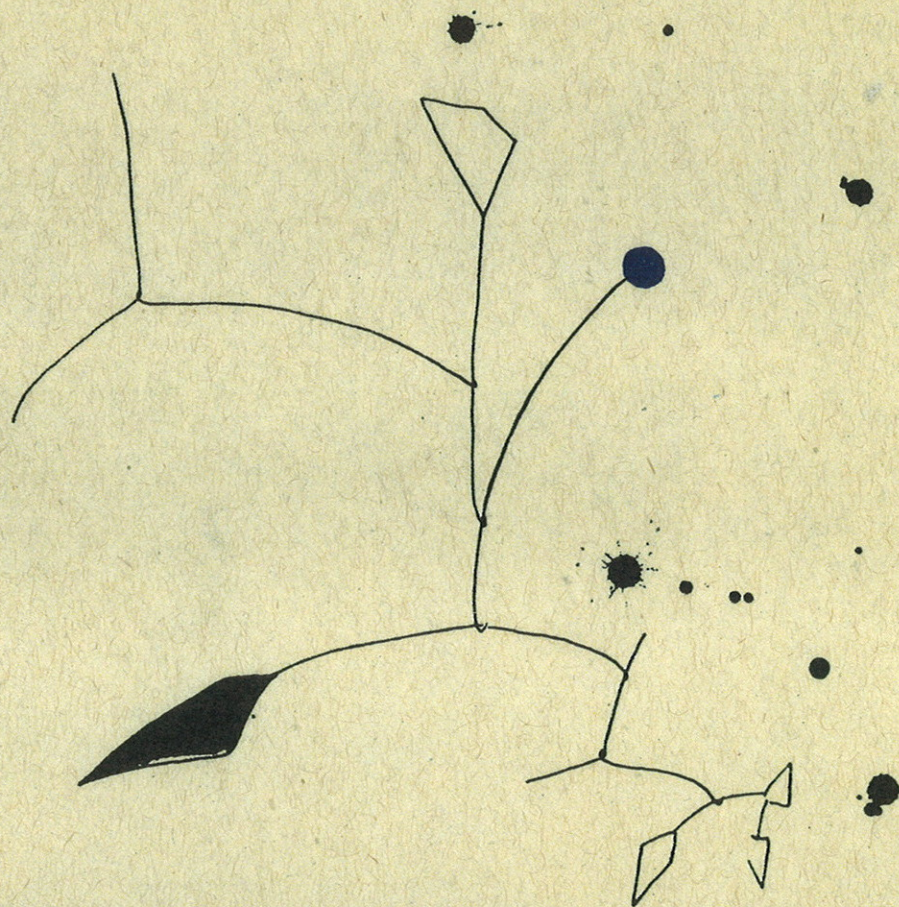


MAGMA

REVISTA



Pós-Graduação

Depto. de Teoria Literária e

Literatura Comparada

USP

Humanitas
PUBLICAÇÕES
FFLCH/USP

MAGMA

REVISTA

USP UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Flávio Fava de Moraes

Vice-Reitora Myriam Krasilchik

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor João Baptista Borges Pereira

Vice-Diretor Francis Henrik Aubert

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Chefe do Departamento Sandra Margarida Nittrini

Coordenador de Pós-Graduação Roberto Ventura

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

Humanitas
PUBLICATIONS
FILSOMUS

N. 4

São Paulo

1997

ISSN 01 046330

Conselho Editorial Adélia Toledo Bezerra de Meneses
Aurora Pomoni Bernardini
Cláudia Arruda Campos
Cleusa Rios Pinheiro Passos
Davi Arrigucci Júnior
Glória Carneiro do Amaral
Iná Camargo Costa
István János
Iumna Maria Simon
Lígia Chiappini Moraes Leite
Modesto Carone
Olgária Matos
Regina Lúcia Pontieri
Rita de Cássia Natal Chaves
Roberto Ventura
Samir Meserani
Sandra Margarida Nitrini
Vera Lúcia Felício

Comissão Editorial e Executiva Ailton Paschoa
Andrea Saad Hossne
Miriam Silvia Schwartz Brenner
Neide Luzia de Rezende
Nelson Luís Barbosa
Ricardo Iannace

Auxílio Executivo Cátia Luciana Pereira
Francisco Gonçalves Leima Júnior
Lucineia Almeida
Luiz Mattos
Marcela Cristina de Souza
Suely Maria Regazzo

Agradecimentos a Marília Librandi Rocha
Moacir Amâncio

Endereço para correspondência

Comissão Editorial

FFLCH-USP/DTLLC
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
Cidade Universitária
05508-900 – São Paulo – SP
Tel: (011) 818-4312 / Fax: (011) 818-4865
e-mail: flt@org.usp.br

Compras e/ou assinaturas

Humanitas Livraria
Rua do Lago, 717 – Cidade Universitária
05508-900 – São Paulo – SP
Tel: (011) 818-4593 / 818-4589
Fax: (011) 211-6281
e-mail: pubflch@edu.usp.br
<http://www.usp.br/fflch/fflch.html>

MAGMA, n. 4, 1997

ISSN 01 046 330



© Copyright 1997 dos autores. Direitos de publicação da Universidade de São Paulo.
novembro/1997

Esta publicação conta com auxílio financeiro da CAPES e do CNPq

EDITORIAL

Magma chega ao quarto número, e com uma boa novidade: a seção Informes apresenta doravante um pequeno resumo das dissertações e teses defendidas no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, entre agosto de 1996 e março de 1997, de forma a proporcionar ao leitor um panorama dos novos trabalhos acadêmicos.

João Brossa, o poeta catalão e amigo de João Cabral, comparece na seção Tradução com oito poemas, traduzidos por Sérgio Alcides e Ronald Polito. Uma tese sobre literatura infanto-juvenil e uma dissertação sobre uma das faces menos conhecidas de Jorge de Lima são objeto da seção Resenhas. A seção Criação, por sua vez, além de continuar a contemplar a gama vária de poéticas contemporâneas, incursiona, neste número, nos domínios da prosa de ficção científica.

Filiados às linhas de pesquisa do Departamento, os ensaios abrangem um leque diversificado de temas e tempos, desde a recepção da poesia de Baudelaire no Brasil, a prosa finissecular de um Huysmans, até prosadores mais contemporâneos, como Osman Lins, passando por poetas modernos e eternos, como Drummond. A ênfase da seção, contudo, recai sobre as complexas relações entre literatura e sociedade, seja de ponto de vista mais histórico, com vocação de grandes sínteses e vastos desdobramentos culturais, seja de ponto de vista mais teórico, atento à questão do método num estudo fundador de Antônio Candido.

Por fim, *Magma* estampa, na seção Eventos, uma longa e proveitosa conversa com Davi Arrigucci Jr., em cuja rica trajetória hão de reconhecer os leitores a sedimentação de toda uma experiência de ordem histórica, a ponto de evidenciar vivamente que com a sociedade não se relaciona intimamente apenas sua literatura, mas também sua melhor crítica.

MAGMA n. 4, p. 5-6, 1997

SUMÁRIO

EVENTO

Entrevista com Davi Arrigucci Júnior	13
--------------------------------------	----

ENSAIOS

Do instinto à nacionalidade: a polêmica da cultura nacional no Brasil Cássio Tavares	43
A crítica integradora de Antonio Candido (Nota sobre "De cortiço a cortiço") Edu Teruki Otsuka	55
Polissistema, tradução e diversidade de vozes no <i>Spleen de Paris</i> Mônica Sousa Almeida	61
Correspondências em <i>Às Avessas</i> Marta Nehring	71
Osman Lins – Unindo o aqui e o ontem Juçara Marçal Nunes	79
Um guardião desarmado, o reconhecimento trágico Cristiane Escolastico	87

TRADUÇÃO

<i>gito poemas de joan brossa</i> Sérgio Alcides e Ronald Polito	97
---	----

CRIAÇÃO

CONTO

Terra de Lobos Roberto de Sousa Causo	103
--	-----

POEMAS

Flashback; Da Sedução; Dinossauro Adriano de Paula Rabelo	111
--	-----

A Velada Formosura José Luiz Monteiro	112
--	-----

Carregador das Horas Lucineia Almeida	113
--	-----

Comentário Tríptico a Respeito da Morte Nei Diaz	114
---	-----

Deus Furioso; Saudação ao Menino Valdo Motta	115
---	-----

Peixe-Boi III; Coruja II; Pelos vãos... Valentim Facioli	116
---	-----

RESENHAS

<i>O Anjo Caído: Fisionomia da Ficção de Jorge de Lima</i> , de William Roberto Cereja Fábio de Souza Andrade	121
---	-----

<i>Aventura e Desventura de Heróis Menores</i> , de Maria Lúcia Zoega de Souza Heloísa Pires Lima	125
---	-----

INFORMES	131
----------	-----

CONTENTS

EVENT

Interview with Davi Arrigucci Júnior

ESSAYS

From instinct to nationality: the polemic regarding national culture in Brazil
Cássio Tavares

Antonio Candido's integrative criticism (A note on his essay "De cortiço a cortiço")
Edu Teruki Otsuka

Polysystem, translation and the diversity of voices in the *Spleen de Paris*
Mônica Sousa Almeida

Correspondences in *A Rebours*
Marta Nehring

Osman Lins – Uniting the here and the past
Juçara Marçal Nunes

A disarmed guardian, the tragic recognition
Cristiane Escolástico

TRANSLATION

gight poems by joan brossa
Sérgio Alcides and Ronald Polito

CREATION

SHORT-STORY

Terra de Lobos
Roberto de Sousa Causo

POEMS

Flashback; Da Sedução; Dinossauro
Adriano de Paula Rabelo

A Velada Formosura
José Luiz Monteiro

Carregador das Horas
Lucineia Almeida

Comentário Tríptico a Respeito da Morte
Nci Diaz

Deus Furioso; Saudação ao Menino
Valdo Motta

Peixe-Boi III; Coruja II; Pelos vãos...
Valentim Facioli

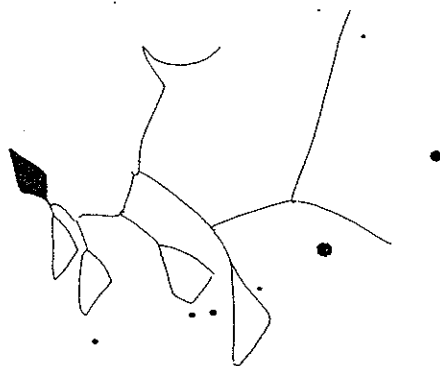
REVIEWS

Fallen Angel: Physiognomy of Jorge de Lima's Fiction,
by William Roberto Cereja
Fábio de Souza Andrade

Adventures and Misadventures of Minor Heroes,
by Maria Lúcia Zoega de Souza
Heloísa Pires Lima

INFORMATION





ENTREVISTA COM DAVI ARRIGUCCI JÚNIOR

CONCEDIDA A NEIDE LUZIA DE REZENDE E
AIRTON PASCHOA*

DAVI ARRIGUCCI JR. dispensa apresentação, mas nunca é demais lembrar que representa um momento privilegiado da história da construção crítica e teórica da literatura no Brasil.

Discípulo direto e confesso de Antonio Candido, pôde aproveitar as lições do mestre, que vinha desenvolvendo seu projeto crítico em torno das relações delicadas entre literatura e sociedade, e resistindo, pela força da reflexão, à vaga avassaladora dos diversos formalismos.

A entrevista com Davi, como se há de ver, transcorreu em ritmo de conversa. Como em suas aulas, porém, nada era gratuito: comentada e analisada, sua trajetória teórica e acadêmica vai amarrando os pontos aparentemente soltos, para em cada volta permitir que se entreveja um ângulo novo de sua fisionomia intelectual.

Magma pontuava aqui e ali, mas, no geral, a experiência do entrevistado pedia a forma do relato, um relato no qual história pessoal e história social vêm de tal forma imbricadas, que foi com pena que editamos o material.

* Doutorandos em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP.

Na narração de Davi sentimos um eco daquele narrador benjaminiano, que nos fala de um tempo que não existe mais: um mundo de bibliotecas particulares riquíssimas, de professores generosos que as abriam a alunos esforçados, de estudos secundários em colégio público ministrados por lentes de sólida erudição, um país de uma elite letrada, enfim, que via nos estudos humanistas capital valiosíssimo para a formação de seus filhos.

Nesta fala cheia de ecos de outros tempos, mas sempre tão viva, o leitor poderá reconhecer ainda o narrador rosiano, contando "causos" de cultura a dois ilêtrados da cidade grande...

Magma

Gostaríamos que você começasse falando um pouco de sua formação antes de chegar à Maria Antônia.

Davi
Arrigucci Jr.

Fiz os estudos secundários em São João da Boa Vista, na década de 50. Lá, tive bons professores de Línguas, que era o que eu gostava de estudar. Tive um grande professor de Português, Francisco Paschoal, professor também do Antonio Candido que, tendo se criado em Poços, estudou no mesmo colégio de São João. Tive ainda um professor de Latim muito marcante, um homem extraordinário, o professor Américo Casellato, de quem até escrevi um perfil há pouco tempo para o *Jornal da Tarde*. Ele me atraiu muito para os estudos clássicos, embora fosse um homem de difícil trato na escola, complicado, tinha dificuldade de comunicação com os alunos e não conseguia transmitir tudo o que sabia. Era extremamente doce, sério, um grande estudioso, inteligente, formado no seminário de Roma, foi quase padre, mas depois abandonou o seminário, se casou e teve uma penca de filhos... Era um homem de mil instrumentos, foi criador de orquídeas, fazedor de vasos, jogador de xadrez, ouvinte de música clássica, gostava de tomar vinho, era um grande cozinheiro... Aprendi muitas coisas com ele e foi importante na minha formação. Também, de Francês, eu tive a Dona Josefina Grigoletti, que era uma boa professora... Em São João havia uma biblioteca excelente, de um intelectual importante, que foi aliás um dos grandes professores de Antonio Candido, o Dr. Joaquim José de Oliveira Neto – a quem dediquei aquele ensaio ["Movimentos de um leitor"] que eu escrevi sobre Antonio Candido [in *Dentro do Texto, Dentro da Vida*], e que, segundo ele, foi um dos três maiores professores que viu na vida... Pois bem, o Dr. Joaquim tinha uma biblioteca impressionante, de livros franceses, de história, de assuntos gerais, enfim, mas sobretudo de literatura. Uma biblioteca muito bem escolhida, que ele trouxera em parte da Europa, e que usei muito. Foi muito amigo dos filhos dele... Então comecei a ler muito cedo, li muita literatura e muita filosofia e, com isso, adquiri uma formação sólida de literaturas francesa, brasileira e portuguesa.

Magma

Aí você veio para a capital...

Davi
Arrigucci Jr.

Quando vim para cá estudar, eu estava um pouco indeciso e pensei também em ir para a Faculdade de Direito e tentar o Itamaraty, que era uma das loucuras que cheguei a pensar... imaginem! Cheguei até a me inscrever no vestibular da São Francisco, mas, como as provas coincidiam, acabei só fazendo o da Faculdade de Filosofia. Isso no começo da década de 60. Eu me formei em 64, com 21 anos, na Maria Antônia, ano do golpe de Estado e um dos períodos de maior agitação da Faculdade, o que mudou essencialmente a minha vida... Eu era um menino muito composto, tinha uma formação católica, e vim morar sozinho na cidade grande, com 17 anos... Na Faculdade comecei a estudar Italiano, que me apaixonou muito, e Espanhol, que foi uma novidade, sobretudo porque envolvia o estudo de literaturas das quais eu sabia pouco, principalmente da hispano-americana, da qual não sabia nada mesmo, tinha lido apenas alguns contos de antologia e escritores secundários. Quando cheguei à Maria Antônia, tinha lido centralmente literatura brasileira, crítica brasileira, Antonio Candido já, Augusto Meyer, Álvaro Lins, que li durante uma fase muito longa da minha vida, Carpeaux,

que lia através do Suplemento Literário do *Estadão* e de quem conhecia alguns livros de ensaio.

Magma Como foram esses tempos da Maria Antônia que mudaram tão essencialmente a sua vida?

Davi Arrigucci Jr. Foi na Maria Antônia de fato que descobri a literatura como objeto de estudo, o que para mim se tornaria uma vocação decisiva, mas que até então não se colocava como meta de trabalho. Pensava em ser escritor e combinar isto com a profissão de professor de Língua, de Filologia, ou alguma coisa por aí. Depois aqui ainda tive aula com grandes filólogos, com Isaac Nicolau Salum, que foi um grande professor da Faculdade, e com Teodoro Henrique Maurer Jr., um lingüista importante, que escreveu um livro desses estudos no Brasil, *Unidade da România Ocidental*, conhecido internacionalmente. Salum chamava a atenção para o método histórico-comparativo, dava uma formação importante em Lingüística Românica, como é chamada hoje a disciplina dele, e ainda tinha muito gosto literário. Graças a ele, pude fazer uma união com uma coisa que eu já vinha desenvolvendo, que era o conhecimento de Auerbach e de Leo Spitzer, aprendidos em parte através da Literatura Espanhola, pois esses romanistas eram grandes hispanistas... Em Espanhol, Morejón [Julio García] dava muita bibliografia, avançava em aspectos amplos da cultura hispânica, juntando a música e as artes plásticas aos estudos literários, e comeci a entender um pouco o esquema da literatura espanhola. Já Navas [Ricardo Navas Ruiz] estava se iniciando na literatura hispano-americana, e comeci esse estudo com ele. Depois veio um professor americano, Castagnaro, e estudei com ele os modernistas hispano-americanos. Navas deu um curso semestral sobre César Vallejo, imaginem, sobre o grande poeta peruano, um semestre dedicado à sua lírica, um dos maiores poetas das Américas... Mas a relação com os estudos de Italiano foi rica também, porque havia Bosi [Alfredo], que já era um professor notável; havia também Italo Betarello, que era um crociano, e que sempre nos falava da *Aesthetica in nuce*, uma súpula da grande estética de Croce, a estética numa noz, um livrinho precioso, que resume um pouco a teoria crociana, idealista, da arte e da literatura... Mas era a Filologia Românica o esteio do curso, que se ordenava com uma visão totalizadora da cultura, tributária da grande filologia alemã. Digamos que a Filologia Românica ocupava então uma posição central, porque ali se aprendia o método histórico-comparativo e se integravam as línguas como documentos de cultura e civilização. Essa organização filológica desapareceu no final da década de 60, com a reforma universitária de 67, que acabou com as cátedras, e introduziu a Teoria Literária, uma mudança certamente para melhor em várias coisas, e para pior em outras.

Magma Como foi seu encontro com Antonio Candido?

Davi Arrigucci Jr. Eu conhecia Antonio Candido por escrito e de vista, mas não como professor. Fui seu aluno primeiro num curso experimental, ainda fora do currículo regular do Curso de Letras. Ele veio de Assis, passou uma fase fora, dando aula no exterior, depois deu esse curso sobre a natureza e função da literatura, de fre-

ENTREVISTA

quência livre. Tínhamos de fazer um trabalho sobre como estudar a literatura. Foi só no ano seguinte, quando eu estava no quarto ano, que ele deu um curso regulamentar e que se chamava "O estudo analítico do poema", um curso que foi publicado [pela FFLCH], parcialmente publicado, aliás, porque certamente ele falava muito mais do que está ali, um texto derivado de notas de classe, apenas um esquema... Antonio Candido tem esse hábito, coisa que eu nunca fiz na vida, um hábito fundamental para ele, de escrever tudo antes. Com quatro páginas ele dava uma aula de 50 minutos, quase cronometricamente, sempre contando coisas entremeadas, dando exemplos, saindo um pouco do texto, mas sempre seguindo-o... Fiz esse curso, um curso decisivo para mim, porque, do ponto de vista da crítica literária, o forte da minha formação até então era a Estilística, que era uma das tendências críticas fundamentais daquele momento. Eu conhecia a crítica brasileira mais analítica e que me agradava: Augusto Meyer, Álvaro Lins, Carpeaux... O primeiro impacto, muito grande, é que Antonio Candido trazia para dentro da Universidade o estudo da literatura moderna, que antes não existia. Hoje nós temos que voltar ao Romantismo e à literatura colonial, à pesquisa histórica, que é fundamental no Brasil (e quase já não se tem feito isso). Mas naquela época se estudava aqui quase tão-só a história literária, e não a literatura viva. As coisas paravam praticamente no final do século 19 e no começo do século 20; não se estudavam em classe os autores inovadores deste século... De repente Antonio Candido trazia Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Drummond... O "O estudo analítico do poema" foi sobre a obra de Bandeira, um curso que me marcou profundamente e a que levei anos tentando responder à minha maneira... Outro impacto é o que abria do ponto de vista teórico, não apenas a tradição da crítica brasileira de uma forma absolutamente sustentada e inovadora, superando as dicotomias entre literatura e sociedade e se aproximando muito de certas leituras internas da Estilística, sobretudo da vertente social de Spitzer e de Auerbach, mas também, principalmente, pelo trabalho sobre o texto, coisa que eu nunca tinha visto no Brasil, quer dizer, nunca tinha lido nada igual àquelas aulas. Aulas que saíam muito da leitura cerrada, do *close reading* do norte-americano, do *New Criticism*, que comeci a ler muito, sobretudo Cleanth Brooks e Richard Blackmur, além dos críticos de Chicago, Eliot e William Empson. Mas o importante mesmo era a prática de Antonio Candido e o que ele passava de visão sedimentada da tradição crítica do Brasil, dos grandes críticos do século 19, que desaguavam todos ali, passando pelo Modernismo e pela crítica militante dos anos posteriores ao Modernismo... Enfim, ele incorporava tudo e dava um salto muito além deles todos. Quer dizer, de repente aparecia uma síntese histórica tão poderosa ali como não se havia visto no Brasil.

Magma Literariamente, o que era, de fato, essa síntese representada por Antonio Candido?

Davi Arrigucci Jr. Vamos dizer que a prática textual de Antonio Candido, o seu modo de ver foram decisivos porque era uma superação da sociologia da literatura, já que se tratava de ver como o social funcionava esteticamente, e como o texto é um resultado e a forma aproveita e sintetiza determinados movimentos, que são movimentos da História. Essa coisa fundamental a gente aprendia ali, no ato.

MAGMA n. 4, p. 13-40, 1997

Isso foi um salto extraordinário. Para fazer uma boa análise de texto, você precisa saber tudo de fora e de dentro, e articular, conforme a pertinência estética, o externo com o interno. Mas, na verdade, não há dentro e fora, porque a obra incorpora determinados processos e supera determinadas coisas que estão em sua gênese, virando um mundo relativamente autônomo que, no entanto, não pode ser compreendido sem a referência a esses elementos que estão em sua origem, o mundo exterior de que a literatura fala, também de algum modo, ao falar de si mesma.

Magma Mas você também foi sintetizando diferentes correntes críticas, como o marxismo...

Davi Arrigucci Jr. Ao contrário do meu caro amigo Roberto Schwarz, não tive nenhuma iniciação em seminário algum sobre *O Capital*. Fui um aprendiz dessas coisas, um pouco indiretamente, por autodidatismo, por leitura literária, através de autores de um marxismo heterodoxo, sobretudo, mas mesmo através de Lukács, que virou stalinista num certo momento e ficou quase ilegível, até no estilo, mas que também não deixou de abrir muito nossa cabeça para coisas fundamentais da literatura, como grande crítico do Thomas Mann, dos realistas, dos problemas entre arte e mercado. Então essa minha formação foi uma combinação da Estilística com o *close reading* do *New Criticism* e o marxismo de Frankfurt, de Benjamin e Adorno, sobretudo, mas também de Lukács... Ao mesmo tempo, nunca desgrudei das leituras de minha formação, como a dos italianos, porque acho que eles têm uma grande tradição crítica, é o caso de Gianfranco Contini, que é um crítico notável, de De Robertis, Debenediti e tantos outros. Continuei, enfim, lendo os italianos, continuei sempre um pouco ligado aos espanhóis, depois fui me distanciando, começando a ler menos os espanhóis e mais os hispano-americanos e os brasileiros. E mantenho os italianos, a que acrescentei os críticos de arte, de que gosto muito, como Longhi, Venturi, Argan.

Magma Como você descobriu os hispano-americanos?

Davi Arrigucci Jr. Aí foi muito marcante para mim, porque descobri um mundo novo, achava que podia fazer uma ponte entre a literatura brasileira e a hispano-americana. Foi uma opção e ao mesmo tempo fez parte um pouco da politização que vivi naqueles anos. Em 66, escrevi o primeiro artigo sobre Cortázar, "Estranhas presenças", que era sobre o conto "Casa tomada", do *Bestiário*, mal sabendo que era o começo de Cortázar, e depois publiquei em *Achados e Perdidos*, mas era um artigo ainda de iniciante... Em 66 eu já estava preparando a tese de doutorado, que era sobre Borges, isso um pouco por causa do Ricardo Navas Ruiz, que nem sabe disso, porque ele havia encomendado a edição da Emecé, e eu fui com ele buscá-la na livreria Mestre Jou, que é aquela livreria de catalães que havia ali perto do *Estadão*, no começo da Martins Fontes... Fui lá com ele e vi aqueles livrinhos, mas que ainda não estavam reunidos em obras completas, naquela altura, e tomei um choque... Fiquei querendo escrever sobre Borges, e comecei a ler sobre ele; no Instituto de Cultura Hispânica havia ainda muitos números da revista *Sur*, em que Borges colaborara... Aquilo me encantou... os

ENTREVISTA

contos fantásticos... a literatura hispano-americana é muito rica nessa corrente, e eram uma novidade no Brasil, onde a literatura estava voltada sobretudo para um realismo estrito e esses vãos da imaginação são muito mais raros do que no contexto dos países hispano-americanos. Quando ele foi embora, Navas, eu já estava inteiramente borgiano, de coração... Borges era muito pouco conhecido, era uma coisa de *happy few*... Muitos anos depois conheci um borgiano brasileiro, Alexandre Eulálio, que foi um grande amigo meu e que faleceu há alguns anos, que sabia todo o Borges, mas vivia no Rio, e era também de um círculo muito estrito...

Magma Mas e Cortázar?

Davi Arrigucci Jr. Bem, mudei o caminho da tese... Em vez de estudar Borges, acabei derivando, depois de 66, para Cortázar, porque havia uma problemática que estava no ar, em Borges também, mas que estava de forma mais contundente em Cortázar, que mexia mais com aquele mundo, vamos dizer, impuro, no qual estávamos vivendo, ou seja, um mundo mesclado, uma contundência maior do que em Borges, que sempre foi um homem aparentemente afastado da história... Hoje estou dizendo justamente o contrário: hoje todo o meu esforço crítico é para mostrar quanto de experiência histórica há nele... Naquele momento, porém, eu não via tão profundamente a ligação dele com a história argentina e contemporânea, eu desconhecia boa parte disso... É muito enganador o vínculo de Borges com o contexto, ele oculta muito, e, um pouco como em Machado de Assis, é preciso descobrir isso, e aí, ao contrário do que parece, se vê que eles estão muito mais profundamente imersos no universo histórico, inclusive na vida política, do que o próprio Cortázar, por exemplo, que era mais ingênuo (sendo, no entanto, tão consciente dos procedimentos de sua arte), e se entregava um pouco ao vai-da-valsas... Certamente um homem de grande generosidade, que lutou a favor de várias causas nobres e deu tudo o que podia em prol daquilo em que acreditava, mas não tinha clareza na percepção do processo profundo, como esses escritores, que têm outras antenas e acabam falando de forma oblíqua de algo que está para além da crônica histórica imediata. Só no fim de 66, portanto, que eu conheci *Rayuela* [*O Jogo da Amarelinha*], romance que tratava com radicalidade dos problemas da arte naquele momento, questões que estavam um pouco em Godard, em Fellini, em Antonioni, de quem eu gostava tanto, e envolviam uma reflexão sobre a própria natureza do processo artístico, a crise da representação artística, discussões que envolviam uma abertura da arte também num sentido político... Quer dizer, tudo isso me atraía de uma tal forma, que resolvi escrever sobre a poética de Cortázar.

Magma Mas no seu livro também se nota a presença de vários formalismos...

Davi Arrigucci Jr. Esses anos, nós não podemos esquecer, são os anos de expansão dos estruturalismos também. Nesse tempo começaram a entrar as teorias vindas da França e me dediquei também a estudá-las. Li muito essa gente toda, Roland Barthes, Gérard Genette, Lévi-Strauss, que continuo lendo até hoje... E decerto aprendi muito com eles. O formalismo russo veio junto com o estruturalismo, porque a releitura do formalismo russo não tinha se dado até então... Eu conhecia o livro

MAGMA n. 4, p. 13-40, 1997

do Victor Erlich, da década de 50, que era um bom livro, e algumas das doutrinas do formalismo russo eu conhecia também através do livro do Welck, onde já há um resumo deles, pois Welck tinha tido contato com os formalistas russos através do Círculo de Praga. Sabia também um pouco pela estética italiana, por Ettore Lo Gatto, que havia traduzido os russos e conhecia bem os formalistas. E sabia ainda de mais alguns que não passaram pelo estruturalismo francês. Em 65 saiu a antologia dos formalistas russos na edição do Seuil do Tzvetan Todorov, feita pelo olhar do estruturalismo. Vários dos estruturalistas ainda vieram aqui à Faculdade, trazendo e divulgando suas teorias, os vários estruturalismos... Além disso, era à época muito amigo de Haroldo de Campos, de quem eu gostava muito e gosto até hoje, mas de quem não sou mais tão próximo por divergências literárias... Creio que tive um pouco um papel de mediação entre o Concretismo e o pessoal da Universidade de São Paulo, da literatura e sociedade, e só lamento não ter persistido mais fundo nessa via, pois creio que só o diálogo franco e aberto pode superar os limites internos de ambos os grupos, desanuviando o ambiente para o que verdadeiramente interessa.

Magma E como foi sua entrada na Teoria Literária?

Davi Arrigucci Jr. Em 68, por divergências pessoais, saí do Espanhol e passei para a Teoria Literária. Antes tive uma longa conversa com Alfredo Bosi, que me aconselhou a escrever a Antonio Candido, que estava dando aula nos Estados Unidos. Antonio Candido respondeu com uma carta notável, que foi muito importante na minha vida, pelo apoio que me deu e o convite que fez para que eu trabalhasse com ele. Como não tivesse verba para me contratar, tive que me agüentar durante esse período, coisa que fiz duramente. Aliás, meu pai fez. Fiquei sem ganhar um tostão, preparando a tese de doutorado. Falei para Antonio Candido que não podia parar, que já tinha mudado de Borges para Cortázar... Ele disse: não conheço. Eu disse: é um escritor argentino, tal e tal, escreveu alguns livros importantes... Aí Antonio Candido parou um pouco, e disse: "Ah... Cortázar! Um amigo meu, Lourival Gomes Machado, que trabalha na Unesco, me falou que tem um argentino compridão lá, que escreve uns contos fantásticos muito interessantes". Aí eu arrumei os livros pra ele, e ele leu tudo...

Magma E sua relação com Cortázar, como aconteceu?

Davi Arrigucci Jr. Depois de ter defendido a tese [*O Escorpião Encalacrado*] em outubro de 72, Haroldo, que estava na banca com Alfredo Bosi, Boris Schnaiderman, Décio de Almeida Prado, além do próprio Antonio Candido, fez a gentileza de levar a tese ao próprio Cortázar, com quem ele ia se encontrar em Paris. Ele não só se correspondia com Cortázar, como tinha escrito em 67 um artigo importante no *Jornal do Brasil* sobre *Rayuela*, certamente vendo os aspectos que interessavam a ele, à vanguarda dos anos 57-60... Quando ele participou da banca, nós tivemos um grande debate, em que as divergências estavam claras, mas um debate muito amistoso e creio que muito proveitoso para ambos, ou pelo menos para mim. Ele queria formular alguma coisa sobre o Barroco, as teorias que depois ia desenvolver; contestei muito em função do Maneirismo como

atitude, com o que eu achava que tinha mais a ver do que com o Barroco, pois sempre me desagradou o uso a-histórico desse conceito... Acho que também por ter estudado muito Barroco italiano e espanhol, sempre me desgosta falar em Neobarroco... Acho isso uma coisa que não corresponde aos fatos, que não é bem assim. De qualquer forma, eu tinha estudado isso e tinha visto muita ramificação na literatura hispano-americana... Outro diálogo também com Haroldo envolveu a questão dos limites dos problemas da vanguarda, a questão da linguagem, a relação com a sociedade... isso deu um bom debate. Mas ele gostou do livro e resolveu levá-lo em mãos para Cortázar. Cortázar viu aquilo, o título que saía fora do ramerrão universitário, gostou e me escreveu uma carta, iniciando uma correspondência que durou uns bons anos. Depois ele disse que vinha aqui me ver, e veio, em 73, com a mulher, Ugné Karvelis. Curiosamente, quando esteve aqui em casa, olhou pela janela da sala e viu embaixo, no pátio do colégio ao lado, uma *rayuela*, uma amarelinha, com céu e inferno, desenhada no chão. Ele riu demais disso, achando demasiada coincidência. Travamos assim amizade e estivemos juntos ainda várias vezes, na casa do Haroldo, do José Mindlin, mais tarde, em Paris.

Magma A gente sabe que não é só a literatura que se relaciona com a sociedade, que também a crítica...

Davi Arrigucci Jr. Sem dúvida. Se nós olharmos de hoje, a gente verifica que essa profunda interpenetração entre os destinos dos estudos literários e o mundo em torno, quer dizer, as circunstâncias, era um fato. Na verdade, nós estávamos pensando uma teoria que estava acontecendo na prática nossa. Essa interpenetração entre o processo histórico e o modo de ser das obras literárias ocorria, de certa forma, com a teoria, que esteve também impregnada dessa preocupação com as transformações que estavam se dando sob os nossos olhos. Era preciso organizar um saber sobre um processo que estava se dando diante da gente. Isso foi o aprendizado fundamental. Quer dizer, na minha formação, a interpenetração das várias teorias e o esforço de integração entre texto e contexto, entre literatura e sociedade, foram dados um pouco no processo. Eu assisti a isso. Fui aprendendo a passar da linguagem ao mundo, do mundo à linguagem, a partir da própria história que vivi nesses anos todos. Não era novidade nenhuma, nós vivemos esse fato. Isso deu força aos nossos estudos, penso, porque tinha um lastro ali de realidade... Os vários autores e as várias direções que se impunham de fora e o que entrou de fato, tudo isso dependeu um pouco do movimento geral das coisas aqui. O fato de ter um lastro da tradição crítica brasileira encarnado na síntese que Antonio Candido tinha realizado nos deu outra força para ver isso. Certamente não nos deixamos levar pela abolição da História pregada pelo estruturalismo, porque havia uma tradição estabelecida anteriormente. Quando veio depois o segundo estruturalismo, menos ainda... Já estávamos absolutamente vacinados... Quando fui participar do seminário do Roland Barthes, na França, já tinha um pé atrás muito grande, e não me deixei levar pela coisa do estruturalismo, embora eu admire muito alguns dos seus momentos e tenha aprendido muito com eles... Li com muito prazer as coisas de Lévi-Strauss, de Genette, do próprio Barthes; depois li também o segundo estruturalismo, mas com menos prazer. Este foi importante fora da França, como se vê nos Estados Unidos, na formação das doutrinas do desconstrucionismo, sobretudo em Yale,

onde entrou muito. Parte do refinamento da leitura, entretanto, que entrou na Universidade se deve atribuir também a avanços que esses leitores tiveram em relação aos textos literários... Houve certamente uma penetração muito grande da análise formal nesses anos. As gerações que vieram um pouco depois, de João Luís Lafetá, de José Miguel Wisnik, de Flávio Aguiar, de Lígia Chiappini, já receberam um banho de formalismo maior que o nosso, embora a diferença de idade não seja grande, às vezes nenhuma... Os que vieram um pouco depois, com diferença de 5 ou até 10 anos, quer dizer, a geração posterior realmente, receberam um treino de formalismo para o qual nós estávamos já prevenidos, dadas a nossa formação e a penetração do marxismo. Eles receberam o formalismo diretamente do estruturalismo, e não pegaram a Estilística, que era muito aberta para o contexto, nem, vamos dizer, o primeiro formalismo do *New Criticism*, que nunca entrou aqui, ou entrou já sob a crítica de Antonio Candido, pois desconfiávamos, naquela altura, da aceitação pura e simples dos *new critics*... Nunca entrou portanto no Brasil, em São Paulo, pelo menos, da forma como era praticado pelos americanos. Foi sempre mediado pela tradição interna, e muito fortemente aqui por causa da tradição que Antonio Candido representou.

Magma

Queríamos que você retomasse mais um pouco essa eleição crítica, a derivação de Borges para Cortázar...

Davi
Arrigucci Jr.

É muito intuitivo e difícil de explicar. Fui levado para coisas que não imaginava, quer dizer, não raciocinei todo o tempo; raciocinei a partir de um certo momento. Fui mais pela representação de problemas, no caso do Cortázar, e pela contundência com que os problemas que estavam me interessando realmente estavam postos nele. No caso do Cortázar, certamente fiquei atraído pelo seu mundo, era uma coisa nova, tinha uma força de imaginação muito grande, coisas que eu não estava acostumado a ler, coisas que havia em Borges também, mas sem aquele apelo do mundo imediato, que era mais forte ou presente no Cortázar. Depois, demorei anos para equacionar exatamente isto, mas certamente se olharmos os frutos que isso deu... *O Escorpião Encalacrado* está muito voltado para a ideologia literária daquele momento, embora esteja longe de ser só isso. É um livro muito marcado pela importância da linguagem, mas também pela impureza do mundo, pela abertura para o mundo; é muito contraditório, assim como tenso entre a singularidade e a exemplaridade de Cortázar naquele momento. Ao mesmo tempo, tem, de um lado, uma preocupação aristotélica pela natureza da literatura e seus gêneros e, de outro, um movimento de negação e dissolução, próximo do Surrealismo. Bosi comentou isso várias vezes... Como ele me examinou em todos os graus, doutorado, livre-docência, titularidade, ele e Antonio Candido, e como foram professores centrais na minha vida, pude ver o reflexo neles desses temas e procedimentos meus. Bosi chamou a atenção para a manutenção de um veio realista e a constante atração para um pólo anti-realista, que não foge à contradição e arrasta para o "outro lado", a corrente noturna da sensibilidade que vai dos românticos aos surrealistas... Fui muito atraído por isso desde o começo. São esses componentes da personalidade intelectual, que se forma por sedimentação, com tantas influências, por contato com o processo histórico, tudo isso é que desemboca numa escolha. Por isso é que, quando você interpreta, você se empenha totalmente... Das várias doutrinas, o que é que ficou? Ficou uma tendência crítica interpretativa, uma espécie de hermenêutica, que não é

ENTREVISTA

aquela de Gadamer, de Paul Ricoeur, de Jauss, é uma hermenêutica feita um pouco com a prata da casa, porque me formei na tradição crítica brasileira, e sob sua dinâmica interna, que foi decisiva para mim. Depois, o diálogo com Antonio Candido, com a Walnice [Nogueira Galvão], com o Roberto [Schwarz], que foi importantíssimo todo o tempo...

Magma

Com Roberto Schwarz... apesar das diferenças?

Davi
Arrigucci Jr.

