vanguardista das artes e a atenção à riqueza antropológica regional.

A mescla de ambos cria o ambiente formador de um pensamento crítico de geração, do qual provêm tanto Glauber Rocha quanto Caetano Veloso. A consciência híbrida da tensão entre os elementos constitutivos de nossa nacionalidade e dos problemas da modernização se reflete, na arte, no encaminhamento estético que vai de *Barravento* à *Eztetyka da fome* pela via da politização radical da consciência terceiro-mundista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ESCOREL, Eduardo. "Cinema: Arte profana – Glauber Rocha antes de *Deus e o Diabo*". In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 39, jul. 1994, p. 209-221.

GATTI, José. *Barravento: a estreia de Glauber*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1987.

JAMESON, Frederic. "Periodizando os anos 1960" (trad. César Brites e Maria Luiza Borges). In: *Pós-modernismo e política* (org. Heloísa Buarque de Hollanda). Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 81-126.

REBECHI JUNIOR, Arlindo. *Glauber Rocha, ensaísta do Brasil*. f. 291-302. Dissertação (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates; v.253)

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo* (org. Ivana Bentes) – São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico* (org. Nanci Fernandes). São Paulo: Perspectiva, 2012.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PERIÓDICO:

ROCHA, Glauber. "Barravento no cinema brasileiro" [Entrevista a Walter Lima Júnior]. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro (RJ), 2º Caderno, p. 1, 17 abril 1962.

FILME:

BARRAVENTO, Direção: Glauber Rocha. Brasil: Iglu Filmes, 1961. 2 DVD (80 min.), p&b.

PRENDA QUE SE GANHA EM LAMENTO

– MARCELO FREITAS FERREIRA DE OLIVEIRA

RESUMO

Após a publicação de *A rosa do povo*, em 1945, houve uma notória inflexão temática e estilística na poesia de Drummond, em cuja produção se passa a notar certo distanciamento face aos acontecimentos contemporâneos e às referências histórico-sociais, elaborando-se, a partir daí, uma poética voltada a matérias mais abstratas, de caráter universalizante ou metafísico. Nesse período há ainda o aprofundamento de um comportamento melancólico do sujeito poético amoroso drummondiano, em cujo canto se intensifica a alusão à ambiguidade e ao caráter fantasmático do amor. Neste ensaio apresentamos uma análise do poema “Escada”, de *Fazendeiro do ar* (1955), em que se lê o movimento de interpretação da experiência amorosa enquanto fantasmagoria potencial. Pois cabe quase sempre ao amante, amando, a consciência da perda, fazendo do poema amoroso um canto elegíaco, em que, ambigualmente, o amor e o poema só podem ser experimentados em sua precariedade e convite à dissolução, à fantasmagoria.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; poesia; amor; melancolia; fantasma.

ABSTRACT

*After the publication of *A rosa do povo*, in 1945, there was a notable thematic and stylistic inflection in Drummond's poetry, in whose production there is a noticeable detachment from contemporary events and social histories, elaborating, from that, a poetic focused on more abstract materials, of a universalizing or metaphysical character. In this period, there is also the deepening of a melancholy behavior of the drummondian loving poetic subject, in whose singing the allusion to ambiguity and to the phantasmagoric essence of love intensifies. In this essay, we present an analysis of the poem “Escada”, by *Fazendeiro do ar* (1955), where he reads the movement of interpreting the love experience as a potential phantasmagoria. For it is almost always up to the lover, loving, the loss awareness, to make an amorous poem an elegiac song, where, ambiguously, the love and the poem can be experienced in its precariousness and invitation to dissolution, to phantasmagoria.*

Keywords: Carlos Drummond de Andrade; poetry; love; melancholy; ghost.

Após a publicação de *A rosa do povo*, em 1945, um ápice da lírica participante brasileira, houve notória inflexão temática e estilística na poesia de Drummond, em cuja produção se passa a notar a predominância de um estilo elevado, marcado por certa propensão formalista, como o retorno ao cultivo de formas fixas, além do distanciamento face aos acontecimentos contemporâneos e às referências histórico-sociais. Elaborou-se, a partir daí, uma poética devotada a matérias mais abstratas, de caráter universalizante ou metafísico, em profundo diálogo com a tradição.

Essa tendência retraditionalizante não foi exclusividade de Drummond, cujo movimento se aliou ao de outros grandes nomes do alto modernismo, como Murilo Mendes (*Sonetos brancos, Contemplação de Ouro Preto*) e Jorge de Lima (*Livro dos sonetos, Invenção de Orfeu*). Nessa ocasião, marcada pelo processo de especialização do trabalho intelectual iniciado na década de 1940, houve também o surgimento da contestada “Geração de 45”, conhecida por sua intransigente doutrina poética que, na realidade, representava um neoparnasianismo, pautado em excesso de formalismo, na ideologia do resgate de uma ideia de poesia pura refratária a valores modernistas, tais como a mescla estilística, o prosaico, a criação de um estilo próprio fundado no desenvolvimento de um “eu poético”, com suas mitologias próprias etc.

Além disso, o contexto do pós-guerra foi marcado pelo recrudescimento de uma política jdanovista assumida pelo Partido Comunista Brasileiro, não só com relação aos seus membros e afiliados, mas também quanto a antigos colaboradores artistas e/ou intelectuais (dentre os quais se incluía Drummond). Segundo José Maria Cançado, naquele momento qualquer manifestação ou obra artística contrária à cartilha ideológica stalinista era fortemente criticada ou até mesmo perseguida pelos membros do Partido:

Com uma grande influência nas redações, em alguns meios intelectuais, o Partido Comunista acabou por estender uma zona de hostilidade com relação a Drummond e de indiferença em torno do livro [*A rosa do povo*]. (...) Uma guerra tinha sido lançada de repente contra Drummond. Não se sabe bem se o poeta, sujeito antiespetacular, estava interessado nela. Mas do outro lado, aquela estratégia do gelo e do esfriamento parecia decididamente interessada nele. Para Drummond, um dos primeiros escritores entre nós a ser atingido pelos seus estilhaços, a Guerra Fria tinha começado mais cedo. Ter sido vítima dela pouco depois de dar o melhor de suas energias pessoais e intelectuais na anterior — a guerra quente contra o fascismo — foi de doer para ele. (1993, p. 200-201)

Tal realidade contribuiu para a inflexão temático-estilística da poesia drummondiana iniciada em *Novos poemas* (1948), em que se nota, ainda que parcialmente, o arrefecimento de uma poética utópica fundada em valores socialistas, expressada enfaticamente em poemas de *A rosa do povo*, como “Cidade Prevista”. Por outro lado, após a Segunda Guerra e o fim da ditadura do Estado Novo, chegou-se a justificar o abandono das exigências mais prementes de participação e posicionamento políticos, devido à inserção do país num suposto contexto de “redemocratização” associado ao governo Dutra (1946-1951).

Vale ainda dizer que essa retomada do clássico por Drummond acaba sendo muitas vezes rotulada como absenteísta, por verificar-se nos poemas do pós-guerra um certo recuo em relação à cena contemporânea e à matéria histórico-social, em prol do universalismo ou da metafísica. De todo modo, já houve interessantes estudos críticos demonstrando que esse “recuo” foi, antes de mais nada, “estratégico”, uma vez que Drummond não abandonou de todo as alusões ao contexto social, traçando-as de forma mais velada¹. Tampouco deixou de lado o espírito de experimentação modernista, visível, por exemplo, nas tensões entre a forma fixa convencionalmente metrificada e rimada e a ruptura com os esquemas métricos e rítmicos tradicionalmente previstos, na organização semântica inovadora e no uso irrestrito da ironia, a refutar a ideia de um retorno acrítico às formas do passado. Um caso paradigmático é o soneto “Oficina irritada”, de *Claro enigma*.

A temática amorosa ganha nova dicção no período do pós-guerra, buscando um entendimento mais conceitual acerca da natureza do sentimento amoroso. Na obra *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, John Gledson ressalta a centralidade do conceito do amor nessa fase da poesia drummondiana, em que sobressai a qualidade reflexiva sobre o tema: “Drummond faz parte de uma tradição já venerável de poetas cujo assunto é a natureza do amor e os efeitos sobre o poeta, sobre quem, portanto, a pessoa amada vem a ser poeticamente secundária” (1981, p. 228).

A noção de amor drummondiana é, a nosso ver, essencialmente melancólica, e foi desenvolvida de forma coerente e orgânica ao longo de sua obra poética, muito embora se constate um arrefecimento da carga tensional em sua fase mais tardia. Este ensaio se concentra na análise do poema “Escada”, de *Fazendeiro do ar* (1955), cuja abordagem acerca do problema amoroso é perpassada pelo denso teor reflexivo proveniente de um temperamento melancólico.

[1] A motivação desse movimento foi agudamente estudada por Vagner Camilo, tanto na obra *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas* (2001) como na sua tese de livre-docência, *O poeta e a cena literária: figurações sincrônicas e anacrônicas* (2013).

Escada

Na curva desta escada nos amamos,
nesta curva barroca nos perdemos.

O caprichoso esquema
unia formas vivas, entre ramas.

Lembras-te, carne? Um arrepio telepático
vibrou nos bens municipais, e dando volta
ao melhor de nós mesmos,
deixou-nos sós, a esmo,
espetacularmente sós e desarmados,
que a nos amarmos tanto eis-nos morridos.

E mortos, e proscritos
de toda comunhão no século (esta espira
é testemunha, e conta), que restava
das línguas infinitas
que falávamos ou surdas se lambiam
no céu da boca sempre azul e oco?

Que restava de nós,
neste jardim ou nos arquivos, que restava
de nós, mas que restava, que restava?
Ai, nada mais restara,
que tudo mais, na alva,
se perdia, e contagiando o canto aos passarinhos,
vinha até nós, podrido e trêmulo, anunciando
que amor fizera um novo testamento,
e suas prendas jaziam sem herdeiros
num pátio branco e áureo de laranjas.

Aqui se esgota o orvalho,
e de lembrar não há lembranças. Entrelaçados,
insistíamos em ser; mas nosso espectro,
submarino, à flor do tempo ia apontando,
e já noturnos, rotos, desossados,
nosso abraço doía
para além da matéria esparsa em números.

Asa que ofereceste o pouso raro

e dançarino e rotativo, cálculo,
 rosa grimpante e fina
 que à terra nos prendias e furtavas,
 enquanto a reta insigne
 da torre ia lavrando
 no campo desfolhado outras quimeras:
 sem ti não somos mais o que antes éramos.

E se este lugar de exílio hoje passeia
 faminta imaginação atada aos corvos
 de sua própria ceva,
 escada, ó assunção,
 ao céu alças em vão o alvo pescoço,
 que outros peitos em ti se beijariam
 sem sombra, e fugitivos,
 mas nosso beijo e baba se incorporam
 de há muito ao teu cimento, num lamento.

[2] A imagem de um corpo encurvado é recorrente na representação do melancólico, como na famigerada gravura “Melancolia I”, de Dürer (1514).

Neste poema, a rememoração de uma experiência amorosa concede ao sujeito a imagem da escada como “lugar de exílio”, metaforizando o corpo curvo do sujeito que, melancólico, se dobra sobre si, investigando a sua precariedade². Essa impressão é reforçada pelo paralelismo dos dois primeiros versos — “Na curva desta escada nos amamos, / nesta curva barroca nos perdemos” —, que ocorre seja no plano da expressão, posto que ambos contêm a mesma estrutura sintática; seja no plano do conteúdo, em que há a repetição de ideias com pequena alteração de palavras; seja no plano rítmico, por serem ambos decassílabos. Vale notar que, com tal paralelismo, há um ganho expressivo na equiparação entre as noções de amor e de perda. Assim, já de início são enunciadas as marcas deixadas pelo fim do enlace amoroso, as quais o eu lírico acaba por converter no fantasma que alimenta a escrita elegíaca: “E este lugar de exílio hoje passeia / faminta imaginação atada aos corvos / de sua própria ceva”.

Como disse Affonso Romano de Sant’Anna, os elementos imaginativos e abstratizantes do poema mimetizam uma espiral barroca: “Compõe visualmente, imitando a espiral de uma escada” (1992, p. 177). Além disso, alegorizam a forma enrodilhada em que se deu o enlace amoroso e, na repetição do vocábulo “curva” nos versos iniciais, alude a um elemento arquitetônico bastante comum no Barroco, a escada parafuso ou caracol, cujos degraus espiralados dão voltas contínuas em torno de um eixo central, ao qual estão fixados. O isomorfismo entre a estrutura da escada caracol e a composição estrutural das estrofes acaba por enfatizar o conteúdo temático do poema: a tensão entre amor e morte, aliada ao drama da memória, o querer buscar os restos dessa

perda, movimentando o giro permanente do sujeito, numa dinâmica barroca da existência.

Note-se como os pronomes demonstrativos “desta” e “nesta” da primeira estrofe, “esta” da terceira e “este” da última, somados ao advérbio de lugar “aqui”, que inicia a quinta estância, demonstram que a perda está sempre colada à experiência da carne, que, por força da imaginação do eu lírico operante no agora, se mostra transformada pela escrita, o que reforça a ideia de que o próprio poema, ao nomear o fantasma, se faz, também, um possível lugar da fruição amorosa.

A suposta vocação contemplativa do poeta melancólico encontra-se antes atravessada por um transtorno do desejo, que a abala de dentro, expondo seu vínculo com o corpo curvo: “Lembras-te, carne?”. Nessa interpelação do eu lírico ao próprio corpo, é instaurada a ambiguidade que perpassa todo o poema, o qual pode ser lido não só como um desdobramento do sujeito, entre o eu e a carne, mas também como a imagem rememorada de corpos amantes.

Na crônica “Outono & amor-perfeito”, publicada em 21 de março de 1969 no *Correio da Manhã*, Drummond repete duas vezes a apóstrofe “Lembras-te, alma?” (2018, p. 219-221), o que, a nosso ver, faz referência irônica ao vocativo “Lembras-te, carne?” de “Escada”. No texto em prosa, o cronista discorre sobre a flor “amor-perfeito”, cujo nome, além de impossível, traduz algo que só pode ser cultivado em pensamento e no plano incorpóreo da “alma”, ao passo que, em “Escada”, o amor falho e possível é rememorado na carne.

Para o sujeito poético, o amor se mostrava como o auge da angústia do encontro entre corpo e ausência, entre experiência e memória. A experiência amorosa finda é lugar ou metonímia que acolhe algo maior, a própria supressão do corpo, o fim da experiência do sensível que, no entanto, resta, fantasmática, na subjetividade por meio da memória. O que resta dessa perda converte-se em fantasma, ou seja, sobrevive à morte, como já disse o poeta nestes versos de “Os poderes infernais”, de *A vida passada a limpo* (1959): “O meu amor é tudo que, morrendo, / não morre todo, e fica no ar, parado”.

Observando o jogo de tempos verbais presente em todo o poema “Escada”, predominantemente entre os pretéritos perfeito, imperfeito e mais-que-perfeito, percebe-se que, apesar do seu contorcionismo dramático e mesmo que aludindo a certas questões diversas entre si, todas as estrofes não deixam de versar sobre o drama da memória, em que o rodar melancólico do sujeito procura expressão e nomeação na comunicabilidade da experiência amorosa, experiência comum ao sujeito e à coletividade. Talvez por tratar-se de um sentimento em que o corpo melhor encontre vazão para escandir o seu drama mais interno, mais abstrato: o que resta da experiência. Isso confere unidade ao poema, condizente com a estética barroca referida na estrofe de abertura, a qual, nas palavras de Massaud Moisés, tenta ambiciosamente representar “a

espiritualização da carne e a correspondente carnalização do espírito” (1974, p. 91), superando, pela unidade da forma artística, a divisão entre os anseios do corpo e da alma.

A ver: o poema é estruturado em sete estrofes com tamanhos variados e versos irregulares, cuja repetição de seus versos mais curtos de 5 e 6 sílabas, recuados em momentos diversos para o interior de cada uma das estrofes, gera um ritmo que representa o movimento descompassado e simultâneo de subida e de descida em que se consubstancia a unidade do poema, composto por uma série de imagens que metaforizam essa oscilação espiralada.

Logo na primeira estrofe, há a alusão ao “caprichoso esquema / [que] unia formas vivas, entre ramas”, a reforçar a característica curva, barroca e material do que, qual uma trepadeira, enredava os amantes. Já na estrofe seguinte, há um desdobramento imagético dessa teia amorosa, também figurada como “arrepio telepático”, ou seja, como a memória tentando reacender a experiência corpórea perdida. Na crônica “A dura sentença”, publicada no *Correio da Manhã* a 9 de agosto de 1967, essa ideia é traduzida numa reflexão acerca do beijo: “E, ainda, que o melhor beijo é quando nenhuma das duas bocas o dá na outra: ele mesmo se dá nas duas, inevitável, alheio a uma ou duas vontades, superior a ambas como um decreto divino” (ANDRADE, 2018, p. 202). Como se vê, é a memória que inventa o beijo, antes ou depois do beijo concreto, ou seja, o poeta está sempre lidando com a ausência.

É interessante acrescentar, por outro lado, a leitura feita por Dámaso Alonso ao poema de Francisco de Quevedo, abaixo transcrito, em que há a comparação das pálpebras aos lábios, e a do olhar dos amantes ao beijo:

Si mis párpados, Lisi, labios fueran,
besos fueran los rayos visuales
de mis ojos...
De invisible comercio mantenidos
y desnudos de cuerpo los favores,
gozaran mis potencias y sentidos;
mudos se requebraran los ardores:
pudieran, apartados, verse unidos,
y, en público, secretos los amores³.

[3] “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, disponível em https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/alonso.htm.

Segundo Alonso, o poeta barroco imagina o beijo apenas como intenção amorosa, devido à sua noção de um amor espiritual, de impossível materialização no plano físico: “El poeta piensa que, si los párpados fueran lábios, la comunicación visual, los rayos de luz de la persona amada al ojo amante serían besos. Las delicias así serían mudas y, separados entre la gente, los amantes estarían unidos” (idem).

Quevedo faz parte da tradição lírica amorosa elegíaca que opera essa transmutação valorosa do lábio do corpo para os olhos, da sensação para a ideia. Mais vale ver (imaginar, lembrar) o beijo, substituindo boca por pálpebra, do que o contrário. A paixão amorosa dessa tradição é sobretudo imagética, fruto do exercício do ver, do pensar, do lembrar. Assim, o desejo se traduz em imagem, palavra, memória, eco do corpo. Drummond se insere nessa tradição, problematizando-a. Já não lhe basta ver; tanto assim que o repertório de imagens aterrorizantes que acompanham a memória exprime a falência dessa projeção amorosa num plano ideal. Em *O Amor e o Ocidente*, Denis de Rougemont discorre sobre essa maneira com que aprendemos a amar o amor através das lições da tradição literária, valorizando sempre o que está fadado à perda, o ausente:

Ora, o que amamos é o romance, isto é, a consciência, a intensidade, as variações e os adiamentos da paixão, seu crescendo até a catástrofe — e não a sua chama fugaz. (...) A saudade, a lembrança, e não a presença, nos comovem. A presença é inexprimível, não possui uma duração sensível, só pode ser um instante de graça. (1988, p. 42)

Segundo Vagner Camilo, o poema “Eterno”, que antecede “Escada” em *Fazendeiro do ar*, tematiza como nenhum outro a tensão de matriz baudelariana entre a eternidade e a transitoriedade absoluta que caracteriza o moderno. Em suas palavras, “tudo que passa, enfim, e a própria consciência da obra como transitória (‘passageiras as obras’) por oposição aos pensamentos e palavras. O eterno é definido mesmo como uma espécie de *intensificação do instante*” (2013, p. 321). Tal definição pode ser empregada, *mutatis mutandis*, à noção de amor de Drummond, para quem a experiência amorosa se reduziria a um instante, “Sim, ouvi de amor, em hora infinda”, só restando ao poeta o trabalho melancólico de lembrar e nomear essa perda.

Gledson aponta o poema “Escada” como um dos exemplos mais bem realizados sobre a problemática amorosa marcada pela tensão entre amor e morte: “Em certo sentido, ‘Escada’ é o mais perfeito de todos estes poemas, porque na sua intensidade poética, mostra o processo inelutável da destruição, a luta para libertar-se, e as ligações contínuas e estreitas entre as duas coisas [amor e morte]” (1981, p. 241). Aliás, ao discorrerem sobre a temática barroca na literatura, Antonio Candido e José Aderaldo Castelo sublinham a ênfase que é dada à experiência, especialmente à tensão antitética entre vida e morte: “Na sua ânsia de valorização da experiência humana, acentuando os seus estados contraditórios, da exaltação dos sentidos à reflexão, a essência temática barroca se encontra na grande antítese entre vida e morte” (1992, p.

[4] “Estâncias”, de *Novos poemas*.

16). Segundo os autores, daí advém o sentimento do desengano, da transitoriedade da existência e da busca de redenção da condição humana pecadora num plano transcendente.

Apesar de dialogar com a estilística e a temática barrocas, explorando inclusive a tensão entre amor e morte, tema muito presente em Quevedo, Drummond ressalta não só a sua condição de poeta moderno, mas também a distinção de sua visão conceitual do amor em relação à do barroco, não prescindindo do corpo na memória da perda da experiência amorosa.

Ao analisar o poema objeto deste ensaio, Mirella Vieira Lima entende que o eu lírico estaria situado num plano intermediário entre o céu e o inferno, ou seja, no plano do tempo e da matéria, e que a experiência erótica se caracterizaria como uma promessa de ascensão. Para a crítica, entretanto, na medida em que o ato erótico se dá no corpo, qualquer ideia de transcendência se mostraria insustentável ao sujeito poético moderno, cuja consciência corrosiva deve esvaziar toda a lembrança do enlace, tornando-a fria, estéril e material, tal qual o discurso reflexivo que a rememora:

Nos termos de Drummond, 'o arrepio' é possível na lembrança da carne, pois uma memória consciente, para efetivar-se, o corrói, e, assim, o ato de lembrar dificulta a lembrança. (...) Essa impossibilidade da carne dói além da carne e, à consciência estéril, sem o orvalho da lembrança, resta saltar para o espaço da reflexão pura. (...) Vemos aí o sentido que este pensamento sobre o amor intrínseco à poesia de Drummond empresta à paixão erótica. Trata-se de um impulso intenso que promete o êxtase, no sentido da saída de si; ascensão com o outro vista como epifania, transcendência, espaço de uma revelação, que entretanto se dá no plano dos sentidos, mas não se sustenta no plano da consciência, principalmente na consciência moderna, para quem a transcendência tende a revelar-se sempre esvaziada. (1995, p. 137)

Não concordamos com essa leitura de Vieira Lima, todavia. A escrita amorosa é necessariamente uma escrita da memória, a pressupor a ausência daquilo que o eu lírico nomeia como experiência, e que, agora, o habita e o alimenta enquanto fantasma. Mesmo porque, se lêssemos no poema a imagem de um instante de êxtase, nenhum dos amantes seria capaz de perceber a fatal e gradativa dissolução do transe, que, como num rito sacrificial, desmembra o que tivesse sido uma unidade. Ou seja, se o poema estivesse a falar exclusivamente de "paixão erótica", o ato de lembrar, efetuado pela memória, estaria na verdade reavivando a lembrança que, de outro modo, seria fadada à corrosão do tempo.

Como dissemos, o foco dramático do poema consiste no desdobramento do eu em corpo e memória, sendo o amor, sentimento ordinário cuja qualidade aguda é mais pungente, talvez o lugar em que o drama da memória, que se confunde com o do próprio fazer poético, mais facilmente se nomeie e seja compartilhável por meio de um corpo de palavras.

A imagem da asa da sexta estrofe, “asa que ofereceste o pouso raro”, metaforiza uma promessa de beleza que não se cumpre⁵. Embora o “pouso” seja caracterizado por três adjetivos, “raro e dançarino e rotativo”, ligados pela conjunção aditiva “e”, a conferir-lhes a noção de sincronicidade; seguindo-lhe, de maneira apositiva, os substantivos “cálculo”, alusivo à ação de calcular, e “rosa”, adjetivada por “grimpante e fina”, remetendo o primeiro adjetivo a um movimento de subida, proveniente do sentido do verbo grimpar, aliado às noções de sutileza e agudeza, decorrentes de “fina”, formando, enfim, a imagem desta flor abstrata — “rosa grimpante e fina” —, a asa aqui representa um projeto de queda. Segundo Mircea Eliade, as imagens de voo e de asas traduzem o desejo humano de romper com a cotidianidade, em busca de conhecimento, transcendência e liberdade:

Todo un conjunto de símbolos y significaciones concernentes a la vida espiritual y, sobre todo, a los poderes de la inteligencia, es solidario con las imágenes del ‘vuelo’ y de las ‘alas’. El ‘vuelo’ expresa la inteligencia, la comprensión de las cosas secretas o de las verdades metafísicas. (...) Así pues, si se consideran el ‘vuelo’ y todos los simbolismos paralelos en su conjunto, su significación se revela de inmediato: todos expresan una ruptura efectuada en el universo de la experiencia cotidiana. La doble intencionalidad de esta ruptura es evidente: se trata a la vez de la transcendencia y la libertad que se obtienen con el “vuelo”⁶. (2017, p. 109)

Se houvesse em “Escada” imagens de um movimento ascensional e de sublimação do corpo, poderíamos supor, nos termos de Eliade, um efetivo desejo de transcendência e de ruptura com o contingente por parte do eu lírico. Mas o que se vê é a imagem da queda de um voo claudicante, feito com uma única asa, seguida dos versos “enquanto a reta insigne / da torre ia lavrando / no campo desfolhado outras quimeras”, cuja conjunção temporal “enquanto” explicita que a projeção de ascensão da asa não é mais que uma quimera, dentre outras que o eu lírico acrescenta a uma terra arrasada, derivadas da memória fantasmática da experiência amorosa, isto é, da baba que escorre da boca e penetra o cimento do próprio instrumento de queda — o poema.

Vale lembrar que a escada pode ser também uma das figuras simbólicas da intermediação entre o corpóreo e o incorpóreo, sendo, nas palavras de

[5] A representação da união amorosa como “asa” que transporta a um plano ideal de beleza já pode ser lida em Plutarco (2000, p. 63): “É, pelo contrário, uma união que se eleva, duma asa ligeira, para o ideal de Beleza, em direção ao Divino.”

[6] “Todo um conjunto de símbolos e significados concernentes à vida espiritual e, sobretudo, aos poderes da inteligência é solidário com as imagens do ‘voo’ e das ‘asas’. O ‘voo’ expressa a inteligência, a compreensão das coisas secretas ou das verdades metafísicas. (...) Deste modo, se forem considerados o ‘voo’ e todos os simbolismos paralelos em seu conjunto, seu significado se revela de imediato: todos expressam uma ruptura efetuada no universo da experiência cotidiana. A dupla intencionalidade dessa ruptura é evidente: trata-se ao mesmo tempo da transcendência e da liberdade que se obtêm com o ‘voo.’” [tradução do autor]

Agamben, aludindo a Hugo de São Vítor, um lugar onde o céu e a terra, o corpo e o espírito se unem — “sobre o abismo que separa as duas substâncias, Hugo põe em ação uma espécie de escada mística de Jacó, ao longo da qual o corpo ascende na direção do espírito, e o espírito desce até o corpo” (2012, p. 167). Mas o aspecto de modernidade do poema subverte qualquer noção conciliatória ou transcendente por meio da experiência poética, reafirmando o seu vínculo com o que é imanente, material, e portanto transitório, porque passível de destruição pela atuação do tempo. O que também pode ser interpretado pela leitura do verso “Aqui se esgota o orvalho”, na medida em que a simbologia deste último elemento inclui a harmonização entre as águas do céu e da terra: “A importância do orvalho em inúmeros rituais e preparações mágicas provém de sua virtude de saber resolver a oposição das águas *de cima* e *de baixo*, das águas terrestres e celestes” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2002, p. 665).

Sobressai daí, contudo, uma contradição entre a finitude e a experiência amorosa: o sujeito poético persevera na luta para não deixar que morra a lembrança do fantasma que o habita e que lhe nutre a escrita, continuando a lamentar a perda, para ganhar e transmitir às futuras gerações as “prendas que jaziam sem herdeiros”. Verso esse que remete à noção mítica drummondiana da experiência amorosa, que, além de envolver um processo de morte e renascimento, também passa a integrar uma corrente circular que liga mortos e vivos, como lemos nestes versos de “Campo de flores”: “Pois que tenho um amor, volto aos mitos pretéritos / e outros acrescento aos que amor já criou”. Eis o poder do amor cantado em poesia: continuar vivo para além da morte.

A dor da rememoração fantasmática está amalgamada à espinha do sujeito poético melancólico, curvado sobre si mesmo para resistir ao esquecimento da experiência amorosa, conferindo-lhe voz no corpo de palavras da elegia, também lugar também de criação, fruição e comunicação da experiência. O poema ressalta, assim, o vínculo intrincado entre fantasma, amor e poesia, que se compõem da mesma matéria e oferecem à vida a mesma substância.

Marcelo Freitas Ferreira de Oliveira desenvolve trabalho de doutorado sobre o vínculo entre amor e melancolia na obra poética de Carlos Drummond de Andrade no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Ensaio apresentado à disciplina “Leitura Analítica, Leitura da Lírica”, ministrada pelo professor Arioaldo Vidal, no segundo semestre de 2017. **Contato:** marcelo@ferreiradeoliveira.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Dámaso. “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/alonso.htm.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias — a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Autorretrato e outras crônicas*. Organização de Fernando Py. Rio de Janeiro: Record, 2018.

CAMILO, Vagner. *Drummond, da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMILO, Vagner. “Uma poética da indecisão: *Brejo das Almas*”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 57, julho 2000, p. 37-58.

CAMILO, Vagner. *O poeta e a cena literária: figurações sincrônicas e anacrônicas*. Tese de Livre Docência apresentada à Área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo em 2013.

CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu*. São Paulo: Scritta, 1993.

CANDIDO, Antonio; Castello, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira, História e Antologia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

ELIADE, Mircea. *El vuelo mágico*. Tradução para o espanhol de Victoria Cirlot e Amador Vega. Ediciones Siruela: Madri, 2017.

GLEDSON, John. *Poesia e Poética em Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Duas Cidades, 1981.

LIMA, Mirella Vieira. *Confidência Mineira* (o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade). Campinas, SP: Pontes; São Paulo: EDUSP, 1995.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PLUTARCO. *Diálogo sobre o amor*. Tradução Manuel da Silva Ramos. Lisboa: Fim de Século, 2000.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

A “FUGA DA MORTE” DE PAUL CELAN EM ANÁLISE

– RAFAEL ROCCA DOS SANTOS

RESUMO

Paul Celan é reconhecido como um dos autores sobreviventes mais influentes na literatura de expressão alemã. Este artigo apresenta uma proposta de tradução objetiva e leitura e análise do poema “Fuga da Morte”, relacionando-o ao tema do Holocausto judeu perpetrado pelo regime totalitário nacional-socialista da Alemanha. Pretende-se uma leitura linear que indique os principais temas e as principais imagens utilizadas no texto, relacionando-os à forma e ao conteúdo poético escritos por Celan.

Palavras-chave: holocausto; literatura alemã; tradução

ABSTRACT

Paul Celan is one of the most influential survivor-authors in German-speaking literature. This brief study is a proposal for an objective translation, and an analytical reading of the poem “Death Fugue”, relating it to the Jewish Holocaust carried out by the totalitarian Nazi regime in Germany. A linear reading indicating the main topics and the main images used in the text is intended by relating them to the form and the poetic content of Celan’s poem.

Keywords: Holocaust; German literature; translation

TODESFUGE

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland die goldenes Haar
Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift
seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Gran in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar
Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da
liegt man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern spielt weiter zum
Tanz auf
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Schwarz Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland

wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
 er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
 ein Mann wohnt im Haus die goldenes Haar Margarete
 er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
 er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus
 Deutschland

den goldenes Haar Margarete
 dein aschenes Haar Sulamith

FUGA DA MORTE

Leite preto da manhã nós o bebemos de noite
 nós o bebemos de tarde e de manhã nós o bebemos de madrugada
 nós bebemos e bebemos
 nós cavamos uma cova nos ares ali não aperta
 Um homem mora na casa ele brinca com as serpentes ele escreve
 ele escreve quando escurece à Alemanha teus cabelos de ouro Margarida
 ele o escreve e se adianta da casa e brilham as estrelas apita para junto
 seus cães
 ele apita seus judeus para frente manda cavar uma cova na terra
 ele nos ordena agora toca música

Leite preto da manhã nós te bebemos de madrugada
 nós te bebemos de manhã e de tarde nós te bebemos de noite
 nós bebemos e bebemos
 Um homem mora na casa ele brinca com as serpentes ele escreve
 ele escreve quando escurece à Alemanha teus cabelos de ouro Margarida
 Teus cabelos de cinza Sulamita nós cavamos uma cova nos ares lá não
 aperta

Ele grita enfia no solo vós uns e vós outros volta a tocar música
 ele pega no ferro no cinto ele o agita seus olhos são azuis
 enfia fundo as pás em vós uns e vós outros volta a tocar música

Leite preto da manhã nós te bebemos de madrugada
 nós te bebemos de tarde e de manhã nós te bebemos de noite
 nós bebemos e bebemos
 um homem mora na casa teus cabelos de ouro Margarida

teus cabelos de cinza Sulamita ele brinca com as serpentes

Ele grita brinca mais doce a morte a morte é um mestre da Alemanha
ele grita risca os violinos depois vos sobe como fumaça no ar
então vós tendes uma cova nas nuvens ali não aperta

Leite preto da manhã nós te bebemos de madrugada
nós te bebemos de tarde a morte é um mestre da Alemanha
nós te bebemos de noite e de manhã nós bebemos e bebemos
a morte é um mestre da Alemanha seu olho é azul
ele te acerta com esferas de chumbo ele te acerta em cheio
um homem mora na casa teus cabelos de ouro Margarita
ele incita seus cães em nós ele nos dá uma cova no ar
ele brinca com as serpentes e sonha a morte é um mestre da Alemanha

teus cabelos de ouro Margarida
teus cabelos de cinza Sulamita

Paul Celan (1920-1970) foi um poeta, tradutor e ensaísta romeno de expressão alemã nascido em uma família judia da região de Czernowitz (à época parte do império Austro-Húngaro). Foi preso em um gueto em sua cidade natal quando os alemães a invadiram em julho de 1941. Seu pai provavelmente morreu de tifo após sua deportação em 1942 e sua mãe foi sequestrada por um membro da SS e levada para um campo de concentração, local em que faleceu. O poeta permaneceu internado em um campo de prisioneiros até fevereiro de 1944, quando os soviéticos determinaram o desmonte dos campos na Romênia. A experiência de internamento no campo nazista e o sequestro e assassinato de seus pais pelos alemães têm um impacto muito grande em sua obra como um todo, assim como também o fato conhecido como “culpa do sobrevivente”, segundo a qual o sujeito se sente culpado por ter conseguido de alguma maneira sobreviver diante do testemunho das mortes de milhares de pessoas. Essas influências e essas questões psicológicas se deixam entrever especialmente no poema “Fuga da Morte”, escrito em alemão provavelmente entre 1944 e 1945, porém publicado primeiramente em tradução romena no ano de 1948. Integra em alemão seu primeiro livro de poesia, *Der Sand aus den Urnen* [A areia das urnas], de 1948.

Em linhas gerais, o poema não possui métrica definida; possui versos longos, de linguagem próxima à prosaica, léxico simples, porém altamente sugestivo em imagens, fazendo remeter ao expressionismo e ao surrealismo. É composto de 36 versos brancos, sem rima (com exceção dos versos que repetem seus termos finais), sem regularidade de estrofes, e, principalmente,

sem pontuação. A falta de pontuação, provocando ambiguidades durante uma leitura corrida, dota o poema de uma grande velocidade, que é reiterada pelas dezenas de repetições de sintagmas inteiros se alternando com elementos novos que acrescentam informações ao antes já escrito. As pausas são somente indicadas pelas oito vezes em que aparece a letra maiúscula no início do verso (v. 1, 5, 10, 15, 16, 20, 25 e 28, em ambas as versões – original e tradução). O contexto em que o poema foi escrito coloca-o como uma canção elegíaca ao extermínio dos judeus europeus, notadamente os do Leste, assim como o autor (e seus críticos) afirmou em diversas ocasiões.

