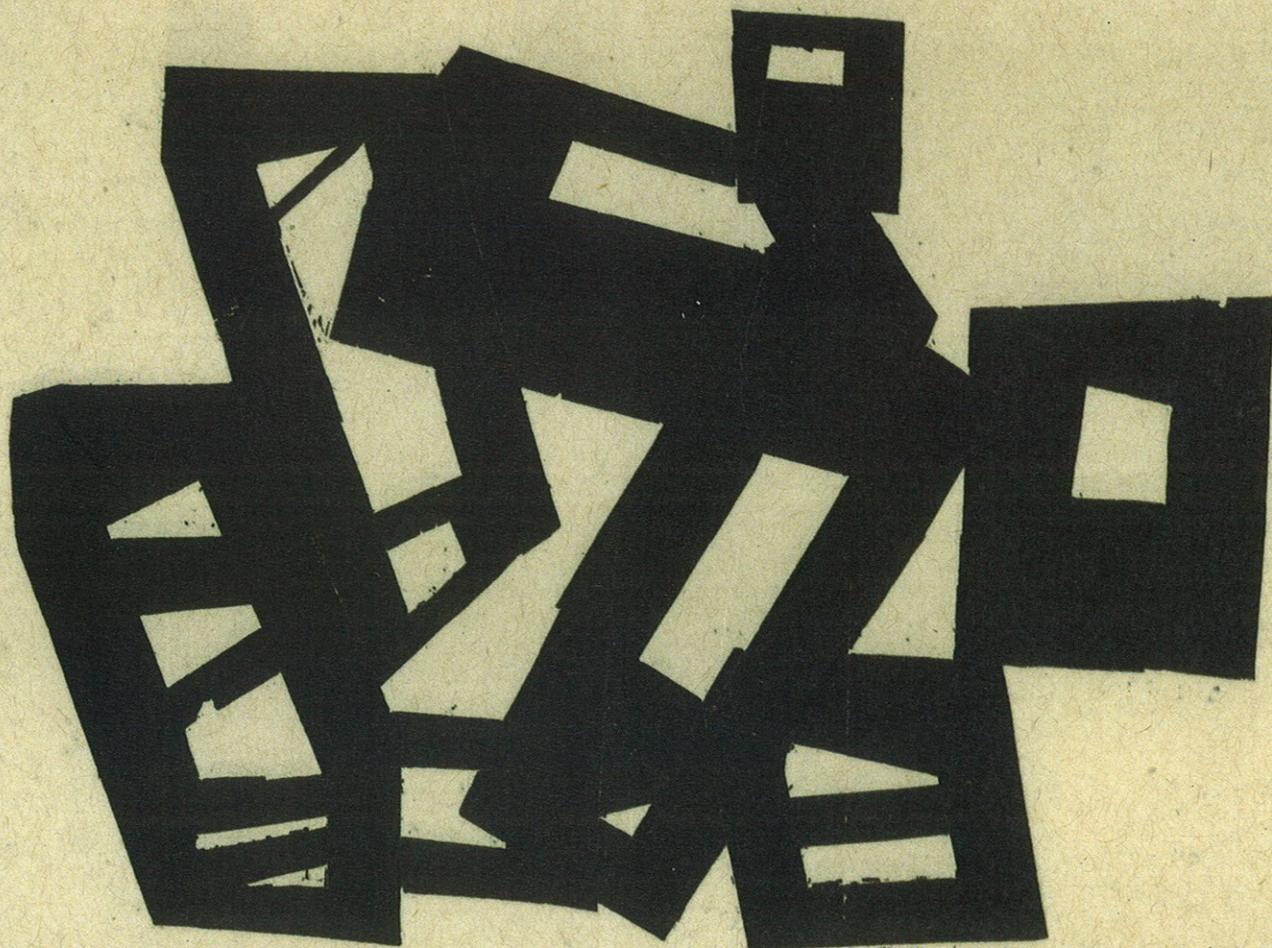


MAGMA

REVISTA



PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE TEORIA
LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA – USP


quankin
editorial
FFLCH/USP

USP UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Sueli Vilela
Vice-Reitor Franco Maria Lajolo

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor Gabriel Cohn
Vice-Diretor Sandra Margarida Nitirini

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Chefe de Departamento Maria Augusta Fonseca
Coordenadora de Pós-Graduação Viviana Bosi

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo

Magma revista / Programa de Pós-graduação [do] Departamento de Teoria Literária
e Literatura Comparada [da] Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
[da] Universidade de São Paulo. — n. 9 (2004/2006). — São Paulo : Nankin,
2006-

Irregular.

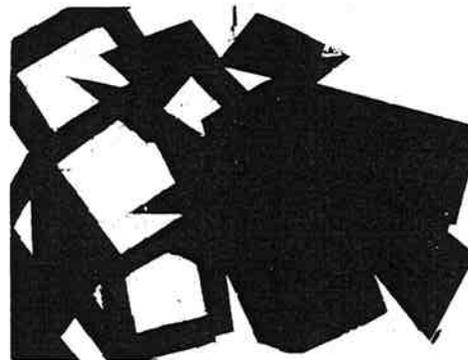
Anteriormente publicado por: DTLLC/FFLCH/USP, n. 1 (1994)-n. 3 (1996);
Humanitas, n. 4 (1997)- n. 8 (2003).

Descrição baseada em: n. 9 (2004/2006).

ISSN 0104-6330.

1. Teoria literária. 2. Literatura comparada. I. Universidade de São Paulo.
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Teoria Literária
e Literatura Comparada. Programa de Pós-graduação.

21* CDD 801



MAGMA REVISTA

Publicação do Programa de Pós-Graduação
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo



Nº 9 São Paulo 2004/2006 ISSN 0104-6330

Conselho editorial

Ana Paula Pacheco
Andrea Saad Hossne
Ariovaldo José Vidal
Aurora Fornoni Bernardini
Betina Bischof
Cláudia de Arruda Campos
Cleusa Rios Pinheiro Passos
Davi Arriguicci Jr.
Eduardo Vieira Martins
Fábio de Souza Andrade
Iná Camargo Costa
Iumna Maria Simon
Ivone Daré Rabello
Joaquim Alves de Aguiar
Jorge Mattos Brito de Almeida
Marcos Piason Natali
Marcus Mazzari
Maria Augusta Fonseca
Regina Pontieri
Roberto Zular
Samuel Titan Jr.
Sandra Nitrini
Viviana Bosi

Comissão editorial e executiva

Carlos Martin
Elizabeth Rocha Leite
Paula Passarelli
Silvana Moreli Vicente
Silvia Dafferner

Auxílio executivo

Isael Gaspar Pupo
Luiz de Mattos Alves
Maria Ângela Aiello Bressan Schmidt
Sueli Maria Regazzo
Zilda Ferraz

Endereço para correspondência

Comissão Editorial

FFLCH-USP/DTLCC
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
Cidade Universitária – São Paulo – SP
CEP 05508-900
Tel. 11 3091-4312
Fax 11 3091-4865
e-mail: postllc@usp.br

USP

Magma, nº 9, 2004/2006 ISSN 0104-6330

Copyright © 2006 dos autores

Os direitos de edição desta publicação são da Universidade de São Paulo.

Nankin Editorial, outubro 2006

(<http://www.nankin.com.br>)

Esta publicação conta com o auxílio financeiro do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC-FFLCH-USP)

Editorial

A revista *Magma*, como o próprio nome indica, tem como objetivo retratar o processo de ebulição de idéias que ocorre na pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. É nesse espaço reservado para as produções recentes e inéditas de análise e crítica, de tradução e criação, que a nossa comunidade especializada em literatura tem mais uma oportunidade de se expressar e de dialogar.

Este número da *Magma* sinaliza algumas mudanças. Para começar, uma nova comissão editorial foi composta. Procuramos manter a identidade da revista no que diz respeito às seções, visando, entretanto, apresentar uma diversidade maior de temas e enfoques. Assim, como

recebemos muitos — e bons — ensaios sobre poetas

e ficcionistas brasileiros para este número,

inclusive de pós-graduandos de outros

departamentos da universidade, optamos por

selecionar para a publicação apenas uma

abordagem referente a cada autor. Nossa

escolha se pautou, sobretudo, pela diversidade

temática e pela originalidade dos trabalhos.

Voltando um pouco no tempo, a leitura da

Magma nos permitirá descobrir algumas

questões que animavam outras gerações. No

cenário cultural de 1939, Mário de Andrade e

Jorge Amado, entre outros, polemizaram a respeito de

estética e engajamento. Já na década de 40, quando

Manuel Bandeira publica o poema-homenagem “Casa

Grande & Senzala”, constatamos as afinidades

ideológicas entre o poeta e o sociólogo Gilberto Freyre,

que revelou com grande nitidez as contradições da nossa

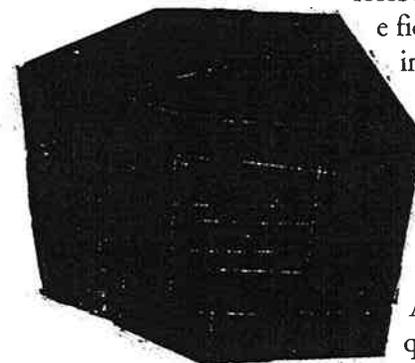
identidade cultural. Ainda na mesma década, nos

encontramos com o Carlos Drummond questionador e

participativo em “A morte do leiteiro” e nos deparamos

a seguir com o Guimarães Rosa mestre da narrativa e

ficcionista do seu próprio leitor.





Além desses encontros e reencontros com escritores brasileiros do século XX, a leitura dos ensaios da *Magma* nos leva a conhecer o universo da literatura em outros tempos e outros espaços. Vamos descobrir, no processo de construção de paisagens exteriores e interiores, “afinidades eletivas” entre a obra de Machado de Assis e Almeida Garrett. E, seguindo essa mesma temática do espaço, chegamos ao fantástico mundo de Cortázar através do ensaio “A porta como ponto vélico”.

Como se sabe, nada substitui o contato na troca de experiências e vivências. Por isso, reservamos um espaço especial para a seção de entrevista que abre este número. Nesse nosso encontro com Alberto Martins, será possível conhecer de perto as opiniões de um artista plural, que trabalha tanto com literatura quanto com xilogravura e escultura. Martins faz algumas observações instigantes: para ele, o livro deve ser visto como “um veículo público” e a literatura, como “um meio de transporte coletivo”, comunitário. Outra questão que ele levanta é a da percepção do tempo histórico: o artista, como criador, precisa conhecer as perguntas que levam à produção da arte na sua época. Para enriquecer ainda mais o conjunto, esta seção traz alguns poemas inéditos do autor, que comparece também com as gravuras que compõem a revista.

Nas seções de criação e tradução, podemos sentir a presença de vários estilos e diferentes climas: da fragmentação da linguagem na poesia de Andréa Catrópa, da sensualidade e sensorialidade nos belos poemas do italiano Cesare Pavese e de um estranho humor no conto “Dá-lhe, coração!” do escritor russo Vassíli Chukchin.

Por fim, gostaríamos de agradecer à professora Viviana Bosi, que não só incentivou a retomada da revista após os três anos que se passaram depois da publicação do número 8, como também, dando total autonomia para a comissão editorial, esteve pronta para aconselhar e acompanhar todos os passos na composição deste número.

Boa leitura a todos!

Entrevista

De passagem: um bate-papo com Alberto Martins

POR CARLOS MARTIN, PAULA PASSARELLI E SILVANA MORELI VICENTE 9

Ensaio

Arquitetos de ruínas: espaço e melancolia em Machado de Assis e Almeida Garrett 37
(uma aproximação contrastiva)

RAVEL GIORDANO PAZ

Aproximação de um problema: a ficção do leitor nas tramas de Guimarães Rosa 45

MÔNICA GAMA

A porta como ponto vélico 53

SUSAN BLUM PESSÓA MOURA

Palavras em falso e literatura engajada nos anos 30: Mário de Andrade e “A raposa e o tostão” 61

THIAGO MIO SALLA

Manuel Bandeira, autor de Casa-grande & senzala 71

ÉVERTON BARBOSA CORREIA

“Ladrão se mata com tiro”: lírica e autoritarismo em “Morte do leiteiro” 79

de Carlos Drummond de Andrade

CRISTIANO AUGUSTO DA SILVA JUTGLA

Criação

POEMAS DE ANDRÉA CATRÓPA 88

Tradução

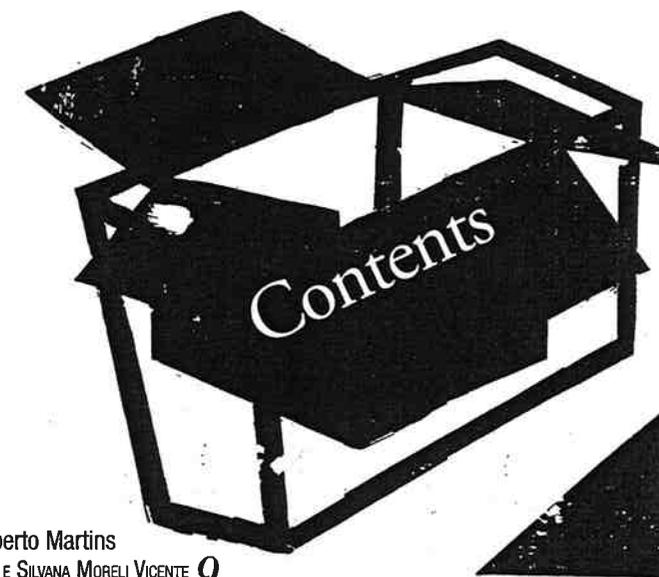
Quatro poemas de Cesare Pavese 91

TRADUÇÃO DE MAURÍCIO SANTANA DIAS

Dá-lhe, coração! — Vassíli Chukchin 95

TRADUÇÃO DE FÁTIMA BIANCHI

Informes 100



Interview

In transit: a conversation with Alberto Martins

POR CARLOS MARTIN, PAULA PASSARELLI E SILVANA MORELI VICENTE 9

Essays

Architects of ruins: space and melancholy in Machado de Assis and Almeida Garrett (a contrastive approach) 37

RAVEL GIORDANO PAZ

Approach of a problem: the reader's fiction in Guimarães Rosa's stories 45

MÔNICA GAMA

The door as a velic point 53

SUSAN BLUM PESSÔA MOURA

Misguiding words and engaged literature in the 1930's: Mário de Andrade's "A raposa e o tostão" 61

THIAGO MIO SALLA

Manuel Bandeira, author of *Casa-grande & senzala* 71

ÉVERTON BARBOSA CORREIA

"Burglars must be shot dead": the lyric and authoritarianism in Carlos Drummond de Andrade's "Morte do leiteiro" 79

CRISTIANO AUGUSTO DA SILVA JUTGLA

Creation

POEMS BY ANDRÉA CATRÓPA 88

Translation

Four poems by Cesare Pavese 91

TRANSLATED BY MAURÍCIO SANTANA DIAS

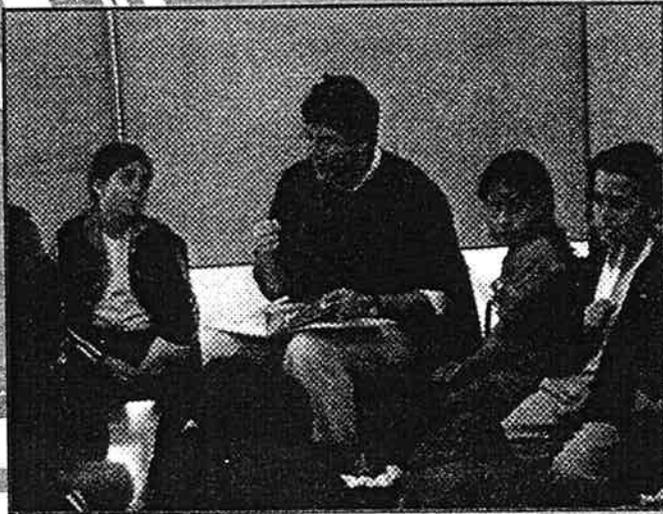
Dá-lhe, coração! — Vassíli Chukchin 95

TRANSLATED BY FÁTIMA BIANCHI

Information 100

De passagem: um bate-papo com Alberto Martins

POR CARLOS MARTIN, PAULA PASSARELLI E SILVANA MORELI VICENTE



Com dois livros de poemas, um de ficção e três livros de literatura infanto-juvenil, a trajetória de Alberto Martins não deixa dúvidas: trata-se de uma presença marcante na literatura brasileira hoje. Ainda mais, à atividade de escritor somam-se as de gravador e escultor, que impressionam pela força contida, pela sóbria inquietação e profunda unidade com que se articulam a sua produção literária.

Nascido em Santos, em 1958, Alberto Martins chegou a São Paulo para cursar Letras na USP em 1976, vivendo os influxos de uma situação política e cultural bastante marcada. Em 1981, termina sua graduação e começa a praticar gravura com Evandro Carlos Jardim, na ECA-USP. Em 1990, é publicado seu primeiro livro, *Poemas*, ao que se segue *Goeldi: história de horizonte*, de 1995, com gravuras de Oswaldo Goeldi, que lhe rende o prêmio Jabuti de literatura infanto-juvenil. Em 2000, sai o livro infantil *A floresta e o estrangeiro*, com desenhos e aquarelas de Lasar Segall. Em 2002, é publicado *Cais*, livro de poemas em que o texto trava um diálogo tenso, e bastante sensível, com gravuras de sua autoria. *A história dos ossos*, de 2005, composto por duas novelas, é sua primeira incursão pela ficção. Em breve, sairá o livro infantil *A história de Biruta*, com desenhos e aquarelas de Debret, que deve fechar, por ora, um conjunto em que a difícil articulação entre a experiência plástica e literária consegue raro equilíbrio.

Indagação ao artista: este poderia ser o título desta entrevista, tomando como base o sugestivo título de sua dissertação *Indagação da paisagem, indagação da poesia*, defendida na FFLCH-USP em 1994. Mas o encontro com Alberto Martins no seu ateliê, em frente a uma tranqüila praça na Vila Madalena — um daqueles poucos espaços paulistanos que preservam a atmosfera “fundo de quintal” tão bem abordada em *Cafê-com-leite & feijão-com-arroz*, de 2004, seu terceiro livro infanto-juvenil —, teve pouco do sentido indagativo duro que permeia sua obra: foi, de fato, uma conversa descontraída com um artista verdadeiramente comprometido com o ofício. Os assuntos abordados foram vários: da poesia à gravura, do Concretismo à poesia marginal, da paisagem do litoral de Santos às viagens de trem pela Marginal Pinheiros, da alienação do trabalho ao trabalho desalienante da arte.

Entrevista

MAGMA: No seu livro mais recente de poesia, *Cais*,¹ de 2002, tomando como metáfora gêneros das artes plásticas, o auto-retrato e a paisagem se entrelaçam. Como se dá essa figuração do eu, com seu contorno autobiográfico, e da paisagem, como a do litoral de Santos?

ALBERTO MARTINS: Entendo as paisagens como vasos comunicantes. Isso vem em parte da leitura do Alejo Carpentier que, tanto no *Reino deste mundo* como em outros livros, joga com as paisagens como num jogo de encaixe-e-desencaixe. Talvez, forçando um pouco, pudesse dizer que os verdadeiros personagens dos seus livros são as paisagens americanas, são elas que engendram o enredo num jogo de deslocamentos. Por outro lado, a minha prática de gravura também me levou a pensar a paisagem como uma espécie de matriz, produtora de figuras e de história. Certa vez no Peru, fazendo o circuito das ruínas incas, tive uma percepção muito forte de que ali era impossível pensar o homem sem a paisagem e a paisagem sem o homem. Nunca me esqueci disso. Mais tarde fui obrigado a me fazer essa pergunta: “Se quero que meu trabalho converse com esse quebra-cabeças americano, que paisagens eu tenho à mão? Que paisagem *me está à mão?*”. Aos poucos me dei conta de que o que eu tinha era o litoral, a cidade de Santos entre a serra e o mar, o porto, a praia, o mangue e as imediações desse litoral. Adianto que isso não se deu por um sentimento de pertencimento imediato à paisagem, mas por uma aproximação, um processo de “tempo de exposição ao fenômeno”, para usar um termo da fotografia. E por achar que a paisagem, com essa sua propriedade “vaso-comunicante”, era própria para falar também de muitas outras coisas que não ela mesma. Daí que um lugar nunca é só ele mesmo: é ele mesmo e todos os outros que a ele se associam. Ou seja, uma paisagem se comunica a outra e a outra... No final de *A história dos ossos*,² o narrador segue o curso da água, que escorre pela sarjeta, forma regos, riachos etc., até que ele dá no fundo de um lagamar. De algum modo, essa imagem da água acabou se conectando com a água do rio Pinheiros...

MAGMA: Então a paisagem de São Paulo aparece em seus poemas mais recentes?

ALBERTO MARTINS: Aparece. Acho que as paisagens, pelo menos como eu as imagino, permitem esses deslocamentos.

MAGMA: Isso lembra muito João Cabral, com suas paisagens modulares. Por exemplo, de um lado, ele apresenta a paisagem de Pernambuco e, de outro, a paisagem da Espanha.

ALBERTO MARTINS: Tem toda razão. E li muito João Cabral uma época. Mais tarde, quando já estava escrevendo o *Cais*, encontrei um poema dele — acho que era “O mar no Senegal”, mas não tenho certeza — que me deu um estalo. Esse poema fala da interpenetração indiferenciada de mar e savana com verdadeira, com profunda repulsa. Nessa hora me dei conta de que para tratar a matéria que eu queria tratar — a baixada, o mangue, o litoral, a relação entre o mar e a terra — era justamente essa indiferenciação que me interessava. Tanto que o final de “Noturno da baixada”, de *Cais*, termina assim: “Triste cidade litorânea! meus olhos mal te distin-

¹ São Paulo, Editora 34, 2002.

² São Paulo, Editora 34, 2005.

³ PRADO, Antonio Arnoni (org.). *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2004.

guem/ do mar da terra da lama”. Foi um jeito de contrapor um modo de paisagem a uma outra paisagem cabralina.

MAGMA: E aí tem uma questão estética que não se separa de fato de uma visão de mundo, de homem e de paisagem.

ALBERTO MARTINS: Pelo menos eu gostaria que fosse assim. Mas voltando à questão do biográfico, que não respondi direito, na sua primeira pergunta. No meu primeiro livro, *Poemas*, que é de 1990, quase não tem traço do sujeito; ou melhor, talvez tenha só o traço, só o risco do sujeito...

MAGMA: Os poemas desse primeiro livro são praticamente micro-universos. Tem a imagem do pó...

ALBERTO MARTINS: Exatamente. Não tem aquilo que a gente chamaria de dado biográfico propriamente. Ao contrário, havia uma dificuldade de constituir experiência que, penso, era própria da época, tanto do poeta, como da situação brasileira, de modo geral.

MAGMA: Por que daquela época? Haveria ainda o peso das vanguardas?

ALBERTO MARTINS: Para quem começou a se interessar por poesia no meio da década de 70, havia uma coisa muito marcada. De um lado, o trabalho formal altamente elaborado dos poetas concretos; e, de outro lado, a poesia marginal, que era muito mais próxima da minha experiência, de um cotidiano desregrado, desordenado, mas que não me parecia satisfatória do ponto de vista da forma. Então havia esse dilema, esse impasse instaurado, que tornava as coisas muito mais difíceis, e cindidas, para quem começava a se interessar por poesia naquela época.

MAGMA: Para quem veio depois daí, é como se estivesse herdando um impasse que, na verdade, estaria localizado na década de 70?

ALBERTO MARTINS: Acho que para quem começou a escrever naquele momento, nos anos 70, era muito difícil encontrar a embocadura. Para quem surgiu um pouquinho depois, digamos já nos anos 80, depois das diretas — portanto, pós-ditadura —, foi muito menos problemático traçar afinidades e, a partir daí, achar uma via própria.

MAGMA: E tinha ainda o contexto da situação política que não era nada favorável à produção cultural.

ALBERTO MARTINS: Também acho que o impasse artístico, literário, só existiu por causa da situação política confinada. Se você tem impasses num contexto cultural aberto isso é estimulante. As pessoas se posicionam, se defendem, as coisas se misturam e avançam. Mas quando você tem um processo rígido, as posições tendem a se enrijecer também, e era um pouco isso o que acontecia.

A propósito, há um texto do João Luís Lafetá, que saiu publicado em *A dimensão da noite*,³ chamado “A poesia em 1970”. É um texto creio que de 1976, o ano em que entrei na faculdade; foi publicado numa revista de estudantes da Unicamp, assinado “um colaborador”. Ali ele elenca as raízes desse impasse poético que têm muito a ver com a situação política.

Curiosamente — e é isso que eu acho tocante no texto — é que, sendo de época, não havia condições para discernir que rumos as coisas tomariam, e o tom do artigo, para mim, fica entre a constatação e a perplexidade. No entanto, as perguntas que ele coloca são certas. Ou seja, acho que há processos que precisam de distância para serem percebidos. Existem momentos históricos que não acumulam perspectiva temporal suficiente para se formular a saída, ou para que se distinga claramente o rumo. Os anos 70, para mim, foram esse tipo de período.

MAGMA: Pensando um pouco na sua formação, quais foram suas principais leituras?

ALBERTO MARTINS: Li muito Drummond, ainda em Santos, lá pelos 14, 15 anos. E lia Cecília Meireles também, que leio até hoje. Depois entrei numa fase de João Cabral, mas não sei dizer se isso foi logo depois do Drummond ou se houve um grande intervalo. Por volta dos 17 comecei a ler muito Rimbaud, e depois Mallarmé. Esse foi, por assim dizer, o caldo básico, somado ao Chico Buarque e aos Beatles, que ouvi em criança. Depois, aqui em São Paulo, li muito Henry Miller, que de certo modo era uma continuação do Rimbaud. E também o D. H. Lawrence, que tem uma linguagem muito vital, que nunca consegui reproduzir. Mas tudo isso foi no início dos anos 70, antes de entrar na faculdade. Quando eu entrei na faculdade, os impasses já estavam instalados.

MAGMA: Então esse contexto é sentido realmente de dentro da universidade, já aqui em São Paulo?

ALBERTO MARTINS: Eu diria que sim. Eu entrei na FFLCH em 1976, com 17 anos. Em 78, morava numa casa bem bagunçada na rua Augusta, por onde passou muita gente. Na mesa da sala, ficava uma máquina de escrever sempre com papel a postos. As pessoas iam lá a qualquer hora do dia ou da noite e cada um datilografava alguma coisa. Não era dito, mas estava implícito que aquilo que todos escreviam podia, em algum plano, se tornar um grande poema coletivo. Lembro de várias pessoas que passaram por ali e continuaram até hoje envolvidas com literatura, como escritores ou tradutores, e publicaram seus livros. Mas esse grande poema coletivo nunca foi escrito.

Voltando à questão do impasse literário, há uma coisa curiosa. Em qualquer casa de estudante de Letras, ou de Comunicações e Artes, que se entrasse naquela época, você encontrava na estante um exemplar do *Mallarmé*, dos irmãos Campos, um livro de capa azul, com encarte especial para o “Lance de dados”, e logo ao lado a antologia *26 poetas hoje*, da Heloísa Buarque de Holanda. O primeiro é de 1974, o segundo de 1976. Dois livros de poesia que apontavam para coisas inteiramente opostas. Para mim a imagem desses dois livros lado a lado nas estantes sinaliza o impasse da época.

Hoje, pensando bem, vejo que os dois tinham uma coisa em comum, que é o exílio. Na antologia dos 26 poetas, a experiência tematizada é sobretudo essa, de exílio — tanto o político (uma geração mais velha já tinha saído do país no final dos 60 ou começo dos 70, escapando da repressão

Estação Pinheiros

no meio do rio a draga
escava o fundo lodoso
do canal

da plataforma
os passageiros observam

gratos àquela máquina
que todo dia revolve sua carga
diante de nossos olhos
antes da partida

⁴ São Paulo, *Duas Cidades* (Coleção Claro Enigma), 1990.

⁵ Quatro artigos publicados no *Diário Carioca*, em 1952, intitulados “A geração de 45”. In: *Obra completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

política), quanto um certo exílio existencial, aquele namoro com o submundo, com as drogas, tentando virar do avesso a experiência de mundo burguesa. E do lado do Mallarmé também — a compreensão de que o lugar do poeta na sociedade é de exílio. A operação poética dele exige esse exílio. Não vou entrar nas quase infinitas leituras que se podem fazer do Mallarmé do ponto de vista estrutural, psicanalítico, da linguagem etc. Vou só observar que, embora ambos tratassem de exílios, eram duas experiências, dois registros, muito difíceis de integrar. Por isso entendo que foi muito difícil, para quem se formava naquele contexto, dar o passo inicial. Tanto que em *Poemas*,⁴ meu primeiro livro, tem uma presença grande do pó, do silêncio, dos resíduos da experiência — presença problemática e que eu identifico também em livros de outros poetas. Ou seja, acho que em razão desses impasses persistiu durante muito tempo entre nós — e eu me

incluo nesse nós — uma poesia bastante lacunar e uma dificuldade muito grande de nomear o real. Em relação ao dado biográfico, só para voltar a isso, eu tenho a impressão de que ele para mim não tem valor em si: ele adquire valor quando se torna um modo de superar essa dificuldade de nomear o real. Para que a realidade seja real, é importante que as coisas tenham espessura, tempo, uma história própria. Mas era difícil dizer, naquela época, o que era real e o que não era.

MAGMA: E de novo parece pertinente a relação com João Cabral. Porque, de certa forma, ele também se deparou com essa impossibilidade de nomear em *A psicologia da composição*, quando há uma guinada no livro seguinte, *O cão sem plumas*, que justamente recolocou a possibilidade de significar.

ALBERTO MARTINS: Eu não havia feito essa aproximação. Pensando agora, acho que é possível. E *O cão sem plumas* foi muito importante para mim. Vou acrescentar um comentário aqui só para ressaltar a força desse poema. No *Poema sujo*, publicado em 1976, um poema carregado de experiências pessoais até o limite, redigido nas circunstâncias mais exasperantes (novamente o exílio aí!), por um poeta que não era nem um pouco um novato, como o Ferreira Gullar àquela altura, bem, no final do poema, quando há necessidade de organizar aquele jorro caótico de memória e experiência, o poema recorre a estruturas que estão lá no *Cão sem plumas*: “um homem está na cidade como a árvore está no pássaro que a habita etc. etc.”. Isto para dizer da força de João Cabral. Às vezes é como se ele tivesse descoberto “estruturas de raciocínio da língua” muito fundamentais, daí a sua presença tão forte em outros poetas.

Outra coisa importante: há um texto do João Cabral, lá dos anos 50,⁵ que mostra que ele tinha perfeita consciência de onde estava saindo. Ele diz que o Modernismo havia cristalizado certas conquistas (cristalizado no bom sentido da palavra) e que era preciso partir daí — e não o contrário. Enquanto os colegas de geração se contrapunham a um ou outro aspecto do moderno, e caíam numa coisa meio vaga, ele sabia exatamente o que tinha acontecido e sabia exatamente de onde partir.

Já para quem se iniciava em poesia nos anos 70, havia muita dificuldade de saber em que ponto engatar. Numa situação de cisma, de embate total, de onde se sai? Abraçar qualquer um dos lados de modo incondicional é empobrecedor. Era bastante complicado. Mas para poetas que começaram a escrever um pouquinho depois, nos anos 80, acho que foi diferente. Como não estavam tão próximos desse embate, era mais fácil para eles saltarem por cima e dizer: “Olha, a minha dicção tem a ver com Drummond, com Bandeira; então eu saio do Drummond, saio de Bandeira, sem grandes problemas”. Tem poetas que fizeram isso. Mas nos anos 70 o país vivia uma situação muito dilacerada. Caso o contexto político fosse outro, não repressivo, não ditatorial; caso as transformações ensaiadas no começo dos anos 60 tivessem vingado, a situação da cultura também seria muito diferente. Eu tenho a impressão de que o Concretismo poderia ser muito mais estimulante num contexto político aberto. Mas tal como se deu — pelo menos essa é a minha percepção —, as coisas se enrijeceram e as posições, em vez de se fecundarem mutuamente, ficaram estagnadas. Tanto que o Concretismo me parece muito mais estimulante nas manifestações em que ele se apresenta de forma marginal, como na música, no cinema, na arte gráfica... Mas no caso da literatura, quando ele quer encerrar em si todo o valor do discurso literário, acho que aí empobrece. Vou lembrar duas coisas que eram marteladas na cabeça da gente naquele período de formação e que talvez uma geração mais nova não tenha muita idéia. Uma é que o único modo válido de ser poeta era ser *poeta-crítico*. Octavio Paz tomado como um modelo; mas a verdade é que a maioria das pessoas liam os ensaios e não os poemas do Paz. Dois, que era impossível constituir uma grande literatura sem grandes tradutores, e que fazer uma boa tradução de um poema de outra língua e escrever você mesmo um poema eram fundamentalmente a mesma coisa. Ora, não tem dúvida de que a tradução é uma atividade da maior importância; mas é muito diferente você escrever um poema a partir da sua própria experiência, ter que escavar essa zona de intersecção entre você e o mundo e encontrar aí alguma coisa digna de ser colocada em palavras, e você recriar na sua língua um poema de outra, em que alguém já fez esse primeiro embate com o mundo. Um dos resultados dessa “martelação” é que se viam muitos possíveis poetas de qualidade desviando as suas energias para a tradução.

MAGMA: No primeiro livro, *Poemas*, a presença do João Cabral é muito forte, mas o que você focaliza são as coisas mais, aparentemente, insignificantes, que não despertam o interesse do espectador, uma procura do menor. Isso lembra o Manuel Bandeira. Como é que você o situaria na sua obra?

ALBERTO MARTINS: Bandeira foi um autor que só consegui perceber bem mais tarde, bem mais velho. Vindo de uma literatura que arriscava tudo pelo absoluto — Rimbaud, Mallarmé, Drummond em alguma medida —, eu não tinha olhos para o Bandeira. Demorou para eu perceber como aquela experiência do miúdo podia revelar a maior grandeza. Como leitor, foi uma conquista tardia. Outro autor que só descobri de alguns anos para cá é Tchekhov, que nunca tinha lido e é maravilhoso. Nele a história não se desenvolve com conflito, clímax e desfecho. É justamente o contrário: é no

Maio, de tarde

como esses homens-sanduíche
que carregam no corpo
anúncios de compra e venda
oportunidades e ouro

eu observo as nuvens

sobre o céu da cidade

dizem que lá dentro
há turbilhões de gelo
e forças terríveis
estão em disputa

(eu apenas não sei
o que ocorre com elas
quando dou as costas
a caminho do trabalho)

momento meio morno, meio morto da existência, que a história acontece. São exemplos que embaralham um pouco a expectativa que se tem *a priori* sobre a obra de arte.

MAGMA: Você falou que não se identificava muito com os poetas marginais, em virtude da questão formal que deixava a desejar. Isso acontecia mesmo com poetas como Ana Cristina, Francisco Alvim, Cacaso, Wally Salomão, que eram um pouco à parte dessa geração? Esses poetas parecem apresentar uma preocupação formal. Talvez seja problemático classificar todos daquela geração como marginais, sem dar um tratamento diferenciado àqueles que não seguiram, à risca, a idéia de mimeógrafo, que elaboraram edições, na verdade, muito bem acabadas.

ALBERTO MARTINS: No meu caso, sim, acho que eu não conseguia diferenciar muito bem. Talvez porque viesse, como leitor, da experiência de poetas como Drummond, que tinha lido muito antes de vir para São Paulo, João Cabral, e depois Rimbaud e Mallarmé. Acho que eu tinha a expectativa de uma poesia muito alta e, ao mesmo tempo, ainda não tinha experiência de vida suficiente que eu pudesse contrapor a essas leituras. Então não tinha olho para enxergar essas diferenças.

MAGMA: Talvez na época nem fosse possível. Mas falar de dentro pode ser interessante para dar uma outra idéia do que aconteceu naquele momento.

ALBERTO MARTINS: Eu sentia a dicção de todos esses poetas, os que estão na antologia da Heloísa Buarque de Holanda, como tendo muita coisa em comum. Havia a experiência muito forte do cotidiano, de uma elaboração formal que podia ser só uma anotação, um rascunho. Hoje acho que pode haver um valor muito grande nisso, mas ali, naquele momento, eu não tinha condições de avaliar que poemas eram de fato bem resolvidos.

MAGMA: Ainda nesse sentido, como você interpretaria a poesia moderna brasileira, por exemplo, a obra de Bandeira, Drummond, Cabral e de seus contemporâneos? Existia impasse ou ali era uma outra questão que se colocava?

ALBERTO MARTINS: Para mim, esses poetas foram poetas que se constituíram por inteiro. Aproveitaram o grande impulso moderno e souberam desenvolvê-lo, à altura do tempo e das condições de vida de cada um. Em suas obras a gente acompanha o desdobramento tanto do tempo histórico, social, como do tempo subjetivo — a juventude, a maturidade, a velhice. São obras que se cumprem inteiramente. Você me pergunta dos impasses. Com relação ao impasse dos anos 70, João Cabral já estava formado e quem está formado atravessa as coisas de um jeito diferente. Já quem está em formação sofre esse embate de forma muito intensa, e ele se torna de fato algo crucial. Vamos pensar em dois poetas que não estavam plenamente formados, o Ferreira Gullar e o Chico Alvim, que já tinham um

trabalho anterior, que se vinculava a projetos dos anos 50, e depois são totalmente afetados pelo Golpe de 64, por um projeto de país que vai embora. Para mim, o comovente é que a obra deles denuncia essa quebra. A obra do Gullar, ela acusa essas irregularidades no próprio corpo. Tem um momento em que ele pára de fazer poesia, depois se volta para os cordéis, para a poesia participante e, muitos anos mais tarde, é capaz de lançar um livro lindo, excepcional, como *Muitas vozes*, de 1999. Mas a sua obra traz, formal e tematicamente, essa marca da quebra no fazer poético. Já o Chico Alvim eu vejo como um poeta de extração lírica drummondiana. Num outro momento histórico, ele seria um poeta da primeira natureza, um lírico falando sobre o ar, sobre a luz, sobre a água. Mas ele também é colhido naquele contexto pós-64 e um projeto de poesia também se despedaça. Tanto que, naqueles poemas concisos, em que ele recolhe falas soltas e as reorganiza, tenho a impressão de que ele faz aquilo não como um movimento intrínseco do seu lirismo, mas por um compromisso com o tempo. É como se ele estivesse dizendo: “Olha, isso aqui aconteceu, a coisa se espatifou a esse ponto”. Então, para mim, esses dois poetas têm uma coisa muito bonita e paradoxal. São poetas cuja obra não se comporta no tempo da mesma maneira que a de Drummond, de Bandeira, de Cecília etc. — e nem poderiam, e isso é tocante; e isso, paradoxalmente, faz deles grandes poetas.

MAGMA: Na obra do Cacasó, há um corte muito brusco entre o primeiro e o segundo livro. Na de Chico Alvim, do primeiro para o segundo livro, a impressão que se tem é de que há um adensamento até chegar na forma mínima dos últimos livros.

ALBERTO MARTINS: Mas em Chico Alvim parecem conviver duas coisas distintas: aqueles poemas que podem ser uma única frase — “mas é limpinha” —, de comentário social muito agudo sobre o Brasil, assim como um outro poema de ordem lírica e totalmente distinto. O *Elefante* tem poemas líricos, mas de um lirismo que não tem mais chão histórico. Então há o retrato de um chão histórico muito preciso, feito nos poemas concisos, de comentário, e um outro que não tem chão histórico algum. Isso é agônico e comovente ao mesmo tempo. Então, só pra voltar a essa coisa do impasse, eu acho que esses são poetas que trazem o impasse, que acusam o impasse (vontade de dizer: que acusam o golpe...) no interior da própria obra. Na poesia de extração concreta, eu não sinto essa marca, essa quebra produzida pela história, e isso me faz falta.

MAGMA: Nos poetas dos anos 90 para cá, talvez esses dilemas não sejam tão visíveis. A impressão que se tem é de que todos são muito recorrentes, como o tema da paisagem urbana. Parece haver uma acomodação, como se o caminho não tivesse sido descoberto, como se seguissem uma espécie de fluxo. Já nos poetas dos anos 70, parece haver dicções mais distintas, mais problemas sendo tratados.

ALBERTO MARTINS: Talvez vocês tenham uma percepção distinta da minha sobre esse momento... Li há pouco um texto do Marcos Siscar, “A cisma da poesia brasileira”, que está na revista *Sibila* n. 4-5, que me tocou como há tempos não tocava um texto sobre poesia brasileira. Em primeiro lugar por-

A arte da notícia

sem dinheiro pro jornal
saio a esmo
pelas ruas

quem sabe dá pra ler
a notícia impressa
na calçada

lixo esparramado
fala da força
da última enxurrada
e de muitas outras coisas
mas nem todas
imediatamente decifráveis

com vontade de saber mais
sigo atento
pelas ruas

que, para falar da poesia hoje, ele vincula novamente poesia e política; situa os impasses dos anos 70 como um ponto nevrálgico, com sua dificuldade — ou impossibilidade — de se conectar diretamente à tradição. Faz uma leitura muito bonita da Ana Cristina César, que eu não havia formulado para mim, como uma tentativa de atravessar o impasse daqueles anos por dentro. O poema diz mais ou menos assim: “Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos...” — e o que se instaura é uma espécie de curto-circuito entre o corpo e o poema. Ao mesmo tempo, Siscar descarta esse discurso sem perspectiva crítica, tão comum hoje, que faz uma apologia da “multiplicidade”, da “diversidade”... Em suma, se não estou enganado, a “cisma” que ele identifica em muitos poetas hoje seria ainda um desdobramento do impasse daqueles anos...

MAGMA: E como esses processos são instaurados?
ALBERTO MARTINS: Os processos são demorados. São ciclos. A ditadura, por exemplo, durou vinte anos, e suas conseqüências mais do que isso. Quando algo é instaurado, leva tempo para mudar.

MAGMA: Pensando nessa questão do chão histórico, que tempos vivemos hoje?
ALBERTO MARTINS: Não sei muito bem como responder. Do ponto de vista literário, eu acho que existem matrizes na poesia brasileira, matrizes que se configuraram em torno do Modernismo,

e que hoje se encontram em deslizamento. Por vários motivos. Um deles é que a experiência da sociedade brasileira hoje não permite aquele otimismo inicial, inaugural, do Modernismo, mas pede uma outra chave. Outro, que imagino que seja comum a várias literaturas contemporâneas, é que as matrizes modernas vão sendo trabalhadas pelos poetas a partir dos diálogos que cada um estabelece com suas zonas de interesse, e também com outras línguas. O Paulo Henrique Britto, por exemplo, desenvolveu uma relação muito intensa com a poesia de língua inglesa; o Age de Carvalho fez o mesmo com a língua alemã, e assim muitos outros. Essas leituras não são necessariamente compartilhadas pelos outros poetas na mesma intensidade (como é compartilhada, penso, a literatura brasileira), de modo que, por um lado, vão se criando diferentes inflexões naquelas matrizes já configuradas... Isso, entretanto, não significa jogar por terra as matrizes modernas, mas significa, sim, que aquelas matrizes estão se movendo.

MAGMA: Essas matrizes estão nas metrópoles?

ALBERTO MARTINS: Não só. Eu gostaria de voltar àquela idéia das paisagens comunicantes. A metrópole é uma das paisagens possíveis, mas há outras em circulação. Hoje não existe chave ou programa para responder ao tempo; e os programas históricos perderam sua vigência, seu senso de validade. Isso pode dar a impressão aparente de que há uma grande diversidade caótica, sem denominadores comuns. Mas eu não partilho dessa opinião.

MAGMA: Tem um texto seu que saiu no livro *Artes e ofícios da poesia* que apresenta uma reflexão que parece, às vezes, incisiva. A certa altura você fala: “Daí que uma das peculiaridades deste momento seja que este não é um tempo em que as condições do fazer e da recepção poética estejam dadas, em que basta se incorporar a uma dicção preexistente para encontrar um leitor, tampouco é um tempo que pede ruptura com uma tradição obsoleta, já tudo tão rompido à nossa volta”. Esta constatação também implicaria que a recepção do leitor está mais difícil? Será que haveria hoje uma crença errônea de que é mais fácil publicar, de que o acesso e o diálogo são maiores?