Com o Roberto, nós dialogamos um pouco em cima também do que nós dois herdamos, que não é exatamente igual... As nossas idéias da literatura também não são idênticas... Mas nós herdamos muito de Antonio Candido, achamos que ali tem um foco decisivo da crítica brasileira e que é preciso aproveitar sempre, renovando e pensando as direções atuais... Esse diálogo para mim foi importante, um diálogo crítico às vezes áspero e de muita contradição, mas que nunca afetou a nossa amizade pessoal, por mais discrepância que tenha aqui e ali de ordem intelectual. Concordamos muito mais do que divergimos, mas há diferenças, sem dúvida, inclusive na visão da literatura... Provavelmente dou um peso à coisa da imaginação que ele não dá; o jeito como se relacionam literatura e sociedade para ele não é exatamente como eu penso. Nós temos divergências que às vezes são interessantes explicitar, e em alguns momentos de nossa carreira isso aconteceu. Há um lastro fundamental, porém, que é o lastro da nossa formação aqui. Para ele foi importante o marxismo, muito mais do que para mim, mais lateral no meu caso, embora isso não queira dizer que não tenha tido importância grande... Marx dizia que talvez a história seja a única ciência do homem. Cada vez mais me convenço de que o decisivo é a gente examinar as relações com a história, no sentido amplo, mas também em pontos que é difícil definir. O histórico se sedimenta na forma, não é? É esse o nosso problema... Tudo isso, enfim, resultou numa crítica que valoriza a interpretação, mas que reconhece limites à interpretação, e que são os limites postos pela estrutura do texto literário. Da minha perspectiva, nem todas as leituras são válidas; são válidas apenas aquelas dadas no texto, daí que umas são melhores que outras... Você pode discutir a validade da interpretação e há critérios para isso: inclusividade, adequação, coerência, enfim... Minha posição diante disso é que o leitor tem uma participação importante, mas não usurpadora, pois deve se ater ao texto. O leitor traz decerto os pré-juízos, traz até os preconceitos, no sentido estrito, quando ele lê; traz, em suma, sua formação inteira. Isso se refletirá no resultado. A hermenêutica é a ciência e a arte de se lidar com isso também, no esforço de tornar exata a compreensão. Mas quando você dá voz à sua compreensão, ou seja, quando você interpreta, você passa muito do que você é, e coisas que às vezes você nem sabe que é... E essas escolhas, no meu caso, foram muito escolhas de identificação, o que talvez me afaste muito também do Roberto. Tem um lado de adequação com o objeto, no meu caso, que funciona muito por empatia, e não por distanciamento, embora eu seja sempre obrigado constantemente a me distanciar, senão fica impossível o trabalho da crítica. Você não funciona apenas se embebendo do outro, você precisa tomar distância diante do outro. Em muitas obras modernas, aliás, esse distanciamento é forçado pela própria obra, como no caso de Brecht ou Kafka, por exemplo. A história e a linguagem são dois parâmetros para você tomar distância sempre. São dados que estão postos na estrutura tal qual ela está no texto... Isso mostra que eu não posso ser nunca

MAGMA n. 4, p. 13-40, 1997

contra a interpretação, quer dizer, eu não adoto uma postura que seria, por exemplo, a da desconstrução, embora, em momentos da interpretação, possa interferir a ideologia, como sempre interfere. Quer dizer, momentos em que a ideologia realmente aparece, que é alvo da crítica, que é objeto da crítica, mas que não creio que a literatura se reduza a isso, tampouco a crítica... No meu caso, fiquei também muito impregnado pelas doutrinas todas do formalismo...

A partir da década de 80, uma coisa que está muito arraigada à minha formação toda, que é a relação entre literatura e experiência histórica, aparece em todos os ensaios, em *Enigma e Comentário*, que é um livro, vamos dizer, muito mais maduro do que *Achados e Perdidos*, feito um pouco ao acaso, com trabalhos juntados, às vezes prefácios, às vezes artigos de jornal mesmo, às vezes mais ensaísticos, quer dizer, variando muito, coisas que eu fiz às vezes de uma hora para outra... O primeiro que eu fiz sobre o Rubem Braga, fiz numa madrugada, de uma vez só... Tinha ficado lendo Rubem Braga, que achei num sebo, e aí me deu uma falta danada dele, e foi quando escrevi uma resposta àquela falta, "Onde estará o velho Braga?"

Magma Então existe a "inspiração" da crítica também?

Davi Arrigucci Jr.

Ah, total. Eu acredito muito nisso. Manuel Bandeira dizia uma coisa importantíssima, que "até para atravessar a rua é preciso inspiração". Você pode morrer ali se você entrar mal, não é? Quer dizer, acredito piamente nisso, e é uma palavra que está inteiramente fora de moda na literatura moderna. João Cabral a abomina. Mas é uma particularidade de João Cabral. Ele é um poeta, um grande poeta, e tem lá a peculiaridade de como chegou à própria literatura por viés da crítica. Ele certamente é um discípulo daquela frase de Paul Valéry, de que só interessa a poesia feita "*en toute lucidité*". Não creio que isso se dê em momento algum, e nem creio que para um Valéry isto se tenha dado. Acho que há um componente do desejo, um componente do imaginário, e acho que isso o Surrealismo explorou muito. Há um momento forte em que as coisas se dão, e há outro em que não se dão. Tentei escrever durante anos a fio um ensaio sobre Pedro Nava; não consegui. Ia até a página seis, sete, e largava. Anos depois, uns dois anos, retomei e saiu inteiro. Quer dizer, esse ensaio do Nava, eu não consegui fazer da primeira vez, e esse ensaio do Rubem Braga escrevi de uma vez só, numa madrugada. Outros ensaios, como aquele do *Enigma e Comentário*, "O humilde cotidiano de Manuel Bandeira", e que eu escrevi para o livro organizado pelo Roberto, *Os Pobres na Literatura Brasileira*, aquele lá levou dias. *O Escorpião Encalacrado*, então, passei meses... meses... meses... sem uma linha, na maior esterilidade. Antonio Candido esperava com calma, mas cuja calma era feita também de cobrança dura... Ele mandava livros com dedicatória, na expectativa... e não saía nada. Eu estava quase que desistindo e de repente saíram sessenta páginas, e sessenta páginas numa Olivetti 22, que não tinha nem tabulação, porque eu nunca soube mexer com aquilo direito... Sei que escrevi com a maior dificuldade, corrigindo mil vezes cada página, porque sou extremamente perfeccionista, coisa que me dificulta muito... O computador foi que me liberou disso. Quer dizer, eu escrevia e reescrevia a mesma página, porque um adjetivo não dava certo, daí eu apagava tudo, refazia. Era um inferno! Fiz um "treco" deste tamanho para tirar sessenta páginas. E aí dei pra ele. Puxa, ele achou que

estava ótimo, e se acalmou... Mas daí veio a segunda parte e... nada. Travei de novo. E assim fui, entre surtos e encravações, verdadeiros pântanos de onde eu não conseguia...

Magma Isso vai ser tão consolador, Davi, para os estudantes que estão escrevendo tese...

Davi Arrigucci Jr.

Modesto Carone, que é muito meu amigo, dizia que eu funcionava quase por surtos epiléptiformes, que de vez em quando dava um ataque e lá saía um pouco, mas isto depois de uma travagem de dias... Vou muito pela intuição, e aí, no caminho da intuição, nem sempre dá certo. Às vezes você entra por uma parte que não é o começo, pega lá na frente e tem que voltar. Sou inteiramente incapaz de programar o ensaio todo, nem sequer o capítulo, a parte... Então não sei as etapas pelas quais vou passar, começo sem saber onde vai dar. E aí vai. Às vezes dá, às vezes não dá. Depois descubro que por lá dá, e isso é uma aflição. Com o computador...

Magma E você continua trabalhando assim?

Davi Arrigucci Jr.

Continuo. Não consigo de outra forma. E também não gosto que me cobrem. Se me cobrarem, não faço.

Magma É por isso que você não cobra dos seus orientandos?

Davi Arrigucci Jr.

Eu não cobro. Porque para mim é uma coisa terrível você ser cobrado. Nunca escrevi para jornal de forma constante, só sei escrever quando quero. Por exemplo, um dia, Marília Pacheco Fiorillo (que estava então no Folhetim da *Folha de S.Paulo*) me disse: "Davi, morreu o Juan Rulfo. Você pode dizer alguma coisa sobre ele? Mas isso é para já, é para amanhã". Eu falei: "Não, não posso, não consigo fazer". Ela falou: "Mas, olha, seria uma coisa fundamental você escrever alguma coisa, afinal, o Rulfo... eu sei que você gosta, já tinha me falado em uma entrevista antes que gostava do Rulfo", e não sei o quê... E eu fiquei naquela agonia. Aí eu falei: "Olha, Marília, é o seguinte: não sou jornalista e não vai dar". Passou-se um dia, de madrugada me deu uma vontade... Fui lá e pensei: "Vou escrever alguma coisa". Comecei e falei, vai dar, daí telefonei pra ela e disse: "Você guarda o espaço que eu vou fazer". E escrevi um ensaio porque tinha estudado muito o Rulfo, a vida inteira, lido e relido, ensaio curto, que era o que dava, chamado "Pedra e silêncio"...

Magma ... e se dá por alubrimento também?

Davi Arrigucci Jr.

Não decerto como no caso do Bandeira, grande poeta, dado, segundo diz, a momentâneos estados de transe, mas mais como um processo cumulativo que de repente se catalisa num momento propício. Agora que já sei, se me pedem alguma coisa, digo: "Não prometo, mas se deixar um espaço pode ser que dê". E às vezes você passa um tempão acumulando. No caso do *Escorpião*, acumulei

leituras de anos, e não saiu. Quer dizer, havia uma barreira, não saía, e de repente saiu, por surtos, e foi assim até o fim. No fim eu não conseguia fazer mais que uma página por dia, às vezes um parágrafo, às vezes uma linha. E havia dias de secura absoluta...

Magma Ali, no *Escorpião*, já tem um estilo que está no livro do Bandeira, não é?

Davi Arrigucci Jr.

Está, mas no Bandeira é muito mais trabalhado e depurado, já é outra coisa. Quer dizer, no Bandeira eu não fiz assim, fiz como ensaios relativamente autônomos, e alguns eu fiz de uma vez, como "A maçã". Outros custaram bastante; outros saíram de uma forma muito mais calma, sobretudo acho que graças ao computador. Porque aí eu posso apagar, corrigir, posso enxertar, mudar as posições todas e estudar variantes, ver como fica melhor... Acho que isso facilitou a vida enormemente, antes era uma dificuldade para meu modo de trabalhar... Por isso que eu admirava sempre o Lafetá, que acompanhei e vi trabalhar várias vezes. Lembro do Carnaval, provavelmente de 71, quando eu estava escrevendo o ensaio sobre "O perseguidor", um ensaio difícil de compor, que mexia com muita coisa exterior à literatura — o jazz, por exemplo, que eu tinha estudado uma porção de tempo para entender o mundo do Cortázar. E o Lafetá estava também às voltas com a dissertação de mestrado dele, sobre os quatro críticos do Modernismo [1930: *A Crítica e o Modernismo*]. Eu me lembro que a gente ia jantar no Kakuk, um restaurante que frequentei durante anos, era noite de Carnaval, a gente conversava o tempo todo, mas nós tínhamos que voltar para casa, e me lembro como ele tinha tudo programado, o que ele ia fazer no outro dia: vou escrever isto, isto e isto, ele dizia. E, tal qual, saía isto. Agora, comigo... jamais. Eu estava no meio da coisa e não sabia para onde ia... Então é muito diferente o processo de composição de cada um, não é? Quer dizer, eu acho que consigo grande rapidez hoje... E, às vezes, tarde.

Magma E você se angustia menos?

Davi Arrigucci Jr.

Muito menos, muito menos, mas me angustio ainda, sobretudo se a obrigação for muito forte. Houve um artigo famoso, que eu não consegui fazer, um panorama da literatura brasileira deste século para aquela *História da Civilização Brasileira*, a parte que Boris Fausto dirigiu depois de Sérgio Buarque de Holanda. Ele me pediu que fizesse toda a literatura moderna brasileira até os dias de hoje. Ele pediu, e eu prometi. Mas quem fez esse período foi Guilhermino César, a meu pedido desesperado, depois de mil adiamentos. Boris Fausto até hoje ri de mim por causa disso, porque não consegui fazer. Eu começava, depois largava, aí ele me telefonava: "Davi, aquele texto nosso", e não sei o quê... Eu dizia: "Mas, Boris", e não sei o quê... Ele começou a ficar irritado, e eu já não sabia mais o que fazer... Décio de Almeida Prado, que tinha uma participação no livro, me gozava... Até Matinas Suzuki e Gilberto Vasconcellos fizeram a parte da música, e olha que eram dois malandros, quer dizer, boêmios! O Matinas, naquele tempo, não era essa figura tão comportada do jornal de hoje. Era jovem, muito jovem, e malandro, ouvia música, era metido nisso e naquilo, e o Gilberto também, boêmio de passar a noite toda no botequim, mas não é que os dois cumpriram e eu não consegui... Não fiz. Aí, desesperado, me bateu o Guilhermino César, que me

tratava muito bem, historiador da literatura, homem sacador, figura do Modernismo... Eu pensei: "Vou pedir ao Guilhermino, que o Guilhermino... o Boris ia aceitar, é uma figura de nome, o Boris aceita, e o Guilhermino vai fazer isso pra mim". Telefonei para o Rio Grande do Sul e chorei as mágoas para o Guilhermino: "Ah, meu filho! Pare de choramingar". Quer dizer, eu tinha dado curso sobre o romance de 30, tinha estudado toda essa gente do Modernismo, e era uma coisa didática simplesmente... o curioso é que às vezes até me criticam por isso. Amigos meus dizem: "Ah, mas o tom está muito didático, está muito perto das aulas". Agora mesmo escrevi um ensaio sobre Cruz e Sousa e o Roberto, que não gostou nada, disse isso da minha análise, porque na verdade não é um ensaio geral sobre o poeta, mas a análise de um poema que fiz em classe. Então saiu um pouco marcado por isso, explicadinho demais. Que aparece também, às vezes, em Manuel Bandeira, porque de tanto eu analisar com os alunos... E não creio que isso seja defeito; é uma forma da simplicidade também... Mas as pessoas nem sempre gostam. Mas no caso do Boris, e na hora de enfrentar abertamente o panorama histórico-literário, não consegui.

Magma Mas parece que você fez prioritariamente opção pelo ensaio...

Davi Arrigucci Jr.

Pelo gênero curto... Veio com o passar do tempo. De repente descobri que o ensaio é uma forma que me agradava. Tem uma forma precisa no ensaio, não é? Quer dizer, não é só a coisa de ver o ensaio como forma. Mas quem faz sente, sabe se vai dar ou não vai dar. Às vezes é muito curto o que escrevo, mas já tem um empuxo ensaístico. A forma do ensaio é uma coisa que tem muito de artístico, quer dizer, tem uma coisa de equilíbrio entre, vamos dizer, um saber científico e a pura forma artística. O ensaio é uma forma difícil, e agora acho que já sei fazer um pouco. Depois de anos fazendo, tenho um certo domínio. Sinto que tendo a isso, porque mesmo às vezes falando, já consigo armar, fazer uma armação que é uma abordagem ensaística. Que não se esgota, que é aberta, que... enfim...

Magma E tem o lado especulativo do ensaio...

Davi Arrigucci Jr.

O lado especulativo, verdade, que é uma coisa de procurar as relações gerais, não é mesmo? O ensaio abre e liga a literatura com outras coisas, lida com a experiência de todo dia, com a tradição do pensamento, com o mundo das idéias. Quer dizer, é um espaço onde você pode devanear às soltas, e ao mesmo tempo ser extremamente rigoroso, porque busco muito a precisão... A precisão às vezes me toma um tempo danado, e às vezes exige repetição, pelo fato mesmo de serem ainda tentativas ensaísticas em busca de acerto. Quer dizer, o ensaio tem sempre um pouco de ensaio e erro também. Você ensaia no sentido de tentar chegar àquele ponto... e a gente sente que alguma coisa se abre, ou se ilumina, ou que dá certo e se amplia na hora em que você consegue dizer. Daí o esforço danado, que às vezes sai de primeira mão... mas que é muito mais raro... Não gosto muito de obrigações definidas de antemão. Quer dizer, eu tenho dificuldades com o planejamento... Acho que tem um pouco daquilo que Poe chamava de o demônio da perversidade, o fato de você se esquivar sempre do fim imediato, que, no entanto, você sabe que está ali te esperando...

Uma insistência que você tem, mas da qual você foge, da qual não pode fugir, porque você tem que ir lá... Então, adio esse "lá" de forma muito extrema, às vezes, e, com isso, ocorre a dificuldade de escrever... Hoje me liberei muito, consigo passar mais essa coisa folgada que também é escrever, sem ninguém cobrando. Também já não estou aceitando tanto encargo, não é? Então escrevo mais livremente. E vejo que funciono muito melhor assim... Acabei escrevendo um ensaio sobre o Murilo Mendes, por exemplo, que ninguém tinha me pedido. Simplesmente vi as ruínas, e como tinha estudado muito a poesia dele, vi as ruínas da Sicília, que me encantaram, e resolvi escrever sobre a "Siciliana"... Sobre Pedro Nava escrevi porque alguma coisa daquilo me falava à imaginação, um pouco o médico que eu podia ter sido e que não fui, porque meu pai é médico e eu estava também direcionado para esse caminho...

Magma A escolha dos textos está ligada com a sua vida pessoal, embora essa ligação não seja aparente... essa coisa carioca do Manuel Bandeira... o lado mineiro do Guimarães Rosa... E o Murilo Mendes, de onde vem? vem do seu vínculo com a Itália?

Davi Arrigucci Jr. Justamente. Foi muito por aí. Fui lá e fiquei muito impressionado. Esse livro [*O Cacto e as Ruínas*], aliás, é um livro – curiosamente só percebi depois – muito italiano, mas era um momento em que eu estava lendo poesia italiana, crítica italiana... Mas o fato é que o livro, na abertura do ensaio sobre Bandeira, traz uma epígrafe de Leonardo da Vinci, que anuncia o outro ensaio também, que eu nem sabia, o que é desconcertante. Existem coisas que são realmente pré-conscientes e que vão um pouco a esmo... O meu avô paterno era filho de um moleiro de Arezzo, na Itália, e minha avó era uma camponesa italiana da mesma região, mas só se conheceram por acaso aqui, em São João. Então, tinha essa formação híbrida, italo-brasileira, mineira, por parte de quase toda a família de minha mãe, ou paulista, da divisa com Minas. O meu pai é formado em Medicina no Rio de Janeiro, e todo fim de ano nós íamos para lá. Então, o meu conhecimento do mundo era São João da Boa Vista e Rio de Janeiro, que é uma segunda cidade importante para mim, foi sempre um pólo da minha imaginação. Isso transparece às vezes, por exemplo, em Manuel Bandeira, momentos em que eu me sinto meio carioca, falando aquelas coisas da topografia da cidade que visitei tantas vezes. Essas coisas todas compõem o imaginário da gente, se refletem nas direções de leitura, nos interesses. E, curiosamente também, mesmo não tendo nada a ver com a Espanha nem com espanhol, dediquei boa parte da minha vida a isso... o que também foi uma total descoberta.

Magma Mas essa ligação do trabalho intelectual com o pessoal você só percebe depois...

Davi Arrigucci Jr. Depois, sim. Antes pode haver uma percepção vaga, não é? Isso não quer dizer que não seja racional. Eu penso que tudo isso é racional, preparado, só que não está inteiramente claro o que determina... Eu aprendi muito com o Surrealismo também, porque nele tem muito disso. Uma das ilusões sobre o Surrealismo é pensar que ele ri do racional. Nada. Eles são racionalistas. São racionalistas que estudam o irracional, que estudam os desejos, os movimentos inconsequentes,

os lapsos, porque todos eles fazem parte da realidade... movimentos não ainda freqüentados pela consciência. Quer dizer, daí os vasos comunicantes, as percepções de confluências e de encontros inesperados... O encontro inesperado sempre me atrai muito. É o tema dos ensaios, não é? Que é também um encontro com os escritores, um encontro com os outros, com o outro. Até no Guimarães Rosa, que parece que não tem nada a ver, de repente eu estou lendo o livro como uma série de encontros sucessivos, e de um desencontro fatal, que é uma tensão entre encontros: o encontro dos dois meninos, o encontro do Rio das Velhas, o encontro com a poesia na Fazenda São Gregório, e o desencontro na vila do Paredão. Quer dizer, isso tem tudo que ver com o meu modo de encarar também a literatura. É um motivo muito velho e anterior, um motivo histórico. Bakhtin investigou muito isso no romance de aventuras da Antigüidade... É certamente o romance de aventuras da Antigüidade está muito perto de coisas ainda mais velhas. O encontro, vamos dizer, é um motivo romanesco, muito ligado ao imaginário à solta. Frye também tem uma coisa que se liga com isso, porque também investigou muito as origens do romanesco, que tem que ver com o devaneio, com o se perder, com o se encontrar, com o acaso... Então, o encontro me fascina muito, e também o desencontro, porque está articulado com ele. Para o ensaio, acho que é uma coisa importante, porque é um núcleo representativo... O ensaio é uma fala em primeira pessoa, quase um monólogo, só que é um monólogo que é intelectual, é uma literatura não ficcional, mas temática... Então depende desse diálogo, de uma pessoa com um monte de circunstâncias, ou com uma obra, ou com uma forma, ou com um conjunto de formas. Quer dizer, é uma relação desse sujeito cambiante que é o ensaísta com as coisas. Daí ser o encontro um ponto revelador disso. Tento hoje, de forma muito mais organizada, sondar esses pontos que me chamam a atenção, que são pontos de encontro e desencontro. Aí pego muita coisa do que está em jogo. Esse ensaio sobre Murilo Mendes, que está aí nesse livro, é um ensaio sobre o resultado do Surrealismo em Murilo Mendes, de acordo com a arte do encontro. No caso, do encontro com uma paisagem outra, que é a paisagem siciliana.

Magma Que é surrealista...

Davi Arrigucci Jr. Que é. De repente você tem um templo grego na Sicília, então ele vê aquele negócio e, pronto! é o teatro que renasce de novo de uns escombros. É o teatro nos representa, e a nós todos e a nossa experiência histórica, porque é a história de uma catástrofe inevitável, não é mesmo? Uma poesia extraordinária, porque capta isso, essa natureza vinda da história... E uma paisagem histórica desfeita em natureza, em paisagem, propriamente. Quer dizer, o resultado de uma história passada é uma cicatriz da história desfeita em natureza... E ali o poeta faz renascer a história humana, história de uma perene catástrofe e que está dada no poema pelo movimento de construção e destruição. É muito bonito. E aí eu intuí isso... "O cacto" também tem um pouco disso, então eles são muito parecidos. "O cacto" é um ensaio posterior a meu livro sobre Manuel Bandeira, e tem esse movimento também. Quer dizer, lá também tem uma relação entre a história e a natureza, que é complicada, porque "O cacto" é primeiro visto como uma espécie de símbolo na natureza humana, ou seja, do artístico, dos momentos de pungência, de dor humana, que a natureza, transfigurada em arte, representa. Mas de repente ele regride à natureza e é abatido por uma força

natural, o tufão, e no meio da cidade. E aí se forma uma fábula que é preciso entender, não é? De certa forma, há também aí uma tragédia em jogo, que é parecida com a outra, só que individualizada, e num clima de um país que tem peculiaridades, atrasos e avanços, um país muito especial, que não é simplesmente o palco clássico da Sicília, mas tem muito a ver com a mistura de temporalidades e culturas da Sicília.

Magma Você disse que é preciso ter empatia com o texto e ao mesmo tempo que é preciso ter distanciamento... Seria possível então fazer uma crítica de uma obra com a qual você não tivesse empatia?

Davi Arrigucci Jr. É possível. Sempre é possível...

Magma ... sem que seja uma crítica negativa?

Davi Arrigucci Jr. Não... você pode comentar e analisar perfeitamente livros que não te dizem nada. Você pode, porque o movimento do comentário e da análise é um movimento de desmontagem de uma estrutura verbal que está ali, não é? Certamente, é uma estrutura verbal que tem articulações com coisas que não são simplesmente a linguagem que está ali; há outras determinações fora também. Mas você pode desmontar e estudar tanto como se organiza aquela linguagem ali quanto as articulações daquilo que está ali organizado com coisas que não são meramente aquela estrutura relativamente autônoma. Agora, que você diga coisas importantes a respeito disso, é que são outros quinhentos... Você recebe um texto e diz: "Bom, é um poema medieval, tem traços da linguagem da época medieval, tem traços marcados disso... Isso se contata com tal, aqui tem uma filosofia tal com que isso se articula, não é? Tem um aspecto da Escolástica que está representado aqui, esta imagem pode estar vinculada...". Você pode comentar e analisar, enfim, mas dificilmente você interpreta e avalia com a totalidade da personalidade crítica, como no caso daquilo com que você tem alguma forma de identificação. Quer dizer, é possível você fazer até uma crítica demolidora daquele objeto. Mas é difícil você ter uma compreensão no sentido pleno, porque a hermenêutica, penso, depende dessa adequação, dessa espécie de ajuste entre o intérprete e o objeto. Isto, diferentemente de outras atitudes críticas... O estruturalismo supõe uma postura inteiramente neutra e científica do intérprete. Rigosamente, aliás, não seria um intérprete. O estudioso, o pesquisador, usaria os objetos singulares, individuais, para ver o geral. Porque só o geral é objeto da ciência. Então, vamos dizer, as obras singulares, as idiosincrasias individuais, escapam à generalidade da ciência... E o estruturalismo está interessado no geral. Quer dizer, está interessado na literariedade, e não na obra singular; está interessado em modelos construídos a partir de relações estruturais de objetos concretos, mas não precisamente nestes objetos que são as obras individuais. Nunca pratiquei isso nesse sentido, porque o interesse meu são as obras singulares, é o que me diz respeito. Quer dizer, obras singulares imersas numa história da qual faço parte de algum modo. Se não tiver o lastro da experiência histórica, dificilmente me interessa. Por isso digo que, de 80 para cá, vim desenvolvendo uma pesquisa sobre as relações entre a literatura e a história entranhada nela. Você diz: "Bem, mas o assunto então é o mesmo?" De fato, o assunto tomado no

ENTREVISTA

sentido geral é o mesmo. Acontece, porém, que a dificuldade é que muda, cada caso é um caso... Se a gente quisesse, poderia falar em dialética; aí em cada caso você deve se aparelhar para resolver o complexo de problemas que está posto naquele momento. E você não tem uma fórmula com que enfrentar aquilo de antemão. Então é preciso que você se equacione a cada passo, para responder àquilo. Embora a experiência seja histórica e a obra seja uma obra de arte literária, e, portanto, escrita com determinados signos verbais etc., em cada caso é preciso responder de maneira diferente. Isso significa que não há uma fórmula prévia... Vamos dizer que interpretar aí significa, a cada passo, articular aquilo que a obra é em si mesma e os contatos que ela tem com aquilo que ela não é, mas de que ela dependeu e depende ainda de alguma forma para existir enquanto tal. Quer dizer, então, que não há um modelo acabado de análise *prêt-à-porter*, e daí a dificuldade também de você ensinar um método, não é verdade? Porque não há propriamente um método dado de antemão, se se encara um método como um caminho já traçado, como um itinerário fixo de abordagem. Você pode ensinar traços, aspectos, por exemplo, das operações de comentário, de análise, o que procurar em modo geral, quais os procedimentos, os recursos de retórica, o que é uma imagem, o que é um estilo... Quer dizer, tem um arsenal de coisas que você pode transmitir. Um saber, enfim, que é um saber teórico e prático, que você pode passar a um jovem estudioso da literatura, um pesquisador, mas, na verdade, o fundamental você não passa, porque depende também de uma experiência muito particular, que é a experiência de um intérprete com relação a um objeto que ele deve interpretar. Alguma coisa escapa propriamente, e que é decisiva. Escapa propriamente ao ensinável aqui, não é? Vamos dizer, é possível ensinar um saber sobre a literatura, e não a experiência direta dela. A leitura, algumas técnicas de leitura que você pode observar são coisas que você pode passar, mas o essencial do que eu leio depende da minha experiência de leitor com relação àquele objeto, e eu vou responder de alguma forma àquele objeto que é uma forma muito particular. Quer dizer que, então, há limites aí do aprendizado. O saber sobre literatura é sempre ensinável, por isso que comentar sempre é possível, analisar também, porque tudo isso se transmite. Você pode dominar uma linguagem literária de um determinado período, saber as referências culturais do período, interpretar imagens, recursos de retórica daquele período, você pode ter toda a tradição literária em que aquilo se encaixa, todas as referências culturais, você pode comentar facilmente qualquer texto... Dificilmente você interpreta qualquer texto. A gente treina e aprende, e a sensibilidade se desenvolve com a própria amplitude das leituras. E você consegue avaliar mais coisas do que você avaliava antigamente... Entrar numa tradição nova é sempre estimulante. Você aprende a ler, mas, certamente, isso também é uma possibilidade limitada, nós não podemos entrar em todas as tradições. Dificilmente vou dizer uma coisa interessante sobre literatura japonesa, não é? Porque não conheço quase nada da literatura japonesa e muito pouco da sociedade que a produziu.

Magma Tem algum ensaio concluído que você acha que não deu certo?

Davi Arrigucci Jr. Ah, tem vários. Às vezes sai muito pesado, às vezes sai desequilibrado, às vezes achei que ia dar certo assim... Acho que tem umas vezes a questão da forma, que a forma se revela muito no todo, e alguns ficaram longos demais, muito especificados, perdendo o impacto do todo. Se eles pudessem ser lidos no todo, como

eu imaginei, teriam um efeito maior sobre o leitor, mas como são longos e, às vezes, têm coisa meio “cacete” no meio que você tem de explicar... Às vezes, explicativos demais no detalhe, perdem, vamos dizer, a contundência da forma. Eu acho que ela funciona como um todo, mas o ensaio escorrega por uma coisa muito ampla e perde um pouco o impacto, ainda que Bosi, nas muitas falas dele sobre o meu trabalho na Universidade, ache que era uma espécie de adágio, que tinha um movimento de *adagio sostenuto* na minha prosa crítica... Mesmo um livro longo, para você manter o padrão ensaístico, é preciso que ele funcione com sínteses parciais. O ensaio exige um pouco a arte da ficção, é como se você escrevesse ficção curta, um conto. Não que seja exatamente igual, mas lembra escrever um conto... Horácio Quiroga dizia que o romance é um conto com vigas, com andaimes, quer dizer que os andaimes estão expostos, daí os momentos de síntese, porque o romance depende de um outro ritmo narrativo, que não o do conto, que às vezes trata de uma situação única ou às vezes de uma situação que se desdobra, mas que tem que ter uma abordagem absolutamente fulminante, porque senão ele não se abre à totalidade do sentido, como deveria. Se o escritor erra a mão, não dá certo; se se afunda muito, começa a ficar pantanoso, e aí ele não consegue o efeito da forma. Há uma coisa muito estética no conto, na brevidade do conto... no poema lírico também. Há uma dificuldade de se manter, por exemplo, a iluminação lírica por muito tempo. O poema longo, por exemplo, é um poema problemático. O século XX abandonou e depois voltou ao poema longo, mas sempre são momentos. Você tem que estudar modos de construir o poema longo, para que o efeito se cumpra. E, em geral, são poemas mesclados e que têm elementos de narratividade, para sustentar uma coisa que tende a se fazer sem o ritmo, não é? E se aparenta então mais ao *epos* clássico. O lírico é tão momentâneo que, se for continuado, se tiver a continuidade própria do prosaico, tende a se desfazer, e, para evitar isso, é preciso que se amarre muito. Em Cabral, por exemplo, que é um amarrador com a retórica anti-retórica que inventou, foi preciso inventar muito para sustentar o ritmo da quadra, das rimas toantes, das ligeiras aliterações ou das muitas aliterações, das paronomásias; foi preciso inventar um ritmo para a quadra para sustentar o que ele tem a dizer, que é uma poesia muito raciocinante, muito reflexiva e de muito reconhecimento de modos de ser... Então, ele precisou forjar um ritmo adequado àquilo, e para isso “pererecou” um bocado... Teve dificuldades no começo, foi para uma poesia de tipo imagético, surrealista... mas não era a dele. Voltou com um construtivismo muito mais de herança cubista, tentou uma coisa para forjar uma linguagem adequada ao que tinha a dizer e ao modo de dizer, não é?... Nos poemas longos, a dificuldade, às vezes, é permeada de reflexividade também... Viviana Bosi escreveu uma tese muito bonita agora sobre John Ashbery, um grande poeta norte-americano, um poeta vivo, que tem um longo poema reflexivo feito sobre um quadro do Parmigianino e que é uma espécie de auto-retrato. O quadro é também dele, como poeta, e da estética dele, das preocupações dele, das dificuldades de construção dele. Aqui você não pode pedir um ritmo contínuo, é um ritmo de fluxo meio prosaico, meio misturado com reflexão estética, com referências biográficas, circunstanciais ou outras mais, que a gente nem percebe, com momentos de dificuldade de compreensão, com outros momentos quase de fluxo... tudo isso, enfim, que ela descreve tão bem no seu trabalho. Mostra que é um poema longo, sustentado por uma mescla de coisas para poder manter aqueles quinhentos e tantos versos... Chama “Auto-retrato num espelho convexo”... Em Drummond também há poemas compridos, não tão longos, mas mesmo nesses

poemas mais longos, tipo “A máquina do mundo”, há uma reflexão que solda, que é uma introjeção no lírico de outra coisa... Croce criticou duramente isso, por achar que não era do reino da poesia... Certamente nós não podemos fazer tal objeção a esses grandes poetas, porque grande parte da literatura do século XX foi nessa direção, ao contrário do que Croce pensava. Ele achava que era uma interferência, uma incrustação que devia ser banida, um corpo estranho mesmo. Mas grande parte dos grandes líricos da poesia moderna, e hoje até da dita pós-moderna, vivem dessas incrustações, destas saídas do lirismo puro da canção... Vamos dizer que também no ensaio penso que tem esses momentos, que são movimentos difíceis de precisar, mas que dependem às vezes da totalidade da forma, de momentos de síntese. Então o ensaio lembra muito as formas breves de narrativa... Os ensaios longos já têm que inventar fórmulas de abordagem que possam compensar o desdobramento, sem o que o ensaio perde muito do pique e da capacidade de dizer, pelo menos no meu modo de sentir. Acaba virando outra coisa, tratado, vira uma outra coisa incrustada, uma monografia histórica... O ensaio tem muito de fulguração, de uma análise de fulguração, daí tender a formas de brevidade, não é mesmo? Penso que há um ritmo no ensaio importante de ser examinado, que às vezes dá certo, às vezes não...

Magma

E a relação de seus novos trabalhos com seu projeto crítico?

Davi
Arrigucci Jr.

É possível pensar que estas duas análises que fiz neste livrinho, *O Cacto e as Ruínas*, estejam muito ligadas às três outras que estou prometendo para o outro livro [sobre o épico em Rosa, em Ford, já publicados, e em Borges], embora, aparentemente, sejam livros separados e com desenhos separados – num, temos dois ensaios sobre poesia e, noutro, dois sobre prosa e um sobre cinema. Aparentemente são coisas diferentes, mas eles se interpenetram, têm muita ligação. O leitor que estiver interessado em saber os meus caminhos, por onde passo, de quem estou dependendo, irá encontrá-lo. Quer dizer, não é minha tarefa explicitar isto, nem sei exatamente explicitar e às vezes nem é o caso, não é? Às vezes é mais bonito não explicitar, porque tem coisas que, uma vez explicitadas, parecem dar limites, e não quero dar limites, e aí não sou muito maleável. Então, vamos dizer que eu poderia escrever um prefácio para estes dois ensaios e explicitar todas as ligações que existem entre estes dois poemas emblemáticos, marcados pelo trágico, pela confluência de natureza e história, ou mostrando a relação com o verso modernista, com o modo de ver o país, com a vanguarda, com as idéias estéticas, enfim, a história e a estética e mil focos de referência que eu poderia levantar e colocar no prefácio... Agora, isso, pode ser interessante; num certo momento, você tem vontade de fazer isto, e em outros momentos, não. Neste momento, por exemplo, não explicitaria... Escrevi a seco, sem justificativa alguma; no outro livro, provavelmente, também não... não sei... Escrevi também aquele ensaio sobre Cruz e Sousa, que vai sair em uma revista do Rio, que nasceu um pouco das aulas que dei sobre ele no último curso sobre os métodos e técnicas de análise. É uma coisa sobre o inconsciente, o sonho, e a posição do poeta, como é que isso passou na lírica simbolista. Mas, na verdade, tem mais que ver com o modo como ele viu a posição do poeta e como é que isto aparece num sonho, quer dizer, no sonho transfigurado, que é o poema, “Olhos de sonhos”, que também não é apenas um sonho. Embora não haja uma correspondência termo a termo entre a esfera da realidade e do sonho, tal qual

vem representado no poema, ainda assim eu penso que é decisiva para se entender o poema essa relação com a visão do escritor em momentos de extrema penúria e dificuldade em sua vida social... Vamos dizer que a sociedade de alguma forma está incluída até no sonho, que aparentemente é o reino da pura arbitrariedade... Eu mostro uma confluência das imagens, dos ritmos, de todos os recursos, para criar um ambiente de estranheza mas no qual está posta uma relação real, histórica, do escritor com o seu mundo. Os modos e as mediações disto é que são o problema. Quer dizer que isso passa ainda pelo modo de compreensão das relações entre a obra literária e a sociedade, ou o mundo de referência do texto.

Magma **Borges entra um pouco por aí também, não é? a contracorrente da crítica?**

Davi Arrigucci Jr. No *Enigma e Comentário* procurei traçar um pouco os perfis do narrador e do sujeito lírico em obras da literatura brasileira e hispano-americana muito diferentes. Era um livro que ia, nos extremos, do mito à realidade e da realidade ao mito. Quer dizer, era uma tentativa de apreender a experiência histórica permeando as obras entre esses extremos, vamos dizer, de uma literatura que quer dizer o histórico imediatamente até uma literatura que se afasta do histórico por completo, ou com todas as mediações possíveis, quase fugindo ao histórico. Então, a minha idéia era estudar essa tensão entre os dois termos extremos: como é que o Gabeira aparentemente queria exprimir a experiência histórica imediata e se aventurava num mito romanesco; como é que o Borges, que aparentemente fugia completamente do histórico, estava, na verdade, empapado de história pátria, dos problemas políticos da Argentina, das guerras da Independência, da história contemporânea. Então, para entender o ensaio do Borges, era preciso estudar as mediações estético-literárias e da tradição literária, como meios de ler o contexto histórico-político. Enquanto no Gabeira o esforço era para mostrar o imaginário inesperado em um escritor que ostensivamente queria fazer um depoimento ou dar um testemunho sobre a experiência imediata que ele viveu na luta política, na luta armada contra a ditadura. O inesperado era mostrar como é que Gabeira se permite o imaginário mais genérico, que é o do devaneio, essa espécie de infância perene da literatura que é o romanesco. Era, claro, uma ironia....