O título do poema deixa entrever o aspecto musical que decorre da palavra “fuga”. Trata-se de uma forma aperfeiçoada no barroco, desenvolvida ao mais alto grau pelas mãos do compositor Johann Sebastian Bach. Consiste em uma melodia inicial que define um ritmo e que, após alguns compassos, é acompanhada pela mesma melodia, em segunda voz, porém em outro tom (outra dominante). O poema de Celan é composto da mesma maneira, e sua relação com a forma musical será explicitada ao longo desta análise.

Um segundo significado para a palavra “fuga” presente no título é o eco que provoca no instrumento para o qual foi escrita grande parte das obras: o órgão. Tocado comumente em igrejas, grande parte das fugas são tocadas em situações e cultos religiosos, invocando uma sacralidade que, no entanto, será, no poema, subvertida. A morte está presente desde o título, criando desde o início uma antítese entre a fuga enquanto elemento musical relacionado ao sagrado e a morte em massa, relacionada ao profano, razão para a qual o poema foi escrito. A “fuga da morte”, uma composição criada para descrever e escancarar o genocídio, carrega em si elementos elegíacos que se relacionarão primeiro aos mortos históricos (chamando assim os milhões de seres humanos assassinados pelos nazistas) e também aos vivos, aos sobreviventes e aos demais que, por meio da *danse macabre* do poema, são convidados a refletir acerca do fato histórico lembrado pela canção.

O primeiro verso traz a enigmática expressão “leite preto”, um oxímoro que relaciona a cor muito alva do leite e o adjetivo “preto”, que remete precisamente ao contrário do alvor do líquido. O fato de o leite, que nutre, ser preto indica uma putrefação do leite tomado pela “manhã”, que se toma ao alvorecer do dia. A cor preta também indica a fumaça que fluía interminavelmente dos crematórios dos campos de extermínio, fumaça essa relatada por centenas de sobreviventes como tendo uma cor negra e que deixava no ar um cheiro adocicado de carne queimada. Esse leite, que poderia ser uma metáfora para a visão da fumaça do crematório, é bebido “de manhã”, “de noite”, “de tarde” (ao meio-dia, literalmente, no original), traduzindo a incessante queima dos corpos no esforço nacional-socialista de exterminar principalmente a população judia da Europa. Nota-se que, nessa primeira estrofe, o eu lírico se refere a esse leite

primeiramente em terceira pessoa (“nós o bebemos”), fato que ocorre somente nessa estrofe; nas demais, o eu lírico passa a dialogar diretamente com o “leite preto” (as cinzas, a fumaça explicitada no verso 26) utilizando a segunda pessoa, o que, no original, utilizando o pronome *du*, conota a intimidade dos seres humanos à presença persistente da morte.

A partir do segundo verso, o eu lírico se põe na primeira pessoa do plural, um “nós” reiterado que se opõe, durante o poema inteiro, ao “ele”, representado pela figura do guarda do campo de extermínio. O uso reiterado do verbo “bebemos” é a ingestão incessante da cinza proveniente da queima de corpos, que ocorre todos os dias nesse mundo subvertido. Tal queima de corpos é deixada mais clara no verso seguinte pela expressão “covas nos ares”, uma imagem também utilizada por sobreviventes que escreveram relatos de testemunho. As cinzas que sobem, as pessoas transformadas em fumaça, são resultado da implementação dos fornos crematórios em diversos campos de extermínio e de concentração, em oposição à prática anterior de enterrar os mortos em valas coletivas, como em Treblinka, nas quais eram soterradas centenas de pessoas. De maneira irônica, o poeta alude a esse fato ao afirmar que, nos ares, “não aperta”, ou seja, não se fica apertado, como nas covas coletivas que por vezes concentravam milhares de pessoas. Como eram os próprios prisioneiros que alimentavam os fornos crematórios com pessoas (especialmente os membros do *Sonderkommando*, uma categoria especial de prisioneiros encarregada precisamente dessa função), o eu lírico múltiplo assume a primeira pessoa do plural: “nós cavamos”. Até esse ponto, o poema cria o cenário no qual se dará a descrição da vida cotidiana dentro de um ambiente insólito e horrível: por meio de metáforas, o eu lírico se torna partícipe das vítimas da “fábrica de cadáveres”, para falar com Hannah Arendt, e descreve a ação praticada cotidianamente nesse *anus mundi*: o extermínio.

O verso 5 instaura o contraponto, estilo musical do qual deriva a fuga e que consiste em duas linhas melódicas paralelas ao mesmo tempo dialogando entre si: a primeira voz: “um homem” surge no poema e este será o contrário da imagem lírica – e física – dos prisioneiros. A partir de então, o poema seguirá entremecendo ambas as instâncias de referência, seguindo o movimento da fuga (através do retorno de sintagmas anteriores). Esse homem é uma referência ao comandante dos campos de extermínio, com seus cães de caça e seus chicotes, cuja função é supervisionar o trabalho dos prisioneiros e dos demais guardas do campo, fazendo também o papel de intermediário entre os burocratas do extermínio sediados em Berlim e os demais funcionários que levaram a cabo o aniquilamento dos judeus. Normalmente, os comandantes tinham suas residências particulares muito próximas ao campo de extermínio e, dali, supervisionavam as atividades rotineiras do local. Isso é denotado pela preposição *na* (v. 5; em alemão *im*, forma contraída de *in dem*, que indica um local específico).

As tarefas rotineiras desse comandante, segundo o eu lírico, é “brincar”, “escrever” e “tocar música”. Ele brinca com as serpentes, e a escolha do animal por parte do poeta remete ao símbolo primordial cristão para o mal e para a sedição: a serpente do Éden, a causa da derrocada da humanidade. O eu lírico relaciona, dessa maneira, o Terceiro Reich, personificado na figura de seu verdugo, ao cristianismo, cuja ambientação já havia sido sugerida pela fuga. O comandante, pela sua função no universo concentracionário, é o manipulador dos instrumentos que contêm o mal em si; diante do absurdo da situação dos campos, poder-se-ia falar do mal pelo mal. O fato de estar associado a um verbo de caráter lúdico, “brincar”, instaura a profunda ironia presente em todo o poema ao contrastar as situações daqueles que gozam do “leite preto” incessantemente e daquele que “brinca” com a causa de derrocada, do aniquilamento do homem. A referência ao campo de concentração e ao nazismo é ainda intensificada, pois a runa que designa as SS é formada precisamente por duas serpentes estilizadas em gótico antigo, aprofundando o significado do personagem e a ironia do poema.

O comandante escreve para a Alemanha (v. 6) ao final da tarde, significando um final de expediente de trabalho comum realizado por ele, aliando uma situação corriqueira (o trabalho em liberdade) com outra situação corriqueira (de polo invertido, o extermínio), igualando-as, como se o que ocorria nos campos fosse a normalidade para os perpetradores. Ele escreve o que se parecem com versos (“teus cabelos de ouro Margarida”), o que contrasta diametralmente com o local onde o comandante está e com a tarefa que ele cumpre. A menção a Margarida (“Margarete”, em alemão) é uma alusão à personagem Margarida da tragédia *Fausto* de Goethe. Mais uma vez, a ironia do poema transparece: Johann Wolfgang von Goethe e seus escritos são considerados como o mais alto grau de elevação intelectual obtido pela cultura alemã e, no entanto, o poeta insere essa mesma cultura no auge de sua criação industrial, ou seja, as fábricas da morte descritas no poema. A seguir, para aprofundar ainda mais a ironia quase melancólica do poema, o sintagma singelo “e brilham as estrelas” é imediatamente seguido por dois outros que, mais uma vez, oferecem um contraste gritante para a situação sobre a qual se canta: o comandante assobia chamando seus cães para junto de si e, em seguida, assobia para “seus judeus” se adiantarem das fileiras das chamadas diárias para que cavem sepulturas na terra. O comandante, com esse ato, não só nivela primeiramente os prisioneiros judeus a seus cães, como também coloca estes acima daqueles, tendo em vista que os cães são utilizados para a caça de presas animais, como eram considerados os judeus pela propaganda nazista desde 1933. A música aludida no verso 9 pode se referir às orquestras de prisioneiros que tocavam para que o volume dos gritos dos prisioneiros nas câmaras de gás fosse abafado e não despertasse o pavor naqueles que seriam os próximos a serem exterminados.

Até esse ponto, o poema pode ser considerado quase uma descrição da atividade realizada nos campos e estabelece a imagem dos prisioneiros e dos comandantes dos campos em oposição. A próxima estrofe (v. 10-15) retorna ao tema (musical) principal e reitera o canto lamurioso aos prisioneiros. O verso 15, no entanto, apresenta uma variação ao tema. Oposta aos “cabelos de ouro Margarida”, o eu lírico menciona os “cabelos de cinza Sulamita”. Nesse sintagma, “cinza” refere-se aos cabelos queimados das judias nos crematórios; cinza também é a cor relacionada à tristeza, à depressão, que se integra à melodia elegíaca do poema. O nome Sulamita faz referência à mulher judia mais honrada do Antigo Testamento, cantada por Salomão no Cântico dos Cânticos. Culturalmente, as figuras de Margarida e de Sulamita são análogas: ambas são exaltadas como mulheres-modelo, dotadas de uma grande beleza, cujas virtudes são exemplares. No entanto, os adjetivos, contrapostos, ironizam a comparação: enquanto Margarida, símbolo da alta cultura germânica, é dotada de um cabelo áureo, que remete à pureza e à virtude, os cabelos de Sulamita, “de cinza”, remetem ao destruído, à ruína, à tristeza, sendo uma metonímia para o corpo carbonizado da judia e uma metáfora para a destruição física dos judeus nos crematórios.

Os versos 16 a 19 descrevem outras ações praticadas pelos comandantes dos campos. O comandante, através de seus pelotões da morte de escravos, enfia no solo (v. 16) do verso 8 os judeus assassinados. Embriagado, tanto literal quanto figurativamente, pelo mundo do assassinio, o comandante age pelas próprias mãos utilizando o ferro no cinto (metonímia para arma de fogo), instrumento de morte e de tortura (o agito da arma no ar indicando a “brincadeira” dele com o aspecto psicológico dos prisioneiros). O comandante é caracterizado com “olhos azuis”, no plural, denotando o modelo ideal do alemão nacional-socialista: forte, alto, de olhos azuis, decidido, determinado e obediente em relação às suas ordens. É um assassino frio, e a terra e as pás que ele enfia no solo (novamente uma metonímia para a ordem para os prisioneiros assassina-rem seus companheiros e os enterrarem), frias nos descampados onde estão as fábricas das mortes, tornam-se símbolos de seu objetivo final.

Nos versos 20 a 24 é retomada a melodia principal da fuga, com variações, conforme as que ocorrem nas composições musicais. O eu lírico recombina sintagmas antes cantados, misturando as vozes do poema, que se intermeiam em contraponto, seguindo três melodias distintas: o “leite preto” e sua libação, a figura do homem e o canto relacionado aos cabelos de Margarete e de Sulamita, reiterando a significação de todos eles, criando uma espécie de caos que subjuga o leitor, assim como foram subjugadas as vítimas. A fuga, agora, está completa e segue seu curso em um ritmo ascendente, tanto na velocidade de leitura do poema, cujos versos se tornam mais curtos que os das segunda e terceira estrofes, quanto na quebra dos sintagmas, levando a

uma polifonia dissonante, espelhando o conteúdo do poema em sua forma, e a uma cacofonia representada pela grande quantidade de plosivas sonoras e surdas e de sons chiados.

A alegoria da serpente é explicitada no verso 25: o eu lírico descreve o comandante “brincando a morte”, utilizando o verbo em acepção transitiva. O sintagma seguinte, que se tornou conhecido pelo poema, é o clímax da situação descrita pelo poema: “a morte é um mestre da Alemanha”. A Alemanha é vista como a provocadora das duas guerras mundiais, em especial da segunda, e o eu lírico ressalta essa disposição bélica, que produz nada além de destruição e morte, ao retratar a morte como um dos princípios guiadores da nação e do espírito alemães, levados até seu mais alto grau na experiência dos campos de extermínio. Os gritos de comando violentos tratam os prisioneiros como os cães, como mencionado anteriormente, em uma dança insana entre o mal, com o qual o comandante brinca, e o extermínio: a justaposição de ambas as características do guarda as correlaciona, como se o extermínio fosse a atividade lúdica pela qual o perpetrador desenvolve suas habilidades para, enfim, tornar-se um discípulo perfeito do Mestre (a morte) que reina sobre a Alemanha. A ironia, tornada consequência lógica pela palavra “então” do verso 27, é novamente aprofundada pela reiteração dos sintagmas que compõem a fuga. Uma dança da morte, que lembra os quadros de Hieronymus Bosch, impera no ambiente alucinado da fábrica da morte, no qual a música toca – tanto como fuga quanto literalmente pelas orquestras dos campos –, embriagando e inebriando o mestre da morte representado pela figura do comandante.

Os versos 28 a 31 dão prosseguimento à fuga em um movimento de contraponto que se intensifica pelas repetidas reiterações dos três blocos semânticos associados à morte. Retoma o estribilho (“a morte é um mestre da Alemanha”), porém singulariza a nação germânica no olho – ou no olhar – do comandante: o mestre da Alemanha se torna completo em sua imagem, como se a própria morte tivesse olhos azuis, fundindo ambas as personagens. O instrumento da morte são as esferas de chumbo – metonímia para as balas do “ferro no cinto” dos guardas –, e não há possibilidade de escape de tal figura: elas sempre acertam os alvos pretendidos, uma atividade levada à perfeição pela técnica apurada. A morte presenteia seus “discípulos” com as covas: a caça (“ele incita seus cães”) ao judeu e o resultado final (“uma cova no ar”, v. 34) finalmente alcançado. O aprendizado foi completo (pelo misto de técnica e de propaganda incitando o antissemitismo eliminacionista elevado ao mais alto grau). O que resta ao comandante, após o extermínio de mais um grupo de judeus, é voltar ao lúdico, “brincar com as serpentes”, ou seja, voltar a matar, dando ao poema o caráter circular de uma atividade sem fim e sem fins.

Os últimos dois versos do poema representam o clímax irônico do poema. Isolados em uma estrofe, entrevê-se toda a temática desenvolvida nos 34 versos

anteriores. Os cabelos de Margarida justapostos aos cabelos de Sulamita são o elemento alemão impregnado da ideologia assassina do nazismo em contraste com o elemento judeu na condição de vítima tangível da chamada Solução Final, o elemento que representa o mais alto desenvolvimento intelectual frente ao mais alto empreendimento de assassinato, a música das fugas alemãs com o contraponto melódico dos gritos dos comandantes dos campos e dos gritos de dor, súplica e lamento das vítimas, e, por fim, as duas bases harmônicas que compõem a cacofonia absoluta dos sons do poema, refletida na forma fragmentária da fuga, destrocada na linguagem (a impossibilidade de dizer racionalmente o aparentemente irracional).

Rafael Rocca dos Santos é Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pelo DTLCC, FFLCH/USP. Desenvolve atualmente pesquisa relacionada ao Holocausto e sua representação na literatura. Este ensaio foi apresentado no âmbito do curso Leitura Analítica, Leitura da Lírica (2017, FLT5095), ministrado por Ariovaldo José Vidal na FFLCH/USP. Contato: rocca@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Karine Bakke de. *Fuga Fúnebre* de Paul Celan. *Cadernos de Literatura em Tradução*. São Paulo: CITRAT-USP, v. 11, p. 281-288, 2010.

CELAN, Paul. *Die Gedichte*. Frankfurt: Suhrkamp, 2005, p. 40-41, 606-610.

O CONTRACANTO DE STELA DO PATROCÍNIO

– BRUNA BEBER

RESUMO

Stela do Patrocínio sequer escreveu um verso. Mas seu *Falatório*, registrado em fitas cassete por Carla Guagliardi e posteriormente transcrito por Viviane Mosé, compõe o livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (Azougue Editorial, Rio de Janeiro, 2001). O principal objetivo deste texto é analisar e transcrever, à minha maneira, uma fala ainda inédita e presente nos registros em áudio a partir de algumas categorias e suas relacionalidades discutidas no curso *Poéticas e Políticas da Voz*; também um gesto que pretende ampliar o escopo de investigação da poética de Stela do Patrocínio.

Palavras-chave: Stela do Patrocínio; poesia contemporânea; voz; psicanálise da voz; decantação.

ABSTRACT

Stela do Patrocínio never even wrote a verse. But her Falatório [blabbing], recorded on cassette tapes by Carla Guagliardi and later transcribed by Viviane Mosé makes the book Reino dos bichos e dos animais é o meu nome [Kingdom of beasts and animals is my name] (Azougue Editorial, Rio de Janeiro, 2001). The main goal of this essay is to analyze and transcribe, in my particular way, a yet unpublished speech present in the audio records, based on some categories and its relationalities discussed in the Poéticas e Políticas da Voz [Poetics and Politics of the Voice] course; This is also a gesture towards widening the research scope of Stela do Patrocínio's poetics.

Keywords: *Stela do Patrocínio; contemporary poetry; voice; psychoanalysis of the voice; decantation.*

Como o rei de Calvino, segui o canto de Stela de maneira involuntária, isto é, pelo ouvido. Canal – sulco, vala, câmara, uma sala gigantesca e vazia – que também é sentido e, a um só tempo, faculdade de percepção e consciência das coisas. Em essência, o ouvido, rua de mão única, é um refém libertário dos outros órgãos sensoriais: recebe a enunciação, faz seus encaminhamentos, e, mesmo sem dispor de defesa alguma, ouve o que bem quer. Só o ouvido é capaz de abrir, porque nunca se fecha, uma clareira que ressoa em cada bosque do corpo. Peixe perplexo de passagem pela parte submersa – e vibrante – de um bambuzal.

Assim, ao ler pela primeira vez as transcrições das palavras que Stela disse e que ela mesma denominou *Falatório*, isto é, o que viriam a ser seus poemas, não consegui dar continuidade à leitura, ao contrário e em consonância à sua voz, comecei de imediato a enunciá-los também, e por meio de sua voz consegui, como em raras vezes anteriores e sem qualquer timidez, ouvir a minha própria voz. Tratava-se então da pulsão invocante, compreendi mais tarde com Vivés, que passava a me reenviar seu chamamento sem que eu fosse obstaculizada por sua voz, mas ressoando-a, o significante da ausência na presença de Lacan.

Embalada pela alucinação de sua acusmática, modelo de ensinamento no qual, segundo Jean-Luc Nancy (2014, p. 13), “o mestre se mantém oculto para o discípulo que o escuta, própria de um esoterismo pitagórico pré-filosófico”, não fui, ainda não sou e espero nunca ser capaz de racionalizar as falas de Stela. Ao contrário, consigo, de modos e tons variados, compreendê-las, deixar que se contenham em mim, e que amplifiquem a mim e a minha voz, centro e margem do corpo, porque amplificam a própria natureza de Stela, isto é, seu sujeito, sua voz, logo, sua linguagem.

No início da pesquisa, uma das principais preocupações era a de descobrir se o que Stela falou poderia ser considerado poesia, ou ainda, se cada fala individualizada e descolada do contexto de enunciação, anteriormente gravada e posteriormente transcrita, decupada e publicada em livro, constituía um poema em si. Essas tentativas se mostraram para mim vagas tentativas de classificação, uma tarefa mortífera equiparada à magnitude do canto de Stela, e algo a que me ative pois ainda estava submersa nos escritos, e não nos ditos, tentando ouvir Stela a partir do papel, e, assim, analisando-a puramente pela oralidade do que ouvia ao ler, guiada pela perspectiva de Zumthor.

Hoje, de posse dos áudios, vejo que a pesquisa se afasta cada vez mais das categorias do signo e das teorias da linguagem, o poema não mais como o ponto fraco da discussão, como diz Meschonnic, aproximando-se mais das categorias do discurso. Neste ensaio-relato, que é também um pensamento-em-andamento, tento recuperar o que ainda me ressoa Zumthor e a dualidade oral X escrito, misturado ao ritmo e à psicanálise da voz.

Stela emerge do caos do inconsciente, estando nele, e faz, sem saber, a tomada de consciência, isto é, a concepção se dá pelo pensamento e a

consequente livre expressão de seu inconsciente. A partir de sua atitude lírica, reflexiva, ela capta e expõe seu canto, seu saber instintivo, como tentativa de reencontrar a própria individualidade, e a consequência disso é a reconstituição dessa individualidade. Uma reivindicação ultimada, que tem como resultado o processo de individuação, conceito que, em Jung, está ligado à consciência da individualidade. Então, torna-se possível identificar no canto de Stela, algo além do produto imediato de seu pensamento, de sua concepção, posto que também nos serve para dizer uma coisa, querendo dizer outra, como afirma Michel Collot (2004, p. 166):

Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação do que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si.

Stela, como sujeito lírico, torna-se a matéria de sua própria poesia. E, sendo provocativa, é provocada pelo real, é a voz que invoca e é também o sujeito invocante. Ela se faz a interlocutora e a interlocução de seus poemas, que se dirigem também a um interlocutor presente nos áudios, mas oculto nas transcrições de Mosé. E, ao operar essa recondução incessante de seu olhar e de sua voz, diante do outro, restitui seu corpo – do estado, do asilo de loucos, do descaso – e, assim, sua própria existência. Cabe ressaltar que, a despeito do livro publicado sob o nome Stela do Patrocínio, os poemas de Stela não têm assinatura, eles ganharam uma assinatura, mas seu sujeito lírico, exacerbado, projeta-se de seu olhar, ele se autoriza antes de ser autorizado, o desdobramento do pensamento falado no ato do próprio pensamento, na composição por meio do ritmo e da voz.

Tento abandonar de antemão o antagonismo entre a prática discursiva, “a particularidade de tomar simultaneamente como material, assunto e campo de atividade, a língua e o imaginário” *versus* o discurso poético, “o uso linguístico (...) como uma rede de práticas tendo por finalidade a comunicação e a representação, porém estruturadas de tal modo que necessariamente uma entre elas, metamimética, vise à linguagem como os outros visam o mundo” (ZUMTHOR, 2014, p. 19). Isto é, Zumthor classifica o poético como a “relação com a percepção e a apreensão do tempo”, ou “a prática poética se situa no prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem”. O que pune então extrapola os conceitos de oralidade e poesia vocal. Ou seja, “a dicotomia entre oral e escrito, sendo o oral a base subjetiva do escrito” (idem, p. 20) perde sua centralidade, e entra em curso a vocalidade.

Anterior à questão da oralidade, que muitas vezes meramente opõe o oral ao escrito, mas que em Meschonnic aparece como o movimento da voz na

linguagem, no gesto, sobretudo no ritmo, reivindica-se a concepção da oralidade “não mais como a ausência da escrita e única passagem da boca à orelha, (...) que permanece no dualismo (...) Mas como um organização do discurso regida pelo ritmo.” (MESCHONNIC, 2006, p. 18). Meschonnic ressalta ainda que a escrita passa a ser a explosão dessa oralidade, manifestando-se no gestual, na corpóreo e, por fim, na subjetividade, isto é, “com os recursos do falado no falado”. Entende-se então que “o ritmo como organização do discurso pode renovar a concepção dessa oralidade, tirando-a do esquema dualista”, pois a oposição oralidade/escrita “confunde o oral com o falado” e que passar então dessa dualidade para

(...) uma partição tripla entre o escrito, o falado e o oral permite reconhecer o oral como um primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso (...) (idem, p. 8)

Então, parto do primado do ritmo “como movimento da fala na escritura, e no contínuo dos ritmos linguísticos, retóricos, poéticos” (MESCHONNIC, 2006, p. 17) fazendo a oposição do som e do sentido em Stela para chegar a uma questão que aqui me parece de maior importância que a oralidade: sua poética. A partir dos áudios, o que primeiro salta do canto de Stela, e que estrutura todo seu discurso, é o silêncio, antes mesmo das pausas. Em seguida, o ritmo de sua respiração, isto é, de seu corpo, modula, em consequência, sua entonação e pontua a fala, e não o contrário; é na entonação desse falado que encontro sua oralidade primeira, isto é, sua poética, mas também a retórica de sua oralidade. Identifico nesse contracanto o ponto em que Stela atinge sua extrema subjetividade e dirige seu discurso, que é mais fala que oralidade, e o que se torna evidente é o incomunicado de sua performance, visto que Stela passou a pedir para ser gravada em áudio. A performance como “único modo vivo de comunicação poética” (ZUMTHOR, 2014, p. 37). Segundo Zumthor, insere-se *a posteriori* o “improvável da forma” que se refere “menos a uma completude do que a um desejo de realização”.

Em que medida pode-se aplicar a noção de performance à percepção plena de um texto literário, mesmo se essa percepção permanece puramente visual e muda, como é geralmente a leitura em nossa prática há dois ou três séculos? (idem, p. 36)

Zumthor buscou estabelecer em sua produção teórica uma relação entre voz, corpo e presença, onde essa atuação conjunta expande as noções do que conhecemos como texto literário, documentos que *a priori* estão inseridos na comunicação e na cultura de uma sociedade grafocêntrica, isto é, centrada na

escrita, para expor que esses textos se tecem no íntimo das relações humanas, pela voz, pela enunciação. É uma etapa também anterior à oralidade, que é o que, muitas vezes, resta de determinadas produções. A vocalidade, a voz que emana e constitui o corpo vivo para ressoar também não só nesse corpo vivo, mas no espaço.

Collot, ao falar sobre a “intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra” e reiterar Merleau-Ponty, dialoga também com o conceito de “verbo-motor”, de Zumthor, na perspectiva da performance, no qual a expressão de uma espontaneidade, fortemente impressa por meio da voz, da gesticulação, isto é, da presença de um corpo que se apresenta pela ação que desencadeia, estabelece direta ligação entre o gesto e a palavra, a “palavra como gesto do corpo”, de Merleau-Ponty:

É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçado. Ele abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ele é, simultaneamente, vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão do outro, corpo próprio e, entretanto, impróprio, participando de uma complexa intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra que é, para Merleau-Ponty, ela mesma, um gesto do corpo (...) (apud COLLOT, 2004, p. 167)

De certo modo, realizando um gesto de intercorporeidade e também de intersubjetividade com Stela, ao vocalizar seus poemas em apresentações e leituras ligadas ao meu trabalho como poeta, isto é “reenviando seu chamamento”, segundo Vivés, “respondendo à sua demanda”, oferecendo minha voz ao chamamento de sua voz, e realizando assim a operação de receber seu sujeito para misturá-lo ao meu sujeito invocante, percebi que “o sujeito entra então numa dinâmica de invocação. Invocação que implica, simultaneamente, o reconhecimento do Outro e sua falta, que esta ausência na presença seja significável” (VIVÉS, 2009, p. 187) e ele se desdobra então mais uma vez na palavra, numa terceira palavra, o meu gesto de corpo e o modo que encontrei de grafar o que Stela falou, sendo agora seu sujeito invocante.

Abaixo compartilho, pela primeira vez, a transcrição de um trecho ainda inédito em publicações de uma das falas de Stela. Esse trecho encontra-se no áudio 1, uma das quatro faixas que estão registradas em gravações realizadas na década de 1990 por Carla Gagliardi. Escolhi essa fala em especial por conter, a meu ver, algumas das ditas camadas heterogêneas de produção de sentido propostas por Meschonnic, tensionando a vocalidade, a enunciação, o enunciado, a oralidade, a performance e o ritmo de uma maneira metadiscursiva e assim inserindo-se numa das temáticas favoritas de Stela, que é falar sobre o falatório. A poesia deixa de ser então a voz da linguagem, em Mallarmé, e passa

a ser a linguagem saída da voz, em Valéry, isto é, voz como índice de passagem do corpo, como espaço infinito de reenvios.

De início, me apropriei do método utilizado por Viviane Mosé na ocasião da feitura do livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* e que se constitui, basicamente, de quebrar os versos de acordo com as pausas de fala. O silêncio não está em jogo, o ritmo tampouco, a entonação muito menos. Não levando em conta certas características, o enunciado, apesar de vivo, perde as camadas especiais de sentido presentes no canto de Stela. Em alguns casos, a vírgula é utilizada por Mosé também como pausa, mas em linhas gerais o corte é realizado de maneira brusca, o que chamo de corte rente, próprio do verso livre. Reproduzo abaixo a fala transcrita de acordo com o método mencionado:

peço
em acesso
falei muito falei demais, falei tudo
que tinha que falar
declarei expliquei,
esclareci tudo
disse que quando o sol penetra no dia
dá dias de sol muito bonito muito belo
cantei

Percebe-se que já aqui realizo uma operação para diferenciar a vírgula-pausa do corte-pausa, isolando de um lado as ilhas de sentido generalizante – “falei tudo” e “esclareci tudo” – das sentenças que pré-enunciam as ilhas desancoradas do “falei muito falei demais” e “declarei expliquei”. Assim, estabeleci o corte dos versos pelas pausas mais longas e a vírgula foi utilizada para isolar as subpausas dentro de cada verso. Mas, insatisfeita com a transcrição, venho tentando inserir também no transcrito os detalhes que me parecem fundamentais numa transcrição desse tipo de fala: o silêncio, a respiração, a duração das pausas, a modulação da voz, e a hesitação enunciativa seguida do jorro associativo, tão próprios da Stela.

Assim, quando iniciei o processo de decupagem das falas, notei que minha decupagem estava bem próxima da de Mosé, pois foi por meio das transcrições dela que ouvi, inicialmente, o canto de Stela. E hoje, apesar de circular por sua decupagem com mais liberdade, seu método ainda se mostra bastante válido, pois retira qualquer autoria do que foi enunciado por Stela, colocando a fala como centro, permitindo que as palavras explodam nos ouvidos de quem as lê e, conseqüentemente, se vê impelido a lê-las em voz alta. De todo modo, o método de Mosé clarifica apenas a oralidade em Stela, e meu interesse é o de transmutar essa oralidade da fala em canto decodificado.

Depois de dezenas de audições, consecutivas e espaçadas, comecei a identificar e a penetrar nas outras camadas do som do canto de Stela. De modo que fosse possível testar outras maneiras de erigir a fala de acordo com tudo que está contido na enunciação. Busco, antes de tudo, a melodia de Stela, de modo a tentar encontrar seu tom harmônico. Meu intuito é bastante ambicioso, e se trata de uma tentativa de fazer o leitor reenviar de maneira semelhante o que Stela enviou, ou seja, ouvir a fala de Stela ao ler o poema que é já e também transcrição, mas estancando a oralidade para dar lugar ao falado puro, com todas as modulações e ruídos que abarca, e, assim, conseguir cantar o que Stela cantou.

Então meu processo começou a caminhar para um total abandono da decupagem/transcrição, num esforço árduo de também deslocar meu ouvido do ouvido de Mosé. Eu queria os detalhes, as declinações, inclinações, inflexões de língua, vícios, ênfases e desvios visíveis no poema. Em suma e mais uma vez, o contracanto, a melodia secundária, e assim o que era decupagem virou *decantação*, em sentidos variados: o de celebrar Stela dentro do que ela mesma disse, pôr sua fala em festa, mas também o de filtrar o caldo de seu canto, separar os dó e os mi em suspensão, enfim, *decantar* para recantar o seu canto.

Abaixo segue o teste número quatro, ainda em permanente *decantação*, em imagem incorporada para aprisionar a diagramação. Esta imagem, de antemão, me coloca diante do seguinte resultado: o poema como partitura, a que pretendo me dedicar num dos capítulos da minha dissertação. Ler e cantar:

peço
em acesso

falei
muito
falei
demais
falei

tudo
que
tinha
que
falar

declarei
expliquei
esclareci
tudo

disse
que quando o sol
penetra no dia
dá dias
de sol
muito bonito muito belo

cantei

Para tentar expor alguns dos métodos da *decantação* que desenvolvi, gostaria por fim de ressaltar alguns aspectos preponderantes da anotação ainda em processo: a centralidade dos verbos ligados à enunciação, isto é, “pedir”, “falar”, “declarar”, “explicar”, “esclarecer”, “dizer” e “cantar”, como a coluna vertebral do poema, afinal constituem sua matéria. Em seguida o isolamento das palavras “tudo” e “sol” demarcando a voz que sobe de tom; e do verso “tudo que tinha que falar”, “dia” e “dias”, pontuando a voz que desce de tom. Como numa gira de umbanda ou candomblé, Stela pede licença a Exu para começar sua fala, isto é, sua gira, sua gira de enunciação: “peço, em acesso”, atravessa a gira com a sabedoria de Nanã e se despede como Oxum, cantando. Cantando como cantam os poetas de dentro de seus introcosmos.

Bruna Beber desenvolve trabalho de mestrado sobre *A voz de/em Stela do Patrocínio* no Programa de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), UNICAMP, sob orientação de Eduardo Sterzi. Ensaio apresentado à disciplina “Poéticas e Políticas da Voz”, ministrada pelo professor Roberto Zular, no segundo semestre de 2018. Contato: bebernaodirija@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLLOT, Michel. *O sujeito lírico fora de si*. Trad. de Alberto Pucheu. Terceira Margem, Rio de Janeiro, ano IX, n. 11, p. 165-177, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. de Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem ritmo e vida*. Trad. (extratos) de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

MESCHONNIC, Henri. *Manifesto em defesa do ritmo*. Trad. de Cícero Oliveira. *Caderno de Leituras*. São Paulo, n. 40: Chão da Feira, 2015. Disponível na internet.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. de Fernanda Bernardo. São Paulo: Chão da Feira, 2014.

PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

VIVÉS, Jean-Michel. "A pulsão invocante e os destino da voz". Trad. de Francisco R. de Farias. *Psicanálise & Barroco em Revista*. Rio de Janeiro, n. 1, v. 7, p. 186-202, jul. 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, leitura*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

AS FIGURAÇÕES DO CERCEAMENTO NOS TEXTOS DE SAMUEL BECKETT E DE HILDA HILST

– ANDRÉA JAMILLY RODRIGUES LEITÃO

RESUMO

O presente trabalho pretende interpretar as figurações do cerceamento em espaços enclausurados, a partir do diálogo entre a narrativa *O despovoador* (1970), de Samuel Beckett, e o texto dramático *As aves da noite* (1968), de Hilda Hilst. Ambos os textos perfazem experiências de extrema violência, repressão e desamparo. As situações narradas manifestam a depauperação e a miséria humanas vividas pelas personagens-prisioneiras, na medida em que aludem pontualmente a ambientes cerrados em formato de cilindro, marcados pelo encarceramento e pela restrição absoluta da liberdade. Tanto a obra de Samuel Beckett quanto a de Hilda Hilst revelam uma potente complexidade criativa, cuja abertura demanda novas formas de encarar a natureza do discurso ficcional, bem como novas possibilidades de pensar o mundo.

Palavras-chave: Cerceamento; Violência; Cilindro; Samuel Beckett; Hilda Hilst.

ABSTRACT

*This work intends to interpret the figurations of curtailment in enclosed spaces, starting from the dialogue between Samuel Beckett's narrative *O Despovoador* (1970) and Hilda Hilst's dramatic text *As aves da noite* (1968). Both texts represent experiences of extreme violence, repression and helplessness. The narrated situations manifest the deprivation and human misery experienced by its prisoner characters, in the way that they punctually allude to closed environments in a cylinder shape, marked by incarceration and the absolute restriction of freedom. Both the work from Samuel Beckett and that of Hilda Hilst reveal a potent creative complexity whose openness demands new ways of looking at the nature of fictional discourse as well as new possibilities for thinking the world.*

Keywords: Restraint; Violence; Cylinder; Samuel Beckett; Hilda Hilst.