ALBERTO MARTINS: Não. Eu acredito que a situação ficou melhor. Naquela época os poetas tinham um livro. Por exemplo, o Paulo Henriques tinha apenas *Liturgia da matéria*, que eu mesmo não conhecia. Os poetas estavam meio fora de circulação. A coleção “Claro Enigma” juntou o Chico Alvim, o Sebastião Uchoa Leite, o Zé Paulo Paes... gente que já tinha um percurso, e poetas mais novos, inclusive alguns que nunca tinham publicado, como eu. A idéia geral da coleção que o Augusto Massi organizou no final dos 80 e início dos 90 era justamente tramar de novo a experiência da poesia que andava solta, desfocada. De lá pra cá, eu acredito que se tornou mais fácil, na medida em que os livros existem, são publicados. Hoje você consegue percorrer a trajetória de um poeta. Isso significa que houve um caminho, bom ou mau, mas houve um caminho.

Quando digo que a situação ficou melhor, não estou pensando tanto em termos do lugar da poesia na sociedade, embora eu também ache que, nos últimos tempos, aconteceu um certo reequilíbrio com relação ao lugar da poesia. Vamos recuar um pouco: até os anos 50 no Brasil, o homem culto escrevia poesia. Todo bacharel de direito escrevia poesia. A formação do homem de classe média passava pela literatura. Hoje não passa mais. Hoje há pessoas que são cultas em determinadas áreas e não são cultas em literatura, mas são relativamente cultas em pintura, em cinema etc. Isso é um novo paradigma, com o qual a própria literatura tem que lidar. Por outro lado, há um momento ainda recente, na década de 80, quando houve uma espécie de *boom* das artes plásticas. Praticamente todo o caderno cultural dos jornais era voltado para os artistas plásticos, e o modelo para o jovem passou a ser as artes plásticas. Nesse momento, surgiram muitos artistas plásticos, enquanto a literatura não se manifestava tanto. Depois já nos anos 90 houve um certo equilíbrio. Eu passei a encontrar mais poetas, escritores, pessoas que gostam de poesia, e querem fazer poesia, cientes de que a poesia não é uma coisa que vai estourar na mídia, mas é isso que eles querem fazer.

Também sou inteiramente contra esse discurso horrível de que a poesia não vale nada, que se encontra, muitas vezes, na boca de tantos poetas. Essa pretensa anulação total da poesia é uma bobagem. No fundo, revela um sentimento extremo de onipotência. Hoje, ao contrário, eu encontro poetas que querem fazer poesia, boa poesia, sem cair nesses extremos da inflação exagerada ou da anulação total. E isso é bom, porque o papel da poesia não precisa ser, necessariamente, aquele que foi em 22.

MAGMA: Ali também era um projeto político, de mudança de um estado de coisas. Depois parece que houve um contexto semelhante nos anos 50,

com o Concretismo. Mas então veio o Golpe, tudo se esfacelou e aí não tinha como ter um projeto político.

ALBERTO MARTINS: Em 22 é a poesia que informa as outras artes; são os poetas que vão dizer para o pintor “a coisa está arrebrandando aqui, ali...”; são os poetas que se tornam críticos de arte. A poesia é o centro do movimento. Não acho que hoje, no contexto em que vivemos, a poesia vá desempenhar esse mesmo tipo de papel, de ser quase que a porta-voz exclusiva de uma renovação cultural. Mas acho que a poesia vai se confirmando como uma atividade que fecunda as outras. E penso que o papel dela, no fundo, é esse. Dificilmente a poesia vai alcançar megatiragens, ter uma altíssima circulação — mas ela vai, sim, fecundar as outras atividades porque tem a capacidade de ser muito concentrada, muito vital. Quando um poema realmente acerta, ele dá uma entrada no mundo que poucas coisas oferecem. Daí o poema tocar o cineasta, o artista gráfico, o músico, o pintor... sem falar naqueles que não estão propriamente no campo das artes, mas também são tocados por ela sem que a gente saiba.

MAGMA: Quando você falava das condições do fazer, você estava se referindo ao ato de criação?

ALBERTO MARTINS: O que cerca o ato de escrever. Porque você não executa esse ato sozinho, você o faz num ambiente cercado de diálogos. No fundo, você está alimentado por diálogos — ou pela ausência deles.

MAGMA: E aí você discute a questão da tradição, quando toca no diálogo que seu trabalho estabelece com poetas como Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud. O fazer então toma uma dimensão mais ampla do que simplesmente o ato da escrita.

ALBERTO MARTINS: Uma coisa que sempre me chama a atenção é que, de todas as atividades de criação, a escrita é talvez a mais invisível. O dançarino tem que educar o corpo para poder atuar. O gravador tem que se apropriar das ferramentas, do papel, da tinta. O músico tem que aprender a percutir ou soprar um instrumento. Já a base material da escrita é praticamente invisível, porque são os corpos da língua — o vocabulário, a gramática, a sintaxe — que estão internalizados. O que aparece é mínimo. É o gesto de você riscar um lápis no papel.

MAGMA: Será que as gerações mais novas pensam nas condições que cercam o fazer? É possível apontar de antemão linhas poéticas que podem permanecer?

ALBERTO MARTINS: Acho difícil dizer de antemão que linhas vão permanecer. Quando olhamos para as gerações mais velhas, o que vemos é uma perspectiva depurada pelo tempo. De quatrocentos que estavam em atividade, a gente lembra de cinco ou seis nomes. Hoje, quantos existem e têm dicções às vezes muito próximas um do outro, mas que é difícil reconhecer no calor da hora?

Eu me lembro de uma manhã na faculdade de Letras, quando um colega se aproximou e mostrou algo que era mais ou menos um trocadilho, dizendo: “olha, que legal, um poema!”. Aparentemente, tinha todos os ingre-

dientes para ser um poema; tinha ritmo, assonância, aliterações. Mas também podia ser só uma brincadeira banal. Lembro que disse: “calma, não sei se é um poema” — e ele levou um susto, ficou surpreso, pois já tinha banalizado, automatizado o que era e o que não era um poema. E a grande luta é para não automatizar.

MAGMA: Em todos os níveis, inclusive no trabalho intelectual.

ALBERTO MARTINS: Em todos os níveis, exatamente.

MAGMA: Como você vê a crítica e o trabalho intelectual nesse contexto?

ALBERTO MARTINS: Eu falo do ponto de vista de uma reflexão intuitiva, e não propriamente de um estudo sistemático. Se pensarmos que a obra de arte, no fundo, é uma pergunta, eu sinto falta de um mapa das perguntas que estão sendo feitas pelos outros poetas. Tenho a impressão de que essa tarefa caberia à crítica. Me parece que, junto com o espaço inteligente do jornal, perdeu-se também um certo diálogo produtivo no qual a interlocução com um leitor crítico ajudava o artista a compreender seus próprios dilemas e, com isso, avançar.

MAGMA: Você acha que há um espaço para discussão de poesia hoje? Parece não haver no Brasil uma tradição de discussão de poesia. Por exemplo, com relação aos modernistas, eles discutiam muito através de cartas: Mário com Bandeira, Mário com Drummond... mas você não tem um espaço público onde se dá essa discussão. Na USP, ano passado, houve vários encontros com escritores, por exemplo, com você, com o Paulo Henriques Brito, com o Milton Hatoum. Há tentativas de trazer mais para perto dos alunos o que está acontecendo atualmente, gerar uma discussão, mas será que é suficiente?

ALBERTO MARTINS: Isso depende de iniciativas como esta. Esta é uma discussão sobre poesia. Não é comum, não é todo dia que isso acontece para mim. Na verdade, há dificuldade em encontrar pessoas com as quais você pode falar sobre poesia. Agora, na universidade, esse espaço podia ser maior — seja um grupo de estudos, seja um centro que reúna material e publicações, seja um lugar para as pessoas simplesmente poderem falar sobre poesia, em um espaço que não fosse necessariamente uma aula, que não fosse necessariamente uma palestra, mas alguma coisa intermediária que pudesse ser um núcleo de diálogo. Acredito que haveria espaço, mas talvez a universidade esteja muito sobrecarregada, com encargos que não facilitam a abertura desse espaço. Os outros lugares são veículos de mercado e estão pautados pela necessidade. Por exemplo, numa editora você encontra uma vida intelectual lá dentro. Dentro da editora em que trabalho, também conversamos de poesia, e às vezes coisas muito interessantes, mas há sempre um ritmo, uma necessidade imediata de fechar o trabalho. Então a gente convive com ela no dia-a-dia, entre altos e baixos, mas não é um lugar público, e nem se pode instaurar plenamente esse diálogo.

MAGMA: Escorregando para o mercado editorial, o cenário atual está favorável para as editoras?

Um homem em dívidas

de modo quase abstrato
imperceptível
sem notar mesmo

vai deixando a assinatura
nos papéis que lhe
apresentam;
folhas soltas de talões de
cheques
tíquetes de cartões

no fim do mês
todas as assinaturas
se revoltam

e ele se pergunta outra vez
se não seria mais fácil
mudar de nome

ALBERTO MARTINS: Para sustentar uma editora de maneira estável ao longo do tempo, é fundamental o país ter uma base de leitores muito maior, caso contrário as editoras se vêem na dependência de uns poucos títulos que vendam muito. Mas mudando um pouco o foco: sabe como eu acho que aumentaria a base de leitores? Além da educação, com um sistema de transportes públicos eficiente. Há alguma coisa em comum entre a leitura e o meio de transporte. Quando a pessoa vai de carro ao trabalho, é o carro dela, e o carro é ela. Ela não sai de dentro de si. Quando vai de trem, de ônibus ou de metrô, aquele veículo não é mais dela, é de todos — e ela necessariamente sai um pouco de si. A experiência da leitura é também um pouco esse sair de si e estar imerso numa coisa pública. O livro é, por excelência, um veículo público. Ele não é do autor, nem da editora, nem do leitor. Por isso digo que a literatura é um meio de transporte, ela tem que ser coletiva.

MAGMA: Mas aí é que está: são pessoas que não estão no volante. São pessoas que podem sentar no trem, num ônibus...

ALBERTO MARTINS: Exatamente. Um modo de mexer na circulação da cultura seria montar um sistema de transportes eficiente; um contexto em que as pessoas deixem de sair de carro e sejam levadas a usar o meio de transporte público. Com um meio de transporte eficiente, confortável, as pessoas vão se dar conta de que existe uma dimensão coletiva que não é apenas hostil e com o tempo vão começar também a ler enquanto viajam.

MAGMA: E você usa o trem?

ALBERTO MARTINS: Uso muitas vezes...

MAGMA: Você lê dentro do trem?

ALBERTO MARTINS: ... o trem da Marginal Pinheiros tem ar-condicionado, toca música, às vezes toca *blues* no fim da tarde... Não, ali eu não leio. Ali eu fico olhando a paisagem. Mas você sai de dentro de você e você se coloca num lugar em que existe o outro, em que existe a dimensão pública. É muito mais gostoso, muito mais civilizado. Eu comecei a prestar atenção nisso porque, no final dos anos 90, quando a maioria dos poemas do *Cais* já estavam escritos e para mim se fechava um certo ciclo de poemas e de gravuras, eu fui trabalhar na Cosac & Naify, e ela logo se mudou de Perdizes para um prédio na Praça da República. Eu passei a ir de ônibus para o trabalho e a reparar muito nisso, no ônibus, do transporte público, e os poemas também começaram a conversar com isso.

MAGMA: Você tem muitos inéditos?

ALBERTO MARTINS: Os poemas foram meio que se proliferando. Eles trazem duas questões que passaram a ser importantes para mim: uma é essa do transporte público e outra é que até os 40 anos eu nunca tinha trabalhado em regime de escritório oito horas por dia. Eu sempre dei aulas, fazia *freelance* para editoras... atividades que possibilitam um certo jogo com o tempo.

Daí, aos 40, eu parei de dar aulas e fui trabalhar oito ou mais horas por dia, e posso dizer que trabalhar esse período de tempo seguido num regime de escritório é uma experiência... digamos, *marcante*. Por sorte eu já tinha 40 anos e me considerava razoavelmente formado.

MAGMA: Agora imagina o trabalhador brasileiro, que acorda cinco horas da manhã, vai pegar esse transporte, fica duas, três horas no trânsito, não trabalha só oito horas, mas até mais do que isso, volta para casa, dorme, acorda...

ALBERTO MARTINS: Tem pessoas que revelam uma fibra extraordinária... Outro dia eu fui ver um prelo, uma pequena prensa, lá perto da estação Bresser, e tinha uma pessoa que trabalhava com a impressão de notas fiscais e começamos a conversar. Ele acordava todo dia às quatro e meia da manhã, ia para a feira para trabalhar vendendo não me lembro o quê; chegava na feira cinco e meia, seis horas, e ficava até as oito. Às oito da manhã entrava nesse trabalho na gráfica; ficava até as cinco, saía e seguia para outra gráfica para ajudar das seis às onze. No Brasil, existem milhares de casos como esse. Mas eu queria me referir não tanto à quantidade de trabalho, mas ao trabalho alienado, que é deformante. Isso existe também na Universidade. Por outro lado, tem um aspecto nessa questão do trabalho que para mim foi importante reconhecer e é que o poeta não deve ter condições especiais... É uma coisa muito ambígua, que eu não sei formular direito, talvez seja um paradoxo.

MAGMA: Condições ou conduções?

ALBERTO MARTINS: Condições e conduções [*risos*]... Tendo lido muito Rimbaud, Mallarmé, você fica imbuído daquela idéia do poeta maldito, do poeta como um ser à parte, marginal. Eu, de fato, acho isso muito forte e reconheço a força e a importância desse lugar. Por outro lado, o movimento contrário também é necessário. Um livro que foi importante para mim é do poeta polonês Czeslaw Milosz, chamado *The witness of poetry*, que li em 1985, e no qual ele de certo modo pontua o caminho contrário: o poeta se despidendo do lugar de maldito para se reconhecer como cidadão entre outros. De fato, eu acho que ficar mantendo hoje o rótulo do maldito é reacionário, é fora do lugar. Esses poemas que lidam com os meios de transporte e com a experiência do trabalho, com o fato de você sofrer essa experiência, têm a ver com o estar sujeito à mesma experiência a que todos estão sujeitos. Digo que tem algo meio paradoxal aí porque, por um lado, eu acho que a arte é um negócio tão excepcional que deveria ter todas as condições excepcionais para poder se manifestar; por outro, acho que não pode ter condições excepcionais, não pode ter nenhum privilégio...

MAGMA: É onde a liberdade pode até acontecer...

ALBERTO MARTINS: ... e tem que estar sujeita às mesmas condições de todos. Com relação aos poemas que tenho feito, não estou achando que eles têm particularmente muita graça; mas eles tentam dialogar com essa experiência do trabalho, com o fato de você sofrer a experiência do trabalho.

A arte do negócio

pelo jeito
vou ter de juntar pedras

aprender a empilhá-las
em volta de um buraco
e tirar o máximo proveito
das imperfeições do terreno

pelo jeito
vou mesmo ter de juntar pedras
e construir eclusas

embora a graça
a graça da água esteja na fuga

- **MAGMA:** ... que é mais complicado quando há a necessidade, a sobrevivência...
- **ALBERTO MARTINS:** Não tenha dúvida. E tem ainda uma outra coisa: hoje em dia houve uma tal introjeção dos valores de trabalho, que se passa a medir o seu valor próprio pela produtividade — o quanto a pessoa foi produtiva, o quanto não foi produtiva — e que é horrível em termos de relações humanas.
- **MAGMA:** Dá para um artista viver do próprio trabalho?
- **ALBERTO MARTINS:** Dá se a gente ampliar um pouco o entendimento do que é “viver do próprio trabalho”. Na editora, eu leio, escrevo e reescrevo. Ganho um salário — portanto, de algum modo, vivo de literatura. Um professor que dá aulas de poesia, de certo modo, vive de poesia. É nesse sentido que dá... E tem diferenças nas diversas áreas, na música...
- **MAGMA:** Já que você falou da música, você atua nas mais diferentes áreas de produção artística...
- **ALBERTO MARTINS:** Não, não nas mais diferentes.

MAGMA: Produzindo xilogravuras, esculturas, poesia, prosa...

ALBERTO MARTINS: Mas a gravura tem muito a ver com a literatura, com o livro. Eu penso muito nisso. O livro de certo modo reúne para mim essas duas coisas: reúne o trabalho de texto e uma questão gráfica. E a página não deixa de ser um desdobramento da gravura, enquanto impressão de uma superfície sobre a outra. Eu me inquieto muito pensando em qual seria o melhor lugar para um artista, se a universidade, o mercado... Provavelmente, não há resposta definitiva para isso. Mas tenho a impressão de que trabalhar num lugar que faz livros, neste momento, reúne as duas coisas.

MAGMA: Parece haver uma unidade muito grande no seu trabalho também. Apesar de serem registros distintos, tem um diálogo muito fecundo entre a gravura e a literatura.

ALBERTO MARTINS: Tendo a achar que sim.

MAGMA: E, nesse sentido, vem também o seu trabalho de ilustrador.

ALBERTO MARTINS: De ilustrador?

MAGMA: Ou de gravador, cujo trabalho pode ir para o livro. Tem, por exemplo, o seu trabalho de ilustração do livro do Alcides Villaça para a coleção “Claro Enigma”, ou ainda a capa do *Mal obscuro*⁶, de Giuseppe Berto.

ALBERTO MARTINS: Para o livro do Alcides Villaça foi um só desenho, de modo que eu não configuraria como o trabalho de um ilustrador. Já a capa do *Mal obscuro* era uma gravura antiga, de que eu gostava, em que tinha

⁶ São Paulo: Editora 34, 2005.

aquele rastro de figura, com o guarda-chuva, sumindo numa esquina ou atrás de uma parede. Não era uma gravura que eu considerasse uma gravura em si, que eu exporia como tal, mas à medida que trabalhava no livro passei a achar que podia dar uma boa capa. O pai do personagem tinha uma loja que vendia chapéus e guarda-chuvas, usava aquela bota grande, e o personagem nunca alcança o pai. Assim sugeri essa imagem para a capa. Foi mais uma associação do que uma ilustração.

MAGMA: Parece uma coisa mais rara, é um encontro mesmo.

ALBERTO MARTINS: Essa idéia da “associação” eu devo ao Evandro Carlos Jardim, gravador, e de quem segui as aulas na ECA, como ouvinte, por muito tempo. O Jardim insiste no fato de que o artista deve comparecer sempre com o próprio trabalho, mas tendo a liberdade para estabelecer relações, para associar o seu trabalho a outros fatos, desde que isso seja coerente com a sua poética. Desse modo, o trabalho nunca perde sua independência, sua razão de ser. Isso é diferente da ilustração tomada num sentido menor, decaído, em que um dos meios teria menos liberdade em relação ao outro. Nos livros com imagens que fiz até agora, seja o *Cais*, sejam os infanto-juvenis com imagens do Goeldi, do Segall ou do Debret,⁷ faço questão de deixar algumas páginas sem texto, só com imagens, para que se perceba que a imagem não nasce no mesmo lugar do texto, ela vem de outro lugar...

MAGMA: É uma coisa intrínseca...

ALBERTO MARTINS: É, a temporalidade da imagem é diferente... Isso traz de volta a questão da poesia concreta... Ao privilegiar tanto o elemento visual na linguagem em prejuízo do discursivo, da temporalidade do discurso, ela perde esse elemento intrínseco, que é o tempo, abre mão dessa experiência... Mas voltando ao livro... Num livro de imagens, um livro ilustrado, acho que texto e imagem têm que ter vidas independentes, em separado... ou então que se casem tão bem quanto letra e música numa canção...

MAGMA: Falando em música, apesar de não ser tão evidente, seria possível fazer alguma relação com seu trabalho?

ALBERTO MARTINS: A primeira coisa que me despertou para a poesia foi Chico Buarque cantando “A Banda” naquele festival da Record, que deve ter acontecido em 66. Eu tinha oito anos e me lembro, eu lá, na frente da televisão... Foi a primeira vez que eu vi, ouvi as palavras se organizando, criando uma certa ordem, e nessa ordem um encantamento... Assim meu primeiro contato com a poesia foi Chico Buarque. Tinha todos os seus discos e decorava as letras que vinham reproduzidas na contracapa. Depois vieram os Beatles, curiosamente, também por volta de 66, 68. Eu me tornei um ouvinte incansável. Ouvia as músicas sem entender o inglês, mas, de novo, as palavras cantadas numa certa ordem, num certo ritmo, criavam um espaço diferente, muito mais atraente do que o espaço normal à minha volta... Depois, na adolescência, houve um período intenso de rock, muito Rolling Stones e muito Bob Dylan, e depois também um certo distanciamento da música. Só recentemente voltei a ouvir música

⁷ Goeldi: *história de horizonte*, com xilogravuras de Goeldi (São Paulo, MAC / Paulinas, 1995); *A floresta e o estrangeiro*, com guaches e aquarelas de Lasar Segall (São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2000) e *A história de Biruta*, com desenhos e aquarelas de Debret (Companhia das Letrinhas, no prelo).

com mais frequência, sobretudo por conta dos meus filhos que trouxeram a música para dentro de casa. Esses DVDs do Chico Buarque, que saíram há pouco, foram um reencontro para mim. Ali a gente percebe uma generosidade que existe na música brasileira; por exemplo, na relação do Chico com o Tom Jobim; e também na relação do Tom com o Vinícius... A música instaurou, assim, uma generosidade que é tocante... E não há a menor dúvida de que todos eles foram alimentados em alto grau pela poesia... Uma vez vi na TV o Tom Jobim lendo Drummond e era lindo o jeito como ele lia, um músico lendo poesia... Quanto ao Chico, um dia relendo o *Romanceiro da Inconfidência*, notei que, se pegasse algumas daquelas quadrinhas da Cecília Meireles e começasse a cantá-las como se fosse uma letra do Chico, o poema encaixava perfeitamente... Acho que o lirismo do Chico tem muitos pontos de contato com o lirismo da Cecília...

MAGMA: No quarto disco dele, na última música, ele pegou do *Romanceiro* um trecho e musicou... Mas, nos anos 70, diziam que a poesia tinha ido para a música. Houve uma presença muito forte da poesia na música que talvez tenha repercutido em você.

ALBERTO MARTINS: Pois é, mas veja como as coisas se complicam: para quem percebia que não ia ser um cantor, um compositor, o fato de a poesia ter migrado para a música também era um problema, não? Afinal, você queria escrever, mas a poesia não estava mais no papel mas na canção... Ou seja, por um lado isso também acentuava o impasse... Só para dar mais uma volta no assunto: num desses DVDs, o Chico, poeta, compositor e romancista de primeiríssima, vem dizer que fazer letra de música não tem nada a ver com escrever um poema, que são coisas totalmente distintas... É engraçado, não? E ele deve saber...

Mas voltando à relação entre música e poesia, há uma coisa mais específica no ato de escrever poemas que, para mim, mudou. Houve uma época em que escrevia muito à la João Cabral, quero dizer, anotava uma coisinha aqui, outra ali, e o poema era resultado de uma operação demorada, quase que de um ato de montagem... Era uma atividade muito visual, e era também um modo de manter o controle sobre o poema... Do *Cais* pra cá, eu vim mudando e o poema passou a depender muito mais da memória da fala, a nascer oralmente. Antes eu tinha poemas que levavam meses, anos, para serem escritos... agora estou me dando um prazo muito mais curto: ou o poema se resolve em dois ou três dias, ou ele não se resolve. Às vezes é uma frase que o detona, um certo ritmo de frase que acontece... Não sei se isso talvez se aproxima, de algum modo, da canção...

MAGMA: O Chico fala que durante o processo de criação ele aprende através daquilo que escreveu. Você tem também essa sensação de revelação, de aprendizagem por meio do processo de criação?

ALBERTO MARTINS: Sim. Eu acredito que funcione desse modo: você quer escrever o poema, sem saber o que ele é, o que ele vai ser... Inclusive, sem ter certeza nenhuma de que ele vai realmente chegar a ser alguma coisa. Para mim, só faz sentido escrever dessa forma, porque se já soubesse como seria o poema, se tivesse um programa, algo assim, não teria graça... O

poema, a gravura, a obra seja qual for, todas elas devem trazer a surpresa para quem está fazendo. Nesse sentido, é sim uma aprendizagem, já que se descobre alguma coisa que não sabia antes... Naquele encontro com Paulo Henriques Brito na USP, no ano passado, aconteceu uma coisa curiosa. O Paulo Henriques disse que, para escrever, muitas vezes ele se coloca um pequeno programa: “esse poema eu vou escrever em versos de tantas sílabas, com rimas alternadas etc.”. Isso é um estímulo para ele e, a partir daí, as coisas acontecem e ele faz poemas lindos, muito bem resolvidos e com altas surpresas... Eu jamais conseguiria operar assim. Se eu souber onde eu quero chegar, não tem a menor graça.

MAGMA: Há uma necessidade interna, do material, que pode ser estendido para as artes plásticas. Nesse sentido, como é o seu trabalho como gravador?

ALBERTO MARTINS: Nas artes plásticas, a questão da necessidade do material é evidente. Com relação à gravura, se a ferramenta não estiver afiada, se o gravador não souber o corte que vai dar, não faz nada. Se a madeira é dura, como imbuia, é possível conseguir certas linhas muito agudas, muito precisas, e vai ser extremamente trabalhoso desbastar uma área grande na superfície da madeira. Já com uma madeira mais dócil, é possível desbastar grandes áreas com facilidade; no entanto, vai ser muito difícil conseguir uma linha fina e precisa, porque a fibra da madeira tende a quebrar. Portanto, essa relação entre a necessidade interna do material e a forma nas artes plásticas é diretíssima, evidente, salta à vista... Penso que esse aprendizado na literatura é mais sutil, talvez mais difícil de localizar... O bom crítico seria justamente aquele que é capaz de apontar se as relações entre forma e matéria estão se dando de forma adequada ou não. Uma coisa que me parece muito útil, entre poetas, é pegar o texto do outro e ler, em voz alta, com liberdade, e deixar que o outro leia o seu com as inflexões dele... Desse modo, é possível perceber onde cada um dá o ritmo, o que funciona nas várias leituras e o que não.

MAGMA: Sobre a confluência entre artes plásticas e literatura, o que veio antes?

ALBERTO MARTINS: Para mim, veio a literatura.

MAGMA: Haveria um lugar particular para a literatura hoje?

ALBERTO MARTINS: O lugar da poesia é fecundar as outras artes. Como acontece cada vez mais com a música popular que está fecundando outras formas artísticas.

MAGMA: Fica a impressão, para quem lê sua obra, de que não é possível estabelecer uma linha divisória tão nítida entre poesia e prosa. Em *A história dos ossos*, por exemplo, há muitos trechos com procedimentos próprios do registro lírico, tais como rimas internas, paralelismos, gradações etc.

ALBERTO MARTINS: Acho que a observação faz sentido... Inclusive, tenho a impressão de que só consegui escrever *A história dos ossos* depois de ter feito o *Cais*. Parece que os poemas mapearam antes toda a paisagem do litoral...

Poema simples

jogo sobre a mesa
tudo que tenho
e contemplo a extensão de minha
pobreza:

um tampo de mesa sem limites
e os ruídos (inaudíveis) da cidade

contente me calo:
minha reserva de pobreza
é uma promessa de alegria

: Não sei bem quando me dei conta de que no centro do
: *Cais* está o poema “Em torno da cidade”, que tem nove
: partes. É um poema no qual a cidade se vê de cima, de
: baixo, de fora, de dentro... e no final do poema, a ima-
: gem de um morto nas águas — “Da janela vejo / a ca-
: noa que passa / rebocada de borco / feito uma imagem:
: / sem nome / sem corpo / — rio, / pra onde foi o
: outro?”... Eu não sei o quanto era óbvio para mim que
: havia um morto nessa história, numa canoa, que preci-
: sava ser desembarcado. No fundo, *A história dos ossos* dá
: um destino a esse corpo que já estava presente no poema.
: Então faz sentido a sua observação de encontrar o re-
: gistro lírico na prosa. Inclusive, nunca me considerei
: um bom leitor de narrativa; sempre me senti um leitor
: de poesia... O que me levou à prosa foi uma necessida-
: de de deslocar blocos maiores de tempo, maiores do
: que um poema... E o que percebi é que *A história dos*

ossos só se tornou possível quando eu já tinha mapeado o espaço daquela cidade, as situações líricas daquele espaço... Eu gostei de trabalhar com esses blocos maiores e comecei a escrever uns contos, mas ainda tenho muitas dúvidas com relação a procedimentos específicos da prosa. Outro dia eu disse ao Rodrigo Lacerda, que é acima de tudo um prosador, que escrever prosa estava me colocando problemas que os poemas nunca haviam colocado... Agora eu me vejo preocupado em saber se o personagem virou para a esquerda ou para a direita, se a distância entre uma coisa e outra é de cinco, dez ou trinta metros! Como poeta nunca me coloquei esse tipo de questão. O Rodrigo riu, acho que até com alguma satisfação, pois essas são questões que não surgem na poesia, mas a prosa, ou pelo menos certo tipo de prosa, coloca. Essa experiência tem sido nova para mim, não sei exatamente que resultados dará, mas tenho a sensação de ampliar meu campo de ação como escritor.

MAGMA: Será que a ficção de repente não vai levar a um contrafluxo em direção à poesia?

ALBERTO MARTINS: É possível. Inclusive porque, depois dessa experiência com a prosa, aconteceu outra coisa engraçada. Comecei a escrever um texto que achei que seria um poema, mas ele apareceu e se estruturou como uma pequena cena dramática, como um diálogo entre três personagens — na verdade, dois; pois um não falou nada até agora... Certamente isso tem a ver com a prosa; talvez com permitir que existam personagens...

MAGMA: Num período longo de tempo, seus textos foram sendo retomados, num evidente trabalho de concisão, com pequenos deslocamentos e cortes, como é possível perceber pela leitura de sua dissertação apresentada na FFLCH, de sua tese apresentada na ECA e dos livros *Poemas* e *Cais*. Como se dá esse processo de reescritura?

ALBERTO MARTINS: Não sei se é propriamente uma reescritura, com todo o peso dessa palavra. São versões anteriores. Tem uma coisa que é um pouco

absurda. Eu costumo escrever muito, gastar muito papel; nesse sentido, o corte é meio natural. No primeiro livro, *Poemas*, que é de 1990, o Augusto Massi ajudou muito a cortar. Ele também operava por um “pensamento de corte”, digamos assim. Lemos juntos os poemas e ele fez várias sugestões boas. No *Cais*, os cortes talvez tenham sido ainda maiores, mas não sei dizer quanto.

MAGMA: Não parece ser somente corte, mas uma sedimentação da escrita ao longo de dez anos ou mais.

ALBERTO MARTINS: Acho que me reconheço nesse processo de sedimentação, esses processos lentos, que vão encontrando a sua forma ao longo do tempo. Embora eu preferiria não precisar esperar ciclos tão longos assim, de dez, doze anos ou mais; as primeiras notas para “O cão no sótão”, a primeira novela de *A história dos ossos*, são de 1978...

MAGMA: Em sua dissertação, a segunda parte, “Indagação da poesia” — a primeira parte, “Indagação da paisagem”, é composta por poemas —, poderia ser lida como uma autobiografia intelectual, em que você reflete sobre seu trabalho de criação e convida o leitor ao diálogo, com uma linguagem distante dos padrões acadêmicos. Como ela foi recebida na época?

ALBERTO MARTINS: Foi um percurso curioso. Eu entrei na pós-graduação na FFLCH orientado pelo José Miguel Wisnik, depois de ter feito aquelas viagens ao Peru, Bolívia e México, que me marcaram muito, e um ano após a minha mulher, Gô Kok, ter entrado na pós-graduação em História, também na FFLCH. Eu não tinha muito claro o tema do meu trabalho, mas sabia que seria algo sobre as leituras que eu havia feito de Rimbaud e Mallarmé... Mas no meio do caminho surgiram também essas paisagens da América, e eu não sabia como juntar essas duas coisas num trabalho de pós-graduação. Durante o curso de pós, todas essas perguntas começaram a tomar corpo nos poemas, tanto a relação com as paisagens como as respostas que eu precisava dar ao Rimbaud e ao Mallarmé... Com os poemas acontecendo (são os poemas que estão no *Cais*) e várias transformações na vida pessoal (a essa altura eu comecei a dar aulas de gravura no Museu Lasar Segall, no MAC e numa faculdade particular), achei que não ia mais fazer pós-graduação. Pedi trancamento do curso por dois anos e ao fim desse prazo estava me dirigindo à Letras para pedir o desligamento definitivo quando encontrei, na porta do prédio, o Lafetá. Nós não tínhamos intimidade, mas eu havia seguido o curso dele sobre Graciliano na pós, e começamos a conversar. Eu expus a situação, falei dos poemas, falei que ia me desligar, e ele disse que não; que havia espaço para apresentar os poemas, que eu fizesse um pequeno texto reflexivo acerca deles... E foi isso que tornou possível meu mestrado. O José Miguel não poderia sugerir isso para mim pois, sendo meu orientador, isso soaria como um favorecimento em vista da amizade, mas, com a sugestão partindo de outro professor, ele pôde encampar a idéia e topou.

Mas há também um outro aspecto, que vem das conversas com o Jardim. Eu comecei a frequentar as aulas de gravura do Jardim em 1981, bem antes de entrar na pós. E ele sempre insistiu que um artista plástico devia estar presente na universidade pela via do trabalho plástico, e não por

Duas vezes Attila József (1905-1937)

1.

não teve pai
não teve mãe
seus tios lhe disseram que seu nome
não era um nome

só mais tarde
descobriu nos livros que havia um átila
rei dos hunos
e se reconheceu

eu não falo húngaro
a sua língua
mas também o reconheço
pobre
entre os mais pobres
o poeta que disse:

Se tens fome, aceita como prato um
papel em branco;

mas se encontrarmos alguma outra
coisa,
então deixa que eu também coma. Eu
também,
eu também tenho fome

2.

esta noite
eu tenho quarenta e oito
ele terá sempre
trinta e um, trinta e dois

eu leio no meu quarto
os poemas de attila józsef
numa edição de bolso
em castelhano

ele erra
nos arredores da estação
à espera de um trem de carga
em balatonszárszó

uma produção de outra natureza; assim mestrado e doutorado deviam ser defendidos pelo artista com o próprio trabalho. Essa é uma questão importante a ser discutida na universidade — é preciso entender que, na arte, a inteligência está no *fazer* e não necessariamente no *discorrer sobre*. Existem artistas plásticos — vale o mesmo para o arquiteto — que têm um pensamento espacial altamente desenvolvido e pouca prática de escrita. A exigência acadêmica do “texto”, no caso do artista, desvia o trabalho de arte do seu verdadeiro lugar e cria uma armadilha muito comum, que é o artista montar um discurso sobre o próprio trabalho e passar a acreditar nesse discurso. Isso é um equívoco brutal. Como eu convivia com essas questões nas aulas do Jardim, isso também foi importante para que eu apresentasse os poemas no mestrado.

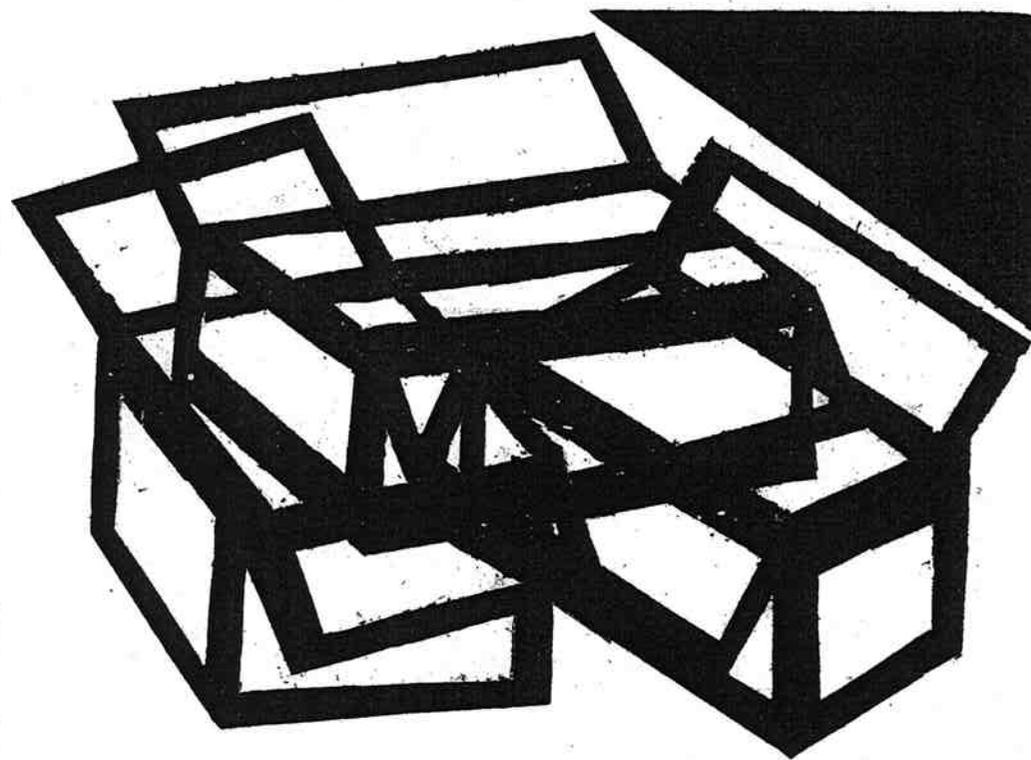
MAGMA: As suas aulas com o Jardim começaram em 81 quando você ainda estava na graduação em Letras?

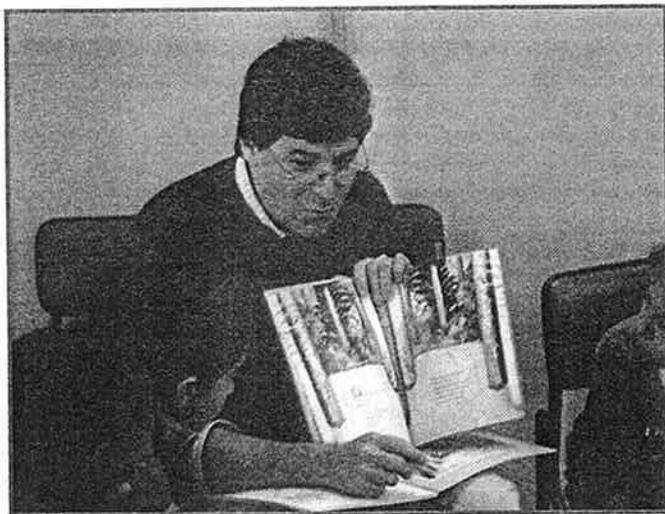
ALBERTO MARTINS: Quando eu estava terminando a graduação; eu desenhava muito, sobretudo na beirada dos cadernos. Então fiz alguns desenhos maiores e enviei para um salão de arte jovem em Santos. Era um salão relativamente importante na época e ganhei um prêmio. Pensei que aquilo podia ter algum desdobramento. Um ex-aluno de Letras, o José Antônio Arantes, poeta e tradutor que hoje mora em Londres, havia estudado gravura com o Jardim. O Alcides Villaça me indicou o Zé Antônio, que tinha sido aluno dele, e por aí que cheguei ao Jardim. Fui fazer as aulas de gravura com o Jardim primeiro na FAAP, como ouvinte, depois na ECA... Eu me lembro que ele me perguntava sempre: "mas isso é desenho de poeta ou de artista plástico?". Eu não sabia responder.

MAGMA: Mas ele estava provocando ou ele percebia contaminações?

ALBERTO MARTINS: Ele estava provocando... E eu não tinha outro jeito senão continuar fazendo, ir à aula seguinte e fazer, fazer... Assim a gravura, as artes plásticas, foram ganhando um peso na minha vida que eu nunca havia imaginado. Uma estratégia que adotei foi não tentar responder aos problemas que isso me trazia de um ponto de vista propriamente intelectual. Certamente é uma matéria muito interessante fazer as conexões entre o ato da escrita e o ato de gravar; é possível ir a Derrida, a Benjamin... Mas eu elegi não fazer isso, porque se o fizesse provavelmente acabaria não fazendo o trabalho e eu estava mais interessado em fazer o trabalho e deixar que ele mesmo fosse respondendo a essas questões... Quando eu estava me formando, boa parte dos amigos e colegas foi para a universidade, dar aulas e seguir carreira acadêmica. Mas naquele momento, a literatura (entenda-se a arte) e a carreira acadêmica me pareciam coisas excludentes — o que, provavelmente, reflete aqueles impasses dos anos 70, de que falávamos há pouco, quando as escolhas eram sempre excludentes. Não digo que sejam incompatíveis hoje; nem que o sejam para todo mundo, mas era assim que eu percebia as coisas na época.

No fundo, há uma questão bem importante aí, que é — quais são as escolhas que uma pessoa, no caso um artista, tem que fazer para que o seu trabalho criativo se desenvolva? É muito difícil responder a isso, mas uma coisa central é perceber quais são as perguntas que te levam ao trabalho e as perguntas que te desviam dele. E mesmo dentro das perguntas que levam ao trabalho existem as perguntas fortes e as perguntas fracas. De certo modo, você emerge na cultura num determinado momento e se depara com as perguntas com que vai trabalhar pelo resto da vida. Essas perguntas não são perguntas de cunho pessoal, subjetivo, embora a gente as experimente como tal, mas são perguntas do tempo, perguntas históricas, que estão em ebulição à espera de serem formuladas. Em alguma medida, acho que essas perguntas são geracionais (mas só na medida em que cada geração assinala uma certa inflexão no tempo), isto é, cada geração se depara de novo com um estoque de perguntas a trabalhar. E dentro desse estoque existem as perguntas fortes e as fracas.





Eu tendo a acreditar que é muito difícil trocar de pergunta — ela se desdobra, se expande, tomara que se aprofunde, mas é muito difícil trocar de pergunta. Por isso, ter perguntas fortes e ser fiel a elas é uma questão decisiva para o artista. A questão que me faço é: quais são as perguntas das gerações mais novas? São perguntas de que ordem? É uma questão importante porque a trajetória de um artista depende em grande parte dessas perguntas que o afetaram num momento de formação, quando ele começou a olhar o mundo, e existem momentos cujas perguntas são mais fortes, mais fecundas...

MAGMA: E existiria algum solo histórico mais propício para perguntas mais fecundas?

ALBERTO MARTINS: Acho que existem condições históricas que aglutinam os talentos e os fazem amadurecer rápido, enquanto outras atuam como um abafamento e exigem maior esforço. Se não estou enganado, o Lafetá dizia ao Murilo Marcondes de Moura, que foi meu colega e hoje é professor, “a geração de vocês é uma geração destramada” — entendo, uma geração sem trama porque vivendo justamente um momento de impasse político, cultural... Num caso desses, as coisas se tornam mais lentas e os projetos, de difícil execução. A coleção “Claro Enigma”, inventada e realizada pelo Augusto Massi, foi uma tentativa de responder a isso, de reunir novamente os poetas, juntar um mais velho e um mais novo, e tramar novamente os fios... Quanto às perguntas propriamente, não sei dizer, mas no que toca à possibilidade de realização, as coisas hoje me parecem mais propícias...

MAGMA: Como a crítica poderia ajudar nessa elaboração de perguntas?

ALBERTO MARTINS: Acho que a crítica ajudaria muito situando as pergun-

tas que estiveram em jogo nos últimos 30, 40 anos, e aquelas que ainda estão em pauta hoje, e que respostas a poesia deu ao longo desse tempo. Isso não para estabelecer critérios de valor, mas para que leitores e escritores possam se situar e saber de onde estão partindo.

Nesse sentido é que o ensaio do Marcos Siscar me pareceu tão pertinente, pois aponta nessa direção, de tentar entender o impasse dos anos 70 e como ele afetou — ou não — a possibilidade mesma de conexão com as matrizes que vêm do Modernismo. A minha impressão é que, se não houver um entendimento claro desses desdobramentos, vai ficar difícil para uma geração mais nova contactar perguntas fortes.