Magma **Você, como boa parte dos críticos importantes que a gente conhece, vem de uma classe social privilegiada, em que há leitura e cultura... Hoje, porém, com a massificação do ensino, o perfil do estudante e do estudioso é outro...**

Davi Arrigucci Jr. Isso depende da classe social, sempre dependeu, mas não apenas. Certamente dependeu também de uma mudança da escola, são muitos fatores que estão em jogo, não é? Houve uma degradação do ensino secundário muito grande, que certamente é resultado da massificação, da alta demanda de vagas, da falta de recursos, do abandono a que foram relegadas as escolas públicas, da má remuneração dos professores, do descalabro da herança da ditadura militar. O aumento da demanda representa certamente um movimento democratizante, de

um lado, mas, de outro, é massificante. E com isso baixou o nível intelectual dos professores... Não porque sejam mais burros, porque ninguém é mais burro ou mais inteligente que os outros... Quer dizer aí que apareceram menos pessoas dotadas de cultura suficiente para ensinar o gosto da leitura, e como é que se lê direito... As pessoas também têm menos tempo para isso, menos informação para isso. As escolas se rarefizeram, as bibliotecas desapareceram... Bibliotecas como aquela do Dr. Joaquim são cada vez mais raras, não é? Que haja uma biblioteca em casa, que você tenha uma boa biblioteca em casa, isso é cada vez mais difícil... Quase sempre as pessoas têm os livros de que necessitam, quando os têm. Em geral, nem têm os que necessitam porque não podem comprar, que são caríssimos etc. Então isso depende, vamos dizer, do movimento geral da sociedade, das dificuldades do ensino, do aumento do público que chegou à leitura, a desqualificação da leitura em si mesma por outros meios também... A própria mídia... porque o jornal piorou bastante. Quer dizer, o jornal piorou, e a televisão não é um meio que veicule interesses literários. A gente sabe que mesmo a literatura sofre um viés, um desvio muito grande nos meios de comunicação... O mundo mudou muito. Então a leitura ficou confinada, a leitura literária. Com isso, abateu-se muito, vamos dizer, aquela carga de leituras que o leitor trazia. O ensino de línguas também ficou muito instrumental e menos artístico, aquele lado filológico que havia também desapareceu... Porque você tinha interesse na língua como documento de uma cultura e de uma civilização... É só pensar naquele livro de francês, *Langue et Civilisation Françaises*, do G. Mauger... Esse e outros livros do gênero passavam a idéia de que o texto que você estava lendo não era meramente um conjunto de signos lingüísticos, mas valia como instrumento de uma civilização. Certamente que tinha que ver com o colonialismo francês, mas não apenas, tinha também que ver com uma abertura imensa da cultura... Quer dizer, as pessoas aprendiam através dos textos franceses a se relacionar com o mundo, era uma forma da universalização... Isso é um assunto complexíssimo, mas o que a gente nota, como consequência, é uma rarefação do arsenal e do tesouro de leitura que as pessoas trazem. Às vezes porque não sabem línguas, ou porque não leram, ou porque não há produções boas, ou porque não se interessaram, ou não se criou o hábito de leitura na infância, ou os professores não foram bons para estimular os alunos no devido momento... O fato é que os alunos chegam com menos leitura, embora cheguem com a mesma sensibilidade viva que tinham. Vejo que os novos grupos são muito interessados em aprender também; quer dizer, é preciso tratar com gente que sabe menos apenas. Isso não quer dizer que você não precisa tratar deles com o mesmo carinho com que se tratava antigamente. É simplesmente diferente; quer dizer, antes eram mais letrados, hoje não o são... Eu tive sorte... Meu pai era médico, de classe média, minha mãe uma leitora nata, e eu tive contato com gente muito mais abastada do que eu, possuidora de boas bibliotecas. Foi o caso do Dr. Joaquim, que era um médico e já não clinicava, vivia de rendas, e lecionava praticamente de graça. Era, vamos dizer, um capitalista no sentido machadiano, um homem que vivia das heranças e propriedades familiares e que foi empobrecendo em função disto, mas manteve o lazer da leitura, um lado importante da cultura burguesa: no caso dele foi assim uma coisa extraordinária, tornando-o um intelectual requintado e disponível, mas um espécime, enfim, que depois vai se acabando também... O fato é que nós éramos muito mais dispostos para a leitura, para o gosto da literatura, do que hoje a maioria dos meni-

nos. Essa é uma dificuldade do professor de literatura, sobretudo porque ele tem que saber iniciar por coisas que às vezes para nós já eram favas contadas... Mas essas coisas têm que ser reparadas por uma leitura extensiva, combinada à intensiva.

Magma

O que a Universidade pode fazer para mudar esse estado das coisas?

Davi Arrigucci Jr.

Na Universidade nós já pensamos nisso, de como estimular a leitura de livros importantes, ao lado da análise cerrada de texto. E hoje já se critica até isso, já se discute se interessa dar livros importantes... Quer dizer, nos EUA isso é objeto de polêmica: a questão do cânone. Porque o cânone também é uma escolha, certamente, que depende de posição social, que depende de zona de influência, depende da hegemonia de classe etc. Você escolhe de acordo com padrões que você aprendeu e, no fundo, são escolhas ideológicas, não é? Você pode pensar que há algum exagero nisso, como aquele sujeito que chega até a dizer que não se deve mais ler Shakespeare, porque Shakespeare não trata da situação da mulher, do homossexual, do coreano ou do negro ou das pequenas etnias da forma esperada e que existe em outros livros de chicanos... tudo isso lá faz sentido... Numa sociedade que está incorporando as minorias, que pretende se democratizar, a questão do multiculturalismo é de primeira ordem. No Brasil, isto é ainda muito tímido, fica um pouco sempre deslocado, embora já apareça nos congressos de Literatura Comparada. Aparece nas reuniões de professores, mas a gente ainda não sente como força social viva e atuante. Certamente terá o seu lugar aqui também, mas a gente também terá que discutir se não há um pouco de bobagem em você deixar de ler Shakespeare ou deixar de ler Goethe ou Dostoiévski, porque eles representam padrões de classe ou de sociedade que não são exatamente a sua, do seu interesse... Isso pode levar a um emburrecimento geral... Então vamos dizer que no limite aí da crítica literária, do ensino da literatura, há uma idéia do homem que está em jogo. O ensino da literatura, para muitos, poderá parecer um humanismo fora de propósito. E com isso o abatimento do ensino da literatura vai se acentuando, como tem efetivamente se acentuado. Mas há coisas que vão além disso, porque se não houver essa idéia geral, realmente a arte não teria sentido. Nem tudo na arte é meramente etnocêntrico, de pequenos grupos, deve ter alguma coisa que vai além disso, senão ela seria incapaz de nos interessar em atitudes tão diversas, não é? Quer dizer, quando a gente lê Shakespeare, a gente aprende muito sobre comportamentos humanos muito diferenciados, sobre etnias diferentes, sobre preto, branco, azul, qualquer cor que seja, sobre homem e mulher, criança etc. Quer dizer, ali tem um uma experiência histórica de tal forma contundente e complexa que é impossível que o homem não tenha interesse nisso... porque a história é o nosso modo de ser. Acho que limitar a leitura a coisas que nos interessam ou não, segundo classe, cor, isso é de um empobrecimento terrível. A gente deve lutar contra isso e mostrar que essas coisas devem ser discutidas e aparecem também nos textos literários. As posições ideológicas, as posturas etnocêntricas, os racismos diversos, tudo isso tem que ser apontado. Agora, isso não deve ser limite para você discutir também a qualidade com que essas coisas se integram numa estrutura relativamente autônoma, que nos dá o prazer de contemplar valores humanos gerais encarnados nas criações particulares que são as obras de arte.

ENTREVISTA

Magma

Nesse caso, como pensar a Literatura Comparada, que tem uma dimensão política evidente?

Davi Arrigucci Jr.

A Literatura Comparada é um campo tão amplo e complexo, que nós teríamos que passar mais umas duas horas aqui discutindo isso... É uma disciplina, primeiro, de fundo histórico, pelo menos no contexto europeu, onde ela se desenvolveu, sobretudo no contexto francês. Então era um comparativismo de fundo historicista. Você só comparava coisas que tinham fundamento histórico, factual, de eventos, Romantismo na Inglaterra e na França, poetas daqui e de lá... Nos EUA a disciplina tomou um outro rumo desde o princípio, que era a comparação entre a esfera da literatura e outras esferas artísticas ou outras esferas do saber. Então vamos dizer que sofreu uma ampliação que nunca os franceses, por exemplo, aceitaram... Além disso, havia um fundo de comparação que sempre fez parte da crítica literária de um modo geral, porque é difícil você criticar e estudar a particularidade de um texto sem comparar. Quer dizer, há uma dose de comparação que faz parte de qualquer ato crítico. E vamos dizer que grandes tendências da crítica literária, às vezes, foram comparatistas por natureza, como é o caso da Estilística. Como é que você não vai comparar estilos? Estudar estilos é compará-los, tanto estilos de autores quanto de épocas etc. Então, há um comparativismo embrionário dentro de certas tendências da crítica literária desde o século passado até hoje. É possível você verificar estas tendências, não é? Há um comparativismo difuso, há o francês e o americano. De repente se descobre que nada disso permite a definição de uma disciplina com esse nome. No entanto, a gente nota que politicamente a Literatura Comparada... Essa expressão sempre esteve ligada a momentos da história política, como todas as disciplinas. Só que aí é muito forte essa ligação. Na Teoria Literária, você pode imaginar que a Teoria seja um conjunto mais sistemático, ou menos sistemático de doutrinas, pontos de vista sobre a natureza da obra literária, suas funções, o que é crítica literária, o que são escritores, o que é a tradição literária, o que são detalhes da obra literária, o estilo, as imagens etc. Bem, você pode pensar a Teoria Literária como a *Poética* moderna, como os estudos de poética moderna. Quer dizer, às vezes a poética exige mais a retórica etc. E isso é pensável como tal. A Literatura Comparada, porém, sempre recobriu interesses mais ou menos políticos. Quer dizer, ela foi um instrumento, vamos dizer, colonialista, porque era um estudo de como é que a influência da França ou a influência da Inglaterra se deu no mundo onde chegou a literatura francesa, a literatura inglesa. Então vamos dizer que ela se desenvolveu um pouco em torno da noção da política das nações, quando isso se formou no século XIX. Quer dizer, a ascensão da noção de nação, de Estado nacional, é que está ligada um pouco a isso, e ela se desenvolveu um pouco em torno disso... De certa forma, a Literatura Comparada sempre esteve articulada à noção de história política... Mas a melhor literatura comparada que se vê não é esta praticada em nome disto, mas a literatura comparada difusa, dentro de doutrinas, de críticas que sempre se serviram da comparação. Há enormes traços comparativos e importantes na *Mimesis* de Auerbach, que se pode ler como um livro de literatura comparada, não é? Certamente ali, estudando a literatura do Ocidente desde a Bíblia até Virgília Woolf, encontramos inúmeras idéias e problemas que constituem objeto sólido de comparação. E em outros grandes críticos, sempre você encontrará um espaço de comparação, inclusive no Brasil. Antonio Candido é um ótimo exemplo, Augusto Meyer e

MAGMA n. 4, p. 13-40, 1997

Otto Maria Carpeaux também. Quer dizer, idéias comparatistas que nascem de relações entre problemas literários não muito definidos, mas que se definem às vezes dentro de quadros históricos, por comparação... E grande massa dessa contribuição é decisiva para a gente entender a literatura, o que foi a literatura, a literatura das mais diferentes formas. Sem essa comparação, vamos dizer, infusa na melhor crítica literária, você não tem nada propriamente de lastro sólido na Literatura Comparada que possa agüentar o arcabouço de uma disciplina, da definição de uma disciplina. Enfim, foi sempre claudicante a definição de Literatura Comparada. Mas, atualmente, com a crise da idéia de nação, em função da globalização dos mercados, do desenvolvimento do processo capitalista atual, apareceram teorias que tendem a somar sistemas literários, não é? Há várias tendências de englobar e pensar o sistema literário, seja o sistema literário interno de uma nação, ou os contatos desse sistema com sistemas mais amplos, formando uma espécie de cebolão de sistemas superpostos, numa progressiva e sistemática ampliação de generalidades... Há várias tendências da Literatura Comparada que defendem, vamos dizer, o estudo das relações da formação, constituição, desenvolvimento e integração dos sistemas literários... A idéia de sistema literário no Brasil foi defendida por Antonio Candido num livro célebre, a *Formação da Literatura Brasileira*. Ali aparece essa idéia como um sistema orgânico de produtores, de obras e de público, e de como essas coisas se engendram com o sistema de comunicação simbólica entre os homens, que está fortemente assentada, ou profundamente assentada na experiência histórica, e de como isso funciona. Essa foi a formação da literatura brasileira, como é que uma nação, de repente, resolve ter uma literatura e se esforça para fazer isso, e o papel que isso tem... Como é que ela vai de formas de pragmatismo imediato, sensíveis à idéia de missão, até formas simbólicas muito sofisticadas, distanciadas, vamos dizer, de uma militância imediata na noção de literatura. Então, vamos dizer, essa é uma idéia que envolve o comparatismo: a formação de uma literatura, em contraste com a literatura de onde provém, a portuguesa, e com outras literaturas européias, e sem desprezar os vários momentos de intersecção. A idéia da literatura, portanto, como um produto histórico e simbólico que envolve um sistema articulado de autores, obras e público, ou seja, a construção de uma tradição literária, a passagem da tocha entre gerações, entre obras e autores, isto é uma idéia comparatista, e uma idéia originalíssima, que de repente reaparece hoje na idéia de sistema... Bom, mas isso não tem que ver propriamente seja com a designação tradicional da Literatura Francesa, do comparativismo francês, seja com a idéia americana da relação entre artes... De qualquer modo, é bom lembrar que o dito comparatismo americano também já apareceu na obra de um monte de críticos, não é mesmo? Ora aqui, ora ali, aparece a relação entre poesia e pintura, poesia e música... E além disso, então, no quadro atual da disciplina, o que acontece? De repente se vê que os sistemas se encaixam como uma caixa de segredos inexpugnável, ou ocorre um desfazimento da literatura comparada nos estudos multiculturais, que mostram que a cultura na verdade é uma série de grupos disputando a hegemonia ideológica e que produzem aquele tipo de produção aqui, aquele tipo lá etc. Ou seja, estudos culturais ou multiculturais, que é o que virou a Literatura Comparada nos EUA, em grande parte. A discussão passa pelo multiculturalismo, pela posição das mulheres, pela posição dos negros, pela posição das minorias, enfim... São estudos muito interessantes, que certamente fazem um grande progresso na nossa visão do tecido social, do seu desenvolvimento, da sua história, mas que não estão propriamente na exata

ENTREVISTA

tradição da Literatura Comparada. Por isso há uma crise de novo da disciplina, que não consegue definir o seu objeto, nem os seus métodos, nada – e de novo está posta em jogo. Para alguns ex-comparatistas americanos isso não existe mais, o que existe são os estudos culturais, os estudos de literaturas regionais etc. Isso é que interessa. Uma vez perdida a idéia de nação, de literaturas nacionais, subproduto do internacionalismo do capital, do imperialismo etc., nada mais sobra que estudar as particularidades. Bom, estamos diante disso. Então, vamos dizer que há uma eterna história de crises sucessivas da Literatura Comparada para achar o seu próprio umbigo. Na verdade, o umbigo mais interessante, eu acredito que estava na melhor crítica literária. Ou seja, na crítica que, ao desmontar estruturas, estudar as correlações das estruturas literárias com o social e o processo histórico, e ao comparar as obras de arte e seus problemas internos, encontrou sempre um terreno fértil para estudos comparativos, compreende? É o que tem sempre sobrado. Quando se pensa em um estudo comparativo, a gente não pensa em nenhum estudo modelar que defina a disciplina, a gente pensa no lastro infuso de comparação que há na grande crítica. Porque nós não podemos analisar e julgar uma obra literária sem passar pela comparação, não é? Pois é um movimento próprio do espírito crítico comparar...

LIVROS PUBLICADOS

O Escorpião Encalacrado: A Poética da Destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973. [Republicado pela Companhia das Letras em 1995.]

Achados e Perdidos: Ensaio de Crítica. São Paulo: Polis, 1979.

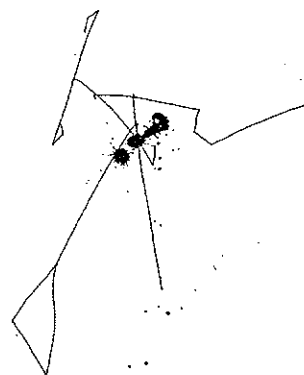
Enigma e Comentário: Ensaio sobre Literatura e Experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

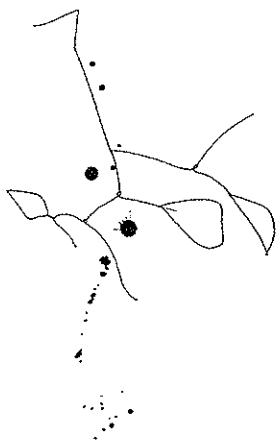
Humildade, Paixão e Morte: A Poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

O Cacto e as Ruínas: A Poesia Entre Outras Artes. São Paulo: Duas Cidades, 1997.



Foto: Malu Oliveira





⁽¹⁾ A reflexão desenvolvida neste artigo se fundamenta num modelo descritivo do processo de formação de uma nacionalidade cultural, inspirado num modelo análogo proposto por Franz Fanon e nos trabalhos de Margaret Mahler. Devido ao escopo deste periódico, a descrição detalhada do modelo não está incluída aqui. Sucintamente: a identidade cultural de um estado-nação compreende duas fases – a *pré-nacional* e a *nacional*. Na primeira, a literatura local não se diferencia de um contexto mais abrangente (por exemplo, a literatura produzida no Brasil da literatura em língua portuguesa). A fase *nacional* se divide em quatro subfases sucessivas parcialmente superpostas: (1) *diferenciação*, (2) *experimentação*, (3) *reaproximação* e (4) *“o caminho da independência”*. A primeira é marcada por uma notável referência à unidade indiferenciada anterior que, embora testada e estendida pela nova produção local, é continuamente comparada a ela, servindo-lhe de medida; a segunda subfase é marcada por uma experimentação autocentrada, cujo critério é auto-referencial e cujo objetivo é ir além dos padrões conhecidos para estabelecer uma produção original; a terceira se caracteriza por um desejo de integração no âmbito internacional, o que implica também um esforço de reaproximação da tradição, desvaloriza-

DO INSTINTO À NACIONALIDADE: A POLÊMICA DA CULTURA NACIONAL NO BRASIL¹

CÁSSIO TAVARES *

RESUMO: Por que a idéia de *nacionalidade* é, para a literatura brasileira, motivo de polêmica? A questão é encarada através da análise de dois casos dessa polêmica, respectivamente nos séculos XIX e XX. A trajetória brasileira rumo à integridade nacional de sua identidade cultural é brevemente revista, revelando semelhanças significativas entre seus pontos de partida e de chegada.

PALAVRAS-CHAVE: Nacionalismo na literatura brasileira; Polêmica Alencar-Nabuco; Inversão centro-periferia na análise cultural.

UM INSTINTO ADQUIRIDO

Na década de 70 do século XIX, mal tendo o Brasil comemorado o cinquentenário de sua independência, Machado de Assis publicava um artigo sobre os rumos de nossa literatura, no qual, desde o seu título, apontava o instinto de nacionalidade como determinante. Segundo ele, o fato de todas as formas literárias buscarem “vestir-se com as cores do país” era então um “universal

* Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP.

acordo"; mais que isso, era para alguns "uma questão de legítimo amor-próprio".² Este é um testemunho claro de que naqueles anos estava em curso uma mudança na maneira pela qual nossos autores encaravam o seu papel na sociedade. Pois sabemos que esse não fora o objetivo dos que antes haviam produzido obras literárias sobre o nosso solo nacional. Haja vista os nossos poetas arcádicos, a quem os contemporâneos de Machado não perdoavam "o cajado e a pastora".³ Com efeito, mesmo Basílio da Gama e Durão, então aceitos como precursores de nossa independência literária, "quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira, literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora".⁴

Mas como explicar o salto ideológico? Por que o nosso século XIX marcou essa passagem de uma literatura de fusão para outra, ansiosa por diferenciar-se? O próprio Machado sugeria a resposta, ao absolver tanto os nossos discípulos de Camões quanto os da Arcádia, alegando que a ordem colonial impusera, entre a colônia e a metrópole, "a homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação".⁵ a nossa independência política. Ao ingressar no círculo dos estados nacionais, o Brasil tornou-se carente de uma identidade nacional autônoma, da qual fariam parte as expressões da cultura, e que passara a buscar já naqueles primeiros cinquenta anos, demonstrando assim uma notável aderência a um padrão típico de engajamento, observável igualmente em outras pátrias.

Passemos à investigação desse processo de constituição da identidade nacional brasileira, que ganha impulso no século XIX. Estávamos, ao que parece, ingressando então na fase *nacional* de nossa literatura ou, mais especificamente, na subfase de *diferenciação*, o que se pode inferir da índole comparatista das discussões sobre a literatura brasileira.⁶ No entanto, o ideal nacional provocou polémicas sérias, nas quais rondaram, sempre, fantasmas importados (valores, estéticas, filosofias...). Se é assim, estamos diante de uma aparente contradição que precisa ser desfeita: se estávamos em pleno processo de *diferenciação* ou, em outros termos, se o assim chamado *instinto de nacionalidade* era, de fato, como diz Machado, um *universal acordo*, por que tal tema resultaria tão estrepitosamente polémico para contemporâneos seus? E por que o seria de novo para contemporâneos nossos, recentemente, quando supostamente já temos uma literatura?

ENTRE IDEIAS NACIONAIS: ALENCAR OU NABUCO?

O fracasso de bilheteria da montagem teatral de uma peça de José de Alencar motivara Joaquim Nabuco a publicar um artigo a respeito da situação do teatro brasileiro contemporâneo e de seu público – assim deflagrou-se a explosiva polémica Alencar-Nabuco.⁷ Embora eivada de ataques pessoais infantis⁸ e ainda que de uma retórica superficial boa parte do tempo, vista em seu contexto, ela nos fornece dados para uma melhor compreensão do processo cultural que estava em curso. Uma vez expurgada de seus piores momentos, a polémica retém, além de opiniões sobre estilo, argumentos do período acerca da escravidão, da Companhia de Jesus, da política no império etc., polarizados pela atitude dos debatedores ante a questão do liberalismo no Brasil.

da na subfase anterior (a dúvida quanto à medida desejável de proximidade gera tensões); na última subfase, busca-se o equilíbrio das fronteiras, com uma redução do interesse pela imposição de seus próprios critérios e, ao mesmo tempo, com uma menor suscetibilidade aos critérios estrangeiros.

(2) MACHADO de ASSIS, "Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de Nacionalidade", in *Obra Completa*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Aguilar, 1973, v. 3, p. 801.

(3) *Idem, ibidem*, p. 802.

(4) *Idem, ibidem*.

(5) *Idem, ibidem*.

(6) É claro que não havia no Brasil do século XIX uma intelectualidade que pudesse levar adiante, com sucesso, um projeto de literatura comparada – o próprio Machado lastima a inexistência de uma crítica literária no país (*op. cit.*, p. 804). No entanto, como poderemos observar mais adiante, a comparação era ponto de partida necessário para a discussão sobre a questão nacional.

(7) O artigo inicial de Nabuco obteve resposta imediata de Alencar, publicada no mesmo periódico – *O Globo*. Em seguida, tal jornal concedeu a cada um deles uma coluna semanal na qual debatessen, espa-

ço que ocuparam acaloradamente entre setembro e novembro de 1875. Todo esse material, acrescido de duas breves notas de Alencar não publicadas na ocasião, foi reunido em livro – cf. Afrânio COU-TINHO (org.), *A Polêmica Alencar-Nabuco*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965. Desse volume foram extraídas todas as citações da polémica feitas aqui e a referência a elas será feita apenas pelo número da página no referido volume, acompanhada (para deixar explícita a cronologia) da data original de publicação n' *O Globo*.

(8) Roberto Schwarz observava que a disputa "é pobre em reflexão e baixa nos recursos – 'um fêto à fêto de gigantes', segundo Afrânio Coutinho: briga até para ver quem sabe mais francês" (Roberto SCHWARZ, "A importação do romance e suas contradições em Alencar", in *Ao Vencedor as Batatas*, 4ª ed., São Paulo, Duas Cidades, 1992, p. 31).

(9) Cf. "As idéias fora do lugar", in *Ao Vencedor as Batatas*, *op. cit.*, p. 13-28.

(10) Nestor Goulart Reis Filho *apud* R. SCHWARZ, "As idéias fora do lugar", *op. cit.*, p. 20.

Roberto Schwarz⁹ mostra bem que tal questão – melhor dizendo, impasse – consistia na disparidade entre a sociedade brasileira, fundada na escravidão, de um lado, e no favor, de outro, e as idéias do liberalismo europeu. Impasse, pois era impossível àquela sociedade brasileira desfazer-se de qualquer dos dois elementos incompatíveis: sua estrutura socioeconômica e o pensamento ocidental dominante. E era a nossa nascente comunidade artística e intelectual que estaria na contingência de lidar com essa contradição, uma vez que, dotada daquele instinto de nacionalidade, tomava para si a responsabilidade de prover o país de uma identidade cultural separada e íntegra, que resultava, a cada tentativa, ou dependente ou cindida, contrariando o projeto. Mas a polémica em questão não resultou imediatamente do paradoxo exposto por Schwarz: foi preciso a aquisição do sentimento nacional para, no interior daquele paradoxo, pôr em combustão um conflito até então acomodado. De que maneira as atitudes de Nabuco e de Alencar perante as contradições do quadro nacional moldavam os seus sentimentos nacionais, e como isso se refletiu na polémica entre ambos?

Se a expressão *idéias fora do lugar* descreve o paradoxo, então podemos pensar em várias atitudes pessoais redutoras do desconforto que ele introduziu no sentimento nacional. A primeira delas seria abraçar as idéias e abandonar o lugar, como Henry James, que deixou os Estados Unidos rumo à Inglaterra. Ele percebia que a sociedade americana era inadequada às suas idéias e à forma literária de sua escolha. Essa atitude não nos interessa, pois quem a assumisse deixaria de participar, via de regra, da história de seu povo. Outra possibilidade seria desprezar as idéias e participar integralmente das condições do lugar. Isso implicaria tornar-se indiferente a qualquer idéia de progresso e se dedicar a algo como o tráfico de escravos, por exemplo. Essa atitude seria incompatível com a produção literária e, portanto, também não nos interessa. Entre esses dois extremos está a atitude mais saudável e menos frequente: aceitar o contrasenso das idéias e do lugar, preservando-se pelo distanciamento crítico, que poderia assumir a forma, por exemplo, de ironia. Possivelmente a atitude mais renovadora, vêmo-la amiúde em Machado de Assis.

A quarta atitude possível nos interessa mais: a que nega o lugar, ou seja, a realidade local. Como nas casas rurais paulistas em que se viam nas paredes janelas pintadas "com vistas sobre ambientes do Rio de Janeiro, ou da Europa, sugerindo um exterior longínquo, certamente diverso do real, das senzalas, escravos e terreiros de serviço".¹⁰ Isso equivaleria, no nosso caso, a considerar universais as idéias da modernidade européia e, conseqüentemente, a desprezar como defeito o que, aqui, as contradisse. Essa atitude possibilitou a artistas e críticos a adoção integral dessa *modernidade* – é o caso de Nabuco ao longo de sua discussão com Alencar. É curioso que, embora Nabuco freqüentemente acertasse em sua crítica, o resultado dela era sempre um erro: disse, por exemplo, que é cruel tornar um escravo o elemento ridículo numa comédia, para dele rimos. E há crueldade na concepção da peça a que se refere (*Demônio Familiar*): Alencar ali apresentou a escravidão doméstica como um elemento de degradação da família; no entanto, o fez em virtude da falta de moral do escravo e não por ser a escravidão em si mesma imoral – o que apenas revela em Alencar o espírito de seu tempo e de seu lugar. Com efeito, em sua defesa, Alencar alega tratar, naquela peça, dos "inconvenientes da domesticidade escrava, a qual, por isso mesmo que em geral é constante e hereditária, entrava mais em nossa intimi-

dade, insinuava-se insensivelmente no próprio seio da família" (p. 124, 28/10); alega ter combinado em sua obra "os costumes criados pela escravidão (...) com as aspirações nobres da pureza da família e da regeneração da sociedade" (p. 122, 28/10). É importante notar que as aspirações nobres, no caso d' *O Demônio Familiar*, dizem respeito aos senhores, enquanto os costumes (inconvenientes) são dos escravos; a violência que acompanhou a escravidão jamais é denunciada como tal. Acrescente-se a isso o desejo de purificação da família, instituição na prática negada aos escravos – o próprio título da peça já é sugestivo de não haver nela uma crítica à escravidão. Tal insensibilidade Nabuco não perdoa. Mas ele quer vetar à literatura a representação de certas máculas sociais e, para combater a escravidão, propõe ocultá-la do *mundo civilizado* – é a única forma de se sentir parte dele; indignado, ele protesta:

Aí está o teatro que o Sr. J. de Alencar teve a nenhuma compaixão de fundar! Aí está a nossa sociedade, (...) a *verdadeira*, como ele julgou fotografá-la, separada do mundo inteiro pelo desgosto, pelo desdém que o seu teatro havia de provocar diante de uma platéia européia. Nós porém não podemos ter por nacional uma arte que para o resto do mundo seria uma aberração da consciência humana (p. 106, 24/10).

Aqui podemos notar o seu apego às idéias da *modernidade* européia, e como o perturba uma realidade onde essas idéias não encontram lugar. E Alencar o provoca, lembrando-o de que "deve sua educação e bem-estar ao café, ao algodão e à cana, plantados pelo braço cativo" (p. 119, 28/10). E além da questão escravista, poderíamos elencar muitos outros exemplos com o mesmo sentido; como observa Roberto Schwarz, "Nabuco põe o dedo em fraquezas reais, mas para escondê-las", e se Alencar aceitasse sua crítica, talvez escrevesse romance europeu.¹¹

Há ainda uma última – e importante – atitude possível ante o paradoxo das idéias fora do lugar: negar a inadequação das idéias ao lugar, promovendo uma espécie de contorcionismo da razão que permitisse até confundir atraso com progresso, arbítrio com universalismo etc. Essa atitude conviveu bem com a instituição do favor que presidía a nossa vida urbana; com efeito, as modernas idéias européias acabaram, pela distorção, sendo usadas como base de justificação do mesmo.¹² Foi esta a atitude de Alencar, tanto em sua obra como na defesa dela. Tendo sido político, ele não só transitava num meio regido pelo favor, como também estava habituado a usar de suas habilidades retóricas na defesa desse meio – e a sua *liberdade* na manipulação das idéias Nabuco muito deplojava. Tanto que Nabuco escolhe, para o seu artigo de encerramento, o tema do pensamento político de Alencar, e pergunta indignado: "Estará a idéia, o pensamento, condenado a ser um acessório da palavra?" (p. 217, 21/11). Eis uma amostra da sua crítica um tanto incisiva:

Não há idéia que o Sr. J. de Alencar não tenha sustentado, não há tese que ele não tenha defendido e atacado com a mesma paixão; toda a sua ambição é a dos sofistas antigos, nessas condições é difícil desprender de um livro seu a idéia, o pensamento que o produziu (p. 211, 21/11).

Mas se essa atitude de ocultação levava Alencar a reincidir tenazmente nas fraquezas que Nabuco apontou em sua ficção, a presença dessas mesmas

⁽¹¹⁾ R. SCHWARZ, "A importação do romance e suas contradições em Alencar", *op. cit.*, p. 32.

⁽¹²⁾ *Idem*, "As idéias fora do lugar", *op. cit.*, p. 15-7.

⁽¹³⁾ *Idem*, "A importação do romance e suas contradições em Alencar", *op. cit.*, p. 32. A expressão *ideologia de segundo grau*, do mesmo autor, vem de outro ensaio – "As idéias fora do lugar", *op. cit.*

⁽¹⁴⁾ Apud A. COUTINHO, *A Polêmica Alencar-Nabuco*, *op. cit.*, p. 6.

⁽¹⁵⁾ O caráter nacionalista do comparatismo pode ser inferido da própria natureza da subfase de *diferenciação*, que, aliás, marca o início da fase *nacional*.

⁽¹⁶⁾ Antonio CANDIDO, "Uma literatura empenhada", in *Formação da Literatura Brasileira*, 6ª ed., Belo Horizonte, Itatiaia, 1981, v. I, p. 27.

fraquezas, tão óbvias que indignavam seu denunciador, tornaram sem efeito a ocultação pretendida, ideológica em *segundo grau*.¹³

Afinal, diante de tudo isso, Alencar ou Nabuco? Ora, a pergunta encerra um ardil: enquanto este expunha contradições para ocultá-las, aquele, ocultando-as, as colocava à mostra, o que indica o quanto, em ambos os casos, as idéias continuaram fora do lugar – a ponto de queixar-se o progressista ao conservador da denúncia de nossas chagas sociais (p. 106, 24/10), enquanto este contra-argumentava que a arte não se pode abstrair da sociedade em que vive (p. 121, 28/10)! Qual, então, o sentido específico desse conflito, além de reconfirmar o fora de lugar das idéias? A nossa tese é que, embora os debatedores diferissem na atitude, não diferiam em sua motivação – o instinto de nacionalidade –, nem em seu propósito – uma nacionalidade literária digna de orgulho. Para muitos, esta afirmação será tão prontamente aceita com respeito a Alencar quanto rejeitada em relação a Nabuco; entretanto, penso que uma leitura cuidadosa dessa polêmica dará razão para crermos que o *universal acordo* de Machado continua valendo aqui também. Ainda que Nabuco fosse tido como europeizante, e ainda que ele próprio se considerasse "antes um espectador do meu século do que do meu país".¹⁴ Pois, pelo menos em sua crítica literária à obra de Alencar, ele demonstrou exigir dela ser portadora de uma imagem nacional do Brasil – claro que, por tudo o que foi dito aqui, uma que pudesse ser ostentada orgulhosamente perante o mundo ocidental. Eis o desagravo de Nabuco, relativo à acusação de ser antinacional:

O Sr. J. de Alencar pode negar-me patriotismo; o patriotismo afirma-se por atos e não por palavras, nem o seu nem o meu já passou por essa prova (...) Não conheço, não há sociedade ao mesmo tempo mais desprezível e mais ridícula do que essa que ele chamou brasileira (p. 106, 24/10).

A verdade é que Nabuco rejeitava o Brasil como o propunha Alencar e o criticava por não ser um Brasil moderno (*uma aberração da consciência humana*). Tanto que encerrou o seu último artigo expressando sua confiança na força moral de seu país e afirmando que, à medida que o gênio da nação se desenvolvesse, as obras de Alencar desapareceriam no esquecimento (p. 218, 21/11). Vale lembrar que a acusação de eurocentrismo que Nabuco lançava contra Alencar era tão veemente quanto a recíproca. Vimos Nabuco atacar Alencar com base em Chateaubriand, Dumas Filho, G. Ferry, Feuillet, Cooper, entre outros; já Alencar se apoiou em Balzac, Virgílio, Vieira, Shakespeare, Sófocles, G. Sand, Longfellow, Molière etc. O procedimento comparativo era, como seria de esperar, nacionalista em ambos:¹⁵ de um lado, Nabuco conclui que "cada novo romance que faz sensação na Europa tem uma edição brasileira dada pelo Sr. J. de Alencar" (p. 135, 31/10); Alencar, de outro, intui (incapaz de formalizá-la) a inviabilidade do ideal de Brasil implícito na crítica de Nabuco e sugere – em vários momentos – ser esta uma crítica de quem jamais experimentou produzir uma obra brasileira. De qualquer modo, como vemos, mesmo em Alencar o sentimento nacional resulta em ambigüidades notáveis: se, por um lado, sua obra refletiu o espírito de um povo que desejava se estruturar em bases modernas mesmo sem os antecedentes históricos para tal modernidade, por outro, o seu

nacionalismo infuso contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real, resolvendo-se por vezes na coexistência de realismo e fantasia, documento e devaneio (...)¹⁶

Essa ambigüidade Nabuco rejeitava com paixão – tanto que, antes de criticar o romance indianista de Alencar, põe como seu objetivo discutir “que futuro, que relação com o país, que razão de ser, que direito de chamar-se brasileira, tinha essa falsa literatura tupi” (p. 84, 17/10). Em contrapartida, a ambigüidade da crítica de Nabuco a Alencar é igualmente visível. Não se pode subestimar a importância que Nabuco dava à referência da modernidade, às idéias modernas ainda que fora do lugar – elas são, para ele, ponto de partida para qualquer cultura nacional que se quisesse fundar. Por isso ele valorizava tanto a aprovação e o olhar europeus. O resultado é que remover da obra de Alencar aquilo que nela afronta o sentimento nacional de Nabuco significa erradicar o que tortuosamente ela tem de nacional. Há evidências, na sua crítica à obra de Alencar, desse constante olhar do *outro* – diz ele, a respeito de *Tracema*:

A natureza americana (...) não está em seu livro, e a prova disso é que um estrangeiro não compreenderia a poesia que ele tem para muitos de nós: não há uma página de que se pudesse fazer um quadro; não há descrição, que tenha valor próprio, o que há são sinais que somente nós compreendemos (...) (p. 189, 14/11).

Entretanto, não estou interpretando esta mútua crítica como denúncia de militância por uma identidade européia, interpreto-a pela negativa: como uma acusação recíproca de não edificação de uma cultura nacional íntegra e separada, segundo os critérios particulares do acusador. Pois, pela natureza diversa de suas atitudes, não podiam admitir o país um do outro: Nabuco se envergonhava do Brasil de Alencar, pois este deixava as contradições intocadas à mostra; inversamente, Alencar não se reconhecia no de Nabuco, em que só havia lugar para modernidade e progresso e que, por isso, parecia grosseiramente estrangeiro. Ambos queriam afirmar o Brasil, mas era tão impossível ao nacionalismo de Alencar aceitar um Brasil dependente quanto ao de Nabuco um Brasil cindido. Nosso país era cindido em Alencar e dependente em Nabuco, enquanto em nossa realidade social era tanto um quanto outro.

Voltamos assim ao ponto de partida: aquilo a que Machado chamara *instinto de nacionalidade* e que aparecera, segundo ele, na produção literária que antecedeu a polêmica Alencar-Nabuco aparece agora, distorcido pelas condições de seu aparecimento, como o motor dessa polêmica. Portanto entendemos desfeita a aparente contradição entre a universalidade da atitude de *diferenciação* e a polêmica analisada. Sigamos, então, na procura de compreender por que a questão nacional continua polêmica até nossos dias. Sabemos que o referido *instinto* é adquirido (sempre em razão de fatos políticos) e que resultou, nas primeiras décadas de nossa existência como estado-nação, numa expectativa de encontrarmos, na literatura, um sentido nacional – será que já o achamos?

A QUESTÃO NACIONAL REVISITADA: CENTRO OU PERIFERIA?

A nossa literatura é ramo da portuguesa (...) Elas se unem tão intimamente, em todo caso, até meados do século XIX, que utilizo (...), para indicar esse fato, a expressão “literatura comum” (brasileira e portuguesa). Acho por isso legítimo que os historiadores e críticos da mãe-pátria incorporem Cláudio ou Sousa Caldas e acho legítimo incluí-los aqui.¹⁷

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 28.

TAVARES. Do Instinto à ...

¹⁸ *Idem, ibidem* p. 26.

¹⁹ *Idem, ibidem*.

²⁰ MACHADO de ASSIS, “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de Nacionalidade”, *op. cit.*, p. 805.

²¹ Franz FANON, “Sur la culture nationale”, in *Les Damnés de la Terre*, Paris, Maspero, 1968, p. 174 (Tradução livre).