SAMUEL BECKETT E HILDA HILST: PERCURSOS E DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Hilda Hilst (1930-2004) nunca escondeu sua admiração pela produção artística de Samuel Beckett (1906-1989), principalmente por construir uma narrativa “desaforada” e fortemente provocativa, capaz de desnudar o ser humano em suas facetas mais sombrias e sórdidas. Em entrevista, a escritora paulista afirma que “Beckett, antes de tudo, quis falar daquela solidão profunda do homem” (HILST, 2013, p. 81). Admiração esta que se espalha em direção a uma afinidade existente entre os seus respectivos projetos literários. *Fluxo-floema* (1970), sua estreia no domínio da prosa, apresenta como epígrafe uma citação pertencente a *Molloy* (1951):

Havia em suma três, não, quatro Molloys.
 O das minhas entranhas, a caricatura que eu fazia desse, o de Gaber e o que, em carne e osso, em algum lugar esperava por mim.

 Havia outros evidentemente. Mas fiquemos por aqui, se não se importam, no nosso circulozinho de iniciados. (Hilst, 2003, p. 5)

Molloy, originalmente escrito em francês, é o primeiro romance da chamada trilogia do pós-guerra, seguido por *Malone morre* (1951) e *O inominável* (1953). Narrado em primeira pessoa, a personagem-título ou, para empregar a expressão do próprio autor, o “narrador-narrado” inicia a sua vacilante empreitada dentro do espaço fechado do quarto de sua mãe. No prefácio à tradução brasileira, intitulado “Molloy: dizer sempre, ou quase”, Ana Helena Souza (2014, p. 9) salienta que o total desconhecimento do narrador chega ao ponto de que “‘talvez’ é uma palavra-chave, tão importante quanto as frases que retificam, alteram, ou mesmo negam completamente as anteriores, impulsionando a narrativa, ao ampliar as possibilidades da matéria a ser narrada”. Em meio às incertezas quanto às suas memórias e aos seus antecedentes, Molloy leva a um esgotamento dos paradigmas ficcionais da prosa realista e, por assim dizer, das categorias tradicionais da narrativa. Sobretudo opera a despolarização da posição do narrador por meio de uma proliferação de vozes, ou melhor, de subjetividades cindidas. No excerto acima, situado na segunda parte do livro, quem assume a narração é Moran, responsável por compor um “relatório” acerca dos itinerários percorridos por Molloy.

Na vastidão de sua criação, Beckett transitou por diferentes línguas – inglês e francês – e cruzou uma enorme variedade de gêneros – de poemas a narrativas em prosa, de peças teatrais a radiofônicas e televisivas. O escritor irlandês não somente se apropriou das convenções literárias e de seus procedimentos

formais, como também os colocou em xeque, levando-os, sob um alto nível de experimentalismo, aos seus limites. O exercício criativo de Beckett, marcado por impasses, indefinições e desestabilizações, corresponde a uma postura de agudo questionamento a respeito da existência e da própria literatura, de modo a notabilizar a experiência radical de desajuste entre o homem e a realidade.

Na sua célebre carta endereçada a Axel Kaun, conhecida como “carta alemã”, escrita em 1937, Samuel Beckett esboça, ainda que prematuramente, o programa estético que viria a ser a linha mestra do seu prolífico conjunto literário. O escritor ressalta o caráter opaco e nebuloso da linguagem à luz de um “véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou ao Nada) por trás dele” (BECKETT, 2001a, p. 169). Sob essa perspectiva, a linguagem inscreve-se sob a insígnia da incomunicabilidade, uma vez que o signo verbal é espreitado por uma impossibilidade de abarcar, em sua plenitude, a experiência humana, conduzindo ao seu avesso: o silêncio. Ao comentar o trabalho do artista plástico Pierre Tal-Coat, em diálogo com Georges Duthuit, em 1949, Beckett pontua que o único “plano” ou alternativa possível para o artista moderno é a “expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, aliado à obrigação de expressar” (BECKETT, 2001b, p. 175). Nesse sentido, entre a iminência do silêncio e o imperativo de verbalizar, é célebre o desfecho de *O inominável*: “é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar” (BECKETT, 2009, p. 185). No entanto, sob a “obrigação de expressar”, jamais renunciou à palavra; pelo contrário, forja-a no sentido de despi-la até chegar ao seu núcleo essencial, nem que para isso seja necessário, entre interrupções e reformulações frequentes, em meio a um concerto de vozes, redizer-se a todo o instante e reinaugurar a realidade sempre desvanecente. No culto à escassez ou ao excesso verbal, eis a insinuação da “literatura da desp palavra” – como o próprio escritor nomeia o seu *modus operandi* – em busca do inominável e do insondável.

A exemplo de Samuel Beckett, Hilda Hilst adota uma postura radicalmente experimental e comprometida com a inovação dos parâmetros tradicionais da composição narrativa, na medida em que revela o abandono das formas canonizadas e das palavras do trato comum que já não conseguem capturar o inefável da experiência humana. A prosa degenerada¹ da escritora promove, em consonância com Alcir Pécora (2010, p. 10), uma genuína “anarquia dos gêneros” ao conjugá-los sob um mesmo arranjo, cuja desestabilização quebra com a rigidez dos modelos convencionais pertinentes à tradição literária. Assim, a narrativa hilstiana realiza o cruzamento entre diferentes gêneros e, dentro de um cenário de crise em relação aos saberes formais instituídos, desconstrução dos referenciais de caráter metafísico ou essencialista, colocando em tensão a meditação de grandes questões de ordem filosófica e a visceralidade de imagens que se referem eminentemente ao baixo corporal.

[1] Eliane Robert Moraes (2003) afirma que Hilda Hilst constrói uma “prosa degenerada” ao incitar a fusão inusitada dos gêneros, subvertendo as convenções literárias.

OS CÍRCULOS INFERNAIS DOS “BUSCADORES” EM *O DESPOVOADOR*

O despovoador integra a obra final de Beckett ou, segundo a classificação convencional delimitada pela crítica presente no estudo de Carla Locatelli, participa da terceira fase. Nessa última fase, a experiência com a linguagem adquire contornos dramáticos ao conduzir a uma radicalidade autorreflexiva em legítimos abismos de consciência, de sorte que se constitui como uma “*narrative performance*” (1990, p. 70). Em outras palavras, há um recuo em direção ao momento pré-verbal, em que se dá forma às imagens mentais ou, ainda, corporeidade à imaginação no “manicômio do crânio”². *O despovoador* compõe o universo das “narrativas de encerramento”, as quais representam os corpos sob um regime de rígida vigilância e imobilismo. No prefácio, Fábio de Souza Andrade ressalta que,

para exacerbar o controle exercido sobre suas (?) criaturas, o narrador agrava o confinamento (contra o quarto de *Mal visto mal dito*, cubos, redomas, esferas de dimensões reduzidas, às vezes ocupadas por um só corpo), rouba-lhes a voz, encapsula-as na objetividade do *ce* e do *it*. (ANDRADE, 2008, p. XXII)

Após cerca de cinco anos detido no processo de escrita, Beckett finaliza em meados de 1970 o texto em francês, dividido em quinze partes ou seções e publicado pelas *Les Éditions de Minuit*. Antes da sua versão final e acabada, houve duas versões embrionárias do texto: “*Dans le cylindre*” (1967), que remete à penúltima seção, e “*L’issue*” (1968), que contém a terceira e a quarta. A narrativa em inglês, *The lost ones*, traduzida pelo próprio autor, foi produzida pela companhia Mabou Mines em 1975 e encenada por David Warrilow, com a direção de Lee Breuer. Em 1978, contou com a atuação de Serge Merlin e a direção de Pierre Tabard.

O título em francês, *Le dépeupleur*, remonta ao poema “*L’isolement*”³, que abre *Méditations poétiques* (1820), de Alphonse de Lamartine (1790-1869). Diz o último verso da sétima estrofe: “*Un seul être vous manque et tout est dépeuplé!*” (1942, p. 16). Diante de um ser ausente, a imagem de completo isolamento e, por extensão, da solidão humana reverbera, em toda a sua profundidade, na narrativa beckettiana. Ao contrário da imprecisão e do vaivém hesitante característicos dos textos do autor, *O despovoador* constrói, com rigor matemático e geométrico, um microcosmo totalmente fechado e hermético, no qual habitam grupos de indivíduos condenados a uma errância inútil e solitária. Em relação à sua caracterização, Fábio de Souza Andrade (2008, p. XXV) chama a atenção para o fato de que o espaço da narrativa

[2] Expressão presente na narrativa *Mal visto mal dito*, publicada em 1981 (BECKETT, 2008, p. 45).

[3] Após a morte precoce de Julie Charles, Lamartine resolve se isolar em Milly, na Normandia, e escreve esse poema tomado pela tristeza proveniente da perda da mulher por quem foi apaixonado. Vale ressaltar, como será possível identificar ao longo desta interpretação, que a apropriação do tom sentimental da poesia romântica de Lamartine sofrerá um deslocamento na narrativa de Beckett.

convida a leituras alegóricas (além de Platão e Dante, já se falou nas câmaras de gás dos campos de concentração, fábrica de corpos forçados à indistinção e roubados da humanidade), a descrição do cilindro poderia, na reversibilidade da disposição de seus habitantes, sugerir um lugar imaginário ideal, imune à ação do tempo.

A estrutura é a de um cilindro rebaixado (“cylindre surbaissé”), descrito em suas dimensões exatas “com cinquenta metros de circunferência e dezesseis de altura em nome da harmonia”, de “quase oitenta mil centímetros quadrados de superfície total” (BECKETT, 2008, p. 5), ou, ainda, na sua densidade máxima: “Um corpo redondo por metro quadrado ou seja um total de duzentos corpos número redondo” (p. 8). Nessa espacialidade obscura que aglomera e aprisiona corpos de ambos os sexos e de todas as idades, resumidos a “carne e ossos”, onde são “golpeados violentamente com chutes ou murros ou cabeçadas”, cada um deles procura o seu “despovoador” a fim de se libertar, de encontrar uma “saída”, de chegar à “zona fabulosa dita inacessível” ou de simplesmente se abandonar à busca do seu paraíso impossível: “Para uns só pode se tratar de uma passagem secreta que tem origem num dos túneis e conduz como diz o poeta aos retiros da natureza. Outros sonham com um alçapão dissimulado no centro do teto dando acesso a uma chaminé em cujo fim brilharia ainda o sol e as estrelas” (p. 11).

Na obscuridade de uma caverna platônica, a multidão de criaturas subdivide-se tendo em consideração a organização dos círculos infernais dantescos. Beckett é um grande leitor de Dante Alighieri (1265-1321), autor da obra-prima *A divina comédia*, finalizada por volta de 1320 e composta pelas seguintes partes: Inferno, Purgatório e Paraíso. As referências ao escritor italiano são inúmeras na literatura beckettina desde o seu texto “Dante and the lobster”, pertencente ao livro *More pricks than kicks* (1934), que é protagonizado por Belacqua, personagem que aparece no canto IV do Purgatório, até mesmo em *O despovoador*: “Em quarto aqueles que não buscam ou não-buscadores sentados em sua maioria contra a parede na atitude que arranca de Dante um de seus raros pálidos sorrisos” (p. 9). Inclusive, Dante encontra Belacqua no círculo destinado aos preguiçosos e indolentes, “parecendo o mais cansado,/ abraçado aos joelhos, para o chão/ voltava o rosto entre eles apertado” (ALIGHIERI, 2009, p. 285). Em virtude disso, a figura do florentino fabricante de instrumentos musicais reporta-se à imagem de imobilidade.

Le dépeupleur pode se remeter, ainda, às experiências totalitárias do século XX, tais como o nazismo e o fascismo. Além disso, é possível estabelecer um diálogo com o universo de Franz Kafka (1883-1924) presente na novela “A construção” (1923). O narrador em primeira pessoa relata todo o seu esforço para

instalar a sua construção sob a terra, em cujo “espaço vazio sempre imaginei, não sem razão, a mais bela morada que podia existir para mim” (2014, p. 91). Embora tenha uma execução “bem-sucedida” e precisa, isolando-o de todo o resto, sofre continuamente o perigo de ser invadida por “inimigos externos”, por isso jamais abandona o seu posto de vigilância. Diante da promessa de quietude e, principalmente, de segurança, o narrador-personagem acomoda-se à sua construção, espelhando-se nela própria, como um invólucro para o seu ser frágil, insuficiente e impotente: “A felicidade da posse me estragou, a vulnerabilidade da construção me tornou vulnerável, os ferimentos dela me doeram como se fossem meus” (p. 102). Em meio a paredes instáveis e corredores estreitos, a sua estrutura labiríntica acaba por se abismar em uma verdadeira “clausura do dentro”, ou melhor, nas próprias ruínas de sua “construção”.

Voltando à narrativa de Beckett, a ambientação é de uma débil claridade amarelada e de uma temperatura que oscila entre extremos: o quente e o frio. O cilindro, formado do “escuro frio da carne imóvel”, comporta-se dentro da lógica de um organismo aparentemente vivo, encarnado em “nichos ou alvéolos”. Ou, ainda, em “escadas” que permitem o mínimo de movimento aos escaladores. O próprio formato determina o confinamento espacial, bem como o aprisionamento temporal em uma circularidade inexorável: “Todos se imobilizam então. Talvez seja o fim de seu recinto. Ao cabo de alguns segundos tudo recomeça” (p. 5). A percepção visual, metaforizada pelo “olho”, é também prejudicada, a qual, estendida, por assim dizer, à capacidade de observação e de dar sentido, chega a uma nulidade opaca de uma “cegueira efetiva”: “E longe de poder imaginar seu estado último em que cada corpo estará imóvel e cada olho vazio eles chegarão lá sem perceber e serão assim sem o saber” (p. 9). Ou recai na máxima indistinção entre as criaturas: “Obrigados pela penúria de espaço a se colar uns aos outros durante longos períodos eles só mostram ao olhar parcelas de carne confundidas” (p. 33). Do último nível de uma “lenta degradação da vista arruinada” resvala-se para a mais plena indiferença de seu próprio ser: “Ninguém olha para dentro de si onde não pode haver ninguém. Olhos baixos ou fechados significam abandono e só pertencem à classe dos vencidos” (p. 17).

Além da sua rígida materialidade, a edificação beckettiana mantém uma severa normatização no que tange à disciplina dos corpos e ao deslocamento pelas escadas, uma espécie de código “regido por convenções de origem obscura que por sua precisão e pela submissão que exigem dos escaladores assemelham-se a leis” (p. 12). Tal como a “construção” kafkiana, o cilindro constitui a manutenção necessária da harmonia e da segurança, “pois só o cilindro oferece certezas e fora nada além de mistérios” (p. 24). Com efeito, a violação das regras torná-lo-ia um autêntico “pandemônio”. Mas a possibilidade iminente de transgressão sempre ronda como um perturbador liame reprimido:

“Não está o cilindro condenado a mais ou menos longo prazo à desordem sob a única lei da ira e da violência?” (p. 29). Essa realidade de prescrições e de proibições pode ser facilmente associada à imagem de uma sociedade distópica e pós-apocalíptica – em diálogo com romances da envergadura de *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, de 1932, de 1984, de George Orwell, de 1949, e de *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, de 1995 –, dominada pela racionalidade e pela autossuficiência do paradigma científico que traz em seu próprio bojo a semente do seu fracasso.

À guisa dos círculos concêntricos do inferno de Dante, os “escaladores”, mais tarde nomeados como “buscadores”, sob “certo ângulo”, são divididos “em quatro tipos” de acordo com as atividades desempenhadas: “Em primeiro lugar aqueles que circulam sem parar. Em segundo, aqueles que às vezes param. Em terceiro, aqueles que a menos que sejam expulsos nunca deixam o lugar que conquistaram e expulsos se jogam sobre o primeiro livre para ali se imobilizar de novo” (p. 8). Basicamente, o “pequeno povo de buscadores” é repartido em três segmentos: os escaladores, os sedentários e os vencidos. Esses segmentos distribuem-se espacialmente no fundo do cilindro, no qual existem “três zonas distintas com fronteiras precisas mentais ou imaginárias já que invisíveis ao olho de carne”. São elas: o “cinturão exterior”, em que permanece a grande parte dos sedentários e dos vencidos; o “cinturão interior”, em que residem “aqueles que cansados de buscar no centro se voltam para a periferia”; a arena, que é a “zona de caça eleita pela grande maioria” (p. 24). Entre os “direitos e deveres dos corpos”, a passagem entre essas zonas, organizada por meio de “filas”, é somente possível a partir do respeito a um conjunto de regras. Levados pela “paixão de buscar”, os indivíduos encaminham-se à procura, ora de alcançar outros nichos por infundáveis escaladas, ora de inspecionar os demais por meio de um criterioso exame físico.

Para além de leituras de natureza alegórica, *O despovoador* projeta um mundo possível, imaginado, ou melhor, determinado sentido para a realidade e o próprio humano. Em *Chacun son dépeupleur* (1994), Antoinette Weber-Cafisch, ao problematizar os mecanismos empregados na prosa beckettiana para representar o real, ressalta que “a figuração do homem é programada em função do projeto abstrato que comanda a representação do mundo” (1994, p. 27, tradução nossa). Esses corpos quase inumanos, privados de suprimentos materiais ou emocionais, são “tomados pelo horror do contato”, mas, ao mesmo tempo, são condenados a esse atrito brutal, de sorte que formam uma massa árida e compacta: “Esse ressecamento do invólucro tira da nudez uma boa parte de seu charme tornando-a cinza e transforma num roçar de urtigas a suculência natural de carne contra carne” (idem, p. 29).

Em um clima de profunda esterilidade, em que a “ereção é rara”, o “infacível amor” resulta “doloroso e sem esperança”⁴. Afinal, cada um possui a

[4] Esta passagem lembra a célebre inscrição na porta do inferno de Dante: “Deixai toda esperança, ó vós que entráis” (ALIGHIERI, 2009, p. 46).

consciência de que se trata de um sentimento fadado à brevidade e ao retorno da “imobilidade de morte”. Mais do que isso, os encontros puramente sexuais revelam-se frívolos e imprestáveis, na medida em que “o texto é ordenado de maneira que nós não possamos evitar a desagradável constatação que de fato o amor é descrito muito precisamente em termos mecânicos de corpos sólidos” (idem, p. 32-33, tradução nossa).

Ainda em seu estudo, Weber-Cafilisch propõe a interpretação do cilindro como metáfora de um móbil (“*mobile*”), em que “a ficção, por meio de um mundo complexo, opaco, concentrado, equilibra-se a ela somente como um conjunto de imagens atenuadas – sugeridas – que ela veicula e que seriam a contrapartida aérea, a saber, inteligível” (idem, p. 49, tradução nossa). A imagem do móbil, associando-se à noção de corpos em movimento, de deslocamento, de mudança e de inconstância, pode aludir a certo funcionamento do texto literário e da sua capacidade de imaginar, sobretudo no que se relaciona ao procedimento de ficcionalização da enunciação, cujo modo de construção indireto, enviesado e descentralizado de uma fala errante e silenciosa⁵ impossibilita a identificação precisa de uma voz narrativa: “Nem tudo foi dito e nunca será” (idem, p. 28). Em síntese, a finalidade de chegar ao *despovoador* abrange, em seu escopo, a noção de *desautoria*.

No “silêncio dos passos” ou dos seus “olhos” perscrutadores, os “buscadores” podem figurar o papel do leitor ou, na formulação da estudiosa, “são uma imagem *en abyme* dos leitores” (idem, p. 48, tradução nossa). À luz da ficção, a mobilidade perpétua do cilindro, como espaço de circulação contínua, indetermina os sentidos que os leitores na sua “paixão de buscar” procuram preencher, em exercícios de abandonos e de retomadas, os intervalos e as lacunas textuais. Além disso, a própria obscuridade pertinente à conformação do cilindro, responsável pelo processo de cegueira que acometeu os seres, constitui “principalmente a marca dos efeitos de uma escritura que emprega menos energia para mobilizar o sentido do que inversamente para se opor à sua fixação” (idem, p. 49, tradução nossa). No seu caráter mutável, as “noções” expressas ao longo do texto não se mantêm e, logo, não alcançam uma relativa estabilidade, sustentadas unicamente pelo uso reiterado da conjunção condicional “se” ou a depender dos “ângulos” mais variados, como se a imaginação fosse uma cobaia⁶, objeto de testes e de experimentos científicos. Como a própria estudiosa defende, esse fato pode ser compreendido como uma espécie de crítica à objetividade e à assertividade de um discurso científico que tende a uma absoluta neutralidade.

Na cena final apresentada na narrativa, em que a busca parece ter cessado de todo, surge o que parece ser a figura derradeira de um homem (“este último se for um homem”) que, ao erguer a sua cabeça com uma “pesada cabeleira” e abrir finalmente os seus “olhos queimados”, despe a sua face (“o rosto assim

[5] Ao problematizar o “eu” narrativo presente nos livros de Samuel Beckett, Maurice Blanchot (2005, p. 308) pondera que “ele entrou num círculo onde gira obscuramente, arrastado pela fala errante, não privada de sentido, mas privada de centro, fala que não começa nem acaba, mas é ávida, exigente, que nunca termina e cujo fim não suportaríamos, pois então teríamos de fazer a descoberta terrível de que, quando se cala, continua falando, quando cessa, persevera, não silenciosamente, pois nela o silêncio fala eternamente”.

[6] Além do arranjo dos corpos, a imaginação é abordada pelo narrador, segundo Fábio de Souza Andrade (2001, p. 36-37), “como cobaia, submetendo-a a experiências controladas, narrativa de tubos de ensaio e laboratório, reduzindo as variáveis ficcionais a um modelo mínimo aparentemente manipulável (poucas personagens, quase nenhuma ação, espaço e tempo fechados e aparentemente suspensos) e registrando as alterações, também infinitesimais, que surgem em resposta às quase desprezíveis quebras de rotina”.

posto a nu”), deparando-se com a inação de “calmos desertos” e despovoados – o silêncio. No indispensável ensaio “L’épuisé”, Gilles Deleuze elege a questão do esgotamento (épuisement) como chave interpretativa para compreender a obra de Samuel Beckett. Para o filósofo francês, “o esgotamento esgota todo o possível” (1992, p. 57, tradução nossa). Nesse sentido, a condição de esgotamento do possível recobre a constituição dos contornos ficcionais, concretizando-se mais especificamente na conformação dos espaços em seu estado de “penúria” extrema e objetiva: “o espaço deve sempre ser comum, abandonado, desafetado, embora seja geometricamente determinado por inteiro (um quadrado, com lados e diagonais, um círculo com zonas, um cilindro com ‘cinquenta metros de circunferência e dezesseis de altura’)” (idem, p. 74, tradução nossa).

Paralelamente ao empobrecimento das potencialidades do espaço, em seu interior há o movimento dos corpos, que se deslocam entre as escadas e os nichos dentro de uma espécie de circuito “móbil”. Em outras palavras, o espaço para aqueles que o enveredam dispõe-se “como uma repetição [ritournelle] motriz, posturas, posições e tentativas” (idem, p. 75, tradução nossa). A configuração do espaço remete, simultaneamente, a um círculo vedado e a uma vastidão errante sem escapatória: “Amplio o bastante para permitir buscar em vão. Estreito o bastante para que qualquer fuga seja vã” (p. 5). A estrutura da narrativa mobiliza, por sua vez, uma circularidade quando, nas últimas linhas do texto, há a insinuação de que o “último estado do cilindro” prepara o recomeço da “paixão de buscar” – o destino humano, por excelência – ao vislumbrar a aparição de um “primeiro [que] se foi um homem num passado impensável abaixou enfim uma primeira vez a cabeça se tal noção for mantida” (p. 34). O trânsito dos “buscadores” entre subidas e descidas, abandonos e retomadas faz alusão, ainda, ao próprio processo de escritura beckettiano que, ao longo da sua construção textual, em seu frenético vaivém, enuncia, reenuncia, ao mesmo tempo que renuncia ao que foi dito para mais uma vez reformular-se, reinventar-se e reimaginar-se.

A VIOLÊNCIA NOS PORÕES DA FOME EM AS AVES DA NOITE

Hilda Hilst já era reconhecida pela sua poesia quando investe na produção teatral. No final da década de 60, notadamente entre os anos de 1967 e 1969, a escritora paulista escreveu oito peças teatrais: *A empresa*, inicialmente chamada de *A possessa* (1967), *O rato no muro* (1967), *O visitante* (1968), *Auto da barca de Camiri* (1968), *As aves da noite* (1968), *O novo sistema* (1968), *A morte do patriarca* (1969) e *O verdugo* (1969). Essa última recebeu, no mesmo ano, o prêmio Anchieta da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e, por essa razão, foi publicada em livro no ano seguinte. A despeito de a sua passagem pela criação teatral ter sido bastante intensa, a dramaturgia hilstiana continua

marginalizada sob pelo menos três perspectivas: as poucas montagens que obteve de companhias teatrais; lançamento da versão impressa no *Teatro reunido* (volume I) apenas anos mais tarde, em 2000, pela editora Nankin e, em edição completa, *Teatro completo*, em 2008, pela editora Globo; e, por fim, o número inferior de textos críticos sobre o teatro se comparados àqueles dedicados à poesia e à prosa da autora. É forçoso observar que, nos últimos anos, há um crescente aumento na fortuna crítica de sua obra.

O contexto em que tais peças foram publicadas por si só já manifesta uma notória significação política, uma vez que se reporta ao período sombrio e conturbado do golpe militar de 1964 e seu ataque à democracia, à ausência de liberdade de expressão e à supressão dos direitos humanos. O espírito geral da época exigia, como uma forma de imperativo, que o artista se engajasse ativamente diante dos problemas sociopolíticos e mantivesse um posicionamento insurgente na tentativa de burlar os mecanismos de censura do Estado ditatorial. Nesse sentido, o teatro tornava-se o foco privilegiado de resistência, ocupando o centro do debate político e das reivindicações dos mais diversos grupos sociais.

A dramaturgia de Hilda Hilst destaca-se por pensar a condição humana em toda a sua complexidade, particularmente ao desenvolver questões que, não raras vezes, corroboram uma amplitude espiritual, mediante o emprego singular de procedimentos envolvendo figuras metafóricas, simbolismos e alusões. Levando em conta a sua singularidade, que não permite filia-la a segmento algum, a dramaturgia hilstiana não apenas revela as misérias sociais relacionadas à violência e à falta de liberdade no plano político, como também conclama um olhar mais poetizado sobre a existência humana.

Anatol Rosenfeld (1969) foi o primeiro a interpretar detidamente, com a sua costumeira argúcia, a produção teatral da escritora, realizando um comentário pontual acerca de cada uma de suas peças, sem, contudo, mencionar *A morte do patriarca*, a última publicada. No que se refere ao aspecto da composição, o crítico de origem germânica chama a atenção para seu “teor poético” e suas “tendências místico-religiosas”, remetendo-se naturalmente à sua vasta e profícua produção poética⁷, o que pode justificar a existência de poucas montagens por companhias teatrais sob uma atmosfera em que o imperativo era um teatro objetivamente didático e político. No mesmo ano, Rosenfeld publica outro artigo, intitulado “O teatro brasileiro atual”, em que, além de percorrer as principais manifestações da dramaturgia nacional até aquele instante, salienta, entre o que denomina de “A Safra dos Novíssimos”, que a envergadura do teatro de Hilda Hilst é capaz de engrandecer a “supremacia feminina”, entre outros nomes importantes como o de Leilah Assunção, de Isabel Câmara e de Consuelo de Castro. Dada a grande originalidade do seu teatro e, por consequência, a impossibilidade de filia-lo a determinado

[7] A sua produção poética posterior também foi afetada, de certa forma, pela sua experiência com o gênero teatral. A autora publica o livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), o qual proporciona uma tonalidade ainda mais complexa à sua dicção poética, especialmente pelos “Poemas aos homens do nosso tempo”, os últimos do volume, em que existe um tom político-social bastante evidente. Em seus versos iniciais, eis o papel primordial que cabe aos poetas: “Repensamos a tarefa de pensar o mundo” (HILST, 2017, p. 286).

grupo, “a autora é uma espécie de unicórnio dentro da dramaturgia brasileira” (ROSENFELD, 2000, p. 167).

É nesse clima de extrema urgência que Hilda Hilst escreve suas peças de teatro e, por fugir às convenções e ser altamente experimental, não encontra paralelo na dramaturgia brasileira; constituindo-se, para utilizar a imagem explorada por Rubens da Cunha (2015), como um “voo solitário”. Sob a chave do “engajamento poético”, o autor articula que a dramaturgia hilstiana perfaz uma “experiência híbrida” entre o teatro e a poesia ou, em outros termos, entre o ético e o poético. A sua postura de enfrentamento propõe-se antes a “se afastar do tempo da ciência, do racional, da ‘realidade’ tão presentificada nos palcos, e se aproximar do tempo da poesia, tempo da outra voz” (CUNHA, 2015, p. 23). Como um exercício de amor, essa voz fundamentalmente poética e fraternal vigora enquanto esforço de restabelecer a comunhão entre os seres humanos e destes com o afã da palavra.

Elza Cunha de Vincenzo pontua que a poeticidade do teatro hilstiano, como um traço característico por excelência, assume um “caráter contun-dente, ainda que impregnado de uma significação mais ampla e complexa”. Para além dos imediatismos de qualquer ordem, “a poesia do teatro de Hilda Hilst se cruza em determinado ponto – como parece ocorrer com toda poesia autêntica – com uma visão larga, universalizante e filosófica dos problemas do homem” (1992, p. 36). No posfácio à edição do teatro completo, organizada por Alcir Pécora, Renata Pallottini, poeta e dramaturga contemporânea da escritora paulista, compreende que, embora a sua preocupação não resida em plasmar “acontecimentos concretos”, jamais deixou de estar em consonância com as principais demandas existentes no país e no mundo. Afinal, o seu objetivo foi sempre o de “comunicar” os problemas sociais de sua época em diálogo direto com o seu público, ou melhor, o povo:

Seu trabalho, visto em conjunto, dá-nos o retrato de uma situação injusta, de um mundo feito de homens submetidos à força, de um mundo ameaçado pelo poder absoluto e despersonalizante, poder que se defende fazendo emudecer as vozes dos artistas e dos poetas. Seus heróis rebeldes são esmagados pela força, seus jovens inquietos são calados. (PALLOTTINI, 2008, p. 517)

Em relação à sua caracterização geral, as peças apresentam uma “tendência à abstração”, como designa Rosenfeld (1969). As suas personagens raramente possuem nomes próprios e, em geral, são identificadas somente pelo papel social desempenhado, tais como: pai, mãe, filho, noivo, padre, bispo, juiz, carcereiro, verdugo, poeta e estudante. O alcance da sua práxis teatral reside no apelo crítico dirigido não às individualidades ou ao dado circunstancial, mas

sim no apelo às instituições representadas pelos sujeitos sociais postos em cena. Mais do que isso, recupera em sua raiz as questões sociopolíticas, de modo a problematizar a vigência de instâncias governamentais e de discursos científicos que, em meio à implementação de regimes totalitários ou de práticas violentas a fim de assegurar a manutenção do seu poder, atravessam gerações. Sintomaticamente, a sua última peça se intitula *A morte do patriarca*, isto é, o passamento simbólico do *pater* e, por extensão, o esfacelamento de todos os ídolos cristalizados. Renata Pallottini sintetiza, com bastante lucidez, o movimento do texto dramático de Hilda Hilst na configuração da personalidade opaca das personagens, bem como do caráter devastador da realidade encenada:

Fundamente surpreendida com a ausência de um deus quando ele é mais necessário, com a crueldade, a destruição, a morte inútil, a injustiça pessoal e social, a estupidez humana, a poeta organiza o seu microcosmo cênico para que possamos, ali, reconhecer o macrocosmo universal, para que possamos ver, na sua cena, a imagem do mundo absurdo que nos tocou viver. Não é sem razão que muitos dos seus personagens são abstrações, recriações simbólicas, figuras metafóricas (2008, p. 501)

É imprescindível notar que, apesar de as peças não se referirem concretamente à realidade brasileira, há uma inextricável correspondência entre o “microcosmo cênico” e o “macrocosmo universal”. Ao projetar a “imagem do mundo absurdo”, a ambientação reflete o caos social e a miséria humana vividos em um estado de exceção, na medida em que alude pontualmente a espaços cerrados marcados pelo enclausuramento e a restrição da liberdade. Em seu texto “Teatro de resistência”, Maria Sílvia Betti acentua esse relevante aspecto dentro do trabalho teatral de Hilda Hilst, mapeando-o:

E certamente não é casual o fato de as situações figuradas em suas peças remeterem a contextos de confinamento, colocando oprimidos e opressores em contato e em confronto em espaços como uma capela cercada por muros (*O rato do muro*), uma instituição psiquiátrica (*A empresa*, também intitulada *A possessa*), uma pequena casa em um vilarejo do interior (*O verdugo*) e em um campo de concentração (*As aves da noite*). (2013, p. 205)

Em linhas gerais, as situações partem de acontecimentos de extrema violência física ou psicológica que despertam o sentimento comum de fraternidade. Como observa Rosenfeld, “através da abstração, a autora, nisso afinada com uma faixa importante do teatro contemporâneo, visa a apresentar situações

arquetípicas, que se revelam sobretudo através do tema recorrente do amor” (1969). A imagem marcante da “noite” configura-se como a metáfora de um tempo nefasto de opressão, de desemparo humano e de ambição desenfreada. E o seu contraponto, a imagem da “luz”, representa a possibilidade de redenção, de libertação e de promessa de um novo amanhã. Pécora (2008, p. 9) assinala, ainda, que a simbologia de suas peças é basicamente reconhecível na ideia de um “ser com asas” sobre o qual se atribui a predisposição de ser alguém “inconformado, criativo e incomum, que paga o preço de tê-las em meio a gente que simplesmente anda no chão batido, ecoando estupidamente o anódino institucional”. A força da imagem é tão potente que o termo “aves” presente no título *As aves da noite* constitui, como um predador, os próprios agentes da SS e, contrariamente à metáfora da liberdade, recebe essa denominação justamente porque as aves “se feriram nas duas asas” (HILST, 2008, p. 269). Portanto, pode-se considerar que são seres sem asas.

Um dado curioso é que, enquanto os seus textos dramáticos receberam um número reduzido de realizações no palco, os títulos da prosa receberam a maior atenção por parte dos grupos teatrais, tendo as mais diversas adaptações, tais como *A obscena Senhora D* (1982) e *O caderno de Lori Lamby* (1990). Na mesma direção, Pécora (2015, p. 14) constata que, “conquanto o teatro propriamente dito de Hilda Hilst esteja praticamente esquecido, a dramaturgia sobre a sua obra em prosa não teatral cresce sistematicamente!”. Uma possível explicação é a de que há uma teatralidade inerente à constituição de sua prosa de ficção que clama pelo palco e pelo espetáculo. Em sentido contrário, a prosa também recebe influxos da dramaturgia. O enredo de *O visitante*, por exemplo, é retomado em *Tu não te moves de ti* (1980), particularmente na narrativa “Matamoros (da fantasia)”. A literatura teatral de Hilda Hilst apela, em sua maioria, para situações de cerceamento e de vigilância esmagadora a que são submetidos os homens. De acordo com Renata Pallottini (2008, p. 508),

As aves da noite é talvez, junto com *O verdugo*, a peça mais dramática do conjunto das obras teatrais de Hilda Hilst, dramática no sentido de estabelecer claramente um conflito, fazê-lo evoluir e dar-lhe solução, a qual por sua vez, como foi dito, resulta na destruição e na morte, mas que se impõe como paradigma e exemplo de resistência.

As aves da noite foi publicada no ano de 1968, reconhecido como o período de maior recrudescimento da ditadura militar devido à severa implementação do Ato Institucional nº 5. Na esfera mundial irromperam diversos movimentos revolucionários contrários aos seus governos despóticos. Em 1980 e 1982, a peça obteve montagens em São Paulo e no Rio de Janeiro, respectivamente.