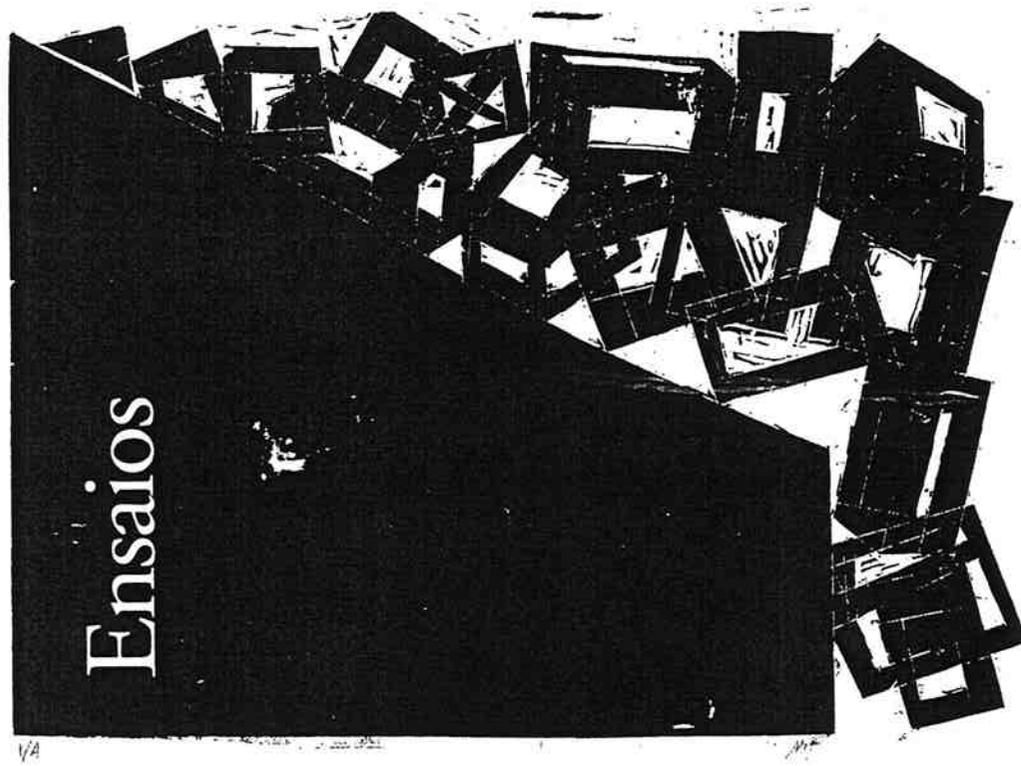
MAGMA: É interessante como os posicionamentos críticos podem gerar colocações fecundas. Pequenos recortes, tentativas de interpretação podem estimular debates interessantes. Na literatura o trabalho de interpretação do presente parece ser mais difícil do que, por exemplo, na sociologia, na economia. E nas artes plásticas, como isso funciona? As artes plásticas estão mais sujeitas às redes internacionais do que a literatura?

ALBERTO MARTINS: No mercado globalizado, as artes plásticas são uma moeda de troca mais fácil, mais rápida; pelo menos mais rápida do que a literatura, que pede um tempo de apreciação diferente, embora também esteja sujeita a manipulações. Acho o caso do Banco Santos emblemático do que se passou na cultura nos anos 90: uma grande armação financeira que usou as artes plásticas como porta de entrada para o mercado, a política, o governo, as colunas sociais... Acho que merece um estudo aprofundado.

MAGMA: Para finalizar, olhando suas esculturas aqui no seu ateliê, você parece construir, com madeira e ferro, formas que podem ser manipuladas, que parecem ter vida própria. Lembram também as gravuras de *Cais*.

ALBERTO MARTINS: Em certo momento, a experiência da gravura passou a pedir também a da escultura. Fiz relevos em madeira e pelo menos um em ferro, que não ficou bom. Depois fiz uma série de peças maiores que partiam de um bloco único que ia se subdividindo, criando ritmos, um ritmo meio devedor do Brancusi, escultor que admiro, a ele e ao Amílcar de Castro... Mas chegou um ponto em que elas não funcionavam mais, pareciam aprisionadas; parecia que havia um dilema entre a obra ser uma unidade (que era o bloco de madeira de onde ela partia) e querer ser outra coisa. Parei com a escultura por certo tempo e me voltei para as gravuras; foi quando surgiram as gravuras da série *Cais*, que têm muitas vezes uma grande massa negra e outra que se atraca, ou se solta dela. Quando voltei à escultura, decidi não partir de um bloco único, uma unidade já dada, mas de duas coisas heterogêneas para aí tentar a unidade. Os dois materiais que eu tinha à mão, que me eram próximos, eram justamente a madeira e o ferro — que estão presentes na xilogravura. Só depois lembrei que eles também estão presentes num cais, num ancoradouro...

MAGMA: Dependendo do olhar, do ambiente em que estão, suas esculturas vão tomando outras formas...



Arquitetos de ruínas: espaço e melancolia em Machado de Assis e Almeida Garrett (uma aproximação contrastiva)

* Doutorando em Letras Clássicas e Vernáculas (FFLCH-USP); professor efetivo de Literatura da Universidade Estadual de Goiás.

RAVEL GIORDANO PAZ*

Resumo

O trabalho esboça uma aproximação entre romances de Machado de Assis e o romance *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, considerando a relação entre espaço e subjetividade nessas obras.

Palavras-chave: Literatura brasileira (Machado de Assis), Literatura portuguesa (Almeida Garrett), Espaço e subjetividade.

1. Introdução

Num dos capítulos iniciais de *Quincas Borba* nos deparamos com um certo Freitas, comensal assíduo à mesa do recém-enriquecido Rubião, recusando nos seguintes termos o convite deste para uma hipotética viagem à Europa, para a qual, conforme lhe diz o amigo, sua companhia seria bem-vinda por seu temperamento alegre:

— Engana-se, senhor; trago esta máscara risonha, mas eu sou triste. Sou um arquiteto de ruínas. Iria primeiro às ruínas de Atenas; depois ao teatro, ver o *Pobre das ruínas*, um drama de lágrimas; depois, aos tribunais de falências, onde os homens arruinados...¹

Personagem dos mais secundários na trama do romance, o glutão Freitas presta-se aí, no entanto, a um papel de certo relevo em sua articulação interna, na medida em que enuncia uma espécie de *índice* de seus desdobramentos subsequentes. Afinal, após um longo processo de ruína interior e exterior, Rubião terminará falido, empobrecido e protagonizando uma espécie de “drama de lágrimas” (se o leitor as tiver, como sublinha o narrador...), que culminará em sua morte e, depois, na do cachorro Quincas Borba.

Além disso, a fala de Freitas — cujo destino, aliás, é igualmente a morte — talvez exprima algo mais abrangente, relativo à própria poética ma-

¹ ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. In: *Obras completas*, vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 664.

chadiana, ao sentimento com que ela apreende e ao tratamento que ela dá a sua matéria humana e social. No âmbito da forma, isso se relacionaria à fragmentação dos processos narrativos, que, como se sabe, é uma das características marcantes da chamada “segunda fase” do escritor; num âmbito mais conteudístico, evidentemente que não dissociado daquele, ela evidencia o profundo *sentimento das ruínas* que marca essas obras.

As raízes desse sentimento, que Machado assinala simbolicamente em outros momentos — por exemplo, na paixão de Ezequiel pela arqueologia, em *Dom Casmurro* —, são de naturezas muito diversas, mas certamente, no que se refere às ressonâncias literárias, uma de suas filiações mais imediatas se encontra na estética e visão de mundo do romantismo. Basta lembrar, para citarmos duas ressonâncias decisivas na obra machadiana — oriundas das fontes mais prolicuas do romantismo europeu: a alemã e a francesa —, os nomes de Goethe e Victor Hugo.

Mas um dos escritores em que esse “sentimento das ruínas” surge de forma mais incisiva pertence a um romantismo de influência menos abrangente: o português. Na obra de Almeida Garrett, principalmente em suas *Viagens na minha terra*, tal sentimento constitui talvez o principal elemento estruturador, ou desestruturador, da narrativa. A imagem de Portugal em ruínas perpassa todo o romance, quase simetricamente à progressiva ruína moral de Carlos, o protagonista da história da “menina dos rouxinóis”. E é de fato a dimensão moral da ruinosidade de seu país que interessa a Garrett: “As ruínas do tempo são tristes mas belas, as que as revoluções trazem ficam marcadas com o cunho solene da história. Mas as brutas degradações e as mais brutas reparações da ignorância, os mesquinhos concertos da arte parasita, esses profanam, tiram todo o prestígio.”²

Garrett, não custa lembrar, é um dos escritores que Machado menciona — ainda que algo tardiamente, sob a “lembrança” de um amigo português — em seu prólogo à terceira edição das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O escritor assinala aí que se Cubas, assim como seus “modelos”, viajou em torno de algo — no caso, “à roda da vida” —, o que faz dele um “autor particular” são suas “rabugens de pessimismo”, expressão que Machado toma emprestada do próprio “autor defunto”. Essa distinção, no entanto, faz pouca justiça às afinidades mais profundas do narrador machadiano com o das *Viagens na minha terra*, onde a “pena da galhofa e a tinta da melancolia” — para citar outros termos do “Ao leitor” de Brás Cubas — são traços não raro presentes.

É perfeitamente “digna” de Machado, por exemplo, uma das imagens com que se encerram as *Viagens*, e com a qual o narrador dá a medida de sua decepção com o destino de Carlos, e que, em contraste com o destino trágico dos demais personagens, se elegera deputado e aguardava ser nomeado barão:

Mas eu sonhei com o frade, com a velha — e com uma enorme constelação de barões que luzia num céu de papel, donde choviam, como farrapos de neve, numa noite polar, notas azuis, verdes, brancas, amarelas, de todas as cores e matizes possíveis. Eram milhões e milhões de milhões...³

² GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Ed. Núcleo, 1992, p. 86.

³ *Idem*, p. 172.

Uma passagem como essa parece indicar que as ressonâncias da obra de Garrett na de Machado podem ser maiores do que a crítica tem historicamente reconhecido. Compare-se ainda, por exemplo, o episódio dos “olhos de ressaca” de Capitu com a descrição que o narrador das *Viagens* faz dos olhos de Joaninha:

Joaninha porém tinha os olhos verdes; e o efeito desta rara feição naquela fisionomia à primeira vista tão discordante — era em verdade pasmoso. Primeiro fascinava, alucinava, depois fazia uma sensação inexplicável e indecisa que doía e dava prazer ao mesmo tempo: por fim, pouco a pouco, estabelecia-se a corrente magnética tão poderosa, tão carregada, tão incapaz de solução de continuidade, que toda a lembrança de outra coisa desaparecia, e toda a inteligência e toda a vontade eram absorvidas.⁴

Em todo caso, não é no âmbito da influência direta que se situa o tipo de relação que queremos assinalar, mas na esfera de “afinidades eletivas” mais profundas e não necessariamente conscientes, embora também não necessariamente inconscientes. Mas assinalar as afinidades também implica em reconhecer as diferenças. Assim, por exemplo, não raro o “sentimento das ruínas” que transborda nas *Viagens na minha terra* se reveste daquilo a que os românticos chamavam de uma “solene simpatia” da natureza pelas coisas humanas:

Eram os derradeiros dias do outono, a natureza parecia tomar dó pelo homem — dar triste e lúgubre decoração de cena ao sangrento drama de destruição e de miséria que ali se ia concluir. As últimas folhas das árvores caíam, o céu nublado e negro vertia sobre a terra apaulada torrentes grossas de água, a cheia alagava os baixos, e as terras altas cobriam-se de ervas maninhas (...). Tudo estava feio e torpe, tudo era ruína, desolação e morte em torno da casa do vale, agora transformada em quartel e reduto militar.⁵

É evidente que, nesse ponto, a relação com Machado deve ser criticamente relativizada. Afinal, é sempre em contextos irônicos que movimentos dessa espécie se produzem em sua obra, como no discurso proferido por um amigo de Brás Cubas no enterro do bem pouco honrado “defunto autor”, que aliás o agraciara com “vinte apólices” em seu testamento:

— “Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que tem honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado.”⁶

Mas aqui já tangenciamos uma questão que constitui um dos principais elementos de interesse da aproximação entre Machado e Garrett — a da relação entre interioridade e exterioridade com que se configura, em ambos os autores, esse “sentimento das ruínas” de que tentamos nos aproximar —, e que por isso mesmo merece ser tratada num item à parte.

⁴ *Idem*, p. 57.

⁵ *Idem*, pp. 79-80.

⁶ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: *Obras completas*, op. cit., p. 514.

2. Exterioridade e interioridade, espaço e melancolia

A palavra *melancolia* é uma das mais recorrentes em Machado de Assis. A pequena dissertação que se segue, também ela de *Quincas Borba*, é apenas uma entre as diversas, mas das mais esclarecedoras, que podemos encontrar sobre a forma como esse estado de espírito surge em sua obra. Referindo-se a Quincas Borba, o cão, que dormira depois de ter sido arrastado com violência pelo empregado espanhol de seu dono, escreve o narrador:

Quando acorda, esqueceu o mal; tem em si uma expressão, que não digo seja melancolia, para não agravar o leitor. Diz-se de uma paisagem que é melancólica, mas não se diz igual cousa de um cão. A razão não pode ser outra senão que a melancolia da paisagem está em nós mesmos, enquanto que atribuí-la ao cão é deixá-la fora de nós.⁷

Longe de ser banal, a pequena explanação de Machado a respeito da relação entre o melancólico e o mundo exterior encontra larga correspondência em algumas observações que Freud, já no século XX, faria em sua comparação entre o luto e a melancolia. Enquanto no luto, escreve Freud, “el mundo se ha hecho pobre y vacío”, na melancolia “eso ocurre al yo mismo”.⁸

Pelo menos no domínio da atividade artística, porém, a relação entre a interioridade e a exterioridade do melancólico permanece indissociável (e, nesse sentido, alheia à “cancelación del interés por el mundo exterior” de que ainda fala Freud⁹), na medida em que a busca de objetivação dos sentimentos na realidade circundante — ou, no mínimo, em constructos simbólicos, constructos estes de algum modo (e “concretamente”, justamente enquanto práxis artística) exteriorizáveis em relação à esfera psíquica — é intrínseca a tal domínio.

O que cumpre sublinhar, aqui, é o grau de consciência que Machado manifesta a respeito dessa relação, uma consciência que evidentemente está por trás de seu tratamento irônico com respeito à “solene simpatia” romântica. Nem por isso, no entanto, a melancolia com que se reveste a relação dos personagens machadianos com o mundo é menos *autêntica*. O que ocorre, retomando a aproximação com Garrett, é que ela se dá numa outra relação com a realidade exterior: aquilo que no escritor português se configura enquanto *identidades*, nos romances de Machado se dá, pelo menos no nível mais imediato do enredo, por *contrastar*; em outras palavras, no romance de Garrett os destinos dos personagens refletem mais explícita e diretamente o destino dos espaços que habitam, enquanto nos de Machado essa relação se dá num aparente descompasso, que só a análise consegue desfazer.

Também nesse caso *Quincas Borba* fornece situações exemplares. Tendo chegado à corte vindo do interior de Minas, Rubião circula por ambientes que ele vê, lhe são apresentados e, em larga medida, são construídos como uma espécie de mundo de conto de fadas. A despeito do olhar irônico com que o narrador apreende tais configurações discursivas e espaciais, elas permanecem relativamente íntegras em sua pomposidade, muito

⁷ ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*, op. cit., pp. 662-663.

⁸ FREUD, Sigmund. *Obras completas*, vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993, p. 243.

⁹ *Idem*, p. 242.

¹⁰ O que, como demonstrou Gilberto Pinheiro Passos, se relaciona à influência dos padrões culturais franceses na cultura brasileira do século XIX. Cf. PASSOS, Gilberto Pinheiro. *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume/Capes, 2000.

¹¹ Valendo-nos da expressão que Roger Bastide utiliza num estudo breve mas importante. Cf. BASTIDE, Roger. “Machado de Assis, paisagista”. *Revista do Brasil*, n. 29, Rio de Janeiro, 1940.

¹² GARRET, Almeida. *Viagens na minha terra*, op. cit., p. 44.

embora “deslocadas” — para falar com Roberto Schwarz — e em larga medida puramente decorativas.¹⁰

Enquanto isso, a ruína interior de Rubião se constitui sutil e progressivamente. Ironicamente, o momento em que o contraste entre a interioridade ruínosa do personagem e a exterioridade pomposa ou “encoberta” da corte carioca melhor se revela é quando a loucura reveste o olhar do protagonista de uma grandiosidade que sobrepuja de longe qualquer pompa exterior e, mais do que isso, realça a *precariedade* — e, portanto, a espécie de *ruinosidade latente* — daquele revestimento, sobretudo quando a essa relação contrastiva se somam as ruas pobres pelas quais Rubião desfila em seu delírio napoleônico.

Entretanto, apenas as relações contrastivas não dão conta da complexidade desse processo. Pois o fato é que a “paisagem interior”¹¹ de Rubião não é a única em jogo na diegese do romance. Na verdade, todo um *paisagismo humano* é incorporado à complexa rede de relações sociais de Rubião, recolocando essas relações contrastivas e transportando-as para o âmbito das relações sociais e intersubjetivas das mais diferentes formas.

Pense-se, por exemplo, nas relações de identidade e contraste que a história do Major Siqueira e sua filha Antonica, que tentam ocultar suas ruínas interiores e exteriores sob o véu das aparências, estabelecem com a de Rubião. Ou em como o destino desses personagens não deixa de iluminar a ruína moral de Palha e Sofia. Ruína esta sem a qual a ironia do famoso *slogan* de Quincas Borba, o filósofo, ficaria pela metade, reduzida a uma visão quase cínica da vida e privada justamente daquela “melancolia” diante das coisas humanas. Melancolia que também se manifesta, de forma bem mais ostensiva, nas palavras do “autor-narrador” das *Viagens* sobre a guerra:

Ponham de parte questões individuais, e examinem de boa fé; verão que, na totalidade de cada facção em que a nação se dividiu, os ganhos, se os houve para quem os venceu, não balançam os padecimentos, os sacrifícios do passado e, menos que tudo, a responsabilidade pelo futuro...

Eu não sou filósofo. Aos olhos do filósofo, a guerra civil e a guerra estrangeira, tudo são guerras que ele condena — e não mais uma do que a outra... a não ser Hobbes, o dito filósofo, o que é coisa muito diferente...

Mas não sou filósofo, eu: estive no campo de Waterloo, sentei-me ao pé do leão de bronze sobre aquele monte de terra amassado com o sangue de tantos mil, vi — e eram passados vinte anos — vi luzir ainda pela campina os ossos brancos das vítimas que ali se imolaram a não sei quê... os povos disseram que à liberdade, os reis que à realeza... nenhuma delas ganhou muito, nem para muito tempo, com a tal vitória...¹²

Ao vencedor, as batatas...

3. Entre natureza e história: o lugar da autenticidade

Um dos ganhos da aproximação de Machado com Garrett é a obrigação que ela nos coloca de dirigirmos a pergunta, ao primeiro, de quais

seriam (ou se haveriam) os *espaços de autenticidade* em sua práxis narrativa-discursiva e na visão de mundo de seus personagens. No caso de Garrett, é evidente o sentimento de um vínculo afetivo com certas estruturas sociais e formas de convívio humano em dissolução, que é justamente aquilo que Carlos encontra em seu retorno a Santarém; e também aqui a idéia de um vínculo, de uma identidade entre o homem e a natureza é essencial:

O Vale de Santarém é destes lugares privilegiados pela natureza, sítios amenos e deleitosos em que as plantas, o ar, a situação, tudo está numa harmonia suavíssima e perfeita: não há ali nada grandioso nem sublime, mas há uma como simetria de cores, de sons, de disposição em tudo quanto se vê sente, que não parece senão que a paz, a saúde, o sossego do espírito e o repouso do coração devem viver ali, reinar ali um reinado de amor e benevolência. As paixões más, os pensamentos mesquinhos, os pesares e as vilezas da vida não podem senão fugir para longe. Imagina-se por aqui o Éden que o primeiro homem habitou com a sua inocência e com a virgindade do seu coração.¹³

Mesmo quando as imagens de devastação e ruínas passarem a predominar, permanecerá o sentimento de algo intocado no Vale, algo essencialmente a salvo da destruição operada pelo homem. No mesmo capítulo em que disserta sobre “os combates, as escaramuças, o som e a vista do fogo, o aspecto do sangue, os ais dos feridos, os semblantes desfigurados dos mortos”, Garrett introduz uma passagem como esta:

Assim passaram meses, assim correu o inverno quase todo, e já as amendoeiras se toucavam de suas alvíssimas flores de esperança, já uma depois de outra iam renascendo as plantas, iam abrolhando as árvores; logo vieram as aves trinando seus amores pelos ramos... insensivelmente era chegado o mês de abril, estavam em plena e bela primavera.¹⁴

A essas imagens se liga a figura de Joaquina, que, como observa Carlos Reis, mantém “conexões de ordem metonímica e de ordem simbólica” com o espaço, relacionando-se aos “sentidos da harmonia, da perfeição, da simplicidade, da pureza original de um cenário que exclui os vícios sociais”.¹⁵

Tudo isso aponta, no fim das contas, para a presença direta do sentimento do sublime romântico em Garrett, embora naturalmente com uma configuração específica, onde a harmonia e a simplicidade ganham mais ênfase que em seus congêneres alemães e franceses.

Em Machado, à primeira vista, esses elementos parecem ausentes. Entretanto, o motivo do retorno a um lugar de origem visto como uma espécie de “paraíso perdido” também surge em sua obra, embora por vezes, como no caso do *Memorial de Aires*, ganhe nela uma inversão radical, ainda que não absoluta. Em todo caso, em certos momentos é difícil não reconhecer uma ressonância mais pura do tratamento que os românticos dão a esse motivo, por exemplo quando Rubião, após o fracasso de sua abordagem a Sofia, percebe que “tinha necessidade de restaurar a alma aos ventos de Barbacena”¹⁶:

¹³ *Idem*, p. 48.

¹⁴ *Idem*, p. 81.

¹⁵ REIS, Carlos. *Introdução à leitura das Viagens na minha terra*. Coimbra: Livraria Almedina, 1993, p. 74.

¹⁶ ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*, op. cit., p. 689.

¹⁷ *Idem*, p. 692.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 521.

¹⁹ ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. In: *Obras completas*, op. cit., p. 1.011.

(...) a terra natal, — por menos bonita que seja, — um lugarejo, — dá saudades à gente; — ainda mais quando a pessoa veio de lá homem. Queria ver Barbacena. Barbacena era a primeira terra do mundo. Durante alguns minutos, pôde se subtrair à ação dos outros. Tinha a terra natal em si mesmo: ambições, vaidades da rua, prazeres efêmeros, tudo cedia ao mineiro saudoso da província. Se a alma dele foi alguma vez dissimulada, e escutou a voz do interesse, agora era simples alma de um homem arrependido do gozo, e mal acomodado na própria riqueza.¹⁷

Aqui, evidentemente, Minas surge como um lugar de acolhimento e autenticidade. Por outro lado, o início do romance não deixa dúvidas de que a politicagem, as “ambições, vaidades da rua”, também são dados *intrínsecos* ao universo social de Barbacena, de modo que a idéia de um “paraíso perdido” no romance deve ser no mínimo fortemente relativizada. Também o tratamento irônico em relação à natureza contribui para isso: afinal, o que os ventos e a chuva de Barbacena trazem para Rubião não é nenhuma “restauração”, e sim o agravamento da loucura e a morte. Mas que fazer, se, como soubemos nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*,¹⁸ a natureza é ao mesmo tempo “mãe e inimiga”?...

Reconhecer isso, no entanto, não elimina a possibilidade de se encontrar “espaços de autenticidade” em *Quincas Borba*; apenas assinala, mais uma vez, que esses lugares devem ser buscados no âmbito da configuração interna, ou seja, dos *espaços interiores* dos personagens. Mas isso numa perspectiva forçosamente *relacional* — e por isso a ênfase na noção teórica de espaço é válida e profícua em termos analíticos —, ou seja, de forma atenta às relações com os espaços exteriores (ou com outros “espaços interiores”), com cujas contradições aquela interioridade contrasta ou deve se confrontar.

Algo em que vale a pena insistir é no dado de que as diferenças de configuração desses elementos nos dois autores não diz respeito apenas a suas respectivas “filiações” literárias. Elas também se relacionam às diferenças dos processos históricos em que eles se inserem e que ambos apreendem de forma extremamente aguda. O sentimento das ruínas, em Garrett, diz respeito a um mundo (de valores, práticas etc.) que se esfacela, a um certo processo de “decomposição” histórica, social e política. Em Machado, ele se liga às contradições de uma sociedade que, embora ainda esteja constituindo seus processos de afirmação social e identitária, já os sente como fundamentalmente arruinados; a um processo, poderíamos dizer, de *construção ruínosa*. Daí aquele sentimento tomar, por vezes, um caráter *prospectivo*, como nesse discurso do Conselheiro Aires, em *Esau e Jacó*, a respeito da enseada de Botafogo:

— Aqui está uma obra, que é mais velha que o tinteiro do Evaristo e a tabuleta do Custódio, e, não obstante, parece mais moça, não é verdade, D. Perpétua? A noite é clara e quente; podia ser escura e fria, e o efeito seria o mesmo. A enseada não difere de si. Talvez os homens venham algum dia a atulhá-la de terra e pedras para levantar casas em cima, um bairro novo, com um grande circo destinado a corrida de cavalos. Tudo é possível debaixo do sol e da lua. A nossa felicidade, barão, é que morreremos antes.¹⁹

Não é ao futuro barão Carlos que Aires se dirige — e sim ao não menos utilitário Agostinho —, mas poderia ser. Assim como poderia se referir não a Botafogo, mas ao Flamengo, onde algumas décadas depois Carlos Lacerda faria o belo Aterro, onde por sua vez nem sempre os entulhos humanos se deixam ocultar pelo “acabamento” *for tourist*. A essa altura a ruinosidade dos projetos identitários nacionalistas era muito mais patente do que latente, mas não deixa de ser curioso constatar essas pontes só aparentemente inusitadas que as ruínas dos textos e da vida constroem entre si...

Abstract

This essay sketches a correlation between novels by Machado de Assis and the novel *Viagens na minha terra* by Almeida Garrett considering the relation between space and subjectivity in those works.

Keywords: Brazilian Literature (Machado de Assis), Portuguese Literature (Almeida Garrett), space and subjectivity.

Texto elaborado a partir da Tese de Doutorado do autor, em preparação no Programa de Doutorado da área de Estudos Comparados de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP.

* Mestranda em Literatura Francesa (FFLCH-USP).

Aproximação de um problema: a ficção do leitor nas tramas de Guimarães Rosa

MÔNICA GAMA*

Resumo

Este artigo propõe o apontamento de algumas questões relativas à construção da imagem do leitor nas tramas de Guimarães Rosa. Partiremos da percepção de que o texto ficcional é composto por uma série de preorientações para sua recepção e também de que na obra de Guimarães Rosa temos como marca constitutiva a ficção de um leitor no texto.

Essa ficção apresenta-se desde *Sagarana* até *Ave, palavra* e *Estas estórias*, livros publicados postumamente. Para entender como se dá essa ficcionalização do leitor, partiremos aqui da análise desse aspecto nos contos “Corpo Fechado”, “Desenredo” e “Antiperipléia”, o primeiro de *Sagarana* e os dois últimos de *Tutaméia*.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, ficcionalização, leitor, *Tutaméia*, *Sagarana*.

A crítica roseana

Escritor consagrado desde o lançamento de seu primeiro livro em 1946, Guimarães Rosa chamou atenção da crítica, principalmente, por sua revolução lingüística e capacidade de fabulação. Desde então, a fortuna crítica sobre sua obra desenvolveu-se de forma ampla e diversificada, sendo possível encontrar nela diversos focos interpretativos: nos recursos estilísticos, nas intenções esotéricas e metafísicas, nas relações sociológicas, históricas e políticas e no processo de criação. Dentre esses focos, gostaríamos de destacar dois tipos principais: um que trata a obra como uma releitura do regionalismo e outro que valoriza a experimentação lingüística.

Se nos primeiros estudos críticos há uma ênfase interpretativa muito clara na questão regionalista é porque, inegavelmente, Guimarães se filia a um referente geográfico e a um modelo mimético (sertão), que o obrigava a uma pesquisa incessante de palavras, expressões, hábitos e sonoridades. Contudo, sabemos que não se trata de um retrato da realidade, nem de uma literatura engajada como pretendia a geração de 30, mas sim de uma literatura que a todo momento testa o poder de representação e de inauguração da linguagem.

Ainda assim, consolidou-se uma linha crítica que parte da idéia de *mimesis* realista, ou ainda, da literatura como resultante de uma representação testemunhal, ou seja, que se pretende representação verdadeira do mundo. Hansen chega a afirmar que essa crítica “não sai dos limites do efeito do real produzido no texto e pelo texto”¹.

¹ HANSEN, J. A. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

O segundo foco interpretativo concentra-se na idéia da experimentação lingüística, pois ela é, sem dúvida, um dos aspectos mais marcantes da obra roseana e, por isso, tão explorado pela crítica através da retomada de arcaísmos, da exploração dos neologismos, da absorção de elementos da oralidade etc.; todos esses processos, somados aos elementos próprios da construção poética, resultam num trabalho de desautomatização da língua. Assim, a revolução política pensada pela geração anterior é, para Rosa, uma revolução que precisa começar pela mudança da estrutura lingüística². Contudo, em busca de especificidades do texto roseano procura-se, a partir da idéia de ruptura, analisar seu projeto ficcional. Daí ser muito pertinente a crítica elaborada por Hansen: os *efeitos de ruptura* extraídos de exemplos lingüísticos de rompimento de uma “presumida norma lingüística do Português do Brasil” produzem certa confusão:

confunde-se certo material semiótico disponível — o signo, sua refração contraditória — com o objeto literário produzido; confunde-se um fato da língua com um fato de literatura; hipostasia-se em código o que é discurso, quando se valorizam os procedimentos e não se valorizam as práticas produtivas (...)³

Assim, valorizando o procedimento de ruptura esquece-se do efeito provocado: a desautomatização da língua, cujo efeito concorre para o estranhamento no leitor, seja pela apontada dificuldade de entendimento lingüístico, seja pela reordenação de modelos literários — por exemplo a novela que é chamada de poema ou o conto que também é um prefácio.

Em geral, há um certo consenso em admitir a importância elevada do papel do leitor na obra roseana, como aquele que deve decifrar o texto pleno de estruturas enigmáticas. Contudo, esse elemento do dispositivo narrativo é somente citado, mas não trabalhado pela crítica. Todo o estranhamento provocado no leitor em relação à representação ficcional é afirmado e vangloriado apenas como resultado de uma ficção engenhosa.

Podemos rastrear essa preocupação do autor com o leitor desde *Sagarana*, de 1946, até *Tutaméia*, de 1967. Durante todo seu percurso ficcional, Rosa construirá diversas imagens de interlocutores-leitores, indo do doutor que toma notas, para o crítico literário que observa sua construção.

O diálogo em *Sagarana*

Acreditando ser necessário o rastreamento da imagem do leitor em sua obra, procuramos algumas de suas especificidades. A primeira é: na maior parte dessas narrativas, a ficção do receptor se dá como ouvinte e não como leitor — não podemos esquecer que a oralidade é um dos grandes instrumentos de Guimarães para nos levar ao sertão.

Motivada por essa questão da oralidade é que gostaria agora de tentar identificar o narrador roseano. Para tanto farei o esboço de uma análise do conto “Corpo Fechado” de *Sagarana*.

Escolhi esse texto porque a interlocução entre narrador e ouvinte se dá de maneira exemplar. O conto apresenta-se estruturalmente em três movi-

² É preciso citar sobretudo os trabalhos de Pedro Xisto, Augusto e Haroldo de Campos.

³ *Idem*, p. 27.

⁴ ROSA, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, pp. 256-257.

mentos. O primeiro limita-se até o final de uma pequena narração sobre a morte do valentão José Boi, dando a impressão de que se trata de uma narrativa em terceira pessoa. Contudo, logo se inicia um diálogo entre esse primeiro narrador e Manuel Fulô sobre os valentões da cidade e também sobre algumas de suas aventuras. Por último, temos a retomada da voz do primeiro narrador contando como chegou na cidade e a última e maior aventura de Manuel.

A maior parte do conto é constituída por esse segundo movimento, caracterizado pela forma dialogal. Trata-se de um narrador em primeira pessoa que dialoga com uma personagem que narra muitas estórias, ou seja, trata-se de dois personagens que desempenham o papel de narradores.

O narrador efetivo em primeira pessoa é quem questiona e organiza as idéias, proporcionando logo de início uma identificação direta com o leitor: parece que somos nós os questionadores de Manuel Fulô:

— Você o conheceu, Manuel Fulô?

— Mas muito!... Bom homem... Muito amigo meu. Só que ele andava sempre coçando a cabeça, e eu tenho um medo danado de piolho...

— Podia ser sinal de indecisão...

— Eu acompanhei até o enterro. Nunca vi defunto tão esticado de comprido... caixão especial no tamanho: acho que levou mais de peça e meia de galão...

— E quem tomou o lugar dele?

— Lugar? O sujeito não tinha cobre nem p'ra um bom animal de sela... o que ganhava ia na pinga... mão aberta...

— Mas, quem ficou sendo o valentão, depois que ele morreu?

— Ah, isso teve muitos: o Desidério...

(...)

— E o tal do Dêjo?

— Esse veio depois... antes teve o Miligido... e o nome daquele era Adejalma, nome bobo, que nem é de santo...um peste. Muita prosa, muita farroma, mas eu virei o cujo do avesso! Me respeitou! Me respeitou, seu doutor!

— Briga, Manuel?

— Lhe conto, seu doutor. Foi na venda: eu estava comprando cadarço de roupa, coisa de paz... O homem já veio chegando enjoado, me olhando com cara de herege... Negaceou. Depois, virou p'ra Percio, que era caixeiro nesse tempo. E perguntou; “O senhor tem af dessa raça de faca que entra na barriga e murgueia?” E olhou p'ra mim, outra vez, pra ver se eu estava com receio...

— E você, Manuel Fulô?

— Eu ia serra de cima, mas nem não tive tempo, porque nessa horinha vinha entrando um tropeiro de Soledade, que era homem duro, e pensou que a ofensa era p'ra ele... e aquilo foi o tropeiro dando um murro no balcão, e tossindo, e perguntando também p'ra o Percio: “Por falar nisso, o senhor não terá também dessa raça de bala que bate na testa e chateia?!” Pois aí o Adejalma se riu de medo, e disse que estava era brincando...

— Mas, então, Manuel, como foi que você virou o Dêjo pelo avesso?

— Ara, ara, seu doutor! Se o tropeiro não tivesse entrado, eu fazia desordem, e fazia mesmo...⁴

Esse questionador é caracterizado como “gente da cidade”, usa gravata e é chamado de “seu doutor”. Ora, pensamos diretamente em Guimarães Rosa que durante algum tempo foi médico em Itaguara, uma cidadezinha de Minas Gerais. Ele era esse elemento externo, estranho dentro daquele meio, ou seja, o homem letrado que ocupava uma posição de destaque, ansioso e curioso por conhecer aquelas histórias.

Logo após esse trecho, conta que certa vez desconfiou de uma das estórias de Manuel, mas logo percebeu que havia errado e que seria preciso ter confiança em seus *causos*. A característica desse contador é o gosto pela conversa fiada e, nelas, Fulô sempre se coloca como um valentão, contradizendo totalmente sua condição de bêbado e relaxado, ou, como afirma “seu doutor”, vivia na “mais concreta abstração”. Podemos até afirmar que sua única preocupação era com sua mula Beija-Fulô que “era seu complemento: juntos, centaurizavam gloriosamente”.

Assim como esse primeiro narrador, o “doutor”, nós também desconfiamos das narrativas de Manuel, mas ele tem o *talento* de contar estórias, é o próprio narrador descrito por Benjamin — perceberemos então que o narrador roseano está na interface entre o narrador tradicional e o do romance moderno.

Benjamin descreve a arte de narrar em oposição ao romance, trabalhando sempre a tese de que aquela está se tornando extinta e suplantada por esta. O narrador retira seu contar da experiência (dele mesmo ou de outros) e sempre procede da tradição oral. Além disso, ele incorpora o narrado às experiências de seus ouvintes. Já o romance “nem procede da tradição oral, nem a alimenta (...) [sua] origem é o indivíduo isolado”⁵.

Afirma também que a narrativa desse contador tem uma “dimensão utilitária” já que “é o homem que sabe dar conselhos”. Mas acusa a falta de comunicabilidade moderna para anunciar a morte do fornecimento de conselhos. Entenda-se que “aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada (...) a arte de narrar está definindo porque a sabedoria — o lado épico da verdade — está em extinção”⁶.

Encontramos em Rosa outra característica descrita por Benjamin, a presença da narração do saber que vem de longe em oposição ao acúmulo de informações; em nosso caso, temos o sertão como esse longe desconhecido e o homem urbano como representante de uma literatura que aspira as informações e organiza as idéias para um leitor que não é mais aquele preparado para todo tipo de narração.

Mas é claro que também não estamos identificando o narrador roseano totalmente com esse narrador de Benjamin. Trata-se de um escritor contemporâneo que tem sua produção literária imantada pelo código artístico atual.

Já na época do lançamento de *Sagarana*, Antonio Candido apontava para a complexidade desse narrador. Sublinhou a paixão de contar e o domínio narrativo de Guimarães: “o sr. Guimarães Rosa retorna, em grande estilo, à concepção do contista-narrador, para o qual a verdade está na narração e na descrição, para o qual as facadas, os casos de amor, os estouros de boiada e os crepúsculos têm valor eterno, acima de quaisquer outros”⁷.

⁵ BENJAMIN, W. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 201.

⁶ *Idem*, p. 200.

⁷ CANDIDO, Antonio. “Sagarana”. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Pró-Memória/Instituto Nacional do Livro, 1983.

⁸ ROSA, J. G. *Op. cit.*, p. 261.

Em “Corpo Fechado” percebemos que há uma tematização da diferença narrativa e também da atitude da leitura, ou seja, trata-se da ficção de um leitor que permanece na tensão entre esses dois registros narratários — vale dizer que ao mesmo tempo em que acompanhamos os questionamentos do doutor e nos identificamos com ele, somos levados pelas estórias de Manuel Fulô.

Essa duplicidade de percepções na recepção do texto é resultado de uma dupla ficcionalização do narrador operada pelo autor: por um lado temos o narrador efetivo, o doutor, como uma ficção do próprio Rosa, um indivíduo que age a partir de um método — ele anota desejando recuperar essa tradição oral que sente estar em decadência, se não, por que anotar e preservar?

Pois foi nesse tempo calamitoso que eu vim para Laginha, de morada, e fui tomando de tudo a devida nota.

O arraial era o mais monótono possível. Logo na chegada, ansioso por conversas à beira do fogo, desafios com viola, batuques e cavalhadas, procurei, procurei, e quebrei a foice. As noites, principalmente, impressionavam (...) o resposno pluralíssimo dos sapos. Um só latido, mágico, feito por muitos cachorros remotos. Grilos finfininhos e bezerras fonfonando. E pronto⁸.

Por outro lado, sabendo que está em extinção a sabedoria do contador, ficcionaliza um outro narrador que entrará na narrativa sempre em diálogo com o outrem que o possibilite. É como se admitisse que Fulô não pode mais fazer saber-se por si, pois se ele tem competência para narrar, não há mais a coletividade que o escute.

Daí entendermos que o procedimento de Rosa se baseia na tentativa de recuperação desse narrador tradicional, mas que, na impossibilidade de sua autonomia, só pode fazê-lo por sua ficcionalização.

Os enigmas em *Tutaméia*

Tutaméia, última obra publicada em vida, apresenta de forma intensa os resultados do longo exercício de estranhamento procurado por Guimarães desde seus primeiros livros. Dito assim parece que caímos na armadilha do pensamento evolucionista, mas não se trata disso. Sabemos que sua obra mais consagrada é *Grande sertão: veredas* e, como tal, ela revê ao mesmo tempo em que projeta o que pensamos da obra total do autor — dito de outra maneira: a recepção desta obra modifica a recepção das outras, anteriores e posteriores a sua leitura. Dessa forma, enquanto as memórias de Riobaldo são entremeadas de várias outras estórias, numa colcha de retalhos de narrativas, discussões estéticas e especulações filosóficas e religiosas, mediadas pelo grande monólogo do narrador e personagem principal, em *Tutaméia* Rosa apresenta a mesma pluralidade, mas agora caracterizada pela diluição de narrativas em 44 curtos contos de alta densidade poética e que trabalham, sobretudo, com o mínimo e com a desconstrução — quatro deles são renomeados posteriormente (num segundo índice de leitura) como prefácios.

Tudo no livro pede uma leitura diferenciada: a duplicidade do título — *Tutaméia* (*Terceiras estórias*); a epígrafe junto ao índice; a presença de quatro prefácios; a inversão dos títulos; um texto que traz um glossário de palavras não utilizadas; o índice de releitura junto à outra epígrafe no final do livro. É claro que um leitor habitual de Guimarães — acostumado a um romance sem capítulos, novelas que são apresentadas no índice como poemas, uma coletânea de contos que traz um segundo índice iconográfico — pode não se assustar tanto, mas esses elementos demarcam um espaço do estranhamento⁹.

Novamente encontramos uma ficção do receptor como ouvinte e não como leitor. Vimos rapidamente o caso de um conto de *Sagarana*, mas podemos citar ainda outros exemplos, como *Grande sertão: Veredas*. Este encena um grande diálogo, uma vez que existe a imagem do outro que escuta (marcada por intervenções como: “o senhor ri certas risadas”), e um enorme monólogo — já que só temos acesso à voz de Riobaldo.

O mesmo acontece, por exemplo, com o conto “Desenredo” de *Tutaméia*, sendo um dos textos mais exemplares para a compreensão tanto da posição do narrador, quanto do leitor, pois pensamos que ele talvez consiga apontar para essa tensão quanto ao narratário.

A primeira frase do conto, “do narrador a seus ouvintes”, segue o modelo roseano de demonstrar sua consciência de ficcionalidade. Entretanto, se temos anunciado um narrador tal como nos moldes descritos acima (e, portanto, também o ouvinte-leitor), a partir de então somos abandonados para a área somente da expectativa, pois agora temos um narrador em terceira pessoa onisciente, tão conhecido e aceito sem contestações.

Além disso, é sua construção metafórica o que nos impulsiona a pensar o leitor nesse conto. Acredito tratar-se de uma poética da leitura; a temática do conto participa organicamente da estruturação do livro, ou seja, a da releitura. Trata-se da estória de amor entre Jô Joaquim e uma mulher com nomenclatura variável (Livíria, Rivíria, Irlvíria ou Vílria) que o trai diversas vezes, mas que é inocentada pelo amante através de sua capacidade de reinventar o passado. Mais que uma estória de amor, é uma poética de releitura e de invenção ficcional:

Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jô Joaquim. Reportava a lenda a embustes, falsas lérias escabrosas. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo. Trouxe a boca-de-cena do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como água suja. (...) sem malícia, com paciência, sem insistência, principalmente. (...) o ponto está em que o soube, de tal arte: por antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos. Jô Joaquim, genial, operava o passado — plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa!¹⁰

Assim, o leitor de *Tutaméia* é levado, ao final de sua leitura, a redimensionar tudo o que leu, levando em conta o suposto hermetismo dos contos (acusação de diversos leitores que não nos cabe agora discutir), a partir da afirmação do autor sobre a necessidade de revisitação de seus textos pelas epígrafes de Schopenhauer, pelo novo índice e pela metaforização daquele

⁹ É de se notar também que a crítica substancial encontra-se centralizada nas obras anteriores.

¹⁰ ROSA, J. G. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

que, examinando novamente os fatos, recria uma estória “operando o passado” — que nada mais é que um “contraditório rascunho”.

“Antiperipléia” é o segundo texto da coletânea ou, se preferirmos, é o primeiro conto já que “Aletria e Hermenêutica” é um prefácio. Neste conto também encontramos um diálogo monológico: todo o texto contém apenas a fala desse eu que não cede a voz ao outro que, por sua vez, pode ser identificado como nós mesmos, leitores. A primeira frase traz indiretamente a fala desse *outro* ouvinte: “— E o senhor quer me levar, distante, às cidades?”. Essa pergunta, feita anteriormente pelo outro e repetida pelo narrador, inaugura o conto, mas não será respondida rapidamente. O restante da narrativa é a resposta: o “delongamento”, ou seja, adio, retardo. Todo o conto será esse movimento de retardamento da resposta exigida pelo interlocutor.

Novamente temos a metáfora do leitor como aquele que retrocede. Assim como uma “viagem de volta”, o narrador começa contar sua estória de guia de cego de seô Tomé e como sua vida mudou depois da morte misteriosa deste. Era comum as mulheres gostarem do cego, e este sempre perguntava ao seu guia se ela era ou não bonita. Antes da morte, uma mulher apaixonara-se perdidamente pelo cego, mas esta era casada e feia, “apesar dos poderes de Deus”; ela convence o guia a mentir sua feiúra para seô Tomé. O engodo funciona e os dois vivem bem por um tempo. Contudo, vem a morte misteriosa do cego e é o guia o maior suspeito. Este, por sua vez, pulveriza as possibilidades: pode ter sido a mulher por medo de ser abandonada pelo cego, pois este dissera que voltara a ver; podemos pensar no marido traído, e ainda num suicídio, pois Tomé podia estar vendo que sua amada era bem diferente do prometido. Todas essas possibilidades são nos dadas pelo guia, por isso temos espaço aberto para a desconfiança.