MAGMA n. 4, p. 43-54, 1997

Tal comunhão, proposta por Antonio Candido, justifica-se nesse caso por se referir à nossa literatura em sua fase *pré-nacional*. O próprio Antonio Candido observa que o empenho dos autores dessa época (em particular os neoclássicos) visava à competência literária, ainda que expressando-se “segundo os moldes universalistas do momento”.¹⁸ No período seguinte, o empenho se deslocou para a nacionalização da nossa produção literária, que passou a ser considerada “parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los”.¹⁹

Ingressávamos então em nossa fase *nacional* e, especificamente, na subfase de *diferenciação* – é nesse contexto que se inserem tanto a polêmica Alencar-Nabuco quanto o artigo em que Machado de Assis observava tão distintamente o *instinto de nacionalidade* de nossos autores de então. Os conteúdos de nossa jovem nação, com toda a sua herança colonial, não haviam encontrado ainda uma forma adequada de expressão, conformando-se obrigatoriamente às formas estrangeiras disponíveis. Da necessidade de verificar a validade de tal acomodação, adveio uma discussão (prejudicialmente apaixonada no caso de Alencar e Nabuco), em que a comparação da forma e da *força mimética* de obras nacionais e estrangeiras se tornou um procedimento historicamente necessário ao estabelecimento de critérios valorativos. Aliás, é curioso notar que, além do já conhecido *instinto*, Machado observasse em seu artigo também a índole comparatista de nossa crítica (então incipiente): “Há aqui muito amor a essas comparações”,²⁰ avisava ele ao nomear os autores que nos serviram de modelo. Com efeito, Alencar e Nabuco partem ambos, em seu debate, do procedimento comparativo (já citamos alguns dos nomes que os orientavam).

De qualquer modo, a experiência do nosso século XIX estabeleceu as primeiras referências distintivas de uma identidade literária nacional em vias de separação. A obra de Alencar seguiu a de Machado de Assis, cuja assimilação como evidência de maturidade apontava para a possibilidade de vãos mais altos, mais ousados, os quais empreenderia o modernismo de 1922 – em nosso processo nacional, passávamos à fase de *experimentação*. Havíamos já adquirido o necessário para que o nosso modernismo não fosse apenas a absorção da modernidade alheia, mas representasse um avanço real na busca de nossos conteúdos e das formas adequadas à sua expressão. Ainda que acompanhado às vezes de certa ingenuidade, natural em uma nacionalidade literária jovem, e resultado, parcialmente, de um excessivo autocentrismo igualmente natural. Após o esgotamento desse breve período autocentrado inaugurado pela Semana de Arte Moderna, ingressamos na fase de *reaproximação*, que é, para nós, de todas, a mais problemática.

O aumento da autoconsciência da cultura nacional obtido na fase de *experimentação* fez crescer o sentido de identidade e resultou numa necessidade de comungar do círculo das nações; o aparecimento dessa necessidade já havia sido previsto por Fanon:

A consciência de si não é impedimento para a comunicação. A reflexão filosófica nos ensina, ao contrário, que é a sua garantia. A consciência nacional, que não é o nacionalismo, é a única coisa que nos dá dimensão internacional.²¹

O que há de trágico no projeto (e que Fanon não esclarece) é que a ordem mundial, que não reserva lugar para todos, tem tornado complicada, para as nações de capitalismo tardio, essa *dimensão internacional*. E o resultado para nós é nefasto: transformar em impasse a nossa *crise de reaproximação*. Por isso, depois do modernismo, os nossos intelectuais (há exceções) parecem ter andado em círculos, ora buscando aquela dimensão internacional pela absorção acrítica de modelos exógenos, ora defendendo conquistas anteriores pela negação dos mesmos modelos – ambas as buscas feitas, amiúde, de distorções de raciocínio análogas às daquelas do nosso século XIX, das quais já falamos. Com isso dilui-se o sentido de identidade nacional, que chega a ser sentida como vácuo: não temos uma “cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética entre o não ser e o ser outro”.²²

A verdade é que a cristalização do processo de formação da nossa identidade cultural na sua fase de *reaproximação* a converte em uma repetição degradada das fases anteriores. Pela estereotipia do procedimento comparativo – que é polarizado, ora uma busca só de semelhanças (fusão), ora de diferenças apenas (isolamento); pela ingenuidade da afirmação nacional; pelo desnordeio na produção e na crítica, que a cada instante supõe partirmos do zero.²³ Com efeito vivemos, no centenário da polêmica travada por Alencar e Nabuco (na fase de *diferenciação*), condições análogas às que a motivaram. Na verdade, para revivê-la toda, apenas a paixão do segundo e o ressentimento do primeiro faltaram às partes implicadas. Curiosamente, a polêmica envolve um livro de Afrânio Coutinho que (segundo ele) “versa (...) sobre a formação e o desenvolvimento do *instinto de nacionalidade* na crítica brasileira, durante o século XIX”.²⁴ Ingredientes adicionais, em oposição velada, os encontramos nos trabalhos de Antonio Candido e Silviano Santiago:

Há literaturas de que um homem não precisa sair para receber cultura e enriquecer a sensibilidade (...). Se isto já é impensável no caso de um português, o que se dirá de um brasileiro? A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das musas (...). Os que se nutrem apenas delas são reconhecíveis à primeira vista (...) pelo gosto provinciano e falta do senso de proporções.²⁵

Mas no momento mesmo em que se abandona o domínio restrito do colonialismo econômico, compreendemos que muitas vezes é necessário inverter os valores dos grupos em oposição, e talvez questionar o próprio conceito de superioridade.²⁶

Enfim aparece uma crítica severa a Coutinho e Candido, na versão mais radical da visão de Santiago representada por Haroldo de Campos. Para este, que propõe algum tipo de panconia, ambos pecam pela abordagem histórica (diacrônica): o primeiro conclui ufanisticamente, partindo dela mesma, uma tradição afortunada; o segundo, por outro lado, encara com “ceticismo irônico” a “arbitrariedade” e a “rentabilidade” (duvidosa) de sua própria atitude crítica.²⁷

Nos trabalhos de Afrânio Coutinho observa-se que a crítica tem fundamento: a argumentação dele é cheia de contradições, através das quais ela logra fundamentar-se, de forma circular, em convicções prévias. Na obra criticada, por exemplo, A. Coutinho afirma que para a corrente nacionalista da crítica “a literatura do país é brasileira desde o início”; a afirmação já parece tautológica

⁽²²⁾ Paulo Emílio Salles Gomes, *apud* Silviano SANTIAGO, “Apesar de dependente, universal”, in *Vale Quanto Pesa*, São Paulo, Perspectiva, 1982, p. 13-24. O trecho citado está na epígrafe do ensaio, o que é bastante significativo.

⁽²³⁾ A esse respeito, ver Roberto SCHWARZ, “Nacional por subtração”, in *Que Horas São?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 29-48, esp. p. 30.

⁽²⁴⁾ Afrânio COUTINHO, *A Tradição Afortunada*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1968, p. xxi (o grifo é nosso).

⁽²⁵⁾ A. CANDIDO, “Prefácio da primeira edição”, in *Formação da Literatura Brasileira*, *op. cit.*, p. 9.

⁽²⁶⁾ Silviano SANTIAGO, “O entre-lugar do discurso latino-americano”, in *Uma Literatura nos Trópicos*, São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 12.

⁽²⁷⁾ Haroldo de CAMPOS, “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, *Boletim Bibliográfico*, São Paulo: Biblioteca Mário de Andra-

de, v. 44, n. 1/4, p. 112, jan./dez.1983.

⁽²⁸⁾ A. COUTINHO, *A Tradição Afortunada*, *op. cit.*, p. 9-10.

⁽²⁹⁾ Afrânio COUTINHO, “Que é literatura brasileira?”, in *O Processo da Descolonização Literária*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, p. 19.

⁽³⁰⁾ Sob o capitalismo a unidade cultural pode ser posta, sem parecer ridícula, como justificativa de um esforço político-militar de unificação de territórios – lembrem-se os casos do pan-eslavismo e pan-germanismo.

como está, mas ele prossegue, definindo tal início como o “momento em que se instalaram as condições adequadas à criação de uma nova sociedade e civilização” – ou seja, a sociedade e a civilização brasileiras.²⁸ Trocando em miúdos: *a literatura brasileira é brasileira desde que é brasileira*. E podemos afirmar que em tal corrente nacionalista da crítica inclui-se o próprio Afrânio Coutinho, que, anos mais tarde, resgataria o projeto de determinar a origem da literatura brasileira nas mesmas bases dessa tautologia. Lá, à questão “que é literatura brasileira?”, responderia: “É a busca do caráter brasileiro para expressão na literatura”.²⁹

O caso de Antonio Candido não é tão simples. Embora Haroldo de Campos baseie seu argumento na supressão do período barroco realizada por Antonio Candido, a visão da literatura brasileira como *galho secundário* de um arbusto já ele secundário é igualmente impensável para o primeiro, que foge da idéia de história nos estudos literários. Ora, é a história que nos liga à experiência colonial, para nós inegavelmente formadora e responsável por importantes traços particulares do barroco que Haroldo de Campos exalta.

É possível que Antonio Candido tenha cometido exagero na quantificação da nossa dependência, o que se nota particularmente no uso da palavra *provinciano* (em oposição a metropolitano?; neste caso será óbvio que só poderei *corrigir* o meu gosto provinciano através da literatura da metrópole). Mas, na verdade, este é apenas um lado do problema, que reside na própria natureza ideológica do conceito de nação, ele mesmo já desigual. Por exemplo, não há quem discorde de que Cervantes seja autor espanhol; entretanto, sua produção se deu muito antes do aparecimento histórico do estado espanhol: Cervantes era já homem feito quando se uniram os reinos de Aragão e Castela para expulsar os mouros – por razões político-religiosas, e não em nome de uma pretensa unidade cultural, tal como se proporia mais tarde.³⁰ A atual nação espanhola se apropria convenientemente desse autor porque, graças à moderna junção entre nação e estado, tudo o que se passou em território do estado espanhol torna-se automaticamente parte do patrimônio da nação espanhola (ainda que não a tenha conhecido como estado-nação). Mas quando da cultura portuguesa, instalada com sucesso na América após a aniquilação das civilizações locais, resulta o estado brasileiro, a nação brasileira fica obrigada a considerar Camões, por exemplo, um estrangeiro. Ora, Camões participa igualmente da nossa herança cultural, assim como Sófocles. Parece-me que tal desigualdade, como tantas presentes na ordem mundial, só poderá ser desfeita com a superação da própria forma nacional; em consequência, não há muito do que criticar Antonio Candido, exceto, talvez, de não haver acrescentado à observação de nossa dependência a mesma ressalva feita aqui. O que ele faz, de qualquer modo, é se manter sensatamente refratário aos apelos perigosos do entusiasmo nacionalista.

Mesmo assim Haroldo de Campos conclui que o pensamento de Candido, por seu ceticismo, é *disfórico*, enquanto o de Coutinho é, por seu ufanismo, *eufórico*. Entretanto, partindo dessa nomenclatura, eu diria que o pensamento crítico de Haroldo de Campos é *a-fórico*, pois, vestido de uma poética e uma erudição enganosas, propõe a libertação, mas alcança apenas disfarçar a dependência. No seu raciocínio partimos de um rebaixamento valorativo da concepção de origem, de nacionalidade literária, o que autoriza a revisitação de textos de toda parte; seguimos pela leitura de nossa literatura pelo viés da *diferença* em

relação aos textos revisitados; achando-a diferente, concluímos por fim que ela é antropofágica e, portanto, melhor que as outras, as quais revisitamos. Ora, se havíamos no início declarado irrelevantes as fronteiras interliterárias, e somente isso nos autorizara a apropriação de textos "alheios", como podemos no fim achá-las relevantes, a ponto de atribuir qualquer julgamento de valor à nossa literatura nacional como tal? Vemos assim que a inversão centro-periferia pretendida por essa corrente de pensamento é artificial e se funda no desejo mais que nos fatos, como já havia apontado Schwarz.³¹

Tal desejo, cuja origem está na natureza da subfase de *reaproximação*, advém de empreendê-la com horror à idéia de se perder no outro, e tem como resultado o autocentrismo – não pelo prazer do *si-mesmo* (*experimentação*), mas pela recusa daquele *outro*. O horror vem da prolongada continuação da situação inferiorizada a que a ordem mundial nos tem atado; deságua, porém, no autocentrismo ambíguo de uma *crise de reaproximação*. Pois as idéias da modernidade europeia nos são tão necessárias quanto o eram no século XIX. O desejo vai desaguar numa busca desesperada por diferenças,³² presente em Haroldo de Campos, Silviano Santiago, Afrânio Coutinho e no projeto de literatura comparada que nos oferece Leyla Perrone-Moisés.³³

Santiago exemplifica a sua crítica de diferenças analisando a palavra *índio*: "se entre os europeus aquele significante exprime um desejo de expansão, entre os americanos, sua tradução marca a vontade de estabelecer os limites da nova pátria".³⁴ A distinção tem fundamento; entretanto, o problema é que, uma vez demonstrada tal distinção, essa linha crítica se entende desobrigada de julgar a obra por qualquer outro critério. Em Afrânio Coutinho, postula-se o critério da diferença, afirma-se a *mistura* como sendo a diferença constituidora da brasilidade e, a cada novo ingrediente estrangeiro encontrado, declara-se mais rica a mistura, melhor portanto a nossa arte. O expediente é tão curioso que as semelhanças passam a ser vistas como diferenças (tanto que o comparatismo de Coutinho é essencialmente o tradicional).³⁵ Um exemplo: o barroco foi trazido ao Brasil pelos jesuítas, cuja base era Roma; é originário da Espanha, e não se desenvolveu muito em Portugal; o barroco veiculava o modo de pensar da Contra-reforma; segue que o estilo da arte colonial brasileira não era português – portanto era autenticamente brasileiro.³⁶ Postulada a mistura como nacional por excelência, não lhe parece necessário, por exemplo, explicar o que tem de brasileiro a ideologia da Contra-reforma. Da mesma forma, Anchieta ter escrito em latim, tupi e italiano, além do português, torna-se evidência incontestada de sua brasilidade³⁷ – o que me leva a imaginar que, por ter escrito também em inglês e francês, Fernando Pessoa deva talvez ser excluído da literatura portuguesa, com todas as suas referências sebastianistas! O curioso é que, com a única diferença de chamar *antropofagia* ao que para Afrânio Coutinho é *hibridismo* ou *sincretismo*, Haroldo de Campos adota, com maior sutileza e menor ingenuidade, o mesmo expediente – o que sua crítica àquele não faria supor; vê-se nele o mesmo enriquecimento do pobre, pelo passo filosofante de constituir o *ser pelo não ser*: não ter identidade nos identifica, como expresso na epígrafe ao trabalho de Silviano Santiago citada mais acima.

É curioso também que, da forma como a diferença é considerada, não importa quão pobre fosse a nossa literatura, ela seria rica ainda assim. E assim como Pierre Menard pode, no conto de Borges, ser autor de um Quixote totalmente distinto daquele que escreveu Cervantes, mesmo que, palavra por pala-

(31) Cf. R. SCHWARZ, "Nacional por subtração", *op. cit.* De fato, a atitude exaltada de Haroldo de Campos lembra muito a de Nabuco cem anos antes, apesar do revestimento filosófico com que recobre a "modernidade" brasileira de hoje – aliás, é interessante observar o sucesso que tem tido entre nós o desconstrutivismo, pensamento filosófico de origem francesa, por nós colocado na base da afirmação nacional. Veja também, a esse respeito: Roberto SCHWARZ, "Fim de século", *Folha de S. Paulo*, 14.12.1994, Caderno Mais!.

(32) Trai-se o desespero des-sa busca na honestidade de Silviano Santiago ao tratar do comparatismo tradicional: "Tal tipo de discurso crítico apenas assinala a indigência de uma arte já pobre por causa das condições econômicas em que pode sobreviver, apenas sublinha a falta de imaginação de artistas que são obrigados, por falta de uma tradição autônoma, a se apropriar de modelos colocados em circulação pela metrópole" ("O entre-lugar do discurso latino-americano", *op. cit.*, p. 20). Ora, o mesmo autor, no mesmo trabalho (em trecho citado anteriormente), nega o vínculo entre dependência cultural e eco-

nômica. Sobre isso, vale lembrar que a *nacionalidade* das tradições literárias está sujeita às desigualdades impostas de saída pela ideologia nacional.

(33) Cf. Leyla PERRONE-MOISÉS, "A crítica de fontes", in *Falência da Crítica*, São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 77-85; e "Literatura comparada, intertexto e antropofagia", in *Flores da Escrivania*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 91-9.

(34) S. SANTIAGO, "O entre-lugar do discurso latino-americano", *op. cit.*, p. 25.

(35) Cf. Afrânio COUTINHO, "As vantagens da literatura comparada", in *O Processo da Descolonização Literária*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, p. 153-7.

(36) A. COUTINHO, "Que é literatura brasileira?", *op. cit.*, p. 21.

(37) *Idem*, *ibidem*, p. 19.

(38) S. SANTIAGO, "O entre-lugar do discurso latino-americano", *op. cit.*, p. 25.

vra, os dois textos sejam idênticos, nossos autores ganham, segundo aqueles críticos, total liberdade para serem brasileiros, ainda quando menos o pareçam. A comparação não é absurda: o próprio Silviano Santiago a propõe como "a metáfora ideal para bem precisar a situação e o papel do escritor latino-americano".³⁸ A solução assim encontrada é, enfim, uma mentira bem-vinda, que nos proporciona a sensação de havermos já alcançado a *dimensão internacional* de que falava Fanon, ou seja, maturidade cultural como nação. A verdade me parece ser, ao contrário, que estamos em um impasse cuja resolução não só não está concluída, como não está em andamento. E o que mais impressiona é a afinidade entre a solução de Nabuco para o dilema nacional e esta, que parece tão-somente uma versão mais atual e sofisticada da primeira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como a mãe simbiótica tem um papel crucial no sucesso da criança em seu processo de *separação-indivuação*, podendo contribuir para o estabelecimento de um estado patológico, é lícito questionarmos a contribuição da ordem mundial no desenvolvimento cultural de ex-colônias. Não parece muito positiva – vimo-nos na contingência de fabricar, com o que estivesse à mão, uma identidade factícia. Estavam à mão os paradigmas comparatista e desconstrutivista; infelizmente, entretanto, nem um nem outro foi capaz de concluir a tarefa. Recuperando a idéia de que aquele processo é duplo (*separação + individuação*), pode-se dizer, com base no caso brasileiro, que ambos os paradigmas contribuíam sensivelmente para a separação da nação (sentido de fronteira), mas pouco podem fazer por sua individuação (sentido de unidade), o que contribui para a imobilização do processo. Esse paradoxo torna-se uma mácula indelével, de caráter ideológico, nas práticas comparatista e desconstrutivista, que mascara a ineficácia dessas práticas no tocante à superação da condição de dependência que nos angustia, precisamente por agir no sentido da ocultação da própria causa de tal angústia – a dependência ela mesma. O curioso é que, em razão do seu engajamento no processo nacional (pressuposto em uma de tais práticas, oportunista em ambas), tal superação é freqüentemente o que se deseja.

Enfim, vimos o Brasil numa peregrinação de pelo menos um século e meio por sua identidade, marchando da comparação à comparação, da polêmica à polêmica, do *instinto de nacionalidade* ao mesmo instinto. Separando-se culturalmente do resto do mundo, mas sem jamais chegar a uma nacionalidade íntegra, afirmativa em vez de negativa (*subtrativa*). Somos fragmentários. E já que o ideal da *globalização* nos acena com a provável obsolescência da forma nacional ainda sob o signo da acumulação capitalista, é até possível que antes de chegarmos lá onde se encontra, coesa, íntegra, a essência de uma identidade cultural brasileira, se torne desnecessário e fútil o *grau*, e portanto toda a cruzada. Só não vimos que ele já o era há muito. Se, por outro lado, formos capazes de perceber que a batalha é perdida já no momento em que decidimos empreendê-la; se pudermos entender que ela o é necessariamente, já que é travada em campo impróprio; talvez neste caso passemos a lidar melhor com a nossa literatura (*nossa?*) e com a arte em geral, vendo nela, levadas em conta as condições e circunstâncias de seu aparecimento, o que ela realmente é e o que

representa — não um espelho ideal, um remédio impossível. Pois se a militância não é em princípio condenável, também não será em princípio louvável: ela tem exatamente o valor ético da causa que defende, e seu valor prático depende ainda da eficácia de seus meios — uma militância inócua é uma militância inútil.

ABSTRACT: Why is the idea of *nationality*, for Brazilian Literature, a cause for dissension? This question is faced here through the analysis of two instances of the controversy, respectively in the nineteenth and in the twentieth century. The Brazilian path towards a national integrity of cultural identity is briefly reviewed, revealing sharp similarities between its points of departure and arrival.

KEYWORDS: Nationalism in Brazilian literature; Alencar-Nabuco dispute; Center-periphery inversion in cultural analysis.

Este trabalho, escrito em outubro de 1995 mas reformulado para publicação, resulta do cruzamento de preocupações pessoais com as reflexões desenvolvidas nos cursos *Literatura Comparada: Conceitos e Problemas*, ministrado pela Profª Drª Sandra Margarida Nittrini, e *Teoria Literária e o Pós-Colonial*, ministrado pelo Prof. Dr. Neil Larsen, em 1995, na USP.

TAVARES. Do Instinto à ...

A CRÍTICA INTEGRADORA DE ANTONIO CANDIDO (NOTA SOBRE “DE CORTIÇO A CORTIÇO”)

EDU TERUKI OTSUKA*

* Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP.

RESUMO: Antonio Candido tem evitado a teorização pura, bem como as análises apenas descritivas, preferindo apresentar o estudo minucioso de obras particulares, no qual é possível, entretanto, identificar questões teórico-metodológicas mais gerais que norteiam sua crítica. Este trabalho procura comentar o ensaio “De cortiço a cortiço”, enfocando algumas dessas questões.

PALAVRAS-CHAVE: Antonio Candido; Literatura e sociedade; Crítica marxista; Formalização estética.

O meu propósito é fazer uma crítica integradora, capaz de mostrar (não apenas enunciar teoricamente, como é hábito) de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis...

ANTONIO CANDIDO¹

⁽¹⁾ Prefácio a *O Discurso e a Cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993.

A relação entre literatura e sociedade sempre foi uma das preocupações de Antonio Candido, e certamente é uma das questões principais da crítica

literária de inspiração marxista. A consideração de elementos extraliterários foi, e tem sido, matéria de controvérsia entre diferentes correntes teóricas, e o fato é que, quando ocorre, o dado externo muitas vezes permanece externo, não sendo integrado à interpretação de maneira satisfatória. Tentaremos aqui observar como Candido procura resolver o problema.

Escapando, por um lado, à crítica naturalista e, por outro, ao modelo reflexionista do marxismo vulgar, Antonio Candido apresentava, na década de 1960, seu conceito de *estruturação*, ou seja, o processo por meio do qual o dado externo (o social ou o psicológico) torna-se um elemento interno, na medida em que desempenha certo papel na ordenação da obra. Os dados sociais poderiam ser, então, estudados não apenas como tema ou enquadramento, mas como fatores artísticos, já que participam da organização interna da obra.² Candido visava assim um estudo estético da obra literária capaz de abarcar os fatores externos, não na qualidade de documento, mas como elementos construtivos concretos; daí o interesse em observar, além da estrutura, o próprio processo estruturador. A continuidade dessas idéias é evidente no que chamou depois *redução estrutural* ou *formalização estética* dos dados externos: "o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma".³ Esta visada crítica capaz de integrar um enfoque histórico-social a uma análise minuciosa dos elementos literários é exemplar nos ensaios da década de 1970, entre os quais se encontra "De cortiço a cortiço",⁴ que passamos a observar.

Nesse ensaio Antonio Candido analisa *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. Inicia pelo problema das fontes, comparando o romance a *L'Assommoir* (1877), de Émile Zola, que Aluísio tomou como modelo, e aponta semelhanças de tema e motivos nas duas obras, bem como as diferenças na composição. O interesse maior de nosso crítico recai sobre as últimas, devidas às condições locais que exigiam do escritor brasileiro uma adaptação do modelo importado. Ambos os romances tratam de trabalhadores pobres que vivem numa habitação coletiva, mas enquanto em *L'Assommoir* a figura do explorador aparece de maneira apenas acessória, no romance de Aluísio ela coexiste com a do explorado, tornando-se eixo da narrativa. Esse contato entre o capitalista e o trabalhador n' *O Cortiço*, que narra a ascensão socioeconômica de João Romão, tinha seu fundamento num dado da realidade imediata: a lógica da acumulação num país cuja economia ainda se baseava no regime da escravidão, o que implicava a exploração direta do trabalhador. E o ritmo dessa acumulação semiprimitiva do capital é tomado como eixo da composição ficcional.

Curiosamente, Candido passa então a analisar um dito popular, corrente no Rio de Janeiro de fins do século XIX (a saber, "Para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar"), e se afasta, pelo menos na aparência, da análise propriamente estética, contrariando assim o que as teorias da interpretação centrada no texto recomendam. Buscando as camadas de sentido ocultas do dito preconcituoso, nosso crítico mostra que ele envolve uma confusão sociológica: uma equiparação do homem ao animal, sendo o homem, no caso, o trabalhador; noutras palavras, o dito envolve uma óptica de classe, e expressa uma ideologia por meio de um jogo verbal. Antonio Candido identifica ainda seu emissor latente: o "brasileiro livre daquele tempo com tendência mais ou menos acentuada para o ócio, favorecido pelo regime de

⁽²⁾ Ver Antonio CANDIDO, "Crítica e sociologia", in *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*, 5ª ed., São Paulo, Nacional, 1976, p. 3-15. Ver também Roberto SCHWARZ, "Antonio Candido (um verbete)", *Revista USP*, n. 17, p. 176-9, mar./abr./maio 1993; e entrevista de A. Candido a Beatriz Sarlo, *Ponto de Vista*, Buenos Aires, ano 3, n. 8, p. 5-9, mar./jun. 1980.

⁽³⁾ Antonio CANDIDO, Prefácio a *O Discurso e a Cidade*, São Paulo, Duas Cidades, 1993, p. 9. Ver também "Dialética da malandragem": "Na verdade, o que interessa à análise literária é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra, - isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos" (A. CANDIDO, "Dialética da malandragem", in *O Discurso e a Cidade*, op. cit., p. 32-3).

⁽⁴⁾ A. CANDIDO, "De cortiço a cortiço", in *O Discurso e a Cidade*, op. cit., p. 123-52. No que segue, apoiamos-nos no estudo de Roberto SCHWARZ, "Originali-

dade da crítica de Antonio Candido", *Novos Estudos CEBRAP*, n. 32, p. 31-46, mar. 1992, que privilegia a análise sociológica em Candido. Esta decerto não é a única faceta de nosso crítico (ver, sobre o estudo de aspectos psicológicos na obra de Candido, João Luiz LAFETÁ, "A dimensão da noite", in *Dentro do Texto, Dentro da Vida: Ensaaios sobre Antonio Candido*, org. Maria Angela D'Incao e Eloísa Faria Scarabottolo, São Paulo, Companhia das Letras / Instituto Moreira Salles, 1992, p. 205-12). Nossa ênfase sobre o social decorre em parte do próprio ensaio analisado, mas também por preferência pessoal, no que esperamos não trair o espírito de Candido: "Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzir a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra" (A. CANDIDO, "Crítica e sociologia", op. cit., p. 7).

⁽⁵⁾ A. CANDIDO, "De cortiço a cortiço", op. cit., p. 129.

⁽⁶⁾ O termo *homologia* não é usado por Antonio Candido, mas nosso "lapso" é proposital, pois o procedimento de Candido faz lembrar o estruturalismo genético de Lucien Goldmann, que visava mostrar de que maneira a visão de mundo de um grupo social se articula à estru-

escravidão, encarando o trabalho como derrogação e forma de nivelar por baixo, quase até a esfera da animalidade".⁵

Neste ponto, Candido retoma o romance e aponta uma espécie de homologia entre o ponto de vista do emissor do dito e a perspectiva narrativa do romance; ou melhor, percebe que aquele dado externo, o ponto de vista do emissor do dito, é, n' *O Cortiço*, um elemento interno, estruturador, que anima o enfoque narrativo do romance.⁶ Note-se que se trata de um elemento formal, construtivo, que não é temático e, portanto, não é dado explicitamente pelo romance; sua identificação só foi possível por meio da reconstrução do processo de formalização estética a que já nos referimos. A observação do social serve assim para a melhor descrição de um elemento da configuração interna da obra; e percebemos que a ligação entre o social e o literário se encontra, para Antonio Candido, na forma.⁷

Aqui, um ponto crucial para a crítica de orientação sociológica. No dizer de Roberto Schwarz, trata-se de uma idéia social de forma, "um princípio mediador que organiza em profundidade os dados da ficção e do real, sendo parte dos dois planos",⁸ uma "forma objetiva, capaz de pautar tanto um romance como uma fórmula insultuosa, um movimento político ou uma reflexão teórica".⁹ A forma, nesse sentido, constitui um modo de organização da experiência, dos dados da realidade e da ficção, dos significados disponíveis; é produzida pelo próprio processo social, sem ser necessariamente conhecida de modo consciente pelas pessoas (inclusive o romancista), embora envolva práticas sociais e hábitos mentais de uma sociedade ou de uma classe; e, mais importante para nosso trabalho em estudos literários, a forma social faz parte dos materiais que o escritor trabalha e ordena na produção da obra.

Como se vê, o que está em jogo é a dialética de processo social e forma literária, questão cara à tradição do marxismo ocidental, da qual a crítica madura de Antonio Candido é em parte tributária.¹⁰ Ao mostrar a pertinência do estudo do ditado popular para a compreensão de aspectos ocultos da obra, nosso crítico acaba revelando um conteúdo ideológico implícito no enfoque narrativo d' *O Cortiço*. É o que hoje se poderia chamar leitura do inconsciente político do romance.¹¹ Mas, não obstante a força desmistificadora da análise, o propósito principal de Candido não é o desmascaramento daquela ideologia. Novamente, é Schwarz quem indica: "a tônica do ensaio não está na identificação de uma ótica de classe [...] A pergunta é outra: qual o *rendimento literário* daquele enfoque?".¹² A partir daí, Candido passa a estudar a organização interna da obra, visando esmiuçar a manipulação estética do elemento externo e mostrar suas consequências literárias.

Antonio Candido afirma que o dito serve de introdução ao universo das relações humanas d' *O Cortiço*. Observando a configuração objetiva do texto, aponta a presença de dois tipos de relações, uma pautada na nacionalidade (brasileiro x português), e outra na etnia (branco x negro) - exatamente como os dois primeiros figurantes do dito. Mas nosso crítico percebe que, no romance, os portugueses são de dois tipos: os que vencem e os que são vencidos, enquanto os brasileiros são sempre vencidos. De maneira semelhante, há brancos que exploram e que são explorados, enquanto os negros e mestiços são todos explorados. Daí conclui que as oposições "português x brasileiro" e "branco x negro" não encobrem toda a problemática posta pela própria obra, e que na

verdade a oposição fundamental é entre ricos e pobres, de forma que, no romance, "branco" e, especialmente, "português" designam o rico; e "negro" remete principalmente ao trabalhador, não importando qual seja a cor de sua pele.

É evidente a vantagem desta abordagem sobre o método estruturalista, que costuma estabelecer oposições binárias rígidas, por vezes insuficientes.¹³ Candido indica ainda a presença de um elemento que equipara todos os membros das oposições que identificou, tornando-as mais uma vez problemáticas; trata-se da animalidade, presente no romance de acordo com o programa naturalista que via o homem, português ou brasileiro, branco ou negro, pobre ou rico, como animal. E observa que há outro sentido da animalidade que não é o da redução fisiológica dos naturalistas, mas um sentido social, ligado a uma relação de trabalho em que o homem é economicamente tratado como animal, pela necessidade de vender sua força de trabalho.

A pertinência do estudo do dito se revela aqui com maior clareza, pois a conclusão de Candido acerca do ditado remete diretamente ao romance:

o desdobramento do dichote mostra que, afinal de contas, dos figurantes a que caberiam os três pés, o português não é português, o negro não é negro e o burro não é burro. Em plano profundo, trata-se de uma trinca diferente, pois na verdade estão em presença: primeiro, o explorador capitalista; segundo, o trabalhador reduzido a escravo; terceiro, o homem socialmente alienado, rebaixado ao nível do animal.¹⁴

Para mostrar de que maneira a acumulação do capital está presente no eixo composicional da obra, Antonio Candido aponta como elemento ordenador uma "dialética do espontâneo e do dirigido", o primeiro correspondendo ao crescimento como que "natural" do cortiço (capítulos iniciais do romance) e o segundo, à reconstrução organizada do cortiço após o incêndio (cap. XIX-XX); faz isso por meio da observação do contraste de imagens empregadas pelo escritor: imagens orgânicas, no primeiro caso, e mecânicas, no segundo. Espontâneo e dirigido não são tomados como categorias antagônicas estáticas, mas como elementos dinâmicos de um processo sugerido pelo texto: um movimento do primeiro para o segundo, e o predomínio progressivo do dirigido, do projeto racional, afina-se com o próprio ritmo da acumulação.

No que se refere ao elemento topológico privilegiado, o cortiço, Candido reconhece a presença de um nível alegórico no romance, que permitiria a leitura do cortiço como alegoria do Brasil. Aqui, outra diferença em relação a Zola: enquanto *L'Assommoir* representa o modo de vida de apenas uma camada social (a do operário), o romance de Aluísio representa aspectos que definem o país como um todo, tal como era visto na perspectiva do naturalismo determinista que se baseava em categorias como meio e raça.¹⁵ O meio, no romance, é a natureza física que condiciona o grupo e os comportamentos; mas nosso crítico, que não usa a obra apenas para ilustrar as teses do programa naturalista, identifica um aspecto não previsto: o caráter simbólico que a representação da natureza adquire, tendo como símbolo máximo o Sol, assim como a presença desse aspecto na figura de Rita Baiana, espécie de Iracema naturalista, que conduz o abasileiramento de Jerônimo. Assim, a natureza é, n' *O Cortiço*, real e simbólica ao mesmo tempo.

Movimento contrário e complementar ao condicionamento do meio sobre a raça é o do projeto racional da empresa capitalista de João Romão. O portu-

tura da obra literária, por meio da observação de relações estruturais e não da leitura contenciosa. No entanto, as diferenças devem ser enfatizadas, porque Candido não só observa o efeito de uma visão de mundo atuando sobre a obra, como também o estudo no nível da fatura, podendo assim identificar sutilezas e contradições da obra que escapam à simetria algo mecanicista dos esquemas do crítico romeno. Ver Lucien GOLDMANN, *Sociologia do Romance*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967; Terry EAGLETON, *Marxism and Literary Criticism*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1976, p. 32-4; e A. CANDIDO, "Crítica e Sociologia", *op. cit.*

¹³ Vale lembrar uma observação de nosso crítico: "Pelo seu estatuto ambíguo, a literatura tem um aspecto ligado a certas formas de conhecimento, e outro de pura exibição da forma. Talvez o importante não seja tanto estar de um lado ou de outro, mas saber por onde começar a fim de conhecer. Acho que é melhor sempre partir das formas, porque delas é possível chegar ao que a literatura é como conhecimento" (entrevista à revista *Trans/Form/Ação*, reproduzida em Antonio CANDIDO, *Brigada Leitora e Outros Escritos*, São Paulo, Ed. Unesp, 1992, p. 242; grifo nosso).

¹⁴ Roberto SCHWARZ, "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética

da malandragem'", in *Que Horas São?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 141.

¹⁵ *Idem*, "Originalidade da crítica de Antonio Candido", *op. cit.*, p. 35.

¹⁶ Notem-se entretanto as ressalvas feitas a Lukács neste ensaio, bem como em "Degradação do espaço", in *O Discurso e a Cidade*, *op. cit.*, p. 55-94. Sobre a filiação da crítica de Candido ao marxismo ocidental, ver Ricardo MUSSE, "Duas ou três coisas sobre Antonio Candido", *Trans/Form/Ação*, n. 18, p. 43-50, 1995.

¹⁷ Como se sabe, o conceito de inconsciente político foi apresentado por Fredric JAMESON em seu *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1981. Para o teórico norte-americano, uma das principais missões do crítico marxista seria a identificação e o mapeamento dos "ideologemas" nas obras literárias. Isto é dito para sublinharmos mais uma diferença da posição de Candido em relação a outros críticos que visam a relação entre literatura e sociedade. Cabe citar aqui a seguinte observação de nosso crítico: "o próprio texto vem carregado de ideologia, como condicionamento da sua produção. O importante para o teórico e o crítico é que isto não seja erigido em critério de valor, embora possa ser usado como elemento de identificação e análise" (A. CANDIDO,

guês dominador supera o meio, resistindo às tentações da terra, explora Bertoleza e outros habitantes do cortiço, aproveitando-se das circunstâncias que impunham aos outros a pobreza. Percebe-se aqui que a dialética do espontâneo e do dirigido não se limita à evolução do cortiço, mas atua em níveis mais amplos da obra, como verdadeiro princípio ordenador.

Cabe lembrar ainda que o olho agudo de Candido não deixa escapar uma contradição fundamental do livro: a massa dominada era representada, de acordo com o pensamento da época, como a raça inferior, portanto desprezível; no entanto, o explorador estrangeiro também é representado como uma figura detestável. Talvez tenha sido a percepção desse nó que permitiu a nosso Crítico identificar o sentido político implícito do romance, para além das intenções do próprio autor, pois "n' *O Cortiço* há pouco sentimento de injustiça social e nenhum da exploração de classe, mas nacionalismo e xenofobia [...] Daí uma espécie de luta entre raças e nacionalidades, num romance que não questiona os fundamentos da ordem".¹⁶

No nível estilístico, Antonio Candido observa as implicações da redução fisiológica e do temário sexual do naturalismo, que resultam numa ampliação tanto dos motivos tratados quanto do vocabulário literário, que passou a abranger o que na época era considerado feio e baixo, ou seja, não literário; e indica inclusive um avanço, nesse sentido, de Aluísio em relação a Zola. Embora aponte as falhas da visão naturalista, hoje exemplo de ideologia, nosso crítico reconhece-lhe a força desmistificadora que então possuía.

Por fim, Candido retoma mais uma vez a comparação entre *O Cortiço* e *L'Assommoir*, alertando o leitor para a importância do estudo das mediações, que interferem na relação entre a realidade e a elaboração ficcional. Além disso, torna-se claro que nenhuma abordagem simplista dá conta de todos os aspectos envolvidos, pois a representação objetiva do real, palavra de ordem do naturalismo, é problematizada pelo fato de o escritor brasileiro ter-se inspirado em Zola, bem como pela presença do símbolo; por outro lado, a simples noção de cópia também é insuficiente, posto que as condições locais exigiam de Aluísio a representação do Brasil como intermediário, conferindo ao cortiço um cunho alegórico. Daí a conclusão de nosso Crítico, que vê a relação entre os textos, ao mesmo tempo, de liberdade e de dependência: "Essa necessidade de representar o país por acréscimo, que não se impunha a Zola em relação à França, diminui o alcance geral do romance de Aluísio, mas aumenta o seu significado específico".¹⁷ De um cortiço a outro, correm linhas intrincadas cujos nós o ensaio de Candido examina.