Elza Cunha de Vincenzo (2008, p. 63) cita um texto de Maria Teresa Amaral, publicado no *Última Hora*, em 1982, no qual observa que o texto foi “pensado como metáfora da noite brasileira”. A cena traz o contexto de Auschwitz, no ano de 1941, especificamente a imagem de uma “cela da fome”. Consoante, Berta Waldman (2007, p. 171), em seu estudo de aguda sagacidade crítica, comenta que “Hilda Hilst mostra-se precursora no que diz respeito à matéria escolhida”, em virtude de que “poucos o tematizavam na literatura brasileira”. Entre os prisioneiros estão o padre católico franciscano Maximilian Kolbe, de 47 anos; o poeta de 17 anos, de “aspecto extremamente frágil”; o carcereiro, prisioneiro judeu, de 40 anos e de “aspecto vigoroso”; o estudante, de 20 anos; o joalheiro, de 50 anos e de “aspecto frágil”; a mulher, de 30 anos e “forte”; o oficial nazista da SS e Hans, ajudante da SS. Sob essa perspectiva, para Anatol Rosenfeld (1969), “a autora externa os seus temores em face do neonazismo”.

Hilda Hilst tinha bastante consciência da relevância do aspecto referente à realização cênica, dado que o texto vigora somente como encenação teatral, em toda a sua vivacidade, quando representado, envolvendo o espectador em sua trama. Por isso, esclarece em nota a disposição do cenário em forma de cilindro – à semelhança do que já foi visto em Samuel Beckett –, dependendo da altura do teatro, com o interior da cela medindo 1,90 m, de maneira a adquirir um espaço de tensionamento e “conseguir do espectador uma participação completa com o que se passa no interior da cela” (2008, p. 231). Embora esteja no exercício do gênero dramático, o poético jamais a abandonou. Já no início, como uma espécie de prelúdio ao que será encenado, a autora afirma o valor da poesia em tempos de ferrenha violência e solidão:

Com *As aves da noite*, pretendi ouvir o que foi dito na cela da fome, em AUSCHWITZ. Foi muito difícil. Se os meus personagens parecerem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE. Só em situações extremas é que interrogamos esse GRANDE OBSCURO que é Deus, com voracidade, desespero e poesia. (2008, p. 233)

O Porão da Fome, para onde os prisioneiros são conduzidos e o ocupam até a morte, é a própria configuração de “situações extremas”. Maximilian Kolbe, prisioneiro de nº 16.670, aceita o castigo e se oferece para ser levado à cela no lugar do prisioneiro de nº 5.659, o qual havia fugido do campo de concentração. Na interpretação de Elza Cunha de Vincenzo (1992, p. 59), o padre é uma “figura que Hilda Hilst consegue levantar em sua precariedade humana e em seu inexplicável heroísmo. Mais do que heroísmo, em seu martírio voluntário”. Na sua conduta emblemática, Renata Pallottini ressalta, por sua

vez, que a sua “escolha de morte é heroica” e, a exemplo de um “herói trágico primitivo”, chega a compará-lo a um “novo Prometeu” que “não fraqueja diante das ofertas dos carcereiros” (2008, p. 507-508). O componente notável da fome possui o papel de conduzir o ser humano até os seus extremos, a saber, a condição mais básica da sua existência. Tal como ilustra Maria Winowska sobre a biografia de Maximilian Kolbe: “A tortura da fome faz descer o homem ao nível do animalesco, pois a resistência humana tem os seus limites – além dos quais só restam o desespero ou a santidade” (WINOWSKA apud HILST, 2008, p. 235). Se as demais personagens beiram o “desespero”, o padre realiza a sua escolha consciente e exerce, com fé inabalável, a “santidade” de quem se mantém incólume e firme no seu propósito. Inclusive, Maximilian Kolbe foi beatificado em 1971.

A morte, pela via da inanição e da penúria, é outro espectro que ronda as personagens. No isolamento da cela, o poeta declama o seu poema sobre o corpo “inteiriço e claro” de um morto que “teve as mãos desmedidas/ E grito o exacerbado foi o verso. Amou. Amou” (2008, p. 243). O carcereiro o interrompe objetivamente: “Você ainda não está morto”. O advérbio “ainda” sinaliza uma realidade que será fatalmente consumada: todos morrerão. No plano geral da peça, é possível reconhecer o padre e o poeta como polos contrários. O primeiro acredita piamente na força de Deus – que o sustentou, dando-lhe forças, para a sua escolha pela morte –, ao passo que o segundo compreende o ser divino como aquele que “dorme há tanto tempo”.

Muitas são as questões que preenchem as horas vazias dos prisioneiros, instigando-os a discuti-las e reinterpretá-las em diferentes dimensões. Segundo Rubens da Cunha (2015, p. 314), “a força de *As aves da noite* está também no fato de que os personagens estão presos no porão da fome e também presos às suas verdades, aos seus dogmas, e todos enfrentam aquilo que comumente se chama de inominável, de impensável”. Quando o padre é interpelado se era “feito de carne”, o estudante compartilha com os demais a sua hipótese de que a “natureza da célula orgânica é carnívora” (p. 247-248), tal como o homem. O “jovem biólogo” chega a essa resolução a partir de um experimento científico que realiza com um falcão. A ave engoliu tubos de metal, revestidos por telas de arame, com carne no seu interior. Ao expelir os tubos, somente estes subsistiam, na medida em que o suco gástrico havia corroído toda a carne. Em meio à debilidade voraz do “corpo que apodrece”, o élan vital dos prisioneiros resume-se a seu aspecto meramente fisiológico ou mesmo bestial. Conforme Berta Waldman (2007, p. 173), “com a dimensão da vida humana circunscrita ao corpo, cria-se uma analogia entre a experiência com o falcão e os corpos dos prisioneiros na cela”. A desumanização chega a tal ponto que a SS os chama de “porcos” ou eles mesmos se julgam “ratos num canto”. Com o intuito de contrapor o “envoltório” carnal à sua materialidade perecível, o padre aponta para o

fato de que “todos nós temos alma” e, trazendo a lume o quinhão de divindade do homem, “nós somos feitos à imagem e semelhança d’Aquele” (p. 252).

Essa perda da humanidade corresponde ao que Giorgio Agamben denomina de “vida nua” (2002, p. 16). Na esteira do pensamento de Michel Foucault, o filósofo italiano retoma a discussão em torno da “administração dos corpos” e no seu estreito imbricamento com a instrumentalização da vida e os controles reguladores da sociedade, sob a óptica da *biopolítica*. No aperfeiçoamento crescente da seara das técnicas de poder e de seus mecanismos de normatização, o corpo é concebido dentro de uma teia complexa de dispositivos institucionais de domesticação, ou melhor, de disciplinarização⁸ da existência humana. É no bojo dessas estruturas de dominação de um estado de exceção, legitimadas pela política moderna a fim de garantir sua soberania, que aparecem os campos de concentração – como paradigma do biopoder – e toda a maquinaria perversa de exclusão e de extermínio durante o Holocausto da Segunda Guerra Mundial. A “vida nua” ou a “vida indigna de ser vivida” é encarada eminentemente como um conceito político, em que “está em questão a extrema metamorfose da vida matável e insacrificável do *homo sacer*, sobre a qual se baseia o poder soberano” (idem, p. 148-149). Como perfeitamente arremata o Joalheiro na peça: “Nós ficamos dóceis diante da morte, não é?” (HILST, 2008, p. 289).

O ápice da radical funcionalização das instâncias da vida desde a burocratização das instituições sociais até a reificação do próprio ser humano materializa-se nas experiências totalitárias representadas no século XX pelo nazismo e pelo fascismo, com as suas verdadeiras máquinas de morte. O estudante, dotado de um modo de pensar fortemente subversivo, emite a sua crítica em tom sarcástico a respeito do contrassenso existente na concepção de um ciclo reprodutivo – considerado sob o viés judaico-cristão como o princípio básico de constituição da família – que assegura a procriação de gerações para tão somente realizarem a sua função de matar ou de morrer:

Eu fiz um dia um trabalho, lá na escola, a necessidade de todos compreenderem a importância das relações (*ri*) sexuais. Era importante ter saúde, filhos fortes, sabe? Filhos de boa índole, intelectualmente, moralmente, eu fiz esse trabalho, acharam muito bom... filhos resistentes. (*ri*) Filhos resistentes. (Tom histórico) Filhos... filhos da puta, assassinos... (idem, p. 287)

Além da noção tradicional de família, o estudante questiona a de trabalho enquanto valores essenciais que fundamentam os alicerces de uma sociedade conservadora no sentido de formar sujeitos de “boa índole”, “intelectualmente” subjugados e “moralmente” domesticados à norma estabelecida: “Alguns disseram que o homem se humaniza pelo trabalho em

[8] Foucault concebe a disciplina como um instrumento eficiente de controle, de manipulação e de vigilância, de modo a tornar os “corpos dóceis”. Nas palavras do autor: “Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe (...) A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’” (FOUCAULT, 2008, p. 119).

comum. (ri)” (idem, p. 292). Tendo em vista o processo de coisificação da vida na sociedade industrial capitalista, que exige do homem cada vez mais produtividade, a exploração da força de trabalho serve menos à humanização do que à alienação.

Eis que surge a personagem da mulher, a “cadela judia”, trazida à força pelo agente da SS e o seu ajudante para ser entregue a mais uma prática de violência: a sexual. Como instrumento de prazer, o corpo feminino tem a sua integridade física violada para “foder” com os prisioneiros, satisfazendo-os. Quando interpelada acerca da sua origem, a mulher hesita em conceder o seu testemunho e esclarecer os detalhes sobre o serviço que desempenha unicamente em troca da sua sobrevivência. Ela faz parte de uma engrenagem brutal responsável por higienizar e separar os corpos, os quais compõem, devido à sua imensa quantidade, uma “pirâmide toda feita de sangue, de sangue muito escuro” (idem, p. 266). Diante de uma imagem absurdamente forte e impactante de uma genuína “carnificina”, o carcereiro questiona o padre acerca da inocência de Deus. Ao que o religioso emprega metaforicamente em sua resposta – como uma espécie de consolo – a bela imagem: as “coisas divinas são noite infinita para a nossa razão” (p. 267). Em *A empresa*, a personagem do Monsenhor utiliza uma imagem aproximada para dizer que “Deus pode ser a treva. Pode ser a grande noite” (2008, p. 54).

De um modo geral, há o “questionamento da justiça e da misericórdia divinas e a prova irrefutável de que o ser humano, se colocado em determinadas situações extremas, torna-se um brinquedo do Destino, da Morte e da Dor” (PALLOTTINI, 2008, p. 507). A procura incansável do homem por compreender os desígnios “confusos” e misteriosos da divindade trata-se de uma preocupação constante em Hilda Hilst. O sentimento de falta ou de insuficiência é uma das forças motrizes de sua obra no enalço de uma ideia de Deus⁹, cuja definição jamais caberá em uma certeza absoluta. Dificuldade encarada mesmo pelos mais crentes, como o padre:

[9] Referência ao verso do poema “Exercício nº 1”, pertencente à obra *Exercícios para uma ideia* (1967). Segue a primeira estrofe: “Se permitires/ Traço nesta lousa/ O que em mim se faz/ E não repousa:/ Uma ideia de Deus” (Hilst, 2017, p. 222).

ESTUDANTE (*para Maximilian*): Você sabia antes de tudo isso acontecer, quem era o teu Deus?

MAXIMILIAN: Eu O pensava... cheio de ternura e piedade... e pensava também que o maior mal era a treva... a treva do espírito.

ESTUDANTE: E agora?

MAXIMILIAN: Agora a treva e a luz são uma coisa só. (*pausa*) (p. 279)

Deus é a experiência inefável de reunir a “treva” do que é interdito ao conhecimento humano e à “luz” da lucidez proveniente de um arrebatamento. Como uma possibilidade de “aliviar” o irremediável silêncio divino ou o peso da morte, os prisioneiros buscam uma saída poética a partir das composições do poeta ou das narrativas memorialísticas que remontam às lembranças do passado de cada um. Em relação a esse último aspecto, o texto dramático problematiza a importância do gesto de narrar sob o contínuo jogo entre lembrar e esquecer:

MULHER: Mas por que eu tenho de contar? Por quê?

CARCEREIRO (*com ironia*): Para que a gente se lembre mesmo depois da morte, sempre, sempre, porque se morrerem todos, a tua palavra vai ficar viva no espaço, viva, você não entende?

ESTUDANTE: A palavra tem vida?

POETA (*tentando acreditar no que diz*): Um dia quem sabe a palavra se transforma em matéria... e tudo o que ela falar vai ficar assim... imagem... viva, isso mesmo, imagem viva diante dos olhos de todos... e então os que vierem serão obrigados a se lembrar de nós... (*para o Carcereiro*) Não é isso? (p. 260-261)

À luz do vigor imperecível das pedras lapidadas pelo joalheiro, as palavras também são capazes de se repercutir como uma “imagem viva” ao longo de gerações e de resistir ao esquecimento, o qual não deixa de ser uma forma de negação, de recusa e de morte. Esse trecho ecoa as formulações de Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 100) a respeito do pensamento de Theodor Adorno, o qual reconhece a necessidade imperativa de uma “luta contra o esquecimento”. O dever de memória se cumpre no momento em que o homem não permite que experiências como a da Shoah se repitam. Ainda segundo a estudiosa, é preciso que haja de fato essa luta, visto que há em cada ser um desejo irresistível e “voraz” de esquecer por envolver questões relacionadas à dor e ao sofrimento indizível. Ou, como sugerem as palavras meditativas do estudante: “No começo... eles se lembrarão. Depois... sabe, há uma coisa no homem que faz com que ele se esqueça de tudo... (*pausa. Lentamente*) O homem é... (*voz baixa*) Voraz... voraz” (p. 290). Ser lembrado é um alento àqueles que já perderam a sua realidade mais derradeira: a humanidade.

Berta Waldman (2007, p. 176-7) expressa a sua ressalva no que diz respeito à “peça não referencial” de *As aves da noite* com base no fato de que a amplitude do que foi o acontecimento do nazismo não é contemplado na sua integralidade, talvez como um recurso para “aludir à ditadura militar brasileira

[10] Para uma melhor compreensão acerca da questão judaica, ver Berta Waldman. Em seu estudo, ela a examina detidamente a partir da narrativa contada pelo estudante de um rei que tinha três filhos e presenteou cada um com uma coroa. Nessa história, há uma “clara passagem sem mediação do judaísmo ao cristianismo – o foco principal da peça” (WALDMAN, 2007, p. 177).

e a outras situações de tirania e barbárie”. A questão judaica¹⁰ recebe pouca atenção no texto ou, por vezes, ressoa de forma forçada. A “aparição relâmpago” do Führer, ou de Adolf Hitler, por via de um discurso veiculado na emissão sonora do alto-falante demonstra o seu papel de antagonista, diametralmente oposto à figura benevolente do padre:

ESTUDANTE (*referindo-se a Hitler. Olha para o alto-falante, tom muito sombrio*): Ele também sente assim... muito mais do que um impulso. Ele é o reverso, você sabe? O reverso. O outro rosto de cada um de nós.

MAXIMILIAN: Sim, meu Deus, eu sei... eu sei agora. (p. 279-280)

Mais do que uma presença histórica simplesmente, o ditador nazista alemão alude, sob a posição de “reverso”, a metaforização do mal, o “outro rosto de cada um de nós”, ou seja, a faceta truculenta e obscura que cada ser humano carrega consigo. A condição ambígua do “homem humano” – no sentido rosiano – manifesta-se no movimento de tensão e de coexistência dos contrários. Afinal, como observa o estudante, “o mal e o bem se entrelaçam como os ramos das árvores” (p. 288). Caminhando para o final da peça, a força da maldade expande-se no exercício violento do estupro de “uma mulher que está morrendo” praticado por vários agentes da SS, bem como na agressão física ao estudante e, pela tentativa de defendê-lo, também a Maximilian. Este é presenteado pela SS com um pacote contendo uma “coroa de arame farpado”. Na sua correlação direta com a coroa de espinhos de Jesus Cristo, o padre confessa humildemente que não é digno de tal. Diante de sua verdadeira *via-crúcis*, como um mártir consumido em sacrifício, a sua atitude representa a de um autêntico cristão que, antes de mais nada, preza pelo amor, pela misericórdia e pelo altruísmo a ponto de haver um reconhecimento fraternal mútuo entre ele e os prisioneiros. Diz o padre: “(*comovido, começando a sorrir*): Eu não só te vejo... sabe, eu... eu sou você. Você me entende? Eu sou você” (p. 290). Conforme sintetiza Pécora (2015, p. 20), “a admiração de Hilda vai para os que voluntariamente escolhem o fim que lhes é dado, de tal modo que nessa escolha da morte e da não violência reside paradoxalmente toda a esperança humana de sobreviver à barbárie”.

No desfecho, a imagem do círculo amplifica-se ao se remeter à composição de um “círculo perfeito” pelos prisioneiros com a coroa no centro, assim como ao próprio espaço do cilindro – enquanto cárcere e experiência com o falcão –, ou melhor, de uma *roda viva*¹¹ da qual eles jamais fugirão. Como atesta ironicamente a fala final do agente da SS, como um veredito resolutivo e irrefutável:

[11] *Roda-viva* é o título da peça de Chico Buarque de Holanda, de 1967, dirigida por José Celso Martinez Corrêa – responsável também pela montagem do polêmico *O rei da vela*, no mesmo ano.

Daqui por diante, senhores, (*lentamente*) uma santa madrugada, um santo dia, uma santa madrugada, um santo dia, como uma roda, senhores, uma roda perfeita. (*faz com uma só mão um movimento circular cada vez mais rápido*) Perfeita, infinita, infinita. (*riso discreto. Sai abruptamente*) (p. 297)

O DESPOVOADOR E AS AVES DA NOITE: NARRATIVAS DO ENCERRAMENTO

Os textos de Samuel Beckett e de Hilda Hilst enredam as personagens em espaços rigorosamente cerrados e em “situações extremas” de profunda desumanização, cuja potência do enlace entre palavra e imagem é capaz de suscitar a angústia, o tormento, o desespero e a indignação. Em suma, ambas as obras problematizam a condição do homem no mundo e as suas escuridões inescrutáveis, bem como questionam a insuficiência dos discursos que se pretendem absolutos – tais como o da ciência – e, sobretudo, a rigidez e o engessamento das convenções e dos paradigmas ficcionais. Cada um do seu modo, experimentando as mais diversas possibilidades criativas, propõe uma leitura inaugural da realidade, sempre fugidia, e uma experiência radical com a linguagem, de sorte que estabelece uma ruptura com as normas literárias e elabora com originalidade a matéria narrada.

A narrativa de Samuel Beckett encena o horror inominável do ser humano enclausurado em um estado de isolamento, de imobilidade, de solidão e de desamparo, em que qualquer tentativa de contato ou de aproximação é frustrada pela impassibilidade abissal dos corpos. Na circularidade infernal beckettiana, os seres humanos estão condenados a uma “paixão de buscar” vã, solitária e fadada ao fracasso. O texto dramático de Hilda Hilst, por sua vez, recorre ao desmascaramento da violência das instituições e dos seus discursos autoritários que aprisionam os indivíduos dentro de uma dinâmica de poder e de dominação. Se o homem habita um mundo abandonado por Deus, resta ainda a poesia como uma redenção possível para livrá-lo dos cárceres feitos de paredes ou de palavras e impulsioná-lo a conquistar o seu “corpo de pássaro e levantar vôo” em direção à alvorada da liberdade.

ANDRÉA JAMILLY RODRIGUES LEITÃO – Desenvolve trabalho de doutorado sobre o erotismo trágico na prosa de Hilda Hilst no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, na FFLCH-DLCV-USP. Ensaio apresentado à disciplina “Prosa, drama e *performance* na obra final de Samuel Beckett”, ministrada pelo professor Fábio de Souza Andrade no segundo semestre de 2018. Contato: andrealeitao@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.

ANDRADE, Fábio de Souza. "Try again. Fail again. Fail Better (Prefácio)". In: BECKETT, Samuel. *O despovoador; mal visto mal dito*. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro; edição preparada por Vadim Nikitin. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. VII-XXVII.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

BECKETT, Samuel. *Le dépeupleur*. Paris: Les éditions de minuit, 1970.

BECKETT, Samuel. "Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a 'Carta Alemã' de 1937". In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001a. p. 167-171.

BECKETT, Samuel. "Três diálogos com Georges Duthuit (1949)". In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001b. p. 173-182.

BECKETT, Samuel. "O despovoador". In: *O despovoador; mal visto mal dito*. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro; edição preparada por Vadim Nikitin. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 3-34.

BETTI, Maria Sílvia. "O teatro de resistência". In: FARIA, João Roberto (Direção). *História do teatro brasileiro. Do modernismo às tendências contemporâneas*. v. 2. J. Guinsburg e João Roberto Faria, projeto e planejamento editorial. São Paulo: Perspectiva/SESCSP, 2013.

BLANCHOT, Maurice. "Onde agora? Quem agora?". In: *O livro por vir*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 308-318.

CUNHA, Rubens da. *O voo solitário da dramaturgia de Hilda Hilst*. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

DELEUZE, Gilles. "L'épuisé". In: BECKETT, Samuel. *Quad et Trio du Fantôme, ... que nuages ..., Nacht und Träume*. Traduit de l'anglais par Edith Fournier. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992. p. 55-106.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 13. ed. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 35. ed. Trad. de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003.

HILST, Hilda. *Teatro completo*. Posfácio de Renata Pallottini. São Paulo: Globo, 2008.

HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendem. Entrevistas com Hilda Hilst*. Organização de Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

KAFKA, Franz. "A construção". In: *Um artista da fome e a construção*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 61-108.

LAMARTINE, Alphonse de. "L'isolement". In: *Méditations poétiques*. Avec une notice biographique, une notice historique et littéraire, des notes explicatives, des jugements, un questionnaire et des sujets de devoirs, par Henri Maugis. Paris: Librairie Larousse, 1942. p. 15-18.

LOCATELLI, Carla. *Unwording the world. Samuel Beckett's prose Works after the Nobel Prize*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

MORAES, Eliane Robert. "A prosa degenerada". *Jornal de resenhas*, Discurso editorial/USP/Unesp/UFGM/Folha de S.Paulo, São Paulo, 10 mar. 2003.

PALLOTTINI, Renata. "Do teatro". In: HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008. p. 491-517.

PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Teatro completo*. Posfácio de Renata Pallottini. São Paulo: Globo, 2008. p. 7-19.

PÉCORA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

PÉCORA, Alcir. “Hilda menor: teatro e crônica”. In: REGUERA, Nilze Maria de Azevedo; BUSATO, Susanna (org.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Unesp, 2015. p. 13-27.

ROSENFELD, Anatol. “O teatro de Hilda Hilst”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jan. 1969. Suplemento Literário.

ROSENFELD, Anatol. *Primas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SOUZA, Ana Helena. “Molloy: dizer sempre, ou quase”. In: BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. e prefácio de Ana Helena Souza. 2. ed. São Paulo: Globo, 2014. p. 7-20.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro de mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1992.

WALDMAN, Berta. “Sobrevoando Auschwitz: ‘As aves da noite’”. *Remate de Males*, Campinas, n. 2, v. 27, p. 171-182, jul./dez. 2007.

WEBER-CAFLISCH, Antoinette. *Chacun son dépeupleur: sur Samuel Beckett*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1994.

“THAT SOUND YOU HEAR IS THE SEA”:

EMBERS E A PEÇA RADIOFÔNICA

EM SAMUEL BECKETT

– CARLA LENTO FARIA

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo analisar a segunda peça radiofônica de Samuel Beckett, *Embers*, transmitida pela BBC em 1959. Em sua obra final, Beckett teve a oportunidade de trabalhar com diversos tipos de mídia, como o cinema, a televisão e o rádio. O trabalho com diferentes mídias interessou ao escritor na medida em que possibilitou problematizar as características inerentes a esses meios de comunicação nos textos que escreveu para cada uma delas. No caso de *Embers*, Beckett utilizou-se da descorporificação das vozes da transmissão de rádio para produzir ambiguidades em relação às situações vivenciadas pelo narrador/personagem Henry. Assim, pretende-se observar como Beckett discute as relações entre forma e conteúdo da mídia rádio ao mesmo tempo que desenvolve a narrativa de *Embers*.

Palavras-chave: Samuel Beckett; Peça radiofônica; Vozes; Ambiguidade; *Embers*.

ABSTRACT

This article aims to analyze Samuel Beckett's second radio play, Embers, broadcasted by the BBC in 1959. In his final work, Beckett had the opportunity to work with different types of media, such as the cinema, the television and the radio. The work with different medias interested the writer because it made possible for him to discuss the inherent characteristics of these medias in the texts that he wrote to each of them. Regarding Embers, Beckett used the disembodiment of the voices on the radio transmission to produce ambiguities in relation to the situations experienced by the narrator/character Henry. Thus, we intend to observe how Beckett discusses the relationships between form and content of the radio media at the same time as he develops the narrative of Embers.

Keywords: Samuel Beckett; Radio play; Voices; Ambiguity; *Embers*.

*"For whatever we lose (like a you or a me)
It's always ourselves we find in the sea."*

E. E. Cummings

A obra final de Samuel Beckett é marcada por uma mistura de gêneros literários e por uma constante preocupação em explorar as relações possíveis entre forma e conteúdo. Nesse período, além de produzir sua conhecida segunda trilogia ficcional (isto é, *Company*, *Mal vu mal dit* e *Worstward Ho*) e algumas peças breves (como *Ohio impromptu*, *Footfalls*, *Rockaby* etc.), Beckett teve a oportunidade de trabalhar com outras mídias, como o cinema, a televisão e o rádio. Assim, é do trabalho com essas mídias que surge a produção de um filme (intitulado *Film*), de peças televisivas (como *Eh Joe*, *But the clouds* e *Quad I + II*) e de peças radiofônicas (como *All that fall*, *Embers*, *Cascando* e *Words and music*). Nessas últimas, da mesma forma que ocorre em outros momentos de sua obra, Beckett buscou observar as características inerentes ao rádio para então explorá-las na elaboração de suas narrativas. Tem-se, portanto, que essas peças radiofônicas são textos literários criados e pensados por Beckett a partir das possibilidades que a mídia rádio proporciona à sua representação.

A relação de Beckett com o rádio data de antes da produção de sua primeira peça radiofônica, *All that fall*. Esslin (2014) afirma que o primeiro contato de Beckett com a *BBC* foi em 1952, quando houve uma troca de cartas com P. H. Newby (produtor) sobre o texto de *Cascando*, na época ainda um poema. Anos depois, em 1955, haveria também uma tentativa de transmitir *Waiting for Godot*, devido ao sucesso da peça nos palcos, mas o projeto acabou não sendo levado adiante. De qualquer forma, Beckett era nome conhecido no departamento de drama e pelo time do "Third Programme" da *BBC* muito antes de produzir as peças radiofônicas, pois há algum tempo a *BBC* vinha querendo trabalhar com o autor. Finalmente, em 1956, a *BBC* conseguiu convencer Beckett a escrever uma peça para o rádio. De início, o autor mostrou-se um pouco relutante e apreensivo por nunca ter escrito nada para o rádio, mas, ao mesmo tempo, também estava bastante interessado, como demonstra a carta de John Morris (então responsável pelo "Third Programme") para o chefe do departamento, após um encontro com Beckett a fim de discutir a primeira peça:

I saw Samuel Beckett in Paris this morning. He is extremely keen to write an original work for the Third Programme and has, indeed, already done the first few pages of it. I got the impression

that he has a very sound idea of the problems of writing for radio and I expect something pretty good (apud ESSLIN, 2014, p. 274)

Beckett terminaria o manuscrito da primeira peça em apenas dois meses, e *All that fall* seria transmitida em 13 de janeiro de 1957. Em sequência, seriam produzidas ao longo dos próximos anos mais três peças: *Embers* (1959), *Words and music* (1961) e *Cascando* (1963). Além dessas quatro peças centrais, Beckett ainda publicaria *Rough for radio I* (1973), considerada por ele apenas um esboço grosseiro, e *Rough for radio II* (1975), sendo que apenas essa última foi transmitida pela BBC. Como apontado por Frost (2014, p. 254), a cada nova peça produzida, Beckett demonstraria mais a sua preocupação contínua em aprimorar sua habilidade em trabalhar com essa mídia.

As quatro primeiras peças, isto é, *All that fall*, *Embers*, *Words and music* e *Cascando*, são peças que gravitam em torno da consciência humana e da ambiguidade presente na oposição entre percepção objetiva e subjetiva da realidade. Nelas, Beckett aliou a característica aural da transmissão radiofônica com as múltiplas capacidades de representação da consciência humana, criando em seus textos diversas vozes descorporificadas. Kalb (1996, p. 126) aponta que a questão das vozes descorporificadas vinha desempenhando um importante papel na sua ficção há anos, de modo que, em retrospecto, parece natural que Beckett eventualmente se interessaria por uma mídia na qual os personagens seriam completamente invisíveis. Também para Esslin a representação das vozes foi um dos motivos da fascinação de Beckett pelo rádio:

Voices emerging from the depths, from unseen and mysterious sources, play an immense part in Beckett's imagination – the storytellers of the Trilogy, the murmured voice of *Texts for Nothing*, Krapp's tape-recorded reminiscences, the three points from which the old man's voice emerges in *That Time*, the compulsive voice breaking out of the mouth in *Not I*, to mention merely the most obvious instances (ESSLIN, 2014, p. 288)

Além disso, como sugere Frost, a oportunidade de escrever peças radiofônicas surge em um momento de impasse para Beckett, após *The Unnamable* e *Texts for nothing*, de modo que escrever para o rádio permitiu explorar algumas novas possibilidades que se tornariam mais centrais na sua obra dali em diante:

As the medium which allowed for sounded verbalization without visual, external referentiality, Beckett understood radio to be a medium ideally suited for dramatising disembodied voices in

the head, interior monologues and 'de l'autologie créatrice' (the creative autology – self-inspection) (2014, p. 254)

A segunda peça radiofônica de Beckett, *Embers* [Brasas]¹, explora a relação entre as vozes e a dificuldade da mente humana em distinguir real e imaginário quando mergulhada em solidão. *Embers* foi transmitida em 24 de junho de 1959 e levou três anos para ser concluída. Isso porque Beckett acreditava que a sua primeira peça não tinha sido “radiofônica o suficiente” (idem, p. 256) e pretendia fazer da sequência algo mais adequado para essa mídia. Beckett queria escrever para o rádio em vez de apenas explorar algumas características técnicas desse meio de comunicação. Assim, em *Embers*, Beckett buscou aliar a presença unicamente do som à ausência da transmissão de imagens para criar uma intimidade emocional com o ouvinte, promovendo “a unique dramatic experience taking place in the privacy of the listeners’ own heads without the reductive externalising distraction of visuals” (idem, p. 251). Beckett, portanto, direciona o foco da peça radiofônica para a representação do olhar subjetivo diante do mundo: “In *Embers* Beckett has moved further away from objective reality, closer to radio’s unique ability to present an inner, wholly subjective reality” (ESSLIN, 2014, p. 280).

Como aponta Perloff (1999), *Embers* é uma peça permeada por vozes fantasmáticas e considerada em geral pela crítica como uma *skullscape* ou *soulscape*, de modo que o que ouvimos na transmissão passa pelo filtro da visão de mundo do narrador/personagem principal. A narrativa é centrada em Henry, que, sentado à beira do mar, conversa com seu pai e sua esposa (Ada), intercalando esses diálogos com uma história contada por ele a respeito de Bolton, um homem doente que aguarda a visita de seu amigo e médico Holloway. Henry é um homem de meia-idade, que demonstra ao longo da peça ser assombrado tanto por suas lembranças como por histórias que vêm à sua mente. *Embers* é toda contada a partir de sua perspectiva, o que concede à narrativa uma ambiguidade bastante complexa. Por ser um narrador não confiável, não há como saber se os acontecimentos e conversas descritos na peça de fato ocorreram na vida de Henry, isto é, se são memórias que ele recupera naquele momento, ou se são apenas projeções de sua mente.

Em sua primeira peça, *All that fall*, Beckett já havia contado a história do ponto de vista da personagem principal, Maddy Rooney, de modo que tudo o que o ouvinte escuta passa pelo filtro da experiência dela ao longo da caminhada que a personagem realiza para buscar seu marido numa estação ferroviária. No entanto, ao longo da peça, Maddy interage com a realidade e com pessoas que encontra ao longo do caminho. Há o tempo todo a intervenção de diversos elementos externos na narrativa da personagem. Assim, a experiência narrada em *All that fall* é muito mais calcada no real e nas ações exteriores que

[1] A análise aqui pretendida leva em consideração tanto o texto escrito da peça (BECKETT, 1986, p. 251-264) quanto o áudio de sua primeira transmissão (BECKETT, 1959).

ocorrem nesse pequeno vilarejo no qual a história se passa. O ouvinte é levado ao longo da transmissão a enxergar a realidade pelos olhos de Maddy, sem que seja colocada em questão a ambivalência entre o mundo interior e o mundo exterior. Já no caso de *Embers*, toda a referência ao mundo externo se resume à orla de uma praia descrita pelo próprio Henry. O texto, portanto, coloca o ouvinte diante de uma areia movediça, pois não há mais qualquer elemento do real em que se apoiar. Assim, como sugere Frost (2014, p. 257), enquanto em *All that fall* Beckett se utiliza da invisibilidade do rádio para explorar interioridades, em *Embers* ele explora as ambiguidades das exterioridades.

As histórias e conversas da peça funcionam para Henry como uma fuga do único som do qual ele não consegue se livrar: o som das ondas do mar batendo nos cascalhos. Do início ao fim da peça, é possível ouvir o som das ondas de fundo se intensificando nas breves pausas entre as falas de Henry ou mesmo de sua esposa. De fato, todas as vezes que há um “[Pause]” no texto escrito, o som do mar é ouvido na transmissão, elemento que é indicado pela rubrica de Beckett: “Sea, still faint, audible throughout what follows whenever pause indicated” (BECKETT, 1986, p. 253). Cabe ressaltar que o recurso utilizado por Beckett para explicar ao ouvinte o barulho de fundo é o próprio narrador em primeira pessoa, Henry, já que o ouvinte depende daquilo que lhe é dito para criar as imagens da peça em sua mente:

That sound you hear is the sea. [Pause, Louder.] I say that sound you hear is the sea, we are sitting on the strand. [Pause.] I mention it because the sound is so strange, so unlike the sound of the sea, that if you didn't see what it was you wouldn't know what it was. [Pause.] (p. 253)

Além disso, a própria construção da história se dá por meio da oposição entre Henry e o mar. As primeiras indicações de Beckett já demonstram a interposição entre o som do mar e aquele produzido por Henry – aqui o das botas arrastando-se pelo cascalho –, interposição esta que se manterá ao longo de toda a peça:

Sea scarcely audible.
Henry's boots on shingle. He halts.
Sea a little louder. (p. 253)

No decorrer da peça, Henry demonstra o tempo todo querer silenciar o barulho do mar, mas sem muito sucesso. Mesmo quando Henry está conversando com seu pai, com Ada ou contando a história de Bolton e Holloway, é sempre possível ouvir o som do mar. Nesse sentido, o que Henry consegue é

abafar um pouco o som do mar, mas, apesar das vozes de fuga, Henry sempre acaba voltando a ouvir o som das ondas.