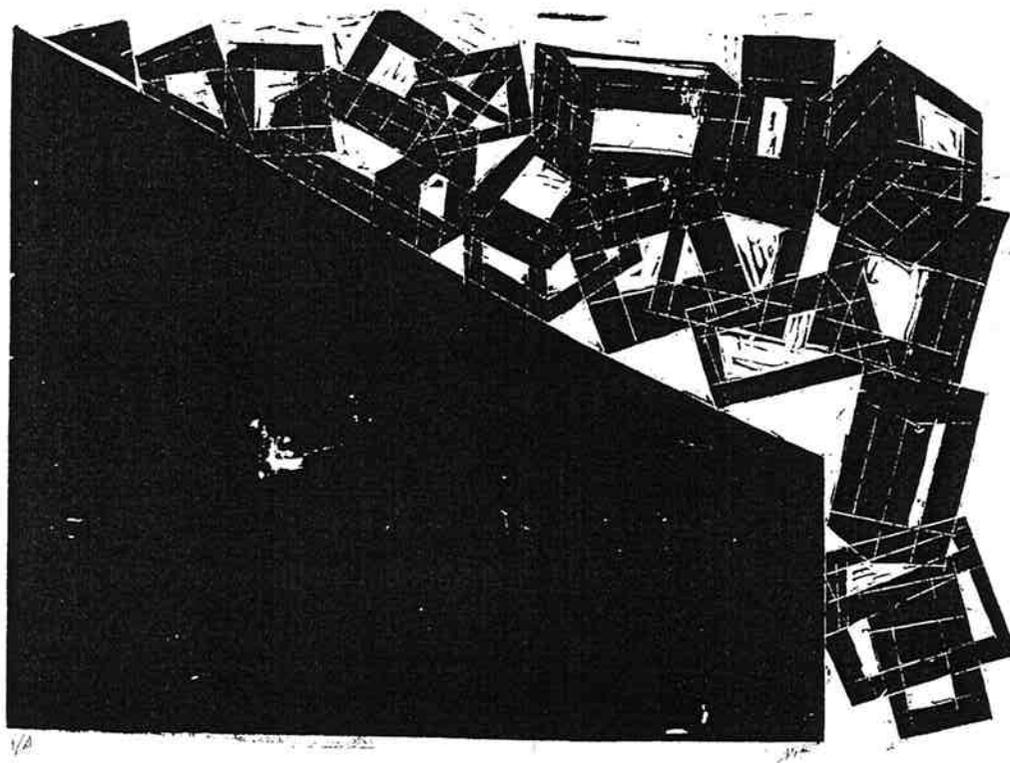
Guiados por esse narrador duvidoso, os leitores são colocados diante do enigma da morte do cego. O que nos resta é a árdua e prazerosa tarefa de rereer a trama para tentarmos esclarecer o mistério. Parece que podemos ver novamente aqui uma leitura metafórica do receptor da obra: o leitor é como um cego guiado por outrem, mas que, na dúvida sobre até que ponto sua percepção corresponde ou não a de seu guia, é anulado, tornando-se apenas elemento de revisitação. E o recado ao crítico literário parece ser dado: “cego suplica de ver mais do que quem vê”, e mais adiante: “o pior cego é o que quer ver”.

Esperamos ter conseguido esboçar a problematização da construção da metaforização do leitor na obra de Guimarães. É preciso discutir o papel desempenhado pelo narrador e pela ficção do leitor para entendermos como se dá o funcionamento da máquina de sentido ficcional própria desse autor. Isso porque essas construções dão a ver a tensão entre autor, narrador e leitor — categorias que precisam de mais atenção quando pensamos o caso roseano.

Abstract

This article proposes the discussion of some questions related to the construction of the reader as an image in the fiction of Guimarães Rosa — the fictionalization of the role of the reader is one of Rosa's hallmarks.

Keywords: Guimarães Rosa, fictionalization, reader, *Tutaméia*, *Sagarana*.



A porta como ponto vélico

SUSAN BLUM PESSÓA MOURA*

* Mestre em literatura pela UFPR, doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC-FFLCH-USP), coordenadora de literatura na Casa de Artes Helena Kolody e instrutora de literatura na Fundação Sidônio Muralha (susanblum@usp.br).

“Mira, sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos.”

CORTÁZAR, p. 67

Resumo

Este artigo tem como objetivo demonstrar a possibilidade de utilização de um elemento observado por Cortázar na análise de espaços dentro da literatura. O ponto vélico, elemento retirado da marítima, é observado por Cortázar como uma possível fissura inter-espacial que dialoga com entornos apresentados na ficção. Para exemplificação utilizou-se um conto do autor argentino.

Palavras-chave: Cortázar, espaço, ponto vélico.

Introdução

Este artigo tem como objetivo demonstrar a possibilidade de utilização de um elemento observado por Cortázar na análise de espaços dentro da literatura. O ponto vélico, elemento inovador apresentado pelo escritor em um livro de ensaios, pode ser utilizado como leitura para as “aberturas” de espaços, diálogos entre — basicamente — mundo exterior e mundo interior¹. Para demonstração, escolheu-se um conto do livro *Final del juego*, chamado “La puerta condenada”.

Os espaços

Para que o uso dos termos espaciais sejam compreendidos, se faz necessária uma apresentação dos mesmos. Aqui há uma distinção entre espaço interior, entorno pessoal, entorno relacional e mundo circundante.

Os *espaços interiores* se referem a todas as dimensões emocional², racional e volitiva exclusivamente interiores ao personagem (mesmo que conhecidas pelo narrador e/ou leitor). Mesmo sem uma dimensão material, esses espaços interagem com o mundo circundante³.

¹ Estes espaços são ramificados aqui em entornos e espaços apresentados posteriormente.

² Tanto a angústia quanto a ansiedade possuem em sua etimologia referências espaciais. Ver MOURA, *Abrindo as portas para brincar: explorando os espaços de Final de jogo* (dissertação de mestrado). Curitiba: UFPR, 2004.

³ Um exemplo dessa interação é percebida na reflexão que Sartre faz da vergonha (ver Sartre, *O ser e o nada*. Petrópolis: Vozes, 1997, pp. 289-290).

Já o *entorno pessoal* é o “território” físico que todo indivíduo estabelece psicologicamente ao redor de seu corpo. É um espaço que varia de pessoa a pessoa e no qual apenas se permite uma “invasão” por parte de um outro se este for bem próximo emocionalmente. Esse entorno é um “espaço” do qual todo ser humano necessita, um território ao redor que é demarcado seja através de objetos íntimos (como em uma mesa de trabalho no emprego ou objetos próprios para marcar o quarto) ou apenas pelo “afastar” do corpo quando alguém invade esse território “invisível”.

Já o *entorno relacional* se encontra “além” do território particular, mas potencialmente também o inclui, pois é um espaço no qual o indivíduo se relaciona com qualquer pessoa fisicamente próxima a ele. Isso indica uma possibilidade de “entrada” no território privado do entorno pessoal ou, em certas ocasiões, pode ocorrer uma “invasão” sem permissão do território privado do indivíduo. A entrada permitida ocorre quando outra pessoa se torna mais íntima, tanto do espaço interior do indivíduo quanto de seu entorno pessoal. Já a “invasão” se dá com pessoas que penetram o espaço sem a “permissão” do dono do território, e então o indivíduo procura se afastar dessa pessoa.

Além desses entornos obviamente não se pode esquecer que todo corpo está inserido em um determinado espaço, um entorno físico ou natural que envolve o personagem e que é percebido por ele. Vamos chamá-lo aqui de *mundo circundante* e defini-lo como toda conformação geográfica e objetos físicos que estão ao redor do(s) personagem(ns), e que declaram ao indivíduo a materialidade do mundo. Nessa materialidade acaba se manifestando também a corporeidade do sujeito, cujo corpo é ponto de ancoragem para a percepção do espaço. Do ponto de vista de sua conformação na literatura, o espaço é concebido aqui em suas diversas dimensões, como Soethe o define. Trata-se

[d]o conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelos personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa, textura, cor, contorno, peso, consistência), e às múltiplas relações que estabelecem entre si. Esse conjunto constitui o entorno da ação e das vivências dos personagens no texto e surge sob a visão mediadora de um ou mais sujeitos perceptivos no interior da obra, que o apreendem (ou imaginam) e que elaboram verbalmente o resultado da percepção (própria ou alheia, seja com recursos objetivos e descritivos, seja com formulações criativas, metafóricas e associativas)⁴.

Os pontos incutidos no espaço interior de cada um (emoção e valor) são geralmente inseridos por um outro (e advêm, portanto, do espaço relacional); além disso, ocorrem em um determinado contexto (mundo circundante) e podem ser arrebatados em determinados limiares (não somente psicológicos, mas também físicos).

⁴ SOETHE, P. A. *Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande sertão: veredas*. São Paulo: USP, 1999, p. 99.

O ponto vélico

Também para fins de melhor compreensão se faz necessária uma rápida apresentação do conceito de ponto vélico. O ponto vélico pode ser visto como uma fissura entre duas ou mais realidades aqui e agora, sendo um “ponto de passagem” para olhares mais observadores e questionadores. Cortázar menciona o ponto vélico quando fala do “sentimento do fantástico” que se encontra em *Valise de cronópio*:

...lembro-me sempre da admirável passagem de Victor Hugo: “Ninguém ignora o que é o ponto vélico de um navio; lugar de convergência, ponto de interseção misterioso até para o construtor do barco, no qual se somam as forças dispersas em todo o velame desfaldado”. Estou convencido de que esta manhã Teodoro [o gato de Cortázar] olhava um ponto vélico do ar. Não é difícil encontrá-los e até provocá-los, mas uma condição é necessária: fazer uma idéia muito especial das heterogeneidades admissíveis na convergência, (...). O fantástico *força* uma crosta aparente, e por isso lembra o ponto vélico; há algo que encosta o ombro para nos tirar dos eixos. Sempre soube que as grandes surpresas nos esperam ali onde tivermos aprendido por fim a não nos surpreender com nada, entendendo por isto não nos escandalizarmos diante das rupturas da ordem.⁵

Assim, o ponto vélico, capaz de alterar o equilíbrio de tudo, força a “quebra” da crosta da aparência e traz a possibilidade de novas percepções. A literatura de Cortázar também pode ser um ponto vélico ao leitor se esse se permitir à ruptura da ordem. Este ponto pode estar presente em qualquer elemento ou objeto, trazendo ao leitor uma certa vertigem e desconforto.

Os espaços no conto

O personagem vai se hospedar no hotel por indicação de um desconhecido (entorno relacional transitório) que conhece em sua travessia no rio (também elemento espacial de passagem). Ou seja, o protagonista está pela primeira vez naquela cidade, sai do rotineiro e penetra no desconhecido. Percebe-se que o entorno pessoal do personagem é pobre e limitado. A nota mais destacável é a da solidão, pois o protagonista vive em uma só peça, sem amigos, sem a família (a mulher lhe escreve uma carta), com muito poucos conhecidos e longe do ambiente familiar. Na ampla tradição de reflexões sobre a viagem como experiência de estranhamento, caberia destacar uma fala de Sérgio Cardoso, que, ao explicitar o olhar viajante, é elucidativa para a compreensão do conto de Cortázar:

Ora, esta experiência é frequentemente atribuída à simples estranheza do entorno que localiza o viajante, a sua posição em um meio adverso, cuja oposição, separação e “distância” relativamente ao seu universo próprio o fariam

⁵ CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 179.

sentir-se “deslocado” ou “fora do lugar”. Esta oposição se encarregaria, então, de explicar o estreitamento de seu mundo (a redução da extensão das conexões da proximidade que o definem) e, com ele, a erosão da sua própria corporeidade (pois contrai-se, afinal, a própria extensão do sujeito, visto que se imbrica e se confunde na grandeza do mundo), fazendo-o pousar como sombra num mundo alheio e exterior.⁶

Para Cardoso, essa experiência baseada na extensão acaba por dissimular o sentido mais profundo da viagem que é o tempo, mas ela é importante pois demonstra, segundo Cardoso, que a estranheza não é *do* mundo circundante. Ele afirma que a viagem “assinala sempre desarranjos internos ao próprio território do viajante, advindos das fissuras e fendas que permeiam sua identidade”⁷. Para a análise do conto “La puerta condenada” são úteis os dois pontos de vista, já que estar em um local diferente faz que o personagem experimente a vertigem da desestruturação, com um entorno mais delimitado e uma falta de entorno pessoal demarcado. Além disso, um desarranjo interno faz que o espaço interior do personagem fique mais próximo à observação dele, já que é praticamente o único disponível.

Os personagens

O personagem Petrone nos é apresentado como alguém diferente, que gosta do sombrio, do tranquilo e do deserto. Além disso, é um homem de negócios, de mente racional e “fria”, sem emoções fortes. O próprio nome Petrone nos fornece uma dimensão disso, pois ele é frio e racional como uma pedra. Enfim, como demonstra seu espaço interior, não é um homem dado a imaginações.

Outro “personagem” é a porta, um elemento espacial que permite a passagem entre dois espaços ou duas realidades, mas que nesse caso está condenada a fracassar em seu papel, pois esta porta está incomunicável no meio físico. Ela é um limiar já descrito por Bakhtin em seu *Problemas da poética de Dostoiévski*, em que o estudioso analisa o tempo e o espaço na obra do autor russo. Para Bakhtin, Dostoiévski em sua abordagem do espaço salta e concentra a ação em dois pontos: no limiar e na praça pública. O limiar pode ser representado por portas, escadas e corredores e é o local onde ocorre a crise e a reviravolta.⁸

Nesse conto, é justamente através do limiar da porta que “fantasmas” do interior do personagem procuram se fazer ouvir por ele. Pode-se associar os limiares psicológicos que estariam metaforizados nesses limiares “físicos”, assim como os “segredos psicológicos” estariam metaforizados em locais mais recônditos como sótãos, porões, gavetas e armários. Nesse caso há uma porta, não somente condenada a estar sempre fechada, como também “escondida” atrás de um móvel. Ou seja, além de ser um “segredo” trancado, ele está bem escondido atrás de um armário (que também assume o caráter simbólico de “coisas guardadas”).

⁶ CARDOSO, in: NOVAES, A. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 359.

⁷ *Idem, ibidem.*

⁸ BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981, pp. 171-173. Também em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* Bakhtin ressalta a relevância de soleiras, que constituem um cronotopo impregnado de intensidade e de valor emocional, relacionado com crise e mudança de vida (cf. BAKHTIN, *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988, p. 354).

⁹ Sosnowski aponta para mais duas interpretações: 1. que a criança foi criada para suprir as necessidades maternas da mulher e que depois adquire uma existência autônoma; 2. que o pranto só era ouvido no quarto de Petrone que ao imitá-lo fez com que a mulher fugisse pois ouvia o som pela primeira vez. Essas análises são discutidas em Sosnowski, S. *Julio Cortázar — una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Noe, 1973, p. 31.
¹⁰ Pelo menos não é indicado em nenhum momento a existência deles.

O fechar e esconder da porta é como um fechar-se ao estranho e diferente. Fecha-se assim a possibilidade de contatos relacionais, mas na verdade não deixam de ser dois espaços que se comunicam, ou seja, a porta não é tão incomunicável assim. Ela está condenada a sempre ficar fechada no meio físico, mas também está condenada a sempre dar passagem ao fantástico e ao metafísico. O choro do bebê cria não somente uma “abertura na porta”, mas também no entorno e no espaço interior de Petrone. Nesse caso os sons são “acalentados” pela senhora que dorme no quarto de onde parte o choro. Por isso a escolha relevante da epígrafe que foi apresentada no início deste artigo, em que Cortázar apresenta uma solução para “enfrentarmos” os nossos monstros. A senhora “aceita” o monstro e até o acalenta. O enfrentamento de seus próprios monstros estava concretizado, porém ela não consegue enfrentar mais um, no caso, a imitação (no simulacro) em “resposta” ao choro do bebê. E Petrone somente percebe que não era a senhora quem produzia os sons depois que a expulsa do hotel, porém essa descoberta vem tarde demais, o choro existia por si mesmo.

As relações

A presença do choro que passa pela porta condenada torna o ambiente já pequeno, menor ainda, criando mais *ansiedade e angústia* no personagem. Além disso, o choro não é aceitável para um homem racional e analítico como Petrone, e é por esse motivo que o espaço interior do personagem “gera” todas as explicações possíveis e as aceita enquanto pode. Porém todas acabam sendo barradas pelo inusitado final. Somente assim ele percebe que não há mais “desculpas” e que deve, ou encarar de frente a realidade que se lhe apresenta, ou fugir dela.

Se era verdade o que o gerente afirmava — a saber: no quarto ao lado só morava a mulher —, logo, ela só poderia estar *mimetizando* um choro de bebê. A presença do som não obedece a leis espaço-temporais que regem o entorno natural ou o mundo circundante, Petrone então racionaliza essa possibilidade de uma certa “esquizofrenia” da mulher e, em uma tentativa de fazer o som se calar, ele acaba por imitar choro.

Descobre no dia seguinte que a mulher foi embora. Pode-se fazer uma associação de que a mulher havia “aceitado” o “monstro” sendo uma invasão permitida de seu entorno pessoal. Porém essa ordem se quebra quando ela ouve outro choro vindo do quarto vizinho⁹. Petrone acredita que tudo se resolveu, pois para ele, em sua mente racional, era apenas ela que imitava um choro de bebê, em um desdobramento de uma personalidade angustiada. Porém, à noite, ao descobrir que na verdade “aquilo” existia e continuava a chorar, resolve fugir, tal qual a mulher.

Nessa análise abre-se a possibilidade de leitura de que o choro é provocado pelo estado dos entornos pessoais tanto da mulher quanto de Petrone. Ambos não tinham filhos¹⁰, assim o instinto de maternidade e paternidade *pode* ter provocado uma falsa filiação. Nesse caso, aceita pela mulher e

recusada por ele, afinal seu espaço interior desejava, mas o entorno pessoal não estava preparado para uma construção tão rápida de outra realidade. Já para a mulher, por seu instinto maternal ser mais desenvolvido no sentido de cuidar e acalantar um pequeno ser, a aceitação é mais fácil¹¹.

Assim, a mulher que já estava no hotel há mais tempo convive em um entorno pessoal e relacional com um bebê imaginário. Nessa situação já existente surge Petrone no quarto ao lado. Aí, seu espaço interior e entorno pessoal são invadidos pelo choro e pelo acalanto do quarto vizinho, criando-se um outro entorno relacional.

Dentro do absurdo do choro está a “abertura da porta”, a passagem secreta até “o que pode haver do outro lado”. Há uma abertura no entorno pessoal do protagonista, há uma fissura em seu espaço pessoal que permite a associação e também obviamente a culpa. Pois ao abrir brechas para manifestações de sentimentos muito bem “guardados e escondidos”, tal como a porta do hotel, a culpa procura mascarar essas manifestações, dirigindo o pensamento para outro ponto. O outro quarto e o acontecimento pertencem a um espaço desconhecido, mas que abre possibilidades de visão e de passagem para outro espaço desconhecido que é o interior de Petrone. Assim, tanto o choro quanto a porta podem ser considerados pontos vélicos.

A “invasão” que Petrone promove com seu simulacro lhe é devolvida ao final, com a pura verdade de que não era a senhora quem gerava o choro. Ao personagem, vem-lhe, em troca de ter invadido o entorno alheio, sua própria expulsão do hotel.

Escher

Para uma compreensão gráfica do amalgamento de espaços será utilizada, na tese, uma série de analogias entre o romance de Cortázar e algumas litografias de Escher¹². Nessa análise associo o conto à litografia *Balcão* (1945).

Nela o balcão (assim como a porta no conto) aparece salientada por uma bolha. Essa bolha, nascida de um truque de proporcionalidade, faz com que certos detalhes insignificantes que poderiam passar despercebidos apareçam agora no foco da atenção do leitor ou espectador. Ela foi criada para dar a ilusão de uma deformação no papel, através da percepção induzida de tridimensionalidade, como explica o próprio desenhista¹³. Analogamente, é uma falsa percepção da natureza do choro, primeiro atribuindo à realidade do mundo referencial da personagem e, depois, ao mundo da psique da vizinha, que causa em Petrone uma percepção ilusória do choro. Em Petrone, a deformação da “superfície do papel” se dá ao inverso: a “ondulação” se dá para baixo, pela “retração” que em seu ponto de vista impõe ao objeto enfocado (a porta). É a desconsideração da dimensão fantasmagórica (como dicção de sua própria psique) que ocasiona no protagonista sua “falha visual” diante da “tela” dos acontecimentos no conto. Se Escher submete diretamente o observador a isso, Cortázar permite ao leitor acompanhar o processo ilusório pela percepção do outro, ou seja, ao observar os equívocos de

¹¹ Essa é uma de várias leituras possíveis.

¹² Assim como na dissertação também foram realizadas analogias entre os contos de Cortázar e os desenhos de Escher. (MOURA, *op. cit.*, 2004). Consulte em <http://www.mcescher.com>. Procurar por *Balcony 1945* — *Lithograph*.

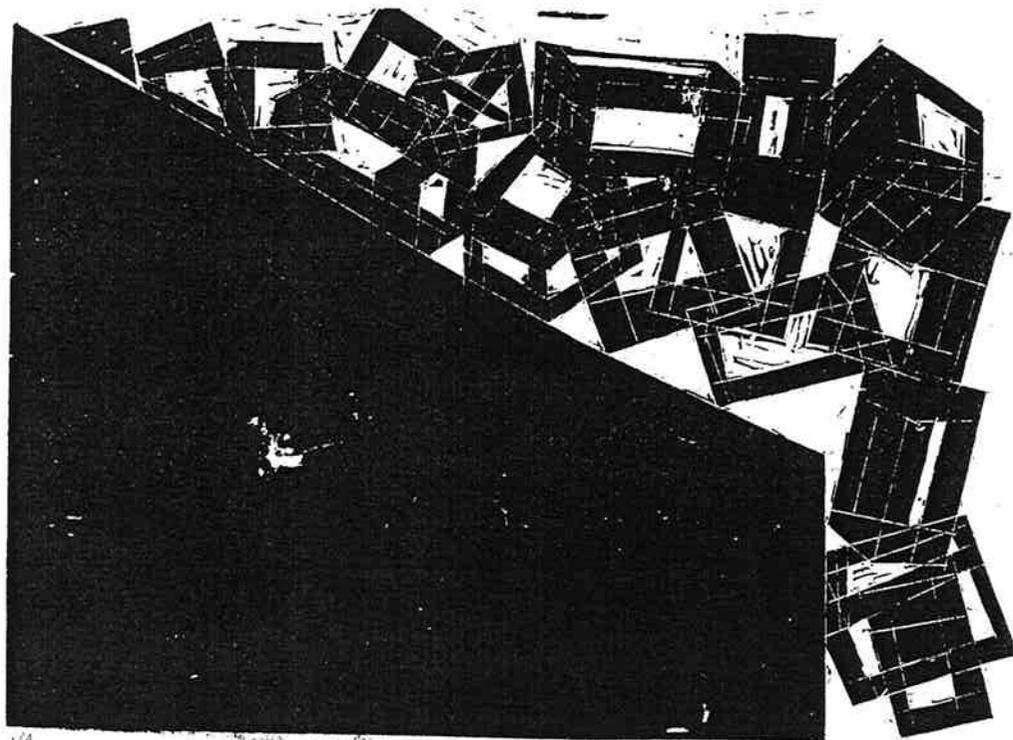
¹³ “El carácter tridimensional de este grupo de casas es una ficción. La bidimensionalidad del papel sobre el que están dibujadas no corre peligro — a menos que tratemos de desabollarlo desde atrás. Pero la abolladura que se eleva en el centro es una ilusión: el papel permanece liso. Todo lo que se logró fue una expansión del centro aumentándolo cuatro veces” (ESCHER, M. C. Escher — *Estampas y dibujos*. Germany: Taschen, 1994. p. 15).

Petrone. Por fim, porém, resta mesmo ao leitor o ônus da dúvida: teria Cortázar escrito uma história de fantasmas? Trata-se apenas de uma metáfora de estados anímicos? Ou a chave do conto é mesmo a representação da imponderabilidade da ilusão ficcional, como em Escher?

Abstract

This article demonstrates the possibility of usage of the velic point, an element observed by Cortázar, in the analysis of space in literature. The velic point, an element borrowed from nautical phraseology, is observed by Cortázar as a possible inter-space fissure which dialogues with elements present in the fiction. A short story by the Argentinean author is used as an example.

Keywords: Cortázar, space, velic point.



Palavras em falso e literatura engajada nos anos 30: Mário de Andrade e “A raposa e o tostão”

* Jornalista, mestrando em Estética e História da Comunicação (ECA-USP) e graduando em Letras (FFLCH-USP).

THIAGO MIO SALLA*

Resumo

Com o presente trabalho objetiva-se analisar os conceitos divergentes de escritor e de obra literária no final dos anos 30, por meio da discussão levantada pela crônica “A raposa e o tostão”¹ de Mário de Andrade. Este texto faz parte de uma polêmica ocorrida em 1939 que também envolveu Jorge Amado, Joel Silveira e Graciliano Ramos.

Palavras-chave: Mário de Andrade, Jorge Amado, Graciliano Ramos, apuro formal, literatura engajada.

¹ ANDRADE, Mário. A raposa e o tostão. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 ago. 1939. In: *Empalhador de passarinhos*. São Paulo: Martins, 1962, pp. 101-107.

Introdução

Final da década de 1930. Início da Segunda Guerra Mundial. No Brasil, defensores e opositores da ditadura estadonovista acirravam os ânimos. O ambiente literário também estava tenso, com o predomínio de uma literatura engajada realizada por ambos os lados do espectro político. Realistas críticos e documentais, sobretudo nordestinos, defendendo causas sociais, polarizavam as discussões literárias com os adeptos de uma literatura intimista, em geral católicos. Fora isso, o mercado editorial também crescia. As editoras eram “cada vez mais receptivas aos autores integrados nas tendências do momento”.²

Em meio a esse quadro (didaticamente esquemático), o liberal pacifista, Mário de Andrade, então responsável pela coluna Vida Literária do *Diário de Notícias*, irá se colocar na defesa das conquistas modernistas ao mesmo tempo em que pregará a essencialidade do apuro formal, que fora colocado em segundo plano pelo engajamento político. Esse é o tom de “A raposa e o tostão”, crônica emblemática na qual endereça suas críticas diretamente aos adeptos da poética realista interessada que, naquele momento, substituiriam “a técnica pelo brilho disfarçador, o cuidado da forma por uma vaga (e aliás facilmente intimidada) intenção social”³. Tal postura ganha o repúdio de Jorge Amado. Ele acusa o autor de *Macunatma* de ser um esteta cego para a premissa do social na obra de arte.

² CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987, p. 191.

³ ANDRADE, Mário de. *Op. cit.*, p. 101.

A controvérsia entre esses dois autores foi iniciada pelo texto "O tempo que vai"⁴ de Jorge Amado que criticava os procedimentos adotados por Mário em outra crônica, "A palavra em falso"⁵. A resposta deste veio duas semanas depois com "A raposa e o tostão". Achando-se injustiçado, o escritor baiano rebate em "A solidão é triste"⁶. Joel Silveira, jovem cronista da mesma revista de Jorge Amado, *Dom Casmurro*, também entra na briga. Discordando do rodapé mariodeandradino, que avaliara erroneamente uma expressão de seu primeiro livro de contos, *Onda raivosa*, publica o artigo "Fala um tostão"⁷. Graciliano Ramos participa do debate ressaltando-o e retomando-o em duas oportunidades: "Os sapateiros da literatura" e "Os tostões do Sr. Mário de Andrade"⁸. Ele, como se verá, adota o meio termo na medida em que compartilha de posições manifestadas pelos dois pólos beligerantes.

Antes de entrar detalhadamente na controvérsia envolvendo os referidos escritores, cabe estudar a colaboração de Mário de Andrade para o *Diário de Notícias*, tendo em vista a centralidade das discussões e das percepções levantadas pelo crítico que questiona o engajamento literário em pleno momento de "convulso íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas"⁹.

O rodapé literário de Mário de Andrade no *Diário de Notícias*

Na advertência de seu livro de crônicas, *Os filhos da Candinha*, de 1942, Mário de Andrade faz uma diferenciação entre as "crônicas propriamente crônicas" e as "crônicas críticas", mais próximas do artigo, nas quais a referencialidade suplantara a poesia. O autor enaltece as primeiras, aquelas em que se percebe com mais nitidez um fato recriado literariamente, como o "discurso candinha" (fofoqueiro), aludido no título.

Por meio dessas categorias fornecidas e definidas pelo próprio Mário, percebe-se, nitidamente, que sua colaboração para o *Diário de Notícias* se enquadraria entre seus textos críticos e intencionais. Quem atua é a *persona* literária Mário de Andrade que já havia construído um perfil cultural e artístico bem definido. No centro do país, participaria com mais constância do discurso cultural cosmopolita.

Em seu texto introdutório para o jornal, "Começo de crítica"¹⁰, Mário afirma que seria orientado por um princípio de utilidade: apontaria problemas e incongruências nas obras analisadas, sobretudo nos livros dos mais novatos. Seu pragmatismo só seria dispensado quando se deparasse "com alguma coisa essencial". A essência só seria encontrada nos grandes textos que partilhariam de um ideal maior de arte: a grande verdade digna de crença pelo crítico. Essa postura revela o tom pedagógico que adotaria em meio ao conturbado momento político e literário, percebido pelo crítico logo de saída:

Ah, os malabarismos políticos da nossa atual literatura!... A timidez de uns vagos socializantes, os berros verdes e estuporados de uns fachizantes mais audazes apenas, a fragilidade moral de quase todos, dir-se-ia que culturalmente estamos na fase do louva-deus (...)¹¹

⁴ AMADO, Jorge. "O tempo que vai". Rio de Janeiro, *Dom Casmurro*, 12 ago. 1939.

⁵ ANDRADE, Mário de. "A palavra em falso". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 06 ago. 1939. In: *Vida literária*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993, pp. 90-94.

⁶ AMADO, Jorge. "A solidão é triste". Rio de Janeiro, *Dom Casmurro*, 2 set. 1939.

⁷ SILVEIRA, Joel. "Fala um tostão". Rio de Janeiro, *Dom Casmurro*, 12 set. 1939.

⁸ Ambos os textos foram retirados da segunda parte do livro póstumo do autor, *Linhas tortas*, que, infelizmente, não oferece detalhes sobre a data e o local de publicação destes. Apenas na crônica "Os tostões do Sr. Mário de Andrade" há menção de que o texto é de 1939.

⁹ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 188.

¹⁰ ANDRADE, Mário de. "Começo de crítica". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 06 ago. 1939. In: *Vida literária*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993, pp. 11-15.

¹¹ *Idem*, p. 15.

O "louva-deus" (*sic*) pode representar alegoricamente os dois pólos opostos do campo político/literário. A ferocidade do inseto pode ser associada à postura agressiva do realismo socialista, ao passo que sua cor verde e o ato de louvação a Deus, aos fascistas e católicos (agressivos) que também praticavam uma literatura interessada. Fica subentendida na incapacidade do gesto de hostilidade do louva-a-deus, a fraqueza literária de ambos os lados que realizavam, naquele momento, uma literatura de superfície, marcada pela falta de preocupações artísticas (formais).

Mário comenta abertamente em "Elegia de Abril"¹² o quão fatigante foi sua colaboração para o referido jornal em que tornara a técnica em seu "cavalo de batalha" num momento de intensa produção editorial. O crítico se encontrava em meio à dissolução dos processos conquistados pela pesquisa estética modernista. "Mário se rebelou contra falta de técnica, defendendo-se e defendendo os companheiros de aventura (modernista) da responsabilidade de terem sido os iniciadores da fase desleixada e inconsciente"¹³.

Na opinião do cronista do *Diário de Notícias*, o experimentalismo modernista estava se confundindo com ignorância. Basta ver o paralelo que traça entre o mau uso do verso livre, conquista poética modernista, e a vontade de retratar apenas a realidade (pura e simples) dos romances documentais. Ambos representavam o perigo do "abandono das preocupações técnicas, o se entregar à superficialidade das observações sem sublimação nem trabalho"¹⁴.

Partindo de *fait divers* literários (comentários sobre obras, autores, modismos etc.), o autor lança rotineiramente tais questionamentos. Essa atenção à técnica também pode ser vista como uma estratégia discursiva de não sucumbir à pressão ideológica em meio a um contexto de intensas disputas literárias e políticas. Mário, em sugestão conciliadora, defenderá o engajamento da forma; caberia ao artista cultivar o seu estilo em consonância com as questões essenciais do tempo em que vive.

Inúmeras crônicas revelam essa preocupação. Em "A fábrica dos fantasmas"¹⁵, defende uma história da literatura que ao invés de trazer a vida dos literatos realizasse "uma descrição e crítica histórica do aparecimento das formas literárias, da técnica de escrever, das idéias e tendências humanas que se revestiram dessas formas e se serviram dessas técnicas diferentes"¹⁶. No texto "Diálogos"¹⁷, o crítico traça um panorama da construção de cenas dialogadas nos romances e afirma: "O importante é nos darem, literariamente, a sensação de verdadeiros"¹⁸. O crítico anota sem cessar aquilo que considera deslizos estilísticos e erros estéticos. Prova disso é a crônica "A palavra em falso" que será comentada mais à frente.

Grande parte de sua artilharia é direcionada contra as facilidades do realismo documental (o realismo ingênuo propagado pelas esquerdas) que em busca de uma arte social e "verdadeira" deixaria, abertamente, de lado as preocupações formais. No entanto, salva os verdadeiros escritores, aqueles que foram capazes de criar literariamente sobre a região nordestina:

Em *Pedra Bonita* o grande romancista [José Lins do Rego] já envereda francamente para o caminho da invenção artística. Caminho este que é também a estética dos outros artistas de valor, como a sra. Raquel de Queirós, tão excepcional na criação de ambientes-sínteses, a forte análise psicológica do sr. Gra-

¹² ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, pp. 207-218.

¹³ LAFETÁ, João Luiz. 1930: *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000, p. 164.

¹⁴ ANDRADE, Mário de. *Vida literária*. p. 83.

¹⁵ ANDRADE, Mário de. *Op. cit.*, pp. 70-74.

¹⁶ *Idem*, p. 71.

¹⁷ *Idem*, pp. 25-30.

¹⁸ *Idem*, p. 27.

ciliano Ramos, e ainda os srs. Jorge Amado e Jorge de Lima poetizando sobre a documentação regional. Isto para me utilizar apenas de qualificações precárias. Talvez esses sejam os caminhos mais ricos e mais artísticos¹⁹.

Mesmo não se tratando do caso de Jorge Amado, elogiado por Mário, basta ver o tipo de idéia que se disseminava entre os realistas críticos expressa, por exemplo, na nota introdutória do livro *Cacau*, publicado pelo autor baiano, em 1933: “*Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia*”²⁰. Mário temia que jovens escritores fizessem falsas ilações de assertivas como essa.

Além do interesse único e limitado pelo momento histórico vivido, o crítico endereça outras críticas ao realismo documental ingênuo: a utilização de esquemas simplistas; a pobreza neo-naturalista das obras que se assemelhavam a simples reportagens; e a ausência de vontade de arte (desprezo pela criação, imaginação e trabalho com o texto).

Mário, contudo, deixa também claras suas críticas à literatura católica (interessada) que incorreria em problemas semelhantes aos apontados aos realistas críticos. Isso é o que pode ser percebido na crônica “Do trágico”²¹ de 1939, dedicada à peça de teatro *Três tragédias à sombra da cruz* de Octávio de Faria. O cronista mostra sua postura equilibrada, destacando que no texto analisado os “*propósitos edificantes*” sobrevaliam às “*exigências livres da arte*”, o que aproximava a peça de Octávio a um “*teatrinho de congregação*”:

Tive, antes de mais nada, a impressão de que desta vez o agitador doutrinário prevalecera demasiadamente sobre o artista [...] Daí um certo confusionismo conceptivo e uma forma bamba, desprovida daquela arquitetura nobre que a tragédia exige²².

Octávio de Faria, francamente fascista, ganha destaque em meio ao grupo católico. Ele escrevia romances em que prevalecia a construção psicológica, opondo-se à narração documentária dos nordestinos. Vale destacar que, depois de 1935, ganha vulto essa literatura chamada de “intimista”. O interesse pelo indivíduo é radicalizado com destaque para personagens ficcionais pertencentes à burguesia. Deixa-se de lado a menção às massas e às questões sociais, enfim, tudo aquilo que o realismo pregava até então. Destaque para, entre outros, Jorge de Lima, José Geraldo Vieira e Lúcio Cardoso.

Jorge Amado e Octávio de Faria tornavam-se, aparentemente, símbolos dos dois extremos em que se dividia a produção literária naquele momento. Ambos faziam romances de idéias em que seus narradores escolhiam os caminhos corretos. Porém, como destaca Luís Bueno no artigo “Os três tempos do romance de 30”, os dois pólos, na verdade, não seriam opostos (realmente opostos eram os campos políticos de atuação), mas paralelos, compondo um painel amplo da vida literária brasileira:

... romances de direita e de esquerda, mesmo que fosse fácil classificá-los pacificamente dessa maneira, ao mesmo tempo em que se excluem, explicam-se uns aos outros num processo que termina por aproximá-los pelo menos no

¹⁹ *Idem*, p. 83.

²⁰ AMADO, Jorge. *País do carnaval, Cacau e Suor*. São Paulo: Martins, 1961, p. 149.

²¹ ANDRADE, Mário de. *Empalhador de passarinhos*. pp. 109-114.

²² ANDRADE, Mário de. *Op. cit.*, p. 109.

²³ BUENO, Luís. “Os três tempos do romance de 1930”. *Teresa*. São Paulo: Ed. 34, n. 3, 2003, p. 274.

²⁴ ANDRADE, Mário de. *Op. cit.*, p. 229.

²⁵ *Idem*, *Ibidem*.

²⁶ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*, p. 210.

²⁷ CASTRO, Moacir Werneck. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 106.

²⁸ ANDRADE, Mário de. “Vida literária”, p. 90.

²⁹ AMADO, Jorge. “O tempo que vai”. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 12 ago. 1939.

sentido de que ganham sua máxima significação quando vistos como pertencentes a um todo²³.

Voltando ao posicionamento crítico de Mário, nota-se que a falta de apuro técnico não teria apenas raízes políticas. Outro foco do autor era a mercantilização do fazer literário e as condições financeiras precárias dos escritores, “*esta dolorosa sujeição da inteligência a toda espécie de imperativos econômicos*”²⁴. No *Diário de Notícias*, esse sintoma é detectado, sobretudo, quando trata das traduções de obras estrangeiras. Destaca que para os escritores seria vantajoso esse tipo de empreitada: representava mais dinheiro e menos trabalho. Resultado: “*A tradução está certa como sentido, mas se apresenta numa linguagem bamba, de aluno, sem caráter, sem estilo [...] estão nascendo exclusivamente das leis da gramática e não da nossa língua viva*”²⁵. Traduzir também se tornava uma tábua de salvação para os desempregados. A luta pela vida levaria “*à glorificação da incompetência*”²⁶.

O escritor Moacir Werneck Castro, em *Mário de Andrade — Exílio no Rio*, destaca que, por não permitir que o brilho e uma vaga intenção social dispensassem a técnica, Mário sofrera inúmeras críticas:

Era, diziam alguns, um “formalista” um “esteticista”, cuja pregação se fazia em detrimento de um conteúdo social; ou até um “parnasiano” que renegava o modernismo para cair num academicismo disfarçado, insinuando outros, repetindo uma acusação vinda do movimento da Antropofagia²⁷.

Colocadas essas questões, cabe ver como elas são sintetizadas e atingem seu ápice na discussão levantada em torno da crônica “A raposa e o tostão”, quando da publicação desta.

Palavras em falso, intenções sociais e muitos tostões

Na crônica “A palavra em falso”, em meio aos elogios com que recebe o primeiro livro de contos de Joel Silveira, *Onda raivosa*, Mário não deixa de perceber o que julgava um equívoco. Ele aponta o trocadilho de mau gosto “perdida” usado para descrever os soluços de uma personagem. “*Ao ler esta última palavra tive um sobressalto desagradável. Como é que o escritor delicado deixara escapar essa alusão grosseira ao que era a pobre da Margarida! A palavra soara totalmente em falso[...] Um cochilo*”²⁸.

Na semana seguinte, na revista *Dom Casmurro*, Jorge Amado revela toda sua insatisfação com o rodapé domingueiro de Mário de Andrade. O escritor baiano começa seu texto afirmando, indiretamente, que o desapontamento seria geral:

“Tristeza de ler Mário de Andrade nas manhãs de domingo”, disse um literato outro dia na porta da José Olympio. Disse sem maldade, disse mesmo com uma voz melancólica de quem tinha perdido um amigo precioso. E os do grupo, que pertenciam a vários grupos literários, baixaram a cabeça num triste assentimento²⁹.

Depois de enaltecer a figura de Mário, destacando que ele conseguiu com méritos o título de “mestre” entre a intelectualidade brasileira, continua a crítica indireta. Refere-se, agora, aos moços. Estes estariam desiludidos com o “ex-aguerrido” autor de *Paulicéia desvairada* e zombariam apressadamente dele. Aqui Jorge Amado ataca uma das bases da proposta crítica mariodeandradina, nesse momento: o desejo de ser útil, sobretudo para a mocidade.

Fundamentado o desânimo, o autor de *Suor* explicará porque julga a colaboração do “mestre” no *Diário de Notícias* um fracasso:

No artigo do último domingo, sobre vários contistas, Mário de Andrade na sua crítica não foi procurar neles a mensagem que nos seus livros traziam para os homens. Delicado e detalhista ficou atrás das palavras ‘falsas’, dos termos que soaram falso aos seus ouvidos de esteta e professor de música. Ouvido gran-fino e educadíssimo³⁰.

Percebe-se que a crítica se detém no excesso de esteticismo de Mário que deveria usar a sensibilidade para compreender a mensagem e não o ouvido para fazer crítica.

Duas semanas depois vem a resposta em “A raposa e o tostão”. Mário adota procedimento discursivo comum em seus textos: elogia pra depois criticar. Começa a crônica mencionando a fatura literária do momento em que vivia para daí empregar a metáfora monetária que norteará sua argumentação em torno da falta de apuro formal. Segundo ele, toda riqueza pressupõe o troco miúdo. “... *nem tudo são cheques de cinquenta contos, mas há notas de cem mil-réis, dez mil-réis e até moedinhas de tostão*”³¹. Havia ainda as notas falsas.

Em seu raciocínio, caberia chamar por tostão todos aqueles que substituíam a técnica por intenções sociais vagas e interesses escusos em busca de sucesso editorial fácil. Não seria aparentemente o caso de Jorge Amado, a quem Mário continuava a admirar como romancista, citando, inclusive, “*a força comunicativa de um Jubiabá*”.

Sua preocupação recaía mesmo sobre o que os tostões (e notas falsas) representavam de ruim em meio às engrenagens do mercado literário que se expandia: demagogia, repetição de processos bem sucedidos, malabarismos sentimentais, concessões fáceis ao público, vontade de se tornar célebre de antemão. As “palavras em falso” que tirava das obras serviam para ilustrar as falhas do tempo em que vivia.

Mário quer se defender também da pecha de formalista. Diz categoricamente que não estava pregando o retorno ao Parnasianismo, tão duramente criticado no passado por confundir forma e fôrma. Faz a *mea-culpa* dos modernistas para dizer que as liberdades conquistadas não significavam dissolução total e libertinagem artística. Nesse momento, critica asperamente o mau realismo que se detinha apenas no núcleo da mensagem, aludindo ao que Jorge Amado dissera:

Jamais exigi de ninguém a forma rija do ditirambo, mas repudio e hei de profligar o amorfo, as confusões do prosaico com o verso-livre, a troca da técnica por um magro catecismo de receitas, o monótono realismo escamoteado em sua estupi-

³⁰ *Idem, ibidem.*

³¹ ANDRADE, Mário de. *Empalhador de passarinhos*, p. 101.

³² *Idem*, p. 105.

³³ *Idem*, p. 106.

³⁴ *Idem*, p. 107.

³⁵ AMADO, Jorge. “A solidão é triste”. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 116, 02 set. 1939.

³⁶ *Idem, ibidem.*

dez moluscóide aquela transposição para o mundo da arte, em que o mal de um se converte em mal de muitos. Tanto a arte convence...³².