Resta esclarecer que o comentário que ora apresentamos vem recheado de paráfrase com o intuito de dar a dimensão da complexidade do ensaio de Antonio Candido, cuja escrita marcada pela simplicidade pode iludir o leitor desprevenido. Esta complexidade se deve ao próprio rigor da análise, que procura abranger o máximo, e não se limita a uma única perspectiva crítica, nem a um modelo teórico consagrado. Resumindo, Antonio Candido parte do dado externo para uma análise da problemática formal, iniciando por uma leitura política articulada ao estudo do foco narrativo, passando pela análise do eixo composicional, das imagens, do símbolo e do teor alegórico, chegando até o estudo estilístico, sem negligenciar a observação de personagens secundárias. Ao utilizar o elemento externo como elemento estrutural, volta-se para as questões da fatura, e visa mostrar de que maneira se dá a formalização estética do dado social

identificado no plano da realidade, atentando para as mediações em jogo. Dessa forma, descrição e interpretação da obra andam juntas, de maneira coerente, abrangente e reveladora.

Houvesse ainda necessidade de enumerar as virtudes daquele ensaio, apontaríamos: o enfoque comparativo inicial, que permite observar a literatura brasileira como parte integrante de um sistema mais amplo, o da literatura ocidental, sem desqualificá-la como mera cópia, ao mesmo tempo que permite a definição das particularidades do caso brasileiro; a abrangência do golpe de vista, que propicia uma visão totalizante, capaz de articular o pormenor das contradições, a forma literária e o processo social de maneira coerente e cheia de implicações (literárias e sociológicas); a variação constante da perspectiva, que procura adequar-se a seu objeto, respeitando as características da obra tomada em si; a minuciosidade da análise, que reconhece o peso do condicionamento da realidade sobre a elaboração ficcional, e visa fundamentalmente estudar o resultado, o próprio texto, descrevendo a configuração interna da obra; e por fim o valor propriamente hermenêutico do ensaio, que revela camadas de sentido ocultas, até então inexploradas, renovando a visão da obra estudada. Assim se manifesta a força da visada crítica de nosso Observador Literário, cujo ensaio é exemplo de análise interpretativa para a crítica marxista e para toda crítica que se queira integral.

ABSTRACT: Antonio Candido has been avoiding pure theorization as well as simply descriptive analyses, and has preferred to present the meticulous study of particular works, in which, however, one may identify more general theoretical and methodological issues which guide his criticism. This paper attempts to comment his essay "De cortiço a cortiço", by focusing on some of those issues.

KEYWORDS: Antonio Candido; Literature and society; Marxist criticism; Aesthetic formalization.

Texto elaborado para a disciplina *Métodos e Técnicas de Análise e Interpretação da Obra Literária*, ministrada pelo Prof. Dr. Davi Arrigucci Jr. no 1º semestre de 1996.

entrevista à *Trans/Form/Ação*, op. cit., p. 240).

⁽²³⁾ R. SCHWARZ, "Originalidade da crítica de Antonio Candido", op. cit., p. 40.

⁽²⁴⁾ A evidência que alegamos talvez esteja menos em nossa explicação do que noutro texto do próprio CANDIDO, "A passagem do dois ao três: Contribuição para o estudo das mediações na análise literária", *Revista de História*, n. 100, p. 787-800, out./dez. 1974.

⁽²⁵⁾ A. CANDIDO, "De cortiço a cortiço", op. cit., p. 134.

⁽²⁶⁾ Para uma visão da teoria da mestiçagem segundo o cientificismo que orientava os intelectuais brasileiros de fins do século XIX, cf. Antonio CANDIDO, *O Método Crítico de Silvio Romero*, 3ª ed., São Paulo, Edusp, 1988.

⁽²⁷⁾ A. CANDIDO, "De cortiço a cortiço", op. cit., p. 131.

⁽²⁸⁾ *Idem*, *ibidem*, p. 152.

OTSUKA. A crítica integradora...

POLISSISTEMA, TRADUÇÃO E DIVERSIDADE DE VOZES NO *SPLEEN DE PARIS*

MÔNICA SOUSA ALMEIDA*

* Professora de Língua e Literatura Francesas na UFBA e doutoranda em Literatura Francesa (Tradução) na USP.

RESUMO: Tomando como ponto de partida a teoria do Polissistema de Itamar Zohar e as novas perspectivas que o autor apresenta no que diz respeito especificamente à tradução, o propósito deste ensaio consiste em um levantamento de questões acerca das diferentes transposições do poema em prosa baudelaireano para a língua portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Polissistema; Tradução poética; Interferência; Poema em prosa; Baudelaire.

No sentido de transcender a análise literária balizada pelos conceitos de nacionalidade, de influência, e visando à articulação entre a linguagem e a sociedade, Itamar Even-Zohar elaborou uma teoria a partir das noções de sistema e repertório, que posteriormente veio a ser denominada Polissistema. Este conjunto de reflexões, que se consolidou sobretudo a partir dos anos 80, está fundamentado no formalismo russo e nas pesquisas do autor acerca da história da literatura hebraica. Seu objetivo está centrado em um trabalho com complexos mais amplos, para explicitar as relações sincrônicas e diacrônicas da literatura, segundo um funcionalismo dinâmico. Trata-se de uma ciência cuja tarefa maior não consiste no estudo e classificação de determinados escritores ou obras,

mas antes na formulação de leis e hipóteses envolvendo uma multiplicidade de fatores, rompendo com o critério de julgamento de valor da crítica tradicional.

Sem dúvida, o cerne da teoria do Polissistema se configura mediante a concepção de *interferência*. Segundo Zohar, ela representa uma interdependência entre os sistemas literários, e é definida como "uma relação entre literaturas, em que uma determinada literatura A (literatura fonte) pode se tornar a fonte direta ou indireta de empréstimos para uma literatura B (literatura alvo)".¹ Este fenômeno permite que o conceito de influência seja revisto, ao colocar em questão a idéia de superioridade de uma fonte e de inferioridade da literatura receptora.

Ao visar às formas de produção literária tradicionalmente consideradas secundárias, o Polissistema concede à tradução um lugar proeminente em seus estudos e se apresenta como uma alternativa para o aprofundamento das análises sobre este assunto. Segundo Zohar, a tradução literária constitui não somente um sistema integral, mas é sobretudo o sistema mais ativo do Polissistema. Assim, um dos aspectos inovadores de sua teoria consiste na utilização dos conceitos de interferência e transferência para se repensar o ato tradutório, possibilitando o desvendamento das relações extralingüísticas que determinam a sua produção; nesse sentido, o texto traduzido deixa de ser percebido como um fato acabado, neutro, desvinculado do contexto em que foi elaborado e independente do jogo de poder entre centro e periferia. Ele se apresenta como uma correlação de fatores que lançam novas luzes no que se refere à visibilidade do tradutor e às razões de suas opções.

Desta maneira, o Polissistema desloca algumas questões basilares da tradutologia, que dizem respeito à fidelidade e à imitação. Segundo Zohar, a tradução não pode ser pensada a partir de tais critérios, pois eles manifestam uma incapacidade de percepção da inserção dos textos, dos modelos, em uma estrutura mais ampla, e obscurecem as condições que presidiram à sua produção na cultura alvo; a utilização do conceito de fidelidade circunscreve a investigação sobre o ato tradutório a um levantamento de "erros", "incompreensões", "boas" ou "más imitações", revelando uma visão redutora, que caminha em direção a uma única possibilidade de leitura e tradução do texto original, ignorando as relações complexas entre autor, produto, leitor e cultura, assim como a heterogeneidade no âmbito do universo literário.

Como a especificidade da tradução somente poderá ser detectada através de um contexto mais amplo, posto que ela se dá a ver como um fenômeno de interferência, ela passa a ser definida como uma *reformulação*, um processo de *decomposição e recomposição*, que se contrapõe à imitação e à adaptação.² No que se refere à sua análise, o autor propõe duas diretrizes: 1) que a preocupação quanto à identidade entre o texto original e o traduzido seja substituída pela questão relativa às *circunstâncias* que governam a relação entre um produto B e uma fonte A; 2) que o exame do texto dê lugar ao estudo de modelos.

A partir destas colocações, Zohar sugere que a lei básica que conduz a tradução consiste na produção de um texto alvo no interior de um sistema e de um polissistema, em razão de procedimentos de transferência, juntamente com as normas a eles impostas pelas intra-relações do polissistema alvo. Estes procedimentos e as modificações a que se submetem são determinados pelas funções do repertório do polissistema alvo.³

⁽¹⁾ Itamar Even-ZOHAR, "Polysystem Studies", *Poetics Today* (Durham, Duke University Press), v. 11, n.1, p. 247-51, 1990.

⁽²⁾ Charles BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, Paris, Pléiade, Gallimard, 1975, t. 1.

⁽³⁾ *Idem*, *Pequenos Poemas em Prosa*, trad. de Paulo Oliveira, Rio de Janeiro, Athena, 1937.

⁽⁴⁾ *Idem*, *Pequenos Poemas em Prosa*, trad. de Aurélio Buarque de Holanda, São Paulo, José Olympio, 1950.

⁽⁵⁾ C. BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, op. cit., t. 1, p. 275.

⁽⁶⁾ *Idem*, *ibidem*, p. 428.

⁽⁷⁾ *Idem*, *ibidem*, p. 75.

⁽⁸⁾ *Idem*, *ibidem*, p. 78.

⁽⁹⁾ Além das traduções já citadas, as duas outras versões brasileiras da

Visto que o texto traduzido está relacionado com a situação dos sistemas, do repertório literário, com as normas e comportamentos pertencentes à cultura de chegada, as questões fundamentais que se colocam diante do ato tradutório, segundo Zohar, são as seguintes: até que ponto uma tradução desempenha uma função central ou periférica no polissistema em que se insere? Ela possui junto a este um caráter primário (inovador) ou secundário (conservador)?

Sem dúvida, as propostas e os conceitos aqui mencionados podem contribuir para um aprofundamento da discussão concernente à tradução da literatura francesa no Brasil; abandonando a perspectiva especular, eles permitem vislumbrar um outro enfoque quanto à diversidade de olhares em torno do *Spleen de Paris*, de Baudelaire,⁴ segundo duas transposições: a de Paulo Oliveira (1937)⁵ e a de Aurélio Buarque de Holanda (1950).⁶

O poema em prosa constitui uma forma de linguagem ainda bastante problemática para a crítica literária; apesar de algumas tentativas visando explicitar as suas leis (S. Bernard, Riffaterre, L. Decaunes), este "gênero" permanece até hoje como uma irregularidade no universo da escritura, e solicita uma nova reflexão acerca da significação da palavra poeticidade. Ao produzir *Le Spleen de Paris*, Baudelaire definiu a sua coletânea como um *accidente*, ou seja, como um desvio em relação ao projeto original, que consistia na imitação (na tradução), em prosa, de um modelo já existente: *Les Fleurs du Mal*. Nesse sentido, os *Petits Poèmes en Prose* manifestam um caráter eminentemente fragmentário, configurando-se como uma *serpente*, um conjunto "*sans queue ni tête, puisque, au contraire, tout y est à la fois, tête et queue, alternativement et réciproquement*".⁷ em vez de obedecerem às normas da poesia francesa do século XIX, eles são conduzidos pela busca de uma espécie de "embriaguez" na linguagem e pela dissimetria, a dissonância do ritmo rapsódico, "*qui définit si bien un train de pensées suggéré et commandé par le hasard des circonstances*".⁸ Portanto, esta forma de escritura contraria a própria concepção de composição poética baudelaireana, fundada nos princípios da harmonia geral e da unidade.

Do ponto de vista tradutório, este fenômeno não pode ser negligenciado. A teoria do Polissistema se apresenta aí como um instrumento de análise, ao considerar a inscrição do texto em um contexto mais amplo: não é possível examinar o *Spleen de Paris* e suas transposições sem se levar em conta a posição do poema em prosa nos sistemas fonte e alvo em que ele se produziu. Por um lado, tanto na França quanto no Brasil, os *Pequenos Poemas em Prosa* pertencem à esfera do *não-canônico*, pois Baudelaire permanece sendo o autor consagrado das *Flores do Mal*; porém, no que se refere ainda à sua recepção, observa-se, entretanto, que há diferenças entre os dois países: a poesia em prosa baudelaireana, consagrada pelo público e pela crítica, foi retomada como um modelo por Mallarmé e, posteriormente, pelos poetas surrealistas, lançando as bases para o surgimento da escritura automática. Dessa maneira, apesar de não-canônicos, os poemas em prosa de Baudelaire se inserem em um repertório que teve tempo para se estabelecer ao longo da história literária francesa no século XX; por essa razão, alguns dos poemas do *Spleen de Paris* figuram em certos manuais escolares e em antologias.

Já no Brasil, esta coletânea possui uma situação mais periférica, apesar de suas quatro traduções integrais,⁹ talvez pelo fato de que o próprio poema em prosa, como forma de discurso, se encontra quase ausente na nossa literatura. Ele foi aqui introduzido por Cruz e Sousa, curiosamente a partir de um diálogo do

poeta catarinense com a estética de Baudelaire. Este tipo de linguagem também se faz presente na obra de Carlos Drummond e, mais tarde, nos poemas de Mário Faustino, Mário Quintana e Haroldo de Campos; todavia, mesmo após o modernismo, é a forma versificada que possui uma posição *central* em nosso sistema literário, pois até hoje prevalece em nosso país a idéia de que a poesia está identificada com o verso. Assim, a ruptura representada pelo poema em prosa na França, mediante uma tensão antiverso e antiordem, vai encontrar aqui a sua equivalência na utilização do verso livre e, em seguida, na poesia espacial dos concretistas.

Tendo em vista estas colocações, o interesse das transposições do *Spleen de Paris* para o português consiste, em primeiro lugar, no fato de os tradutores se apropriarem de um modelo *central* no sistema A (o poema em prosa), que nele desempenha um papel primário, inovador, a fim de reformulá-lo em um sistema B, no qual este modelo ainda não se encontra consolidado. Segundo Zohar, este tipo de fenômeno é caracterizado por uma *interferência intensa*; ele permite que a tradução se torne uma fonte de novas possibilidades escriturais no sistema alvo, fornecendo-lhe novas alternativas e tornando-o mais flexível.

Um segundo aspecto a ser destacado diz respeito às diferenças internas entre as recomposições brasileiras, em razão de suas relações com os diversos componentes do sistema alvo, que originaram sua especificidade e autonomia como sistemas textuais.

Um dos elementos que participam da elaboração dos poemas em prosa baudelaireanos se manifesta na amplificação do conceito de "correspondências", a partir da exploração de novas possibilidades da linguagem, responsáveis pelo aparecimento de nuances fugitivas e de combinações inusitadas entre o *som*, a *cor* e o *perfume*. Este procedimento coincide com uma nova atitude ante o exotismo em *Le Spleen de Paris*; por exemplo, no texto "Les Projets", o devaneio permite o surgimento de um conjunto de detalhes, por meio dos quais o poeta constrói três situações ideais, mediadoras de prazer, associadas à mulher amada e à sensualidade. A primeira imagem gira em torno de um palácio; em seguida, ao passar diante de uma loja de gravuras, o narrador depara com uma estampa de uma paisagem tropical, reinventada no seguinte fragmento:

Au bord de la mer, une belle case en bois, enveloppée de tous ces arbres bizarres et luisants dont j'ai oublié les noms..., dans l'atmosphère, une odeur enivrante, indéfinissable..., dans la case un puissant parfum de rose et de musc..., plus loin, derrière notre petit domaine, des bouts de mâts balancés par la houle..., autour de nous, au delà de la chambre éclairée d'une lumière rose tamisée par les stores, décorée de nattes fraîches et de fleurs capituleuses, avec de rares sièges d'un rococo portugais, d'un bois lourd et ténébreux (où elle se reposerait si calme, si bien éventée, fumant le tabac légèrement opiacé!), au delà de la varangue, le tapage des oiseaux ivres de lumière, et le jacassement des petites négresses..., et, la nuit, pour servir d'accompagnement à mes songes, le chant plaintif des arbres à musique, des mélancoliques filaos! Oui, en vérité, c'est bien là le décor que je cherchais. Qu'ai-je à faire de palais?¹⁰

O sentimento de exílio e o desejo de evasão, retomados do romantismo francês, são recriados nos poemas baudelaireanos através do tema da viagem e da invenção de paisagens interiores associadas ao sonho. O poeta se projeta na busca do *ailleurs*, representado pela imagem do Oriente, que no século XIX

coletânea baudelaireana são: *Pequenos Poemas em Prosa*, trad. de Dorothée de Bruchard, Florianópolis, Ed. da UFSC/Alliance Française, 1988; e *O Spleen de Paris*, trad. de Leda Tenório da Mota, Rio de Janeiro, Imago, 1995.

⁽¹⁰⁾ C. BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, op. cit., t. I, p. 314-5.

designava todos os lugares que não fossem a França. Suas viagens pertencem ao domínio do imaginário, constituindo um mundo idealizado, que muitas vezes é exprimido mediante evocações.

Ao ler este poema pela primeira vez, perguntei-me se ele não estaria relacionado com o Brasil, não somente por seu aspecto tropical, mas sobretudo pela alusão ao rococó português. Segundo esta hipótese, ao pensar sobre a sua tradução, confrontamo-nos com um problema singular: trata-se da reconversão do diálogo estabelecido entre Baudelaire e a nossa cultura (marcado pelo imaginário e pelo exotismo) para o sistema que o gerou, sistema este em que o exotismo se transforma em uma realidade concreta; no texto traduzido, a vegetação, os objetos, o "tagarelar das negrinhas" se submetem a uma outra leitura, talvez menos insólita e mais mimética (ou realista), posto que os leitores brasileiros estão mais familiarizados com este cenário do que os europeus. Assim, apesar das equivalências lingüísticas presentes nas duas traduções, pode-se considerar que todas se distanciam do original, em razão do problema da transposição, para o nosso sistema, de um exotismo que ele não possui. Uma vez que o *ailleurs* baudelaireano se torna *ici* em nossa língua/cultura, os procedimentos utilizados pelo poeta para criar um mundo estranho e estrangeiro, no texto original, assumem novas faces nas recomposições brasileiras. Esta operação revela uma circularidade, envolvendo uma dupla tradução: Baudelaire "traduzindo" a nossa cultura (filtrando-a através de sua imaginação), e, num segundo momento, a retransposição deste produto por dois tradutores, em épocas diferentes, que o devolvem para o sistema a partir do qual ele foi inspirado, fazendo que ele aí adquira novas configurações. Portanto, trata-se de um fenômeno em que ambos os textos, original e traduzido, "lêem-se" reciprocamente.

Os *Pequenos Poemas em Prosa*, de Paulo Oliveira, foram publicados em 1937, durante a década em que houve uma verdadeira consagração da poesia baudelaireana no Brasil, graças às diversas transposições das *Fleurs du Mal*, sobretudo a partir da iniciativa de Félix Pacheco. Segundo Antonio Candido,¹¹ estas traduções são bastante convencionais; porém, este fato é relevante, na medida em que se pode constatar a constituição de um modelo baudelaireano nesta época, que estaria presente no espírito de um público potencialmente interessado pela leitura da obra do autor. Neste contexto, o fato de o tradutor optar pelo título *Pequenos Poemas em Prosa*, em vez de *O Spleen de Paris*, pode indicar um projeto de modificação no repertório literário brasileiro e a tentativa de legitimação de uma nova forma de escritura.

Para Zohar, uma tradução pode assumir, ao mesmo tempo, uma posição primária (renovadora) e secundária (conservadora) em um sistema. Assim, se, por um lado, o texto de Oliveira é governado por um sentimento inovador, no sentido de introduzir uma forma de linguagem alternativa em nossa literatura, por outro, sua produção está apoiada num modelo secundário no sistema alvo, que obedece a padrões de linguagem já conhecidos, resultando na transformação de certas funções do texto original em uma simplificação ou esquematização.

No início do fragmento já citado, o sintagma "*une belle case en bois*" funciona como uma matriz, instalando um aspecto estrangeiro no texto, pois, em francês, *case* é um termo arcaico, que designa especificamente uma cabana, uma habitação tradicional em sociedades primitivas. Além disso, um dos procedimentos recorrentes nos poemas em prosa de Baudelaire consiste na repetição de palavras, motivada, em parte, pela criação de efeitos rítmicos e pela reprodu-

⁽¹¹⁾ Antonio CANDIDO, "Os primeiros baudelaireanos", in *A Educação pela Noite e Outros Ensaaios*, São Paulo, Ática, 1987, p. 107-27.

ção de um movimento rapsódico; assim, vemos ressurgir, mais adiante, no mesmo texto, a imagem de *case* associada a *parfum*. Paulo Oliveira traduziu *case* de duas maneiras: primeiramente, como *uma bonita residência*, que indica apenas a idéia de domicílio, de uma forma vaga, atenuando a sua marca cultural; em seguida, como *casa*, rompendo a correspondência sonora e semântica no poema original (*case-bois; case-parfum*).

“*Une case... enveloppée de tous ces arbres bizarres*”: através deste partícipio passado, o verbo *envelopper* é aqui empregado em sua acepção literária, no sentido de esconder, ocultar; em português, ele possui uma outra forma, mais redutora e próxima do sentido usual da palavra francesa (o de “*entourer*”), em *cercada de árvores bizarras*. Ao mesmo tempo, ocorre uma outra simplificação no segmento “*dans l’atmosphère, une odeur enivrante (...) dans la case un puissant parfum de rose e de musc*”, em que Baudelaire estabelece um jogo semântico, a partir de um dos elementos essenciais das correspondências, o perfume. A palavra *odeur* é equivalente a *emanações voláteis*, enquanto *parfum*, palavra recorrente no universo baudelaireano, constitui uma metáfora, evocando a mulher, a sensualidade e o exotismo, além de permitir a passagem de um sentimento spleenético para um mundo ideal. A transposição brasileira dá a ler “Na atmosfera, um perfume inebriante (...) dentro de casa, um aroma de rosa e de musgo”, em que se observa uma inversão dos termos *odeur-parfum*; conseqüentemente, a relação entre a intensificação dos perfumes e *case*, que se estende à realização do desejo amoroso e à valorização de um mundo interior criado pelo poeta, desaparece neste segmento. Por outro lado, a alusão ao *musc* (almíscar), que contribui para a construção do caráter exótico deste fragmento, é transformada em português em *aroma de musgo*, fazendo lembrar o odor de lugares sombrios e úmidos, que nada têm em comum com o aspecto raro e extraordinário que Baudelaire concede à palavra.

Les stores, termo pouco usual, designando uma cortina em tecido ou bambu, que se enrola, sendo utilizada habitualmente em janelas e portas, é traduzido por *cortina*, apesar da existência da palavra *estores* em português; *les nattes* (esteiras) *fraîches* se transformam em *frescos cipós*, enquanto *de rares sièges* (assentos) *d’un rococo portugais, d’un bois lourd et ténébreux* tornam-se “luxuosos banquinhos de rococó português, feitos de uma madeira pesada e escura”.

Os adjetivos nos poemas em prosa suscitam uma reflexão à parte, pois são responsáveis pela criação de associações inusitadas na língua francesa, ultrapassando a lógica do olhar comum e estabelecendo a ligação entre imagens que antes nunca foram relacionadas. O *bois ténébreux* é exemplar deste procedimento: na poética de Baudelaire, *ténébreux*, palavra literária, pertence à esfera do *Spleen* (ele mesmo afirma que *Ma jeunesse ne fut qu’un ténébreux orage*); no contexto deste poema, a vinculação deste termo à madeira é surpreendente, e dá origem a uma ambigüidade (madeira escura, mas também terrível, assustadora, originária das trevas), que se confunde com a passagem do ideal à angústia.

A imagem da varanda (*Le balcon*), emblemática da harmonia entre o espaço interior e exterior nas *Flores do Mal*, adquire uma nova face neste poema em prosa, pelo exotismo do termo arcaico *varangue*, que difere de *véranda*, pois originalmente representa as varandas em uso nos estabelecimentos franceses nas colônias. Esta palavra é problemática para os dois tradutores, dada a sua inexistência em nosso idioma; assim, foi escolhida a solução *varanda*, que no

entanto não se encontra forçosamente vinculada a uma realidade exclusivamente tropical.

As manifestações das correspondências através do som se produzem a partir da utilização de termos inusitados: *tapage des oiseaux*, barulho confuso e desordenado produzido por pessoas, e aqui relativo aos pássaros, é transposto como *gorjeio dos pássaros*, enquanto o *jacassement* das negrinhas, termo originário de *Jacques* (apelido de *pie* [pega], que também significa tagarela, mulher faladora), é recomposto como *algaravia* (língua árabe, e por extensão, confusão de vozes), no texto de Oliveira. A imagem surrealista do canto *des arbres à musique* é reduzida a cantos dos *instrumentos de música*, e os *filaos*, árvores conhecidas no Brasil sob a designação de “casuarinas”, originárias da Austrália e introduzidas nas regiões tropicais das colônias francesas, são convertidos em *flautas melancólicas*. Finalmente, a palavra *décor* (cenário), que sintetiza todos os desdobramentos do perfume, da cor e do som, neste fragmento é considerada um simples ornamento: “está lá o ornamento que procuro. Que posso fazer num palácio?”.

A transposição de Aurélio Buarque de Holanda (1950) é conduzida por outras opções e foi elaborada após as publicações das traduções das *Fleurs du Mal* pelos poetas da geração de 45, entre eles Guilherme de Almeida e Péricles da Silva Ramos. Trata-se da tradução mais divulgada, e, por essa razão, ela se caracteriza como o modelo de poema em prosa baudelaireano mais conhecido pelo público brasileiro. Os critérios que presidiram à sua elaboração se distanciam do espontaneísmo de Oliveira e caminham em direção a uma construção mais formal dos poemas, balizada menos por uma “reinvenção” ou transgressão da língua portuguesa, do que por uma tentativa de aclimatar a poética baudelaireana às convenções estéticas do universo literário da época do tradutor. Uma das conseqüências deste fato consiste na substituição de clichês, de elementos da linguagem corrente e coloquial, inscritos no texto original, por uma linguagem considerada erudita, e às vezes rebuscada.

É possível sugerir que, entre outras razões, este procedimento tenha sido motivado por um diálogo entre o tradutor e o leitor, cujas expectativas, fundadas em uma determinada concepção de tradução, intervêm na composição do texto alvo. Em outras palavras: no momento em que esta versão foi produzida, prevalecia a idéia de que a apreciação do texto traduzido não dependeria tanto da fidelidade à língua-fonte ou ao “estilo” do autor, posto que o público leigo não teria condições de julgá-los; portanto, a “boa” tradução seria avaliada sobretudo a partir do uso que o tradutor faria de seu próprio idioma, e da reprodução do original, tendo em vista as normas estéticas da literatura do sistema alvo. Assim, categorias como fluência e riqueza de vocabulário eram encaradas pelo público como um valor, uma *performance*, como provas da mestria e competência do tradutor.

No poema “Os projetos”, a palavra *case* foi traduzida por “uma bela casa de madeira”, solução em que o exotismo do termo original, já mencionado, se converte em uma generalização, dada a dificuldade em se encontrar um termo arcaico equivalente em português, que reproduza o caráter de estranheza introduzido no original. A poeticidade do adjetivo *enveloppée*, reforçando o aspecto estrangeiro de *case*, em “*enveloppée de tous ces arbres bizarres*”, é recriada mediante a seguinte solução: “envolta por todas essas árvores estranhas”, onde a palavra *envolta* guarda o aspecto oculto e protegido de *case*, diferindo de

cercada, solução apresentada por Oliveira. Além disso, a palavra *luisant* (em *arbres luisants*), utilizada em vários outros poemas de Baudelaire ("Des meubles luisants/ Polis par les ans./ Décoreraient notre chambre" – "L'invitation au voyage"), adquire aqui um valor de polidez, que se confunde com o sentido de luminosidade e brilho, através do adjetivo *luzidia*.

O jogo de linguagem em torno dos perfumes, na sequência "*Une odeur enivrante (...), un puissant parfum de rose et de musc*", foi reproduzido na construção "um odor embriagante (...), um poderoso perfume de rosa e de almíscar"; o adjetivo *embriagante* nela inscrito vai encontrar um eco mais adiante, em *pássaros ébrios* (*des oiseaux ivres*), através de uma correspondência semântica e aliterativa. Em seguida, "*des bouts de mâts balancés par la houle*" encontra sua equivalência poética "em topos de mastros balançados pelo marulho", que contrasta com "extremidades de mastros balanceados pela maré", de Oliveira.

A associação entre a luz e o espaço, presente em "*la chambre éclairée d'une lumière rose*", é revestida de um novo sentido em "o quarto banhado de uma luz rósea", visto que as palavras *banhado* e sobretudo *rósea*, hoje em desuso, podem evocar um sentimento inerente à poesia romântica brasileira; por outro lado, Oliveira propõe a seguinte solução: "o quarto iluminado por uma luz cor-de-rosa". Em seguida, um outro problema que surge diz respeito a "*lumière rose, tamisée par des stores*", graças à peculiaridade do termo *stores*, precedido da palavra *tamisée*, que etimologicamente é originária de "*tamis*" (peneira), possuindo um valor arcaico em francês, tendo sido empregada com frequência nos poemas do século passado, na acepção de "deixar passar a luz, parcialmente". Aurélio procurou recompor o aspecto poético desta imagem, a partir de "uma luz rósea, tamisada pelos estores", solução que difere bastante da encontrada por Oliveira: "uma luz cor-de-rosa, coada por cortinas".

Ao mesmo tempo, Aurélio se dá conta da poeticidade insólita do *bois ténébreux*, que rompe com a polaridade entre Ideal e *Spleen*, traduzindo o adjetivo literalmente: *madeira tenebrosa*. A questão que se coloca aqui diz respeito à recepção deste termo: apesar da similitude lingüística entre *ténébreux/tenebroso*, qual seria a leitura destes dois adjetivos pelo público dos respectivos sistemas a que eles pertencem? Tendo em vista diferenças culturais entre os países e o conhecimento prévio dos leitores de um determinado repertório literário local, quais seriam os sentidos possíveis que esta palavra poderia assumir no sistema alvo? Estaria o termo *tenebroso* mais próximo da acepção baudelairiana, ou da poesia de Álvares de Azevedo ou Augusto dos Anjos? Trata-se aqui de um caso exemplar de ambivalência; ele ilustra o fato de que a tradução é, antes de tudo, um fenômeno resultante de uma relação de interferência, no qual uma mesma palavra pode adquirir uma infinidade de sentidos no sistema alvo.

No que diz respeito ao som, outro elemento fundamental das "novas correspondências" deste poema em prosa, o sintagma *tapage des oiseaux* é vertido como *algazarra dos pássaros*, que indica, em um primeiro plano, a idéia de desordem e, por extensão, a de barulho; o termo pitoresco *jacassement*, relativo às negrinhas, transforma-se em *tagarelíce*, cujo sentido se aproxima da raiz etimológica da palavra em francês, mencionada anteriormente; a estranheza de *arbres à musique* se reproduz em *árvores de música*, enquanto os *filaos*, palavra cujo emprego é extremamente raro, designando um tipo de pinheiro, são transpostos como *flautas* (termo não registrado no próprio dicionário de Aurélio), em contraposição a *flautas*, na tradução de Oliveira.

A partir do conceito de interferência, é possível observar que a tradução está longe de se esgotar em uma equivalência mais ou menos perfeita entre dois objetos; nesse sentido, ela se dá a ver como uma reformulação, vinculada a uma decomposição e recomposição do sistema fonte. Portanto, ela permite desvendar as analogias, mas sobretudo as diferenças entre os sistemas literários; seu caráter é instável, pois sua especificidade está fundada nas modificações introduzidas em cada texto traduzido, fazendo que o repertório que serve de modelo no sistema fonte nem sempre mantenha as mesmas funções na literatura-alvo.

Estas transposições revelam que o poema de Baudelaire não permaneceu intacto em nossa cultura. A necessidade que se impôs aqui consistiu muito mais em levantar questões em torno destas transformações do que em julgá-las: elas apontam para o fato de que a tradução é originária de um longo processo criador, cuja existência está entrelaçada às circunstâncias de sua produção e às formas literárias presentes na cultura de chegada.

ABSTRACT: Using as a point of departure Itamar Zohar's theory of Polysystem and the new perspectives displayed by this author within the field of translation, the aim of this essay is to set off a debate about certain questions concerning the different transpositions of Baudelaire's poem prose into Portuguese.

KEYWORDS: Polysystem; Translation of poetry; Interference; Prose poem; Baudelaire.

Este artigo constitui um resumo do trabalho final apresentado no curso de Pós-Graduação *Literatura Comparada: Conceitos e Problemas*, ministrado pela Prof^a Dr^a Sandra Margarida Nitri, em 1995, na USP.

CORRESPONDÊNCIAS EM *ÀS AVESSAS*

Mestranda em Teoria
Literária e Literatura
Comparada na USP.

MARTA NEHRING*

RESUMO: Características da prosa e do personagem central do romance *Às Aversas*, de J.-K. Huysmans, constituem o ponto de partida para reflexões sobre o caráter inovador da obra. São relacionadas referências ao contexto histórico, a poetas do simbolismo francês e a outros romancistas.

PALAVRAS-CHAVE: Simbolismo; *Art Nouveau*; Modernidade, Psique.

O órgão achava-se agora aberto. Os registros etiquetados “flauta, trompa, voz celeste” estavam puxados, prontos para a manobra. Des Esseintes bebia uma gota aqui, outra lá, executava sinfonias interiores, lograva suscitar, na garganta, sensações análogas às que a música derrama nos ouvidos.

(...)

A pouco e pouco, enquanto bebia, seu pensamento acompanhou a impressão agora reavivada pelo paladar, acertou o passo com o sabor do uísque, que despertou, por uma fatal exatidão de odores, lembranças apagadas pelos anos.¹

Ambas as citações pertencem ao romance *Às Aversas*, de J.-K. Huysmans, publicado na França em 1884. No primeiro trecho está presente a sinestesia simbolista, na associação entre som e sabor.² O segundo trecho é precursor do famoso episódio das *madeirines*, em *Du Côté de Chez Swann*, de Marcel Proust. Ambos, que pertencem ao episódio do “órgão-de-boca”, no capítulo IV, sugerem a existência, na psique, de associações alheias ao controle da vontade. Em outra passagem, a presença desse mecanismo psíquico é reforçada:

⁽¹⁾ J.-K. HUYSMANS, *Às Aversas*, trad. José Paulo Paes, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 78-9.

⁽²⁾ Como não lembrar do poema *Correspondances*, de Baudelaire? “(...) *Comme de longs échos qui de loin se*

O confuso acúmulo de leituras, de meditações artísticas em que se empenhara depois do seu isolamento, usando-o como uma espécie de barragem para deter a corrente das antigas lembranças, fora bruscamente arrastado e o caudal despencava, lançando por terra o presente e o futuro, a tudo afogando sob a superfície do passado, enchendo-lhe o espírito de uma imensa extensão de tristezas sobre a qual fluuavam, semelhantes a ridículos restos de naufrágio, episódios sem interesse da sua existência, ninharias absurdas.

O livro que segurava nas mãos caía-lhe sobre o colo; ele se abandonava ao desfile dos anos de sua vida defunta, contemplando-os com desgosto e alarme; eles giravam, fluíam agora à volta da lembrança de Mme. Laure e de Auguste (...) (p. 106).

O reprimido sempre retorna, ensinaria Freud anos depois. Entre as correspondências do simbolismo e os mecanismos do inconsciente, a relação é evidente. Explícita nos trechos citados e em muitos outros, cabe analisar seu alcance na forma romanesca de *Às Avestas* e, mais precisamente, na composição de seu protagonista, Jean Floressas Des Esseintes, ou simplesmente Des Esseintes.

Des Esseintes é o derradeiro fruto de uma outrora importante família ducal. Debilitado por uma degenerescência genética, causada em parte por casamentos consanguíneos e que já vinha pautando a decadência de sua família, ele foi uma criança delicada, pálida, sujeita a males diversos. Tornou-se um adulto magro, de aparência linfática, nervos frágeis, efeminado. Criado num colégio de padres, logo afasta-se da religião. Uma vez adulto, sua fortuna permite-lhe viver no ócio e ele se torna um típico dândi parisiense.

A vida que leva, entre orgias, banquetes e excentricidades, acentua-lhe a debilidade, que assume a forma de uma doença de nervos. A nevrose torna-o impotente, e ao mesmo tempo farto dos prazeres mundanos. Ele decide então isolar-se do mundo e manda reformar uma pequena propriedade nos arredores de Paris. A casa de Fontenay-aux-Roses será o seu retiro, nela pretende viver em perfeito isolamento. Decora-a com esmero, de acordo com seu gosto refinado, cercado-se de quadros, livros e outros objetos capazes de suscitar sensações raras, que nada tenham a ver com o turbilhão vulgar da vida parisiense.

Seu projeto de isolamento, porém, está fadado ao fracasso. Para grande contrariedade sua, a todo momento assaltam-lhe a mente episódios do passado. As pessoas com as quais conviveu povoam seu pensamento. O desejo de solidão, irrealizável, surge como derradeiro sinal da nevrose que o acomete. De forma que o isolamento, que ele acreditara ser o paliativo para seus males, vai, ao contrário, agravar-lhe os achaques e a fraqueza.

A estrutura do romance articula-se através da evolução da nevrose de Des Esseintes. Traz à baila os precedentes da infância, da hereditariedade, do meio ambiente e descrições pormenorizadas de suas mazelas e respectivos tratamentos. As minúcias com as quais a doença é descrita beiram o risível, em mais de uma passagem.

Neste sentido, *Às Avestas* revela-se paródia do naturalismo, o que pode ser relacionado à antiga ligação de seu autor, Huysmans, com a escola de Zola. Mas não é apenas neste aspecto que o romance assume ares de paródia. O alto e magro Des Esseintes tem um lado quixotesco, tanto na aparência física quanto na impossibilidade de realizar sua idéia fixa, viver na solidão. Mas, à diferença do

confondent/Dans une ténébreuse et profonde unité;/ Vaste comme la nuit et comme la clarté;/ Les parfums, les couleurs et les sons se répondent" (Charles BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, Paris, Laffont, 1980).

⁽⁵⁾ Sobre *Às Avestas*, escreve Valéry: "Même si l'œuvre paraît barbare (...) et porte en soi des promesses de mort, des certitudes de délaissements pour cause de singularité, toutefois, elle est œuvre volontaire, elle a été un événement dans l'univers des Lettres, car elle a modifié plus d'un écrivain, marqué les limites du naturalisme" (Paul VALÉRY, "Souvenir de J.-K. Huysmans", in *Variété, Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1987, v. 1).

⁽⁶⁾ José Paulo PAES mostra como se dá essa relação no prefácio à edição brasileira de *Às Avestas* (op. cit.) e no ensaio "O art nouveau na literatura brasileira", in *Gregos e Bahianos*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

⁽⁷⁾ J.-K. HUYSMANS, op. cit., p. 83.

⁽⁸⁾ O sentimento agudo da univocidade das sensações diz respei-

Cavaleiro da Mancha, os maiores obstáculos que ele encontra não estão no mundo, mas em si mesmo, nos meandros de sua psique.

Quanto à trama, se o critério para defini-la são os componentes da ação na qual evoluem os personagens, pode-se dizer que em *Às Avestas* ela é rarefeita. Porém, isso só é válido nos termos da forma romanesca que imperava até então. O romance de Huysmans contém uma alta dose de ação, concentrada na atividade psíquica. Digressões, sonhos, fantasias e reminiscências sucedem-se. Ao tirar do limbo sua vida pregressa, povoando seu isolamento com diálogos e gestos, vozes e rostos, a psique de Des Esseintes faz que ele *reviva* intensamente. Os diálogos e a ação do romance tendem a acontecer nestes *flash-backs* que revelam, precisamente, o quanto o seu desejo de solidão é impossível.