Além do som do mar que aparece constantemente ao fundo, outro elemento sonoro interessante é que Henry, ao mesmo tempo que narra, parece simular a operação da transmissão de rádio. A sua primeira fala na peça é "On [Sea. Voice Louder.] On! [He moves on. Boots on shingle. As he goes, louder.] Stop! [He halts. Sea a little louder.] Down. [Sea. Voice Louder.] Down! [Slither of shingle as he sits...]" (p. 253). Tais comandos têm uma dupla função, isto é, tanto produzir a imagem das ações de Henry como imitar ações realizadas durante uma transmissão de rádio: como ligar (*on*) e desligar (*stop*). Além disso, Henry também evoca alguns outros sons e efeitos sonoros, como o som de pingos de água/goteira, de portas batendo, ou mesmo de cascos de cavalo: "Hooves! [Pause. Louder.] Hooves! [Sound of hooves walking on hard road. They die rapidly away. Pause.] Again! [Hooves as before. Pause. Excitedly.] Train it to mark time!" (p. 253). Nesse sentido, Henry assume por diversas vezes o papel de criador dentro do próprio texto, como se a transmissão dependesse de suas ordens. Trata-se de um movimento metaficcional que mais tarde seria empregado de maneira mais incisiva em *Cascando* e *Words and music*, peças nas quais Beckett une a experiência do eu com a música num fluxo de consciência verbal (ESSLIN, 2014, p. 280). No caso de *Embers*, não há uma grande inovação em relação aos efeitos sonoros como ocorreria nas duas peças subsequentes. No entanto, os sons da peça são elementos fundamentais que sutilmente enriquecem a narrativa, construindo novas camadas de significação.

Mas, ainda que Beckett trabalhe com esses outros efeitos sonoros, o mar é o principal som explorado em *Embers*. Conforme as conversas ocorrem, fica mais claro o porquê de Henry ter uma relação de amor e ódio com o mar. O som do mar está ligado à memória de seu pai, bem como à memória da morte dele. Num primeiro momento, Henry fala sobre o quanto seu pai gostava de tomar banho de mar no fim da tarde e como este teria possivelmente se afogado no mar:

You would never live this side of the bay, you wanted the sun on the water for that evening bathe you took once too often. But when I got your money I moved across, as perhaps you may know. [Pause.] We never found your body, you know, that held up probate an unconscionable time, they said there was nothing to prove that you hadn't run away from us all and alive and well under a false name in the Argentine, for example, that grieved mother greatly. [Pause.] (p. 254)

Foi também com o pai que Henry entrou no mar pela última vez: "I'm like you in that, can't stay away from it, but I never go in, no, I think the last

time I went in was with you" (p. 254). Em outro momento, durante sua conversa com Ada, Henry afirma não entender por que vive próximo ao mar, referindo-se a este como algo com "Lips and claws", como se fosse uma fera à espreita para pegá-lo: "And I live on the brink of it! Why? Professional obligations? [Brief Laugh.] Reasons of Health? [Brief Laugh.] Family ties? [Brief Laugh.] A woman? [Laugh in which she joins.] Some old grave I cannot tear myself away from?" (p. 258).

Assim, ao mesmo tempo que o mar causa dor a Henry devido ao desaparecimento de seu pai, é também a ele que boa parte das lembranças de Henry estão relacionadas, provocando uma contradição sem saída. O mar, portanto, opera na peça como um referente do real, pois, ainda que não haja como saber ao certo se Henry está mesmo diante do mar naquele momento, o som das ondas é o elemento que o remete ao real, à morte de seu pai e à dor da qual ele busca fugir.

A relação de Henry com seu pai é um dos principais pontos na narrativa e influencia seus relacionamentos e sua maneira de agir. Em determinado momento, Henry diz a seu pai que este não o reconheceria se o visse hoje e teria vergonha de tê-lo conhecido. Inclusive, relembra que a última coisa que ouviu do pai foi que era um fracasso: "You wouldn't know me now, you'd be sorry you ever had me, but you were that already, a washout, that's the last I heard from you, a washout" (p. 256). O termo "washout", usado pelo pai para definir Henry, se torna ainda mais interessante quando pensamos em seus possíveis sentidos e formas, pois, além da forma substantiva utilizada aqui, que significa ser um erro ou um fracasso, há também a forma verbal (*phrasal verb*) "to wash out", que significa destruir ou tornar inútil por meio da força ou ação da água². Nesse sentido, chamá-lo de "washout" carrega um duplo sentido importante para a constituição da personagem, pois Henry não só é um fracasso como pessoa, mas também toda a sua vida se torna problemática devido à força/ação da água ou, mais especificamente, do mar.

A relação de Henry com sua filha é espelhada na relação vivida com seu pai. Henry afirma que seu pai costumava falar por horas enquanto caminhavam, mas que depois chegava em casa e ficava semanas sem falar nada: "That was always the way, walk all over the mountains with you talking and talking and then suddenly mum and home in misery and not a word to a soul for weeks, better off dead." (p. 256). Da mesma forma, Henry também falava por horas quando caminhava com sua filha, Addie, mas sem jamais conversar com ela. Além disso, ele considera sua filha um peso e por diversas vezes na narrativa esquece que ela existe; ele não sabe nem ao certo a sua idade. Henry também acredita que o nascimento de Addie causou um distanciamento entre ele e Ada, desejando que a filha nunca tivesse nascido e se referindo a ela como "horrid little creature". Nas memórias ou cenas em que Henry se refere à Addie,

[2] Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/washout>. Acesso em: 29 dez. 2018.

principalmente as da aula de equitação e de música, Addie é representada em momentos de falha e sofrimento, como se ela, a exemplo do pai, também fosse um grande fracasso e mais uma pessoa para continuar a perpetuação de sofrimento da família. Na aula de música, por exemplo, tem-se Addie falhando ao piano com seu professor gritando para que ela acerte as notas. Ademais, é sempre Ada quem lembra Henry de suas obrigações enquanto pai. Há um momento em que Henry e Ada conversam; ele menciona querer fugir para algum lugar que não tenha o som do mar, e Ada lembra que ele não poderia ir por causa de Addie: “Go? Where? And Addie? She would be very distressed if she came and found you had gone without her” (p. 258). Nesse sentido, assim como o pai supostamente fez com Henry, sumindo sem jamais se despedir, Henry parece não se importar em fazer a mesma coisa com Addie. Assim como a dor e o fracasso perseguem Henry, o mesmo ocorre com Addie.

É na voz de Ada que Henry sempre encontra um pouco de calma e razão. No início da peça, antes mesmo de começar o diálogo com Ada, Henry afirma que no passado não gostava de conversar com a esposa: “Ada too, conversation with her, that was something, that’s what hell will be like, small chat to the babbling of Lethe about the good old days when we wished we were dead” (p. 256). Já no momento presente, Henry parece apreciar a companhia de Ada, agindo como se preferisse a companhia dela à do pai e pedindo inclusive que ela não pare de falar: “Keep on, keep on! [Imploringly.] Keep it going, Ada, every syllable is a second gained” (p. 262). Ada age maternalmente perto de Henry, oferecendo seu xale para que ele sente, perguntando se ele colocou ou não o casaco e se preocupando com sua saúde mental. Nesse sentido, a voz de Ada funciona na peça como uma voz de bom senso, ou mesmo como a consciência de Henry, pois é ela que o lembra de suas obrigações como pai, que o motiva a não ficar ali parado pensando e que lhe sugere visitar um médico, pois não é saudável ouvir vozes e histórias o tempo todo. Além disso, Ada e Henry falam sobre ela ter ou não conhecido o pai dele. Ao que tudo indica, Ada teria sido a última pessoa a ver o pai de Henry antes de seu sumiço.

A voz de Ada é a mais complexa da peça, pois, apesar de ela aparentemente estar na praia com Henry, alguns diálogos e elementos da peça sugerem que a presença dela pode ser apenas uma projeção da mente dele. O primeiro elemento é que Ada só aparece na praia depois de Henry se lembrar dela por causa de uma associação com a conversa que está tendo com seu pai. Tal associação ocorre logo no começo da peça, quando Henry não consegue saber ao certo se a esposa conheceu ou não seu pai e começa a chamar por ela, até que Ada aparece e os dois começam a conversar:

Henry: (...) Ada. [Pause. Louder.] Ada!

Ada: [Low remote voice throughout.] Yes.

Henry: Have you been there long?

Ada: Some little time. (...) (p. 257)

Além disso, a voz de Ada durante a transmissão é baixa, calma e melancólica e mantém sempre o mesmo tom. É quase como se Ada estivesse entediada ou cansada e não quisesse ter aquela conversa naquele momento. E, diferentemente da reprodução de memórias de seu pai ou da história de Bolton, em que Henry reproduz e imita as falas com uma modulação de sua própria voz, a voz de Ada tem caracterização própria. Outra questão importante para a construção da personagem é o fato de sua movimentação não produzir sons na transmissão, o que é indicado no texto da peça pelo próprio Beckett. É o caso, por exemplo, do momento em que Ada senta ao lado de Henry sem fazer qualquer barulho:

Henry: (...) Are you going to sit down beside me?

Ada: Yes. [Not a sound as she sits.] Like that? [Pause.] Or do you prefer like that? [Pause.] You don't care (...) (p. 257)

Mas, ao mesmo tempo, Ada tem memórias particulares das quais Henry parece não ter conhecimento algum, sobretudo a de ter conhecido seu pai. Assim, se Ada não é real, ela também não é exatamente apenas produto de sua imaginação, de forma que ela provavelmente surge na peça como uma construção da mente de Henry a partir de memórias bastante vívidas, quase como uma forma espectral. Nesse sentido, Beckett alia memória e vivência de tal forma na figura de Ada que passado e presente se conectam num ciclo indissociável.

A peça então reproduz o que Henry afirma, isto é, que a única coisa que acalma um pouco o barulho constante do mar são as histórias que ele conta em voz alta: "Today it's calm, but I often hear it above in the house and walking the roads and star talking, oh just loud enough to drown it, nobody notices it" (p. 254). Henry afirma que não contava as histórias para ninguém, apenas para si mesmo, algo que fazia sem jamais parar: "I never finished it, I never finished any of them, I never finished anything, everything always went on forever" (p. 254). Como mencionado anteriormente, a história de Bolton aparece intercalada às conversas de Henry com seu pai e com Ada. A primeira vez que Henry menciona Bolton é logo após falar do desaparecimento de seu pai e de explicar como silencia o barulho do mar: "I usen't to need anyone, just to myself, stories, there was a great one about an old fellow named Bolton, I never finished it (...)" (p. 254). Henry então se lembra dessa história sobre um "camarada" chamado Bolton e começa a contá-la.

Nessa narrativa, Bolton, descrito como "an old man in great trouble", se encontra numa sala escura, apenas com a luz da lareira esperando pela

chegada de Holloway, um antigo amigo e supostamente também seu médico. Em oposição ao ambiente interno da sala em que Bolton se encontra, o lado de fora da casa é descrito como um mundo frio: “bright winter’s night, snow everywhere, bitter cold, white world, cedar boughs bending (...)”. Conforme narra a história, Henry vai alterando elementos e se autocorrigindo: “before the fire with all the shutters... no, hangings, hangings, all the hangings drawn and the light, no light, only the light of the fire, sitting there in the... no, standing” (p. 254). Outro momento de autocorreção ocorre quando afirma que a primeira conversa de Bolton e Holloway teria sido nos degraus da entrada, sendo que depois muda, afirmando que já estavam dentro da sala. Assim, Henry altera sua história o tempo todo, sem nunca parecer satisfeito com ela, fazendo referência ao constante movimento de escrever e apagar do processo criativo do escritor.

Diferentemente do mundo de Henry, em que os sons são tão presentes que chegam a ser um incômodo, na narrativa de Bolton não há som algum além daquele do fogo se apagando, isto é, das brasas que restaram na lareira: “silence in the house, not a sound, only the fire, no flames now, embers” (p. 255). Segundo Henry, esse é o som da morte, “sound of dying, dying glow” (p. 255). O silêncio também é uma marca na expressão repetida diversas vezes na história de Bolton “White world, not a sound”. Mas o silêncio desse mundo imaginário é quebrado por um barulho desagradável, dessa vez de uma goteira: “A drip! A drip! (...) Again! (...) No” (p. 255). Considerando a força representativa da água nessa narrativa, podemos dizer que a goteira aqui teria o sentido da água que também tenta adentrar o universo imaginário, o elemento de força do real que surge tentando puxar Henry para fora de seus devaneios. Principalmente porque, após o surgimento da goteira, Henry logo em seguida é levado de volta ao mundo real e à história de seu pai. Desse modo, o mundo imaginário de Bolton funciona em oposição ao suposto mundo real de Henry; o mundo do fogo – ou do que restou dele – em oposição ao mundo da água. Além disso, apesar da afirmação de que o mundo de Bolton é silencioso, nele também ainda é possível ouvir ao fundo o som das ondas do mar.

As angústias de Henry se espelham em sua narrativa concedendo-lhe elementos autoficcionais. Assim, Bolton pode ser considerado um duplo do próprio narrador. O instante da peça representa para Henry um momento de autoexame bastante impiedoso. Conforme fala com seu pai (que jamais responde) e conversa com Ada, Henry revisita e repensa sua vida. Em diversos momentos, Henry afirma estar cansado, cansado das vozes e cansado do barulho do mar:

Ada: (...) Go on with your father or your stories or whatever you were doing, don’t mind me any more.

Henry: I can’t [Pause.] I can’t do it anymore! (p. 263)

Assim como ocorre com Henry, a vida para Bolton é sinônimo de dor e sofrimento. Ambos os personagens apresentam um forte desejo de colocar fim a uma vida permeada por aflições e angústias. Não por acaso, a cena final da peça se concentra em Bolton e Holloway conversando sobre uma injeção para tirar a dor de Bolton: "Holloway: 'If you want a shot say so and let me get to hell out of here.' [Pause.] 'We've had this before, Bolton, don't ask me to go through it again,' [Pause.] Bolton: 'Please!' [Pause.] 'Please!' [Pause.] 'Please, Holloway!'" (p. 264).

Henry deseja sair da situação em que está, deseja sumir ou mesmo morrer, mas não consegue. Nesse sentido, a duplicação em Bolton representaria a possibilidade de realizar seu desejo mais profundo: o de cessar a dor.

Embers, portanto, é o autorretrato de um homem e suas angústias e de como isso afeta(ou) sua vida e seus relacionamentos. Não importa para onde tente fugir, Henry sempre acaba esbarrando em si mesmo. As outras vozes na narrativa funcionam como espelhos que refletem fragmentos de sua vida e de seus sentimentos diante da realidade. Daí a dor da existência permanecer com ele independentemente da memória ou da pessoa que evoca. Daí também o som do mar, som que o remete à dor da existência, jamais cessar.

Estamos aqui a alguns passos do famoso "manicômio do crânio" beckettiano da trilogia final, em que não há nas narrativas uma definição de espaço e tempo e tudo se passa no universo interno do personagem. Henry é um personagem que está preso no presente da enunciação, sem que haja qualquer modificação de sua situação ou desenvolvimento psicológico. Assim como as brasas de sua história que tanto podem se apagar quanto tomar novo fôlego, Henry se encontra nesse meio-termo entre continuar a viver e desejar morrer. Henry, portanto, é o indivíduo beckettiano por excelência, aquele que não pode seguir em frente, mas segue mesmo assim: "I can't go on, I'll go on". Nesse sentido, *Embers* tem uma movimentação semelhante àquela das experiências da trilogia final (*Company, Ill seen ill said, Worstward Ho*), que segundo Gontarski deixam de lado a compulsão pelo movimento para em lugar relatar histórias sobre permanência – as chamadas "Closed Space' stories" (1996, p. vii) – com pouco ou nenhum movimento, às vezes narrando apenas a respiração de um corpo ou o tremor das mãos. Com a diferença de que *Embers* ainda não apresenta o refinamento dessa consciência narrativa que será desenvolvida na trilogia final, de uma "narrative consciousness straining to see and hear images that may come from within or without, and sometimes both simultaneously" (idem, p. x).

As narrativas do início do século XX trazem em seu cerne o questionamento da realidade, considerando que o realismo tem por objetivo representar de maneira fiel e detalhada a experiência da realidade, "a full and accurate report of human experience" (WATT, 1957, p. 32). São narrativas que apresentam

então um questionamento da autoridade do narrador, uma experimentação formal e um foco na autorreflexão e subjetividade dos indivíduos. Como aponta Andrade (2001, p. 17), se a obra inicial de Beckett usa a linguagem para dissecar a realidade, em sua obra final a oposição entre real e linguagem se dissolve, pois não há referente fora do texto. Em *Embers*, já podemos observar em parte essa suspensão da referencialidade, na medida em que apenas ao ouvir/ler a peça não há como afirmar se Henry de fato está diante do mar ou apenas sendo atormentado por suas memórias. Ao longo de toda a sua obra, Beckett questiona aspectos da convenção narrativa como temporalidade e espacialização, constituição da voz narrativa, personagem, enredo e referencialidade (idem, p. 16), e nessa peça não teria como ser diferente, de modo que todos esses elementos são colocados em questão. Assim, Henry é um típico narrador moderno, que “quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo e das coisas, que reaparece em meio ao monólogo” (ADORNO, 2003, p. 62). Em *Embers*, Beckett alia a crise do sujeito moderno e a relatividade dos pontos de vista diante da realidade às múltiplas possibilidades de representação no meio radiofônico, produzindo uma peça que convida o ouvinte a questionar e participar da construção de sentido de tudo o que escuta.

CARLA LENTO FARIA – Desenvolve trabalho de doutorado sobre *Entre os atos* e a concepção de romance na obra de Virginia Woolf, no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Ensaio apresentado à disciplina “Prosa, drama e *performance* na obra final de Samuel Beckett”, ministrada pelo professor Fábio de Souza Andrade no segundo semestre de 2018. Contato: carlafaria@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ANDRADE, Fábio de Souza. "In terra samuelis". In: *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

BECKETT, Samuel. *Embers*. 1959. (44m38s). Disponível na internet.

BECKETT, Samuel. "Embers". In: *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1986.

ESSLIN, Martin. "Samuel Beckett and the art of radio". In: *On Beckett: essays and criticism*. Ed. Gontarski, S. E. London: Anthem Press, 2014.

FROST, Everett C. "The sound is enough: Beckett's radio plays". In: GONTARSKI, S. E. (ed.). *Edinburgh companion to Samuel Beckett and the arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

GONTARSKI, S. E. (intro). "The conjuring of something out of nothing: Samuel Beckett's 'closed space' novels". In: BECKETT, Samuel. *Nohow on: Company, Ill seen Ill said, Worstward Ho*. New York: Grove, 1996.

KALB, Jonathan. "The mediated Quixote: the radio and television plays, and Film". In: PILLING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

PERLOFF, Marjorie. "The silence is not silence: acoustic art in Samuel Beckett's *Embers*." In: *Samuel Beckett and the arts: music, visual arts, and non-print media*. New York and London: Garland, 1999.

WATT, Ian. *The rise of the novel*. California: University of California Press, 1957.

O LUXO NAS TRAMAS DA REVOLUÇÃO

– GIULIA FALCONE DE LOURENÇO

RESUMO

Este ensaio analisa o processo da Revolução Francesa a partir das transformações provocadas e atravessadas pela cultura do luxo. Para além da sua compreensão enquanto excesso, propõe-se que o luxo seja também um artifício da distinção e do poder, e não apenas o exercício do supérfluo. São observadas as transformações do luxo tanto na moda quanto na arte, estabelecendo uma relação intrínseca entre os diferentes meios de expressão de uma mesma cultura, a qual não se limita a um meio, mas é restrita a uma classe. Para isso, serão analisadas duas obras produzidas por Jacques-Louis David (1748-1825) durante a Revolução: a primeira foi produzida no momento da execução de Maria Antonieta; a segunda, durante o Período Termidoriano. Através da análise dessas imagens, será tecida a relação acerca dos rumos assumidos pelo luxo conforme os ares de cada período da Revolução.

Palavras-chave: Revolução Francesa; Luxo; Moda; Maria Antonieta; Jacques-Louis David.

ABSTRACT

This essay analyses the process of the French Revolution from the transformations provoked and endured by a culture of luxury. Beyond its apprehension as excess, it is proposed that luxury might also be an artifice of distinction and power, and not only a mere exercise of the superfluous. The transformations of luxury are observed both through fashion and art, establishing an intrinsic relationship between the different forms of expression of a culture, which is not limited to one mean of expression but is restricted to a class. For that, two works of Jacques-Louis David (1748-1825) produced during the Revolution will be analysed. The first, made during the moment of Marie Antoinette's execution, and the latter, produced during the Thermidorian Period. Through the analysis of these images, the relationship between the forms assumed by luxury will be weaved into the fabric of each period of the Revolution.

Keywords: French Revolution; Luxury, Fashion, Marie Antoinette; Jacques-Louis David.

A luta de classes, que um historiador escolado em Marx tem sempre diante dos olhos, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não há coisas finas e espirituais. Apesar disso, estas últimas estão presentes na luta de classes de uma outra maneira que a da representação de uma presa que toca ao vencedor. Elas estão vivas nessa luta como confiança, como coragem, como humor, como astúcia, como tenacidade, e elas retroagem ao fundo longínquo do tempo (...).

(BENJAMIN apud LÖWY, 2014, p. 58)

A figura do rei Luís XIV é indissociável da imagem de luxo e volúpia. Não é por mero acaso que se atribui a inauguração do costume do luxo na França à sua personalidade, tão atenta aos superlativos quanto aos detalhes. Sua vontade de se tornar o maior soberano da Europa foi devidamente correspondida pela laboriosa habilidade em usar o luxo e a extravagância como dois de seus maiores recursos de poder. Luís XIV materializa o conceito de luxo nos artefatos e construções que o rodeiam, e a associação a tais objetos contribui para a consolidação da sua imagem enquanto personificação do poder.

Para além do majestoso Palácio de Versalhes, seu irrevogável legado foi a associação do luxo opulento à monarquia. Se antes a monarquia podia se filiar a ideais de respeitabilidade e virtuosidade, a ascensão do luxo provocou a decadência da moralidade vinculada à nobreza.

Dessa forma, não parece ser arbitrária a escolha de Maria Antonieta como a grande inimiga da revolução que tomou a França após pouco menos de um século do zênite do Rei Sol. A austríaca prometida ao delfim francês não demorou a se habituar à etiqueta francesa, que prezava o gosto pelo luxo. Sua associação à excentricidade e ao faustoso fez com que até mesmo o breve período em que flertou com a vida rústica e a simplicidade se tornasse antes motivo de ridicularização, como se estivesse se fantasiando de camponesa, do que propriamente uma tentativa de reinventar seus hábitos de forma alheia à cultura da corte.

A consolidação do Estado francês, representado pela nobreza, se deu concomitante ao estabelecimento do luxo como um dos seus principais atributos. Pode ser banal a percepção de que essa herança longínqua continua a alimentar nosso imaginário da França, e, portanto, revisar o período revolucionário a partir do próprio conceito de luxo pode parecer igualmente

supérfluo ou limitado. Entretanto, a trama do luxo durante a Revolução não é tão somente um capítulo adicional na história da moda, mas está entremeadada por profundas mudanças ocorridas em concepções fundamentais do final do século XVIII que em muito contribuem para compreender práticas estruturais inauguradas pelo século XIX que, em maior ou menor medida, perduram até hoje.

Essa questão central se ampara na tese de Luiz Roberto Monzani (1995, p. 21) de que a dita “querela do luxo”, cuja duração supera os marcos do século XVIII, permite entrever as transformações de velhas ideias em novas concepções acerca do desejo e do prazer. Este trabalho não se pretende igualmente extenso ou minucioso, mas toma por fio condutor uma proposta análoga: uma análise que costura o conceito de luxo à Revolução Francesa. Dessa maneira, o luxo não é um mero acréscimo ornamental à narrativa e sim uma questão incontornável no conflito de ideias e na disputa de práticas que compuseram a Revolução.

A sobrevivência do luxo era improvável em meio ao clima de ebulição revolucionária. Após a frustração com o projeto moderado girondino e a conseguinte tomada de poder pelos jacobinos, a nova disposição da Revolução foi coroada com a destituição de Luís XVI e a instituição da República. Decerto, a configuração política passava por profundas mudanças, mas a execução de Luís XVI exonerou a possibilidade de manutenção da antiga ordem social, abolindo assim o prestígio dos simbolismos associados à nobreza.

Após a morte do rei, Maria Antonieta foi enviada para a guilhotina. Entre as inúmeras representações posteriores que tentaram apresentá-la como mártir, nenhuma delas vem embebida da nitidez histórica com que Jacques-Louis David capturou o momento. Não é apenas uma representação caricatural e detratadora da mulher que liderou os instintos mais vaidosos da nobreza, mas uma representação que parece expurgar a pompa aristocrática e extirpar o excesso do rococó.

Há duas principais evidências que sugerem a transformação radical em curso. Primeiramente, a imagem de uma Maria Antonieta destituída de toda a sua aparelhagem de luxo – sem o *corset*, o *panier*, a peruca, as joias, o pó de arroz e o *rouge* – é mais que uma punição à “rainha da moda”, mas um decreto do fim da cultura do luxo.

Figura 1 – *Marie Antoinette allant à l'échafaud*, Jacques-Louis David, 1793.

No verbete “Mode” da *Encyclopédia* (DIDEROT e D’ALEMBERT, Tomo X, p. 598), a crítica filosófica não tardou em observar que, na moda, “em geral o bizarro é preferido ao belo, tão-somente porque é novo” (apud ROCHE, 2007, p. 459). É certo que Maria Antonieta não foi condenada simplesmente porque era uma amante da moda, mas o excesso de preocupação despendida com o luxo em meio à profunda crise econômica pela qual a França passava provocou a convergência da ideia da “corrupção do gosto” com a própria corrupção dos valores.

Rousseau já havia defendido em seu *Discurso sobre as ciências e as artes* (2004, p. 196) que o gosto pela galanteria nas artes fez com que os artistas suprimissem suas habilidades a fim de atender a demanda da época para enfim serem reconhecidos. Um paralelo pode ser traçado com a figura de Maria Antonieta. A corte herdada de Luís XIV conduzia a política e a economia, tendo o luxo como valor central. Ser um bom governante poderia ter mais a ver com a imagem de luxo que se cultivava do que propriamente com a habilidade política. No entanto, na corte de Luís XVI, essa equação atinge seus limites e leva à guilhotina a velha ordem, esgotando a regra segundo a qual se a nobreza ia bem o povo também passava bem. Por isso, nada poderia ser mais simbólico para a Primeira República do que destituir Maria Antonieta do luxo e, em seguida, guilhotiná-la.

A segunda evidência da mudança radical, não menos importante ou impactante, diz respeito à forma como foi feita tal representação. É certo que Jacques-Louis David não abandonou a pintura de cavalete, e, justamente por isso, parece ser significativo o fato de ele ter optado por fazer um único registro

de um dos momentos mais icônicos da Revolução da forma como o fez. Com rabiscos rápidos e descoloridos, o artista de maior referência do Neoclassicismo destituiu não apenas Maria Antonieta de sua aparelhagem de luxo, mas também a pintura.

Feito no “aqui e no agora” – David teria produzido o desenho enquanto assistia à execução de Maria Antonieta –, o documento que entra para a história não é rebuscado com ornamentos ou frivolidades e liberta a imagem do compromisso com uma narrativa inventada do que retrata. A representação crua pode ser vista como um ato de desprezo, um olhar de desdém sobre a rainha condenada, mas pode ser igualmente vista como a destruição do cortejo que dominou a França por mais de um século. Consiste antes em uma reabilitação do gosto corrompido pelo luxo, preservando apenas o mais elementar, do que em uma afronta aos velhos ídolos.

O abandono do luxo deu espaço para se viver o luto por todos aqueles que serviram à “corveia sem nome” para produzir “documentos de cultura” – os quais também são, como aponta Benjamin, “documentos da barbárie” (apud Löwy, 2014, p. 70). A Primeira República Francesa interrompe a disputa incessante pelo luxo e pelo novo. A moda que passa a vigorar não é mais extravagante e ditada pelo efêmero, mas por símbolos que pertencem a camadas populares e que atravessam a história – o *sans-culotte* faz referência à vestimenta daqueles que não pertenciam à nobreza ou à burguesia, e o *bonnet rouge* resgata o símbolo dos escravos da Roma e da Grécia antigas.

O momento é inédito tanto pela tomada de poder por um grupo que dialoga com os interesses populares quanto pela espontaneidade das inversões exemplificadas pelo Duque de Orléans em vestimentas da *sans-culotterie*. Essa interrupção no curso vigente da história e da história da moda atesta com destreza a tese de Benjamin de que “a moda tem faro para o atual” (idem, p. 119) e de que a sua busca pelos símbolos do passado, reatualizando-os para o presente, dá continuidade à tarefa de redimir aquilo que ficou inacabado na história.

A “Roma retornada” dos jacobinos não é uma reedição da velha república escravista, mas um novo ensaio de governo democrático que se lança a partir do velho. Daí as roupas de estilo greco-romano da Revolução serem “costuradas à maneira moderna” (BENJAMIN, 2009, p. 105). A retomada do estilo antigo atende a demanda por novos referenciais estéticos que rejeitam o excesso vigente até então que, para tanto, se adapta aos avanços técnicos e sociais conferidos no momento da República Francesa. A roupa greco-romana na Primeira República condensa e materializa essa relação de resgate e reatualização, que se manifesta tanto na moda como na própria história.

Com a Reação Termidoriana, no entanto, o anacronismo revolucionário se transforma em nostalgia reacionária. A citação à Roma Antiga pelos *incroyables et merveilleuses* parece visar o restabelecimento da tradição dos patrícios, de uma Roma não mais republicana, mas imperial. Conseqüentemente, apesar de a referência à cultura greco-romana ainda estar na ordem do dia, os personagens togados não escondem sua pretensão em se associar ao imaginário da glória e da conquista do mundo greco-romano, valores que substituem a herança republicana e democrática.

Figura 2 – *Portrait de Madame Récamier*, Jacques-Louis David, 1800.



Aqui, uma nova obra de David e sua repercussão parecem capturar a essência do momento. Antes de tudo, faz-se notar que, diferentemente de suas antecessoras republicanas, que galgaram a participação no âmbito público, a mulher termidoriana volta ao espaço doméstico assemelhando-se mais à mulher romana do que àquela da Primeira República.

Entretanto, esse interior doméstico não é aquele que reunia a opulência e o excesso do Antigo Regime, muito menos aquele que se consolidaria na tradição burguesa do século XIX. Sua representação não comunica prestígio ou poder, faz apenas uma citação ao estilo greco-romano através da vestimenta de Madame Récamier. O vazio do quarto rompe com a tradição clássica da unidade estilística na pintura e também com a tradição da unidade do interior doméstico. Ao longo do século XIX, o espaço doméstico volta a ser preenchido

e abastado, cheio de artefatos privados de função ou utilidade, esquecidos entre o excesso e circunscritos à representação do seu proprietário, perdendo a singularidade conferida pelo artista ou artesão, destinados tão somente a cumprir o papel pressuposto por seu valor simbólico.

Assim, nesse retrato, David se desobriga de criar uma constelação de objetos que façam referência ao poderio de Madame Récamier. Da mesma forma que destitui Maria Antonieta de seu aparato de luxo, David priva Madame Récamier de uma representação luxuosa, atento para o fato de que o próprio conceito de luxo mudara na época das *merveilleuses*. A simplicidade da vestimenta greco-romana ainda era moda, mas estava inserida em um sistema de representação que decodificava o novo luxo. Se no século XVIII o luxo pomposo era símbolo de poder aristocrático, no século XIX o luxo sóbrio era mais apropriado para a burguesia, que consolidava seu poder através do capital.

No entanto, o vazio extrapola a sobriedade, e David, portanto, nega à Madame Récamier a representação de uma mulher advinda das classes superiores, algo impensável para a esposa de um expoente financista da França do Diretório. Não é à toa sua rejeição à pintura, da mesma forma que não são precisas as justificativas para suas escolhas. Sabe-se, no entanto, que David se poupou, mais uma vez, de representar o “punhado de gente que transbord[a] de superfluidades enquanto a multidão esfaimada carece do necessário” (ROUSSEAU, 2017, p. 106).

GIULIA FALCONE DE LOURENÇO – Desenvolve trabalho de mestrado sobre o sistema da moda no século XXI no Programa de História Social da USP. Ensaio apresentado à disciplina “Revoluções Culturais, Revoluções Francesas – o lugar das artes e das mídias nas revoluções contemporâneas”, ministrada pelos professores Ana Paula Pacheco, Jorge Grespan, Luiz Renato Martins e Serge Bianchi no segundo semestre de 2018. Contato: giulia.lourenco@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENJAMIN, Walter. "Moda". In: *Passagens*. Organização de Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

MONZANI, Luiz Roberto. "Luxo". In: *Desejo e prazer na Idade Moderna*. Curitiba: Editora Champagnat PUC-PR, 2011. 1ª ed. 1995.

ROCHE, Daniel. *Cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: Editora Senac, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre as ciências e as artes*. Edição portuguesa do e-book disponível em domínio público.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Origem da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Penguin & Cia das Letras, 2017.

ANÁLISE DO FILME *UN FILM COMME LES AUTRES*, DO GRUPO DZIGA VERTOV

– MARCELA AZEREDO SANTOS FLEURY

RESUMO

Durante os acontecimentos de Maio de 1968, Jean-Luc Godard (1930), importante nome da Nouvelle Vague, começa a se dedicar à produção coletiva. Com o estudante Jean-Pierre Gorin, funda o Grupo Dziga Vertov (1968-1972). Nessa nova proposta, o diretor produz nove filmes essencialmente políticos. Rompendo com o cinema tradicional, com as produtoras e com as salas de cinema, a partir de 1968, Godard começou a entender o novo público, politizado pela conjuntura, não mais como um mero espectador. Este trabalho pretende analisar a prática do grupo Dziga Vertov no filme *Un film comme les autres* (1968), a primeira obra de criação coletiva realizada pelo Grupo Dziga Vertov.

Palavras-chave: Jean-Luc Godard; Nouvelle Vague; Maio de 1968; Grupo Dziga Vertov; Coletivo cinematográfico.

ABSTRACT

During the events of May 1968, Jean-Luc Godard (born in Paris on December 3, 1930), an important name of the French movie movement "Nouvelle Vague" (New Wave), began to devote himself to the collective production. Together with the student Jean-Pierre Gorin, he founded the Dziga Vertov group (1968-1972). In this new proposal, the director produces nine essentially political films. Breaking up with the traditional cinema, production companies and movie theaters, from 1968 onwards Godard began to understand this new public, politicized by the conjuncture, no longer just as simple viewers. This paper aims to analyze the practice of the Dziga Vertov group in the film "Un film comme les autres" (A movie like any other – 1968), the first collective creation film made by the Dziga Vertov group.

Keywords: Jean-Luc Godard; Nouvelle Vague; May 1968; Dziga Vertov Group; Film collective

INTRODUÇÃO

No final dos anos 1960, marcados pelos conflitos políticos, surgiram os questionamentos dos artistas e cineastas com relação ao engajamento político. No caso da França, ocorreu a ruptura entre os integrantes da Nouvelle Vague. Godard optou pela ruptura. Junto com o jovem militante Jean-Pierre Gorin, Godard formou o grupo Dziga Vertov e passou a produzir filmes intensamente politizados, que revelam uma mudança no seu modo de fazer cinema. Antes de 1968, Godard rompera com o cinema clássico e dramático, produzindo um cinema *pop* com cenas cotidianas e espontâneas, de ritmo fragmentado e descontínuo. Após 1968, Godard seguiu produzindo cenas espontâneas e gestos do cotidiano, mas, nessa nova fase, estava inserido em um cotidiano politizado. A partir de uma colagem de cenas dos protestos de Maio de 1968, intercaladas com a filmagem de uma reunião de estudantes, *Un film comme les autres* foi o primeiro longa-metragem do grupo Dziga Vertov.

ABERTURA E FECHAMENTO DO FILME

Na abertura do filme, vemos o título manuscrito sobre uma fotografia. As palavras manuscritas são frequentes no cinema de Godard durante a Nouvelle Vague, mas, nessa foto da abertura, os protagonistas da imagem são dois jovens construindo um muro, possivelmente dois operários. A imagem segue estática por alguns segundos para que o espectador possa analisar cada elemento. Assim, logo na abertura, temos uma forte marca de 1968: o protagonismo operário.