Já no final do texto, quando adentra propriamente na descrição do mercado editorial, o termo “tostão” associado a interesses econômicos ganha mais relevo. O mercado crescia assim como o número de leitores, o que despertava o ânimo dos literatos. Na opinião do crítico, em meio a esse assanhamento, era seu papel separar “*as imitações, as falsificações, as mistificações, ou apenas as pressas*” que ameaçavam “*confundir tudo*”³³.

A raposa do título reaparece no último parágrafo em citação literária de *Lady into fox* de David Garnett. Tal menção sugere uma crítica indireta a Jorge Amado que estava adquirindo os maus hábitos de seus admiradores: as raposas tostões.

Por outro lado, Mário também parece se defender, referindo-se indiretamente à citada crônica de seu opositor. Como foi visto, nela o escritor baiano, ao textualizar sua decepção com o rodapé literário mariodeandradino, tinha em mente o “mestre” do modernismo violento e destrutivo de *Paulicéia desvairada*, ao qual todos admiravam, e não um articulista tão atento a problemas técnicos e formais num momento de ebulição política. Diante dessa incompatibilidade entre a própria imagem e o retrato feito pelos admiradores, Mário opta por sua “lealdade interior”, correndo o risco de ser abandonado pela multidão que partiria “em busca de outras adorações”. Termina o texto em tom profético: “*só na solidão encontraremos o caminho de nós mesmos*”³⁴. A frase enfatiza e fecha a discussão em torno da defesa do apuro formal ao sugerir o ato de cultivar-se.

Não por acaso, Jorge Amado responde com uma crônica intitulada “A solidão é triste”. Colocando-se na condição de grande injustiçado, ele redobra a carga de ataques sobre o formalismo de seu opositor. Defende também com todo vigor a poética do realismo crítico da qual partilhava. Para isso, vale-se de uma imagem que refletiria o isolamento e a mesquitez do autor de *Macunaima*:

O crítico nessa sua última fase tenta uma volta desesperada à torre de marfim. O espetáculo tão triste do mundo guerreiro horroriza a fina sensibilidade de esteta e ele não pensa que talvez sua inteligência pudesse ser útil para melhorar os homens enlouquecidos. Foge para a sua torre de marfim [...] Um sujeito da importância e da projeção desse escritor não tinha direito a essa atitude³⁵.

Jorge considerava a técnica importante, mas naquele momento não a julgava primordial. A Segunda Guerra Mundial começara no dia anterior ao texto que escrevia (1ª de setembro): “*É claro que é importante e em determinados momentos do mundo, momentos calmos e felizes, pode até ser estudado como a mais importante. Mas nesse momento terrível ela passa para um palco absolutamente secundário*”³⁶.

Joel Silveira, ao entrar na briga, faz pergunta semelhante à de Jorge Amado: “*Mário de Andrade de ontem, onde estás que não respondes?*”. Em seguida, retomando a metáfora monetária mariodeandradina, exemplifica

quem seriam os tostões e os cinquenta contos de réis. Traz a discussão para o terreno da luta de classes:

...o sr. Mário de Andrade com óculos, cultura, espírito e tudo, inclusive fichário e biblioteca representa a gordíssima soma de cinquenta contos de réis em cédulas novinhas do Banco do Brasil. Eu, com toda a malidez, com todos os intestinos arruinados por uma alimentação deficiente com toda a ignorância, ousadia e burrice, valho simplesmente um tostão, um microscópico tostão sem utilidade³⁷.

Enfim, Graciliano Ramos entra em cena para finalizar e trazer à tona a importante discussão (que ia sendo silenciada pelos telegramas que vinham da Europa em guerra). Para ilustrar a verdade laplaciana de que todo o escritor deve saber escrever, Graciliano, em "Os sapateiros da literatura", associa o fazer do verdadeiro literato ao trabalho de um sapateiro honesto. Da mesma maneira que este domina o manuseio de seus instrumentos, aquele deve saber escrever. Constrói uma série de analogias entre o romance e o sapato e entre a própria composição destes:

Difícilmente podemos coser idéias e sentimentos, apresentá-los ao público, se nos falta a habilidade indispensável à tarefa, da mesma forma que não podemos juntar pedaços de couro e razoavelmente compor um par de sapatos, se os nossos dedos bisonhos não conseguem manejar a faca, a sovela, o cordel e as ilhós³⁸.

Ao mesmo tempo em que tal comparação aproxima-o de Mário, também o distancia deste. Graciliano revela que os escritores que dependiam da literatura para sobreviver não estariam tão longe de um pequeno operário. Apresenta uma percepção materialista (e classista) do fazer artístico, retomando parcialmente o argumento de Joel Silveira.

Nesse sentido, separa os "sapateiros da literatura" dos "literatos por nomeação". Na primeira categoria, estariam os rapazes da *Dom Casmurro* (entre eles Joel Silveira), considerados os literatos flagelados vindos do nordeste miserável. Em tons "realistas" revela as dificuldades destes "desgraçados" e "pobres-diabos" que dependiam da literatura para ganhar os citados "tostões" (tomados em sentido estrito). O escritor alagoano inclui-se nesse grupo que trabalhava como os sapateiros: "ficamos na tripeça, cosendo, batendo e grudando". Já o segundo conjunto englobaria os literatos de fachada: "um certo número de indivíduos que se vestem bem, comem direito, gargarejam discursos, dançam e conversam besteira com muita facilidade"³⁹. A referência não parece ser feita a Mário, mas aos membros da Academia Brasileira de Letras, insistentemente criticados pelo autor de *Vidas secas* em outros textos⁴⁰.

A própria maneira como é feita a distinção e a identificação de Graciliano com os "operários do texto" torna evidente a defesa do tipo de romance de que partilhavam: o romance social. Por mais precários que fossem seus instrumentos de ação, a sovela e a faca miúda, bem usados, eles seriam armas para cortar o couro da realidade.

Já em "Os tostões do sr. Mário de Andrade", Graciliano adota abertamente um tom conciliador, deixando mais claro o que esboçara na crônica

³⁷ SILVEIRA, Joel. Fala um tostão. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 12 set. 1939.

³⁸ RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 268.

³⁹ *Idem*, p. 269.

⁴⁰ Basta ver a crônica "Uma eleição", também de *Linhas tortas*, em que cita a ABL como uma "casa onde existem numerosos médicos e alguns literatos" (p. 255).

⁴¹ Como já indicam outros textos de *Linhas tortas*, Graciliano enfatiza que o escritor deve se pautar por um constante aprimoramento do estilo; a própria "vontade de arte" sugerida por Mário de Andrade.

⁴² RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 271.

⁴³ *Idem*, p. 273.

⁴⁴ *Idem*, *ibidem*.

anterior: ao mesmo tempo em que defende o realismo nordestino crítico (de Jorge Amado e Joel Silveira), manifesta preocupação excessiva com a arte de escrever⁴¹.

Procura sanar o mal-entendido causado pela metáfora monetária empregada por Mário e pelo posterior paradoxo sustentado por Joel Silveira. O primeiro ao "colar em alguns escritores etiquetas com preços muito elevados, rebaixando o valor de outros"⁴² tornava antipática a boa causa que defendia. O cronista Graciliano ressalta a importância da técnica, tendo em vista "o mau gosto e a imperícia que atualmente reinam e desembestam na literatura nacional"⁴³.

O contra-senso seria Joel Silveira, que "não é tostão, nunca foi", assumir-se como tal. "Escreveu um excelente artigo para mostrar que não sabe escrever". Essa atitude poderia atizar vaidade dos verdadeiros "tostões", na medida em que poderiam se identificar com Joel e pensar coisas do tipo: "Ora se Joel, tão arrastado, tão amarelo, tão barato, faz contos, crônicas interessantes, porque não faremos nós coisa igual? Mexamo-nos, fundemos sociedades e pinguemos em revistas os nossos cinco vinténs de literatura"⁴⁴. Um desastre, na definição de Graciliano.

Abstract

The purpose of this article is to analyze the divergent concepts of "writer" and "literary piece" by the end of the 1930's through the debate over the chronicle "A Raposa e o Tostão" by the Brazilian writer Mário de Andrade. As it is known, this piece is part of a polemic that occurred in 1939 which also involved Jorge Amado, Joel Silveira and Graciliano Ramos, other Brazilian writers.

Keywords: Mário de Andrade, Jorge Amado, Graciliano Ramos, engaged literature, formal accuracy.

O presente artigo foi apresentado como trabalho final da disciplina "Crítica literária e estudos culturais: Mário de Andrade" (FLT 5035), ministrada pela Profa. Dra. Maria Augusta Fonseca no primeiro semestre de 2005.

Manuel Bandeira, autor de Casa-grande & senzala

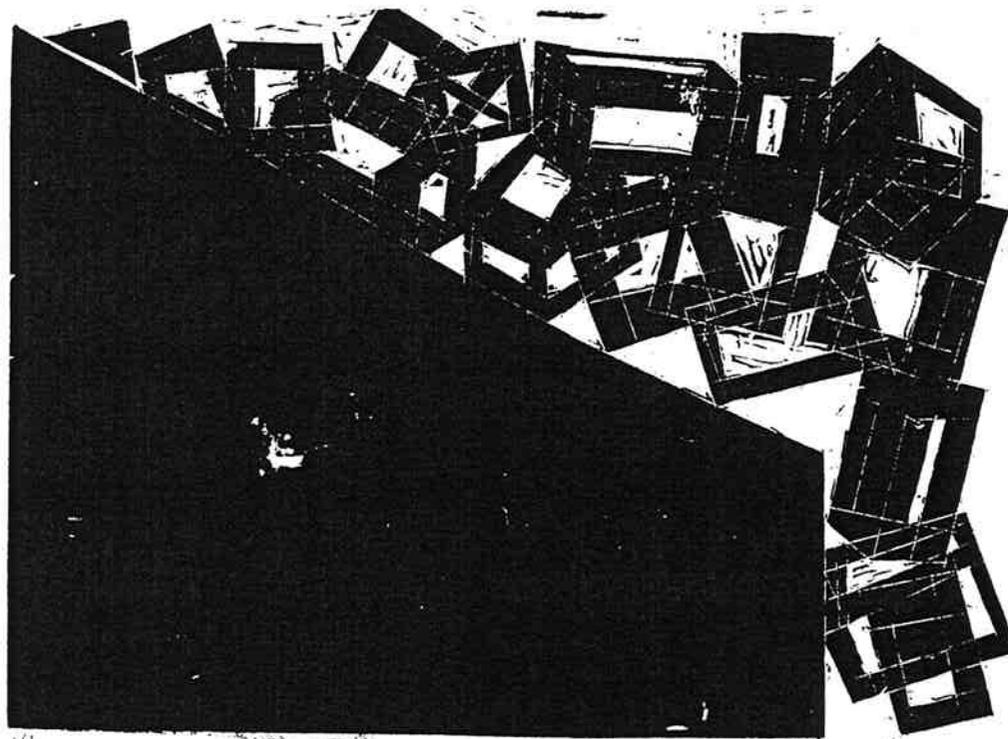
* Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC-FFLCH-USP).

ÉVERTON BARBOSA CORREIA*

Resumo

Este ensaio pretende destacar algumas das características comuns existentes na obra de Manuel Bandeira e na de Gilberto Freyre. Tal exploração pode ser feita através do livro *Casa-grande & senzala*, cujo título e algumas de suas contradições internas foram incorporadas na estrutura de um dos poemas de Bandeira.

Palavras-chave: Manuel Bandeira; Gilberto Freyre; poesia brasileira; nacionalidade.



¹ FREYRE, G. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sobre o regime da economia patriarcal*. Apresentação de Fernando Henrique Cardoso, 47. ed. revisada. São Paulo: Global, 2003.

Muito do que se tem dito acerca da obra de Gilberto Freyre passa pela consideração de como ela deve ser lida atualmente, uma vez que abriu tantos caminhos e vem se consolidando cada vez mais como um olhar fundador de nossa representação. Se isso pode ser tomado de modo afirmativo em relação ao livro *Casa-grande & senzala*¹ (1933), também é verdade que boa parte de sua aceitação num primeiro momento deveu-se ao fato de que sua publicação foi feita numa época inóspita para a produção intelectual do país, devido à ditadura que estava se instalando naquele momento e que depois sofreu os mais variados reveses. Vale lembrar ainda que tal como a vida política brasileira na primeira metade do século XX andou ao sabor dos ventos mais imprevisíveis, também a cena intelectual neste momento vai sofrer suas reviravoltas e isto nós também podemos perceber nos caminhos percorridos pela obra de Gilberto Freyre e sua recepção, que nem sempre seguiram o mesmo norte.

Não bastasse todo o embaraço causado pelo livro *Casa-grande & senzala*, Gilberto Freyre não só se manteve escrevendo obras que davam continuidade àquela primeira, como é o caso de *Sobrados e mucambos* e *Ordem e progresso*, mas também se insurgiu em várias outras frentes da vida intelectual brasileira, produzindo um efeito não menos embaraçoso. Assim é quando ele assume a posição de paladino de algo que se convencionou chamar "Regionalismo" e também por interferir na produção artística e intelectual da época, através de diálogo intenso com alguns dos nossos

autores que logo conheceram a consagração, tais como José Lins do Rego e Jorge de Lima.

Em meio a tudo isso, há de se levar em conta a suspeita de que aquele sangue que, por mais encoberto que esteja, às vezes vemos escorrer pelas páginas de *Casa-grande & senzala* não é só do negro ou do mestiço, que girava entre a senzala e a casa grande, mas também do homem que escrevia aquelas páginas e sabia que muito do seu passado familiar assim como do futuro de sua nação estavam coagulados ali. Talvez por isso o livro tenha dado uma liga tão boa, a ponto de às vezes nos dar a imaginar uma argamassa melhor do que a que sedimentou aquelas casas de pedra e cal.

Se era forte o seu grau de comprometimento com o mundo que o cercava, não era menor com o livro que o representava, conseguindo extrair do dado mais circunstante uma fatura do seu tempo e do nosso, porque ambos estão submetidos a traços culturais que ele via para além do seu momento presente, influenciado que estava pela obra de Joaquim Nabuco, tal como podemos ver na seguinte passagem.

A escravidão permanecerá por muito tempo como uma característica nacional do Brasil. Ela espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade; seu contato foi a primeira forma que recebeu a natureza virgem do país, e foi a que ele guardou; ela povoou-o como se fosse uma religião natural e viva, com seus mitos, suas lendas, seus encantamentos; insuflou-lhe sua alma infantil, suas tristezas sem pesar, suas lágrimas sem amargor, seu silêncio sem concentração, suas alegrias sem causa, sua felicidade sem dia seguinte ...²

Fica evidente, a partir desse trecho, que a influência de Joaquim Nabuco sobre a obra de Gilberto Freyre não se restringe a uma certa compreensão histórica do país, mas estende tal compreensão por meio de uma certa maneira de lidar com o dado histórico atravessado de referências particulares. O trecho citado foi extraído de um dos capítulos da autobiografia de Joaquim Nabuco, justamente daquele que fala das suas referências infantis mais remotas, tanto em relação ao tempo lembrado, quanto ao fato de que o título do capítulo chama-se “Massangana”, nome do engenho em que o biografado morou durante seus primeiros anos e que passou a ser incorporado ao vocabulário corrente como região recôndita e idílica de onde surgiriam as reminiscências mais inebriantes.

Procedimento semelhante ao de Joaquim Nabuco podemos ver no texto em que Gilberto Freyre trata da poesia de Manuel Bandeira, quando desenvolve uma estratégia de leitura similar às suas demais apreciações de textos poéticos e que pode ser entendido até outros de seus escritos mais longínquos, de caráter sociológico propriamente. O texto de que vamos nos ocupar, por ora, pode ser encontrado no volume intitulado *Perfil de Euclides e outros perfis*, cujos capítulos foram reunidos de produção esparsa do autor e enfileirados agora segundo critério próprio. Ao olhar para a obra de Manuel Bandeira, Gilberto Freyre enxerga exatamente o contrário daquele movimento de renegar o passado em benefício de qualquer modismo ou conveniência de circunstância e, por isso mesmo, empenha-se em captar imagens do poeta para trazê-lo mais perto de si e dizer-se como gostaria e confessa desde o início do ensaio.

² NABUCO, J. *Minha formação*. Prefácio de Gilberto Freyre. Belo Horizonte: Itatiaia, 2004, p. 176.

³ FREYRE, G. *Perfil de Euclides e outros perfis*. Prefácio do autor, 2. ed. aumentada. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 157.

⁴ *Idem*, p.159.

No caso de Joaquim Nabuco fascina-lhe a experiência de lamber-se a si mesmo, como se estivesse não só purgando seus males, através de asseio próprio, mas também de recuperar uma referência remota em cima da qual traça uma urdidura precisa do seu modo de ser, que pode até adquirir estatuto de representação, tal como se vê em Manuel Bandeira.

Permitam que vá adiante: que me aproveite um pouco da glória do poeta.

O admirador tem sempre uma coisa de gato — aquela manha já célebre do gato, que parece estar somente agradando, afagando e fazendo festa à pessoa amada, quando na verdade está é se aproveitando dela para alisar o próprio pêlo. Não me julgo exceção à regra geral. Conjugo o verbo ‘admirar’ como todos os admiradores: aproveitando-me um pouco da glória da pessoa admirada; convencendo-me de que admiro por causa das semelhanças, das afinidades, dos pontos de contacto agradáveis. A mesma técnica voluptuosa de gato. Sucede, no caso, que o poema em certo sentido mais brasileiro de Manuel Bandeira — ‘Evocação do Recife’ — ele o escreveu porque eu pedi que ele o escrevesse. O poeta estranhou a princípio o pedido do provinciano.³

E assim Gilberto Freyre continua seu discurso, revelando as circunstâncias em que conheceu Manuel Bandeira, até então distante como pessoa, mas que se aproxima a partir da escritura do poema, publicado em edição centenária do *Diário de Pernambuco* e que teve a mão de Gilberto Freyre, do que ele muito se orgulha.

Deslizando-se muito facilmente entre os elogios ao outro e as censuras a si mesmo, Gilberto Freyre vai apresentando núcleos da obra de ambos, através de nomes de pessoas e lugares que inscrevem muito marcadamente a experiência vivida por um e outro, em circunstâncias precisas, às vezes conjuntamente, e que se revela nalguns momentos da obra de ambos. O Recife sem história nem literatura, que Bandeira canta na sua “Evocação”, é o mesmo que Gilberto reclama com insistência ao longo de sua obra: um mundo que seja pleno porque preenhe de possibilidades. Esta dimensão só pode estar encravada no tempo, tal como no poema de Bandeira que é história e literatura, com forte precisão como poucos poemas encarnam no seu corpo, onde:

Cada palavra é um corte fundo no passado do poeta, no passado da cidade, no passado de todo homem, fazendo vir desses três passados distintos, mas um só verdadeiro, um mundo de primeiras e grandes experiências da vida. Não há uma palavra que seja um gasto de palavra. Não há um traço que seja de pitoresco artificial ou cenografia. O poema é compacto: tem alguma coisa de um bolo tradicional do Norte chamado ‘Palácio encantado’, bolo muito rico, bolo da casa-grande de engenho, com sete gostos por dentro, sete gostos profundos em cada fatia que se corte dele.

Mas é certo que o poema se baseia nos primeiros gostos e nas primeiras experiências da vida de todo homem, e não nas de um só, nem nas do homem de determinada cidade, é impossível desprezar em ‘Evocação do Recife’ o que há de liricamente autobiográfico e de liricamente geográfico. O que há de regional, de provinciano, de recifense, de Souza Bandeira.⁴

Desta passagem de imediato nos sacode a compreensão de arte gilbertiana, que pressupõe um certo princípio de universalidade artística, que se faz a partir de referenciais bem precisos, não só da cidade, mas principalmente das experiências daí advindas. Experiências que não se devem restringir ao circunstancial da vida de um indivíduo, mas que podem se estender a todos os demais. Nesta linha de raciocínio, a referência feita ao bolo “Palácio encantado” ganha sentido não pelo pitoresco, que o ensaísta rejeita, mas pela capacidade de revelar uma experiência singular que se estende, por sua vez, à singularidade dos outros homens. Não pelo que houvesse de comum entre eles, mesmo na diferença, mas pelo que se apresenta indiscutivelmente de modo dissonante, uma vez que a diferença anunciada não prevê a comunhão de princípios ou sequer de experiências e, por conta disso, só poderia ser redimensionada noutra plano, onde a circunstância não ocupa mais lugar de destaque. Mas, ao invés disso, o conjunto de referências que fazem a circunstância irremovível é que ganha força como elemento destoante, que só se reconhece como algo que não pode ser comunicado pelo que há de efetivamente singular. Neste momento, pode ser que haja outra experiência a ser comparada com a anterior, pela diferença, mas que só se torna possível se, tal como aquela, não puder ser partilhada.

A partir daí é que o vocabulário cinde o tempo em fatias de experiências que se sucedem e que reclamam uma totalidade, a ser restaurada no momento em que este homem encontrar outro através da palavra redimensionada no tempo. Este tempo tem uma importância capital para Gilberto Freyre porque não está atrelado ao tempo de uma vivência comum — burocraticamente repetida —, mas de uma outra — hispanicamente vivida; trata-se de algo absolutamente individual e é assim que ele apresenta o poeta em dois momentos específicos: quando este estava acompanhando um Maracatu e quando de um passeio de lancha pelo Capibaribe na companhia de Mário de Andrade e do próprio Gilberto Freyre.

Este último passeio teria tudo para fascinar o poeta, pelo próprio rio e também pelo fato de estar ao lado de dois dos seus maiores interlocutores. Mas, ao final, segundo o ensaísta, o que ficou ao poeta foi um certo gosto enfiado de algo que não existia mais, uma vez que o Recife visto agora não era mais aquele que pululava na sua memória. Ao passo que o acompanhamento do Maracatu, por mais inusitado que fosse ao poeta, trazia para ele toda a pulsação de um universo que fora deveras seu. Neste momento, há o encontro do homem Manuel Bandeira com o menino que havia nele ainda e que se sobrepõe, não como supressão de algo que deve ser extirpado, mas como continuidade de algo que está sendo atualizado por uma vivência e constitui uma tradição na medida em que renova o sentido do que já foi vivido. Aí é quando ele encontra em Bandeira a exata síntese entre o novo e o velho, sem ignorar nenhum dos lados, sem repudiar o menino de oito anos e nem o homem de oitenta. Oito e oitenta não se contradizem e nem devem ser evitados. Os extremos são necessários, neste caso, para que a vida possa se manter em seu curso perene de transformação e recuo ao que já foi conquistado pela experiência, tal como está expresso na passagem seguinte: “O equilíbrio entre o verdor lírico dos oito

⁵ *Idem*, p. 167.

anos e a maturidade sabiamente poética dos oitenta. Entre a avidez da vida a viver e o gosto por vezes amargo de vida já vivida”.⁵

Pensando noutra via, Manuel Bandeira mesmo custou algum tempo para publicar o *Mafuá do malungo* (1948) e, quando o fez, fez sob a editoração de João Cabral de Melo Neto, que residia na Espanha àquela altura e que teve a obra de Manuel Bandeira como a primeira a ser publicada logo após a sua *Psicologia da composição*. O *Mafuá do malungo* propriamente consta de uma coleção variada de homenagens, citações e apropriações. A exemplo de quando o poeta encerra o livro com uma sucessão de poemas, todos feitos “À maneira de ...”, desenvolvendo e recheando sua dicção através do estilo de outros. Também chama a atenção a quantidade de referências a outros artistas, notadamente aos poetas de sua predileção. Ou ainda, quando a poesia surge da remissão a pessoas de seu convívio e intimidade, de modo que toda a tessitura do livro está fiada muito criteriosamente a partir de eleições muito singulares ao poeta. Nada disso está na contracorrente de considerações que viessem dar um lugar secundário para preocupações de ordem social ou histórica do nosso país. Tratando-se da obra de Manuel Bandeira, individualidade e conflito social estão intrincada e emblematicamente enraizados, o que, aliás, já está expresso no seu próprio nome, como ele mesmo assume em vários dos seus poemas, inclusive alguns deste mesmo livro.

Assim como a seu editor, sempre esteve no horizonte de Manuel Bandeira uma inquietação com problemas histórico-sociais e também neste livro podemos perceber esta mesma preocupação através de poemas como “Portugal, meu avozinho”, “Elegia de agosto”, “Elegia inútil”, entre outros. Em meio a todos estes, destaca-se o poema “Casa Grande & senzala”, que tem como título o título de outro livro, que é objeto do poema, como se vê.

“Casa Grande & Senzala”

“Casa Grande & Senzala”
Grande livro que fala
Desta nossa leseira
Brasileira.

Mas com aquele forte
Cheiro e sabor do Norte
— Dos engenhos de cana
(Massangana!)

Com fuxicos danados
E chamegos safados
De mulecas fulôs
Com sinhões!

A mania ariana
Do Oliveira Viana

Leva aqui a sua lambada
Bem puxada.

Se nos brasis abunda
Jenipapo na bunda,
Se somos todos uns
Octoruns,

Que importa? É lá desgraça?
Essa história de raça,
Raças más, raças boas
— Diz o Boas —

É coisa que passou
Com o franciú Gobineau
Pois o mal do mestiço
Não está nisso.

Está em causas sociais,
De higiene e outras que tais:
Assim pensa, assim fala
Casa Grande & Senzala.

Livro que à ciência alia
A profunda poesia
Que o passado revoca
E nos toca

A alma do brasileiro,
Que o portuga femeciro
Fez e o mau fado quis
Infeliz!⁶

Além das referências explícitas ao livro *Casa-grande & senzala*, que podemos perceber através dos chamegos e fuxicos entre sinhôs e fulôs, destacam-se algumas referências que permearam o universo gilbertiano, a exemplo de alguns dos estudiosos que influenciaram de maneiras distintas. Um desses que não podemos ignorar de antemão é o etnólogo Franz Boas que forneceu algumas das categorias centrais para o desenvolvimento da obra gilbertiana e que, como se sabe, foi determinante para o seu perfil sociológico.

Noutra linha de influência, poderíamos ressaltar a figura do conde Gobineau, ministro da França no Brasil no século XIX, que representa este grupo de estudiosos que atestam insistentemente a inviabilidade do país, através de argumentações de ordem racial. Todo esse conjunto de referências está mediado por um vocabulário que reforça o inusitado do país, através de registros que ampliam o uso da língua portuguesa em contato com as línguas de outros povos que no Brasil viveram e alguns ainda vi-

⁶ BANDEIRA, M. *Obra completa: volume único*. 4. ed., organizada pelo autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, pp. 397-398.

vem, a exemplo de “Somos todos uns octoruns (do português com o inglês); De mulecas fulôs com sinhôs (do quimbundo com o português); Com o franciú Gobineau (do português com o francês); Jenipapo na bunda (do Tupi com o Quimbundo)”. Neste último caso, a mistura não é só do vocabulário das tribos que aqui já estavam com as que vieram da África, mas também o enunciado é designativo da mestiçagem, cuja marca fica ferrada nas partes recônditas ou inferiores do corpo do mestiço. A palavra “jenipapo”, neste caso, não significa o fruto raro e, portanto, não aponta para exuberância de nossa natureza. Ao invés disso, a palavra passa a funcionar como indicativo de casta ou classe, que, embora não evidenciada — como, aliás, o próprio uso da palavra sugere —, está gravada subliminarmente numa região encoberta e, por conta disto, parece não estar visível a todos, mas que passa a ser determinante do nosso modo de ser e de nos vermos a nós mesmos.

Tal como neste caso acima mencionado, em vários outros a contaminação lingüística estende-se a outros domínios de nossa configuração como povo, o que está também expresso em outras partes do poema, tais como o que se segue e que no poema é imediatamente posterior àquela outra parte já examinada: “Raças más, raças boas/ — Diz o Boas — / É coisa que passou com o franciú Gobineau.” Desse modo, fica evidente que a passagem do elemento cultural entremeado no dado racial não é tão definido assim. Não só à época de nossa formação, quando a mistura era o que reinava, como é o que se impõe com muita força ainda hoje, através de outras referências, ajudando igualmente a constituir não só o nosso tipo físico, mas sobretudo o que se processa com múltiplas penetrações no âmbito da cultura, que se manifesta também através da língua, fervilhando cada vez mais o nosso modo de ser.

Mergulhando noutras praias do poema, percebemos que aquilo que parece nítido e transparente às vezes reclama um cuidado maior para sua aproximação. E é o que vamos percebendo com maior clareza nalgumas estrofes mais precisas, a exemplo de: “A mania ariana/ Do Oliveira Viana/ Leva aqui sua lambada/ Bem puxada”. Como também: “Se nos brasis abunda/ jenipapo na bunda, / Somos todos uns/ Octoruns.” Nos versos citados enfatiza-se a mania de Oliveira Viana em querer se fazer nosso representante ariano. Ora, é bem sabido que essa mania não é só dele e tem se consolidado ao longo do tempo como traço de nossa cultura. Segundo o poema, no livro *Casa-grande & senzala* essa mania sofre uma reviravolta bem puxada, como uma lambada que fosse dada através do livro e está expresso no poema através do advérbio “aqui”. Se esta mania pode ser encarada como uma das faces que apresenta o brasileiro, os versos seguintes vão mostrar outras contradições, na medida em que a abundância natural que se desprende de cada uma das partes do país é notória, aqui bem representada pelo jenipapo, vai rimar com bunda, criando uma inversão de sentido do que poderia ser tomado imparcialmente como virtude ou defeito, para se incrustar em uma parte bem determinada, ecoando como uma piada encravada no nosso corpo, de cada um de nós, já que somos todos uns octoruns. Ou seja, quer queiramos ou não, o poema nos sentença à condição de trazermos em nosso corpo pelo menos um oitavo de

sangue negro, o que já seria suficiente para descartar qualquer possibilidade de pureza entre nós, sob qualquer critério evolucionista. O interessante do raciocínio é que, tal como no livro *Casa-grande & senzala*, também aqui no poema o autor está utilizando-se das referências científicas em voga naquela época para contradizê-las. A palavra “octoruns” serviria, pois, exatamente para classificar os tipos impuros, assim como o arianismo foi e é ainda hoje um problema a ser encarado e, talvez, não só por nós brasileiros.

Se isto pode ser visto nestas duas estrofes, localizando referências do modo de ser brasileiro, radicaliza-se, então, nas estrofes seguintes, quando as referências científicas passam a ser mais bem explicitadas: “Que importa? É lá desgraça? / Essa história de raça, / Raças más, raças boas! — Diz o Boas — / É coisa que se passou/ Com o franciú Gobineau / Pois o mal do mestiço/ Não está nisso.” Também aqui no poema é muito tênue a fronteira entre as observações em torno da cultura e as determinações raciais que as animam, para oxigenar a caracterização de um povo com sua formação ainda em processo e de um modo muito aberto, a tal ponto que chega a doer. Através dos enunciados dos versos, percebemos que as caracterizações raciais passam a ser históricas, como uma caracterização de qualquer outra ordem, e por isso sua valoração positiva ou negativa vai sofrer sua desestabilização também aqui, mediada neste caso pelas referências e pelos pressupostos de Franz Boas. E se as caracterizações raciais ainda sobrevivem de modo determinante, é como coisa do passado tal como queria Gobineau, que no poema é apresentado pejorativamente pelo adjetivo “franciú”, que banaliza e até ridiculariza a pretensão analítica de suas considerações, aqui resignadas a um qualificativo risível e jocoso. Arrematando a estrofe com a declaração de que o mal do brasileiro, mestiço pela sua própria natureza, estaria em outras determinações a serem expressas nas estrofes seguintes: “Está em causas sociais, / De higiene e outras que tais: / Assim pensa, assim fala/ *Casa Grande & Senzala* / Livro que à ciência alia/ A profunda poesia/ Que o passado revoca/ E nos toca/ A alma do brasileiro/ Que o portugá femeeiro/ Fez e o mau fado quis/ Infeliz!”. Desse modo, a leitura que o poeta faz do livro enxerga exatamente nos problemas sociais expressos o principal poder de revelação da nossa cultura, em que passado e poesia estão amalgamados de tal forma, que a ciência ali encarnada e esculpida passa a nos tocar mais do que simples declaração estatística ou qualquer descoberta que pudesse adquirir estatuto científico. Mas é pela sua capacidade de misturar termos aparentemente díspares e descontraídos que toca na alma do brasileiro, feita e benquista como infeliz.

Abstract

This essay intends to point out some characteristics in common between Manuel Bandeira's and Gilberto Freyre's works. The comparison will be established through *Casa-grande & senzala* whose title and internal contradictions were incorporated into a Bandeira's poem.

Keywords: Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Brazilian poetry, nationality.

Em 2004 este texto foi apresentado com ligeiras modificações como trabalho final à disciplina *Autoritarismo, violência e melancolia*, ministrada pelo Prof. Dr. Jaime Ginzburg.

“Ladrão se mata com tiro”: lírica e autoritarismo em “Morte do leiteiro” de Carlos Drummond de Andrade.

CRISTIANO AUGUSTO DA SILVA JUTGLA*

Resumo

O objetivo deste artigo é tecer algumas considerações críticas a respeito das configurações entre sujeito lírico e autoritarismo no poema “Morte do leiteiro”, de Carlos Drummond de Andrade, da obra *A rosa do povo*, de 1945.

Palavras-chave: Drummond, lírica, autoritarismo, poesia brasileira.

Minha análise de “Morte do leiteiro”, de Carlos Drummond de Andrade, centra-se na tensão interna do poema que, construído sobre uma narrativa de conteúdo violento, se configura por meio da alegoria, em um discurso de resistência ao processo de “modernização conservadora”¹ brasileira dos anos 30 e 40, bem como ao Estado Novo, marcado por seu projeto totalizante de nação homogênea.

Devido à proximidade da lírica drummondiana de 45 ao pensamento da Escola de Frankfurt, o trabalho terá como apoio teórico as reflexões de Theodor Adorno e Walter Benjamin.

Ao longo de seus sessenta anos (comemorados recentemente em 2005), esta obra central de Drummond consagrou-se como uma das principais da poesia brasileira. Uma das razões para tamanho reconhecimento seja talvez, dentre outros motivos, a tensa configuração de seus versos com questões de seu tempo, em especial com a história brasileira e europeia, aspecto este apontado em sua fortuna crítica de maneira reiterada. Só para tomarmos dois exemplos, cito o texto de Sérgio Milliet, que já em 1945 assim a receberia: “A quem acompanha com carinho e fé a evolução poética de Carlos Drummond de Andrade, seu livro *A rosa do povo* traz uma sensação de euforia.(...) Sua poesia, hoje madura e nobre, perdeu aquela graça leve da primeira fase para adquirir uma beleza mais serena, um equilíbrio que tira sua solidez da verticalidade de suas raízes.”²

* Professor de Teoria Literária na UNEB-Brumado-BA e doutorando em Literatura Brasileira (FFLCH-USP).

¹ FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil: aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, [1960].

² MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. São Paulo: Martins/Edusp, 1981, 2. ed., vol. III, p. 19 e ss.

Antonio Candido, em 1965, ressaltaria a importância da matéria histórica no livro, compreendendo que a tematização dos conflitos sociais e políticos em *A rosa do povo* é resultado de um processo na poesia drummondiana que já se iniciara em meados dos anos 30: “Essa função redentora da poesia, associada a uma concepção socialista, ocorre em sua obra a partir de 1935 e avulta a partir de 1942, como participação e empenho político. Era o tempo da luta contra o fascismo, da guerra de Espanha e, a seguir, da Guerra Mundial — conjunto de circunstâncias que favoreceram em todo o mundo o incremento da literatura participante.”³

Outros críticos, nas décadas seguintes, apontariam também esta característica como cerne da obra de 1945; citamos apenas alguns rapidamente: Merquior (1965)⁴, Simon (1978)⁵, Gledson (1980)⁶, Arriguicci Jr. (2000)⁷. Em suas relações com o autoritarismo, percebemos basicamente dois movimentos reflexivos do sujeito lírico: o primeiro, mais explícito nos conteúdos de alguns poemas, é a tentativa de o sujeito lírico dialogar com questões prementes de seu contexto histórico, alçadas à esfera pública brasileira, como a Segunda Guerra Mundial, o nazismo e o fascismo. Exemplo desta tematização histórica aparece no poema “Nosso tempo” em que se observa uma reflexão agônica da condição dos seres humanos, leitura que vai em sentido radicalmente diverso ao do discurso progressista e ufanista do tempo na Era Vargas: “Este é tempo de partido./ tempo de homens partidos./ Em vão percorremos volumes./ viajamos e nos colorimos./ A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua./ Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos./ As leis não bastam. Os lírios não nascem/ da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se/ na pedra.”

O poema se constrói sobre imagens que constituem um pólo negativo e portanto crítico à ideologia capitalista, apontando uma vida social marcada por impasses, fissuras sociais e individuais, divisão de classes, heterogeneidade tensa. Em “Carta a Stalingrado”, temos outro exemplo de tematização da história; a participação do sujeito lírico é elaborada através de um diálogo elegíaco à cidade russa que resiste à invasão alemã durante a Segunda Guerra Mundial: “Stalingrado.../ Depois de Madri e de Londres, ainda há grandes cidades!/ O mundo não acabou, pois que entre as ruínas/ outros homens surgem, a face negra de pó e de pólvora,/ e o hálito selvagem da liberdade/ dilata os seus peitos, Stalingrado,/ seus peitos que estalam e caem/enquanto outros, vingadores, se elevam.”

Suas referências ao contexto de produção estão não apenas no título, mas também no diálogo que o sujeito lírico instaura com Stalingrado, destinatária e interlocutora de sua mensagem.⁸ Curiosamente, apesar de nas últimas décadas os estudiosos de Drummond terem ressaltado o problema da história em *A rosa do povo*, suas reflexões voltam-se quase sempre sobre determinados poemas, enquanto outros, tidos como menos “engajados”, não foram objeto de estudos mais detidos. Um exemplo desta pouca atenção a poemas “menos participantes” aparece nas palavras de Vagner Camilo que, valendo-se de clássico ensaio de Antonio Candido⁹, notará em “Morte do leiteiro” um “gosto pela notação quotidiana, despida, é certo, de todo pitoresco e anedótico, que constitui, como assinala Antonio Candido, uma forma bastante “peculiar” da poesia social de Drummond (...).”¹⁰

³ CANDIDO, Antonio.

“Inquietudes na poesia de Drummond”. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 125.

⁴ Merquior, J. G. *Razão do poema: ensaios de crítica e estética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p.100.

⁵ SIMON, Luanna Maria. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978. pp. 52-3.

⁶ GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p. 163.

⁷ Arriguicci Jr., Davi. *Coração partido — uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, pp. 102-3.

⁸ Cf. a interessante e produtiva análise de Simon sobre este e outros poemas cuja temática histórica aparece de maneira explícita. In: *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978. pp. 89-102.

⁹ CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”, *op. cit.*

¹⁰ CAMILO, Vagner. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000, p. 106.

Apesar da complexidade do poema, este caráter de comentário breve de “Morte do leiteiro” tem curiosamente prevalecido para alguns poemas de *A rosa do povo*. Na maioria das vezes, a crítica tem dado pouca atenção às análises e interpretações, prevalecendo uma certa totemização para com as leituras clássicas de Drummond, como se outras possibilidades não fossem possíveis de enriquecer o debate. Ora, é de se estranhar, pensando-se no contexto de produção de *A rosa do povo* (Estado Novo, ascensão do nazifascismo, Segunda Guerra, capitalismo industrial no Brasil), certos poemas serem preteridos por boa parte da crítica, uma vez que pertencem a um conjunto, “a um todo coerente e coeso de significado” (para lembrarmos uma clássica definição linguística para texto). Em outras palavras, é no “peculiar” apontado por Antonio Candido que procuro trilhar um caminho analítico de “Morte do leiteiro”. Composto por oito estrofes com versos ritmados, quase todos octossílabos, o poema narra a história de um moço, leiteiro, que entrega diariamente “leite bom, para gente ruim” e que, ‘confundido’ com um bandido, é morto por um senhor assustado com a onda de assaltos no bairro em que mora. O poema inicia-se por uma estrofe que desempenha uma espécie de preâmbulo de *teor moral* acerca da história que será narrada. Vejamos seus primeiros seis versos, todos assertivos: “Há pouco leite no país,/é preciso entregá-lo cedo./ Há muita sede no país,/ é preciso entregá-lo cedo./ Há no país uma legenda, que ladrão se mata com tiro.”¹¹

Temos uma construção paralelística, três versos iniciados com o verbo haver no presente com respectivos advérbios ‘pouco’ e ‘muito’, complementos verbais e adjuntos adverbiais de lugar, seguidos da necessidade de ações: “há pouco leite no país, é preciso entregá-lo cedo./ há muito leite no país, é preciso entregá-lo cedo.” O sujeito lírico lança, já na abertura do poema, uma situação inusitada entre os quatro primeiros versos com seus advérbios e ações imperativas (‘pouco leite’ x ‘muita sede’>> é preciso entregá-lo cedo) e os dois últimos versos (Há no país uma legenda,/que ladrão se mata com tiro.); e, como toda lenda, se apresenta como uma concretização histórica do imaginário e, por consequente, do conjunto de valores, crenças e práticas de determinado grupo social. Até aqui, parece não haver nada de estranho não fossem os dois últimos versos que, de maneira próxima a uma parábola, trazem um conteúdo moralizante. Há poucos detalhes e o mais importante é a mensagem: “Há no país uma legenda,/ ladrão se mata com tiro”.

Ora, a ausência de detalhes se deve não apenas por se tratar de um poema, com sua linguagem sintética, mas por uma estratégia de silenciamento que, de maneira alegórica conta muito, dizendo pouco, ampliando seu alcance crítico sem ser notado pela censura de seu contexto de produção. Veremos que na segunda estrofe os versos dois, três, quatro e cinco centram-se na configuração de seu personagem principal, ou melhor, na divisão de classes e no sistema de produção em que este moço está inserido: “(...) *alguém* acordou *cedinho* e veio do *último subúrbio* trazer o leite mais frio/ e mais alvo da melhor *vaca* para todos criarem força/ na luta brava da cidade”. Ainda na referida estrofe há uma sinédoque; seus instrumentos de trabalho avisam “aos homens no sono/ que “alguém acordou cedinho” para lhes trazer leite “mais frio da melhor vaca”.

¹¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

Na terceira estrofe, temos indicações de seu trabalho cansativo e de uma contradição explícita: “sai correndo e distribuindo/ leite *bom* para gente *ruim*”. Trata-se de uma imagem que, como na estrofe inicial, aponta o paradoxo do leite, metáfora tradicionalmente positiva (pureza, vitalidade, maternidade, crescimento), e o caráter negativo das pessoas que o recebem, mostrado cruamente pelo adjetivo “ruim”. Notemos que a sinédoque dos instrumentos de trabalho do leiteiro transforma-se em um corte na descrição do leiteiro, corte este feito pela pressa imposta pelo tempo capitalista. O próprio sujeito lírico mostra que “sequer a garrafa” (um objeto, portanto) não tem tempo de dizer ao leiteiro suas qualidades: “Na mão a garrafa *não tem tempo de dizer!* as coisas que lhe atribuo.”

Se na segunda estrofe as pessoas ouviam o som de “sua lata, suas garrafas/e seus sapatos de borracha”, na terceira estrofe os produtos se personificam e o leiteiro se coisifica, pois nem ao menos a garrafa tem tempo de dizer suas qualidades. Além disso, a própria condição do leiteiro não consegue estabelecer um diálogo com o sujeito lírico, ou seja, não há possibilidade de comunicação, ou aproximação entre ambos: “nem o moço ignaro,/ morador na Rua Namur,/ empregado no entreposto,/ com 21 anos de idade,/ *sabe lá o que seja impulso/ de humana compreensão.*”

Ao dizer que o leiteiro não sabe o que seja “impulso de humana compreensão”, o sujeito lírico lança uma terceira tensão: o desconhecimento de si mesmo. Tal situação guarda nítida semelhança com pontos centrais da Crítica à Economia Política marxista. É preciso pensar que a alienação, tal como Marx tratou, se concretiza no momento em que o ser humano deixa de reconhecer sentido ou função no produto de seu trabalho. Assim, o que é feito pelo ser humano, realizado para responder às necessidades vitais de sua sobrevivência, deixa no âmbito do capitalismo de ser reconhecido como tal. O resultado do trabalho humano transforma-se em algo estranho a seu próprio criador, uma vez que se produzem coisas sem necessidade intrínseca de uso e não se conhecem mais todas as etapas de produção. Por seu trabalho alienado o ser humano receberá um valor em dinheiro que sequer minimamente guardará relação com seu real valor de venda. Estamos, portanto, no mundo do fetiche da mercadoria e da reificação humana. Reparemos nos versos finais da terceira estrofe, em especial, nos dois últimos: “E já que tem pressa, *o corpo/ vai deixando à beira das casas/ uma apenas mercadoria*”. Nosso protagonista é comandado pela mercadoria e não tem consciência de sua condição, transformando-se em um autômato como demonstra a imagem do corpo, em vez de um ser, que deixa “à beira das casas *uma apenas mercadoria*.” Na quinta estrofe, encontramos imagens relativas a espaços que configuram, em perspectiva alegórica, o grau de divisão de classes e opressão: “E como *a porta dos fundos!* também *escondesse gente/ que aspira ao pouco de leite/ disponível em nosso tempo,* / avancemos por esse beco, / peguemos o corredor, / depositemos o litro.../ Sem fazer barulho, é claro, / que barulho nada resolve.”