Não é apenas nas características da trama que o romance de Huysmans é inovador. Vale lembrar que ele pertencera ao círculo de Zola, e que o grande salto em relação ao naturalismo não está no enfoque psicológico nem na paródia, mas na presença de uma linguagem que exalta esse olhar sobre a psique. A publicação de *Às Avestas* marca o rompimento de seu autor com o mestre, o título do livro referindo-se à trajetória singular de um decadente e também à linguagem na qual foi escrito, quando comparada ao estilo do realismo.³

O texto de Huysmans é riquíssimo, *faisandé* ao extremo. Mimetiza, em sua forma, os paroxismos e as aparentes contradições da atividade psíquica, de modo que a ação vai transcorrer, em grande parte, no âmbito da linguagem, em dois planos. Via imagens, pelo estabelecimento das correspondências e no trabalho do texto, via tensão entre oxímoros, neologismos, mistura de instâncias (expressões populares e termos eruditos, por exemplo), emprego inusual de adjetivos, transgressões de sintaxe etc. O trabalho da linguagem, seu emprego rebuscado, enfim, toda a "não-ação" do livro tem função orgânica. Daí poder-se afirmar que *Às Avestas* está ligado ao *Art Nouveau*, do qual é contemporâneo, pois que nele o ornamento tem função estruturante.⁴

Assim, a tensão da obra é, em boa parte, fruto das tensões da linguagem, da qual, inclusive, *Às Avestas* se faz manifesto declarado, num procedimento metalingüístico, quando discorre sobre arte e literatura. O constante jogo de referências, sugeridas correspondências, constitui um verdadeiro programa estético. Por exemplo, na passagem sobre o pintor Gustave Moreau, em que o "objeto" descrito e a linguagem utilizada para descrevê-lo são duplos de uma mesma intenção:

Após ter-se desinteressado da existência contemporânea, havia decidido não introduzir em sua célula larvas de repugnância ou pesares; quisera, por isso, uma pintura sutil, extravagante, mergulhada num antigo sonho, numa corrupção antiga, longe de nossos costumes, de nossos dias. (...) desvendando-lhe os rastros de novas conjecturas, sacudindo-lhe o sistema nervoso com histerias eruditas, pesadelos complicados, visões lânguidas e atrozes.⁵

Observamos as imagens como "larvas de repugnância", "histerias eruditas", "pesadelos complicados" e "visões lânguidas", que dão a tônica do livro. Denotam uma linguagem peculiar, apontam a exacerbação de uma característica do simbolismo na literatura, a tentativa de exprimir as sensações, únicas, de um indivíduo forçosamente único.⁶

Nas passagens em que traça o seu ideal estético, e aqui o olhar do protagonista coincide com a realização do escritor na forma do romance, Des Esseintes

tes faz um paralelo entre o decadentismo *fin de siècle* e a literatura da decadência latina. Um dos fatores que subjazem a tal identidade é a intuição de se estar vivendo os “últimos dias” antes do fim de uma época. Em *Às Avesas*, a derroca da moderna era de cunho espiritual, em meio à prosperidade industrial da *Belle Époque*, enquanto a da Antiguidade latina foi física, em meio ao florescimento da espiritualidade católica. Ambas constituíram, contudo, valores de resistência. A arte decadente ao avanço dos “hábitos americanos”, nas palavras do próprio Des Esseintes (a massificação subsequente à Segunda Revolução Industrial), enquanto a literatura latina o foi ante o desmoronamento do Império Romano.

A resistência a uma nova ordem, cujo estabelecimento é irremediável, gera um inevitável sentimento de desencanto, presente no drama do muito chique Des Esseintes. Seu primeiro aspecto é o diletantismo, sobre o qual vai se falar mais adiante; o segundo, a ausência de uma baliza espiritual que compense a miséria humana, a inatingível felicidade. No primeiro, a ausência de um trabalho criativo; no segundo, a morte de deus, a perda da fé.

No romance de Huysmans, o vazio criado pelo desencanto é ocupado pela constante e paradoxal referência às coisas. De um lado, a preocupação em reiterar a repugnância a tudo que saiba ao “gosto comum”, ou seja, uma hipervalorização do individual; de outro, a valorização de objetos da arte ou da indústria, na medida em que são produtos do engenho humano, contraposto à natureza bruta.

O “órgão-de-boca”, já mencionado nas citações anteriores, é um exemplo perfeito de coisas cujo valor está no que representam, e não necessariamente no que são. “Coisas” que não foram aviltadas pelo gosto comum, por serem raras ou usadas de modo *sui generis*, e mantêm o dom de aludir e ao mesmo tempo falar ao coração de uma individualidade destacada das demais. Excitando os sentidos de quem já está tão farto de consumir que, saciado, sofre de um profundo tédio existencial.

A compilação de “coisas”, sejam elas concretas, como plantas exóticas, ou abstratas, como citações de autores, numa prosa que tem o poder sugestivo da poesia, eleva estas “coisas” a um grau tão importante para a constituição do sentido da obra, que elas se tornam equivalentes aos trechos onde se narra a ação, aos diálogos, ou às reflexões do protagonista. Tendo em vista uma estética regida pelas correspondências, na qual a representação da psique é mediada pela presença do objeto, pode-se falar numa “coisificação” das instâncias do pensamento e da psique.

Na casa de Fontenay agrava-se a nevrose de Des Esseintes, o que está em íntima relação com o fato de ela ter sido concebida integralmente pela sua fantasia exacerbada. Assim, em *Às Avesas*, a casa é o duplo do homem, e não do mundo. A identidade entre as coisas e a psique que sobre elas se debruça, o fato de o objeto se tornar fetiche de valores humanos apontam para uma nova sociabilidade, uma nova imagem de homem.

Nova imagem esta de características híbridas, paradoxais; através da aparente contradição de seus aspectos constitui-se o drama humano que aflora no romance. Além do já citado desencanto, que vem apoiado no diletantismo e na

to a uma característica do simbolismo na literatura. Segundo E. Wilson, “(...) o que é tão especial, tão fugidivo, tão vago, não pode ser expresso por exposição ou descrição direta, mas somente através de uma sucessão de palavras, de imagens, que servirão para sugerir-lo ao leitor” (Edmund WILSON, *O Castelo de Axel*, São Paulo, Cultrix, 1967).

5 J.-K. HUYSMANS, *op. cit.*, p. 174.

6 O lado dândi de Des Esseintes foi inspirado em uma pessoa real, o Conde de Montesquiou, que também inspirou Proust na composição do Barão de Charlus. Mas o Conde, ao contrário de Des Esseintes, foi um dândi satisfeito consigo mesmo e nada nevrótico, conforme atestou em suas memórias.

7 Marc Frumaroli mostra como, na constituição do protagonista, *Às Avesas* é um *roman à clé* (cf. Marc FRUMAROLI, Prefá-

perda da fé, o personagem também traz em si características do “homem simbolista” e de um tipo que, na época, despontava nas cidades e na literatura, o “homem do macadam”.

O “homem simbolista” tem seu paradigma nas personagens idealizadas por Villiers de L'Isle-Adam, na figura de Axel, e por Mallarmé, na de Igitur. Isolados em suas torres de marfim, fugindo ao turbilhão da vida, ambos vivem da fruição estética e não têm por meta realizar seus sonhos, pois que como sonhos mantêm sua beleza intacta. Nas entrelinhas dessa atitude pessimista diante da vida, também relacionada à valorização do artificial, está a filosofia de Schopenhauer, ao qual Des Esseintes dedica fartos elogios. O diletantismo deste, sua repugnância pelo trabalho, advém em grande parte dessa filiação.

Mas o atormentado personagem não é o puro “homem simbolista”, também é o ser mundano, dândi consumista de coisas e de gente. Porém, como vítima do tédio, revela em si não o leão satisfeito em seu narcisismo, mas o homem urbano da modernidade, o passante solitário que atravessa os contos de Poe e desponta no *Spleen de Paris*, de Baudelaire, ambos leituras diletas de Huysmans. Sobre o poeta francês, dirá Des Esseintes:

Havia ele revelado a psicologia mórbida do espírito que atingiu o outubro de suas sensações; narrado os sintomas das almas solicitadas pela dor, privilegiadas pelo *spleen*; mostrado a cárie crescente das impressões, quando os entusiasmos, as crenças da juventude já se calaram (...).⁷

E não será o protagonista de *Às Avesas* o próprio retrato de uma vítima das impressões, com seus nervos à flor da pele?

A inaptidão em alcançar uma solidão verdadeira, graças à qual alcançaria a harmonia consigo próprio, aponta para o aspecto híbrido do personagem.⁸ Isso já vem indicado na sua opção em procurar refúgio num lugar que é, a um tempo, “tão longe e tão perto” de Paris. Pois os rostos do passado voltam-lhe à mente chamados por sensações que as coisas, das quais cercou-se no seu retiro de Fontenay, suscitam-lhe via associações do subconsciente. Porque a relação de Des Esseintes com o mundo e consigo mesmo é mediada pelos objetos, ele vai cultivar a crença de que a vida é consumo (no caso, um consumo ultra-refinado), e é essa necessidade que vai prendê-lo à civilização da qual tencionava escapar.

Em parte, o fracasso decorre de viver ele à custa do trabalho alheio, ou seja, o usufruto de objetos produzidos por outras pessoas, artistas ou não. O seu diletantismo, de grande poder aquisitivo, remete ao padrão de vida da burguesia da época, cuja aspiração a um hedonismo consumista e vocação industrial impulsionavam os progressos do *Art Nouveau*. Sua recusa em participar do turbilhão do século, seu desprezo pelo trabalho vão resultar na ausência de realização pessoal. Des Esseintes será, até o fim, uma vítima do tédio.

Como diletante, ele não constitui um tipo isolado na literatura, mas tem seus contemporâneos no Charles Demailly de *L'Homme des Lettres*, dos irmãos Goncourt, e em Samuel Cramer, protagonista de *Le Farfalo*, de Baudelaire.⁹ O fracasso de Des Esseintes, que nada mais é do que a não funcionalidade de sua nevrose no real,¹⁰ seu caráter quixotesco, a insolúvel mistura de seres tão disparatados quanto o dândi, o esteta na torre de marfim e o passante ensombrecido pelo *spleen* não deixam de apontar para sentimentos que estarão cada vez mais

presentes na literatura, a carência de sentido do mundo, o desenraizamento do homem e o caráter fragmentário dos acontecimentos.

Nesse sentido, o protagonista de *Às Avessas* vive um drama moderno. É na busca de um herói sem fé para alcançar um ideal na vida, mas que termina por perder-se no mundo das coisas, que Des Esseintes, se não funda, decerto insere-se numa linhagem de personagens da qual fará parte o Bardamu de *Voyage au Bout de la Nuit*. A epígrafe deste, uma canção dos Gardes Suisses de 1793: "*Notre vie est un voyage/ Dans l'hiver et dans la nuit./ Nous cherchons notre passage/ Dans le ciel où rien ne luit*", lembra, e muito, o trecho final de *Às Avessas*: — "Senhor, tem piedade do cristão que duvida, do incrédulo que desearia crer, do forçado da vida que embarca sozinho, de noite, sob um firmamento que não mais iluminam os consoladores fanais da velha esperança!"¹⁴

Concluindo, temos que, elaborada numa prosa de poeta, na qual predomina o poder evocativo da metáfora, de uma expressão que privilegia o aspecto ambíguo e sugestivo da palavra, em detrimento da afirmação cabal e seca, a linguagem de *Às Avessas* se aproxima, em sua expressão, dos próprios mecanismos do inconsciente e prefigura uma noção de tempo que atingirá sua plena forma em Proust. Já a abordagem racional da psique aparece, no romance de Huysmans, como paródia do naturalismo.

A expressão literária do inconsciente, que pertence a toda uma linhagem literária da modernidade, vem de par com uma série de transformações que aconteciam no mundo por ocasião da *Belle Époque*. O desenvolvimento ímpar da ciência, a revolução industrial, a consolidação do colonialismo europeu e a crescente importância econômica dos Estados Unidos no panorama mundial, enfim, todo um quadro de enriquecimento da elite industrial, que se contrapunha à crescente massa do proletariado, tinha como manifestação, nas grandes cidades européias, uma nova urbanidade. Entra em jogo a solidão paradoxal do transeunte em meio à multidão. Esse sentimento agudo de isolamento, típico do habitante das grandes metrópoles contemporâneas, desponta nas obras de Baudelaire e de Poe, ambas leituras de J.-K. Huysmans.

Des Esseintes pode ser considerado um cruzamento de três tendências que constituem, do ponto de vista do habitante da Paris recém-urbanizada por Haussman, tantas faces da vida na metrópole. Uma é a do passante anônimo, que vem acompanhada de uma aura crepuscular de *spleen*; a outra, é a do dândi refinado; e a terceira, do esteta, homem de letras. Uma reflete o profundo desenraizamento do homem contemporâneo, sua miséria afetiva; a outra mostra seu encontro com o objeto, a possível felicidade no consumo; e a última, a do diletaute frustrado em sua torre de marfim, indica, por oposição, o fazer artístico como possibilidade de realização pessoal.

O fracasso de Des Esseintes em realizar seu projeto de vida está determinado nessa impossível fusão, e não deixa de prefigurar as *fashion victims* de hoje. Revela o aspecto enganador do culto ao objeto, do fetiche da mercadoria e, ao mesmo tempo, através do gozo estético que a leitura do romance proporciona, indica o fazer artístico como modelo capaz de resolver o dilema entre a realidade e a consciência.

Mas talvez seja equivocado ver no personagem apenas um diletaute. Ao traçar e perseguir um projeto de existência, não seria ele também um artista, cujo material é a própria vida? Assim como o mármore resiste a ser moldado pelo

cio, In *À Rebours*, notas de Lucien Descaves, Paris, Folio/Gallimard, 1977).

⁽¹⁰⁾ Oliver Sacks traça considerações interessantes sobre a capacidade adaptativa do indivíduo com distúrbios da mente.

⁽¹¹⁾ J.-K. HUYSMANS, *op. cit.*, p. 254.

escultor, e nesse embate consolida-se a função exemplar da arte, também a vida resiste a ser por nós determinada. Esse conflito, que revela em sua raiz a possibilidade de um fazer ético, torna *Às Avessas* uma das obras fundadoras da arte e da literatura modernas.

ABSTRACT: Reflections on the distinctive quality of the prose and the main character of J.-K. Huysman's novel *A Rebours* emphasize the innovative side of his work. References are made to the historic context and to poets of the French symbolism as well as to others modern novels.

KEYWORDS: Symbolism; *Art Nouveau*; Modernity; Psyche.

Texto elaborado para a disciplina *Romance, Desromance, Re-romance*, ministrada pelo Prof. José Paulo Paes, no 1º semestre de 1995, na USP.

OSMAN LINS — UNINDO O AQUI E O ONTEM

JUÇARA MARÇAL NUNES*

RESUMO: Este exercício de leitura de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* desenvolve algumas possibilidades de significação do modelo de interpretação proposto por José Paulo Paes, um “dispositivo de espelhos conjugados”, com o qual ele desvenda o romance de Osman Lins. Análise de Ismail Xavier sobre a produção cultural brasileira da década de 1970 é outra referência. A partir dela, será possível perceber os efeitos alcançados por Osman Lins na criação de emblemas que traduzem a realidade do país num momento de crise econômica, política e cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Romance-ensaio; Reflexos; Década de 1970.

*Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada.*

JOÃO CABRAL

Difícil tarefa transpassar as diversas portas de entrada do romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Não se valer do texto de José Paulo Paes — “O mundo sem aspas: uma glosa da glosa”¹ — é tarefa igualmente árdua. Quando se

* Mestranda em Literatura Brasileira na USP.

⁽¹⁾ José Paulo PAES, “O mundo sem aspas: uma glosa da glosa”, in *Transleituras: Ensaios de Interpretação Literária*, São Paulo, Ática, 1995.

retorna ao texto de Osman Lins, a imagem do “dispositivo de espelhos conjugados”, apresentada na análise de Paes, ainda cintila, como chave-mestra. Faz-se necessário, então, não desconsiderar essa perspectiva e, sim, partir dela para alcançar seus revêrberos pelo texto.

Assim, n' *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, imagens refletem o real e a partir dele são criadas. O resultado é uma progressão de reflexos ao infinito. Eles se desdobram, relativizam tempo e espaço, mas definem um real cada vez mais nítido, porque multiplamente recortado, reproduzindo a complexidade inerente a toda e qualquer tradução da realidade que se queira consistente. Mas de quem é o olhar que permite ao “dispositivo de espelhos conjugados” propagar as várias facetas do real? Quem desencadeia o jogo caleidoscópico de reflexos que refletem os reflexos? O narrador-ensaísta que, no trabalho de analisar o romance, se faz personagem de outro romance, que é, no final das contas, o mesmo? O leitor, perplexo diante desse jogo de ambigüidades? Ou ainda o próprio Osman Lins, que avaliava e criticava, na mesma época, as influências do estruturalismo no ensino das Letras, em seis artigos publicados em livros?²

Não seria de espantar que todos esses olhares fossem necessários para colocar em funcionamento o “dispositivo”, já que a eliminação de qualquer um deles deixaria o romance, em última instância, irrealizado. Mesmo o suposto romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de que fala o suposto ensaísta, teve, supostamente, cerca de 67 leitores. Sendo assim, para ler *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, será necessário voltar-se para esse olhar que desencadeia a progressão de reflexos. Perceber como se articula o conjunto dos olhares será flagrar a faceta do real que se apresenta e do ficcional que se esconde, ou, mais provavelmente, do real que se esconde e da ficção que se apresenta. O que se torna irrevogável, neste exercício de leitura, fora o irresistível jogo com a reversibilidade dos sentidos (realidade/ficção), será a busca de uma significação que sintetize esses olhares. E os transcenda.

DISPOSITIVO DENTRO DO DISPOSITIVO

O princípio empregado no ensaio-romance, feito pelo narrador sobre o livro de Júlia Marquês Enonc, fala de um “dispositivo de mediação”. Segundo o “ensaísta”, esse dispositivo, emprestado de Diderot, supera as fórmulas adotadas com frequência na análise de estruturação de um romance. Sua idéia “mais complexa e decerto mais exata (...) não contempla os eventos, simplesmente. Responde pelo que se sabe e pelo que se ignora, regula as distâncias – entre uma personagem e outra, entre personagem e mundo, entre leitor e personagem”.³

A ironia usada para criticar a aridez vigente na análise de narrativas – para a qual, na época em que foi escrito o romance, era imprescindível a utilização desse ou daquele modelo – acaba por delinear, ela, a ironia, um modelo de leitura do romance-ensaio em que o narrador-ensaísta se ins(es)creve. O rigor que, por vezes, transparece no texto deve ser sistematicamente interrogado, devem ser definidos sua extensão e seus contrários.

² Osman LINS, “O ensino universitário”, in *Do Ideal e da Glória: Problemas Inculturais Brasileiros*, São Paulo, Summus, 1977, p. 69-98.

³ Idem, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, São Paulo, Melhoramentos, 1976, p. 66.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 66-70.

Incluir neste exercício de leitura o modelo de análise apresentado dentro do romance-ensaio provocaria ainda um desdobramento ao “dispositivo de espelhos conjugados”, acrescentando-lhe mais uma face, a qual, se não configura uma forma de análise academicamente correta, traria, no mínimo, um efeito instigante de interpretação. Definidos e sugeridos os modelos, os detalhes que se impõem à leitura podem começar a ser apontados no trecho em que se apresentam os fundamentos do “dispositivo de mediação”.⁴ Ele é invadido por um texto que não tem, em princípio, ligação alguma com o que vem antes e depois dele:

27 de novembro

O escrivão J. P. A., suspenso por trinta dias como responsável pela Operação Camanducaia, ouvido pelo juiz corregedor dos Presídios, incriminou vários superiores, acrescentando que a suspensão recebida, segundo lhe garantiram, destinava-se a aplacar a imprensa. Logo seria revogada e, como prêmio, ele almoçaria com o Secretário da Segurança Pública. Declarou ter recebido ordens para “manter a vitrola quebrada” (não dizer nada), sob pena de aparecer “com a boca cheia de formigas”. O eufemismo não corresponde à simples idéia de morte, mas de morte brutal e desvalida, o cadáver jogado em alguma beira de estrada. Sugere também a idéia de castigo e exemplo, transformando em buraco de formigas a boca que não soube calar (p. 67).

A notícia de que um escrivão estaria sendo ameaçado de morte, por ter incriminado superiores do sistema penitenciário, parece ser um erro de edição, da maneira como surge no texto. Tamanha a discrepância de tons e temas, que sua análise é facilitada: o autor quis, ali, forjar um artifício essencialmente formal, visando ao estranhamento puro e simples do leitor, diante do texto. Tem-se aí mais um exemplo da maneira como o narrador apresenta seu diário-ensaio – disposição de negar todo o tempo a fluidez do texto e de mostrar até que ponto chega sua artimanha.

Nos trechos que se seguem, é o narrador do romance moderno o centro da análise. Primeiramente, a falsidade imanente aos narradores de *São Bernardo* e *Grande Sertão: Veredas* é evidenciada. Posteriormente, é Maria de França, a voz de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* – o romance (a denominação se presta a uma tentativa de diferenciação com *A Rainha dos Cárceres da Grécia* – o livro, no qual a voz é a do ensaísta), que se apresenta em todo seu artifício.

Ao destrinçar, a partir de citações inevitavelmente duvidosas (já que em momento algum o leitor tem acesso ao texto original, pois a narrativa, propriamente dita, é sempre mediada pelo ensaísta-narrador), a maneira como a narradora-louca, Maria de França, foi concebida pela hipotética autora Júlia Marquês Enonc, é assinalada também a condição de entidade construída dessa mesma voz que se apresenta ao leitor. O desnudamento se faz, ainda mais claramente, no trecho que fecha os comentários do dia 29 de novembro: “(...) o espaço e o tempo, marcados, como em tantos romances atuais, pela desordem e a contradição, correspondem na verdade a um cálculo pontuado de significações imprevisíveis” (p. 70).

Não será à toa que, na página seguinte, o mesmo narrador inicia dessa forma sua anotação diária: “já deveria ter revelado que, não exatamente por cálculo, escapei do ‘papel ambíguo e indefinido’ de lecionar literatura (...)”. Aparece, assim, no espaço até então indecifrável da ficção, a própria figura do

autor, Osman Lins, que, à época em que o romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* foi escrito, abandonava as atividades de professor de literatura que exercia numa Universidade do interior de São Paulo.⁵

O “dispositivo de mediação” é, portanto, mais um exemplo do jogo de reflexos do real. A intermediação do narrador-ensaísta é minuciosamente mascarada. Sua condição de entidade ficcional e, portanto, calculada traz também para o espaço do romance a discussão desconcertante do fazer literário. Sempre por meio de ironia cortante, o narrador dita uma outra maneira de ser entendido pelo leitor, que, por sua vez, é alertado para que sua inocência o impeça de compreender o texto e de perceber a relação deste com o real:

Há portanto na obra um ir e vir, um movimento oscilante e arbitrário nas relações entre a personagem que age e seu duplo que fala, embora utilizem – uma e outro – o mesmo pronome, cuja natureza torna-se cambiante. Vê-se o leitor – e acompanha-o o crítico – embarçado e inseguro: defronta-se com um locutor que não merece confiança alguma e que se esforça por não merecê-la às custas de um jogo de acertos e equívocos, de aberturas e de restrições no seu campo de visão, por vezes tão limitado que resvala no absurdo (p. 76).

A significação dessa passagem do romance estaria esclarecida, não permanecesse a desconfiança de que há algo mais naquele trecho. A frase “transformando em buraco de formigas a boca que não soube calar” ressoa nas explicações do “dispositivo de mediação”, como se vaticinasse o destino dos narradores no romance moderno – esses que “incorpóreos tudo sabem e a todas as mortes podem estar presentes”.⁶

LEITURA ALEGÓRICA DO ROMANCE

O que chama a atenção, nesse, como em outros trechos de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, é a presença de uma significação sempre inefável. Até o título do livro soa tão áspero quanto inapreensível.⁷ Esgotam-se as possibilidades de leitura e ainda restam questões a ser respondidas. Um emblema, acima de todas as relações atingíveis, resta inexplicado.

Em certa altura, o narrador-ensaísta apresenta Maria de França diante de uma fatura às avessas. Nos lixos da cidade de Recife, a personagem avalia os detritos que tem diante de si, como se riqueza fossem. É inegável a força da imagem produzida nesse trecho. E o efeito é ainda maior quando, nas páginas posteriores, dias 19 e 20 de julho do “diário”, o texto é novamente invadido por notícias que parecem tiradas de um jornal.

Pode-se continuar perseguindo o pobre do ensaísta-narrador, mostrando seus disfarces; pode-se ainda fazer referência aos assombros da forma, que se vê, paulatinamente, desconstruída. Por fim, a relação desses artifícios com a distorção, ou, melhor dizendo, a redefinição de tempo e espaço no romance. No entanto, a descrição da bomba de Hiroshima

conquanto nada tivesse de supérfluo (era uma criação do nosso tempo, amante do traçado puro e avesso ao ornamento), seu coração ou alma, a parte viva – não chegava talvez a 20 quilos (p. 160)

⁽⁵⁾ J. P. PAES, *op. cit.*, p. 38.

⁽⁶⁾ A partir de trecho do livro em que o narrador-ensaísta fala das características dos narradores dos romances, citando Sérgio SANT’ANNA, *O Despertar de Gregório Barata*.

⁽⁷⁾ A explicação para o título do livro é dada pelo narrador, a certa altura, relacionando a personagem central, Maria de França, com uma ladra, Ana, que teria ficado célebre na Grécia pelos seus roubos bem-sucedidos. A facilidade com que se livrava das acusações nos tribunais é tudo com que sonha Maria de França, entregue aos entraves da Previdência Social. Maria de França toma conhecimento de tal ladra por meio de notícias de jornal lidas sem critério e sem ao menos localizar o país, que fun-

ciona em sua loucura como uma “ilha sobre imensa nuvem arcuosa” (p. 210). O interessante jogo entre o presente, na figura da louca e dos recortes de jornal, e o passado, na menção da ladra grega e dos locais em que acontecem suas peripécias – Maratona, Corinto, Esparta –, surge, portanto, já na escolha do título *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

⁽⁸⁾ Ismael XAVIER, “Alegoria, modernidade, nacionalismo”, *Cadernos de Cultura – FUNARTE* (São Paulo), p. 3-27, fev. 1983.

⁽⁹⁾ Walter BENJAMIN, “Alegoria e drama barroco”, in *Origem do Drama Barroco Alemão*, trad. apres. e notas de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 181-258.

⁽¹⁰⁾ *Idem, ibidem*, p. 190.

⁽¹¹⁾ O. LINS, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, *op. cit.*, p. 210.

parece ribombar em outros pontos do texto, mesmo naquele do exemplo anterior, acrescentando-lhes significações e apontando para um emblema de tal maneira construído que incorpora todo o romance e, talvez, o mundo.

Será por meio da interpretação do Ismael Xavier sobre esse fenômeno na arte brasileira da década de 1970,⁸ e das avaliações de Walter Benjamin sobre a alegoria (avaliações estas já presentes na análise de Xavier), que se tentará chegar aqui a uma aproximação com os emblemas de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. A relação entre *A Rainha...* e o alegórico barroco, esmiuçado por Walter Benjamin em texto sobre a Alemanha,⁹ pode parecer mais uma especulação típica da leitura acadêmica, tão ironizada no romance de Osman Lins. No entanto, se forem analisadas as características históricas da época em que o texto foi escrito, há que se perceber diversas congruências.

O texto de Benjamin fala da alegoria no barroco alemão, mas sua reflexão alcança maior amplitude, o que permite a leitura de outros momentos da produção cultural, inclusive os mais recentes, a partir da reflexão feita pelo filósofo. Segundo ele, “a ambigüidade, a multiplicidade de sentidos é o traço fundamental da alegoria”. Desnecessário mencionar a relação existente, de imediato, com as características de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

Mas, além da ambigüidade, há outros pontos de contato. A aproximação da modernidade com o barroco também se dá pela via histórica. Ambos, momentos de crise, em que o homem vê no espetáculo da natureza o signo da morte, da ruína, e tenta, por meio de emblemas os mais herméticos, reaver a totalidade perdida, destruída pelas contradições que caracterizam os tempos de crise.

A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco às ruínas.¹⁰

No romance de Osman Lins, a ruína está presente na crítica ao sistema previdenciário, que serve de pano de fundo para a saga de Maria de França. A ruína está presente ainda na falência calculada de cada uma das personagens. Todas arruinadas numa sociedade que tende, esta também, ao detrito. A própria narrativa se apresenta em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* na forma de resquício, por ser fragmentária – apresentada na forma de um diário –, por ser colagem de elocutores e, um deles, o narrador-ensaísta, tenta, por meio desse ensaio, recuperar o que restou de seu amor pela romancista Júlia Marquezim Enone, depois que esta se suicida.

A imagem do irrecuperável, aliás, é recorrente e retratada com precisão nas passagens do texto em que o ensaísta compara o que ele poderia falar de sua amada, Júlia, com as fotografias de família. A comparação se esclarece no final do livro. O narrador descobre, não sem sofrimento, que não consegue se lembrar das pessoas que povoam certa foto familiar: “Quem são? (...) Insisto em reconhecer os que vejo, em rasgar a membrana que me impede de chegar ao grupo e ouvir suas vozes (...)”.¹¹

A ruína, portanto, não se limita à *physis*. Também as reações e sentimentos das personagens refletem ruína. A própria loucura de Maria de França pode ser lida como tal, antes de ser interpretada como disfarce no narrador.

É interessante verificar, pelo texto de Ismail Xavier, que o momento histórico brasileiro, década de 1970, ao menos na esfera social, alentava o ideal progressista e a retórica ufanista. Ambos considerados extremamente perigosos, porque tenderiam a ver a nação como organismo, o que, em última instância, prenunciaria a semente fascista (visão defendida por Benjamin). A análise que se segue remete à ação do tropicalismo naquela época, mas se adapta também a uma leitura de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, em seu aspecto desmistificador:

Seu processo de montagem alegórica, corrosivo, grotesco, traz uma psicanálise desconfortável à sensibilidade tradicional própria de um nacionalismo conservador: o resultado de suas comparações disparatadas é "estridente como um segredo familiar trazido à rua".¹²

Impressiona a facilidade com que se pode ler a afirmação de Schwarz como dirigida ao texto de Osman Lins. O fato se deverá, provavelmente, a uma ligação bem mais profunda entre as manifestações artísticas daquele momento histórico brasileiro. Não seria desarrazoado dizer que o emblema alegórico possibilita um entendimento não só da arte brasileira da década de 1970, mas também da atitude crítica diante do objeto artístico. A questão, também presente no texto de Ismail Xavier, motivaria outras tantas leituras do romance de Osman Lins, e focalizaria certamente um ponto fundamental de toda a obra desse autor. Professor universitário de Letras, a crítica ao fazer literário norteia toda sua produção e a visão que tem dessa arte, sua trajetória e suas crises. Quem sabe sinalize também as saídas possíveis.

O ESPANTALHO, UNINDO O AQUI E O ONTEM

E já que se falou tanto em barroco, deixa-se para o fim a "chave de ouro". O exemplo mais contundente da alegoria de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* está sintetizado na figura do espantalho. Das mais fortes imagens criadas por Osman Lins nesse texto. Fragmentos das 27 personagens do livro se transformam nesse guardião. Um avatar, pronto a proteger a personagem Maria de França dos pássaros descomunais que a assombram. Mas que prenuncia outra e mais insurgente função. "Quem sabe, mesmo, se, em livro tão ardiloso, infestado de passagens falsas, essa incumbência não será demasiado explícita para ser verdadeira?"¹³

O hermetismo dessa figura conduz a uma leitura intrincada do real, menos por uma intenção de impedir que a compreensão levasse à censura de suas páginas do que pela reflexão auspiciosa sobre o romance moderno.

A galeria de nomes e significados dedicados ao espantalho anuncia sua vocação alegórica: Brisa, Vento Largo, Sumetume, Torre, Chuvarada, Criatura, Súpeto, Susto Deles, Lá, Homem, Teto, Bâçira; remete, pela voz do narrador-ensaísta, às noções de força, brandura, fecundidade e amplitude. E ainda um outro, Escudo Luminoso, que nos faz lembrar o "dispositivo de espelhos conjugados" proposto por José Paulo Paes.

O momento em que o espantalho é apresentado no texto coincide com a cegueira temporária do ensaísta-narrador, com que anunciando a junção dessas

⁽¹²⁾ Roberto Schwarz *apud* I. XAVIER, "Alegoria, modernidade, nacionalismo", *op. cit.*, p. 198.

⁽¹³⁾ *Idem, ibidem*, p. 213.

⁽¹⁴⁾ O. LINS, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, *op. cit.*, p. 147.

⁽¹⁵⁾ *Idem, ibidem*, p. 218.

duas entidades – narrador e espantalho, num movimento de elevação para além dos limites da forma e conteúdo do romance. Como que para produzir o maior e mais poderoso reflexo do nosso "dispositivo". Essa junção é ainda mais reveladora se a ela se soma o fato de o espantalho invadir o corpo do narrador, no exato instante em que a gata Memosina – animal de estimação da personagem Maria de França – transgredir o espaço do romance:

Que animal era este e como pôde entrar aqui? Esta pergunta foi como incinerada pela combustão do que vi, o intruso era real, *era a sua invenção*, nele coincidiam morte e perenidade, a orla do imaginário ascendia e acercava-se de mim, não só isso, o mundo inteiro apodrecia nesse animal onde reinava o esquecimento e nele começava a nascer outra memória.¹⁴

O espantalho, a partir daí, irá aos poucos surgindo no corpo do narrador, agora descrito em detalhes. Sua roupa, as mãos, cabelos são apresentados, enquanto ele parece caminhar para a morte, como já o fizera Júlia Enone. Além disso, a fala do narrador-ensaísta incorpora a da personagem Maria de França. Assim, as vozes do romance de Osman Lins tendem à anulação e à multiplicação, movimento que, mais uma vez, nos remete ao "dispositivo de espelhos conjugados". Precisam transgredir a morte para, assim, alcançar o mundo.

Dessa forma, a figura do espantalho parece elevar *A Rainha dos Cárceres da Grécia* – e todos os grandes romances ali citados, até mesmo a notícia de jornal, que vez ou outra invade o texto – à condição de memória e reflexo das manifestações artísticas e culturais de um país, mas também, e acima de tudo, das "ansiedades dos homens" que nele vivem. A História deste país, marcada pela ambivalência, pela revalidação de coisas, pessoas e acontecimentos que, acreditava-se, estavam ultrapassados (nem Osman previa tamanho exemplo disso, quando escolheu "dar nome ao boi" da Providência, Reinhold Stephanes), clama por um Bâçira que a leve à superação das antinomias – o Bâçira-bacífero. O espantalho representaria a síntese que se almeja desde sempre para o mundo real brasileiro e que Osman Lins logrou anunciar em seu texto de forma tão prodigiosa: "Junto o esquerdo com o direito, o perto com o distante, o aqui com o ontem (...)"¹⁵

ABSTRACT: This reading exercise on *A Rainha dos Cárceres da Grécia* deals with the interpretation model proposed by José Paulo Paes ("conjugate mirrors device") through which he unveils Osman Lins' novel. The analysis of the Brazilian cultural production in the 70's by Ismail Xavier is another reference. The later allow us to notice Osman Lins' results in creating emblems that translate the Brazilian reality in a moment of economical, political and cultural crisis.

KEYWORDS: Novel-essay; Reflections; 70's.

Texto elaborado para a disciplina *Romance, Desromance, Re-romance*, ministrada pelo Prof. José Paulo Paes, no 1º semestre de 1995, na USP.

UM GUARDIÃO DESARMADO, O RECONHECIMENTO TRÁGICO

CRISTIANE ESCOLASTICO*

RESUMO: Trata-se de uma análise do poema "Oficina irritada", de Carlos Drummond de Andrade, que objetiva mostrar como esse soneto realiza, em sua forma, a dissonância agressiva ali tematizada e discutir o significado da poesia dissonante na conduta estética e ideológica do poeta a partir de 1948.

PAVAVRAS-CHAVE: Metalinguagem; Soneto; *Stilmischung*; Dissonância; Resistência.

* Mestranda em Teoria
Literária e Literatura
Comparada na USP.

Oficina irritada

Eu quero compor um soneto duro
como poeta algum ousara escrever.
Eu quero pintar um soneto escuro,
seco, abafado, difícil de ler.

Quero que meu soneto, no futuro,
não desperte em ninguém nenhum prazer.
E que, no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Esse meu verbo antipático e impuro
há de pungir, há de fazer sofrer,
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender.

O metapoema "Oficina irritada"¹ pertence ao sétimo livro de Carlos Drummond de Andrade, *Claro Enigma*, publicado em 1951. Inaugura-se sob o signo da volição: "Eu quero compor um soneto duro/como poeta algum ousara escrever" (versos 1 e 2; o grifo é nosso). Imediatamente, em paralelismo, repete-se a idéia: "Eu quero pintar um soneto escuro,/ seco, abafado, difícil de ler" (versos 3 e 4; o grifo é nosso). A volição parece ser o elemento motriz da *diánoia* de "Oficina irritada" e, nessa estrutura reiterativa anafórica, que compõe a primeira quadra, estarão os elementos fundamentais para o estabelecimento de sua enunciação. Por um lado, há o verbo auxiliar modal *quero*, cuja atuação acrescenta a idéia de anseio ao processo indicado pelos infinitivos (*compor* e *pintar*), colocando em destaque o modo segundo o qual o eu lírico encara as ações mencionadas; por outro, existe a redundância das marcas do enunciador, com o emprego do pronome pessoal junto de uma forma verbal já dotada de um morfema de pessoa, em *eu quero*, que parece revelar a intenção do eu lírico de realçar sua presença no processo que começa a se explicitar.

Ora, esse delineamento tão claro da volição de um sujeito, motivado por uma *diánoia* repleta de marcas reiterativas firmemente articuladas, cria a impressão de afastamento em relação ao outro, que parece estar, nesse momento, intencionalmente excluído do processo apresentado. Esse procedimento contrapõe-se à natureza da Lírica, que propõe a fusão entre o sujeito e o objeto ou entre o sujeito e o outro, o que é certamente significativo por ser "Oficina irritada" um poema metalingüístico e, portanto, um instrumento de reflexão sobre a poesia. Entre o eu e o outro, cuja presença na *diánoia* é, por enquanto, intuída,² encontraremos a imagem do *soneto*, poema de forma fixa, que funcionará como intermediário, porque é colocado como o produto da criação a que se propõe o eu lírico.

A escolha dessa forma poética cria uma nova tensão no texto. O soneto é uma forma fixa muito recorrente na poesia e grandemente admirada porque sua estrutura exprime uma dialética, ou seja, uma forma ordenada de argumentação. No entanto, a adjetivação presente já na primeira quadra do poema revela-nos uma ruptura definitiva dessa expectativa. O eu lírico deseja um soneto *duro, escuro, seco, abafado e difícil de ler*. Percebe-se que toda essa caracterização tem como eixo a idéia do desagradável à sensibilidade e do obscuro, isto é, do que incomoda e do que não pode ser apreendido facilmente pela lógica. Vemos, pois, que a volição do poeta tem como meta a agressividade contra o outro, pautada pela reversão das relações emotiva e cognitiva que se concretizam habitualmente entre leitor e soneto, dentro, todavia, de uma perspectiva dúbia, já que inexistem alusões àquele, apenas previsto.