“Um filme como os outros” – propõe o título manuscrito, mas o filme se contrapõe a esse enunciado, já que inaugura a nova fase. Podemos dizer que o título propõe uma ironia com a fase anterior.

O fechamento do filme é bastante semelhante: um cartaz com as palavras manuscritas “bleu” (azul) e “rouge” (vermelho), escritas em suas respectivas cores. Enfileiradas separadamente com um vão branco no meio, a imagem sugere uma bandeira da França. Porém o jogo de câmera revela outra tentativa. A câmera foca em direção ao “vermelho” e depois ao “azul”, enquanto toca uma música de protesto. Por fim, foca na palavra “vermelho”, mostrando a opção do grupo Dziga Vertov pelo engajamento sociopolítico e pelas temáticas revolucionárias de esquerda.

Não é um filme como os outros, é uma virada política do diretor. Essa mudança e esse rompimento com o passado foram produto da conjuntura de Maio de 1968, que deixou sua marca em todos os setores da sociedade.

FIGURA 1,2



A REUNIÃO DOS ESTUDANTES

Trata-se de um *close* (plano fechado) de uma reunião informal entre estudantes. Posteriormente, em outra cena, a câmera filma essa reunião em plano geral, e descobre-se que a cena ocorre em frente à fábrica da Renault, em Flins.

A filmagem da reunião dos estudantes parece flertar com o cinema-documentário, mas não com um cinema-documentário convencional. O enquadramento não se preocupa em revelar o rosto dos estudantes: filma uma estudante

de costas e, em dado momento, enquadra até mesmo a grama, impedindo uma visão clara da cena.

A câmera se concentra em imagens que convencionalmente seriam ignoradas e cortadas na edição final. A espontaneidade e a fragmentação são elementos típicos da Nouvelle Vague e induzem, erroneamente, o espectador a acreditar que se trata de um filme como os outros já produzidos pelo diretor. No entanto, essa seria uma dedução apressada, pois *Un film comme les autres* foi o início de uma busca por novos valores e sentidos para a imagem.

FIGURAS 3, 4



FIGURAS 5, 6



Os personagens não têm características distintas, tampouco nomes, e não vemos o rosto dos estudantes em momento algum, apesar de a câmera estar sempre próxima. São estudantes que durante todo o filme conversam sobre suas questões, discutem e argumentam, mas também se complementam. Juntos, elaboram conclusões mais complexas.

Discutem, essencialmente, o que é ser revolucionário. Tentam entender como é possível ser revolucionário e estudante ou intelectual ao mesmo tempo. Parecem imersos em uma crise. Sabem que “ser estudante é um privilégio de classe” e que, para ser um revolucionário, seria preciso combater sua própria

classe. Pensam em entrar nas fábricas para ajudar os operários, pensam até em virar operários.

Ao longo do filme, o espectador acompanha o desenvolvimento da complexidade do pensamento dos estudantes; no fim, percebe a real questão que os acompanha: como se organizar sem um partido revolucionário.

Apesar de provavelmente não ser a questão do grupo Dziga Vertov, essa foi a razão central da derrota dos levantes tão radicais de Maio de 1968. Os sindicatos e o Partido Comunista francês não eram capazes de impulsionar o movimento em direção à revolução – e sequer o pretendiam. Maio de 1968, desde o início, estava fadado ao fracasso, caso não fosse capaz, como aliás não foi, de construir um partido revolucionário durante as mobilizações.

Apesar de Godard provavelmente não trabalhar essas questões intencionalmente, elas estavam latentes naquela conjuntura. Sempre que se discutem a fundo questões e reflexões de 1968, entra-se na pergunta óbvia de por que falhou. Podemos hoje historicamente apontar que a falha se deu pela crise de direção do proletariado¹.

A VOZ OVER

Duas vozes, uma feminina e uma masculina, são usadas para explicar as situações do filme. Aparecem durante a colagem de imagens de protestos. Comentam dados da conjuntura, tanto dados econômicos como políticos, de maneira descontínua e poética:

Voz over masculina: — 1967, pesquisa da IFOP: 37% [da população] acredita que haverá uma guerra mundial antes dos anos 2000 (...). 72% [da população] acredita que o problema do desemprego não será resolvido. 58% [da população] pensa que na França bebia-se mais vinho do que agora [sobre a perda do poder de compra na França em 1968].

Voz over feminina: — Inúmeras prisões! Explosão da polícia! Quem? (...) Quando? Em janeiro de 1968.

Essas vozes ajudam também a entender o debate dos estudantes. São como comentadores que explicam o momento histórico da discussão travada, uma maneira de descontinuar as ações dos estudantes, que são longas e monótonas.

Existem momentos em que a voz over confunde o cenário de Maio de 1968 com o contexto da Revolução Russa. Narrando os protestos estudantis, na mesma sentença a voz over comenta:

— A classe operária russa foi dizimada pela guerra civil.

[1] “As premissas objetivas da revolução proletária não estão somente maduras: elas começam a apodrecer. Sem vitória da revolução socialista no próximo período histórico, toda a civilização humana está ameaçada de ser conduzida a uma catástrofe. Tudo depende do proletariado, ou seja, antes de mais nada, de sua vanguarda revolucionária. A crise histórica da humanidade reduz-se à crise da direção revolucionária.” (Trotsky, 2009, s/p.)

— Em sua luta contra Stalin, Trotsky é apoiado pelo Exército Vermelho e pelos jovens estudantes. Ele hesita em lançá-los contra o aparelho do partido que Stalin tomou.

As narrações são extremamente interessantes, trabalhando os dois momentos históricos e tentando tecer paralelos.

AS IMAGENS DE PROTESTOS

As cenas da reunião dos jovens estudantes são intercaladas com imagens dos protestos de Maio de 1968. São cenas gravadas por vários cineastas. A intensidade dos eventos históricos da época instigou os artistas a se posicionarem, e seus posicionamentos eram revelados em suas obras. As posições políticas dos diretores da época influenciavam diretamente o fazer cinematográfico. Um novo cinema estava surgindo, um cinema que sintetizava as mudanças sociais.

A colagem de imagens dos outros cineastas é impactante, formando cenas extremamente próximas dos eventos de protestos, como os conflitos entre estudantes e policiais. Elas produzem a sensação de que o espectador está participando efetivamente dos acontecimentos. Sobre essas imagens, o filme traz comentários em formato de voz *over*, e também comentários a partir das cenas dos jovens estudantes sobre o gramado.

A política começa a preceder a criação estética. Porém, é claro, o fazer cinematográfico impõe a necessidade de criação de imagens e sons com elementos que representam essa nova conjuntura. Era o fim do cinema *pop* e apolítico da Nouvelle Vague. O filme questiona e denuncia os problemas da antiga maneira de fazer cinema. O ato de filmar e o fazer cinematográfico se tornaram mais interessantes que o resultado final.

FIGURAS 7



FIGURAS 8, 9, 10



O GRUPO DZIGA VERTOV

Godard, em uma entrevista para a revista *Cinema 73*, comenta:

Eu acho que atualmente não existe cinema revolucionário. Aqueles que poderiam fazer cinema revolucionário não sabem bem o que é o cinema e, portanto, não fazem cinema; e os que estão por dentro [sic] em cinema não sabem o que é luta de classes (...). Então, nós podemos ver um filme sobre um resistente, sobre um guerrilheiro, mas não será um filme revolucionário, será um filme sobre um revolucionário... (GODARD, apud ROSEMBERG FILHO, 1985, p. 143)

É nesse embate que o Grupo Dziga Vertov se formou, no encontro entre Godard, vindo do campo do cinema, e Gorin, um militante de 1968 que buscava o cinema como uma tarefa política. Era a tentativa de uma unidade entre dois contrários. Não tentavam fazer um cinema político, mas fazer politicamente o cinema.

O nome do grupo surge não para uma aplicação mecânica do programa de Dziga Vertov, cineasta soviético e bolchevique, mas como porta-bandeira de seu tipo de cinema, que consistia em “abrir os olhos e mostrar o mundo em nome da ditadura do proletariado” (idem, p. 146).

Não se tratava de uma busca por novas formas, mas uma busca por novas relações em que as novas formas surgiriam das contradições sociais, dos embates políticos e das lutas. O cinema deveria ser parte de um trabalho militante, que pudesse sintetizar a conjuntura latente. A dialética entre a forma e o conteúdo, no momento de efervescência de 1968, seria a matéria-prima capaz de gerar uma nova estética.

Gorin comenta em uma entrevista para a revista *Sight and Sound*:

Achamos que a divisão entre documentário e ficção é falsa. Tudo na tela é ficção. É o que Dziga Vertov procurou nos cinejornais da revolução bolchevista. (...) Vertov estava, realmente, fazendo filmes de ficção, usando elementos de realidade (...). (apud ROSEMBERG FILHO, 1985, p. 151)

A espontaneidade das cenas da reunião dos estudantes, junto com a colagem de imagens de protestos de inúmeros cineastas, faz dessa produção um filme de superação da autoria, marca da Nouvelle Vague. O filme é apenas um “abrir de olhos”, assim como no cinema de Vertov, para as questões e debates latentes da época.

A conjuntura de 1968 impõe a Godard uma busca por novas sínteses e o faz repensar completamente o seu fazer cinematográfico. O grupo Dziga Vertov foi capaz de desenvolver uma “forma” particular de fazer cinema. Ainda que a Nouvelle Vague tenha sido uma ruptura com as formas do cinema clássico, isso não bastava após 1968. Era preciso repensar, por completo, o cinema, suas premissas produtivas e o modo de circulação. *Un film comme les autres* foi um primeiro passo nessa direção.

MARCELA AZEREDO SANTOS FLEURY – Mestranda em História Econômica na USP. A autora tem interesse pelas obras plásticas e cinematográficas dos construtivistas russos. O presente artigo foi apresentado como trabalho final do curso “Revoluções culturais, revoluções francesas”, ministrado pelos professores Luiz Renato Martins, Ana Paula Pacheco e o professor convidado Serge Bianchi. Contato: marcela.fleury@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

GRUPO DZIGA VERTOV. *Un film comme les autres*. França, 1968, 16 mm, cor e p/b, 103', som ótico. Ficha técnica – direção: Jean-Luc Godard, imagens originais: J. L. Godard y William Lubtchansky, em cor (Ektachrome), imagens de arquivo: Filmadas em branco e preto pelo Grupo Arc, em maio de 1968, montagem: J. L. Godard, Christine Aya, “intérpretes”: três estudantes militantes de Nanterre, dois militantes operários da Renault-Flins, produção: Anouchka Films, rodagem: julho de 1968.

ROSEMBERG FILHO, Luis (org.). *Godard, Jean-Luc*. Rio de Janeiro: Taurus, 1985.

TROTSKY, LEON. *O Programa de transição*. Tradução de Ana Beatriz Moreira. São Paulo: Tykhe, 2009.

A NORDESTINA COMO OBJETO ESTÉTICO

- ADILMA SECUNDO ALENCAR

RESUMO

Este ensaio pretende sublinhar os movimentos internos (conceito de Auerbach) presentes na novela de Clarice Lispector *A hora da estrela* (1977), a fim de destacar sua importância na construção e revelação do seu narrador e personagem Rodrigo S.M., e analisar o espaço de alargamento da consciência interna dos personagens como parte da narrativa em que observamos a fusão entre Macabéa e Rodrigo S.M., personagens construídos simetricamente ao longo da narrativa, como se o surgimento deles em tecido literário viesse apenas para nos revelar uma realidade tão evidentemente dura que fingimos recôndita. No prefácio que acompanha a primeira edição da obra, de 1977, o crítico literário Eduardo Portela, ao apresentar Macabéa, destaca que "A moça alagoana é um substantivo coletivo. A perda, o vazio, o oco são instâncias metafóricas da interdição histórica" (2017, p. 212). Esse fato é recebido pela crítica como uma novidade na escrita clariceana, pois a crítica percebe nessa obra um engajamento social mais intenso do que nas outras que a antecederam.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Consciência Interna; Narrador; Intelectualidade; Classe Social.

ABSTRACT

This essay intends to underline the internal movements (according Auerbach's concept) in Clarice Lispector's novel A Hora da Estrela (1977), in order to highlight its importance in the construction and revelation of its narrator and character Rodrigo S.M., as well as to analyse the broadening of the inner consciousness of the characters as part of the narrative in which we observe a fusion between Macabéa and Rodrigo S.M., characters symmetrically woven throughout the narrative, as if their emergence in the literary construction would only reveal to us a reality so evidently hard that we pretend to be hidden. In first edition's preface, from 1977, the literary critic Eduardo Portela in presenting Macabéa emphasizes that "The Alagoa's girl is a collective noun. The loss, emptiness, hollowness are metaphorical instances of historical interdiction" (2017, p. 212). This fact was received by critics as a novelty in Clarice's writing and it helped perceive in this work a more intense social engagement than in her previous books.

Keywords: Brazilian Literature; Internal Consciousness; Narrator; Intellectuality; Social Class.

Assim como ocorre com outros expoentes do Modernismo brasileiro, a linguagem exerce papel preponderante na novela *A hora da estrela* (1977). Contemporânea de João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector cunhou a autenticidade de sua obra na linguagem, sobretudo no que se refere ao cuidadoso trato com os adjetivos e o fluxo de consciência.

Ao tratar da linguagem no último capítulo de *Mimesis* (1946), intitulado “A meia marrom”, Auerbach apresenta uma minuciosa e significativa análise do uso das digressões no romance moderno. Nesse capítulo, ao analisar excertos do romance *Ao Farol*, de Virginia Woolf, ele observa a perscrutação do narrador na descrição interrogativa e intimista dos personagens da trama. O que parece numa primeira leitura um rompimento da linearidade narrativa mostra-se também como uma explanação que é tão, se não mais, valorosa quanto a narração dos fatos externos. Será a partir dessa proposição que analisaremos as cismas do autor-narrador diante do seu objeto, Macabéa.

Os monólogos de Rodrigo S.M., suas interjeições e mesmo impaciência com o seu tão exíguo objeto são as bases sobre as quais se ergue a narrativa, desde sua enigmática dedicatória até a morte do criador e sua criatura, narrador e protagonista, ao final do enredo. Portanto, inquirir sobre as digressões dentro de *A hora da estrela* é tentar responder à pergunta: quem é o seu narrador?

1. A HORA DA ESTRELA

A hora da estrela, de 1977, foi a última obra publicada em vida pela escritora Clarice Lispector. A narrativa nos conta sobre Macabéa, jovem alagoana que vive na capital carioca. Péssima datilógrafa, a protagonista clariceana vive miseravelmente, come mal, dorme mal. Órfã de pai e mãe, ela vai para o Rio de Janeiro com sua tia, que lhe aplicava pequenas torturas quando criança, como os insistentes cascudos na cabeça de Macabéa, que se lembra sem saudade dessa infância dura. Após o falecimento da tia, passa então a morar com mais quatro moças, todas chamadas Maria, em um quarto de pensão de um sobrado colonial, no subúrbio fluminense.

Certa vez, teve um desejo luxuoso: ficar um dia sem fazer nada, descansar as costelas que lhe doíam; por isso, inventou uma extração de dente para justificar a falta para seu Raimundo, seu chefe. Nesse, dia conheceu Olímpico, que a convidou para passear e saíram à toa como nos encontros que se seguirão. Macabéa suspirava de alegria ao pensar em seu namorado, mas Olímpico conhece Glória, sua colega de trabalho na firma de representante de roldanas, que tem tudo o que sua namorada não tem: é farta, em gestos e em corpo, enquanto Macabéa assemelha-se a um saco de torrada vazio. Além da corpulência, Glória traz outro benefício: seu pai é açougueiro, profissão

invejada por Olímpico. Glória apresenta uma vantagem que, segundo o narrador, um nordestino não poderia desprezar: “O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do Sul do país” (LISPECTOR, 2017, p. 59). Olímpico não despreza a oportunidade, e em pouco tempo termina seu desajeitado namoro com Macabéa e começa a namorar Glória. Sentindo-se culpada pela tristeza da amiga, Glória indica-lhe os serviços de madama Carlota, a mulher que vai fazer com que, pela primeira vez na vida, a datilógrafa sinta esperança. A vidente joga as cartas, e ela, que meditava sobre o nada, agora sonha com um homem alourado e de olhos azuis que lhe dará casaco de pele e muito amor. No entanto, ao sair da casa de madama Carlota, se concretiza enfim a hora da estrela: atropelada por um Mercedes amarelo, ela morre pensando que aquele fora o primeiro dia de sua vida.

1.1 Macabéas. Existirmos: a que será que se destina?

Segundo Auerbach, as digressões são características do romance moderno (cf. 2015, p. 483). No último capítulo de sua mais importante obra, *Mimesis*, o autor analisa um trecho do romance *Ao Farol*, de Virginia Woolf, destacando o trecho da narrativa em que Sra. Ramsay mede o comprimento das meias que está tecendo para o filho do guarda do farol, mas essa cena que se revela no espaço externo é apenas um estopim para as digressões que a narrativa terá. Ao analisar a cena, o autor vai tecendo considerações sobre a autenticidade da escrita da autora, assim como chama atenção para o fato de essa característica, isto é, as digressões que a obra apresenta, ser uma das marcas da autora. Ao pontuar as características estilísticas de *Ao farol*, Auerbach conclui, sobre o romance moderno, que “o escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo que é dito aparece na consciência das personagens do romance” (2015, p. 481), e chama atenção para os movimentos internos que ocorrem dentro da cabeça de seus personagens.

A literatura de Clarice Lispector é viço em sintaxe, exuberância que cintila. Desde sua primeira obra, *Perto do coração selvagem* (1943), a autora já revelava a pungência da vida interior de suas personagens. No entanto, os saltos para os abismos da consciência polifônica de Rodrigo S.M. apresentam uma singularidade diversa das anteriores: a consciência deste narrador-personagem põe no tecido literário a pergunta sobre como o intelectual brasileiro enxerga, retrata e lida com a pobreza. Rodrigo S.M. não é apenas quem narra a história de Macabéa, ele é personagem do livro e, assim como o narrador do romance moderno, descrito por Auerbach, que perscruta os pensamentos de seus personagens, ele revela as cismas de Macabéa, mas vai além; dentro do enredo ele questiona a si mesmo e a sua má consciência de uma classe que não estava ao rés do chão como a pobre Macabéa, mas que também não estava tão acima.

Nas primeiras páginas da novela, Rodrigo S.M. apresenta-se como um dos personagens mais importantes da trama: “A história – determino com falso livre arbítrio – vai ter sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro.” (p. 13). Assim como Capitu é vista apenas pelos olhos ciumentos de Bentinho em *Dom Casmurro* e Madalena a partir da lembrança de Paulo Honório em *São Bernardo*, tudo o que sabemos de Macabéa nos vem pelas palavras do narrador, que se mostra resoluto em escrever sobre a moça nordestina. Porém, diferente daqueles, o narrador reflete sobre seu lugar de escritor em relação a seu objeto. A novela clariceana apresenta dois níveis narrativos, há mais de uma história sendo contada. Enquanto Rodrigo nos revela Macabéa, o narrador de *A hora da estrela* nos revela Rodrigo, escrutina sua impaciência com a resignação da datilógrafa e ao mesmo tempo seu amor pela sua criação, seu alívio ao revelar na sua literatura a pobreza da protagonista, da estrela. A escolha em falar de uma mulher pobre e nordestina já nos diz algo sobre o narrador. Ao enunciar a necessidade de o texto ser explícito, de atentar-se aos fatos, ele permite-nos lembrar do romance de 1930, no que concerne ao realismo e ao protagonismo de personagens nordestinos retratados em situações de miséria. É evidente que *A hora da estrela* é produto de um outro contexto social e tem marcas do seu lugar na história; ao afirmar a reincidência de pistas literárias que nos aproximam do realismo dos romances nordestinos de 1930, queremos apontar para a escolha da própria escritora Clarice Lispector em falar das tantas Macabéas que ocupam lugares marginalizados, pois “tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa” (AUERBACH, 2015, p. 482). Em entrevista concedida à TV Cultura e condicionada a ser exibida somente após a sua morte, Clarice Lispector revela que a inspiração para a construção da novela veio após uma visita à Feira de São Cristóvão; a escritora “pegou o ar perdido do nordestino no Rio de Janeiro” (LISPECTOR, 1977). Ela pouco diz sobre a novela ao entrevistador, oculta o nome da protagonista, bem como o título da novela, mas sobre a protagonista diz tratar-se de “uma moça tão pobre que come só cachorro-quente” (idem, 1977).

Rodrigo S.M. não é apenas o narrador de *A hora da estrela*, ele é muitas vezes dentro da novela, a voz do intelectual que escreve durante uma ditadura: “que muito reclamam de quem está neste instante mesmo batendo à máquina” (p. 28), a voz que reflete crenças estruturais na engrenagem do mercado editorial brasileiro, como se revela no trecho “porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (p. 23), o que soa irônico, visto que a autoria é de uma mulher. Essas vozes são reveladas em muitas digressões: mudanças drásticas de cenários, corte brusco da narrativa de Macabéa para introduzir sua própria narrativa de intelectual, perscrutação acerca da sua personagem, como se o narrador onisciente desconfiasse do desfecho da sua própria história. Estas digressões

que revelam Rodrigo S.M. vão desvelando toda a inquietação do intelectual diante da pobreza das Macabéas. Para Nádia Battella Gotlib, o livro:

(...) que poderia ser considerado uma versão dos anos 1970 do “romance nordestino” de longa tradição na literatura brasileira desde sobretudo os anos 1930, não se detém apenas na indignação e lucidez crítica, um tanto perplexa e comovida, é bem verdade, perante a situação de injustiça social a que a nordestina é relegada como objeto de cultura. Vai mais além, porque se volta para uma perquirição também contra si mesma, questionando o papel do intelectual que se dispõe a representar este estrato cultural (...). (2017, p. 188)

A hora da estrela começa pela apresentação da “DEDICATÓRIA DO AUTOR (Na verdade Clarice Lispector)” (s/p). As primeiras páginas da novela são dedicadas à apresentação de Rodrigo S.M., seu narrador e um dos personagens mais importantes da trama. A fim de legitimar seu conhecimento sobre a moça nordestina, ele nos informa que fora criado no Nordeste, por isso tem conhecimento sobre seu objeto. Para escrever a história Rodrigo S.M. nos afirma que não tomará banho, se alimentará frugalmente, não fará a barba, vestirá roupa velha rasgada, beberá Coca-Cola, nada lerá, pois pretende ter linguagem simples, “Tudo isso para me pôr ao nível da nordestina” (p. 20).

Notamos no início dessa apresentação um imperativo em falar dos fatos sociais, em revelar as Macabéas para o público leitor. A dedicatória da obra afirma que essa história se passa em estado de calamidade pública. Seu narrador se sente devendo a história dessa moça; para isso afirma “Tentarei tirar ouro do carvão” (p. 17). Macabéa precisa sair das mãos de Rodrigo S.M. e virar literatura, senão seu narrador “estoura”.

A narrativa em análise não é das mais simples, mas é seu emaranhado complexo que nos interessa e nos guia na tentativa de expor o impaciente narrador diante de seu nordestino objeto. É nas idas e vindas dos bruscos cortes da linearidade narrativa que Rodrigo S.M. se revela, como no trecho:

Ela disse para Olímpico:

- Sabe que na minha rua tem um galo que canta?
- Por que é que você mente tanto?
- Juro, quero ver minha mãe cair morta se não é verdade!
- Mas sua mãe já não morreu?
- Ah, é mesmo... que coisa...

(Mas e eu? E eu que estou contando esta história que nunca me aconteceu e nem a ninguém que eu conheça? Fico abismado

por saber tanto a verdade. Será que o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar? Se sei quase tudo de Macabéa é que já peguei uma vez de relance o olhar de uma nordestina amarelada. Esse relance me deu ela de corpo inteiro. Quanto ao paraibano, na certa devo ter-lhe fotografado mentalmente a cara — e quando se presta atenção espontânea e virgem de imposições, quando se presta atenção a cara diz quase tudo.) E agora apago-me de novo e volto para essas duas pessoas que por força das circunstâncias eram seres meio abstratos. (p. 57)

Nesse trecho em que bruscamente a narrativa sobre Macabéa é interrompida, o narrador revela o que inspirou a criação do seu personagem. Há nesse início de reflexão quase um monólogo, no qual Rodrigo S.M. se pergunta se pode contar uma história que nunca lhe aconteceu. A interrogação é reveladora da cisma do intelectual que se pergunta se pode falar pelos outros. Aqui há a referência a uma literatura realista, uma linguagem que trate dos fatos: “Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura – fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir.” (p. 16). O narrador sente a necessidade de falar sobre a nordestina, não é apenas uma vontade espontânea que o incita a revelar a vida de Macabéa, ele tem essa urgência como um dever. “O que é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida.” (p. 13).

É importante notarmos que à época da produção da novela, bem como de sua publicação, o Brasil estava sob uma ditadura militar. Neste contexto muitos intelectuais, escritores e artistas faziam uma arte engajada. O cartunista Henfil teceu críticas mordazes aos artistas que não usavam sua obra para denunciar a realidade social que viviam; nomes como os de Elis Regina e Nelson Rodrigues figuraram entre seus cartuns, no espaço intitulado *Cemitério dos Mortos-Vivos*. Muitos artistas contestaram quando a já renomada escritora Clarice Lispector figurou nessa coluna¹. Henfil, em entrevista cedida a *O Jornal*, em 1973, e recuperada por Dênis Moraes, justifica.

Eu a coloquei no Cemitério dos Mortos-Vivos porque ela se coloca dentro de uma redoma de Pequeno Príncipe, para ficar num mundo de flores e de passarinhos, enquanto Cristo está sendo pregado na cruz. Num momento como o de hoje, só tenho uma palavra a dizer de uma pessoa que continua falando de flores: é alienada. Não quero com isso tomar uma atitude fascista de dizer que ela não pode escrever o que quiser, exercer

[1] Dentro e fora do meio literário, houve protestos quando Clarice Lispector figurou entre os Mortos-Vivos. Henfil teria se excedido ao nivelar a escritora, sem vínculos com a ditadura, a papa-hóstias de reconhecida subserviência ao regime. <https://blogdaboitempo.com.br/2013/06/05/o-humor-de-henfil-contra-quem-oprime/> Acesso em 04/07/2019.

a arte pela arte. Mas apenas me reservo o direito de criticar uma pessoa que, com o recurso que tem, a sensibilidade enorme que tem, se coloca dentro de uma redoma. (HENFIL apud MORAES, 2013)

Impossível precisar se *A hora da estrela* é uma resposta a esse fato, sobretudo porque a literatura de Clarice Lispector é de uma liberdade ímpar; figuram na sua bibliografia livros de densidade filosófica espantosa como *A paixão segundo G.H.* (1964) e prosas poéticas que subvertem o gênero literário como *Água Viva* (1973). No entanto, não há dúvidas quanto à intenção de Rodrigo S.M. ao revelar-nos a pobre moça nordestina, ele sabe de sua existência, ela não. Ele precisa de seus personagens; ela é seu objeto.

O que narrarei será meloso? Tem tendência, mas então agora mesmo seco endureço tudo. E pelo menos o que escrevo não pede favor a ninguém e não implora socorro: aguenta-se na sua chamada dor com uma dignidade de barão. É. Parece que estou mudando o modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela. Escrevo em traços vivos e ríspidos de pintura. (p. 17)

Rodrigo S.M. revela-se como um intelectual que quer revelar a pobreza de seu personagem e para isso será preciso uma mudança na tessitura verbal de sua novela. Para descrever a protagonista é preciso uma linguagem dura, assim como a literatura de João Cabral de Melo Neto, que em *Educação pela pedra* sintetiza o sumo de sua obra:

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
E se lecionasse, não ensinaria nada;
Lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
Uma pedra de nascença, entranha a alma
(MELO NETO, 1996, p. 21).

O narrador-personagem diz que ao falar da nordestina coloca-se como uma válvula de escape para burguesia média, como se cumprisse um dever de mostrar a miséria na figura de Macabéa. Todo o ritual que ele anuncia ser preciso para chegar ao nível do anonimato minguado de sua protagonista acontece pela busca em falar do real sem preocupar-se com adereços, como se ele interrogasse a sua própria personagem.

É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordai? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. (p. 15)

O romance de 1930, assim como a narrativa em análise, teve como personagens principais nordestinos em situação de miséria. Embora o enredo clariceano se dê no Rio de Janeiro, temos aqui mais uma nordestina sem lugar no mundo de direitos. Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e tantos outros escritores ganharam sua fama criando enredos que revelaram as carências dos homens e mulheres do sertão nordestino. Em uma reveladora carta de Graciliano Ramos para Portinari, o autor de *Vidas Secas* (1938) interroga Portinari, e a si mesmo, sobre a escolha de falar da pobreza na literatura.

Rio – 18 – Fevereiro – 1946

Caríssimo Portinari:

A sua carta chegou muito atrasada, e receio que esta resposta já não o ache fixando na tela a nossa pobre gente da roça. Não há trabalho mais digno, penso eu. Dizem que somos pessimistas e exibimos deformações; contudo as deformações e miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram. O que às vezes pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejamos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças? Dos quadros que você mostrou quando almocei no Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela mãe com a criança morta. Saí de sua casa com um pensamento horrível: numa sociedade sem classes e sem miséria seria possível fazer-se aquilo? Numa vida tranquila e feliz que espécie de arte surgiria? Chego a pensar que faríamos cromos, anjinhos cor de rosa, e isto me horroriza. Felizmente a dor existirá sempre, a nossa velha amiga, nada a suprimirá. E seríamos ingratos se desejássemos a supressão dela, não lhe parece? Veja como os nossos ricos em geral são burros. Julgo naturalmente que seria bom enforcá-los, mas se isto nos trouxesse tranquilidade e felicidade, eu ficaria bem desgostoso,

porque não nascemos para tal sensaboria. O meu desejo é que, eliminados os ricos de qualquer modo e os sofrimentos causados por eles, venham novos sofrimentos, pois sem isto não temos arte.

E adeus, meu grande Portinari. Muitos abraços para você e para Maria.

Graciliano Ramos (1946)

Essa preocupação quanto ao uso da pobreza enquanto elemento estético exposta na carta, declaração íntima entre amigos, dentro do enredo criado por Rodrigo S.M. transforma-se em irritação constante, pois ele demonstra sentimentos diversos ao falar de Macabéa: sua impaciência em relação à resistência dela diante da vida, sua vontade de cuidar dela e, o mais pungente deles, sua obrigação em revelá-la. Essa obrigação denota a busca por tornar-se, pela condução da literatura, o outro, o extremo de um intelectual que tem na linguagem literária seu meio de existir no mundo em contraponto com seu objeto, uma nordestina de linguagem precária que, apesar de datilógrafa, desconhece a significação das palavras, enquanto Rodrigo, seu criador, luta com as palavras, escreve e reescreve sua história, indaga sua própria criação. Os dois personagens principais, Rodrigo e Macabéa, nascem para contar do abismo que os separa.

No entanto no ato de criação, na diegese da novela os dois personagens quase se tocam: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos. Não há dúvida que ela é uma pessoa física.” (p. 22). Nesse súbito entrelaçamento de personagens, que só é possível a partir do movimento interno da consciência de Rodrigo S.M., no rosto da nordestina surge a barba desleixada de seu criador. Essa aproximação que cria um efeito de sobreposição de planos produz um resultado quase cinematográfico na cabeça do leitor, que enxerga no mesmo rosto dois personagens; essas digressões frutos da perscrutação de Rodrigo S.M. revelam toda sua tentativa de tocar, enfim, seu objeto e confundir-se com ele.

A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto. Sim, e talvez alcance a flauta doce em que eu me enovelarei em macio cipó. Mas voltemos a hoje. Porque, como se sabe, hoje é hoje. (p. 20)

O trecho acima revela também o desejo do narrador de transformar-se, para o experimento da linguagem literária, em seu próprio objeto, tarefa cansativa que o deixa irritado e com pressa de cessar a história. A morte, que ele diz ser no enredo o seu personagem preferido, virá no final, mas, enquanto não

vem, observar Macabéa perturba-o, denuncia sua classe; embora ele afirme não pertencer a uma, ele é um escritor brasileiro. “Antecedentes meus do escrever? sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto.” (p. 19). Rodrigo S.M. fala, portanto, de um lugar social privilegiado, tem na palavra sua matéria-prima, enquanto a nordestina não a tem nem para seu gasto próprio. Mas sua rala alegria, sua vã existência incomodava-o.

Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce e obediente. (p. 26)

O cachorro mais bem alimentado que sua personagem; notamos, pois, mais uma evidência do abismo que os separa, como também sua cólera diante de sua existência vazia.

2 O DIREITO AO GRITO

Em sua última entrevista televisiva, Clarice Lispector foi questionada quanto ao título da novela que escrevia naquele momento. Apesar de não dizer o nome, afirmou que a narrativa trazia treze títulos, um dos quais é “o direito ao grito”. Talvez possamos fazer aqui uma interpretação do caráter social dessa escolha. Embora a protagonista não guarde semelhança alguma com a autora do livro, exceto serem ambas nordestinas, cunhar como um dos títulos esse anúncio pode significar uma das intenções do livro. Ao observar o plexo entre Macabéa e Rodrigo S.M., além da obviedade trazida pelo “o direito ao grito” enxergamos também a dúvida do seu narrador em falar em nome dos que não têm fala, de jogar nas prateleiras dos letrados do Brasil o rosto cariado de Macabéa; na dúvida, ele o faz, com raiva e amor, mas sobretudo para livrar-se dela, por medo de que sua miséria lhe sujasse o corpo de homem.

Embora só tivesse nela a pequena flama indispensável: um sopro de vida. (Estou passando por um pequeno inferno com esta história. Queiram os deuses que eu nunca descreva o lázaro porque senão eu me cobriria de lepra.) (Se estou demorando um pouco em fazer acontecer o que já prevejo vagamente, é porque preciso tirar vários retratos dessa alagoana. E também

porque se houver algum leitor para essa história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão todo encharcado. A moça é uma verdade da qual eu não queria saber. Não sei a quem acusar, mas deve haver um réu.) (p. 39)

Escrever é um jeito de vingar-se da miséria da pobre nordestina, dividindo sua história com os leitores, expondo para a classe rica e letrada seu outro estranho, a outra ponta da mesma engrenagem produtora de miseráveis. A rica produção dos intelectuais engajados de 1930 trouxe sujeitos silenciados socialmente; na linguagem amuada de Fabiano, nossa literatura viu representado o vaqueiro entre os galhos secos e o soldado amarelo, e, na sua esperança, o sonho de que seus “meninos” tivessem uma sina diferente da sua, que conhecessem a cidade e suas escolas. Quase quatro décadas depois, a miséria ainda é um tema recorrente apregoado aos nordestinos que continuam fugindo de sua terra seca e de seu destino certo. O narrador do romance de 1930 não se afligia com sua escrita; esmerado na linguagem objetiva da narrativa, foi tecendo a miséria e a desolação dos sertanejos quase sem aparecer na narrativa, tão preocupado estava em narrar. Rodrigo S.M., não, ele nos obriga a enxergar Macabéa, menos como uma personagem, e mais como uma pessoa que vemos na rua: “Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza.” (p. 19). Além da literatura potente de Clarice Lispector, *A hora da estrela* traz também o grito dos que não têm voz. Para os que não a enxergam, Macabéa salta pela palavra do cânone, como outrora os Fabianos. Talvez assim os que pouco habitam os lugares do povo a reconheçam no lugar dos eruditos, a literatura. Embora a dicionarização da palavra povo refira-se ao “conjunto de indivíduos que falam (em regra) a mesma língua, têm costumes e hábitos idênticos, uma história e tradições comuns.” (FERREIRA, 2011, p. 700), a vida foge às enciclopédias, dicionários e literaturas, por isso Macabéa é o povo e Rodrigo S.M. é um intelectual.