A imagem da “porta dos fundos” que “esconde” gente nos dois primeiros versos é bastante forte, principalmente quando, mais adiante, este grupo excluído for atacado pelo senhor que, preocupado com os ladrões que “infestam” o bairro, matará um “inocente” para salvar sua propriedade. Vale

notar também que o leite, aspirado por todos “em nosso tempo”, é “pouco”; tal situação foi apontada logo na primeira estrofe, fato que, diante da “muita sede no país”, cria uma tensão novamente presente na quinta estrofe, tensão esta que não só vem se processando desde os primeiros versos como alcançará seu clímax a partir da quarta estrofe: “Meu leiteiro tão sutil/ *de passo maneiro e level* antes desliza que marcha./ E certo que algum rumor/ sempre faz: passo errado, / vaso no caminho, / cão latindo por princípio, ou um gato quizilento/. E há sempre um senhor que acorda, / resmunga e torna a dormir.”

A narrativa prossegue com o jovem trabalhador entregando seu leite. Nos três primeiros versos o sujeito lírico novamente expressa, por meio do elogio, uma identificação afetiva com o leiteiro, mostrando ainda seus percalços diários. Contudo, será nos dois últimos versos desta quinta estrofe, de conteúdo aparentemente banal, que a tensão maior da narrativa se põe em marcha, ligando-se diretamente à sexta estrofe:

E há sempre um senhor que acorda,
resmunga e torna a dormir.

Mas este entrou em pânico
(ladrões *infestam* o bairro),
não quis saber de mais nada.
O revolver da gaveta
saltou para sua mão.
Ladrão? se pega com tiro.
Os tiros na madrugada
liquidaram meu leiteiro.

“Não quis saber de mais nada”, com este verso o destino do leiteiro é selado. Ou seja, seu pânico faz com que este senhor concretize a violência do sistema no qual está inserido por meio do assassinato de outro ser humano. Seu medo, seu pânico de perder mercadorias (sua propriedade) faz dele um autômato. Somente após matar o leiteiro que o homem se dá conta de seu ato: “Meu Deus, matei um inocente.” Outra vez, em seguida, há mais uma legenda, posta sorratamente pelo sujeito lírico na boca do senhor: “Bala que mata gatuno/ também serve pra furtar/ a vida de nosso irmão./ *Quem quiser que chame médico/ polícia não bota a mão/ neste filho de meu pai.*”

A (aparente) preocupação (!?) do senhor, contudo, se mostra periclitante pelo verso seguinte, indicando uma constituição ética no tocante ao direito à vida de outra pessoa, orientada por valores que muito lembram o fetiche da mercadoria discutido por Marx; tanto assim que o autor dos disparos isenta-se até mesmo de chamar um “médico”. Traços de arrogância, prepotência e cinismo estão mais do que explícitos nestes três curtos versos: “Quem quiser que chame médico/ polícia não bota a mão/ neste filho de meu pai./ *Está salva a propriedade.*”

“Está salva a propriedade”, quem diz esta frase? O sujeito lírico ou o homem que matou o leiteiro? Não é possível saber graficamente quem a

profere, o poema não traz sinais gráficos que indiquem com certeza quem a proferiu, se um, se outro. Fica a ambigüidade em nada gratuita no momento de maior tensão da narrativa. Vejamos por quê. Se o senhor tiver dito a frase, justifica-se, no âmbito do capitalismo, a ação de matar um suspeito de atentar contra a propriedade; fecha-se, assim, o ciclo de violência sobre os pobres (pouco leite x muita sede/ leite bom x para gente ruim). Se o narrador tiver dito a frase, entreabre-se então uma situação mais terrível ainda quanto ao autoritarismo praticado por aquele que defende sua propriedade: “Quem quiser que chame médico/ polícia não bota a mão/ neste filho de meu pai”. Estes três versos demonstram o poder acima de qualquer lei ou força do Estado de Direito; se a polícia não bota a mão “neste filho de meu pai”, quem ousaria colocar?¹² O “senhor assustado” não só se arroga acima de qualquer regra, como já colocara em prática seu poder ao assassinar o leiteiro. Aparentemente, poder-se-ia afirmar que ele vive dentro da mais absoluta desobediência civil, que não reconhece sequer a autoridade policial; em teoria, sim, ele seria um ‘perigo’ para a sociedade. Contudo, se pensarmos que, no contexto da história brasileira o direito (de proteção à propriedade, sobretudo) sempre existiu em benefício de pequenos grupos econômicos e políticos, sobrando a aplicação da lei penal para a maioria, então veremos que não, que o senhor que mata o leiteiro nada faz do que renovar o pacto outorgado pelos grupos dominantes política e economicamente, isto é, a lei, o castigo, as penas servem ao grosso da população; o direito, as salvaguardas, a liberdade servem ao ‘seleto’ grupo dos proprietários do capital, bem como suas camadas médias e (por que não dizer?) mediócras. Fazendo-se uma breve aproximação com a obra clássica de Michel Foucault, *Vigiar e punir*, veremos que, concomitante à passagem do Antigo Regime, aristocrático, para o Estado burguês, liberal e capitalista, se processou uma mudança em todo o sistema penal na França, ou seja, nas concepções de crime bem como nas penas que está diretamente ligada a transformações no campo da economia política não só daquele país, mas em outros como a Inglaterra. Assim, em um primeiro momento (sobretudo nos séculos XVI e XVII), o castigo corporal incluída a morte do condenado era um evento público; deixar as marcas no corpo, fazer o culpado sofrer fisicamente tanto ou mais do que causara à vítima era a própria concretização do poder do Rei. A partir da Revolução Francesa, a idéia é preservar sua vida e, obviamente, o corpo do culpado, retirá-lo da esfera pública e aplicar-lhe um castigo de longa duração, a fim de que sua pena servisse como exemplo aos que pensassem em seguir futuramente os passos do culpado, o qual passa a potencial ‘trabalhador’ ou ‘escravo’ a serviço da sociedade; houve, portanto, uma espécie de abrandamento das penas no tocante a práticas de tortura física no início do século XIX. Interessante pensar que a passagem do Antigo Regime para o Estado burguês se configura na passagem da repressão, por parte das autoridades criminais, aos que atentavam *contra a vida*, no período monárquico, aos que passam a atentar *contra a propriedade*, no período capitalista.¹³ O que nos surpreende ao pensarmos as questões lançadas em “Morte do leiteiro” é a perspectiva reveladora de uma relação de forças que foge à análise de Foucault, o que demonstra que sequer um Estado burguês se configurou no Brasil, o que em si necessa-

¹² A leitura deste verso, “neste filho de meu pai”, como uma referência direta do ‘senhor’ não ao leiteiro estatelado no chão, mas a si próprio, me foi apontada argumentadamente por uma aluna do curso de Letras da UEMS, Jecimar, a quem agradeço enormemente. Trata-se, segundo a colaboradora, de uma expressão comum em regiões interioranas. Tal colaboração ocorreu durante apresentação deste texto em comunicação realizada no I Seminário Internacional de Teoria e História Literárias (SETHIL), ocorrido na UESB, em Vitória da Conquista, de 8 a 11 de outubro de 2005.

¹³ Afirma Foucault: “Quer dizer que se, aparentemente, a nova legislação criminal se caracteriza por uma suavização das penas (...), ela é apoiada basicamente por uma profunda alteração na economia tradicional das ilegalidades e uma rigorosa coerção para manter seu ajustamento. Um sistema penal deve ser concebido como um instrumento para gerir diferencialmente as ilegalidades, não para suprimi-las a todas.” *Idem*, p. 75. (grifo meu).

¹⁴ “É necessário [à época da reforma penal na França] um código exaustivo e explícito, que defina os crimes, fixando as penas. Mas o mesmo imperativo de cobertura integral pelos efeitos-sinais da punição obriga a ir mais longe. A idéia de um mesmo castigo não tem a mesma força para todo mundo; a multa não é temível para o rico, nem a infâmia a quem já está exposto.” *Idem*, pp. 82-3.

¹⁵ BOBBIO, Norberto *et. alii*. *Dicionário de política*. 7. ed. Brasília: UNB, 1995. vol. 1, pp. 100-1. (grifos meus)

riamente não significaria uma qualidade no tocante às relações econômicas e políticas, mas, penso, sobretudo, na questão do acesso mínimo ao direito e às leis e, por conseguinte, em uma sociedade baseada em relações norteadas por princípios de equanimidade, não de estratificação de classe. O pensador francês chama-nos a atenção para o fato de que o burguês ou um nobre também estavam sujeitos à lei, sendo crimes praticados por tais classes mais impactantes ao conjunto social do que por uma ‘pessoa do povo’.¹⁴ No contexto de nosso poema, o burguês, o proprietário está fora de qualquer chance de ser enquadrado legalmente por seu crime. Ora, não vejo tal poder senão como a ação concreta do poder de grupos dominantes sobre a maioria da população. Noto também nessa imunidade dada por sua condição econômica e social um movimento rumo não apenas ao autoritarismo, mas sim ao totalitarismo, uma vez que qualquer outra instância divergente de sua concepção, qualquer ‘suspeito’ deve ser subjugado, como afirma Stoppino.¹⁵ A estrofe final é, a meu ver, a mais instigante, dado que dos destroços “mal redimidos da noite”, enfim, desta violência entre forças desiguais, há um movimento de resistência da vida:

Da garrafa estilhaçada,
no ladrilho já sereno
escorre uma coisa espessa
que é leite, sangue... não sei.
Por entre objetos confusos,
mal redimidos da noite,
duas cores se procuram,
suavemente se tocam,
amorosamente se enlaçam,
formando um terceiro tom
a que chamamos aurora.

Nos seis primeiros versos da estrofe final, o sujeito lírico se mostra vacilante frente a tal situação; sua segurança ao narrar, demonstrada até a penúltima estrofe, torna-se fragmentária, inconstante, como demonstram as expressões: “estilhaçada”, “confusos”, “mal redimidos”, “não sei”. Nos cinco últimos versos, o movimento de procura de duas cores com seu toque suave, seu enlaçamento amoroso criam uma outra perspectiva que, por sua sutileza, vai em caminho radicalmente diverso ao de toda a narrativa tensa e violenta que se processou anteriormente. É justamente esta sutileza e beleza presentes na aurora que causam um choque no leitor, que chamam sua atenção para um mundo que nos é vendido como homogêneo e justo. Na situação “peculiar” (presentida, mas não desenvolvida por Candido) de um jovem explorado, que traz ‘leite bom para gente ruim’, situa-se e concretiza-se toda a contradição fundamental da dinâmica de exploração capitalista no Brasil: eu te exploro e você me serve em silêncio, eu te mato e não pago nenhum preço por isso. Assim, concluo, retomando os versos iniciais do poema: “Há o pouco leite no país” poderia, dentre diversas significações, ser o direito ao estatuto de dignidade humana proibido à maioria das pessoas no sistema capitalista. Já o verso “Há muita

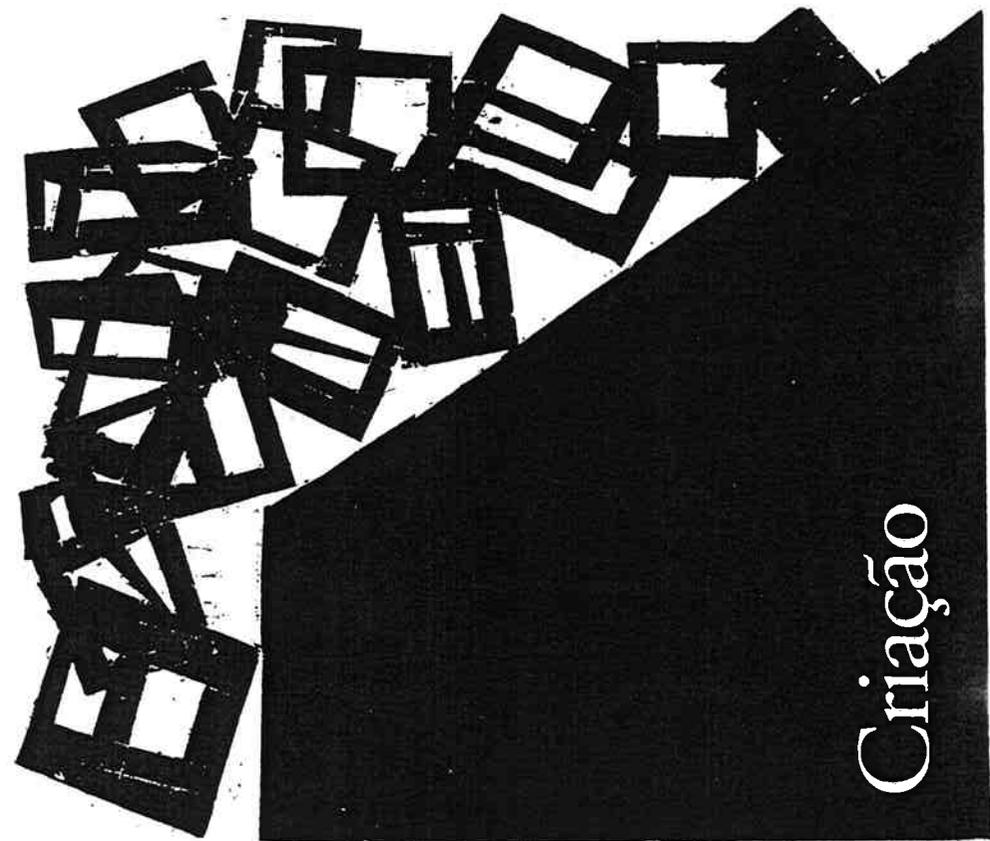
sede no país” se apresenta como seu oposto, ou seja, o estatuto humano reservado a poucos (precário também, posto que assentado em opressão ao outro); sede que, em uma sociedade conservadora, só pode ser saciada por uma minoria que, para tanto, vale-se da violência. Dizer que “ladrão se pega com tiro” faz, nesse jogo de cartas marcadas, todo o sentido e justifica a morte de milhões e milhões de leiteiros cotidianamente, seja no Brasil dos anos 30 e 40, seja no Brasil atual.

Abstract

This essay will make critical considerations about the configurations between the lyrical subject and authoritarianism in the poem “Morte do leiteiro” by Carlos Drummond de Andrade, present in the book *A rosa do povo* (1945).

Keywords: Drummond, lyric, authoritarianism, brazilian poetry.

O artigo está diretamente relacionado à minha tese de doutorado, em andamento. Sua produção tem origem em uma comunicação realizada no I Seminário Internacional de Teoria e História Literárias (SETHIL), ocorrido na UESB, em Vitória da Conquista – BA, de 8 a 11 de outubro de 2005.



HA AY

Poemas de Andréa Catrópa*

* Andréa Catrópa foi uma das editoras da revista *Metamorfose* e faz parte do conselho editorial do jornal *Casulo*. É aluna de mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLIC-FFLCH-USP). Os poemas pertencem ao livro inédito *Linha d'água*.

o sem-nome

vermelho-laca com grandes brasas por detrás dos olhos,
os cães ouviram o assobio,
o homem ouviu — lhe disseram *é o que anda sem os pés*,
o que se segueira por entre as copas de árvore e não
é cobra — e virá

encarnado é texto, oração, pensamento,

desencarnado é sangue, suor, frio na espinha, a ameaça
da terra, o chão.

?

qual o centro do mundo
cão — ali onde ele é
dente nunca afago

1) um hospital com seringas
contaminadas 2) a fonte
em que nasce a água
a ser desprezada 3) as balas
perdidas a mira certa 4) os grãos
podres nos silos 5) os ratos que mijam
nas poças onde crianças lançam barcos
que vão encalhar.

relógio

o coração quando
para antes
borra de
lentidão
as coisas ou
subitamente para
(apesar da
inquietação) como um
beija-flor?

azuis

sob o azul magnífico
da asa o marrom
quase lama indistinguível
das folhas secas
no voo camuflado
a borboleta sobrevive
negando voltar para a terra
seu espelho
do céu

sob as ondas

vamos a um lago
ou cachoeira imaginária
um pouco de torpor é preciso
talvez lá
nós espere um outro reflexo
estranho como deve ser o rosto
de um afogado



Tradução

Quatro poemas de Cesare Pavese¹

Tradução de MAURÍCIO SANTANA DIAS²

¹ Os poemas do escritor italiano Cesare Pavese (1908-1950) traduzidos por Maurício Santana Dias fazem parte de sua tese de doutorado *Lavorare Stanca: o projeto impossível de Cesare Pavese*, defendida na área de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC-FFLCH-USP), e serão publicados pela Coleção As de Colete, das editoras 7 Letras e Cosac Naify.

² Maurício Santana Dias é professor de Literatura Italiana no Departamento de Letras Modernas (DLM-FFLCH-USP).

LO STEDDAZZU

L'uomo solo si leva che il mare è ancor buio
e le stelle vacillano. Un tepore di fiato
sale su dalla riva, dov'è il letto del mare,
e addolcisce il respiro. Quest'è l'ora in cui nulla
può accadere. Perfino la pipa tra i denti
pende spenta. Notturmo è il somnesso sciacquío.
L'uomo solo ha già acceso un gran fuoco di rami
e lo guarda arrossare il terreno. Anche il mare
tra non molto sarà come il fuoco, avampante.

Non c'è cosa piú amara che l'alba di un giorno
in cui nulla accadrà. Non c'è cosa piú amara
che l'inutilità. Pende stanca nel cielo
un stella verdognola, sorpresa dall'alba.
Vede il mare ancor buio e la macchia di fuoco
a cui l'uomo, per fare qualcosa, si scalda;
vede, e cade dal sonno tra le fosche montagne
dov'è un letto di neve. La lentezza dell'ora
è spietata, per chi non aspetta piú nulla.

Val la pena che il sole si levi dal mare
e la lunga giornata cominci? Domani
tornerà l'alba tiepida con la diafana luce
e sarà come ieri e mai nulla accadrà.
L'uomo solo vorrebbe soltanto dormire.
Quando l'ultima stella si spegne nel cielo,
l'uomo adagio prepara la pipa e l'accende.

[9-12 gennaio 1936]

A ESTRELA DA MANHÃ

O homem só se levanta que o mar inda é escuro
e as estrelas vacilam. Um mormaço de alento
sobe reto das orlas, do leito do mar,
abrandando o respiro. Esta é a hora em que nada
acontece. O cachimbo entre os dentes também
cai sem brilho. Noturno é o som do marulho.
O homem só já acendeu uma fogueira de galhos
e a observa dourar o terreno. Até o mar
daqui a pouco estará como o fogo, candente.

Não tem coisa mais acre que a aurora de um dia
em que nada haverá. Não tem coisa mais acre
do que a inutilidade. Cansada no céu
pende a estrela azulada, colhida na aurora.
Olha o mar inda escuro e a mancha de fogo
onde o homem, que não faz mais nada, se aquece;
olha e cai de seu sono entre as foscas montanhas
onde há um leito de neve. O arrastado das horas
é inclemente com quem já não espera mais nada.

Vale a pena que o sol se levante do mar
e essa longa jornada comece? Amanhã
voltará a morna aurora e seu brilho diafano
e será que nem ontem e mais nada haverá.
O homem só gostaria de apenas dormir.
Quando a última estrela se apaga no céu,
o homem lento prepara o cachimbo e o acende.

[9-12 de janeiro de 1936]

DOPO

La colina è distensa e la pioggia l'impregna in silenzio.

Piove sopra le case: la breve finestra s'è riempita di un verde piú fresco e piú nudo. La compagna era stesa con me: la finestra era vuota, nessuno guardava, eravamo ben nudi. Il suo corpo segreto cammina a quest'ora ora per strada col suo passo, ma il ritmo è piú molle; la pioggia scende come quel passo, leggera e spossata. La compagna non vede la nuda colina assopita nell'umidità: passa in strada e la gente che l'urta non sa.

Verso sera la collina è percorsa da brani di nebbia, la finestra ne accoglie anche il fiato. La strada a quest'ora è deserta; la sola collina ha una vita remota nel corpo piú cupo. Giacevamo spossati nell'umidità dei due corpi, ciascuno assopito sull'altro.

Una sera piú dolce, di tiepido sole e di freschi colori, la strada sarebbe una gioia. È una gioia passare per strada, godendo un ricordo del corpo, ma tutto diffuso d'intorno. Nelle foglie dei viali, nel passo indolente di donne, nelle voci di tutti, c'è un po' della vita che i due corpi han scordato ma è pure un miracolo. E scoprire giú in fondo a una via la collina tra le case, e guardarla e pensare che insieme la compagna la guardi, dalle breve finestra.

Dentro il buio è affondata la nuda collina e la pioggia bisbiglia. Non c'è la compagna che ha portato con sé il corpo dolce e il sorriso. Ma domani nel cielo lavato dall'alba la compagna uscirà per le strade, leggera del suo passo. Potremo incontrarci, volendo.

[1934]

DEPOIS

A colina se estende e uma chuva a encharca em silêncio.

Chove sobre os telhados: a estreita janela é tomada de um verde mais fresco e mais puro. Ao meu lado, deitada, a amiga: à janela, um vazio, e ninguém nos olhava, e estávamos nus. O seu corpo secreto caminha, a esta hora, na rua com seu passo num ritmo mais lento; e a chuva desce como esse passo, suave e cansada. Minha amiga não nota a colina despida que adormece no charco: caminha na rua e as pessoas que a esbarram não sabem.

De noite a colina é varrida por trapos de névoa, e a janela recolhe os seus sopros. A rua a esta hora é um deserto; somente a colina tem uma vida remota no corpo mais cavo. Nós jazíamos, lassos, no sopro molhado dos dois corpos, deitados no sono, enlaçados.

Numa tarde mais doce, de tépido sol e de cores vívas, a rua seria uma festa. É gostoso passar pela rua, gozando a memória do corpo, mas tudo difuso ao redor. Na folhagem das ruas, no passo indolente das moças e nas vozes de todos há um pouco da vida que os dois corpos perderam, mas que é um milagre. Descobrir lá no fundo da estrada a colina entre as casas e vê-la e pensar que ali mesmo minha amiga a contempla da estreita janela.

Mergulhou no brumoso essa pura colina e o chuveiro sussurra. Está ausente a amiga que levou com doçura o seu corpo e o sorriso. Amanhã, no céu claro e lavado da aurora, minha amiga andarà pelas ruas, suave em seu passo. Podemos nos ver, se quisermos.

[1934]

LA NOTTE

Ma la notte ventosa, la limpida notte che il ricordo sfiorava soltanto, è remota, è un ricordo. Perdura una calma stupita fatta anch'essa di foglie e di nulla. Non resta, di quel tempo di là dai ricordi, che un vago ricordare.

Talvolta ritorna nel giorno nell'immobile luce del giorno d'estate, quel remoto stupore.

Per la vuota finestra il bambino guardava la notte sui colli freschi e neri, e stupiva di trovarli ammassati: vaga e limpida immobilità. Fra le foglie che stornivano al buio, apparivano i colli dove tutte le cose del giorno, le coste e le piante e le vigne, eran nitide e morte e la vita era un'altra, di vento, di cielo, e di foglie e di nulla.

Talvolta ritorna nell'immobile calma del giorno il ricordo di quel vivere assorto, nella luce stupita.

[16 aprile 1938]

A NOITE

Mas a noite de ventos, a límpida noite que a lembrança roçava de leve, é remota, é lembrança. Perdura uma calma aturdida, um sossego de folhas e nada. Do tempo que ultrapassa a lembrança só resta um difuso relebrar.

Certas vezes retorna no dia, numa imóvel clareza de um dia de estio, esse espanto longínquo.

Da janela vazia o menino mirava as colinas na noite, frias e negras, e olhava espantado o maciço: vaga e límpida imobilidade. Entre as folhas farfalhando no escuro, surgiam os cerros onde todas as coisas do dia, as encostas e os vinhedos e o verde, eram claras e mortas e o viver era um outro, de vento, de céu e de folhas, de nada.

E às vezes retorna no sossego parado de um dia a lembrança dessa vida alheada na luz espantosa.

[16 de abril de 1938]

MATTINO

La finestra socchiusa contiene un volto sopra il campo del mare. I capelli vaghi accompagnano il tenero ritmo del mare.

Non ci sono ricordi su questo viso. Solo un'ombra fuggevole, come di nube. L'ombra è umida e dolce come la sabbia di una cavità intatta, sotto il crepuscolo. Non ci sono ricordi. Solo un sussurro che è la voce del mare fatta ricordo.

Nel crepuscolo l'acqua molle dell'alba che s'imbeve di luce, rischiara il viso. Ogni giorno è un miracolo senza tempo, sotto il sole: una luce salsa l'impregna e un sapore di frutto marino vivo.

Non esiste ricordo su questo viso. Non existe parola que lo contenga o accumuni alle cose passate. Ieri, dalla breve finestra è svanito come svanirà tra un istante, senza tristezza né parole umane, sul campo del mare.

[9-18 agosto 1940]

MANHÃ

A janela entreaberta contém um rosto sobre os campos do mar. Os cabelos vagos acompanham o terno balanço do mar.

Já não há mais lembranças sobre este rosto. Só uma sombra fugaz, como fosse uma nuvem. A sombra é úmida e doce como a da areia de uma intacta caverna, sob o crepúsculo. Já não há mais lembranças. Só um sussurro que é a voz desse mar tornada lembrança.

No crepúsculo a água mole da aurora que se banha de luz resplandece a face. Cada dia é um milagre sem tempo sob o sol: uma luz salgada o recobre com um vivo sabor de fruto marinho.

Não existe lembrança sobre este rosto. Não existe palavra que o contenha ou disponha entre as coisas passadas. Ontem, dessa breve janela sumiu-se como sumirá num instante, sem mais tristeza ou palavra humana, do campo do mar.

[9-18 de agosto de 1940]

¹ O conto "Dá-lhe, coração!", do escritor soviético Vassili Chukchin (1929-1974), faz parte da coletânea *Nieputiõvnie liúdi* (Gente destrambelhada).

² Fátima Bianchi é doutora pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLIC-FHGH-USP).

Dá-lhe, coração!¹

VASSILI CHUKCHIN

Tradução de FÁTIMA BIANCHI²

Uns três dias antes do Ano-Novo, na Aldeia Nikoláievka, rompendo o silêncio glacial de uma madrugada gelada, ressoaram dois tiros. Um após outro... De um fuzil de grosso calibre. E alguém gritou:

— Dá-lhe, coração!

O eco dos tiros se propagou por um longo tempo sobre a aldeia. Os cachorros começaram a latir.

Pela manhã tudo se esclareceu: o assistente de veterinária Aleksandr Ivánovitch Kozúlin havia feito os disparos.

O assistente de veterinária Kozúlin morava na aldeia havia apenas meio ano. Mas já desde sua chegada não havia despertado qualquer curiosidade da parte dos nikolaievianos. Era um homem de uma insignificância rara. De uns cinquenta anos, meio gordo, moleirão... Entretanto, andava a passos rápidos. E olhando para o chão. Cumprimentava as pessoas às pressas e baixava os olhos imediatamente. Falava pouco, baixo, de modo ininteligível e sempre como se algo o deixasse embaraçado. Era como se estivesse a par de algum segredo das pessoas e temesse se trair caso as olhasse nos olhos. Não que tivesse algum receio por si próprio, mas por acanhamento e delicadeza. Nem mesmo as mulheres da aldeia haviam simpatizado com ele, ainda que respeitem mujiques sóbrios e quietos. O fato de ele ser sozinho também não agradava. Por que era sozinho, ninguém sabia, mas isso de, aos cinquenta anos, não ter família, não ter ninguém — boa coisa não podia ser.

E eis que este mesmo homem havia saído furtivamente de casa na calada da noite e disparado o fuzil para o céu duas vezes. E ainda se pusera a gritar. Ninguém entendeu nada.

Ao meio-dia um oficial corpulento da guarda civil, com o rosto vermelho crespado pelo vento, chegou ao posto veterinário à procura de Kozúlin.

— Bom-dia, camarada Kozúlin!

Kozúlin olhou surpreso para o oficial.

— Bom-dia.

— O senhor terá... de... ir até o *soviet* da aldeia³. Registrar uma ocorrência.

Kozúlin pôs-se a procurar algo no chão com os olhos...

— Que ocorrência? Para quê?

— O quê?

— Essa ocorrência, para que é? Não entendi.

— O senhor deu um tiro ontem? Mais exatamente, de madrugada?

— Dei.

— Então, precisamos fazer uma ocorrência. O presidente do *soviet* da aldeia está... querendo ter uma conversa com o senhor. A troco de que foi abrir fogo? Alguém o assustou, ou o quê?

— Nada disso... Aconteceu uma grande vitória na ciência, comemorei com uma salva de tiros.

O oficial olhou para o assistente de veterinária com um ar descontraído, um interesse sincero.

— Que vitória?

— Na ciência.

— E daí?

— Comemorei com uma salva de tiros. Que mal há nisso? Foi de alegria.

— Salvas de tiros são comuns em Moscou — proferiu o oficial num tom de sermão. — Mas aqui, isso se chama violação da ordem pública. Nós lutamos contra isso.

Kozúlin tirou o avental, vestiu o casaco e pôs o gorro, dando a entender que já estava pronto.

À porta do posto veterinário havia uma motocicleta com uma caleche.

O presidente do *soviet* da aldeia os esperava.

— Aquilo... esta noite, era uma salva de tiros — pôs-se a falar o oficial e voltou a lançar um olhar descontraído para Kozúlin. — O camarada Kozúlin⁴ aqui me explicava...

— Kozúlin — corrigiu o assistente de veterinária.

— Hum?

— O correto é Kozúlin.

— E qual a dif... Ah-ah! — o oficial percebeu e caiu na gargalhada. Sentou-se pesadamente numa poltrona grande de couro. E tirou da prancheta o papel impresso para fazer a ocorrência. — Queira me desculpar, foi sem querer.

O presidente fez ranger suas botas de couro de bezerro, arrumou o cinto da camisa militar com a mão direita (da outra manga pendia uma mão artificial laqueada, perfeita), convidou o assistente de veterinária:

— Sente-se, camarada Kozúlin!

³ Conselho da aldeia — órgão de administração local (N. do T.).

⁴ O autor faz aqui um jogo de palavras com o nome Kozúlin, formado a partir da palavra *kozúlia*, que significa cabrito, e Kozúlin, da palavra *kozúliia*, que significa ranho de nariz (N. do T.).

⁵ O oficial sugere aqui sua suspeita de que Kozúlin estivesse ouvindo alguma rádio estrangeira, o que, durante os anos do regime soviético, era proibido. As pessoas tentavam pegar na surdina, na calada da noite, principalmente a rádio "Voz da América" (N. do T.).

⁶ "O Farol" (N. do T.).

⁷ Transliterado do original. Combinação de sons e palavras sem sentido, que ilustram o estado da personagem (N. do T.).

Kozúlin também se acomodou numa poltrona funda.

— Então, o que foi isso que aconteceu? Por que o tiroteio?

— Ontem em Cape Town realizaram um transplante de coração em um homem, revelou solenemente Kozúlin. E se calou. O presidente e o oficial ficaram esperando. — O que mais? — De um homem morto para um vivo.

A cara do oficial murchou.

— Como é que é?

— Transplantaram o coração de uma pessoa morta em uma viva. De um cadáver.

— O quê, eles desenterraram o cadáver, pegaram e...

— Mas para que haveriam de desenterrar se a pessoa tinha acabado de morrer! — exclamou Kozúlin, exasperado. — Os dois estavam no hospital.

— Claro, isso às vezes acontece — concordou o presidente com um ar de condescendência —, fazem transplantes de alguns órgãos. De rins... e de outros.

— De outros, sim, mas do coração é a primeira vez. Trata-se do coração!

— Não vejo ligação nenhuma entre esse... caso patológico e os dois tiros em plena madrugada — disse severamente o presidente.

— Eu fiquei feliz... aturdido, quando ouvi, dei com os olhos na espingarda, saí correndo para o quintal e atirei...

— Em plena madrugada.

— E o que há de mais nisso?

— O quê? Perturbação da ordem pública dos trabalhadores.

— A que horas foi isso? — perguntou num tom severo o oficial.

— Não sei ao certo. Por volta das três horas.

— O que há com o senhor, até as três horas estava ouvindo rádio?

— Não conseguia dormir, fiquei ouvindo...

O oficial lançou um olhar significativo para o presidente.

— Que rádio de Moscou⁵ é essa que às três horas está no ar?

— A "Maiak"⁶.

— A "Maiak" fica no ar a noite toda — confirmou o presidente, mas sem tirar os olhos do assistente de veterinária. — Quem lhe deu o direito de causar distúrbios com tiros na aldeia às três horas da madrugada?

— Perdoe-me, na hora não atinei... Eu sou esquizofrênico.

— Quem? — O oficial não havia entendido.

— Esquizofrênico. — Apodera-se de mim, sabe... Perco o controle. —

Como que imerso em reflexões, o assistente passou a mão pela fronte, depois pelos olhos. — Chirvo colo chirvo... Pó dental, etcetera.⁷

— O oficial e o presidente se entreolharam perplexos.

— Desculpe-me — tornou a dizer o assistente de veterinária.

— Da nossa parte, camarada Kozúlin, está desculpado — pronunciou compassivamente o presidente —, mas e quanto aos trabalhadores? Alguns deles têm de levantar às cinco da manhã. O senhor, que é uma pessoa com instrução, deveria compreender essas coisas.

— A propósito — animou-se o oficial com um ar amigável —, o que tinha o senhor de sair comemorando? Essa vitória não é da sua alçada. O

senhor é um veterinário. Não foi em uma égua que fizeram o transplante de coração.

— Não ouse falar assim! — pôs-se a gritar de repente o assistente de veterinária. E enrubescceu. Calou-se e perguntou em voz baixa e com amargura: Para que falar assim?

Por algum tempo todos se calaram. O primeiro a falar foi o presidente.

— Não há motivo para exaltações. Claro, essa é uma grande conquista para os cientistas. A questão não é em quem fizeram o transplante, todos nós, afinal de contas, fazemos parte do mundo animal, o que importa é a conquista em si. Ainda mais que foi realizada em um homem. Mas, camarada Kozúlin, vou lhe dizer mais uma vez: essa iniciativa do senhor com salvas de tiros noturnas não passa de uma perturbação grosseira da tranquilidade. Quantas conquistas desse tipo não estarão por vir! O senhor transformará a todos nós, cidadãos, em psicopatas. Lembre-se disso de uma vez por todas. Aliás, o senhor tem lenha suficiente para o inverno?

O assistente de veterinária sentiu-se desconcertado com o inesperado da pergunta.

— Obrigado, por enquanto tenho. Por enquanto não me falta nada. Estou bem aqui — o assistente de veterinária amassou o boné nas mãos e franziu a sobrancelha. Sentia-se envergonhado por sua explosão. Lançou um olhar para o oficial — Perdoe-me, não me contive...

O oficial ficou todo embaraçado.

— Bem, agora esqueça isso...

O presidente começou a rir.

— Está tudo bem. É como dizem, quem perdoa, esquece.

— E quem vai esquecer — ameaçou de brincadeira o oficial — uma coisa dessa? Fazer ocorrência não vamos, mas na memória vai ficar. Certo, camarada Kozúlin?

— Quem falou em ocorrência? — perguntou o presidente. — É um camarada culto...

— Culto pode ser... mas vai chegar aos ouvidos dos nossos, no posto policial...

— Não o reteremos mais, camarada Kozúlin — disse o presidente. — Pode voltar para o seu trabalho. Apareça, se precisar de alguma coisa.

— Obrigado — o assistente de veterinária levantou-se, pôs o gorro e se dirigiu para a saída.

Deteve-se à soleira da porta... Virou-se. E de súbito fez uma careta, fechou os olhos e, inesperadamente — como que diante de um batalhão —, deu voz de comando, alto, arrastadamente:

— A-ten-ção! A-li-nhar!

Depois passou os dedos pela frente, pelos olhos, e disse baixinho:

— Apoderou-se de mim de novo... Até logo. — E saiu.

O oficial e o presidente permaneceram sentados sem tirar os olhos da porta ainda por um tempo. Depois, com dificuldade, o oficial virou-se na poltrona para o lado da janela e ficou olhando como o assistente de veterinária ia pela rua.

— Isso, sim, é o que eu chamo de pancada da cabeça — disse ele.

O assistente de veterinária Kozúlin ia apressado, como sempre. Olhando para o chão.

— Precisamos arrancar dele aquele fuzil — disse o presidente. — Senão, só Deus sabe...

O oficial tossiu.

— Você acha mesmo que ele é do “miolo mole”?

— O que foi?

— Está se fazendo de bobo! Eu vi pelos olhos...

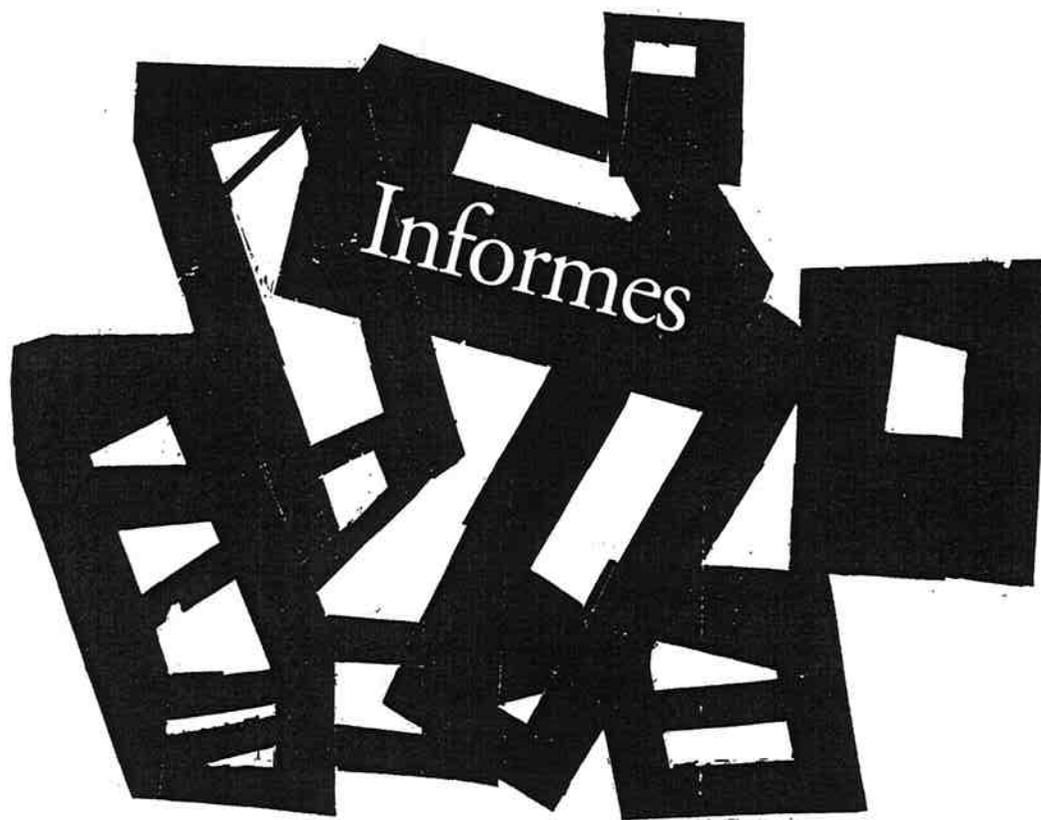
— A troco de quê? — o presidente não havia entendido. — O que ele ganha com isso? Ainda mais agora...

— Ora, como não, com isso se livra de qualquer responsabilidade. Agora, vá perguntar a ele se tem atestado de doença — não tem. Aposto minha cabeça como não tem. Mas permissão, sim. Você fala em tirar a arma... Permissão para porte de arma ele com certeza tem. Quer ver: vou lá agora mesmo e verifico. E as contas estão todas pagas. Vamos apostar?

— Não estou entendendo mais nada: com que propósito haveria de difamar-se assim?

O oficial começou a rir.

— Sem nenhum propósito, apenas por precaução. Do contrário, para que esse — eu sou esquizofrênico. Sabemos bem como são essas coisas!



Resumos de dissertações e teses defendidas junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada entre março de 2003 e junho de 2006

Mestrado

20/03/2003

A revolta luciferina: o bildungsroman no espaço da escola — uma leitura comparada de *A portrait of the artist as a young man* de James Joyce e *AMDG* de Ramón Pérez de Ayala

Autor: Flávio Quintale Neto

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari

A dissertação de mestrado aqui apresentada tem por objeto de estudo o bildungsroman no espaço da escola jesuíta comparando as novelas *A portrait of the artist as a young man* de James Joyce, publicada em 1916, e *AMDG* do espanhol Ramon Pérez de Ayala, publicada em 1910, que relatam a revolta de seus protagonistas contra a Igreja Católica. Traçaram-se as linhas gerais do conceito de bildungsroman e sua ambientação em colégios controlados por padres jesuítas, tendo como modelos as novelas citadas. Dessa maneira, avultaram muitos pontos em comum entre as duas narrativas, como a condensação de todos os temas do romance no primeiro capítulo de cada obra, a formação católica e o caráter autobiográfico dos textos, a revolta contra a prática da castidade como princípio da perda da fé e a participação de um retiro espiritual baseado nos *Exercícios espirituais* de Santo Inácio de Loyola que reaquece a fé, mas sem efeito muito duradouro. Assim feito, mostrou-se que, embora as narrativas tenham muitos pontos de aproximação, há uma diferença fundamental entre elas. Seguiu-se que, embora ambos os pro-

tagonistas sejam apóstatas, e que em ambas as novelas o tema central seja a revolta contra a religião e o desejo de uma formação artística libertadora, em Joyce o ideal artístico assume papel predominante, ao passo que em Ayala o leitmotiv se traduz no ódio aos padres e à Igreja Católica por meio da crítica feroz ao sistema educacional jesuíta de seu colégio.

20/03/2003

Da literatura fantástica: teorias e contos

Autor: Marcio Cícero de Sá

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Sandra Margarida Nitrini

A presente dissertação pretende realizar um levantamento das principais teorias relacionadas com a literatura fantástica produzidas durante os séculos XIX e XX, buscando suas características, diferenças e concordâncias. Para tanto, inicia-se com uma leitura das tentativas de definição desta literatura através do estudo de H. P. Lovecraft e Peter Penzoldt. Parte, então, para uma leitura de três teorias mais consistentes sobre o fantástico, quais sejam: o fantástico tradicional, de Todorov, o fantástico contemporâneo, de Sartre, e o estranhamento, de Freud. A partir da leitura destas teorias, realizamos a ilustração das mesmas através de três contos também produzidos durante os séculos XIX e XX: "Berenice" e "A ilha da fada", de Edgar Allan Poe, e "A cidade", de Murilo Rubião. Por fim, sintetizamos e realizamos algumas considerações sobre o fantástico.

26/03/2003

Caetés: os incapazes de propriedade — vencedores e vencidos na forma criada por Graciliano Ramos

Autora: Ieda Lebensztajn

Orientadora: Prof^a Dr^a Ivone Daré Rabello

Estudo analítico-interpretativo de *Caetés* (1933), este trabalho busca apreender a forma (a internalização estética do material histórico-social) do romance de estréia de Graciliano Ramos. Também pretende contribuir para se compreender a formação da obra do escritor, em termos da criação de um viés subjetivo que, a partir de uma posição social, seja crítico das incongruências da realidade sentidas como impasse. Com base na leitura do romance e de ensaios fundamentais de sua fortuna crítica, depreendeu-se o problema da composição de *Caetés*, que recebeu ressaltos como se marcado por pitoresco e pela desarticulação entre o conflito central do protagonista e os chamados “quadros de costumes”. Então, o estudo mostrou como a representação do percurso arrivista de João Valério, marcado por hesitações e maroteiras, se articula à das relações sociais de seu ambiente (província do Nordeste brasileiro), cujo mecanismo ideológico combina arranjos pessoais e um liberalismo de aparências, conservando a configuração social fundada em desigualdades. Caracterizado o movimento do narrador-protagonista como o do vitorioso, verificou-se como a constituição irônica do romance por meio da imagem dos caetés problematiza essa vitória, revelando ser a colonização escravocrata do Brasil a origem histórica desse mecanismo e configuração social.