Ao vocabulário saturado, com termos que circulam no mesmo núcleo de significados, acrescenta-se a predominância das consoantes oclusivas, prin-

¹ Carlos Drummond de ANDRADE, *Poesia e Prosa*, 8ª ed., Rio de Janeiro, Aguilar, 1992, p. 211.

² O delineamento da figura do eu prevê a existência do não-eu, isto é, do outro, ainda que não tenha havido menção dele.

³ Inicialmente o termo "dissonância" equivaleria a tensão, discordância, falta de harmonia. No momento oportuno, será empregado com o sentido que lhe atribuiu Friedrich (Hugo FRIEDRICH, *Estrutura da Lírica Moderna*, trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva, 2ª ed., São Paulo, Duas Cidades, 1991, p. 15), isto é, como fusão entre incompreensibilidade e fascinação.

cipalmente as surdas, que criam um ritmo martelado, *seco*, já realizando o que se enuncia como anseio: "Eu quero compor um soneto duro/ como poeta algum ousara escrever./ Eu quero pintar um soneto escuro,/ seco, abafado, difícil de ler".

Essa *diánoia* tão repisada traz, ainda, outra marca da pretensão de uma dissonância,³ quando o eu lírico anuncia o desejo de compor um soneto *como poeta algum ousara escrever*. Parece haver consciência da ousadia e do inédito dessa proposta e, conseqüentemente, da repercussão negativa que a tensão criada viria a provocar, o que é bem expresso por outro auxiliar modal – *ousara* – e pela combinação *poeta algum*, que desloca o valor de negação dessa oração do predicado para o sujeito, e, em vez de indicar a não-ocorrência do ato apenas, aponta a esquivança de quem o poderia realizar.

Os verbos *compor* e *pintar*, que definem o modo de atuação do eu, completando a relação entre o desejo e seu alvo, o soneto dissonante, referem-se ao universo do "fazer" e retomam uma relação já antecipada pelo título do poema, "Oficina irritada". O vocábulo *oficina*, em uma relação metonímica que substitui pelo local do trabalho o ato propriamente dito, parece anular o humano e apontar para a produção, ressaltando seu caráter técnico, mecânico e impessoal. De fato, as características com que o poeta deseja dotar seu soneto – o desagradável e o hermético, em linhas gerais – parecem depender de fina habilidade e primorosa manipulação, e, de certo modo, ocultam etapas da fantasia e do espírito, revelando o produto em si, já finalizado. Nesse sentido, é significativo que estejam no título as únicas referências à operação de feitura do soneto e ao estado de espírito do eu durante esse processo, uma exasperação indicada pelo adjetivo e sugerida pela assonância do fonema -i (*oficina irritada*), tradicionalmente associado a sons estridentes, podendo indicar, inclusive, a agudez desse trabalho pela sutil alusão ao somido da forja.

A análise realizada revela-nos uma *diánoia* que constrói a imagem de um soneto projetado, cuja essência dissonante atende aos propósitos muito definidos de um sujeito que estabelece com seu objeto uma relação técnica, ainda que muito estreita, e ambígua, porque o sobrecarrega com características transitivas, isto é, sensíveis no outro, mas o cria aparentemente autônomo. Essas relações serão fulcrais porque estarão construindo no tema uma visão de poesia que parece pautar-se por uma leitura irônica, fundamentada pela inversão dos principais pontos de definição da Lírica tradicional.

No segundo quarteto estará a primeira alusão ao outro, que mantém a dubiedade apontada porque se constrói a partir de um pronome com valor negativo: *ninguém*. Nessa estrofe, a quebra do prazimento e das relações lógicas estará em uma negação sobrecarregada – "Quero que meu soneto, no futuro,/ não desperte em *ninguém* nenhum prazer (versos 5 e 6; o grifo é nosso) – e posta em situação de permanência, como sugere a alusão ao tempo futuro e a assonância das vogais nasais e dos sons nasalizados no sexto verso e em todo o poema, conferindo a este a impressão de distância e morosidade. Os dois versos seguintes – "E que, no seu maligno ar imaturo,/ ao mesmo tempo saiba ser, não ser" (versos 7 e 8) – acentuam a mesma idéia, somando ao soneto a ser composto as características de malignidade e imaturidade, que evocam seu caráter nocivo e propositalmente prematuro. Esse caráter nocivo, por sua vez, parece sugerir novamente a consciência das proporções dessa leitura irônica da poesia, que, no soneto projetado, não instrui, não agrada e não comunica, visto

que a malignidade em si inclui o prazer em ser perverso ou nocivo, e não apenas a presença casual do mal. O último verso também aponta para essa ciência, uma vez que é dito que o soneto deve "saber" ser e não ser simultaneamente; mais do que afirmar a natureza ambígua e, portanto, permeada de tensões, o eu lírico quer que exista a percepção de que a tendência ao equívoco é intencional.

Ainda que a *diánoia* possua uma feição espiralada, a estrutura sintática dos dois quartetos difere entre si de modo muito significativo. No primeiro deles, o sujeito *eu* tem lugar central, assim como suas ações, sendo o *soneto* o objeto delas. Já no segundo, há uma progressiva autonomia desse objeto, que se torna sujeito da oração subordinada, enquanto a posição do eu é menos marcada, permanecendo no verbo *quero*, isolado na oração principal, e no pronome possessivo *meu*, que acompanha o novo sujeito, conservando a relação entre compositor e obra.

Essa relativa autonomia afirma-se no primeiro terceto, em que ocorre a supressão definitiva do sujeito anterior, *eu*, e a ratificação do *soneto*, substituído por *verbo*, como sujeito do período: "Esse meu verbo antipático e impuro/ há de pungir, há de fazer sofrer, / tendão de Vênus sob o pedicuro" (versos 9 a 11). Ainda que não exista uma ausência completa do criador, visto que permanece o pronome possessivo ligado à forma metonímica *verbo*, dotado por duas novas referências a seu caráter desagradável e perverso, a emancipação progressiva é notável, pois o soneto é visto cada vez mais por seu efeito, o que faz do artista um operador da língua que renuncia ao que é pessoal, como já sugeria o título. O sujeito-criador retrocede, limitando-se à enunciação de um desejo que não mais se vincula às suas ações, como na primeira estrofe, ou de uma necessidade de que o produto surta o efeito pretendido inicialmente, como sugere o encadeamento do auxiliar *há*, formador das perífrases *há de pungir* e *há de fazer sofrer*, cuja repetição cria um tom obsessivo. Parece-nos, pois, que o ato de criar apresentado nesse poema toma os rumos da produção, tal qual se realiza na sociedade moderna, na medida em que o sujeito perde sua posição central e o produto toma seu lugar.

A partir do décimo primeiro verso, a construção da identidade do soneto segue outro rumo, com a substituição dos adjetivos e das frases com fins de caracterização por uma estrutura mais figurativa e bem mais enigmática. A primeira imagem, cuja função sintática é a de aposto do termo *verbo*, traz uma referência a Vênus, numa situação de rebaixamento: "tendão de Vênus sob o pedicuro" (verso 11). Justamente a deusa do prazer estético e das paixões, frequentemente representada com os pés sobre uma tartaruga ou uma concha, alusões ao mito de sua origem marinha, é colocada sob os cuidados de um calista, sendo retratados os seus pés como uma parte baixa.

Esta contradição criada entre a intenção problemática e a referência vulgar constitui o que Erich Auerbach denominou *Stilmischung* ou mescla de estilos.⁴ Curiosamente, José Guilherme Merquior, um dos principais críticos da lírica drummondiana, cujo estudo pauta-se justamente pela análise do estilo, deixa de incluir "Oficina irritada" entre os poemas com estilo mesclado, provavelmente pelo mesmo motivo que o faz excluir "Brinde no banquete das musas" (*Fazendeiro do Ar*): a inexistência de uma tensão significativa entre "tom sério" e "matéria vulgar".⁵ Parece-nos que essa leitura é um tanto precipitada, visto que, neste metapoema emblemático da poética de *Claro Enigma*, livro que o contém, a imagem rebaixada do mito, assim como todas as outras, sempre marcadas pela redundância e equivalência, refere-se à identidade do *soneto*, cuja natureza re-

teto metafísico" (*in Verso Universo em Drummond*, trad. Marly de Oliveira, 2ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 123-95), que trata dos livros *Novos Poemas*, *Claro Enigma*, *Fazendeiro do Ar* e *A Vida Passada a Limpo*.

vela o modo como o poeta concebe a poesia naquele instante. Ora, tal situação implica, sem dúvida, uma forte tensão entre o tema e seu tratamento, a qual atende ao firme propósito de criar o dissonante. Nesse sentido, parece-nos que a presença de imagens rebaixadas não tece uma contradição frouxa e, por consequência, menos significativa, mas sim configura um sistema de elementos temáticos e estilísticos bastante coeso, cuja finalidade é confirmar, repetidamente, a dissonância e o efeito estético do grotesco, levando-os ao limite, ainda que não se encontrem em toda a *diánoia*.

O estranhamento produzido pela *Stilmischung* permanece no último terceto: "Ninguém o lembrará: tiro no muro, / cão mijando no caos, enquanto Arcturo, / claro enigma, se deixa surpreender" (versos 12 a 14). O sintagma que antecede os dois pontos, no início do terceto, afasta definitivamente o eu, concluindo o processo de autonomia do soneto. Este, porém, retorna à função de objeto, enquanto o outro é feito sujeito, ambíguo porque novamente indicado pelo pronome indefinido *ninguém*. De fato, o caráter hiperbólico presente nesse pronome parece indicar, assim como ocorrera com o eu, que também o outro é visto a partir da impessoalidade. Essa perspectiva fundamenta a leitura que aproxima a produção desse soneto dissonante à produção fabril, em que se avoluma a dimensão do produto, anulando-se as particularidades dos dois pólos do processo: o produtor e o consumidor.

Não obstante, um ponto fundamental distingue os dois tipos de produção: o produto-soneto não procura agradar ao consumidor, pelo contrário, o agride, criando uma fratura no processo produtivo. Essa tensão mostra-se fundamental no poema, pois amarra os três elementos do processo artístico – autor, obra e público –, problematizando-os. O soneto, como anteriormente expusemos, carrega características transitivas, que possuem um alvo e apenas nele se realizam completamente. Dessa forma, o sintagma *Ninguém o lembrará* acrescenta novo aspecto à leitura irônica da poesia ao negar a capacidade desse soneto de eternizar seu tema e sua própria estrutura linguística.⁶ Isso implica reconhecer, igualmente, a ausência de uma ressonância ou, em outras palavras, a intransitivização da agressividade, que se frustra. Eis o caráter ambíguo desse processo que vai buscar a identidade com a produção para propositalmente miná-la, instalando no produto um firme propósito que, paradoxalmente, o torna, em essência, inadequado. Está, portanto, no limiar entre a inclusão na produção mecanizada e o combate a ela.

A imagem que segue esse trecho – *tiro no muro* – parece desenhar essa tensão ao unir o tiro, que remete à violência e à agressão, ao muro, que se associa à idéia de barreira e, portanto, de proteção, mostrando o paradoxo em que se encontra o soneto. Já a imagem seguinte – *cão mijando no caos* – retoma o outro ponto da ambigüidade, revelando certa indiferença constituinte da personalidade desse soneto. A estrutura sintática cria uma equivalência entre *soneto* e *cão*, assim como criara entre *soneto* e *tiro*, e o animal aparece mijando sobre o caos, cujo sentido, na mitologia tradicional, prende-se ao vazio primordial, anterior à criação e à manifestação das formas.⁷ Ora, essa leitura sugere um soneto cujo caráter se opõe à sua qualidade de forma fixa dotada de linguagem nomeadora, porque está indiferente ao caos e, simultaneamente, incluído nele, como nos leva a supor a paronomásia *cão/caos*.

A imagem que fecha o soneto remete novamente a um mito, o de Arcturo, mas o coloca em uma situação distinta da que observamos na referência a Vênus

⁴ O conceito é utilizado por Erich AUERBACH "Les Fleurs du Mal de Baudelaire e il sublime" in *Da Montaigne a Proust*, Bari, De Donato, 1973, p. 192-221.

⁵ Essa questão é discutida no capítulo "O quar-

⁶ É interessante compará-lo a um poema anterior, "Procura da poesia" (*A Rosa do Povo*), em que se afirma que é próprio ao discurso poético, e apenas a ele, eternizar o tema e os efeitos psicológicos dele decorrentes: "Não recomponhas/ tua sepultada e inercencória infância/ Não osciles entre o espelho e a memória em dissipação/ Que se dissipou, não era poesia/ Que se partiu, cristal não era" (versos 27 a 32).

⁷ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT et al., *Dicionário de Símbolos*, trad. de Vera da Costa e Silva et al., Rio de Janeiro, José Olympio, 1988.

no décimo primeiro verso. Segundo a mitologia tradicional, Arcas, posteriormente conhecido como Arcturo, era filho de Zeus e da ninfa Calisto, que fora transformada em urso após o parto de Arcas. O menino foi criado por Maia, mãe de Hermes, por incumbência de Zeus, até que Lacoón, pai de Calisto, matou-o e ofereceu seus membros como refeição a Zeus, desejando colocar à prova sua onisciência. Zeus percebeu a farsa e, furioso, destruiu o castelo de Lacoón com seus raios, transformou o rei em lobo e juntou os membros de Arcas, que voltou a viver. Assim, Arcas tornou-se o rei da região mais tarde conhecida como Arcádia. Em certa ocasião, enquanto caçava, Arcas deparou com uma urso. Sem perceber que era sua mãe metamorfoseada, pôs-se a persegui-la. Ela, querendo salvar-se, entrou no templo de Zeus Lício, porém Arcas a seguiu e foi ameaçado pelos frequentadores do local, indignados com a profanação do ambiente sagrado. Zeus, a fim de impedir a morte de ambos, transformou-os em constelações vizinhas: Calisto tornou-se a Ursa Maior, e Arcturo, seu guardião, a Pequena Ursa.⁸

Certamente a alusão a um mito tão amplo, sem uma indicação precisa do ponto de contato com a *diánoia*, cria dificuldades para o estabelecimento de um sentido, ainda mais porque se criou uma equivalência entre Arcturo e *claro enigma*, o paradoxo que intitula o livro a que pertence esse metapoema, insinuando uma relação fundamental entre o mito e a poética dessa obra. O elo parece estar principalmente no reconhecimento trágico presente no mito, elemento que exploraremos adiante.

A leitura imediata parece apontar para a qualidade paradoxal de Arcturo que, guardião, *se deixa surpreender*. O “deixar-se surpreender” pressupõe uma ambigüidade: por um lado, a expressão já cristalizada parece indicar que o sujeito foi apanhado inesperadamente por outrem (o inimigo); por outro, o uso do verbo *deixar* pode sugerir o consentimento tácito a essa abordagem. Se notarmos a conjunção *enquanto*, no penúltimo verso, veremos que a ação atribuída a Arcturo é simultânea a *cão mijando no caos* e, provavelmente, a *tiro no muro*, já que ambos se colocam em coordenação. Uma vez que as duas imagens remetem às faces tensionadas do soneto projetado, será forte a ironia de cunho trágico⁹ que se concentrará em torno desse guardião desarmado, pois sua ação poderá resultar no abaloamento daquele paradoxo tão caro ao soneto e na revelação de que sua altivez é, em parte, simulada.

A simultaneidade a que nos referimos é significativa também no que concerne à estrutura tradicional do soneto, porque rompe a característica do “fecho de ouro”, uma vez que a última imagem aparecerá em um verso sintaticamente subordinado, diluindo a idéia que se colocaria como conclusão e arremate.

Não é esse o único ponto de ruptura da tradição do soneto; existem vários e concretizam o que o eu lírico enuncia como violação à medida que aludem ao cânon para profaná-lo, criando um soneto *impuro*, que *é e não é* simultaneamente. A continuidade das rimas em *uro* e *er* nos tercetos, por exemplo, reduz a clareza da retórica de exposição e o envolvimento da sensibilidade, pois impede que se construa uma unidade sonora particular aos quartetos e outra aos tercetos, o que viria a facilitar o reconhecimento das etapas da argumentação. Essa, por sua vez, também se mostra problematizada porque a marcha para o desfecho ocorre em espiral, já que as idéias se assemelham, e, conseqüentemente, inexistente uma aceleração significativa do ritmo e o aumento da expectativa

⁸ M. G. KURY, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1992.

⁹ Os conceitos de “ironia” e “tragédia” estão sendo utilizados com o sentido que lhes atribuiu Northrop Frye ao estudar os modos de ficção trágica (*Anatomia da Crítica*, trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Cultrix, 1973). Basicamente, referem-se, nesse contexto, ao fato de a catástrofe que atinge Arcturo não depender, necessariamente, de um erro ou de uma falha em seu caráter, de modo que não é merecedor do castigo nem no mito original e nem na pequena narrativa que se

insinua no último quarteto de “Oficina irritada”.

quando a leitura se encaminha para o desenlace, como ocorre comumente no soneto tradicional.

A mescla do decassílabo heróico com o sáfico, a mistura dos versos graves e agudos, a presença de rimas pobres, a continuação das rimas dos quartetos nos tercetos, a incômoda seqüência de rimas no décimo segundo e décimo terceiro versos, a saturação do vocabulário e das imagens referentes ao desagradável e ao hermético, a *diánoia* espiralada, a assonância de sons nasais, a *Stilmischung*, todos esses são elementos que revelam que esse soneto procura concretizar em sua forma o que a *diánoia* propõe como desejo: o dissonante.

Até agora fizemos referência direta apenas à dissonância entre obra e leitor. Tão significativa quanto ela, no entanto, é a tensão formal que se criou nesse poema entre a simplicidade da enunciação e a complexidade do sentido. Não há inversões sintáticas, a pontuação segue rigorosamente as regras gramaticais, o vocabulário é relativamente simples e não existem imagens indecifráveis. Todavia, esse arredondamento lingüístico contrasta com os procedimentos estilísticos muito sutis que citamos no parágrafo anterior.

Essa atenção à estrutura lingüística do texto revela duas das principais características da Lírica moderna, a lucidez e a consciência da especificidade de sua técnica, e corresponde à resposta da arte à banalização do discurso na sociedade capitalista. Segundo Hugo Friedrich,¹⁰ desde o romantismo a poesia vinha sendo entendida como linguagem de um sentimento pessoal que poderia ser compartilhado ou como um quadro estilizado de assuntos e situações comuns. Essa proximidade do gosto coletivo facilitava sua manipulação pela ideologia. A poesia do final do século XIX, sensivelmente a partir de Baudelaire, contrapôs-se ao gosto mecanizado e ao discurso fácil, privilegiando uma linguagem autônoma, que não se define pelo poder de comunicação e de prazimento. Concedeu a si mesma a liberdade de expressar o que lhe sugeria não apenas o intelecto, mas também “tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia”,¹¹ sendo fundamental um operar lingüístico preciso, capaz de efetuar a transformação de tais sugestões em poesia, geralmente com feição hermética. A opção pela obscuridade não é, como expõe Alfredo Bosi, no ensaio “Poesia resistência”,¹² o ser original da poesia, mas sim “o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista”,¹³ e se define como um modo de resistência.

A lírica de Carlos Drummond de Andrade sempre apresentou esse caráter de reação. No entanto, até a publicação de *Novos Poemas*, em 1948, o esforço de participação em questões contemporâneas, quer estéticas (ligadas ao movimento modernista), quer político-sociais, detivera, em parte, a tendência à poesia hermética e dissonante, pelo menos aquela mais radical, presente nos fundadores da Lírica moderna. Principalmente em *Sentimento do Mundo*, *José e A Rosa do Povo*, em que prevalece a poesia participativa, o significado dos poemas é mais límpido (embora não menos complexo) e as imagens possuem analogia com a experiência do homem comum.

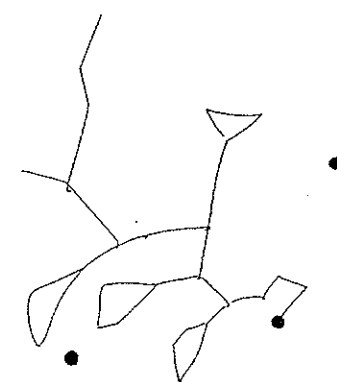
Já a partir de *Novos Poemas*, funda-se, como resultado de um contexto histórico muito definido, uma poética bastante obscura, tendente às imagens míticas, principalmente voltadas ao demoníaco. Existe uma radicalização da poética da negatividade, que elege o hermetismo e o dissonante, revelando uma drástica alteração na visão de mundo de Drummond. Ele deixa de fazer uma

poética engajada, caracterizada por recortes da matéria histórica, e opta por um centramento maior na organização lingüística do poema e por uma temática que se refere a questões não definidas historicamente, ainda que sua intervenção traga vestígios do tempo e do espaço em que se insere.

Sob esse ponto de vista, o metapoema "Oficina irritada" apresenta-se como uma poética dessa fase da lírica drummondiana. Como vimos, ele propõe a feitura de um soneto que se define pelo dissonante, pelo agressivo e pelo obscuro e, já na sua forma, realiza a tensão formal que cria a dissonância. Todavia, esse movimento defronta-se com um paradoxo e nele parece estar a singularidade da poesia hermética de Drummond: o dissonante não pressupõe, como expõe Hugo Friedrich,¹⁴ avaliando a obra de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, entre outros, a fusão entre incompreensibilidade e fascinação e o orgulho que acompanha o isolamento do "poeta maldito". A agressividade contida no incompreensível acaba se revelando sem alvo e sem resposta. O movimento de reação, portanto, acaba se mostrando frustrado, porque não consegue ultrapassar seu âmbito, não garante a transcendência, não retoma o vínculo entre poeta e leitor e não modifica objetivamente o mundo, prevalecendo um "contentamento de escrever"¹⁵ não completamente mensurado. Retomando o que expusera Bosi, esse não é o modo de ser da poesia e isto parece ser muito claro e extremamente pungente para a consciência de Drummond. Talvez esteja aí a chave para compreendermos a relação entre *Claro Enigma* e Arcturo; como no mito, há, nessa poética paradoxal, um inevitável reconhecimento trágico.

⁽¹⁴⁾ H. FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 15.

⁽¹⁵⁾ Expressão retirada do poema "Remissão", de *Claro Enigma*.

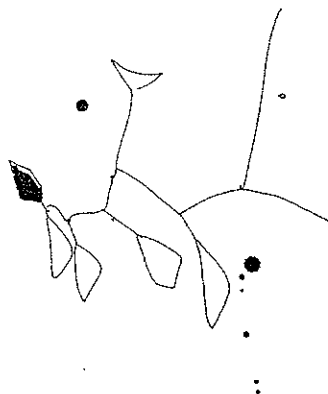


ABSTRACT: This study of the poem "Oficina irritada", de Carlos Drummond de Andrade, intends to show how this sonnet realizes, in its structure, the theme of the aggressive dissonance and to discuss the meaning of the dissonant poetry in poet's esthetic and ideological conduct from 1948.

KEYWORDS: Metalanguage; Sonnet; *Stilmischung*; Dissonance; Resistance.

Texto elaborado para a disciplina *Métodos e Técnicas de Análise e Interpretação da Obra Literária*, ministrada pelo Prof. Dr. Davi Arrigucci Jr., 1º semestre de 1996, na USP.

ESCOLASTICO. Um guardião desarmado...



8ITO POEMAS DE JOAN BROSSA

TRADUÇÃO E APRESENTAÇÃO DE
SÉRGIO ALCIDES E RONALD POLITO*

* Sérgio Alcides, poeta, tradutor, mestre em História Social da Cultura (PUC-RJ), publicou o livro de poemas *Nada a Ver com a Lua* (Rio de Janeiro, Sette Letras, 1996). Ronald Polito, poeta, tradutor, mestre em História Social (UFF), professor do Departamento de História da UFOP, publicou o livro de poemas *Solo* (Rio de Janeiro, Sette Letras, 1996).

Joan Brossa nasceu em Barcelona em 1919. Na Guerra Civil da Espanha, lutou ao lado das forças republicanas. Feriu-se num olho com estilhaços de morteiro. Foi então que escreveu seu primeiro poema, como costuma lembrar em suas entrevistas. Sua poesia, portanto, sempre foi explosiva. Nos anos seguintes, com a Catalunha trancada pelo regime de Franco, Brossa descobriu a paixão pelo ilusionismo, o folclore e o teatro popular. Não demorou a incorporar esses elementos à poesia, despertando a atenção de outros escritores e artistas de uma vanguarda que sobrevivia precariamente na ditadura. Em 1948, participou da criação da revista *Dau Al Set* [algo como *Sete no Dado*], ao lado de artistas como Tàpies e Ponç. Nessa época, conheceu João Cabral de Melo Neto, que era cônsul do Brasil em Barcelona. O resultado desse contato foi o livro *En Va Fer Joan Brossa* [*Fez-me Joan Brossa*], de 1951, um *turning point* do trabalho brossiano. As peças aqui traduzidas pertencem ao livro *Poemes Civils* [*Poemas Cívics*], publicado com cortes em 1961 e só editado integralmente em 1977, com 124 textos. Nelas reúnem-se de forma lapidária dimensões tão díspares quanto o ludismo e a política, o cotidiano e a subjetividade, a ironia e o lirismo. Já com vários livros de poesia publicados, além de diversas peças de teatro representadas, Brossa tem praticado também o poema-objeto, em íntimo diálogo com o universo da comunicação visual contemporânea e com as experiências vanguardistas do século. Ruptura de códigos, explosão de limites: um poema como uma bomba-relógio.

Els ocells
tenen el cos cobert
de plomes; bec corni,
dos peus i dues
ales.

Mou aquest poema un
filferro amagat als seus
versos.

Taules de tisora
llit amb màrfegues
cofres encuirats

Els objectes
s'ensorren de pressa
amb el castell alhora
que munta al seu lloc
un jardí ple d'arbres
i flors

Anant caminant caminant
arribeu a l'esplanada on
hi ha la porta de sortida.

Aquest poema
té dues estrofes.

Entre l'una i l'altra
hi ha una distància
d'un centímetre.

I arrenca un plor callat
tot tapant-se la cara amb les mans.

Era pastor?

Os pássaros
têm o corpo coberto
de penas; bico adunco,
dois pés e duas
asas.

Move este poema um
arame oculto em seus
versos.

Távola em tesoura
leito de enxergão
arcas encouradas

Os objetos
desabam depressa
com o castelo agora
que surge em seu lugar
um jardim cheio de árvores
e flores

Andando andando caminhando
chega-se à esplanada onde
está o portal de saída.

Este poema
tem duas estrofes.

Entre uma e outra
há uma distância
de um centímetro.

E irrompe um choro calado
tapando todo o rosto com as mãos.

Era pastor?

COSMOGONIA

Estirava lleugerament la cuixa
i me la posava entre les cames,
i la seva cama esquerra la
posava al damunt, per fora
de la meua cuixa dreta.

RUÏNES

El temple
té encara dempeus
centenars de columnes.

Hi ha columnes rodones
que només seixeixen de suport
i altres columnes que tenen formes
simbòliques.

L'entrada mica cap a Orient.
Sostenen l'arquitrav vuitanta-i-tantes
columnes amb els capitells pintats de colors.
Parets primitives fetes de troncs
de palmera devien suggerir l'estilització
dels capitells.

Columnes en forma de flor oberta.
Columnes amb capitell de palmes.

*(Continua al peu
de la segona columna
de la plana número...)*

FRIS ORNAMENTAL

Hi ha gallus vençuts per la son
o el vidre que els reflecteix.
Estols de camises suren.
La fosca agrupa ramats.
Enrotlles sense una arruga
els altres en una canya
i vas seguint el procés
de la victòria final.

El sol està figurat
damunt els murs amb cara
humana.

COSMOGONIA

Esticava ligeiramente a coxa
e a pousava entre minhas pernas,
e a sua perna esquerda a
pousava em cima, por fora
da minha coxa direita.

RUÍNAS

O templo
tem ainda em pé
centenas de colunas.

Há colunas redondas
que servem só de suporte
e outras colunas de formas
simbólicas.

A entrada está virada para o Oriente.
Sustentam a arquitrave oitenta-e-tantas
colunas com os capitéis coloridos.
Paredes primitivas feitas de troncos
de palmeiras deviam sugerir a estilização
dos capitéis.

Colunas em forma de flor aberta.
Colunas com capitel de palmas.

*(Continua ao pé
da segunda coluna
da página número...)*

FRISO ORNAMENTAL

Há galos vencidos pelo sono
ou o vidro que os reflete.
Montes de camisas flutuam.
A noite recolhe rebanhos.
Você enrola sem uma ruga
os outros num canço
e vai seguindo o processo
da vitória final.

O sol figura
sobre os muros com cara
humana.

LA SON DEL PEIX:

El món
està submergit al fons
de las aigües de l'espai.
Es veu sorti una gran claror
seguida de crits i rialles.

Està escrit:

No pot ser explicat
el com i el perquè
de les ciutats que existeixen
amb carrers i edificis
enfonsades a l'espai,
ran de la platja.

I encara:

La mar
és vida, la mort
és platja.

Molt diré
callant en aquest poema.
Que el silenci s'emporti la paraula
a la profunditat.

A SONOLÊNCIA DO PEIXE

O mundo
está submerso no fundo
das águas do espaço.
Vê-se que surge um grande clarão
seguido de gritos e risadas.

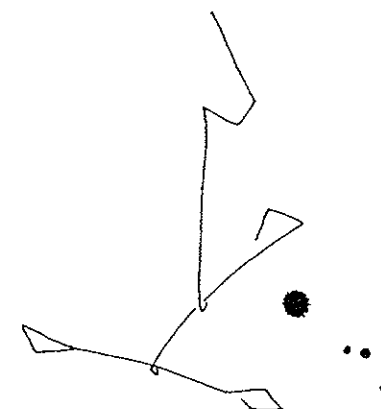
Está escrito:

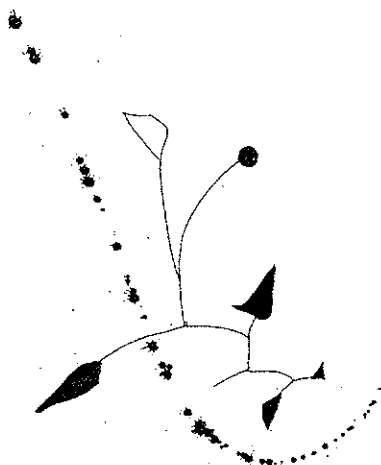
Não pode ser explicado
o como e o porquê
das cidades que existem
com ruas e edifícios
afundados no espaço,
junto da praia.

E mais:

O mar
é vida, a morte
é praia.

Muito direi
calando neste poema.
Que o silêncio leve a palavra
à profundidade.





Autor de "Capacetes azuis, verdes e amarelos", in *Tríplice Universo* (Antologia), São Paulo, Edições GRD, 1993, e "O mar da dança do sol", in *Dissonância tropicalia* (Antologia), São Paulo, Edições GRD, 1995.

TERRA DE LOBOS

ROBERTO DE SOUSA CAUSO*

Ao Prof. João Luiz Lafetá (1946-1996)

The boy didnt know if he understood or not. The old man went on to say that the hunter was a different thing than men supposed. He said that men believe the blood of the slain to be of no consequence but that the wolf knows better. He said that the wolf is a being of great order and that it knows what men do not: that there is no order in the world save that which death has put there. Finally he said that men drink the blood of God yet they do not understand the seriousness of what they do. He said that men wish to be serious but they do not understand how to be so. Between their acts and their ceremonies lies the world and in this world the storms blow and the trees twist in the wind and all the animals that God has made go to and fro yet this world men do not see. They see the acts of their own hands or they see that which they name and call out to one another but the world between is invisible to them.

(Cormac McCarthy, *The Crossing*)

O lobo preto estava em pé na cofina à beira da estrada. Nevava, e os flocos planando até o chão giravam em torno do animal — alguns aprisionados em seu pêlo eram jóias brilhantes sobre um veludo negro-azulado. Seus olhos, em oposição, eram amarelos como uma chama solar congelada em âmbar.

— Você parece impressionado com a visão — ela comentou.

— Sem dúvida. Foi *muito* impressionante. Ouvi dizer que os lobos vermelhos estão voltando para a Carolina do Norte.

— Uhum. O governo está fixando alguns animais a partir de um programa de reprodução em cativeiro.

— Isso é muito bom. Mas também li em algum lugar que há dúvidas quanto à espécie. Alguns pensam que o lobo vermelho na verdade seria um cruzamento entre o lobo cinzento e o coiote.

Ela o encarou, sorrindo com os olhos.

— É isso mesmo. Eu não me surpreenderia se houvesse alguma mestiçagem envolvida. Tem gente que quer usar isso contra os lobos vermelhos, para desviar a verba destinada à sua proteção, e dirigi-la para outras espécies animais. Até entre os preservacionistas existe política. Os caçadores também abraçaram a idéia. Eles adorariam a permissão para varrer o lobo vermelho da face do mundo. O fato é que se há veados lá fora, então tem de haver predadores que se alimentem deles, e o lobo vermelho é um candidato tão bom quanto qualquer outro. Agora, você parece mesmo um especialista no assunto.

— Nem perto disso. Por exemplo, eu nem mesmo sei se era um lobo vermelho. O animal que vi era *preto* .

— Eu não saberia dizer, mas tudo é possível, lá fora. — A voz dela tornou-se um pouco ansiosa. — Era um macho ou uma fêmea?

— Não tenho certeza, mas pelo tamanho me pareceu ser um macho.

Ela anuiu, parecendo satisfeita, e retornou à cozinha, deixando o Prof. Orlando Lages e sua esposa Lídia sozinhos na sala de jantar.

— Aquele lobo me deu tanto medo — disse Lídia, em português.

— Não tinha motivo pra isso.

— Como não? A gente preso lá fora, no meio de uma nevasca, com lobos rosnando no mato...

— Não aconteceu nada. O carro só atolou. Foi um incômodo de cinco minutos. E não era uma nevasca, e só vimos um lobo, que certamente não atacaria seres humanos.

Lídia emitiu um barulhinho desdenhoso.

— O fato de você adorar bichos, Orlando, não significa que eles não sejam perigosos.

— Sem dúvida — ele concordou. — A situação é que não era perigosa.

Lídia não prosseguiu com o debate. Orlando sabia que o pequeno incidente no longo trajeto de Raleigh até a bela casa da Profa. June Galvin, nos bosques interiores e selváticos do Parque Nacional das Montanhas Great Smoky, na Carolina do Norte, havia transtornado sua esposa. Enquanto ele se sentia atraído pelas coisas do mundo natural, Lídia era uma urbanista convicta, amedrontada com o menor besouro que entrasse pela janela, quanto mais um lobo crescido.

A visão do lobo, com seu próprio hálito congelado em pingentes brancos em seu focinho, o pêlo negro violado apenas por subtons de azul escuro e uma mancha branca no peito, era algo de que Orlando não se esqueceria tão cedo. Há sempre alguma magia envolvida, quando uma fera solta é surpreendida em seu

hábitat. Embora a curiosidade do animal tenha se antecipado à de Orlando, que o vira fitando-o nos olhos, acompanhando sua luta para ajustar as correntes nos pneus do carro. Alugara um Subaru Impreza 4x4 para enfrentar as estradas secundárias que levavam à casa de Miss Galvin, nas vizinhanças do parque nacional e perto da cidade de Waynesville. Escolhera o 4x4 prevendo dificuldades, e de fato o automóvel não o desapontara.

June Galvin e sua companheira Diane Segell retornaram da cozinha com os pratos de entrada para o jantar. Orlando sentia sempre uma agitação interior, diante do casal de lésbicas, mas esforçava-se para que nada transparecesse.

Conhecera June pessoalmente no congresso de literatura inglesa e norte-americana em Raleigh. Antes já se comunicava com ela por cartas e *e-mail* . Ambos trabalhavam na mesma área — aproveitamentos de folclore americanos em obras de fantasia. Um campo novo, no Brasil — para não dizer inexistente. Orlando já tinha uma carreira sólida como pesquisador e tradutor de literatura de língua inglesa, com algumas edições críticas importantes, mas, aos sessenta anos, vira o momento de buscar um pouco de variedade, de dedicar-se a um assunto que o encantava mais. Os colegas encaravam a mudança com estranheza. Talvez fosse tarde para iniciar uma nova especialização, mas a abordagem acadêmica era apenas uma desculpa para dedicar-se a algo que lhe era antes de mais nada um objeto lúdico.

— Depois do jantar vou lhe mostrar alguns livros sobre lobos, se lhe interessam tanto — June disse.

— Se você tem livros sobre lobos, significa que também se interessa por eles — Orlando comentou, entre garfadas.

Muita carne, na refeição.

— Um paladar diferente — comentou. — O que é?

— Veado. Temos licença para caçá-los, nesta época do ano. A carne é ótima.

— Não está tirando a comida dos lobos?

— Não! — Ela sorriu. — Há veados para todos, até para os leões da montanha.

— Então, os lobos entram na sua pesquisa?

— Sim. — June pôs os talheres e limpou a boca com o guardanapo. — O lobo é um elemento clássico em muitos contos dos nativo-americanos. Sem falar em todos os empregos da ficção de gênero, que eu pessoalmente deploro.

— Orlando, ao contrário, aprecia muito histórias de horror e fantasia — interveio Lídia, olhando de soslaio para o marido, antecipando alguma reação negativa. Ela própria achava que ele não devia perder seu tempo com esse tipo de "subliteratura".

— Oh — ele disse —, June sabe muito bem disso, por nossa correspondência.

A anfitriã riu. Sua companheira Diane solidarizou-se, rindo também. Apenas Lídia continuou sem entender. June notou, e dirigiu-se a ela.

— Estou apenas provocando seu marido, minha cara. Simplesmente a área de ficção de gênero não é o meu campo de interesse maior.

June levantou-se, seguida por Diane. Aos olhos de Orlando, a mulher mais jovem parecia um tanto submissa diante de June. Por sua vez, a professora

parecia exercer o papel "masculino" do casal, se é que ele poderia pensar nesses termos.

— Vou apanhar a sobremesa, June — disse a mulher mais jovem.

— E eu, os livros.

* * *

— Sem dúvida, o animal que eu vi assemelha-se muito mais a um lobo cinzento, que ao vermelho — Orlando concluiu, diante das fotos e ilustrações que apreciava. — Sem sombra de dúvida.

— Isso é notável. Nunca soube desses lobos aqui por perto das Montanhas Great Smoky.

— Sim, a última notícia que tive era de que estavam sendo refixados no Parque de Yellowstone...

— Longe o bastante daqui. Estive lá, você sabe. — June empilhou os livros. — Pesquisando o modo como os fazendeiros locais pensam os lobos, em oposição ao modo nativo-americano, que os vê como animais sagrados, exemplos de caçadores supremos.

— Para os fazendeiros, os lobos devem ser vistos como competidores...

— Uma praga que deve ser destruída.

— Nada mais errôneo — disse Orlando, pensativo. — Nada mais errôneo.

Os olhos de June brilharam por um instante, em muda concordância.

— Algumas tribos viam a mulher de modo bem diverso dos ocidentais, também.