Adilma Secundo Alencar é mestranda do programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Ensaio apresentado à disciplina “O espaço sertanejo”, ministrada pelo professor Eduardo Vieira Martins, no segundo semestre de 2017. Contato: adilmasecundo@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ASSIS, J. M. Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio Júnior*. 2. ed. Curitiba: Editora Positivo, 2011.

GOTLIB, Nádia Battella. “Quando o objeto, cultural, é a mulher”. In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LISPECTOR, Clarice. Entrevista a Júlio Lerner. Coordenação de TV Cultura. São Paulo, 1977. Disponível *on-line*.

MORAES, Dênis de. *O humor de Henfil contra quem oprime*. 2013. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2013/06/05/o-humor-de-henfil-contra-quem-oprime/>>. Acesso em: 04 jul. 2019.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

RAMOS, Graciliano. “Carta de Graciliano Ramos a Portinari – 18.fev. 1946.” Disponível em: <<http://graciliano.com.br/site/1946/02/carta-de-graciliano-ramos-a-portinari/>>. Acesso em: 04 jul. 2019.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 99ª. ed. São Paulo: Record, 2006.

VOZ DO ESCRITOR

No dia 5 de novembro de 2019, o escritor Michel Laub e a escritora Noemi Jaffe vieram até o auditório Nicolau Sevcenko, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para participar do evento “Voz do escritor”, organizado pela comissão editorial da revista *Magma*, pelo professor Ariovaldo José Vidal e pela professora Viviana Bosi, a convite do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Nesse ano, o evento coincidiu com o X Seminário de Pós-Graduação do Departamento e integrou as suas atividades. O evento tem o objetivo de apresentar para as alunas e para os alunos da Letras o percurso de nomes importantes da literatura contemporânea brasileira.

Nessa ocasião, sob mediação de Vidal, as pesquisadoras Fabiane Secches e Gisele Frighetto fizeram uma breve apresentação de Noemi Jaffe e de Michel Laub, respectivamente. Então passaram a palavra a Jaffe e a Laub, que compartilharam ideias e experiências sobre criação e escrita literária. O evento foi gravado e está disponível no canal do YouTube da FFLCH¹.

A seguir, reproduzimos as breves apresentações de Secches e Frighetto, seguidas, cada qual, de um trecho selecionado de suas publicações — Jaffe, de *Não está mais aqui quem falou* (2017), e Laub, de *Diário da queda* (2011).

[1] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=A8MZn-kwBdY>

A LITERATURA DE MEMÓRIA, IDENTIDADE E PERDA DE MICHEL LAUB

- GISELE NOVAES FRIGHETTO

“Nada pode ser tão banal, mas não é bem disso que estamos falando” (p. 9) é o período que abre o segundo romance de Michel Laub, *Longe da água*, cuja trama se dá em torno dos temas da culpa, da inevitabilidade da tragédia e dos ritos de passagem à idade adulta. Esse duro tempo de maturação é constante na literatura do escritor, cujos personagens muitas vezes fazem do narrar exercício de rememoração, seja enquanto compreensão do passado, seja como luta contra o esquecimento. Isso se constrói particularmente em *Diário da queda*, seu romance mais conhecido, traduzido e premiado; leitura obrigatória do vestibular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A memória e seus descaminhos soam como *Música anterior*, título do primeiro romance, no qual o entrecruzamento de tramas e tempos reconstrói o passado familiar de um juiz que medita sobre a condenação de um personagem por pedofilia e estupro. Aqui há ao menos outras duas constantes: a primeira pessoa de um narrador protagonista anônimo e a estrutura fragmentária que propicia o suspense de tragédias anunciadas. A prosa guarda a sobriedade assertiva de períodos curtos, em convivência com a oralidade e a vertigem de frases longas, polifônicas, marcadas pela percepção sensorial dos eventos.

Entre a cidade e a praia se passa *Longe da água*, lugar de onde o narrador adulto revisita a adolescência para enfrentar o trauma da morte do melhor amigo. Aqui, aprender a surfar é como aprender a viver, em meio a lembranças e arrependimentos. A água contamina a narração, que flui entre a primeira pessoa e uma terceira pessoa que se aproxima do cerne subjetivo por meio de digressões e do discurso livre. Arte e vida se aproximam nos rastros autobiográficos e na reflexão sobre o difícil sentido de viver de literatura. “Ninguém mais

lê neste país, eu os consolava, somos todos mártires por ainda nos dedicarmos a um negócio tão fora de moda” (p. 77).

Constantemente, os protagonistas da ficção de Michel Laub são homens adultos que tentam acertar as contas com o passado, sendo a adolescência e a juventude momentos decisivos de descobertas desconcertantes ou de eventos traumáticos que conformam indivíduos em desacerto com o mundo. Muitas vezes, esses personagens são assombrados por vícios ou transtornos mentais, como o narrador alcoólatra de *Diário da queda* ou a mãe deprimida do protagonista de *Segundo tempo*. A trama do terceiro romance do escritor se desenvolve durante uma partida clássica de futebol, o Gre-Nal, eixo temporal no qual emergem as circunstâncias do passado que levaram a uma dissolução familiar. Esses acontecimentos surgem pelo enfoque subjetivo do narrador protagonista, que acompanha o irmão mais novo à partida de futebol.

Conforme o jogo avança, anuncia-se o abandono iminente da figura paterna e o imperativo de que esse jovem personagem assuma a responsabilidade pelo próprio destino, tarefa inescapável igualmente delineada na fragmentária narrativa de *Diário da queda*. Nesse célebre romance, o trauma histórico é transmitido entre gerações, avô, pai e filho, cujas trajetórias são intimamente ligadas ao Holocausto e ao horror dos campos de concentração. Os temas da memória, da identidade e da perda se manifestam com força no diário do neto de um sobrevivente de Auschwitz, um escritor alcoólatra que resgata o passado como maneira de reagir à “inviabilidade da vida humana em todos os tempos e lugares” (p. 133). Os temas do antissemitismo e da banalidade do mal são reencenados na adolescência desse personagem, às voltas com episódios de violência escolar que fazem reviver a experiência interdita pelo silêncio do avô sobre seu passado.

Eu também não gostaria de falar sobre esse tema. Se há uma coisa que o mundo não precisa é ouvir minhas considerações a respeito. O cinema já se encarregou disso. Os livros já se encarregaram disso. As testemunhas já narraram isso detalhe por detalhe, e há sessenta anos de reportagens e ensaios e análises, gerações de historiadores e filósofos e artistas que dedicaram suas vidas a acrescentar notas de pé de página a esse material, um esforço para renovar mais uma vez a opinião que o mundo tem pelo assunto, a reação de qualquer pessoa à menção da palavra Auschwitz, então nem por um segundo me ocorreria repetir essas ideias se elas não fossem, em algum ponto, essenciais para que eu possa falar também do meu avô, e por consequência do meu pai, e por consequência de mim. (LAUB, 2011, p. 9)

A história dos campos é construída nesse romance sobretudo por meio da apropriação dos relatos autobiográficos de Primo Levi que, conjuntamente a outras fontes, dão ensejo à construção de uma memória intertextual e polifônica, individual e histórica, o que é recuperado no romance seguinte. A trama de *A maçã envenenada* é contaminada pela apropriação dos relatos de Immaculée Ilibagiza, uma sobrevivente dos extermínios de Ruanda, bem como pelo suicídio do músico e compositor Kurt Cobain. O título do romance é retirado de um verso da canção “Drain You”, tradução e tema da rememoração melancólica das desilusões do narrador protagonista, contemporâneo tanto da morte do líder do grupo Nirvana quanto de um dos genocídios mais brutais da história recente. Nesse romance escrito como um álbum *grunge*, entrelaçam-se memória individual e memória coletiva; suicídio e impulso de vida; juventude e maturidade na história de um triângulo amoroso de desfecho trágico.

A experiência de iniciar a vida sexual em tempo de HIV surge em *Tribunal da quinta-feira* como o terror dessa geração. Contudo, uma litania possível sai de cena graças ao humor sardônico do narrador José Victor, que se vê diante de um linchamento virtual desencadeado pela vingança da ex-mulher que torna públicas mensagens trocadas com o melhor amigo. No último romance publicado do escritor até agora, o olhar se desloca da adolescência para a experiência de se atingir o ápice de uma vida adulta sem grandes feitos, mas feita de possibilidades afetivas, de onde é possível olhar para trás sem, evidentemente, poder mudar o passado. Isso também diz respeito à devastação provocada pelo vírus:

Uma lista de como o mundo seria se tivesse continuado como no dia anterior a isso tudo: duas ou três gerações vivas, quantos engenheiros, bancários, cientistas, contadores, quantos livros e filmes e discos, e teatro e concertos e circo e dança, quantas ideias e sonhos e dinheiro poupado e famílias que não foram destruídas. (LAUB, 2016, p. 9)

Destaco, por fim, o exercício intertextual, metaficcional e polifônico de *O gato diz adeus*. Anterior a *Diário da queda*, trata-se de um romance ímpar na bibliografia do escritor, no qual personagens contam dialogicamente sua versão da história em primeira pessoa. A trama intertextual é explicitada após o desfecho, em que se declara a referência ao romance *A chave*, de Junichiro Tanizaki, bem como a presença de David Foster Wallace, Andrew Solomon, Faulkner e Amós Oz. O tecido narrativo é atravessado por outros gêneros textuais que incitam a reflexão sobre a ficção, no caso, sobre as implicações morais da autoficção, preocupação que o próprio Michel Laub tem expressado em entrevistas

e debates, levando em consideração uma última constante de sua literatura que me cabe aqui apontar: a presença do autobiográfico em seus romances.

Autor dos sete romances que aqui mencionei brevemente, Michel Laub nasceu em Porto Alegre e hoje vive em São Paulo, onde trabalha como escritor e jornalista². Seu blog abriga as resenhas que escreve para jornais e revistas como *Valor Econômico* e *piauí*; excertos de literatura; trechos de seus últimos livros; registros semanais daquilo que leu, viu ou ouviu e a curiosíssima seção *Escritores e manias*, na qual cem escritores contam hábitos que antecedem ou acompanham o trabalho de criação. Como tentei aqui apontar, um aspecto central à literatura deste escritor contemporâneo tem sido o resgate do passado como forma de compreensão tanto dos traumas e sofrimentos da adolescência quanto das impossibilidades afetivas e existenciais da vida adulta.

Saberemos se há mais a resgatar, ou outros caminhos a percorrer, nos próximos romances deste escritor.

[2] Escritor e jornalista, foi editor-chefe da revista *Bravo*, coordenador de publicações e internet do Instituto Moreira Salles e colunista da *Folha de S. Paulo* e do *Globo*. Hoje é colunista do *Valor Econômico* e colaborador de diversas editoras e veículos. Publicou sete romances, todos pela Companhia das Letras: *Música anterior* (2001), *Longe da água* (2004), *O segundo tempo* (2006), *O gato diz adeus* (2009), *Diário da queda* (2011, com direitos vendidos para o cinema), *A maçã envenenada* (2013) e *O Tribunal da quinta-feira* (2016, também vendido para o cinema). Seus livros saíram em 13 países e 10 idiomas. É um dos integrantes da edição "Os melhores jovens escritores brasileiros", da revista inglesa *Granta*. Recebeu os prêmios JQ - Wingate (Inglaterra, 2015), Transfuge (França, 2014), Jabuti (segundo lugar, 2014), Copa de Literatura Brasileira (2013), Bravo Prime (2011), Bienal de Brasília (2012) e Erico Verissimo (2001), além de ter sido finalista dos prêmios Dublin International Literary Award (Irlanda, 2016), Correntes de Escrita (Portugal, 2014), Jabuti (2007 e 2017), São Paulo de Literatura (2012, 2014 e 2017), Portugal Telecom (2005, 2007 e 2012), APCA (2016) e Zaf-fari&Bourbon (2005 e 2011). Site michellaub.wordpress.com.

Gisele Novaes Frighetto é bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutoramento (PNPD/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" (PPGEL/FCLAr/UNESP). Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (PPGLit/UFSCar). Contato: giselefrighetto@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

LAUB, Michel. *O tribunal da quinta-feira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

DIÁRIO DA QUEDA

- MICHEL LAUB

1.

Meu avô não gostava de falar do passado. O que não é de estranhar, ao menos em relação ao que interessa: o fato de ele ser judeu, de ter chegado ao Brasil num daqueles navios apinhados, o gado para quem a história parece ter acabado aos vinte anos, ou trinta, ou quarenta, não importa, e resta apenas um tipo de lembrança que vem e volta e pode ser uma prisão ainda pior que aquela onde você esteve.

2.

Nos cadernos do meu avô não há qualquer menção a essa viagem. Não sei onde ele embarcou, se ele arrumou algum documento antes de sair, se tinha dinheiro ou alguma indicação sobre o que encontraria no Brasil. Não sei quantos dias durou a travessia, se ventou ou não, se houve uma tempestade de madrugada e se para ele fazia diferença que o navio fosse a pique e ele terminasse de maneira tão irônica, num turbilhão escuro de gelo e sem chance de figurar em nenhuma lembrança além de uma estatística — um dado que resumiria sua biografia, engolindo qualquer referência ao lugar onde foi criado e à escola onde estudou e a todos esses detalhes acontecidos no intervalo entre o nascimento e a idade em que teve um número tatuado no braço.

3.

Eu também não gostaria de falar desse tema. Se há uma coisa que o mundo não precisa é ouvir minhas considerações a respeito. O cinema já se encarregou disso. Os livros já se encarregaram disso. As testemunhas já nararam isso detalhe por detalhe, e há sessenta anos de reportagens e ensaios e análises, gerações de historiadores e filósofos e artistas que dedicaram suas vidas a acrescentar notas de pé de página a esse material, um esforço para renovar mais uma vez a opinião que o mundo tem sobre o assunto, a reação de qualquer pessoa à menção da palavra Auschwitz, então nem por

um segundo me ocorreria repetir essas ideias se elas não fossem, em algum ponto, essenciais para que eu possa também falar do meu avô, e por consequência do meu pai, e por consequência de mim.

4.

Nos meses antes de completar treze anos eu estudei para fazer bar mitzvah. Duas vezes por semana eu ia à casa de um rabino. Éramos seis ou sete alunos, e cada um levava para casa uma fita com trechos da Torá gravados e cantados por ele. Na aula seguinte precisávamos saber tudo de cor, e até hoje sou capaz de entoar aquele mantra de quinze ou vinte minutos sem saber o significado de uma única palavra.

5.

O rabino vivia do salário da sinagoga e da contribuição das famílias. A mulher tinha morrido e ele não tinha filhos. Durante as aulas ele tomava chá com adoçante. Pouco depois do início pegava um dos alunos, em geral o que não havia estudado, e sentava ao lado dele, e falava com o rosto quase encostado no dele, e o fazia cantar de novo e de novo cada verso e sílaba, até que o aluno errasse pela segunda ou terceira vez e o rabino desse um soco na mesa e gritasse e ameaçasse que não faria o bar mitzvah de ninguém.

Trecho de *Diário da queda*, Companhia das Letras, 2011, p. 8-9

UM TESOURO DA LITERATURA EM PORTUGUÊS

- FABIANE SECCHES

“Estou muito convencido de que Noemi Jaffe é um tesouro da língua e da literatura em português”, disse o escritor Valter Hugo Mãe em entrevista concedida ao site *Fronteiras do Pensamento*. A escritora, nascida em São Paulo no ano de 1962, também é crítica literária e professora de literatura formada em Letras pela Universidade de São Paulo, onde também completou seu mestrado e seu doutorado em Literatura Brasileira.

Jaffe transita entre diferentes gêneros literários e embaralha as classificações habituais das fichas catalográficas. Entre poesia e prosa, é autora de *Todas as coisas pequenas* (Hedra, 2005), *Quando nada está acontecendo* (Martins, 2011), *O que os cegos estão sonhando?* (Ed. 34, 2012), *A verdadeira história do alfabeto* (Companhia das Letras, 2012), *Írisz: as orquídeas* (Companhia das Letras, 2015), *Não está mais aqui quem falou* (Companhia das Letras, 2017) e *O que ela sussurra* (Companhia das Letras, 2020), entre outros textos.

Em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo* em 2020, Jaffe comentou que tem uma “preferência que nem é intencional de escrever sobre mulheres. Mas essa coisa feminista e política acontece apesar da minha opção, porque estou primeiro interessada na história e na linguagem”. Já em outra entrevista concedida à revista *Época* em 2017, a escritora pondera que:

“(…) a literatura é capaz de fazer com que os indivíduos que se deixam tocar e mobilizar pela palavra literária se sintam um pouco deslocados em relação à vida que levam. E isso é importante. A vida é complicada, exige que a gente viva num tipo de trilho. Se a gente sai do trilho, não consegue fazer tudo o que precisa fazer. Mas a literatura permite que saíamos do trilho, que nos desloquemos. E, nesse deslocamento, a gente abre os olhos e percebe o quanto não estamos nos espantando.

A literatura parte do espanto e provoca o espanto, mas não é capaz de mudar o mundo”.

Essas duas breves passagens ajudam a localizar sua obra em meio à literatura contemporânea brasileira: em um processo esmerado de trabalho com a linguagem, Jaffe vai ganhando mais e mais intimidade com as palavras conforme promove uma escavação etimológica, então as torce e retorce à sua maneira, transformando o idioma familiar em estrangeiro, e em estrangeiro, o familiar. A autora vai tecendo suas histórias fazendo experimentações formais, encharcando a sua prosa com lirismo, desautomatizando a lógica da escrita e, por sua vez, desautomatizando também a experiência de leitura.

Entre os seus livros favoritos, está *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa: “Esse livro, para mim, foi uma revelação do que é possível fazer com a literatura. Como a linguagem literária, com suas subversões, é capaz de alterar nossa visão de mundo e nossa compreensão sobre pessoas que nunca vimos ou que mal conhecemos. É a magnitude da linguagem arejando a vida”, escreve Jaffe no jornal *Nexo* em 2016.

De literatura brasileira, também menciona *Libertinagem*, de Manuel Bandeira: “A poesia está no amor como nos chinelos’ é a revelação do mundo das coisas pequenas e a afirmação de como elas são importantes para a vida e para a literatura”.

Assim, deslizando com habilidade entre a linguagem comezinha e a literária, Jaffe vai construindo uma obra particular, com voz e ritmo próprios, e se coloca ao lado de grandes nomes da literatura brasileira e, por que não, também da literatura contemporânea de maneira geral.

SOBRE MEU OMBRO

- NOEMI JAFFE

Que lógica, afinal, há na memória? Lembramos de muita coisa quando queremos, e grande parte de nossa vida se baseia nisso. Mas também lembramos do que não queremos, do que nos faz mal, de coisas desimportantes e esquecemos do que gostamos, do que nos fez bem, de algo de que precisaríamos com urgência. E nem falo dos efeitos mais compreensíveis da idade, que, como com todo o resto, também agem sobre a lembrança e o esquecimento. O contrassenso é total, quando penso, por exemplo, que, aos cinquenta e cinco anos — idade para já se esquecer, ao abrir a geladeira, o que é que se foi pegar lá —, esqueço do nome de uma de minhas primas mais queridas, e, por outro lado, lembro dos nomes de todos os jogadores da seleção de 74, time de pouca importância e no qual eu mal prestei atenção. Por que lembro desses nomes? O que faz com que minha memória traga coisas que não me dizem respeito, não me dizem mesmo nada, não têm relação com algo que me traumatizou, nada absolutamente? Teria a memória também a função de fixar amenidades, simplesmente porque sim, porque, como o espancador de Kafka, cuja tarefa é só espancar, a memória lembra assim, à toa, só por lembrar?

Se não fosse assim, por que esqueço de como era o braço de meu pai sobre meu ombro, mas lembro de sua camisa para fora da calça; da coca-cola que ele bebia inteira, direto do gargalo da garrafa, num único gole, e que eu olhava admirada e invejosa; do sorvete Ki-Show que nós comíamos juntos e escondidos de minha mãe no boteco da esquina de casa; da linguiça que devorávamos na rua São Bento, ele que não podia comer carne de porco; do elástico de borracha que envolvia o maço de dinheiro que ele guardava no bolso lateral da calça de tergal; do caranguejo de plástico que ele comprava no centro da cidade e punha sem ninguém ver no sofá de casa para que, quando eu voltasse da escola, sem dar pela coisa, me assustasse e eu na verdade não me assustava, mas fingia que sim para agradá-lo; do contorno de seu nariz enorme que eu desenhei com a mão quando o vi morto sob um lençol; do momento em que eu disse que não gostava dele e ele saiu desembestado pela rua, dizendo que tinha criado um monstro e eu indo atrás me desculpando, pai, pelo amor de deus, pai, me desculpe, não foi isso

o que eu quis dizer, só desabafei; de quando eu ia junto com ele ao banco na rua da Graça e ria porque ele fazia contas em voz alta e porque “vezes” em iugoslavo se diz “puta” e ele falava: “tri puta tri puta dva”; de como ele me agarrava pelas mãos, quando eu era bem pequena, na praia, e me lançava por baixo de suas pernas ou por cima dos ombros; de quando implorava que eu fosse para o mar junto com ele, porque afinal o mar é que era a melhor terapia, e que eu parasse de frequentar o psicólogo, porque nada se resolvia falando; de como o filme que ele mais amava na vida era *Horizonte perdido*, e que Shangri-lá, sim, é que era o lugar perfeito e não esse país ridículo onde vivíamos; de como ele admirava tanto Jânio Quadros como Fidel Castro porque ambos eram seguros do que diziam e realmente se interessavam pelo povo; de como ele era a favor de uma ditadura do proletariado; como ele queria ser “ou guarda de trânsito ou presidente da República ou um milionário da fundição, igual ao Antônio Ermírio de Moraes”; como ele achava que os grandes males do século XX tinham sido “a empregada doméstica, a pílula anticoncepcional e a televisão”; da forma nostálgica e sensual como ele admirava as pernas da Elba Ramalho; da caneta Bic que ele mantinha sempre no bolso da camisa como se fosse uma Mont Blanc, não permitindo que ninguém a pegasse emprestado; como ele chamava os funcionários de sua pequena fábrica de “Ilustre!”; como ele pedia que eu lhe desse um beijo na bochecha, dizendo “aplica”; como ele gostava de bife com batatas fritas e só pedia esse único prato em todos os restaurantes aonde íamos, fosse na churrascaria mais cara da cidade ou na cantina do bairro; como ele conversava com os mendigos da rua, que frequentavam sua mesa e a quem ele dava mesadas ou semanadas regulares; como ele me dizia “conta alguma coisa, para de estudar um pouco e vem conversar com o teu pai”; como ele perguntava para todos os amigos que chegavam em casa: “que acha de conjuntura política e econômica internacional?”; como ele odiava borrachudos e largou uma casa alugada por um mês em Ilhabela depois de apenas dois dias, por causa deles; como ele e minha mãe sempre pediam os mesmos sabores de sorvete no Alaska, limão e pistache; como ele não gostava de viajar porque dizia que em todas as cidades se vê sempre a mesma coisa: igrejas, monumentos e museus; como ele se trancava com o primeiro neto em seu quarto, pendurando do lado de fora da porta um aviso “não perturbe”, e ficava por mais de quatro, cinco horas brincando com ele; de como quando, ao ser advertido por mim sobre a grande quantidade de brinquedos que ele comprava para esse neto e de como isso podia fazer mal ao menino, ele respondeu, mas se ele fica feliz, e então eu fico também, qual é o problema?; como ele se orgulhava, nas cartas que escrevia aos clientes, de usar a palavra “referente”, porque a considerava uma palavra chique; como ele fingia ter um caso com uma de suas costureiras, ou talvez tivesse

mesmo; como ele me pedia que apertasse a cabeça dele, que sempre doía, e quando eu apertava, ele dizia, “ai de ió”, que eu nunca quis saber o que quer dizer, mas intuitivamente sabia.

Mas de seu braço, que, tenho certeza, ele colocava sobre meu ombro, com aquela sua mão grande, a sensação desse peso leve e quente eu não consigo lembrar.

Trecho de *Não está mais aqui quem falou*, Companhia das Letras, 2017, p. 89-91

TRADUÇÃO

LITERATURA BRASILEIRA NA REPÚBLICA TCHECA: TRADUÇÕES

- ŠÁRKA GRAUOVÁ

UNIVERSIDADE CAROLINA (PRAGA)

Embora o interesse tcheco pelo Brasil tenha surgido logo no século XVI, com a tradução do livro de Jean de Léry, intitulado *História de uma Viagem Feita à Terra do Brasil*, efetuada pelos “irmãos da Morávia” Pavel Slovák e Matěj Cyrus, a atenção duradoura à literatura brasileira remonta apenas aos meados do século XX.

Até então, o Brasil e os países da atual República Tcheca representavam universos distantes, travando relações apenas esporádicas: embora os primeiros cursos de língua portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Carolina em Praga datem de 1928, o primeiro curso curricular de “Filologia Portuguesa” na então Tchecoslováquia abriu na Universidade Carolina (Carolus IV) de Praga pela primeira vez em 1957. Os primeiros tradutores foram, regra geral, romancistas que adquiriram conhecimento passivo de português ou, pelo contrário, diplomatas, comerciantes ou técnicos que aprenderam português nos países de língua portuguesa mas careciam de preparação linguística e literária.

AS PRIMÍCIAS

Nos anos de 1930, foram publicadas duas traduções para o tcheco que fazem pensar como poderia ter sido a recepção da literatura brasileira no país se não fosse a II Grande Guerra e o golpe comunista em 1948.

O troféu da primeira tradução pertence, por incrível que pareça na ótica contemporânea, a *Bugrinha*, de Afrânio Peixoto (orig. 1922, traduzido em 1934 como *Divoška*, provavelmente a partir do francês), primeira incursão no exotismo brasileiro. O segundo livro traduzido já é produto de uma sensibilidade diferente, ligada à crise dos anos de 1930: *O cortiço*, de Aluísio Azevedo (orig.

1890, trad. 1938 como *Brazilský dům*), publicado em 1938. A tradução revela que, nesses anos, o Brasil suscitava interesse como uma destinação possível dos emigrantes tchecos.

TRADUÇÃO NOS TEMPOS DE “SOCIALISMO REAL” (1948-1989)

Nos anos do regime socialista, podem-se distinguir três fases da recepção tcheca das obras literárias escritas no Brasil, fases essas que correspondem aos meandros da vida política e cultural do país na segunda metade do século XX:

- 1) o período seguinte à virada comunista (1948);
- 2) o período de abrandamento progressivo do regime, propiciado pelo fim do culto à personalidade de Stalin, denunciado em 1956;
- 3) e, por fim, a assim chamada “normalização”, período posterior à invasão das tropas do Pacto de Varsóvia, em agosto de 1968, caracterizado pela restauração das condições prevalentes antes da liberalização dos anos 1960 e, especialmente, pela Primavera de Praga.

APÓS O GOLPE (1948-1959): ÉPOCA DO STALINISMO

O golpe comunista de fevereiro de 1948 levou à nacionalização ou à cassação das editoras privadas e a um controle total da produção editorial tanto por censura prévia como por um esquema de racionamento do papel, motivado por outras razões que não econômicas. Num sistema de planos quinquenais, os livros aprovados nessa época continuaram sendo publicados até o final da década.

A característica principal do período foi a valorização dos temas sociais, majoritariamente tratados sob um viés fortemente ideológico. O que poderia parecer uma incompreensível expansão repentina do interesse pela literatura brasileira foi, na verdade, o resultado da estadia de Jorge Amado na Tchecoslováquia. O escritor baiano passou, juntamente com sua esposa Zélia Gattai e a família, dois anos no palácio da União dos Escritores Tchechoslovacos em Dobříš, uma cidadezinha a 50 km de Praga. Além de promover suas próprias obras, o romancista influenciou na publicação de outras. Esse foi o caso de *Os escravos*, de Castro Alves, coletânea sintomaticamente editada em 1951, ano da primeira edição tcheca de *ABC de Castro Alves*, com um prefácio de Jorge Amado e outro de Pablo Neruda. Essa época da vida do escritor aparece em *O jardim de inverno*, de Zélia Gattai, publicado numa tradução tcheca em 2011, e em *Navegação de cabotagem* (1992), do próprio Jorge Amado. Caracteristicamente, nenhum dos dois menciona o clima pesado daquela época e as tragédias políticas contemporâneas a sua estadia.

Na década de 1950 foi publicado um total de 15 traduções de livros brasileiros, das quais 12 de Jorge Amado. *ABC de Castro Alves*, *Jubiabá*, *Vida de Luís*

Carlos Prestes, O cavaleiro da esperança e *São Jorge de Ilhéus* inclusive chegaram a uma segunda edição. Já *Terras do sem-fim* recebeu duas traduções diferentes, em 1949 e 1953. Entre as três obras restantes apareceram ainda, além de *Os escravos* e uma nova tradução de *O cortiço* azevediano, o grande *Vidas secas*, de Graciliano Ramos.

Paralelamente, seguindo outro modelo de divulgação, apareceram peças de teatro policopiadas que deviam servir de estímulo aos teatros socialistas. Em 1959 e 1960 surgiram em cadernos policopiados *Gonzaga ou a revolução de Minas*, de Castro Alves, *Os fantasmas*, *A muito curiosa história de virtuosa matrona de Éfeso* e *A raposa e as uvas*, de Guilherme Figueiredo — obviamente resultado do interesse do tradutor Vladimír Hvižďala, que acabou por se exilar em 1968. Seu exílio explica por que *A muito curiosa história de virtuosa matrona de Éfeso* e *A raposa e as uvas* ganharam, tempos depois, nova tradução. A censura do socialismo real não visava apenas certas obras, mas o apagamento de toda uma produção de certos escritores ou tradutores, sejam obras ideologicamente “nocivas”, ou completamente inócuas.

Outra particularidade interessante desse tempo, estranho aos padrões ocidentais, foram os números de exemplares publicados. Fechadas as editoras estabelecidas, o público tcheco estava carente de leituras novas. Em vista disso, a tiragem dos livros chegou a números que se tornaram lendários. A título de exemplo, alguns números:

Ano	Autor	Título original	Título tcheco	Exemplares
1948	Jorge Amado	<i>Mar morto</i>	Mrtvé moře	5 000
1949		<i>Jubiabá</i>	Jubiabá	4 500
1951		<i>Jubiabá</i> ²		15 000
1949		<i>Terras do sem-fim</i>	Země bez konce	5 500
1953		<i>Terras do sem-fim</i> ²		10 000
1950		<i>São Jorge dos Ilhéus</i>	Země zlatých plodů	42 000
1949		<i>Vida de Luís Carlos Prestes</i>	Rytíř naděje	15 750

Ano	Autor	Título original	Título tcheco	Exemplares
1952		<i>Vida de Luís Carlos Prestes²</i>		15 000
1957	Aluísio Azevedo	<i>O cortiço</i>	Dům na předměstí	63 000
1959	Graciliano Ramos	<i>Vidas secas</i>	Vyprahlé životy	14 000

Tabela nº 1

ANOS 60: MAPEAMENTO SISTEMÁTICO DA LITERATURA UNIVERSAL

O sistema de mercado desfigurado pela ideologia reinante, juntamente com a dificuldade de publicar obras de muitos autores contemporâneos de perfil ideológico inaceitável ao sistema político, levou os responsáveis de algumas editoras a uma saída que, sem provocar o regime, permitiu enriquecer a cultura do país com livros de qualidade: a publicação dos “clássicos”. Na falta de uma literatura popular mais digestiva, o público geral teve que se conformar com romances românticos de José de Alencar, que substituíam os livros de suspense e enriqueciam a literatura infantojuvenil, ou com romances realistas e naturalistas, preferivelmente aqueles abordando a silenciada vida erótica de *Homo sapiens sapiens*.

Desde o início da década de 1960, a Odeon (originalmente SNKLHU: Editora Estatal de Belas Letras, Música e Artes), uma das editoras encarregadas da edição de títulos da literatura mundial, empreendia o mapeamento sistemático de obras representativas dos clássicos universais. Nesse momento, teve origem o sistema de dois pareceres independentes sobre as obras a serem publicadas: no início, os pareceristas, especialistas de confiança, deviam garantir a idoneidade política das obras publicadas, mas, progressivamente, tornaram-se uma garantia da escolha de obras de relevância incontestável. Foi nesse tempo que surgiu uma tendência que futuramente se transformaria em princípio de “dissidência invisível”: um tradutor interessado em apresentar ao público obras de valor conseguiu, muitas vezes, mediante estratégias diversos, atingir esse fim, mesmo se esse escritor fosse alheio à política cultural do momento. Dois pareceres positivos eram um dos subterfúgios possíveis.

Muitas literaturas estrangeiras se beneficiaram dessa situação para construir uma base sólida de conhecimento das obras do passado que, depois, ajudaram na contextualização das obras mais recentes, traduzidas posteriormente. Nesse momento, a literatura brasileira ressentiu-se da falta de tradutores tchecos competentes: ainda havia poucos profissionais com domínio da língua portuguesa, com preparação filológica para distinguir e interpretar as nuances do texto (algumas traduções possuíam valor apenas informativo) ou com capacidade de procurar e recomendar livros interessantes. Pelas mesmas razões, a literatura brasileira não aproveitou o *boom* da literatura hispano-americana como ocorreu em outros países europeus.

Na década entre 1960 e 1970, onze livros e três peças de teatro policopiadas foram publicados. Entre esses livros, merecem menção especial as prosas indianistas de José de Alencar, *Dom Casmurro* – único romance de Machado de Assis traduzido antes da virada do regime em 1989 – e uma antologia de poemas de Carlos Drummond de Andrade – único livro de poesia modernista traduzido até hoje. Em meio a essas publicações, há um caso especial: *Livro de uma sogra*. Sob o nome de um autor naturalista já conhecido, ficou contrabandeado um livro de leitura popular que fazia parte do projeto de Aluísio Azevedo de instrumentalizar a literatura como meio da sua subsistência. Esse, justamente enquanto literatura popular, caiu nas graças do público.

Ano	Autor	Título original	Título tcheco	Exemplares
1960	Machado de Assis	<i>Dom Casmurro</i>	Don Morous	10 000
	Jorge Amado	<i>Gabriela, cravo e canela</i>	Mulatka Gabriela	121 000 (2ª ed.: 1967, 20 000; 3ª: 1974, 50 000; 4ª: 1977, 60 000)
	Manuel A. de Almeida	<i>Memórias de um sargento de milícias</i>	Paměti policejního seržanta	15 000
1962	Aluísio Azevedo	<i>Livro de uma sogra</i>	Tchyně	10 000 (2ª ed.; 1970, 20 000)

Ano	Autor	Título original	Título tcheco	Exemplares
	Carolina M. de Jesus	<i>Quarto de despejo</i>	Smetiště	15 400 (2ª ed.: 1964, 11 000)
1963	Raul Pompéia	<i>O Ateneu</i>	Atheneum	5 000
1964	Herberto Sales	<i>O cascalho</i>	Tvrđý je diamant	13 750
	José de Alencar	<i>Iracema/Ubirajara</i>	Dva indiánské příběhy	5 000
1967	Carlos Drummond de Andrade	<i>Antologia</i>	Fyzika strachu	1 000
1969	José de Alencar	<i>O guarani</i>	Vládce pralesa	40 000

Tabela nº 2

Pouco a pouco, a abertura política e cultural ligada à Primavera de Praga levou às primeiras traduções de obras modernas bem complexas, como *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, ou *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector — ambos publicados apenas no início da década de 1970. Seria de esperar que fosse uma tendência longeva — se não tivesse havido a ocupação da então Tchecoslováquia pelos exércitos de cinco países do Pacto de Varsóvia, em agosto de 1968.