16/04/2003

Aspectos do teatro de Osman Lins em “Retábulo de Santa Joana Carolina”

Autora: Marisa Balthasar Soares

Orientadora: Prof^a Dr^a Sandra Margarida Nitri

Aspectos do teatro de Osman Lins em “Retábulo de Santa Joana Carolina” discute intersecções significativas entre o ficcionista, feição mais conhecida de Osman Lins, e o teatrólogo considerado

demasiadamente literário, especialmente por causa da concepção de teatro como demonstração de texto, discutida em *Guerra sem testemunhas* e formalizada nas peças reunidas em *Santa, automóvel e soldado*. “O Retábulo de Santa Joana Carolina”, texto cuja beleza e vigor poéticos têm chamado a atenção, desde a sua publicação, de críticos e artistas, é exemplar na influência mútua dos gêneros na poética osmaniana, ou confluência como quer parte da crítica. A teatralização de Maria José de Carvalho, direcionando a narrativa para o palco, bem comprova isto: seu trabalho prima por perceber no texto os elementos teatrais literalizados, bem como por dialogar com a concepção teatral do autor, herdeira, em alguns aspectos, do teatro épico de Brecht. Partindo do texto teatralizado, a análise ressalta estes elementos, buscando lançar novas luzes sobre o processo de composição do autor, tanto na ficção em prosa como na teatral. A discussão deste processo revela a práxis radical do autor pernambucano e seus pressupostos: a palavra criadora de um universo concebido para a participação crítica de seu receptor. E isto em um contexto pouco afeito ao diálogo.

22/04/2003

Antes do princípio, era o verbo: uma leitura de A bela e a fera de Clarice Lispector

Autora: Jane Pinheiro de Freitas

Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal

O foco principal deste trabalho foi fazer uma leitura do livro de contos *A bela e a fera*, de Clarice Lispector, tendo como perspectiva mostrar a antecipação de aspectos importantes da escrita da autora já nos primeiros contos do livro. Isso foi possível através da análise dos contos aproximando-os de obras posteriores, e tendo como base alguns argumentos da crítica; seguimos nessa análise um trajeto feito pelas personagens que leva da construção de um desejo enquanto paixão e busca até a apreensão do mundo como caráter transformador dessas personagens; observamos também os passos do acontecimento modificador que ocorre em cada

conto e a contribuição desse acontecimento para a procura de um sentido, de um auto-reconhecimento, empreitada principal das personagens. O resultado foi poder iniciar um caminho que mostre a importância do livro enquanto porta de entrada para a sondagem da escrita clariceana.

19/05/2003

Do épico ao trágico: uma leitura do romance Selva trágica

Autora: Elanir França Carvalho

Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal

Como principal objetivo, este trabalho pretende analisar em confronto a construção das personagens femininas centrais entre a tradição e a transgressão — Maria Moura e Blimunda — nos romances de Rachel de Queiroz (*Memorial de Maria Moura*) e de José Saramago (*Memorial do convento*). O corpus é constituído das análises das obras escolhidas dentro do interesse atual pela problemática da mulher em processo de transformação e verifica as mudanças vividas, não só no plano literário — o do atual em confronto com o tradicional —, mas também no plano ético-existencial da imagem da mulher transgressora dessa mesma tradição. Como embasamento teórico básico, a leitura dos romances foi feita através das informações históricas, dados sobre estudos de literatura comparada, dados sobre teoria literária, principalmente no que diz respeito à construção do romance, e dados sobre a fenomenologia, como a teoria do conhecimento hoje predominante.

25/06/2003

Ascenso Ferreira e o modernismo brasileiro

Autora: Marcele Aires Franceschini

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Augusta Fonseca

Este trabalho pretende realizar um estudo sobre o poeta pernambucano Ascenso Ferreira, situando sua participação no Modernismo brasileiro nas décadas de 1920, 30, 40 e 50, através de suas obras *Catimbó*, *Cana caiana* e *Xenhenbém*,

de seus artigos em revistas da época, de seus estudos sobre folguedos populares nordestinos, de suas cartas a Mário de Andrade e de sua produção poética. Sua contribuição ao Modernismo não foi reconhecida, e revelar sua produção poética e seus estudos sobre folclore é o principal objetivo desta pesquisa. A dissertação foi dividida em duas partes. Na primeira, “A trajetória Poética de Ascenso Ferreira e o Modernismo”, há três capítulos: o capítulo I apresenta seus primeiros poemas, ainda parnasianos, e demonstra como o poeta mudou seu estilo passadista, aproximando-se dos modernistas. O capítulo II relê o primeiro livro de poemas modernistas de Ascenso Ferreira, *Catimbó*, publicado em 1927, bem como analisa sua participação nas revistas modernistas na década de 1920. O capítulo III estuda suas duas últimas obras, *Cana caiana* (1939) e *Xenhenbém* (1951), e suas pesquisas sobre folclore. A segunda parte, “Correspondência”, dispõe em um único capítulo as cartas de Ascenso Ferreira a Mário de Andrade, a correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira e entre Ascenso Ferreira e o escritor natalense Veríssimo de Melo. A iconografia, a discografia e a biografia do poeta estão em anexo. A referência bibliográfica foi pesquisada nas bibliotecas da USP (IEB/ FFLCH), da UFPE, do Instituto Joaquim Nabuco do Recife e em bibliotecas particulares.

03/07/2003

Figuras do sereno: desejos amorosos, transgressões e boemia na poesia das canções de sucesso dos anos 50

Autor: Augusto Cezar Veloso-Pampolha

Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal

Compreender os desejos (a pulsão) que motivam a evocação do eu lírico de algumas letras de samba-canções, boleros e tangos da década de 50 é o objetivo principal desta pesquisa. É deste modo que o presente trabalho pertence ao âmbito da análise da poesia da canção. No entanto, se trata, de alguma forma, da inclusão desses estilos musicais ao exame literário. Isso porque, dentro de uma perspectiva “evolutiva” dos estu-

dos literários e não-literários da canção, existe a ausência do reconhecimento da força poética das letras de canção dos anos 50. E, nesta pesquisa, a recuperação dessa força se desenvolve essencialmente através dos exames acerca da evocação das figuras expostas no texto. A partir de letras de canções massivas selecionadas especialmente para esta leitura, é patente a indicação dos desejos amorosos como fonte primordial de um conflito entre o eu e o objeto evocado, como também a caracterização de três figuras fundamentais na análise da fala e do lugar do eu e da imagem construída do outro: a amante, a prostituta e o boêmio. Contudo, não se pode falar em desejo sem abordar a interdição, logo, as transgressões. E estas aqui ganham maiores significados quando se trava um diálogo entre o exame dos desejos, expostos por aquelas figuras, e o discurso histórico, antropológico e sociológico. Discursos estes que são chamados para a verificação das representações, na sociedade ocidental moderna, da identidade feminina e masculina, da noção do amor, das concepções morais exigidas nos “anos dourados” e em outros períodos. O que revela também um mundo reservado ao ilícito, no qual estão alocados os sentimentos amorosos e a maneira de sua expressão, sejam produzidos por figuras pertencentes à evocação ou à realidade social. Portanto, é sobre o espaço da penumbra, das sombras, da noite, do sereno, enfim, do terreno da boemia, que parte a análise de três figuras mergulhadas numa atmosfera poética de desejos amorosos, moralismos e transgressões.

24/10/2003

O passo, a carne e a posse: ensaio sobre da morte. odes mínimas de Hilda Hilst

Autora: Fátima Ghazzaoui

Orientadora: Profª Drª Ivone Daré Rabello

Este trabalho se concentra no estudo da obra *da morte. odes mínimas*, de Hilda Hilst, da figuração da Morte e do enfrentamento do sujeito lírico diante do inominável. A análise técnico-formal pretende dar corpo à verticalização do estudo temático.

24/10/2003

O aprendizado pelo vento ou o tempo no romance: A educação sentimental, de Gustave Flaubert

Autor: Alexandre Bebiano de Almeida

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinícius Mazzari

Este trabalho tem como objetivo analisar e interpretar o romance *L'Éducation sentimentale* (1869), de Gustave Flaubert. A análise privilegia a representação do tempo na Educação e centra-se, portanto, nos recursos literários de que o narrador se serve para figurar uma temporalidade particular: um tempo positivo, necessário e fechado. Essa temporalidade, elemento essencial da fatura do romance, relativo seja à natureza das personagens, seja ao princípio da narrativa, será o objeto da interpretação. Como o narrador pode contar a história da passagem da Monarquia de julho ao Segundo Império, sem determinar mudanças de fundo? E, sobretudo, como a vida dos indivíduos por esse mundo de reviravoltas políticas pode aparecer como um exercício de contínuo esforço em vão? Este trabalho supõe concorrer para isso na Educação, especialmente, os traços da moda, da estandarização e das idéias feitas.

24/11/2003

Em busca de um lírico perdido: modos de representação da experiência em contos de Dalton Trevisan

Autora: Mirella Miranda de Brito Silva

Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal

Nosso trabalho procurou, na esteira da modulação entre o tom que enforma a reificação, que se funda numa visão mais crua e negativizada da experiência, e o tom lírico, flagrado em contos de maior densidade poética, qualificar a voz do narrador no que diz respeito ao tratamento dado à matéria narrada. Essa questão, que consideramos relevante no estudo da obra de Trevisan, também emerge como uma das limitações de sua crítica, que, de uma forma geral, insiste em contemplar apenas um dos vértices dessa modulação: o da experiência degradada. Procuraremos

mostrar como são atualizadas determinadas temáticas na obra de Trevisan, das quais destacamos: a prostituição, o machismo, a degradação das relações afetivas e familiares, a violência entre os casais, o abandono da infância, a solidão, o amor, a loucura, o erotismo, entre outras.

01/03/2004

Edição anotada da correspondência de Mário de Andrade e Renato de Almeida

Autora: Maria Guadalupe Pessoa Nogueira

Orientadora: Profª Drª Ivone Daré Rabello

Este trabalho tem como objetivo realizar a edição anotada da correspondência que se travou entre Mário de Andrade e Renato de Almeida, durante os anos de 1922 e 1944. A anotação dos 188 documentos que incluem cartas, bilhetes, telegramas e postais remetidos pelos dois escritores contribui para ampliar a compreensão do panorama cultural dos anos em que se desenvolveu o modernismo no Brasil e facilitar a leitura crítica do material que constitui um significativo testemunho histórico do período.

29/03/2004

Mosaico das memórias de Um homem sem profissão

Autor: Rodrigo Pereira Lopes de Faria e Silva

Orientadora: Profª Drª Maria Augusta Fonseca

Esta dissertação focaliza diversos aspectos do primeiro volume das memórias de Oswald de Andrade intitulado *Um homem sem profissão — sob as ordens de mamãe*, como a relação do gênero memorialista com a ficção. Trata-se de um relato que mescla memória e confissão nos trinta primeiros anos da vida do escritor e que vai até final da década de 1910, trazendo, a partir de um panorama da sociedade paulistana de então, um pouco da formação cultural brasileira (cada no eixo Rio-São Paulo) que, de certa forma, foi preparadora dos movimentos no campo artístico que aconteceriam na década subsequente, a exemplo da Semana de 22. A obra apresenta estas questões gerais da sociedade como pano

de fundo para a história individual de Oswald, como a relação com a mãe e o pai, sua infância, adolescência e primeira juventude, com destaque para os amores tumultuados do artista que atingem diretamente sua vida profissional e literária. Neste rol de problemas de que trata suas memórias temos a presença ostensiva de fragmentos do diário coletivo *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo...* (1918-19), entre outras memórias peculiares que misturam o artista no seu fazer e o homem nas suas preocupações memorialistas. Buscando uma compreensão mais abrangente da obra entendemos necessária a elaboração de um mapeamento da cidade já modificada de Oswald (1890-1919) e de expressões e vocábulos, dos quais muitos já se encontram em desuso (1954 — ano de publicação das memórias). E por fim a obra também rastreia a presença dos parentes do autor, procurando assim um tecido que abranja o familiar e o coletivo, a cidade com seus usos e costumes e o homem e o artista que caminha por suas ruas. Ainda, em apêndice, acrescento, como novidade a transcrição do manuscrito de Oswald *Livro da convalescença* por ser complementar ao processo de produção deste conjunto inacabado de memórias. Além disso, procura configurar o desenho desta dissertação o levantamento da fortuna crítica de *Um homem sem profissão*.

27/04/2004

O cine-romance em Marienbad

Autor: Arlindo de Almeida Junior

Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal

Cine-romance é aquilo que se tornou um gênero de conceitos híbridos, cinema e romance de cada lado; usando meios literários para criar uma realidade em filme; mesclando dois gêneros ao ponto em que suas características não se separem, estabelecendo a dicotomia entre dois desenvolvimentos. As considerações literárias pode se dar a continuidade da visão de mundo extraída das últimas obras; ao meio cinematográfico, a revisão do trabalho final. Enquanto o mundo da literatura mudava de perspectivas, o cinema avançava em estilos e gêneros, na segunda meta-

de do século XX. O tempo presente das imagens, seu arranjo espacial na tela, a fluidez do movimento em cenas, dando ao público duplos sentidos de invadir a tela e viver o tempo do drama, levou o cinema às novas fronteiras de pesquisa de narrativas que romances não podiam alcançar com sua estrutura de palavras e frases. Os romances precisavam mostrar o homem traído pela própria história; abandonado pela guerra fria, que fez do futuro um caso de apertar dois botões. A era da literatura moderna descrevia formas de encurtar o tempo em que as coisas acontecem; vários episódios mesclando jornadas em dias e jornadas em mentes, cada uma produzida pela outra e vice-versa. Era o tempo dos sonhos, escapando do real e questionando-o sobre o que poderia ser dito sobre vida na sociedade moderna. Esta dissertação aborda a pesquisa da escola de novos romancistas franceses (Nouveau Roman) introduzindo Alain Robbe-Grillet e a nouvelle vague francesa em Alain Resnais, especificando a obra que reuniu esses dois estilos: “O Ano Passado em Marienbad”. Um filme-romance que desafiou gerações compondo o real com o imaginário, memória com delírio, espaço com tempo, linguagem com metalinguagem, e tudo não era mais que um drama passionnal.

04/08/2004

O homem e a paisagem: O cão sem plumas de João Cabral de Melo Neto
 Autora: Thaís Mitiko Taussig Toshimitsu
 Orientadora: Profª Drª Iumna Maria Simon

Este estudo se propõe a dar continuidade ao caminho aberto pelos textos de recepção crítica à poesia de João Cabral de Melo Neto, realizados por Antonio Candido e Sérgio Buarque de Holanda. O objeto central da pesquisa é o poema de 1950, *O cão sem plumas*, investigado a partir da descrição do encontro da forma ordenadora com a matéria localista: o rio Capibaribe. A hipótese aqui levantada é a de que o poema se caracterizaria por um esforço de afastamento das referências aristocráticas, que comporiam tanto a experiência individual do poeta quanto as mais

fortes referências literárias de sua região. De modo que Cabral estaria à procura de uma forma despojada que pudesse estar afinada com a matéria atrasada brasileira.

04/08/2004

Considerações sobre as imagens da morte em Emily Dickinson
 Autor: Maurício Cléto da Silva Júnior
 Orientadora: Profª Drª Viviana Bosi

Esta dissertação tem como escopo o estudo das metáforas e imagens nos poemas de Emily Dickinson que abordam a temática da morte. A reflexão parte de uma análise que visa mostrar o uso da metáfora pelo poeta. Além disso, procura-se demonstrar como sua obra rebela-se contra aspectos dogmáticos da tradição puritana.

09/08/2004

Os narradores de “causos” em “O burrinho pedrês”: Sagarana, João Guimarães Rosa
 Autor: José Alaercio Zamuner
 Orientadora: Profª Drª Maria Augusta Fonseca

O objetivo deste trabalho é fazer uma leitura do conto “O burrinho pedrês”, da obra *Sagarana*, de João Guimarães Rosa, tendo como ponto de análise a estilização do contar “causos” e seu processo narrativo. No que refere ao processo de narrar estórias, esta análise volta sua atenção aos modos de como a narrativa de “O burrinho pedrês” acontece, considerando aqui a mescla dos gêneros narrativos, assim como a mescla das narrativas populares e cultas. Da mesma forma, este trabalho preocupa-se também com os recursos estilísticos usados pelo autor no presente conto, como ritmo, sonoridade, melodia, rimas e a apropriação da poesia popular. Estes recursos todos estabelecem na obra “O burrinho pedrês” um ponto de encontro entre as literaturas: da tradição oral e culta.

01/09/2004

A terceira margem do tempo: narrar e lembrar em Primeiras estórias, de Guimarães Rosa
 Autora: Ana Lúcia Santana
 Orientadora: Profª Drª Regina Pontieri

Este estudo aponta para a existência de um elo profundo entre os contos “As margens da alegria”, “Os cimos” — contos-moldura de *Primeiras estórias* — e “Nenhum, nenhuma”. Essas narrativas são tecidas pelas mãos de um narrador que se defronta com a experiência da morte — não só da morte física, mas a do esquecimento, a das perdas afetivas — e do lento devorar do tempo, que vai consumindo o passado, a memória, que esse contador de estórias tenta resgatar. Ele configura sua travessia, em busca de seu próprio eu, por meio da linguagem, da memória, da tensão entre passado, presente e futuro, com a conseqüente fusão desses tempos, e da mimesis enquanto aprendizagem de vida e de morte.

21/10/2004

Teatro Trianon: forças da ordem x forças da desordem
 Autor: Adriano de Assis Ferreira
 Orientadora: Profª Drª Iná Camargo Costa

Este trabalho procura situar, em sua primeira parte, o teatro Trianon, inaugurado no Rio de Janeiro em 1915, na história do teatro brasileiro. No primeiro capítulo, apresenta o discurso do “teatro moderno brasileiro” e sua construção histórica. No segundo capítulo centra-se na inauguração do teatro Trianon e destaca o papel que efetivamente ocupou em nossa tradição teatral. No terceiro capítulo apresenta Leopoldo Fróes, maior ator nacional do período, que brilhou nos palcos do Trianon, e relata algumas histórias de sua vida profissional. Em sua segunda parte, traz artigos sobre o Teatro Trianon coletados em jornais cariocas durante o período de março de 1915 e fevereiro de 1921 e um quadro com todas as peças encenadas no período.

05/11/2004

Fachada, sinuca e afasia: Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi — São Paulo, ficção no século XX
 Autor: Bruno Gonçalves Zeni
 Orientador: Prof. Dr. Joaquim Alves de Aguiar

O estudo analisa a representação ficcional da cidade de São Paulo no século XX em três momentos históricos distintos, a partir de uma análise que se detém em três obras literárias específicas: *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), de Alcântara Machado; *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), de João Antônio; e *100 histórias colhidas na rua* (1996), de Fernando Bonassi. Por meio de leituras que procuram compreender as relações entre literatura e sociedade, numa visada crítica tributária dos escritos de Antonio Candido, este trabalho pretende averiguar as mudanças pelas quais passou a cidade ao longo do século XX verificando as soluções formais que três de seus principais escritores de ficção adotaram para responder a essas transformações.

25/11/2004

Do ideal e da obra: visualidade e conformação do espaço literário em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de Osman Lins
 Autor: Luiz Ernani Fritoli
 Orientadora: Profª Drª Sandra Margarida Nitri

O presente projeto constitui um estudo analítico-interpretativo do espaço literário e suas relações com as artes visuais em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, a quinta das nove narrativas do livro *Nove, novena*, de Osman Lins. Nossa hipótese de partida, relevando a importância do título e da conformação física do texto sobre a página, é a de que a narrativa tem uma gênese imagética, em que a visualidade determina a configuração do texto em sua relação com as artes figurativas. Como resultado disso, embora comumente o foco narrativo seja o elemento técnico mais valorizado, acreditamos ser o espaço, fixado como imagem em quadros, o articulador do foco narrativo. O trabalho estruturar-se-á em

quatro capítulos, no primeiro dos quais procuraremos traçar, em linhas gerais, a idéia de literatura de Osman Lins, sua concepção do ofício do escritor, sua função cultural e social, basicamente (mas não somente) a partir da leitura de seus textos de ficção e de crítica; em seguida procuraremos delinear seu percurso narrativo, desde seu romance inicial, *O visitante*, até chegar a *Nove, novena* e, de modo muito especial, o “Retábulo da Santa Joana Carolina”, cuja análise temática e estrutural constituirá o segundo capítulo. No terceiro capítulo procuraremos delinear os fundamentos de nossa hipótese inicial de interpretação do espaço como elemento estruturador e articulador do tempo e do foco narrativo no texto do “Retábulo”, a partir da reflexão sobre a relação do espaço com os outros elementos narrativos. No quarto capítulo, recuperando algumas definições traçadas nos capítulos anteriores, buscaremos evidenciar as relações da configuração do espaço literário com as artes visuais e procuraremos demonstrar como a representação discursiva do espaço — especialmente através da *écfrasis* literária — está intimamente ligada às técnicas e convenções de representação do espaço nas artes figurativas; concluindo, teceremos alguns comentários sobre o imbricamento da estética das artes visuais na estética literária, na obra de Osman Lins.

07/12/2004

Elmer Rice e Nelson Rodrigues: uma visão expressionista

Autora: Regina Garkauskas Umaras

Orientadora: Prof^a Dr^a Iná Camargo Costa

Diante da crise do drama moderno apontada por Peter Szondi, foi necessária a elaboração de novas formas de teatro que atendessem às necessidades de uma nova sociedade. Uma dessas formas foi o Expressionismo, criado e desenvolvido na Alemanha. Diferentemente de outros movimentos, o Expressionismo muito influenciou autores não-alemães, chegando aos Estados Unidos da América em peças de Eugene O'Neill e Elmer Rice alcançando, após vários anos, as terras brasileiras e principalmente influenciando

do a obra de Nelson Rodrigues. O objeto de estudo deste trabalho é o desenvolvimento de uma análise das características expressionistas de três peças não-alemãs: *The Subway* e *The Adding Machine* (A máquina de somar) do autor Elmer Rice, pouco conhecido no Brasil; e *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. Para uma melhor compreensão dos recursos cênicos e textuais estudados, foi feita também uma breve abordagem sobre as características gerais que identificam o movimento expressionista, com ênfase no Teatro Expressionista Alemão, seus principais autores e obras, como também sobre as obras de Johan August Strindberg e Eugene O'Neill.

01/04/2005

A música da perda em Cecília Meireles

Autor: Maurício Baptista Vieira

Orientadora: Prof^a Dr^a Viviana Bosi

A substância desta dissertação consiste na leitura de poemas de Cecília Meireles, a saber, “Retrato” de *Viagem* (1939), “Ar livre” e “Improviso para Norman Fraser” de *Retrato natural* (1949), e a “À beira d'água moro” de *Metal Rosicler* (1960). Ao longo do texto, há referências a outros poemas da escritora de modo a conferir sustentação à argumentação. O argumento principal da dissertação está em considerar a lírica cecilianiana, de uma maneira geral, como uma poesia da perda. A escolha de “Retrato” assim se justifica: claramente, os seus versos instauram uma melancolia, índice de uma subjetividade triste, que irá permanecer na obra poética de Cecília Meireles. Por outro lado, passa-se, no segundo capítulo, a examinar dois poemas nos quais o eu lírico não está em primeiro plano, mas em ambos se verifica a presença de questões relacionadas à perda e à melancolia, embora tratadas diversamente. Chega-se, finalmente, no último capítulo, a idéia de uma poesia elegíaca, tomando como base, principalmente, as idéias de Schiller a respeito da poesia ingênua e da poesia sentimental. Ainda, na conclusão, procurou-se refletir sobre a pertinência de rótulos como clássico ou romântico para caracterizar a lírica de Cecília Meireles, de maneira a sugerir uma visão

renovada a respeito de suas raízes reconhecidamente simbolistas. Espera-se não esgotar o tema e os problemas levantados, mas oferecer subsídios para outros e mais aprofundados estudos sobre a poesia de Cecília Meireles.

08/04/2005

Depois de tudo: a poesia brasileira contemporânea. Fontes, aspectos e dois poetas: Régis Bonvicino e Carlito Azevedo

Autor: Paulo Rogério Ferraz

Orientadora: Prof^a Dr^a Viviana Bosi

O objetivo desse trabalho é estudar a poesia brasileira surgida após o processo de exaustão das vanguardas e da contracultura, bem como de consolidação do Modernismo como a nossa mais influente tradição. Sem constituir um movimento homogêneo e sem romper com as poéticas precedentes, a poesia contemporânea confunde-se com esse processo, assumindo-se posterior a elas, não apenas como herdeira, mas como crítica. Essa consciência da posteridade gera, desde suas primeiras manifestações, uma poesia inquieta consigo mesma, que questiona a sua necessidade, sua importância e sua capacidade de representar seu lugar e tempo. Em vista da diversidade de nomes, optamos por nos concentrar em dois dos mais representativos poetas dessa geração, Régis Bonvicino e Carlito Azevedo, uma vez que em suas obras encontram-se mais evidenciadas as questões relacionadas à reflexão do legado literário e à leitura da contemporaneidade.

13/04/2005

A câmara obscura de Walter Benjamin: um estudo sobre a imagem dialética no trabalho das passagens

Autora: Patrícia de Freitas Camargo

Orientador: Prof. Dr. Willi Bolle

Este trabalho pretende apresentar o desenvolvimento do conceito de imagem dialética no *Trabalho das passagens* de Walter Benjamin, propondo que ele se tenha constituído como uma nova forma de interpretação da modernidade, trata-

da como época codificada em imagens. A hipótese aqui é a de que Benjamin teria proposto o deslocamento da dialética do eixo sintagmático-discursivo para o eixo paradigmático-imagético da apresentação da história e a revelação de uma estrutura teológica de pensamento que teria migrado da esfera política para a esfera econômica — movimento captado na análise da alegoria e da imagem dialética como formas em que se sobrepõem as dimensões estética, filosófica e histórica na representação da experiência.

19/04/2005

Rádio em revista: os caminhos do teatro de revista no rádio das décadas de 20 e 30

Autor: Flávio Luiz Porto e Silva

Orientadora: Prof^a Dr^a Iná Camargo Costa

Este trabalho procura mostrar as influências do teatro de revista na programação radiofônica brasileira, eixo Rio de Janeiro-São Paulo, com destaque para o rádio paulistano. Implantado no Brasil na década de 20 com um objetivo educativo-cultural, o rádio, a despeito das dificuldades iniciais, foi aos poucos se desenvolvendo. Como a irradiação de propaganda paga era proibida, ele lutava para manter-se financeiramente e com o que programar. A partir de 1932, a legalização da transmissão de comerciais proporcionou às emissoras a sustentação econômica necessária, o que despertou a disputa pela audiência. A proposta idealista inicial foi cedendo espaço para uma programação voltada para o lazer e a diversão, ou seja, agradar para vender. Na busca do levar ao público, os gêneros de programas foram se definindo: musicais, humorismo, jornalismo, radioteatro, variedades, esportivos e outros. Nessa fase, evidencia-se a aproximação do rádio ao teatro de revista, sobretudo no que se refere aos programas humorísticos. Tomando por base as décadas de 20 (implantação) e de 30 (popularização), a pesquisa busca apontar quando e como se deu a absorção do teatro de revista pelo rádio, bem como os empréstimos tomados, identificando nos vários programas algo da sua estrutura, elementos e convenções: prólogos, quadros de comédia, números de cortina, quadros de fantasia,

cançonetas, apoteose, a figura do *compère* e/ou da *comère*, tipificação, caricatura, alegorias, metalinguagem, revelação dos procedimentos e coplas de apresentação.

29/05/2005

Manoel de Barros, o poeta fazendeiro

Autor: Rogério Eduardo Alves

Orientadora: Profª Drª Iumna Maria Simon

Excetuada a produção infanto-juvenil, esta análise histórico-crítica abrange todos os livros de poesia publicados por Manoel de Barros entre 1937 e 2004 no intuito de ordenar a poética que subjaz às imagens e outras figuras de linguagem que fizeram o autor conhecido e apreciado. A obra é apresentada como a arquitetura poética de uma mitologia, composta a partir de elementos do Pantanal e da biografia do escritor, no centro da qual está o próprio poeta. A construção resulta num espaço regional singular onde Manoel de Barros reproduz-se como mito e justifica-se como fazendeiro.

16/06/2005

Músicas de festivais: “quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar”

Autor: José Ricardo da Penha Vieira

Orientadora: Profª Drª Cláudia Arruda Campos

A análise de canções, em sua maioria, vencedoras dos Festivais da Música Popular Brasileira, promovidos pelas TVs Excelsior, Record e Globo no período 1965-1969, constitui o objeto deste estudo. Faz-se também uma descrição do momento histórico caracterizado pela ditadura militar, instaurada após o golpe de 1964, como dos próprios festivais e sua contribuição para o panorama cultural brasileiro.

12/09/2005

Uma partida de xadrez: estudo de matizes claros e escuros na poesia de Drummond

Autor: Rodrigo Ribeiro Frias

Orientadora: Profª Drª Viviana Bosi

A poesia de Carlos Drummond de Andrade, a despeito da extensão, apresenta alguns temas nucleares estruturantes, que vão recebendo um tratamento peculiar a cada obra publicada, dando indícios das reflexões e mudanças de perspectiva do próprio autor, muitas vezes preocupado com sua arte e seu tempo. A presente dissertação objetiva definir, no período situado entre *Alguma poesia* e *Claro enigma*, traços de um sujeito poético que se relaciona com o mundo e elementos de aproximação e distância entre os dois que resultem em um jogo entre esperança e desengano, além de investigar parênteses de imagens mais específicas, em especial Dia e Noite, Céu e Inferno e Amor e Dor. Lançarei mão de crônicas reunidas nos livros *Confissões de Minas* e *Passeios na ilha* e do diário do escritor, *O observador no escritório*, que me permitiram compreender melhor alguns elementos de sua obra poética. Entre seus poemas comentados ao longo da monografia investigarei, de modo mais detido, “Passagem da noite”, “A noite dissolve os homens”, “Jardim”, “Fraga e sombra”, “A máquina do mundo” e “Relógio do Rosário”.

21/09/2005

Louco como um silogismo: uma leitura de Serafim Ponte Grande

Autor: Rafael Vogt Maia Rosa

Orientadora: Profª Drª Maria Augusta Fonseca

A dissertação trata de *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e procura apresentar elementos que fazem do livro, escrito durante a década de 1920 e publicado em 1933, um ponto de radicalização do experimentalismo do autor no campo da ficção. Dentre os tópicos levantados ao longo do trabalho, destaca-se o caráter crítico da obra, instaurado por meio de recursos como a paródia, o investimento num processo diferenciado de recepção e uma leitura satírica de aspectos pontuais

da sociedade e história brasileira. Trata-se, paralelamente, da relação dessa produção oswaldiana com outras linguagens, como o teatro e o cinema, e com estratégias contrastantes de algumas vanguardas européias canônicas.

14/10/2005

Os cegos em Sábato e em Saramago: análise comparativa de alguns procedimentos literários

Autora: Andresa Fabiana Baptista Guimarães

Orientadora: Profª Drª Andrea Saad Hossne

Esta pesquisa propõe a realização de uma análise interpretativa e comparativa do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), do escritor português José Saramago, e da terceira parte do romance *Sobre héroes y tumbas* (2001), intitulada Informe sobre Ciegos, do escritor argentino Ernesto Sábato. Para tanto, o fio condutor do trabalho é o processo de construção da metáfora dos cegos e as relações que se estabelecem entre as narrativas e a pintura, com apoio teórico da Literatura Comparada. No *Ensaio sobre a cegueira*, procuramos tecer comparações com telas de estilos diversos, inclusive buscando interpretar o diálogo que se estabelece entre a escrita saramaguiana e procedimentos do expressionismo. O *Informe sobre ciegos*, por sua vez, recupera o Surrealismo, com o qual o escritor teve contato na Paris dos anos 30. Por fim, também buscamos focar o diálogo que o escritor argentino realiza entre sua narrativa e sua pintura.

21/02/2006

Mouros e cristãos nas cavalhadas de Pirenópolis e de Franca

Autora: Rosane Friedrich Câmara Melo

Orientadora: Profª Drª Iná Camargo Costa

O propósito do estudo *Mouros e cristãos nas cavalhadas de Pirenópolis e de Franca* é analisar o “espetáculo” das cavalhadas, considerando-o como uma forma de teatro. Para tanto, foram selecionados dois textos: o primeiro baseado no registro de Carlos Rodrigues Brandão, que figura na obra *Cavalha-*

das de Pirenópolis: um estudo sobre a representação de cristãos e mouros em Goiás; o segundo, no registro de Niomar de Souza Pereira, que figura na obra *Cavalhadas no Brasil*. A análise dos textos selecionados foi realizada utilizando-se metodologia descritiva-analítica, a partir do estudo da estrutura da narrativa, da caracterização das personagens e do léxico empregado. Foram também examinados elementos estéticos que se manifestam nas cavalhadas mencionadas, bem como a presença ou ausência de personagens a fim de poder compará-las e, dessa forma, observar os elementos comuns que permeiam os dois textos.

24/03/2006

O mito em “A hora e vez de Augusto Matraga” de João Guimarães Rosa

Autora: Ana Valéria Beserra Costa

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari

O objetivo deste trabalho é analisar como João Guimarães Rosa reinterpreta o mito clássico de Dionísio em “A hora e vez de Augusto Matraga”, última novela de *Sagarana*. A estrutura mítica que possui a novela confirma-se não só pela trajetória de queda e ascensão de Matraga que a identifica com o mito clássico grego (além de outras narrativas como a biografia de São Francisco de Assis), como também pelos elementos míticos intrínsecos na narrativa. Nessa interpretação mítica também podemos reconhecer, na nova postura de Matraga, um comportamento histórico do Brasil dos anos 30 e 40. Assim, temos, na atualização do mito dionisíaco, a racionalização do mesmo quando podemos enxergar nele uma discussão histórica em torno do coronelismo vigente da época. Matraga, ao regenerar-se, deixa exemplo de comportamento para cada indivíduo de seu povoado na sua trajetória de renascimento (viés mítico) e, nesse novo comportamento, traz um início de nova ordem para o Coronelismo local (viés histórico).

26/04/2006

Identificações problemáticas: lírica e sociedade em quatro poetas latino-americanos

Autor: Leandro Pasini

Orientador: Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida

O objetivo desta pesquisa é estudar, de forma relacionada e comparada, quatro poetas de quatro diferentes países latino-americanos: César Vallejo, do Peru; Aimé Césaire, da Martinica (Antilhas Francesas); Jorge Luis Borges, da Argentina; e Carlos Drummond de Andrade, do Brasil. Cada um desses poetas é tido como poeta nacional de seu país, com relevância histórica e mundial incontestável. A perspectiva do trabalho é a comparação de como cada poeta resolve o problema de constituir uma lírica ao mesmo tempo moderna e nacional na periferia do capitalismo. Esses problemas serão discutidos do ponto de vista da crítica imanente, tal como foi desenvolvida pela tradição crítica brasileira, que estuda a formação e configuração da literatura nacional em países periféricos.

28/04/2006

Walt Whitman e a formação da poesia norte-americana (1855-1867)

Autor: Bruno Gambarotto

Orientador: Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida

O objetivo desta dissertação é analisar alguns dos momentos decisivos do processo de formação da poesia norte-americana, marcados pelas quatro primeiras edições (1855, 1856, 1861, 1867) de *Leaves of grass*, de Walt Whitman. A escolha desses momentos sublinha o caráter engajado do projeto poético de Whitman, que não visava à mera aclimação da poesia européia no Novo Mundo, mas sim à constituição formal de uma poesia norte-americana adequada à realidade social de seu país. Nesse sentido, a leitura das quatro primeiras edições de *Leaves of grass* pressupõe dois movimentos complementares: o entendimento dessa poesia enquanto resposta aos inúmeros conflitos que perpassam as décadas de 1850 e 1860 norte-americanas, quan-

do a modernização, encabeçada pela industrialização e pelo trabalho livre, entra em choque definitivo com estruturas sociais de origem colonial, baseadas tanto na exploração do trabalho escravo como na própria constituição descentralizada da república; e a configuração literária desses problemas, em que veremos elementos constitutivos da poesia romântica européia em relação dialética com formas locais de expressão, muitas vezes estranhas ao quadro literário do Velho Mundo, mas reforçadas pela pretensão de se fazer valer (não sem contradições) uma literatura de caráter nacional. Para tanto, nossa análise toma não apenas a longa tradição de estudos whitmanianos, que atualmente têm se dedicado à revisão histórica de *Leaves of grass* centrada quase que exclusivamente na experiência social norte-americana, mas a própria tradição crítica brasileira, na qual se consolidou um importante corpo de conceitos e debates acerca da posição periférica das literaturas do Novo Mundo em relação à Europa, o que nos permite tanto colocar a literatura de Whitman em um quadro mais abrangente de formação literária como observar ali algumas questões comuns às experiências brasileira e norte-americana para a consolidação de seu sistema literário, tais como o caráter empenhado da elite literária; a busca de novas formas; a representação e afirmação, na lírica, do indivíduo e da natureza do país; as questões éticas e econômicas ligadas ao problema da escravidão; e a relação ambígua e contraditória com os movimentos literários europeus.

23/06/2006

Tristes trópicos, de Claude Lévi-Strauss: entre a etnografia e a literatura

Autora: Melissa de Matos França

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Cláudia de Arruda Campos

Esta dissertação propõe uma leitura de *Tristes trópicos*, de Claude Lévi-Strauss, como obra de destaque dentro da produção antropológica do autor, passível de análise por meio dos estudos da linguagem, especialmente pelos estudos literários. Trata-se do relato das experiências vividas pelo antropólogo no Brasil entre os anos de 1935 e

1938, como professor da recém-fundada Universidade de São Paulo e etnógrafo em início de carreira. São expostas impressões, observações e análises a respeito dos centros urbanos visitados, das paisagens diversas e das populações indígenas, com as quais travou contato em sua Expedição do Norte — tudo isso intercalado a lembranças de outras viagens a países orientais. Vislumbra-se no texto, desde uma primeira leitura, a combinação entre uma estrutura composicional complexa e uma linguagem provida de vários níveis de significação, polissêmica, distante, dessa forma, das obras de caráter predominantemente informativo, referencial. Passou-se, assim, à investigação mais detida do texto para determinar-lhe caminhos analíticos proveitosos. Nesse processo, chegou-se à hipótese de leitura de *Tristes trópicos* como obra inscrita no gênero relato de viagem, considerando-se o conceito de gêneros do discurso de Bakhtin, dentro de seus estudos sobre enunciação e dialogismo. Com base nesse suporte teórico, procurou-se fazer um levantamento dos elementos temáticos, estruturais e estilísticos da obra, a fim de cotejá-los aos traços constitutivos dos enunciados lidos como relatos de viagem, estudados à parte. O cotejo da obra com o gênero em questão mostrou pontos de confluência significativos, suficientes para que se possa considerá-la um relato de viagem. Por outro lado, evidenciaram-se algumas divergências consideráveis em relação a procedimentos observados como tradicionais do gênero. Chegou-se, portanto, à constatação de que *Tristes trópicos* pode ser lido, com proveito, como um relato de viagem, pois dialoga, em vários níveis, com a família de obras desse gênero. No entanto, trata-se de um enunciado que se configura em um movimento de aproximação e confronto com seu gênero, criando novas possibilidades textuais e estabelecendo relações dialógicas com outros gêneros do discurso, especialmente os literários.

23/06/2006

A linguagem do corpo em São Bernardo de Graciliano Ramos

Autora: Maria Sólis de Castilho Lázaro

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Cleusa Rios de Pinheiro Passos

Apoiado na psicanálise e nas questões históricas e sociais, o trabalho busca para o centro de interesse de discussão a personagem Madalena, do romance São Bernardo, de Graciliano Ramos. A ênfase recai sobre a opacidade dessa mulher configurada por um narrador ressentido que, frustrado diante da impossibilidade de apropriar-se da esposa, deixa-se tomar pelo ciúme obsessivo, sentimento responsável pelo ressentimento. Dividido em três capítulos, o texto procura, inicialmente, traçar o desejo de Madalena e retirar o véu encobridor do brilho feminino, mostrando o falseamento das memórias de Paulo Honório e sua cumplicidade no suicídio cometido por ela, devido à desconfiança contra o comportamento diferenciado da esposa, em relação às mulheres da época. Por fim, no confronto dos desejos masculino e feminino, a leitura da linguagem do corpo erógeno possibilita a decifração das marcas deixadas pelo social em cada uma das personagens. Amarrada à proposta literária, está a intenção de mostrar a posição da mulher na década de 30 e interpretar o suicídio de Madalena como ato de recusa de viver o desejo masculino.

27/06/2006

Crônica da vida inteira: memórias da infância nas crônicas de Manuel Bandeira

Autora: Sylvania Tamie Anan

Orientador: Prof. Dr. Joaquim Alves de Aguiar

Embora tradicionalmente vistas como textos menores da obra de Manuel Bandeira, suas crônicas para jornal apresentam uma riqueza particular, relacionada e ao mesmo tempo distinta de sua poesia: enquanto transportam para a prosa alguns dos principais temas de sua lírica, entre eles a memória de infância, conferem-lhes um outro tratamento que evidencia a sua presença no cotidiano do poeta, transcendendo o vínculo

lo primário do gênero com o tempo presente. Seja nas crônicas sobre o cotidiano, seja naquelas em que o poeta faz crítica literária ou de artes plásticas, uma visão vinculada a um passado muito particular pode ser apreendida e iluminar facetas pouco exploradas de sua obra.

28/06/2006

A exclusão como norma: a representação do escravo em duas peças brasileiras

Autora: Regina Claudia Garcia

Orientadora: Profª Drª Andrea Saad Hossne

A análise da representação do escravo em duas peças brasileiras — *Os dous ou o inglês maquinista* (1842), de Martins Pena e *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar — é o ponto de partida para a discussão de questões que estão na base da formação do Brasil. Uma delas é a ausência, marcante no romance, de personagens negros na literatura brasileira da época, o que aponta para um problema do país: a intenção de excluir o escravo, e conseqüentemente o negro, da formação da nação. A tentativa, obviamente, não se concretizou, nem na sociedade, nem na literatura. Se, de certo modo, o romance conseguiu excluir o negro, o mesmo não aconteceu no teatro, fato que indica questões, muitas vezes contraditórias, inerentes à constituição da sociedade brasileira e que se revelam literariamente.

04/07/2006

Fotografias verbais e diálogos entre artes: Pau-Brasil, Feuilles de Route e desenhos de Tarsila

Autora: Ana Paula Cardoso

Orientadora: Profª Drª Maria Augusta Fonseca

A dissertação trata de *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, e *Feuilles de Route*: I. Le Formose e II. São Paulo, de Blaise Cendrars, e pretende verifi-

car como a cidade de São Paulo — em sua condição particular no contexto da modernidade brasileira — é transformada em matéria poética nessas obras. Em contraponto aos elementos do cosmopolitismo da metrópole, apresenta-se a vida rural no ambiente das fazendas do interior do Estado. Com base na análise das obras, procuro avaliar a poética dos autores em suas relações com a metrópole, considerando ainda temáticas associadas a outras questões da modernidade, como o progresso x a natureza e o tema da viagem. Na recomposição dos projetos poéticos dos autores nas obras estudadas, os desenhos elaborados por Tarsila do Amaral para ambas produções poéticas serão considerados como um ponto-chave.

28/06/2006

João ternura: testemunho das contradições de um projeto modernista

Autora: Helena Weisz Salles

Orientadora: Profª Drª Ivone Daré Rabello

Este trabalho pretende analisar o romance *João Ternura*, de Aníbal Machado, do ponto de vista das contradições entre os projetos ideológicos do primeiro Modernismo e os problemas trazidos pelo processo histórico nacional. No momento em que inicia a escrita de seu único romance, em 1926, Aníbal Machado partilha dos objetivos libertários e dos pressupostos ideológicos que animavam a vanguarda artística brasileira. Como, no entanto, o romance continua a ser escrito até 1964, é possível ver no movimento de sua forma um embate entre matéria narrativa e dinâmica histórica da nação. Tal conflito acaba por fazer com que protagonista e obra entrem em um processo de dissolução que os condena a subsistirem parcialmente inconclusos. A análise de João Ternura traz à tona uma reflexão sobre as possibilidades de constituição do Brasil como nação autônoma e independente.