A “NORMALIZAÇÃO”: PERDAS E GANHOS NUMA ÉPOCA DÚBIA (1970-1989) OU O COMEÇO DA ERA DE PAVLA LIDMILOVÁ

O relativamente longo período a seguir “normalizou” as extravagantes regalias dos anos de 1960. Apesar da cassação das liberdades democráticas, nem todas as conquistas da década anterior sofreram um processo de retraimento. Apesar de muitas libações aos deuses ideológicos e dos limites políticos intransponíveis, nesse período foi possível publicar uma série de livros cujo valor não se limitava ao período normalizado. No interior desse intervalo,

observa-se uma transformação: o abandono dos clássicos em favor da literatura mais contemporânea. Conquanto os romances de Jorge Amado continuassem a sair em altíssimas tiragens (ver Tabela nº 2), são vozes diferentes que começam a suscitar o interesse do público mais culto.

Além disso, nos anos 60, entraram na cena cultural professores jovens e seniores, afastados do espaço público no período anterior, em que se aproveitara a abertura da década precedente para fomentar uma educação aberta e séria, evidenciando que o potencial do ser humano para criar soluções criativas não pode ser abafado. Os sete ou oito anos de liberdade relativa contribuíram decisivamente para que o novo patamar de qualidade, alcançado nos anos de 1960, fosse mantido, ainda que a muito custo.

Infelizmente, os regimes ditatoriais em Portugal e no Brasil nos anos de 1960 não favoreceram a formação de alunos com experiência direta nos dois países de língua portuguesa. Na ocasião, não havia livros novos nem sequer nas bibliotecas universitárias. O único acesso à literatura contemporânea desses países, afora os contatos pessoais, era realizado por meio das assim chamadas “opções” das editoras estatais, isto é, da oferta de títulos requisitados a editoras estrangeiras e a agentes literários. Como é óbvio, a condição para solicitar-lhes livros era o conhecimento de sua existência. Mesmo isso não era fácil num país cujo regime queria poupar os cidadãos do choque diante da observação de que o mundo fora do bloco do Leste possuía existência real.

Em que pese tudo isso, tanto nesse período quanto no seguinte, o papel decisivo na circulação de obras da literatura brasileira na Tchecoslováquia coube ao talento e à criatividade de uma só pessoa: Pavla Lidmilová (1932-2019). Formada em filologia tcheca e espanhola, entre 1971 e 2006 ela traduziu ou participou da tradução de 27 livros de literatura brasileira. (Fazem parte desse número nove livros de Paulo Coelho, cujos romances traduzia, com toda humildade, como um serviço a leitores que não tinham acesso à “alta literatura”.) Além disso, tornou-se a primeira tcheca a dominar os diferentes períodos da literatura brasileira desde seus começos até as obras contemporâneas. Sua contribuição nesse sentido não se limitou à recepção e ao conhecimento dessa literatura nacional, com traduções de livros inteiros e com dezenas de artigos sobre o assunto divulgados em periódicos. Também produziu posfácios e inúmeros pareceres destinados às editoras, recomendando a tradução de livros para serem efetuadas por pessoas menos orientadas.

Foi, por exemplo, o caso do livro *Cinco novelas brasileiras*, que Pavla Lidmilová organizou e posfaciou. Publicado em 1982, o livro reúne novelas de João Guimarães Rosa, João Antônio, Osman Lins, José J. Veiga e Clarice Lispector. O volume ganhou uma tiragem de 49 000 exemplares, mas constitui um marco por outra razão: é aí que aparecem as primeiras traduções da literatura brasileira por pessoas formadas em filologia portuguesa – 25 anos após a fundação da

disciplina. Lidmilová, que evitava dar aula de qualquer coisa que fosse, conseguiu mais uma vez fazer prevalecer sua ação intelectual sobre o sistema adverso, ao motivar pessoas desvinculadas da ideologia reinante a aplicar seus dotes em favor de literaturas lusófonas.

Entre 1971 e 1989, de um total de vinte traduções de textos de literatura brasileira, dez foram realizadas por Pavla Lidmilová. Nesse período surgiram também mais cinco peças de teatro policopiadas: entre outros, *Cangaceiro Lamião*, de Raquel de Queiroz, e *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Ainda hoje, sabemos pouco sobre as traduções efetuadas no campo do teatro, mas parece que se tratou de uma linha de interesse pessoal completamente diferente da tradução da ficção.

Ano	Autor	Título original	Título tcheco	Tiragem
1971	J. Guimarães Rosa	<i>Grande sertão: veredas</i>	Velká divočina	5000
1973	Clarice Lispector	<i>Perto do coração selvagem</i>	Blízko divokého srdce života	3000
1974	Lima Barreto	<i>Triste fim de Policarpo Quaresma</i>	Smutný konec snaživého Policarpa	2500
1976	Jorge Amado	<i>Dona Flor e seus dois maridos</i>	Dona Flor a její dva manželé	105 000
1977	Érico Veríssimo	<i>Incidente em Antares</i>	Incident v Antaresu	7000
1978	Aluísio Azevedo	<i>O coruja</i>	Sůva	5000
1982	J. Guimarães Rosa	<i>Dão-lalalão</i>	Dál – dál a dál	49 000
	João Antônio	<i>Malagueta, Perus e Bacanaço</i>	Paprika, Perus a Hezoun	49 000

Ano	Autor	Título original	Título tcheco	Tiragem
	Osman Lins	<i>Retábulo de santa Joana Carolina</i>	Retábl svaté Joany Caroliny	49 000
	José J. Veiga	<i>Os pecados da tribo</i>	Hříchy kmene	49 000
	Clarice Lispector	<i>Hora da estrela</i>	Okamžik pro hvězdu	49 000
1983	Jorge Amado	<i>Tieta do agreste</i>	Pasačka koz	63 000
	Jorge Amado	<i>Pastores da noite</i>	Pastýři noci	69 000
	Graciliano Ramos	<i>São Bernardo</i>	Statek São Bernardo	4000
1984	Lygia Fagundes Telles	<i>Antologia de contos</i>	Před zeleným bálem	3000
1985	Jorge Amado	<i>Velhos marinheiros / A morte e A morte de Quincas Berro D'Água</i>	Staří námořníci / Dvojí smrt Jáchyma O'Vejvody	25 000
1986	Murilo Rubião	<i>Antologia de contos</i>	Dům U červené slunečnice	4000
1989	Darcy Ribeiro	<i>Utopia selvagem</i>	Divošská utopie	3500
	Lygia Bojunga Nunes	<i>Corda bamba</i>	Maria se vrací do Ria	30 000

Tabela nº 3

APÓS A “REVOLUÇÃO DE VELUDO”: SOB O SIGNO DA DIVERSIFICAÇÃO

Entre 1989 e 1990, o contexto político-social mudou de forma radical. As fronteiras abriram-se à circulação de bens e pessoas, e surgiram as oportunidades de adquirir os livros estrangeiros e estabelecer contatos humanos. Pouco a pouco, novas editoras pipocaram, trazendo aos leitores tudo que a censura até então não barrava, desde os livros dos escritores tchecos proibidos e livros das ciências humanas até livros esotéricos, *best-sellers* norte-americanos e leitura trivial em geral.

Passado um curto período de cinco ou seis anos, quando a atenção das editoras e do público recaía nos livros até então vedados, as traduções de literatura brasileira entraram num ritmo regular de um ou dois livros por ano. Comparado com o período anterior, isso representa um significativo aumento da produção. Deixando de lado os 17 livros de Paulo Coelho, desde 1990 até 2020 foram publicados 37 livros traduzidos de literatura brasileira, se bem que alguns deles preparados para o prelo no período anterior (entre outros, Murilo Rubião, Machado de Assis, os contos de Clarice Lispector, 2ª edição revista do *Grande sertão: veredas*; ver Tabela nº 4). Em todo o período entre 1934 a 1989 saíram 48 livros.

O leitor tcheco ainda é leitor contumaz: segundo as pesquisas, lê mais de 12 livros por ano, o que é acima da média europeia; e 6,5 dos habitantes da República Tcheca leem mais de 50 livros por ano. Apesar disso e por razões óbvias, assistimos a um desmonte do antigo conceito do abstrato “leitor tcheco” que pressupunha uma quantidade tão baixa de livros de boa qualidade publicados no país que era possível lê-los todos ou uma boa parte. A literatura brasileira tem que procurar seu público no mercado onde há livros demais.

Ano	Autor	Título original	Título tcheco
1992	Marcelo Rubens Paiva	<i>Feliz Ano Velho</i>	Byl jsem daun
1994	Murilo Rubião	<i>Antologia de contos</i>	Nevěsta z Modrého domu
1995		<i>Antologia de mitos e lendas indígenas</i>	Poronominare
1996	Machado de Assis	<i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i>	Posmrtné paměti Bráse Cubase

Ano	Autor	Título original	Título tcheco
	Clarice Lispector	<i>Antologia de contos</i>	Tajné štěstí
	VV. AA.	<i>Antologia de contos fantásticos</i>	Třetí břeh řeky
1998	Mário de Andrade	<i>Macunaíma</i>	Macunaíma
1999	Jorge Amado	<i>O sumiço da Santa</i>	Zmizení svaté Barbory
	Clarice Lispector	<i>Água viva</i>	Živá voda
2001	Rubem Fonseca	<i>Antologia de contos</i>	Černý román a jiné povídky
2002	Moacyr Scliar	<i>Os leopardos de Kafka</i>	Leopardi Franze Kafky
2003	João Guimarães Rosa	<i>Grande sertão: veredas</i>	Velká divočina: cesty
	Lygia Fagundes Telles	<i>Antologia de contos</i>	Temná noc a já
2004	Ana Miranda	<i>Boca do Inferno</i>	Peklo ráje
2005	Rubem Fonseca	<i>Vastas emoções e pensamentos imperfeitos</i>	Mocné vášně a nedokonalé myšlenky
2006	Hernâni Donato	<i>Contos dos meninos índios</i>	Děšť a jaguár
2008	Chico Buarque	<i>Budapeste</i>	Budapešť
	João Guimarães Rosa	<i>Buriti</i>	Burití
2009	Fernando Morais	<i>O mago</i>	Mág
2010	Inácio Loyola Brandão	<i>Zero</i>	Zero
	S. Sant'Anna	<i>Antologia de contos</i>	Noční let
	João Guimarães Rosa	<i>Dão-lalalão</i>	Dál – dál a dál
2011	Augusto Cury	<i>Vendedor de sonhos</i>	Prodavač snů

Ano	Autor	Título original	Título tcheco
	Zélia Gattai	<i>Jardim de inverno</i>	Zimní zahrada
2012	Mário Sabino	<i>Dia em que matei meu pai</i>	Den, kdy jsem zavraždil svého otce
	Milton Hatoum	<i>Dois irmãos</i>	Dva bratři
	Jorge Amado	<i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá</i>	Kocour Mour a slečinka Vlaštovička
2013	Castro Alves	<i>Gonzaga ou a Revolução de Minas</i>	Gonzaga, aneb Revoluce v Minas
2014	Vanessa Bárbara	<i>Noites de alface</i>	Tropické noci
2016	João Ubaldo Ribeiro	<i>Sargento Getúlio</i>	Seržant Getúlio
2017	Raphael Montes	<i>Dias perfeitos (traduzido a partir do inglês)</i>	Báječné dny
2018	Lima Barreto	<i>Triste fim de Policarpo Quaresma</i>	Smutný konec Policarpa Quaresmy
	Raphael Montes	<i>Jantar secreto</i>	Tajná večeře
2019	Bernardo Carvalho	<i>Reprodução</i>	Reprodukce
	Martha Batalha	<i>A vida invisível de Eurídice Gusmão</i>	Neviditelný život Euridice Gusmãové
2020	Bernardo Kucinski	<i>K. Relato de uma busca</i>	K. Příběh jednoho hledání

Tabela nº 4

Diversificação é a palavra que melhor define os trinta anos transcorridos. Já nos anos 1980 foram lançadas bases para dois cursos novos de filologia portuguesa nas universidades Masaryk em Brno e Palacký em Olomouc, o que abriu caminho para uma pluralidade de vozes e perspectivas. Não obstante, o número de tradutores de qualidade continua reduzido. Os 37 livros

publicados foram traduzidos, no total, por 15 tradutores, mas, observada em detalhe, a aparente pluralidade se mostra ilusória: 12 livros foram traduzidos ou cotraduzidos pela mesma pessoa, Pavla Lidmilová, a qual recebeu em 2005 o Prêmio Nacional pela obra da vida inteira. Apenas 7 tradutores nesses trinta anos verteram para o tcheco mais de um livro.

Dentro desse quadro geral podem-se discernir duas tendências.

A primeira, associada à academia, visa a introdução dos clássicos em tradução e edição fidedigna (Machado de Assis, Mário de Andrade, Lima Barreto). Em 2005, foi lançada, junto ao Departamento de Estudos Luso-Brasileiros da Faculdade de Letras de Praga, a série Biblioteca Luso-Brasileira, pela qual se publicaram até agora 14 volumes, seis dos quais brasileiros. Com o apoio financeiro diverso, desde as instituições brasileiras até os projetos de pesquisa tchecos, mantém-se a política editorial da antiga Odeon: cada livro consta de uma preparação cuidadosa e atenciosa do texto, em sintonia com o original; um estudo acadêmico sobre a obra em questão; e um panorama cronológico sobre o autor e seu tempo. Vlasta Dufková, tradutora de *Buriti*, de Guimarães Rosa, foi contemplada por esse *tour de force* com o Prêmio Josef Jungmann – o mais prestigioso a que pode aspirar uma tradução de obra individual.

A segunda tendência, manobrando entre a qualidade exclusiva e a rentabilidade financeira, escolhe entre os premiados escritores contemporâneos e procura atrair o interesse do público em colaboração com as grandes editoras, para as quais a literatura brasileira ainda parece um risco financeiro por causa de seu “exotismo”, risco esse até agora compensado pelo apoio financeiro das instituições brasileiras, notadamente a Biblioteca Nacional. A escolha dos livros traduzidos depende inteiramente do bom gosto do tradutor: o todo dá uma ideia da literatura brasileira que está longe de ser representativa. Nos últimos anos, surgiram novos tradutores que disponibilizaram novos autores, com inesperadas escolhas e gostos diferenciados, desde os *thrillers* de Raphael Montes a Vanessa Bárbara ou Martha Batalha.

Šárka Grauová é professora de Literaturas de Língua Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Carolina, em Praga, chefe do Departamento de Estudos Luso-Brasileiros e presidente da Sociedade Tcheca de Língua Portuguesa. Em 1988, publicou sua dissertação, Laurence Sterne e Machado de Assis: metamorfoses da forma livre. Defendida em 2012, sua tese dedicou-se à Tradução como fato cultural – caso George Steiner. Traduziu *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Boca do Inferno*, de Ana Miranda, *Budapeste*, de Chico Buarque, e *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. Juntamente com outras três colegas, traduziu a *História da literatura brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio. Dirige a coleção Biblioteca Luso-Brasileira das editoras Torst e Triáda.

CRIAÇÃO

BRINDE

A fronteira
entre dois corpos
pode ser uma bandeira
um passaporte
uma religião
uma guerra
uma língua

a fronteira
entre dois amantes
pode ser uma palavra
uma louça suja
um lençol
uma língua
ou o silêncio

e parece que todas elas
ao contrário das primeiras
podem ser facilmente
transgredidas
numa noite quente de verão
em que nossos pés desnudos
se tocam
por debaixo da mesa

DOIS POEMAS DE THIAGO DOS SANTOS MARTINIUK

COELHO

Corpo alongado e deposto no chão
A pequenina barriga inchada
Desloca-se sem se mover
Em posição de fuga
Como a fugir da morte
Em morte

O brilho nos olhos irrompe da retina
Luz em esplendor
Morte inquerindo a vida
"O que é um corpo sem vida?"
É como uma pedra?
Pedra não é.

O que é deixar de ser?
Descer
Saltar do mundo e deixar a sombra.
Um misterioso corpo congelado.

Um Instantâneo da vida? Uma fotografia
Um corpo que se colou à imagem?
Corpo que se fez imagem.

Saiu do mundo por porta misteriosa e oculta
deixando um resto,
uma sobra,
Que faz chorar.

MEDITAÇÃO SOBRE RETRATO DE UM SABIÁ CAÍDO

Era
dos mais lindos pássaros do cume da árvore
Cioso de suas asas,
orgulhoso de seu canto.
Sabe lá Deus o motivo da queda do Sabiá!
Repousas, na foto,
nas mãos,
ainda orgulhoso
do que
fora
(agora rei das minhocas).
Era perfeito entre criaturas.
Agora eis aí
atirado à terra.
Erguem-te agora
e com teu garbo
(agora com asas queimadas em que ficaram os rastros da luz perdida)
posa, ignorando teu novo lugar.
Caíste
e em sua queda teria levado tudo!
Mesmo a mão que te suspende
agora
da terra.
Ai de ti, ave exilada!
Ai de ti, mão ostentadora!
(também culpada).
Canta agora uma canção melancólica.

TRÊS POEMAS DE WESLLEY ALMEIDA

A TAXONOMIA DO SILÊNCIO

Tinha o gosto de fazer a taxonomia dos silêncios
nomear cada um
sem frases de efeito
daquilo mesmo que cala
mudez crua do vocábulo
ausência fônica que restou

esquecia-se de compêndios
no susto verdor do hálito
instante êxtase de incêndios
o magma
vazio de glossários.

Anotava
os processos diatópicos do silêncio
nas entrelinhas da sintaxe da palavra.

Foi amigo de Houaiss e Aurélio
de Gênese a Apocalipse folheou
Guimarães o marejou
Pessoa, Caeiro, professor
e o grã-mestre:
Manoel de Barros
delírios líricos o apossou.

PAISAGISMO

Prédios
que veem prédios.

Ruas
lambidas de asfalto.

Paisagens
blindadas do sol.

Estrelas
de lampadários.

Brisas-cinzas
metais e andaimes
e milhões de caixas de sapato.

AMBIDESTRO

A mão disse adeus
fez comida, retocou maquiagem
roubou – malandragem
tirou o laço da fita

arrumou o cabelo,
mala, viagem
porta cerrada, a frecha da vida.

Pedi silêncio, o dedo da mão.
Com o outro: o médio, disse bobagem.
Com todos, em seta, o norte apontou
sobre o coração
depois apertou
forte: saudades.

A mão
acarinhou o rosto,
acariciou o moço,
de longe disse “boa tarde”
à moça apressada de pernas peladas.

Tocou violão e teclas
regeu orquestras
violino, batuta na mão
arpejando acordes nos vultos
oboé dedilhado
no ouvido a porção de paixão.

A mão
desenha e molda
pinta e borda
acorda a invenção:
escreve, esculpe e aplaude.

Enumera as peças,
aquieta as pressas,
aponta o tempo, os astros
a nave.

Recolhe o bagaço
funde o aço
põe o machado e o homem no chão.

Com as mãos
semeia-se e colhe:
no relevo dos calos.
Oram e rezam as mãos.
Batizam, benzem e ungem
fazem ceias e caridade
apoiam no pulso a vaidade.
apunham, punem, apanham o pão.

A mão
tem *N* ou *M* caminhos
metáfora de ninhos
acolhe abismos táteis
falésias e montes
tintura horizontes
obedece sinapses
trapézios e unha
da imaginação.



Wesley Almeida é baiano e feirense, poeta e compositor. Mestrando em Estudos Literários pela UEFS, é autor de *Memórias Fósseis* (EDITUS, 2016), livro que ganhou o Prêmio Sosígenes Costa de Poesia, da Academia de Letras de Ilhéus. Revisor do Jornal *Fuxico* – NIT/UEFS, mantém o blog *Lê-tranças*: www.letrancas.blogspot.com, onde guarda alguns de seus pixels, caracteres e desvarios. Contato: wesleymoreiralmeida@gmail.com

DOIS POEMAS DE LUCAS LIMBERT

GRÃO

Lentos grãos de areia
Despedem-se da sola
Dos pés descalços na rede.

Voam até o chão
Em queda imperceptível
Levando as memórias
De caminhos tranquilos

Onde pisara aquele pé
Que trouxe para o grão
O peso do seu pé?

Andara por guerras
Ou solos áridos
Por asfaltos cálidos
Ou picadeiros em chamas?

Quem era?
Todo grão quer saber
Qual a origem do pisão
Alegre criança ou duro ancião

São resquícios que a terra
Esquece nos homens
Pra lembrar o rumo
De nossas pisadas.

SUÍTE EM QUATRO TEMPOS

I – Poesia urbana

Luzes velozes cruzam.
Meu verbo interrompe-se
pela ausência de espaço.
Seu completo, é vácuo.
Puro cosmopolitismo
denso e compacto.
Como o verso pulso.
Como o homem rude
que é belo dragão.
Um tambor desmesurado
de vida, de amor,
de menino maduro.
Latino e completo.
Velho e infante.
Como um pássaro ávido
ao beco da gaiola preso
que no piscar da liberdade
inverte a lágrima suada
em horas azuis de madrugada.
Vento no rosto cansado
é rejuvenescer inflado,
é promessa aguda
de mais e mais verbos,
quem sabe adjetivados
pelo melhor léxico encontrado.
Pela paz que rima
o pródigo, profícuo
em ondas antigas
de vinis empoeirados.

II – Churrasco futuro

As ruas estão cheias
Os pombos não migalham mais
Não sobra cisco sobre pedra
O povo lambeu o que restou
As sombras quebram o sol
O calor fustiga a pele seca

Um homem enforcou uma senhora
Que não deu passagem para seu ser.
Máquina de rodas!
Até que seus restos espalhados
Serviam de sustentação de um bairro.
Houve churrasco de senhora enforcada
No beco da rua de baixo
Com o edifício do vapor rápido
Na rua vazia do número ausente.

III – Terra cobertor

Um fogo cruzado no chão
Poeira negra no final da tarde
O medo que assombra a noite
Ovelhas correm desnordeadas.
A terra.
O silêncio que acalma
É, por vezes, zumbido
A chaleira irrompe ao fundo
Marasmo perigoso no latifúndio
Um estampido assombroso
Acua o menino no colo da avó
Outro baque, mais um, outro.
A bruxa está no moinho
Ventando gritos nos bate pernas
Mais tiros. Balas secas
Silêncio e medo e grilos...

Canta o galo na aurora desgraça
Pegadas fundas apresentam
A noturna correria estapafúrdia
Fogo.
Poças alagadas de sangue.

Um lavrador a menos
na guarita da ocupação
Um trabalhador a mais
Junto a terra cobertor.

IV – Dedo na sopa

Vai ao caos
Estúpido narciso
Avante prole
Ceifar os malditos

Segunda-feira
em segundos
Cada semana
uma semana a menos
para os que não vivem
a plenitude do inexplorado
As feridas do mundo
esperam o seu dedo.

Lucas Limberti é mestrando em Teoria Literária sob orientação da Profa. Dra. Viviana Bosi, com graduação em Letras e habilitação em Língua e Literatura Italiana pela USP. Coursou Jornalismo na UESP e é autor dos livros de poemas: “Ventania do Infinito” (2012), “Ritmia: O Ritmo de vida” (2015) e “Mal sabe a Lua” (2016), além do “Entre Aspas” (2015), análises das obras da Fuvest e Unicamp. Pesquisa poesia contemporânea no DTLLC – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada e possui experiência internacional com palestras sobre o ensino de Literatura de língua portuguesa, na Croácia e em Angola. Atualmente leciona a disciplina de Literatura em curso pré-vestibular. É ator profissional e fundador do canal “Literatura Fora da Escola” no YouTube. Contato: lucasilmberti@gmail.com

DOIS CONTOS DE RANNY CABRERA

OMNI...

O primeiro vem depressa. Forço minhas pernas fincadas no chão a moverem-se contra os ponteiros. Ele me recebe com três degraus imponentes e o bafo agastado da manhã. Cedo demais para os olhos que reclamam. Tarde demais para as bocas que, acordadas, já propagam vibrações difusas. Entre um bocejo e outro, acompanho a molduragem de suas janelas. Os raios projetam sombras definidas. Desço. O segundo vem parado. A solenidade afetada é nutrida pela imensa fila que o aguarda. Os corpos reverenciam sua chegada com fúria. Todos querem ter mais contato com ele do que com os Outros. Consigo um lugar. Ainda não preciso sobrecarregar os pés. Abro um livro. O trajeto recomeça. As palavras dançam no ritmo dele. As letras pululam. Meus olhos tentam reorganizá-las. Elas insistem em ziguezaguear formando cantilenas. Durmo. Acordo depois de uma hora ao barulho das buzinas. Hora de descer. Eu te aviso, você freia. Após outras tantas horas entre paredes e olhos, dirijo-me a novos reencontros. O terceiro vem ligeiro. O suor goteja pela sua opulência laminar. Agora formamos uma massa uniforme. É a necessidade corpórea sem a fruição oxigenoterápica. Chego ao ilusório paraíso estático. Entre entusiasmos e opressão, saio. O quarto vem veloz. Efeito montanha-russa. O quinto vem esperado. Na escuridão, não me deixa contemplar mais nada. O sexto vem vagaroso. Ele não entende meu anseio. Agonia nauseante é inalada na espera. Ao subir aqueles mesmos três degraus, desfaleço. Não caio. Seguro-me e sinto as calosidades em cada salto brusco. Desço. É o último. Como escolher entre dativo e ablativo, você que é adjetivo de terceira declinação? *Omnibus...* para todos. PARADA SOLICITADA.

O DESDITOSO

Não tinha ódio da humanidade. Tinha ódio ensimesmado. Ódio da dor de ser. Um ódio que abrevia. E ele gostava de abreviar as palavras. Não era de conversa. Tinha medo de desdizer-se. As poucas pessoas que se aproximavam eram por ele analisadas com minúcia. O exercício era recíproco, ele perseguia os detalhes da própria consciência. Cada diálogo era, pois, uma tortura solitária. Desdizer era confessar a infelicidade.

Conseguiu isolar-se, quase que totalmente. Fazia tudo a distância. Supermercado, compras, contas, banco, tudo resolvido na tela duma dessas perverções tecnológicas. Ele não era atual, mas gostava dos universos invisíveis. Gostava de não ter contato direto com os outros. A tela é um filtro. A caixa de correspondências, ainda uma preciosidade. Virtualmente, fazia todas as transações possíveis, evitava filas, o azar dos encontros. Não precisava mais ir à biblioteca. Comprou vários *e-books*. Porque apesar de gostar de bibliotecas, sempre havia uma pessoa procurando contato. Ou um curioso que o apavorava com perguntas intimidantes. Gostava de Baudelaire. Ser *flâneur*, não.

Não tinha família. Nem amigos. Apenas o vizinho bisbilhoteiro que o convidara para participar de uma rede social. Podemos combinar um café virtual dia desses. Nunca pensou, porém, em participar de uma rede social. O nome era-lhe repugnante. Social? Rede? Houve noites em que teve pesadelos. Entrelaçado em fios de gente. Pessoas desconhecidas entrando nos seus pensamentos. Fantasmas desvendando seus sonhos. Sonhos enclausurados. Qualquer coisa horrenda e abismal dizendo: – Conheço o teu inconsciente, você é um desditoso!

Por que tinha tanto receio de ser considerado infeliz? Todos percebiam, não era necessário desdizer-se. Afinal, como dizer o contrário se ele não sabia ser ou sentir de outro modo? Confessar era o problema. Confessar para si. Cuidava em esconder.

Cuidou também em trancar as portas, fechar as janelas, apagar as luzes. Desconectar. Sedou os olhos. Estancou os dedos. Fez cessar movimentos. Dissipar sentidos. Nunca mais abriu a tela. Delete final.

Ranny Cabrera é mestranda no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Foi vencedora da 24ª Edição do Programa Nascente na área de Texto, com o trabalho intitulado *Aporismos* (2016). Contato: rannyca@gmail.com

A CASA ADÁGIO

Na então respeitável casa de beberetes do centro, lia-se sobre o balcão de cedro envelhecido, em estilo de iluminura medieval, a insígnia: *verba valent sicut nummi*.

O sucesso da pequena locanda de fachada simplória e salão um pouco sombrio devia-se, sem dúvida, ao particular modo de escambio adotado por seu proprietário. Mas sua fama, a um misterioso manuscrito assinado por um velho colecionador de palavras e poliglota.

Uísques, conhaques e cachaças; rum e amontillados; highballs, vinhos doces e ponche, sem hierarquia vernácula, premiavam a prosa e a lírica dos clientes; ou estas liquidavam as bebidas.

Das capitais e da província, amadores do mundo inteiro vinham carregados de esperanças perdidas, sem nenhum verso no bolso. Muitos até se endividavam com a viagem, cruzando o Atlântico, rodando o mundo; alguns só tinham mesmo de pegar um trem de outro distrito. Outros, atravessar a rua, virar a esquina, descer a escadaria do edifício até o térreo.

Não é possível vislumbrar o teor dos axiomas e prolóquios ali permutados, sabe-se apenas o que se lê a seguir, em vários idiomas. Isto é, que muitos poetas *maudits* barganharam seus melhores versos por uma dose de absinto barato e que um escritor alemão vendeu sua *opera omnia* por uma pensão alimentícia regada de bom vinho português por mais de dois anos. Conta-se também que alguns declararam ter se arrependido do bufê, e dando-se conta do hipotético embuste, disseram: melhor uma obra pífia do que uma boa bisteca. Um inconfessável burguês, lamentando o resto da sociedade não ser como a casa Adágio, formulou o verbete “literatura” para seu dicionário de ideias feitas. Legítimos *beatniks* compuseram ali suas páginas mais indolentes, e desterrados do Leste e da América Latina encontraram a distância para criticar golpes de Estado.

A casa vivia cheia. No inverno, como as vidraças ficavam embaçadas, alguns principiantes nervosos esboçavam ali mesmo os versos de suas primeiras fichas, apagando-os repetidas vezes com o bafo quente. Tinha vezes que a fila do balcão chegava até fora da porta porque alguém ainda não havia se decidido entre as rosas ou as camélias para uma canção. E outras em que o dono refutava tudo por teima e queria que lhe compusessem a partir do motivo que ele assoprava no ouvido, provocando, de quando em vez, calafrios nas mocinhas bonitas e inteligentes.

Ali começaram alguns namoros de filósofos de gola rulê e feministas com livros no prelo. Debateu-se sobre o futuro e o fim da poesia e sobre a verossimilhança de um estabelecimento como aquele em meio ao corrente regime pecuniário; sobre a pertinência da invenção de uma nova língua. Teorizava-se a respeito da origem mítica da Torre de Babel e do valor estético de seus desdobramentos pictóricos, de Bruegel a Doré. O discípulo de um célebre escritor realista encontrou matéria para seus contos ao ver um colar de pérolas baratas caído ao chão. Eruditos dizem ter descoberto no salão uma réplica do ponto de um conto que contém todos os pontos do universo. Como ficava ao lado das toaletes, às vezes atrapalhava o fluxo.

É curioso que na casa Adágio tenham sido esboçados alguns manifestos importantes bebendo-se doses que sugeriam metáforas de evaporações alcoólicas e cujo valor, depois de impressas, se revelaria largamente superior ao custo dos drinks.

Escritores um tanto enfasiados detinham-se à criação de lipogramas espinhosos. Outros atinham-se passionalmente às vogais, atribuindo-lhe cores. O palavreado geral e a declamação tímida de uns inseguros atrás das colunas do salão não raro instigaram leituras atentas de tratados sobre arte e filosofia, notações argutas, marginálias de grande valor literário.

Num canto, sozinho, um nostálgico menestrel ensaiava um conto sobre a origem de todos os contos.

As feições desmentiam-lhe os anos; era assombrosamente jovem.

Fumava-se muito, embora a casa não vendesse cigarros. A polvorosa interna era tamanha que criava um burburinho do lado de fora e os vendedores ambulantes menos miseráveis tentavam acoplar os dois métodos cambiais, palavras e dinheiro.

E havia ainda as ofertas caprichosas e engenhosas do dia: metaplasmos às segundas, tropos às terças, figuras de sintaxe às quartas, metalogismos às quintas. E para o final de semana, que na casa Adágio começava já no início da madrugada da quinta-feira, o dono não escrevia oferta alguma na lousa. Mas os *habitués* sabiam que ele queria ler litotes e hipérbolos, como um bom franco-brasileiro que ele dizia ser – porque tropeçava nos dois idiomas, não falava bem nenhuma língua.

Isso vai dar em cópia embriagada de Queneau, diziam uns diletantes.

Mas era vã elucubração: o proprietário não mostrava nunca a ninguém seus pastiches, se é que existiam. O fato é que ninguém sabia ao certo que diabos fazia com todas aqueles papezinhos verdes – as fichas de câmbio da casa –, papezinhos verde-musgo, que ele dobrava meticulosamente, prensando bem as bordas laterais e sempre do mesmo jeito (da direita para a esquerda e depois, mais lentamente, da esquerda para a direita, olhando fixamente para o autor e cliente por debaixo das monocelhas grossas) antes de anunciar o

pedido ao garçom. Aqueles papeizinhos tinham espremida a verve literária de um escritor precocemente malogrado e de beleza frágil, o esputo virtuosíssimo de um aristocrata decadente, cantos e elegias de amores jamais declarados, missivas burlescas, atos dramáticos um pouco toscos, frases rendilhadas e piegas, dicções insossas e um tanto aguadas que o proprietário aceitava de mau-humor, ou não aceitava de todo. Era exigente.

Havia algo diabólico na omissão daquelas fichas verdes. Alguns pretendiam uma paródia invertida do pacto faustiano.

Então começaram a especular sobre o valor literário daquela *opera mundi*, daquela coletânea monumental remendada, tramada por várias línguas e estilos conservados sabe-se lá onde, possivelmente numa caixa-forte ou transcritas em algum suporte improvável. Alguns, talvez sobrestimando a literatura, conjecturavam até sobre o aluguel, em algum canto congelado e desconhecido do mundo, de um depósito ausente no mapa, para onde mandam os dados sensíveis. E não cessavam de se perguntar como é que aquilo tudo continuava em pé, porque a cozinha funcionava a todo vapor e na rua de trás os lixeiros passavam mais de duas vezes por semana, assim como o fornecedor do álcool.

O proprietário da casa havia adquirido um capital importante para tal investimento. Buscava um lucro atípico, muito incompreendido. Era legatário de uma tradicional família de comerciantes quando descobrira tarde, a despeito do ofício, que as palavras não faziam das coisas mercadoria: tornavam-nas antes dizíveis. Supunha-se que, talvez já há muito tempo, tentasse morder uma expressão para algo que tinha dentro e não sabia nomear. Essa era a hipótese dos adeptos de uma escola filosófica.

O fato é que aquela tertúlia começou a incomodar as autoridades. Fiscais foram enviados. As despesas da casa, declaradas para consumo próprio, revistas sem que se pudesse objetar alguma infração da lei. Alguns estabelecimentos vizinhos fecharam por falta de clientes. Outros, maldizendo o patrimônio da casa Adágio, tentavam obter informações confidenciais, riscavam os dias na parede calculando a data para a iminente falência. Mas ela não vinha.

Recorreram novamente às autoridades, tiveram de atacar as ideias. A acusação: conluio contra as forças da ordem. Teriam falado em abolição do trabalho, em uma autarquia de literatos. A clientela logo soube da denúncia, mas não protestou. Até que numa tarde nublosa dos primeiros dias de abril as portas da casa Adágio foram lacradas com madeira sólida. Dois fios ralos de água começaram a cair do primeiro andar do edifício. Como ricocheteavam, os pingos formaram no mesmo dia um borrão sobre a tinta verde-musgo da porta da entrada e logo o local parecia abandonado por séculos.

Não se soube mais notícias sobre o estabelecimento. Há algumas décadas a casa Adágio não existe. Dizem que faliu, embora isto não conste nos registros oficiais; ou que mudou de endereço. Os invejosos afirmam que nunca existiu e a imprensa não gastou uma linha sobre ela.

Resta apenas uma *Exemplaria* para estender sua memória.

Natasha Belfort Palmeira (1991) é tradutora e doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo e na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3. É autora do pequeno livro de ensaios *Teatro como lente de aumento* (Annablume, 2014) e da tradução do livro de Franco Moretti, *O romance de formação* (Todavia, 2020). O conto “A casa adágio” recebeu o prêmio Off Flip de Literatura 2020. Contato: natashabp@usp.br

Wynne