Doutorado

06/03/2003

Espirais do desejo: uma visão da mulher nos contos de Machado de Assis

Autora: Marta Cavalcante de Barros

Orientador: Profª Drª Adélia Bezerra de Meneses

Este ensaio tem como objetivo analisar o percurso do desejo feminino nos contos de Machado de Assis, enraizando sempre essa mulher no seu chão histórico social. Para tanto, os conceitos psicanalíticos surgem como subsídios de uma leitura que busca notar, nas dobras de um discurso elaborado por homens, já que o foco narrativo de todos os contos é masculino, como se dá a configuração do feminino dentro de um contexto bem delimitado: o da sociedade carioca da segunda metade do século XIX. Perpassando temas como casamento, adultério, suspeita, é possível perceber o quanto há de convencional na postura feminina descrita quase sempre como enigmática, mas que, na verdade, parece representar mais uma máscara a ser utilizada pelas personagens e narradores.

01/04/2003

Parábola e ponto de fuga: a poesia de Jacob Pinheiro Goldberg. Análise e antologia de textos

Autora: Maria Librandi Rocha

Orientador: Prof. Dr. Roberto Ventura

A tese apresenta a poesia de Jacob Pinheiro Goldberg, escritor nascido em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 1933, filho de imigrantes judeus-poloneses que chegaram ao Brasil na década de 20. Sua poesia testemunha o trauma da Segunda Guerra Mundial, segundo a perspectiva periférica e marginal de um escritor judeu que passou os doze primeiros anos de vida com a reverberação da guerra na cidadezinha mineira, configurando, na sua escrita, a crise dessa vivência em tempos sombrios. A tese refaz seu percurso biográfico e poético, narrando sua vida, descrevendo e analisando os dezesseis livros de poesia publicados de 1952 a 2002,

contribuindo no âmbito dos estudos da literatura brasileira contemporânea. Os procedimentos nucleares de sua poesia são descritos segundo as características da literatura desterritorializada, definidas por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Inclui uma Antologia de poemas, poemas em prosa e prosa poética. Para falar de uma Literatura de Testemunho, a tese foi escrita como um testemunho de leitura, incluindo um contato direto entre escritor e leitor através de depoimentos e entrevistas.

05/05/2003

Entre E. E. Cummings e Oswald de Andrade: poempicture e poesia pau-brasil — leituras

Autora: Valéria Jacó Monteiro

Orientador: Profª Drª Aurora Fornoni Bernardini

O encontro entre o *poempicture*, de E. E. Cummings, e a poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, está sobredeterminado pelo traço inventivo e pelo sentimento de descoberta evidentes nestas poesias que dirigiram o nosso interesse para questões analíticas, relativas à composição e às estratégias signíficas do código artístico da poesia. Tal sobredeterminação, aliada ao fato de que ambas as poesias se realizam intercódigos (verbal e icônico), estimularam, em nosso trabalho, investigações cujos desdobramentos demandaram pesquisas pontuais no campo da arte pictórica (primitivismo, cubismo e futurismo), da semiótica e da fenomenologia. Para analisarmos o território fronteiro dos processos compositivos intercódigos de linguagem, a teoria do semiótico Charles Sanders Peirce responde, de imediato, à correlação de sistemas de signos. Por fim, há um olhar dentro de uma nova óptica que ressignifica os procedimentos composicionais do *poempicture* e da poesia Pau-Brasil, capturando o momento em que o objeto se encontra dentro de suas condições de existência.

02/06/2003

Ares de romance: realismo e gêneros literários nos Três contos de Gustave Flaubert

Autor: Samuel de Vasconcelos Titan Jr.

Orientador: Prof. Dr. Davi Arrigucci Jr.

Este ensaio procura elucidar as relações entre gêneros literários e realismo nos *Três contos* (1875-1877) de Gustave Flaubert (1821-1880). Com base sobretudo no conceito de realismo como “imitação séria da vida cotidiana” de Erich Auerbach e na teoria do romance de Georg Lukács, e por meio de análises minuciosas do estilo e da composição narrativa dos contos, o ensaio tenta mostrar que há uma continuidade profunda entre essas obras da maturidade e os grandes romances do autor.

03/07/2003

Abismo invertido: a inquietude do romance em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago

Autor: Adriano Schwartz

Orientadora: Profª Drª Cleusa Rios de Pinheiro Passos

Este trabalho busca mostrar como o percurso e o destino do protagonista de *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, podem ser interpretados de um modo distinto do que usualmente vêm fazendo os analistas do romance. Para tanto, privilegia o confronto, a partir de idéias do teórico russo Mikhail Bakhtin, de algumas vozes fundamentais do texto, principalmente a do narrador, a de Fernando Pessoa e a de um romance policial fictício extraído de uma das *Ficciones* de Jorge Luis Borges.

17/09/2003

O conto e o conto brasileiro contemporâneo

Autor: Cássio da Silva Araújo Tavares

Orientadora: Profª Drª Iná Camargo Costa

Este é um estudo do conto brasileiro contemporâneo, de uma perspectiva panorâmica e através de um recorte histórico: o corpus compreende a

produção lançada em livro na segunda metade do período de vigência do regime militar. O viés, ao mesmo tempo crítico e teórico, supõe ser fundamento do trabalho crítico não só o contexto cultural e social imediato da obra, mas também sua inscrição num processo muito maior, que implica a tradição ocidental e a formação social. A revisão teórica resultou em duas constatações relacionadas: a existência de uma polêmica acirrada envolvendo a teoria do conto e, nela, como referência obrigatória e fator de agravamento da polarização, o ideal do drama. As evidências sugeriam que esses fatos tinham relação com uma briga muito mais séria que a do gênero abstratamente considerado, o que levou a considerações de ordem político-econômica e cultural imbricadas na reflexão teórica sobre o conto, sua relação com o drama e a polêmica que o envolveu. Desses cruzamentos formou-se, a partir de uma sugestão de Peter Szondi, o ponto de vista de uma “semântica da forma”, que permitiu, com auxílio do conceito gramsciano de hegemonia, identificar e criticar um projeto pedagógico implícito no drama, que se projeta para a formulação dominante da teoria do conto. Isso feito, foi possível reconhecer, nas variações e rupturas em relação aos pressupostos dramáticos, os diversos graus de adesão e oposição ao projeto pedagógico em questão, não desprovido de implicações materiais. Daí emergiram sete preceitos dramáticos e três princípios construtivos (sendo a estrutura dramática caso particular de um deles) que compuseram o instrumental de análise aplicado a uma seleção de contos considerada representativa do corpus, e na qual se destacam os autores Ivan Ângelo, Dalton Trevisan e Modesto Carone.

19/09/2003

Ruína e construção: oralidade e escritura em João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira

Autor: Fabiana Buitor Carelli

Orientador: Prof. Dr. Roberto Ventura

Esta tese analisa aspectos da chamada cultura oral em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, João

Vêncio: os seus amores e *Nós: os do Makulusu*, do escritor angolano José Luandino Vieira, buscando mostrar que o substrato de oralidade aparentemente presente nesses textos é um efeito criado pela ficção e só existe, portanto, como artefato literário. O primeiro capítulo, “Mundos em destruição”, procura justificar, mediante uma abordagem pessoal, a pertinência do tema e a perspectiva comparativa desta tese, mostrando resumidamente algumas relações de influência que se estabeleceram entre as literaturas do Brasil e de Angola ao longo dos séculos de sua história colonial e também entre os autores em estudo. No segundo capítulo, “Novos demiurgos: Guimarães Rosa”, análise os traços supostamente orais da linguagem do *Grande sertão: veredas* sob os aspectos lexical, sintático e estilístico, mostrando que o caráter oral desses traços é fruto da invenção linguística de Guimarães Rosa e obedece a necessidades internas de construção do sentido nos diversos episódios do romance. No terceiro capítulo, “Novos demiurgos: Luandino Vieira”, adoto o mesmo tipo de abordagem para as obras de José Luandino Vieira, destacando-se a estilização de traços do português falado em Luanda e da língua quimbundo nos textos do autor angolano. No quarto capítulo, “Arqueologia da composição”, são analisadas algumas formas maiores da oralidade estilizadas nos textos em estudo (motetes, canções, epítetos, provérbios, perguntas) em sua relação com os gêneros narrativos das obras lidas, numa perspectiva mais abertamente comparativa entre os dois autores. O último capítulo, “Ruína e construção”, sintetiza as conclusões deste trabalho.

20/10/2003

A obscena senhora morte: odes mínimas dos processos criativos de Hilda Hilst

Autor: Cristiane Grando

Orientador: Prof. Dr. Philippe Willemart

A obscena senhora morte. Odes mínimas dos processos criativos de Hilda Hilst apresenta um estudo analítico de processos criativos da poesia e da prosa hilstianas: *Da morte. Odes mínimas* (em versos) e *A obscena senhora D* (em prosa) servi-

ram como ponto de partida para um estudo sobre a poeticidade da narrativa, as imagens e significados da morte, os paralelismos, a estrutura temática e formal das *Odes mínimas*, além dos resultados da tradução em francês de um poema da escritora — tendo os manuscritos como material de pesquisa do tradutor.

07/05/2004

Caetés: decifra-me ou devoro-te (transfigurações da antropofagia em Caetés de Graciliano Ramos)

Autor: Suely Corvacho

Orientadora: Profª Drª Cleusa Rios de Pinheiro Passos

Apoiado na Crítica temática e recorrendo a noções oriundas da Teoria Literária, da Psicanálise, da Linguística e da História, o trabalho busca examinar as transfigurações do tema da antropofagia em *Caetés*, primeiro romance de Graciliano Ramos. Composto por várias cerimônias: a captura do inimigo, o sacrifício de vítima e a renomeação do matador, o costume indígena permite estabelecer inúmeras analogias: no plano psíquico, com o processo de identificação e de idealização; no social, com os esforços de ascensão; no amoroso, com situações de conquista; no estético, com os procedimentos de composição literária; no histórico, com conjunturas políticas, religiosas do Brasil. Em suma, procuramos apreender a forma pela qual o autor resgata, muda e transfigura o dado “local” — o caeté — em índice emblemático relativo a valores de diversas culturas. Dividido em seis capítulos, o texto procura, inicialmente, resgatar os esforços dos críticos, para, em seguida, explorar a construção em abismo, sobre a qual se desdobram as inúmeras faces do tema. Do esforço analítico, resultou o reconhecimento de que as atividades cotidianas e as do sistema literário organizam-se em torno de mecanismos análogos aos da prática antropofágica, mas, enquanto as primeiras tendem a reproduzir valores, as outras procuram transformá-los. O espelhamento, que põe à mostra a diferença, reflete, também, as contradições de cada sistema. Por fim, o trabalho apon-ta o modo pelo qual o escritor modifica traços

de sua própria escritura no romance subsequente, *São Bernardo*, num processo incessante de criação e recriação, outra forma metafórica de canibalismo.

10/05/2004

Amor e arte: a subversão da forma em *Nove, novena*

Autor: Marisa Atili Ennes Simons

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Cleusa Rios de Pinheiro Passos

Na confluência da Literatura e Psicanálise e contribuições de outras áreas, dentre as quais a História, o trabalho procura mostrar como Osman Lins, mimetizando o tema do amor, em *Nove, novena* (1966), sincronicamente revela as diferentes faces desse afeto, dentro da realidade brasileira do Nordeste, da década de sessenta, enquanto coloca cada narrativa em diálogo com diversos campos do saber e, em especial, com a cultura européia. Mostra, ainda, como, rompendo com as estruturas tradicionais da obra literária, e promovendo, em *Nove, novena*, inovações representadas pela fragmentação textual, e por inserções de ornamentos ao discurso (com ênfase nos “ornatos gráficos”), o autor dá uma resposta possível aos desmandos da ditadura militar de sua época. Recusando-se a produzir obra de entretenimento, buscando o leitor capaz de penetrar na opacidade textual e ali visualizar o “fundo inquietante das coisas”, Osman Lins aponta, sub-repticiamente, aos brasileiros, seus contemporâneos, por meio da subversão da forma, os caminhos da resistência.

11/05/2004

Um teatro que conta: a dramaturgia de Osman Lins

Autor: Maria Teresa de Jesus Dias

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Sandra Margarida Nitrini

Desde as primeiras peças de teatro de Osman Lins, o autor revela inclinação natural para o épico. Com *Lisbela e o prisioneiro* e *Guerra do Can-sa-Cavalo*, volta-se para as vozes locais, incluindo expedientes narrativos inerentes às manifes-

tações populares de sua região. As peças, sucessos de crítica e público, sublinham sua facilidade para o teatro cômico-popular. Mas, entre uma e outra, com *A idade dos homens*, o autor esboça interesse em um outro tipo de dramaturgia ao escrever um drama de análise, desnudando a ação desprezível da imprensa do período. Após as primeiras experiências com os palcos, um debate com Hermilo Borba e uma polêmica com Anatol Rosenfeld deixam clara a transformação de seus conceitos artísticos, desde a primeira leva de peças teatrais. Os resultados de tais indagações teóricas acabam por ganhar corpo na trilogia *Santa, automóvel e soldado*, nas quais emergem expoentes épicos, aos moldes do que propunha Bertold Brecht. Procedimentos epicizantes observados nas três peças de Osman Lins proliferam-se na dramaturgia brasileira do período, sobretudo na vertente engajada. Preocupações políticas e sociais sintonizarão o nome do dramaturgo com os daqueles que buscavam a construção de um teatro nacional menos alienado - tais como Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. A procura por expressões autênticas caracteriza e aproxima os perfis desses autodidatas que, além da disposição para a pesquisa, são assinalados por situações políticas ímpares. As últimas peças constituem-se em textos densos e provocativos, confirmando a superação dos padrões dramáticos anteriormente utilizados pelo autor e incluindo seu nome entre os representantes do melhor teatro épico brasileiro.

04/06/2004

Estados de mente poéticos: o processo de criação em Eugenio Montale

Autor: Maria Pelella Melega

Orientador: Prof. Dr. Homero Freitas de Andrade

No presente trabalho, por meio da análise de poemas de Montale, buscamos estabelecer uma relação entre o estado de mente onírico e o estado de mente poético, para verificar as hipóteses que apresentamos acerca da criatividade, da elaboração em símbolos das experiências emocionais (processo onírico inconsciente) e subsequente trabalho em formas poéticas. O estado de mente

onírico, configuração durante a qual o indivíduo está transformando uma vivência emocional em elementos simbólicos, passa a ser um “estado de mente poético”, na medida em que haja presença de elaborações em formas poéticas. Foi necessário, inicialmente, esclarecer o conceito de símbolo em psicanálise, especialmente nas acepções de diferentes estudiosos ao longo do desenvolvimento da psicanálise, que divergem daquelas comumente utilizadas em literatura, e nos estender em conceitos que iriam ser usados ao abordarmos a criatividade, tais como: processo onírico, atividades simbólicas etc. Após a apresentação dos instrumentos do método proposto: simbolização, processo onírico, linguagem, imagem e os fundamentos do modelo psicanalítico da mente, procedemos à análise de poemas de Montale para demonstrar a tese proposta. Para efetuar este exame servimo-nos principalmente das coletâneas *Ossi di Seppia*, *Le occasioni*, e de obras e documentos de caráter crítico e biográfico.

03/08/2004

Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia

Autor: Ricardo Iannace

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Aurora Fomoni Bernardini

Este ensaio analisa narrativas de Clarice Lispector identificadas com a arte abstrata, destacando e avaliando agentes da fatura plástica no texto literário. Os dezoito quadros assinados pela escritora e arquivados na Fundação Casa de Rui Barbosa são aqui catalogados e examinados, bem como, neste estudo, ganha abordagem a prosa de autores universais que elegeram a pintura como assunto ficcional; entre eles, Oscar Wilde de *O retrato de Dorian Gray* e Edgar Allan Poe de *O retrato oval* — este, traduzido; aquele, traduzido e adaptado pela autora em questão. Simultaneamente, esboça-se um recorte crítico tanto do retrato pintado quanto da fotografia. E na sequência atenta-se para rudimentos estético-filosóficos que concorrem na montagem de “A quinta história” de Lispector, cuja estrutura, fragmentária e repetitiva, sugere equivalência com a produção em série *stricto sensu* fotográfica.

13/08/2004

Um poeta simbolista na república velha: literatura e sociedade em *Missal* de Cruz e Sousa

Autor: Jefferson Agostini Mello

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Augusta Fonseca

A obra *Missal* (1893), do simbolista João da Cruz e Sousa (1861-1898), constitui uma das primeiras tentativas do poema em prosa na Literatura Brasileira. Entretanto, apesar do risco que correu seu autor, aventurando-se no poema em prosa, escrita sem tradição no Brasil, a idéia de uma obra fracassada aparece na maioria dos comentários da sua fortuna crítica e condiz, de fato, com a sua construção problemática e inacabada, porém inovadora para a época. Partindo-se do pressuposto de que a literatura, pelos recursos que lhe são próprios, transforma o externo, a sociedade, em interno, supõe-se que a recusa da obra por parte de críticos como José Veríssimo e Araripe Jr. — ambos ligados ao país — deu-se pelo fato de *Missal* internalizar uma estrutura social fracassada e obscura, diametralmente oposta a que estes críticos desejavam, mas bastante de acordo com o modo de ser da sociedade brasileira recém-republicana (1889). Há, na obra, uma visão aguda e crítica desta realidade, obtida principalmente através da mistura de formas e conteúdos literários contraditórios, que dialoga literariamente tanto com o fracasso das “revoluções brasileiras” e, nos seus melhores momentos, diz também das massas excluídas do projeto nacional republicano.

18/08/2004

O problemático não-lugar do fazer poético de Cecília Meireles

Autora: Miriam Bauab Puzzo

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Augusta Fonseca

Este trabalho discute os impasses enfrentados pela crítica diante dos poemas de Cecília Meireles, pela dificuldade de localização no contexto social-literário do Modernismo brasileiro do Segundo momento. Para desenvolver tal proposta

foram selecionados poemas cujos títulos se relacionam com o universo musical urbano do início do século XX, tais como: “Valsa”, “Noturno”, “Chorinho” e “Modinha”, na tentativa de observar as relações sugeridas pelos poemas com a proposta modernista brasileira, bem como com o contexto social, onde a autora desempenhou importante função como pedagoga e jornalista. Para discutir tal questão, foram lembrados os textos críticos de relevância de sua fortuna crítica, sob a ótica da teoria literária da vertente social, cujos eixos orientadores encontram-se em Adorno, “Conferência sobre lírica e sociedade”, e Antonio Candido, *Literatura e sociedade*. O estudo evidenciou os diversos enfoques que permeiam seus poemas, demonstrando de um lado os impasses poéticos enfrentados em sua estruturação, o que se manifesta nos diversos posicionamentos da crítica que se debruça sobre sua obra. De outro, as dificuldades de aproximação de seus poemas com a cultura popular, sugerida pela forma das quadras e das redondilhas, sem contudo concretizá-la integralmente, pelo apelo ao passado e à cultura portuguesa à qual estava afetivamente ligada. Sendo assim, discutem-se as relações que seus poemas mantêm com as diversas tendências literárias, inclusive com o Modernismo brasileiro.

13/09/2004

Da estátua à pedra: a fase universal de José Saramago

Autora: Sandra Aparecida Ferreira

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Sandra Margarida Nitrini

Esta tese efetua uma leitura comparativa de quatro romances, produzidos por José Saramago (1922), a partir de um foco específico: um exame detido de um romance da fase mais local, *A jangada de pedra* (1986), contraposto a uma trilogia romanésca da fase universal, compreendendo *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000). As análises se orientam por uma crítica dialética dos romances estudados, tomando como ponto de partida o que está na configuração dos romances, as luzes que lhe são próprias, para poder verificar onde

essas luzes incidem na sociedade. Constrói-se, assim, uma leitura baseada nas formas temático-estruturais por meio das quais se manifesta um universo singular, constituído por, de um lado, *A jangada de pedra*, alegoria de uma utopia separatista que refaz a viagem empreendida há mais de quinhentos anos pelos povos ibéricos; e, por outro, *Ensaio sobre a cegueira*, alegoria finissecular em que se projeta a barbárie que nossos tempos parecem encenar; *Todos os nomes*, centrado em uma busca aparentemente absurda, que explicita a necessidade de se manter vivo o passado; e, por fim, *A caverna*, a rever e a revalidar a alegoria platónica a partir de nossos dias robotizados e consumistas. A tese, portanto, se orienta pela apreensão da marca narrativa que articula a variedade ficcional de cada romance estudado e os agrega sob uma rubrica comum, dando a conhecer que temas, alegorias, mitos, símbolos, procedimentos narrativos e outros mais recursos apresentados respondem pela configuração desse romancista que, como as águas de Heráclito, sendo a cada vez outro, é sempre o mesmo.

28/09/2004

Abençoado e danado do samba: o discurso da pessoa, das hierarquias, do contexto, da oralidade, do senso comum e de folia

Autor: Ricardo José Duff Azevedo

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Aurora Fornoni Bernardini

Este trabalho estuda as formas literárias populares a partir da premissa de que a literatura, portanto a arte, pode ser vista como expressão de um certo nível de consciência construído socialmente. Seu princípio é o de que qualquer estudo sobre manifestações artísticas, modernas ou tradicionais, deve levar em consideração a existência de diferentes padrões cognitivos, éticos e estéticos. Naturalmente, padrões não coincidentes implicam discursos não coincidentes. Tomando por base um extenso acervo de letras de samba, efetuou-se o levantamento de um conjunto de elementos, tendências e predominâncias que, reunidos, podem auxiliar na caracterização de algo mais amplo, bastante impreciso, plástico e

diversificado, mas de interesse relevante: o discurso popular brasileiro. As letras de samba e, num espectro mais amplo, as formas literárias populares, esta é a hipótese do estudo, não podem ser devidamente estudadas e compreendidas se não for levado em consideração o fato de que tendem a ser concebidas a partir de um determinado modelo de consciência, hierárquico e tradicional, enraizado na cultura oral, na vida coletiva, na religiosidade e no senso comum. Tal padrão não coincide com o modelo de consciência moderno, individualista, reflexivo e secularizado, largamente difundido e naturalizado, produto da cultura escrita, do discurso científico e da escolarização. O trabalho teve como objetivo demonstrar que o samba representa um acervo importante, influente e acessível de recursos formais, procedimentos estéticos e temas humanos imprescindíveis e contemporâneos que, paradoxalmente, têm sido ignorados ou parecem escassear e mesmo desaparecer do discurso de parte significativa da moderna música popular brasileira.

15/10/2004

Miragens peregrinas de Brasil no sertão encantado de Ariano Suassuna

Autora: Maria Thereza Didier de Moraes

Orientador: Prof. Dr. Willi Bolle

A procura por um Brasil definido em identidade e projetado como nação grandiosa tem sido tema de várias gerações de intelectuais do país. A obra de Ariano Suassuna oferece uma das versões sobre esta identidade almejada. Suassuna procura marcar os contornos identitários do país em imagens mitológicas do Sertão e da Ilha, desejando reencantar o Brasil por meio do que ele denomina de tradição. Ariano atribui valor simbólico às imagens e signos expressos nas produções literárias do século XVI ao XX e afirma a idéia de um Brasil como unidade messiânica de contrários, onde o seu sertão castanho é evocado como lugar síntese dessa imagem. Muitos autores e obras são chamados para compor o projeto de Brasil de Suassuna, porém a leitura mais ressaltada é a de Euclides da Cunha, que tem importância significativa em sua formação

e define em parte o seu entendimento de sertão castanho. Suassuna navega e seleciona recortes na construção de sua narrativa em direção à definição de uma origem e afirmação de uma brasilidade, assim como intenta redefinir os rumos do presente por meio do contorno do passado, estabelecendo um diálogo com textos e imagens para formar o seu sonho de Brasil. Esta tese, inserida no campo da intertextualidade e da história, tem a intenção de apresentar alguns destes percursos.

02/03/2005

A substância viva da literatura: a semiótica das instâncias e a forma literária em *Tropismes e Ouvrez* de Nathalie Sarraute

Autora: Cristina Vaz Duarte

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Sandra Margarida Nitrini

Nathalie Sarraute é a autora dos movimentos tropísticos que designam “reações psicológicas elementares, pouco passíveis de expressão”. A forma literária dos seus romances emana da matéria do próprio romance. “Tropismo” vem da palavra grega “tropê”, que significa “mudança de direção”. Podemos dizer que Nathalie Sarraute opera uma verdadeira mudança de direção, inovando a forma do romance. Os movimentos tropísticos permitiram-lhe inovar a forma romanesca, abolindo as categorias tradicionais da narrativa, como “narrador”, “personagem” e “intriga”, discutindo relações entre o autor e a obra ou, ainda, entre o leitor e o texto. Cada escritor, segundo ela, deve procurar uma forma literária nova, única, a fim de se inscrever na história da literatura. Para compreender o seu posicionamento quanto à necessidade de o escritor encontrar essa forma singular, é preciso entender o que a forma literária representa de específico para Sarraute, nas suas relações com os movimentos tropísticos. Apresentaremos neste trabalho a sua obra em função da especificidade da forma literária dos seus romances. São analisados neste trabalho três textos de *Tropismes* (1939) e também três de *Ouvrez* (1997), com o objetivo de se desvendarem os movimentos tropísticos e a forma literária na perspectiva da semiótica das instân-

cias, elaborada por Jean Claude Coquet desde os anos 70, na França, a partir das relações de reciprocidade entre fenomenologia (Maurice Merleau-Ponty), lingüística (Émile Benveniste) e literatura. O ponto de vista da semiótica das instâncias permitirá refletir sobre a forma literária enquanto figura de uma “força imanente”, com uma vertente singular, na medida em que ela depende das percepções específicas de cada escritor, e com uma vertente plural, ou seja, universal, enquanto “força da Natureza” que tem a sua origem no “corpo próprio”. A forma literária como figura de uma “força imanente” impossibilita a descontinuidade entre leitor/autor e entre real/ficção, permitindo ao “não-sujeito” evoluir no campo das experiências sensíveis, retomadas pelo sujeito no processo da escrita, na perspectiva de uma relação de alternância entre o sujeito e o não-sujeito inerente a todos os seres. Este trabalho procura apontar para a pertinência da semiótica das instâncias como perspectiva de abordagem de texto essencial para se discutirem questões contemporâneas em teoria da literatura.

11/04/2005

A função de orfeu e as pedras no caminho: leitura de “Bumba-meu-poeta” e outros textos de Murilo Mendes
 Autora: Eva Aparecida Pereira Seabra da Cruz
 Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Augusta Fonseca

A partir da análise e da interpretação do poema dramático “Bumba-meu-poeta”, o presente trabalho procura apreender as especificidades da Lírica de Murilo Mendes, considerando as relações desta com a forma teatral, com a cultura popular e com o teatro épico. Paralelamente, o estudo faz um levantamento dos temas mais característicos de sua obra (o amor, a política, a religião e o diálogo com as artes e com as diferentes culturas), vinculando-os, por um lado, com os mitos de Orfeu e de Prometeu e, por outro, com a produção literária do Modernismo brasileiro. Sugere ainda elementos iniciais para a abordagem do método na elaboração poética muriliana, com destaque para o estudo da dialética.

29/04/2005

Calvino ensaísta: o percurso crítico de Italo Calvino em *Una pietra sopra* e *Collezione di sabbia*
 Autora: Adriana Iozzi Klein
 Orientadora: Prof^a Dr^a Sandra Margarida Nitrini

A tese de doutorado aqui apresentada envolve o estudo crítico da produção ensaística de Italo Calvino, com ênfase nos volumes de ensaios organizados pelo autor: *Una pietra sopra*, 1980, e *Collezione di sabbia*, 1984. O presente trabalho insere-se, portanto, no âmbito da reflexão crítica dos escritores a respeito da criação literária. Este tipo específico de crítica literária representa uma das formas mais peculiares da atividade crítica, pois remete a uma experiência pessoal de literatura e exprime as teorias próprias do autor, sua estética e sua arte poética. Será nosso objetivo apresentar um perfil de Calvino crítico-ensaísta e um estudo sobre a definição do ensaio e, em particular, do ensaio de Calvino. Em um segundo momento, acompanharemos o percurso intelectual do escritor, seguindo o itinerário proposto nas próprias coletâneas de ensaios, mostrando, assim, a progressiva transformação do pensamento teórico de Calvino, que passa de uma visão historicista e dialética a uma ótica antropológica e relativista. Se *Una pietra sopra* é uma espécie de testemunho do percurso intelectual feito por Calvino, que atravessa, na qualidade de protagonista, vários momentos decisivos da cultura européia, *Collezione di sabbia* imprime uma nova dimensão à produção ensaística do escritor, agora com a atenção voltada para a análise do fragmento, que lhe permite desenvolver a reflexão sobre o homem e o mundo por meio de uma escrita rica de imagens e associações metafóricas.

19/05/2005

A palavra revelada: lírica e pensamento católico no Brasil moderno
 Autor: Ricardo Gonçalves Barreto
 Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Augusta Fonseca

Este trabalho tem como objetivo central investigar as relações existentes entre o engajamento político-ideológico do grupo ligado ao pensamen-

to cristão brasileiro na década trinta e a lírica de alguns dos poetas vinculados ao centro de expressão da doutrina católica. O esquema geral da tese conta com a análise da produção lírica de quatro poetas — Murilo Mendes, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt e Vinicius de Moraes — restrita, como não poderia deixar de ser, a alguns poemas selecionados do período em questão a fim de avaliarmos os pontos de contato entre poesia e pensamento cristão. O projeto pretende relacionar a história das idéias à produção lírica, atrelando-se ao campo de pesquisa que investiga os vínculos existentes entre a literatura e a sociedade.

05/08/2005

Relatos de uma cicatriz : a construção dos narradores dos romances *Relato de um certo oriente* e *Dois irmãos*
 Autora: Maria da Luz Pinheiro de Cristo
 Orientador: Prof. Dr. Philippe Willemart

Esta tese tem como objetivo analisar a construção dos narradores dos romances *Relato de um certo oriente* e *Dois irmãos*, de Milton Hatoum. O percurso se fará através da análise dos manuscritos dos dois romances. Inicialmente são trabalhados a abertura e o encerramento de *Dois irmãos*. A seguir há uma análise comparativa dos dois narradores e questões suscitadas pela recepção dos textos. Pretende-se observar como o trabalho de escrita, a partir da construção dos narradores, opera uma rede em que estão presentes história, recepção, crítica literária, tradição literária, memória e a formação de identidades. Os dois narradores empreendem uma jornada em busca de suas histórias, em busca de respostas para perguntas seculares: antigas cicatrizes.

19/09/2005

Sibilla Aleramo: uma mulher escrevendo na aurora do séc. XX
 Autora: Maria Cecília Casini
 Orientadora: Prof^a Dr^a Aurora Fornoni Bernardini

O presente trabalho visa apresentar a figura da escritora Sibilla Aleramo (1876-1960), pionei-

ra, na Itália, da reflexão sobre a criação de uma forma de escrita peculiar à mulher e de uma primeira tentativa de teorização e de sistematização da questão. Começo apresentando o quadro político e social dos anos em que Aleramo viveu, destacando particularmente o surgimento dos primeiros movimentos de reivindicação femininos e dos fermentos de renovação literária e cultural da época. Passo depois a traçar a biografia existencial e artística de Aleramo, para, nos capítulos a seguir, apresentar sua obra dividida em módulos temáticos (produção poética, prosa, diários etc.) e analisar os textos mais significativos a respeito. Proponho uma comparação com outras escritoras que enveredaram pelo mesmo caminho (Woolf, Colette, Mansfield etc.). O trabalho termina com as conclusões a que cheguei, sugerindo eventuais linhas de pesquisa ulteriores, pondo em destaque a inserção de Aleramo na teoria de gênero da atualidade.

27/09/2005

Graciliano Ramos: o mundo coberto de penas
 Autor: Erwin Torralbo Gimenez
 Orientadora: Prof^a Dr^a Cleusa Rios de Pinheiro Passos

O trabalho pretende abordar, ancorado em elementos da crítica literária, a perspectiva de composição e o juízo reflexivo próprios à arte de Graciliano Ramos. Considerando a estrutura clássica que enforma, a partir de um olhar ambivalente, as suas narrativas, o estudo se ocupa de examinar o imbricamento das esferas pública e particular na literatura do autor, em justa aliança com a sua consciência. Para tanto, eleger-se como eixo constitutivo da obra, nos vários círculos de incisão, o fracasso: o fracasso enquanto marca da sociedade contemporânea; o fracasso típico da situação brasileira, referido de fato por toda a nossa produção literária, quer como sombra quando velado pela fantasia, quer como objeto de análise quando trazido à luz; o fracasso tal como o elabora Graciliano Ramos, dentre os escritores de 30 e em sua visão específica. Provável então que o fracasso — ponto de cruzamento das linhas em tensão — se revele valiosa seara

de interpretação; assim, o propósito é enfiar os seus romances em redor de tal eixo, unido às constantes memória e testemunho, a fim de sustentar uma hipótese acerca do projeto do escritor, e também dedicar especial observação analítica aos títulos em primeira pessoa (*Caetés, São Bernardo e Angústia*), tomados aqui como expressão do problema em chave subjetiva.

09/03/2006

Nerval: a escrita em trânsito

Autora: Marta Kawano

Orientadora: Profª Drª Sandra Margarida Nitrini

Este trabalho procura iluminar, pela leitura de alguns textos em prosa, aspectos centrais da poética do movimento de Gérard de Nerval: a oscilação entre ingenuidade e crítica, humor e melancolia, a elevação e o rebaixamento da figura do poeta, o universo dos espetáculos populares, os avatares do eu e o deslocamento espacial (e temporal) do narrador nervaliano.

20/03/2006

O “sonhador” de A senhoria, de Dostoiévski: um “homem supérfluo”

Autora: Maria de Fátima Bianchi

Orientadora: Profª Drª Regina Pontieri

A primeira parte deste trabalho é uma tradução da novela *A senhoria*, de Dostoiévski, direta do texto original em russo, seguida de um estudo sobre o tipo central da novela, um “sonhador” — um típico herói romântico —, e sua revelação como um “herói de seu tempo” — um “homem supérfluo”. *A senhoria* é uma obra que difere muito de todos os outros trabalhos de Dostoiévski. Mal recebida pela crítica de sua época, ela constitui sua primeira tentativa de caracterização de um tipo e de um tema a que ele iria se dedicar praticamente durante toda a sua carreira. E, em se tratando da literatura russa do século XIX, não há dúvida de que o que mais se sobressai é o fenômeno do herói. Com essa novela Dostoiévski apresenta, na figura do “sonhador” romântico, não só um

fenômeno ainda corrente na vida russa em fins dos anos 40, mas também um novo elo na evolução do “herói do tempo”.

18/04/2006

O leitor deslocado e a biblioteca fora do lugar: figurações da insuficiência intelectual na ficção de Lima Barreto

Autora: Daniela Mercedes Kahn

Orientadora: Profª Drª Regina Pontieri

Este trabalho examina a relação inusitada entre leitores e bibliotecas na ficção de Lima Barreto levando em conta a posição marginal do autor dentro do já periférico contexto brasileiro. A disjunção entre leitores e bibliotecas revela a pobreza intelectual crônica, de raízes históricas, que afeta as diversas camadas sociais que compõem o Brasil republicano e que se manifesta, por um lado, no mais descarado alpinismo intelectual, por outro, num esforço sincero, mas penoso e desarticulado, de aquisição de conhecimento. Num outro patamar ela influencia o plano da própria criação literária dando origem ao escritor marginalizado cuja via de resistência é a militância.

20/04/2006

As minas e a agulheta: romance e história em *As minas de prata*, de José de Alencar

Autor: Marcos Roberto Flaminio Peres

Orientador: Prof. Dr. Davi Arrigucci Jr.

O objetivo deste trabalho é estudar a relação entre ficção e história no romance *As minas de prata*, de José de Alencar, analisando, de um lado, a apropriação que o escritor faz dos primeiros textos sobre o Brasil Colônia, em especial o *Tratado descritivo do Brasil* (século XVI), de Gabriel Soares de Sousa, e a obra fundadora da historiografia nacional, a *História geral do Brasil* (século XIX), de Francisco Adolfo de Varnhagen. Por outro lado, busca relacionar essa leitura do discurso sobre a história com outros gêneros que dão sustentação a *Minas de prata*, como o romance histórico, o romance de folhetim, de pícaro e de capa-e-espada.

02/06/2006

João Antônio: uma biografia literária

Autor: Rodrigo Lacerda

Orientador: Prof. Dr. Joaquim Alves de Aguiar

Este trabalho visa entender o amálgama de fatores — biográficos, sociais, psicológicos e, claro, literários — que resultou no estilo maduro do escritor João Antônio. Conclui que após uma fase inicial, em que se aproxima do estilo modernista da primeira hora, ele desenvolve o que se chama aqui de um “regionalismo urbano” e que o último passo para seu estilo maduro é a fusão entre jornalismo e literatura.

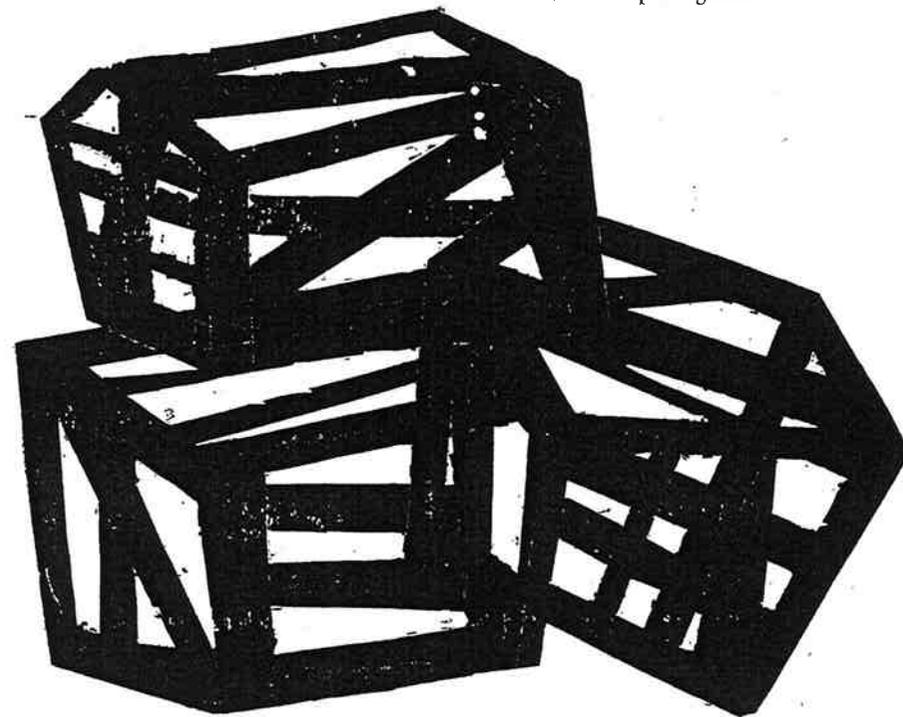
03/06/2006

Rubem Fonseca na França

Autor: Maria Cláudia Rodrigues Alves

Orientadora: Profª Drª Sandra Margarida Nitrini

A tradução de uma obra literária a introduz em um novo contexto lingüístico e cultural, renovando os diálogos entre as sociedades. As opções dos tradutores na solução de problemas de ordem lingüística e cultural, as opções dos editores quanto ao formato e à aparência do objeto livro oferecido ao grande público, o teor das críticas dos especialistas são indicadores da maneira pela qual uma cultura se apropria da obra traduzida e revelam a imagem que sociedade receptora tem ou mantém da cultura de origem do texto original. A presente tese de doutorado procura analisar a recepção da obra traduzida de Rubem Fonseca na França por meio da interpretação de material textual e paratextual, atendendo para os diversos tipos de leitura realizados dessa obra até chegar ao leitor estrangeiro: leitura da crítica especializada, dos editores e dos tradutores, leitores privilegiados.



Normas aos colaboradores

1. Os textos da seção Ensaio devem ter no máximo 12 laudas, cada uma delas composta por 30 linhas de 70 toques, em espaço duplo, ou o total limite de 25.200 toques. No caso de resenhas, o espaço é reduzido a meio, 6 laudas, ou o total máximo de 12.600 toques.
2. A forma de apresentação dos ensaios deve seguir a seqüência indicada: título do trabalho: nome do autor seguido de asterisco remetendo à nota de rodapé, na mesma página, dando conta de sua identificação (titulação, função e instituição em que leciona e/ou estude); breve resumo (três a quatro linhas) e palavras-chave (no máximo cinco); texto em conformidade com o item anterior. No final do ensaio deve encontrar-se a versão para o inglês do resumo e das palavras-chave (*Abstract* e *Keywords*): e, logo a seguir, a menção da data de elaboração do texto, bem como das circunstâncias de produção.
3. Os ensaios e resenhas não devem apresentar referências bibliográficas no final. Toda a bibliografia deverá constar em forma de notas de rodapé, devendo ser adotadas para tanto as indicações da ABNT contidas no documento “Referências bibliográficas”.

Modelos

- para citação de livro:

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa A. Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980, pp. 25-32.

- para artigo de periódicos em geral:

GRÉSILLON, A. e MAINGUENEAU, D. “Polyphonie, proverbe et détournement ou Un proverbe peut en cacher un autre”. *Langages*, Paris, Larousse, n. 73, 1984, pp. 112-125.

- para capítulo de livro:

GREIMAS, A. I. “Os provérbios e os ditados”. In: *Sobre o sentido. Ensaio semiótico*. Tradução de Katia H. Chalita. São Paulo: Vozes, 1975, pp. 171-216.

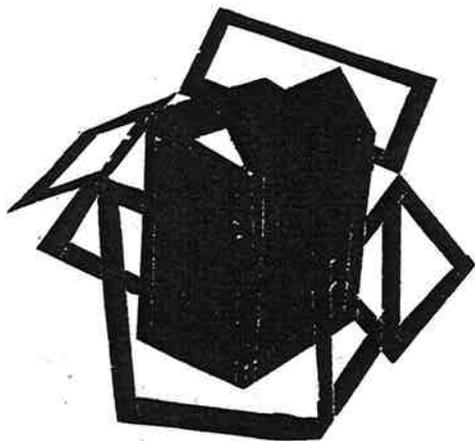
Normas aos colaboradores

Em caso de dúvida, sugere-se a consulta aos seguintes manuais:

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro. Princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1993.

4. Todo material enviado à Revista deve ser entregue em duas cópias impressas e uma em disquete ou CDROM no programa *Word* mais recente, assim como estar acompanhado de duas folhas à parte. Na primeira devem estar mencionados: título, autor, titulação, vinculação a instituições como docente e/ou discente, endereço, telefone, nome do arquivo existente no disquete ou CDROM. Na segunda deve constar a autorização do autor para publicação e a declaração de que não pretende receber pagamento de direitos autorais.
5. Textos que apresentem ilustrações, gráficos, tabelas etc. devem estar acompanhados da folha à parte em que constem as respectivas legendas, citando a fonte, caso não sejam originais do trabalho, e indicando o lugar de sua inserção no texto.
6. A numeração das páginas do texto deve aparecer na margem direita inferior.
7. Os textos enviados para quaisquer seções da Revista devem ser inéditos.
8. A Revista reserva-se o direito de não publicar os textos enviados, bem como solicitar aos autores eventuais alterações.
9. Os textos não publicados serão devolvidos somente mediante solicitação expressa do autor.
10. O autor publicado receberá dois exemplares da Revista.



TÍTULO
Magma 9

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Valentim Facioli (Nankin Editorial)

ADAPTAÇÃO DE PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO, CAPA E EDIÇÃO DE ARTE
Antônio do Amaral Rocha

XILOGRAVURAS
Alberto Martins

PROJETO GRÁFICO ORIGINAL
Marina Mayumi Watanabe

REVISÃO
Comissão editorial e executiva

REVISÃO DO INGLÊS
Roberto Rillo Biscaro

ESTA OBRA FOI COMPOSTA EM AGARAMOND E HELVÉTICA
CONDENSAD, IMPRESSA EM OFFSET PELA PROL GRÁFICA, SOBRE
PAPEL CHAMOIS BUK DINAS 90 G., PARA A NANKIN
EDITORIAL E FFLCH-USP/DTLCC, EM NOVENBRO DE
2006, EM HOMENAGEM AOS TRINTA ANOS DA PUBLICAÇÃO DE
POEMA SUJO DE FERREIRA GULLAR, CINQUENTENÁRIO DA
PUBLICAÇÃO DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS E CORPO DE BAILE*
DE GUIMARÃES ROSA E CINQUENTENÁRIO DA MORTE DO
TEATROLOGO ALEMÃO BERTOLT BRECHT.