Orlando recostou-se, dirigindo um breve olhar para Lídia. Talvez o assunto agora viesse a interessar sua esposa. A conversa sobre os lobos a entediava.

— No Brasil os estudos de feminismo estão bastante atrasados em relação a vocês — ele comentou, voltando-se para June. — Penso que há, da parte do homem brasileiro, reações contra a mulher no mercado de trabalho, e em posições de comando...

— Sim, minha reflexão caminha nesse sentido. Também aqui há essa reação. Como o lobo, a mulher que trabalha, que afirma sua condição ou sua liberdade sexual, representa uma competição que o homem mediano não consegue aceitar.

Orlando silenciou por um instante. Estaria a conversa se dirigindo de encontro às preferências sexuais de June e Diane? Não sabia se o debate nessa área lhe seria confortável.

— Não sei se a metáfora é adequada — disse.

June apenas sorriu.

— Qual seria sua reação, Orlando, se estivesse indefeso diante de um lobo crescido e selvagem? Talvez desejasse apenas destruí-lo e voltar para a segurança do mundo que você conhece.

O que responder? Esquecendo a questão sexual subjacente à pergunta, concentrou-se na imagem do animal. Tentou relembrar o que vira nos olhos do lobo, naquele breve instante. Olhos amarelos encimando o focinho longo. Havia

uma calma atemporal, eterna, naqueles olhos. Olhos que teriam visto o mundo formar-se e desfazer-se em sangue, olhos para os quais a morte não era, em absoluto, estranha ou incompreensível ou inaceitável.

Aos sessenta anos, Orlando Lages já mirava a morte que se aproximava adiante, na distância de uma década ou duas ou três. Já vira companheiros e familiares irem-se, ao longo do trajeto, vidas transformadas em restos de memórias. Como os olhos do lobo, a morte era algo para se aceitar como um terror tranqüilo à espreita, um brilho dourado em olhos animais, e a vida como pegadas na neve, com novos flocos descendo prontos para apagá-las para sempre. Não sabia se seria capaz de aceitá-lo, dessa maneira. Se pudesse destruir esse terror, não importando o preço, talvez o fizesse.

Não sei — respondeu. — Talvez.

* * *

Deitado na cama ao lado de Lídia, no quarto de hóspedes, Orlando não conseguia adormecer. A mulher ressonava, em sono profundo, mas a mente do homem estava repleta de imagens inquietas. Desobstruída de inputs sensoriais, divagava selvagememente, sem disciplina. Apenas o pensamento ativado pelo silêncio, dançando ao sabor das sinapses — mas sempre em torno da visão do lobo negro, e das palavras de June Galvin.

Algumas lendas e histórias falavam dos homens que homenageavam a vida animal que tomavam para sua sobrevivência — culturas que reverenciavam as criaturas caçadas, como um pedido de desculpas e um rito de aceitação da ordem selvagem do mundo. Para que alguns vivam, outros devem morrer. Bisões nas paredes das cavernas. Totens altos como árvores. A pele do lobo nos ombros do xamã. Outras histórias falavam de como as presas, ao serem apanhadas por predadores ou caçadores humanos, desligavam-se suavemente da vida, como se resignadas em seu papel de caça.

Era uma bela imagem, mas talvez o oposto da verdade. O ser humano minimiza ou tenta justificar a morte e a dor. No Gênesis, as dores naturais do parto eram vistas como castigo, dirigido a todas as mulheres, pela sedução de Eva a Adão. Talvez dor e morte não tivessem significado. Assim como a vida.

De qualquer modo, o que o lobo simbolizava? O caçador, o matador, o final de todas as coisas na forma de um olhar imobilizador e atemporal. "Qual seria sua reação, se estivesse diante de um lobo crescido?"

Qual a sua reação, diante da morte?

"Não sei."

De qualquer modo, não era com esse tipo de indagação que esperava defrontar-se, ao aceitar o convite de June para visitar seu reduto ermo, nos bosques da Carolina. Discussões acadêmicas sobre os folclores dos índios norte-americanos e brasileiros e a forma como a literatura se apropriava deles e os empregava, certamente — mas nunca uma reflexão sobre resignação e morte.

Nevava, agora. Os flocos desciam em véus espiralantes até o chão, mal iluminados pelas poucas luzes que escapavam da casa, passando como pálidas manchas azuladas diante da janela do quarto de hóspedes. A imagem era ninante, sedutora. Orlando sentou-se devagar na cama, sem acordar Lídia, para olhar melhor pela janela.

Viu as pegadas do lobo.

Economizando movimentos, evitando barulhos que despertassem sua mulher, levantou-se da cama e apanhou seus sapatos e o casaco.

Do lado de fora do quarto, vestiu o casaco por sobre o pijama e calçou os sapatos. Nenhum ruído perturbava a noite. Orlando desceu as escadas.

Só pensou no que estava fazendo quando parou diante da porta da cozinha, a porta dos fundos, de vidro, que dava para fora da casa. Os painéis de vidro acumulavam neve e gelo, mas Orlando podia ainda ver através deles os campos de neve se estendendo até um bosque selvagem. Encostou o rosto no vidro gelado. Tinha a impressão de que as pegadas de lobo se conduziam da casa para o bosque — estranho. Mais que qualquer outra coisa — de todas as justificativas indefinidas que lhe cruzaram a mente — foi isso o que fez Orlando decidir por continuar. Por que as pegadas iam do mundo humano para o mundo selvagem?

Antes de abrir a porta e sair, dirigiu um último olhar para a cozinha, notando um aparo de facas sobre a longa pia de mármore. Caminhou até lá e escolheu uma faca larga e comprida, de lâmina forte, serrilhada. Não estranhou que June Garvil possuísse uma faca como essa, se ela e Diane tinham de destrinçar os veados que caçavam.

As pegadas realmente pareciam começar ali mesmo, um passo distante do estreito degrau da porta. Orlando seguiu-as, rumando para o bosque.

A meio caminho, o lobo surgiu de entre as árvores, para recebê-lo.

Orlando deteve-se, mantendo a faca firme na mão direita. O frio o atingia agora, fazendo doer os dedos no cabo da faca.

Era o mesmo lobo que vira um dia antes. A mesma mancha branca no peito negro-azulado. Ele caminhou com passos seguros até estar a dois metros de Orlando. Olhou-o direto nos olhos.

Orlando sentiu um doloroso desfalecimento de medo, mas por alguma força interior conseguiu manter-se em pé. No entanto era como se seu espírito estivesse fora de fase com relação ao corpo — sentiu-se um observador sentado nos ombros de Orlando Lajes, um homem imóvel diante da morte, que agora rosnava para ele, exibindo caninos brancos montados em gengivas escuras.

O lobo rosnou. Orlando não se moveu.

O animal então fechou as mandíbulas, e seus olhos derivaram do homem. Piscou, pateou e, lentamente, dobrou as pernas traseiras e sentou-se na neve.

Orlando não soube o que pensar. O lobo agora deitava-se diante dele, a dois passos de distância, encostando a cabeça na neve, as orelhas baixas. Talvez estivesse doente. Ferido ou exausto. Faminto ou moribundo. Talvez não houvesse veados para todos, afinal. Talvez o lobo, desesperado de fome, vagasse em busca do lixo dos homens, como os coiotes ou os raccons.

Mas ainda um lobo. Orlando pensou na faca em sua mão. Poderia matá-lo, acabar com aquele pânico de olhos amarelos, mandíbulas e presas brancas. A neve caía ainda, flocos pousando lentos sobre seus ombros, sobre o pêlo negro do lobo, sobre as pegadas de ambos. Podia afastar a morte um instante, matar o monstro.

O lobo piscou, fechou os olhos, manteve-os fechados.

O melhor momento... Orlando experimentou o volume do cabo da faca em seu punho. Era isso o que queria? Que escolhas se manifestavam a ele, e por quê?

O lobo deitou-se de lado, ainda sem abrir os olhos, oferecendo-lhe o flanco desguarnecido. Orlando olhou e viu que de fato era um macho — um lobo entregue aos seus pés.

Sem saber quais eram suas escolhas, decidiu-se.

Ajoelhando-se lentamente, fincou a lâmina na neve e estendeu a mão enregelada, agora livre, para o pescoço peludo do animal. O toque pareceu-lhe agudo, intenso, e sua palma, pulso e braço reagiram a ele com um choque tátil de espanto. O pêlo frio, macio e molhado escondia o calor e a força dos músculos e o vibrar do poder que portavam e o peito que subia e descia com o respirar e as costelas que guardavam seu coração, e em todo o tempo uma parte de Orlando esperava que a fera explodisse em uma fúria de mandíbulas e dentes que terminariam com sua vida em segundos.

Ao invés, o calor do toque cresceu como uma febre e os músculos do lobo tornaram-se mais macios e o pêlo mais suave rareou sob seus dedos e o corpo escuro empalideceu diante de seus olhos e o que fora o lobo negro caído diante dele transformou-se no corpo muito branco e louro e trêmulo de June Galvin.

Orlando despiu-se do casaco e deitou-o sobre a mulher.

June abriu os olhos para ele.

— O que aconteceu?

— Você não se lembra?

— Não...

— O lobo.

Ela fez que sim com a cabeça, cansada, mas como se compreendesse.

— Aprendeu isso com os índios?

Outra vez, ela fez que sim.

— Com o último dos xamãs que conhecia o segredo.

— Mas por quê?

— Como lobo... posso viver um... mundo diferente...

— Pode ser um macho, mesmo que seja um macho de outra espécie.

— Sim. Mas não apenas. Posso ser selvagem, e viver em um mundo sem a interferência dos homens, sem as suas leis e preconceitos...

Orlando nada respondeu.

— Mas não guardo lembranças de meus momentos como lobo — June continuou. — É tudo um sonho borrado. A transformação não é completa, meu controle não é total...

Ela fez uma pausa, para recuperar o fôlego. Estava exausta. Orlando inclinou-se um pouco mais sobre ela, e tentou fazê-la sentar-se. Abraçou a mulher, fechando melhor a capa em torno dela.

— De nada vale, se não me lembro. — June então encarou Orlando nos olhos. Era como se fosse a primeira vez que o via. Sorriu debilmente. — Então você duvidou do valor da metáfora. O lobo e a mulher são o mesmo. A metamorfose permite que uma mulher como eu possa ser tudo o que lhe é privado pelo

mundo dos homens... Posso ser um macho, posso ser um predador, e não mais uma vítima. Não podem tocar-me.

Orlando levantou-se com esforço, os membros gelados, e puxou June até pô-la em pé.

— É só uma metáfora — disse-lhe. — Vi aquilo que sua memória não pode guardar, June, e o lobo é mais que isso.

— O quê? O que quer dizer?

Mas Orlando já lhe dera as costas e caminhava para a casa, deixando a mulher e a faca enterrada na neve.

Não sabia se passara no teste, ou qual teste fora. Nem sabia como entender o que seus olhos viram, mas estava certo apenas que, se June Galvin acreditava-se intocável, ela também não podia tocar a essência do que lhe acontecia. Orlando por um instante pensara tê-la tocado, e o que sentira estava longe, tão longe do que June pensava. O lobo e a mulher não eram o mesmo. Nem o lobo e o homem seriam o mesmo. O lobo era outra coisa, outra força, outra essência. Mais antiga que os problemas humanos. Mais velha que o conhecimento do último xamã que conhecia o segredo, e não era substituto algum para os problemas humanos. Nenhum refúgio. E se Orlando Lajes tocara a essência do lobo de algum modo, essa essência não podia ser articulada em palavras e idéias.

Orlando entrou, subiu as escadas, tirou os sapatos e meteu-se na cama. Demoraria a dormir, sabia, mas desta vez sua mente assentara-se, sem ansiedades ou medo.

Lídia acordou ao seu lado.

— Você está gelado, homem — exclamou.

Orlando riu.

FLASHBACK

Meu joelho direito guarda para sempre
uma cicatriz, legado da infância.
Ela é a grande pirâmide do Egito.

DA SEDUÇÃO

Evocar os bichos da terra.

DINOSSAURO

O sono é a lagartixa da morte.

ADRIANO DE PAULA RABELO

A VELADA FORMOSURA

No vale formoso e intacto
tu vais entrando
e rodeia-te
a pulsação do silêncio
a sua estatura eterna,
porque nela
tu estás em ti mesmo.

Mais ao longe
estão os penhascos
e ouvem-se as quebradas
duma água pujante e humilde.

E quem seremos nós
para desvendarmos
a velada formosura?

Eis as árvores
pousadas e dormentes,
eis as aves que se embrenham
nos vales,
serem irem sitiar o mundo.

Eis a montanha,
corada,
num apeio que nos
vai estremecendo.
Eis a luz cega e viva
que conosco vais vibrando.
Vibrámos nela
ao indagarmos estes horizontes.

Eis a terra
irmã contínua e serena,
a qual nos fala dos homens e do seu sigilo.

Eis o espaço celeste
que no tempo
da nossa brevidade
nos vai tingindo.

JOSÉ LUIZ MONTEIRO *

* Poeta português, autor de *Navegadores do Olhar* (1996) e *Vozes do Silêncio* (1997).

CARREGADOR DAS HORAS

É noite. Quase não enxergo os ponteiros
que me aborrecem a cada manhã
quando despertam meus sonhos.
Há anos não os trago comigo;
se perguntam-me as horas, tento decifrá-las
olhando o céu ou procurando minha réstia...

Às vezes, acho que tudo ficou para trás:
meu relógio e as horas!
Os compromissos,
o pó assentado nos meus livros e
esse pássaro noturno que martela agudamente
seu canto, perturbam-me.
Não os compreendo bem;
carregam em si o silêncio e o segredo do pulsar
que gira anti-horariamente...

LUCINEIA ALMEIDA

COMENTÁRIO TRÍPTICO A RESPEITO DA MORTE

I

A morte é um aceno abandonado,
Solução intermitente interrompido.
É fria? É quente? É leve?
É morte
(Disse Jaime a Iedda Ovalle
– Numa função mediúnica –
Que lá todos estão nus.
Como aqui.
Talvez, contudo, a nudez indolor de pobres eunucos).

II

O vento sopra as cortinas
Em lentos movimentos –
• Fecho, súbito, a janela –
Os movimentos se abandonam.

III

A morte é, de *per si*, igualitária:
Caminho equidistante entre o frio, o pó
E o esquecimento –
É quando abandonamos a sala de projeção
Antes do fim da interminável fita
E invadimos o além
Empunhando uma pistola engatilhada.

NEI DIAZ

DEUS FURIOSO

Estendi as mãos generosas
a quantos o permitiram
e disse: sou Deus.
Porém, quem acreditou?
Fui humilhado,
escarnecido: Deus viado?
Fui negado e combatido.
Em meu amor entrevado
cerrei lábios e ouvidos.
Até o amor reprimido
virar ódio desatado.

Rasguem céus e infernos,
ó gemidos e brados
de amor ressentido.
Raios partam quantos
meu amor tenham negado.
Prorrompam tormentas
em corações petrificados.
Quero ser amado
quero ser amado
quero ser amado

SAUDAÇÃO AO MENINO

Que vento te traz ao meu templo,
semente de luz, não importa.
Importa é que a mim vens dar. Entra.
E vive em mim, de mim, até o fim
de nosso carma juntos nesta dança.
Vive em mim, de mim, menino, qual
bromélia no tronco da mangueira.
Deus queira, erê. Eu quero. Ererê!

VALDO MOTTA *

* Autor de, entre outros, *Eis o Homem* (1987), *Paiezen* (1990) e *Bundo e Outros Poemas* (Editora da Unicamp, 1996), livro no qual se encontram os poemas citados.

PEIXE-BOI III

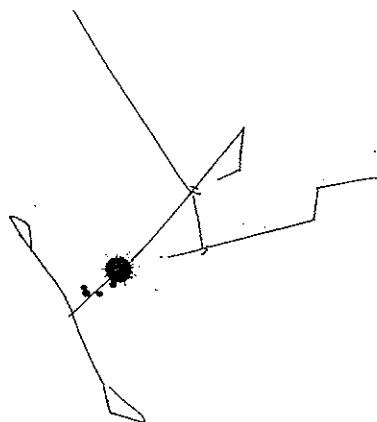
O peixe-boi matutando sobre a
 balbúrdia do mundo
 sente-se perfeitamente injustiçado pelas leis
 da natureza e pela
 vontade divina.
 Suas diferenças são de monta:
 por que não conta com
 a cauda engenhosa do tamanduá-bandeira?
 Com o multicolorido ornamental do pavão?
 Com o bico singular e inimitável do tucano?
 Nem mesmo com a poderosa voz metálica da araponga?
 O peixe-boi também se sente
 pouco aquinhoado pelas idéias liberais
 que presidem as instituições democráticas:
 nunca o indicaram
 nem convidaram a candidatar-se a cargo nenhum
 e nem nunca de nuncas foi votado.
 Não lhe concederam o título de cidadão honorário
 ou benemérito
 nem o de professor emérito
 nem o de doutor "honoris causa"
 nem mesmo desfilou em escola de samba
 ou em fantasia de luxo.
 Também até agora incompreensivelmente
 não o cogitaram para nenhum Prêmio Nobel
 nem o da Paz, nem o da Literatura e
 nem sequer o da Economia.
 E olhem que o peixe-boi é completamente
 pacífico escreve muito e
 é deveras econômico.
 O peixe-boi matutou tanto sem
 atinar com o sentido dos termos:
 e x c l u s ã o
 e
 d i s c r i m i n a ç ã o.
 Sua última utopia foi
 o tópoi de um aquário
 onde tivesse assegurada
 a comida de cada
 dia.

CORUJA II

Empalhada
 na trave do cometa
 furo o olho do furacão.
 Última guarida sou do fôlego do
 sol na defesa contra
 o avanço da noite.
 Quando as trevas plenas chegarem
 meus olhos guardarão
 a derradeira luz.
 Do alto do meu ninho voarei
 para as cavernas e os
 homens errarão sombrios
 pela escuridão sem pausa.

Pelos vãos do telhado
 as lagartixas incolores
 descobrem como é
 sufocador o espaço amplo
 e estúpido o sol
 que ilumina.

VALENTIM FACIOLI



O ANJO CAÍDO: FISIONOMIA DA FICÇÃO DE JORGE DE LIMA, DE WILLIAM ROBERTO CEREJA¹

FÁBIO DE SOUZA ANDRADE*

⁽¹⁾ Dissertação de mestrado apresentada em 1994 ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, sob orientação do Prof. Dr. Davi Arrigucci Júnior.

* Professor de Teoria Literária na Unicamp e doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH-USP.

Cada vez que a obra de Jorge de Lima vem à baila, traz consigo uma série de questões espinhosas a serem enfrentadas por aquele que se propõe a tornar mais nítida a sua compreensão. Escritor plural e de longa história criativa, transitando por artes e estilos diversos, todo estudo sobre o poeta e romancista alagoano acaba forçado a optar entre uma abordagem particularizante, destacando e realçando os altos e baixos de algum destes momentos que compõem sua fisionomia, e uma aproximação unitária, em busca de um projeto literário, um fio persistente a alinhar as fases e faces do autor da *Invenção de Orfeu*.

William Cereja ficou com o caminho mais difícil – e aparentemente o mais acertado – de escavar as relações subterrâneas entre os diversos momentos de uma mesma vontade autoral. Voltou-se para um lado hoje menos estudado da produção de Jorge de Lima, tido como uma espécie de primo pobre de sua poesia – os romances – e, por um percurso de idas e vindas, empreendeu uma leitura comparada dos quatro livros que constituem o núcleo da carreira ficcional do autor: *O Anjo* (1934), *Calunga* (1935), *A Mulher Obscura* (1939) e *Guerra dentro do Beco* (1950).

A disposição protética da forma em Jorge de Lima, típica da fase heróica do modernismo, também se reflete nas suas idas e vindas ideológicas, próprias do momento de efervescência cultural, da multiplicação de tentativas de explicar o

país, contemporâneas ao seu amadurecimento literário. Prismatizada por este empenho analítico em desvendar o Brasil, a incorporação dos procedimentos artísticos das vanguardas européias do começo do século aparece no primeiro dos romances escolhidos, *O Anjo*, que serviu a William de baliza na leitura dos demais.

N' *O Anjo*, já se antecipam temas e já se combinam estratégias narrativas que Jorge de Lima desenvolveria futuramente nos demais romances. Assim, as vertentes social e interiorizante que marcaram a ficção brasileira em 30 assumiram aspecto próprio neste livro, filiado ao experimentalismo modernista: teriam sido incorporados como elementos a serviço do todo, mais esboçados do que eleitos sem reservas como modelos e soluções estéticas ideais. Em *Calunga* e n' *A Mulher Obscura*, Jorge de Lima ensaiaria a ficção engajada e a psicologizante, respectivamente, de maneira muito mais ortodoxa. O que interessa particularmente a William é a afirmação de certo universo pessoal invariável que estaria dado desde o início. O apego ao imaginário clássico, a valorização dos mitos fundamentais do cristianismo (em especial, o da queda), a preferência por protagonistas que espelhem a condição moderna do artista seriam traços essenciais do perfil jorgeano enquanto romancista; a opção religiosa do autor, reconvertido ao catolicismo no momento em que a Igreja brasileira passava por um processo de renovação, guinando em direção a um reformismo e intervencionismo social, transpassa sua evolução, diz William, e tem papel determinante no aspecto final dos romances.

Para evitar os rótulos redutores, como a filiação sem mais de Jorge de Lima ao grupo católico carioca, William vê-se obrigado a trabalhar em diversas frentes. Trata-se de convencer o leitor de que os romances não são mal-realizados, colcha de retalhos de procedimentos, ecletismo irresponsável; ao mesmo tempo, de demonstrar a atualidade das preocupações estéticas do autor, colocando em cena a própria figura do criador, impotente, falível e consciente desta falibilidade, além de contextualizar a tendência à combinação de modelos dificilmente reconciliáveis que caracteriza a ficção de Jorge de Lima; em suma, de evidenciar uma certa coerência que permita falar em projeto artístico e unifique, num percurso inteligível, os quatro romances, apesar de sua diversidade formal.

O caráter composto das experiências ficcionais de Jorge de Lima é respeitado pelo trabalho de William, que tem em seu ponto de partida – *O Anjo*, de 1934 – o objeto ideal. Espelhado em um protagonista alegoricamente denominado Herói, o romancista trabalha a divisão da personagem entre o mundo da origem e da infância, a miséria social e a riqueza simbólica da província, e o mundo vertiginoso da cidade, do anonimato, da multidão, ameaçador, mas também atraente para o boêmio e esteta *in nuce*. A narrativa, entrecortada de prosa poética, valendo-se da técnica da montagem, tem seu toque surreal no companheiro de peripécias de Herói, o Anjo, que dá nome ao texto, que paradoxalmente se humaniza à medida que o protagonista vai se descolando das obrigações cotidianas, eterizando-se.

As rupturas na organização do espaço-tempo no romance, o onirismo que caracteriza *O Anjo*, o tema moderno por excelência do artista em crise, fascinado e horrorizado pelo espaço urbano, não contentam William como indícios da adesão pura e simples ao experimentalismo surrealista. Neste romance já se anuncia a absorção das técnicas surrealistas adaptadas às necessidades expressivas de um grupo de artistas brasileiros de preocupações espirituais pecu-

liares, que combinariam catolicismo e arte, enxergando no ato da criação estética um simulacro da criação divina, no poeta um pequeno demiurgo, sacralizando o mundo e a natureza.

A importância das idéias essencialistas que impregnaram aqueles que orbitaram em torno do poeta, pintor e visionário Ismael Nery faz-se sentir na obra de Jorge de Lima, que conviveu e colaborou com um amigo próximo de Nery (Murilo Mendes). As leituras do neotomismo de Jacques Maritain, a convivência com Georges Bernanos também entram neste cadinho pessoal que enforma o catolicismo do poeta. William reconstrói a atmosfera cultural carioca em que as oscilações estilísticas do autor alagoano se dão, documentando esta incorporação em síntese própria de motivos ideológicos vivos no debate da época através de farta documentação.

É justamente este elemento ideológico que sustenta a tese central do trabalho de William. Na leitura dos demais romances, mais do que a análise (que, no entanto, é levada a cabo de maneira cuidadosa), é a posição ideológica do autor (a opção católica) que explica o sucesso ou o insucesso da forma. O espiritual acaba por engolir o ético (o social em *Calunga* justificaria sua filiação ao romance regionalista de 30, não fosse a leitura alegórica e religiosa que, na visão de William, prevalece) e o estético (o surrealismo n' *O Anjo* é mais uma roupagem do drama adâmico que Jorge de Lima revive obsessivamente como exemplo universal e invariável da condição humana). Na argumentação de William, a crítica tem lido erroneamente a obra ficcional jorgeana por não conceder suficiente atenção a este componente determinante que diferencia sua produção das correntes hegemônicas na época, tornando-a irrealizada de acordo com parâmetros inadequados para julgá-la, submetendo-a a uma patrulha ideológica extemporânea.

A ênfase analítica do trabalho, de clara preocupação didática, com sua minúcia e rigor no tratamento das diversas correntes envolvidas na formulação da fisionomia específica da prosa de Jorge de Lima, acaba resultando num paradoxo. A consciência do caráter híbrido do objeto leva o autor a ocupar-se de cada uma das forças em jogo na prosa do autor separadamente, escolhendo um método de trabalho que o coloca refém do estabelecimento de correspondências biunívocas. O paradoxo é que acabam se perdendo nuances que o trabalho afirma presentes; a interpenetração e cruzamento de correntes dilui-se em parte na descoberta dualista das semelhanças e diferenças, armadilha que a própria seriedade do pesquisador preparou. A timidez em propor uma síntese talvez impeça o trabalho de dar um salto interpretativo e avaliatório. No afã de respeitar ao máximo o rigor, corre-se o risco de perder-se na extrema universalidade, na redução ao máximo denominador comum, ele próprio mínimo.

Quando percebe invariáveis em *Calunga*, n' *A Mulher Obscura* e em *Guerre dentro do Beco*, como a repetição do tema da queda e da falibilidade orgulhosa resumindo o destino humano, ou a busca de um ideal feminino que concilie sensualidade e misticismo, traços também marcantes da produção poética do autor, William está em terreno seguro: identifica o material simbólico fundamental à ficção de Jorge de Lima, ao lado do universo da infância nordestina. Dá-se o mesmo quando aponta a constância com que o tema do criador angustiado reaparece nos quatro romances, apesar das diferenças de gênero, ambientação e estilo. E não apenas na ficção: o trabalho mostra que passagens em prosa poética foram incluídas por Jorge em livros de poesia, numa prova

clara das ligações entre as diversas modalidades de escrita praticadas por ele.

O problema aparece quando passa a ler nos quatro livros que toma por objeto de análise como o Livro e cede, ainda que parcialmente, à tentação de ler literatura como testemunho de doutrinas. Neste ponto, a volta constante a arquétipos da tradição cristã-ocidental deixa de ser tratada como um recurso literário à experiência humana sedimentada em mitos – *topoi* que têm história literária própria e lógica interna ao universo das narrativas – e reverte ao mundo das idéias, das angústias espirituais e políticas que estão por trás do homem público que foi o autor.

Do ponto de vista da história cultural, trata-se de um movimento da maior relevância – e William reconstrói o ambiente de acirramento no debate ideológico entre esquerda e direita, com as flutuações católicas e de Jorge de Lima, em particular, com extrema fidelidade. Mas os méritos e deméritos próprios do ficcionista, assinalados pela análise empreendida, aparecem atenuados pelo traço que William descobriu o mais forte de sua fisionomia: a opção militantemente cristã, que subjuga os modelos e molda a estrutura segundo as suas necessidades.

AVENTURA E DESVENTURA DE HERÓIS MENORES, DE MARIA LÚCIA ZOEGA DE SOUZA¹

HELOISA PIRES LIMA*

⁽¹⁾ Tese de doutoramento apresentada em 1994 ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Lígia Chiappini Moraes Leite.

* Mestranda em Antropologia Social na USP, coordenadora de Literatura Infanto-Juvenil da Editora Memórias Futuras.

Para o exame dos indicadores de uma produção medida como juvenil, cruzam-se autores, leitores, comentaristas e editoras como personagens que devem levar em conta muitos critérios para o veredito da adequação. O trabalho de doutorado de Maria Lúcia Zoga de Souza trata a questão em termos de mecanismos de produção e divulgação da indústria cultural, incluindo uma reflexão sociopolítica que dimensiona o estudo técnico. Para a definição do objeto literatura juvenil, a questão do mercado aparece estreitamente vinculada à da Educação de jovens, através da noção relativa a *menor* como um de seus indicadores principais. Menor é a faixa etária, o tamanho do texto, as personagens que usam a linguagem de jovens vivendo na época em que são escritos os livros. Isso porque os leitores são considerados em formação e essa literatura, instrumental para a propagação e manutenção dos mesmos valores dos adultos que os educam. É, enfim, uma produção mediada e medida por adultos.

A tese defendida pela autora é que se cortam textos, aparam-se idéias, conformam-se crenças, tendo por trás a linha de força dos modelos de sociedade. Por essa via, mascaram-se conflitos e tensões pessoais e sociais entre classes, raças e idades.

As fontes examinadas são duas obras do jornalista José Louzeiro: *Pixote, a Infância dos Mortos*, lançada em 1977, e *A Gang do Beijo*, em 1984. Embora ambas tenham sido arquitetadas com base nos universos juvenis, apenas a segunda é catalogada, pela editora, como literatura juvenil. Retira, pois, para a investigação os critérios que consideram uma obra adequada, ou não, para ser catalogada e, portanto, indicada como juvenil.

Sua proposta é realizar uma leitura das obras *em viés*, por quatro capítulos, recolhendo alguns aspectos para a análise da distinção tanto do ponto de vista formal quanto do temático. O capítulo I é dedicado a uma análise mais densa da primeira obra, contrastando-a com a catalogada como juvenil no capítulo II. Segue-se a releitura de outros livros comumente considerados "adequados" à leitura de jovens e, num último capítulo, esboça-se uma brevíssima conclusão. O objetivo é buscar o perfil e a função das personagens e do narrador nos romances.

Souza prioriza a questão do gênero "romance de aventura" em sua análise. A ficção espelhará o desafio de sair da fase passageira da adolescência através da exposição à aventura em que naturalmente se é conduzido à virtude.

Numa perspectiva histórica, dimensiona o trabalho até as chamadas *juvenilia* surgidas no século XVIII, passando pela sua solidificação, na Europa, por autores do século XIX. Tais universos seriam trançados com muitos perigos por heróis viajantes em terras exóticas, que enfrentam inúmeras armadilhas e lutas, das quais sempre saem vencedores. A estrutura é a de expectativa no início e alívio no final, para os protagonistas e os leitores identificados com eles. A aventura pressuporia o domínio da natureza, de si e dos outros para a emergência de um herói. Seria uma expressão do poder ilimitado do indivíduo e o tempo seria demarcado pela sua vontade, que definiria o futuro vitorioso.

Mas o leque amplo que desenhava serve de base para pensar um sentido atual. Sugere, assim, a questão da produção literária nascida nos meios jornalísticos, quando a ficcionalidade é preenchida de referencialidade, num quase clima de cientificidade. Louzeiro pertence à geração dos escritores da década de 70, que se apóiam no fato jornalístico para escrever seus livros, classificados como romances-reportagem. *Pixote...* é o relato de um tipo de infância sem horizontes. A personagem é um jovem assassinado por policiais, sendo o fio condutor da história de Dito, o protagonista, que lida com a violência da vida nas ruas e que também morre num assalto no final. Louzeiro cria Pichote, a personagem de um livro, que ganha autonomia na personagem Pixote, representado cinematograficamente por Fernando Ramos, o ator que vive o papel para além do filme. Para a autora, é como se a leitura acumulasse o filme, a notícia de jornal, o jornalista perante uma dada condição social.

O livro selecionado traz ao seu trabalho um clima de emoções fortes, pela temática tão cara aos nossos centros urbanos atuais. Chama a atenção a autora para o modo como essa obra de ficção projeta uma realidade que, dialeticamente, invade uma situação ficcional. Porém ela consegue o distanciamento necessário para a investigação, que realiza passo a passo e de onde retira uma série de elementos presentes na construção do texto. O destaque que dá ao narrador no seu exame desnuda, de modo brilhante, os engendramentos presentes nessas composições. É como revelar o inconsciente do texto e do contexto.

Em *Pixote...*, o protagonista, na sua desventura, é um intermediário no comércio de drogas, que pratica roubos, que explora "madames" e velhotas, que

se transforma em assassino, que mata inimigos e que ajuda um amigo a se matar. Sua morte aparece anunciada desde o princípio para os leitores. São os antagonistas, porém, que o fazem recuperar os contornos do herói. Há tensão no texto. O narrador aparentemente faz uso de um discurso neutro e objetivo, mas, ao sumariar os fatos, "carrega na tinta", afirma Souza. A autora demonstra que a atitude assumida de mais mostrar do que contar acaba por resultar num elo entre os meninos e aquele que lê: assim, Louzeiro apela para o conhecimento do leitor de uma realidade que a personagem não pode ver, assume a linguagem do protagonista na terceira pessoa e o apresenta com simpatia, levando o leitor a torcer pelos meninos, apesar de eles serem os *fora da ordem*.

À perspectiva ampliada pelo discurso indireto e às personagens sem tempo, heróis, sim, mas menores, porque *pichotes*, indefinidos entre espaços e idades, contrapõe a outra obra então recomendada, em que o discurso é direto e há pouca fala do narrador.

A Gang do Beijo é considerada uma aventura policial. A história se passa no ambiente de uma escola particular decadente do Rio de Janeiro, alterada pelo progresso. Um crime na biblioteca desencadeia o enredo, no qual os protagonistas, jovens escolares, portanto *da ordem*, se tornam, ao mesmo tempo, acusados e detetives. Na história, o criminoso se caracteriza por uma construção frágil, com motivos que não convencem. A autora julga serem pinceladas enviesadas de um quadro também enviesado de escola com professores e alunos fracos, mas todos violentos em suas brincadeiras e linguagem, uma violência porém que não se explicita. Os protagonistas não correm perigo mortal, não vivem nenhuma situação forte de medo, os advogados os protegem, as famílias colaboram e os *tiras são legais*. Há tempo para a compreensão do que se passa, sendo jovens com a vida pela frente, e o amor é sugerido. Ao contrário, no livro *Pixote...* vive-se aceleradamente. São jovens que revelam sexualidade adulta e em tudo obrigados a uma maturidade precoce, que inclui a morte. O futuro como promessa não se cumpre. É uma literatura na qual não há a manutenção da fantasia sobre a possibilidade de realização de riqueza, felicidade, sucesso.

Nos livros juvenis, o conceito de Bem como valor fundamental para a formação de jovens aparece comumente implicado com a lei e os bons costumes. Na *Gang...*, os elementos traição, vingança, prisão e morte estão presentes, mas a trilha do bem é retomada. Não há interesse em angustiar; ao contrário, em acomodar os leitores. O clima é conformista como o da escola e seus limites, do autor e a construção rasa, ficando o leitor protegido de tensões.

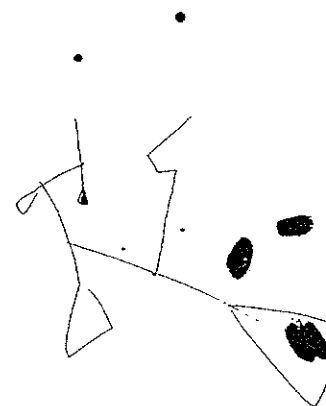
Sobre personagens *Pivetes* e *Pixotes* na literatura juvenil, um dos pontos altos do trabalho, amplia a reflexão a respeito de personagens das classes oprimidas. No Brasil, surgidos a partir da década de 1970 em obras que tematizam a marginalidade com *tom de amargor*, disputam espaço com a voga das aventuras policiais vantajosamente indicadas como juvenis.

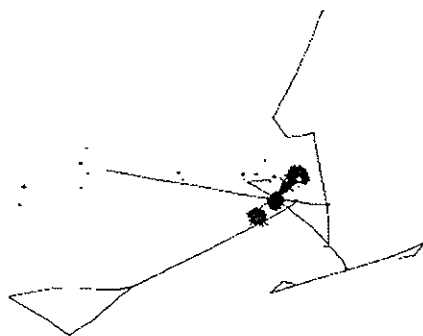
No desfecho que vai construindo aos poucos, a autora tenta cercar a idéia de êxito e fracasso num quadro em que os vencedores estão associados ao Bem, à riqueza, aplicam-se ao trabalho, dedicam-se aos estudos, confiam em Deus e nos adultos. Tamanha homogeneidade de caracterização, porém, esbarra num fenômeno das últimas décadas. Crimes não apareciam nessa literatura: só furtos. Hoje, no entanto, não só assassinatos e crueldades aparecem, como os crimes são cometidos pelos próprios menores, criando dificuldade para a crítica especializada nessa produção. Eis um gancho para se pensar para além de uma

análise estrutural, que acentua o estático e o tipológico, construído sobre essencialidades maniqueístas.

O dinamismo estaria nos livros, nos jovens, nos valores, na sociedade ou na percepção sobre esse campo de análise? A leitura da tese sugere muitas trilhas para investigações.

A tese tem ainda como mérito uma excelente bibliografia, que corre em paralelo, mas que facilita o acesso ao tema àqueles interessados no debate. Enfim, o trabalho poderia problematizar categorizações como *menor*, dar visibilidade ao item ilustrações que acompanha essas produções, ou voltar o enfoque sobre o leitor que escolhe os livros no processo de captação de seus interesses por toda a rede de especialistas, ou realizar tantas outras orientações que a temática sugere. Mas, sob o aspecto do que foi desenvolvido e não o do que não foi, tem muito a contribuir, para além do seu espaço e tempo específico como tese. Trata-se de uma reflexão auxiliar a editoras, autores, críticos e educadores em geral. A educação de jovens através do eixo de produção de uma literatura dirigida para esse fim e a reflexão sobre o sentido social dessa produção são reveladores de realidades que necessitam ser identificadas. Para o campo das ciências sociais, apresenta um ângulo singular e sensível na interpretação dessa aliança entre Literatura e Sociedade.





Resumos de dissertações e teses defendidas junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, entre julho de 1996 e abril de 1997.

MESTRADO

Setembro/1996 *Albert Camus: Um Elogio do Ensaio*
Manuel da Costa Pinto
Orientadora: Profª. Drª. Aurora Fornoni Bernardini

Resumo: A dissertação procura estabelecer uma relação entre a obra ensaística de Alberto Camus e a tradição dos moralistas franceses (Montaigne, Pascal, Chamfort etc.). Para isso, a primeira parte do trabalho tenta estabelecer as características do ensaio francês praticado por estes autores, definindo o ensaio como um gênero híbrido entre a ficção e a filosofia. A partir daí, desenvolve-se, na segunda (e última) parte da dissertação, uma análise das obras de Camus, em que se procura mostrar que sua obra teórica mantém um intenso diálogo com sua obra literária, caracterizando seus textos filosóficos como "ensaio" – segundo a definição dada na primeira parte.

Abril/1997 *O Teatro Mítico de Nelson Rodrigues*
Christiane M. de Faria Rieira
Orientador: Prof. Dr. Roberto Ventura

Resumo: Nos últimos cinquenta anos de crítica da obra de Nelson Rodrigues, a questão do mito aparece como tema central na discussão de seu teatro. Com o objetivo de estabelecer e interpretar uma história do modo como o aspecto mítico é abordado em quatro de suas peças mais controvertidas, *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados*, foram consideradas as leituras propostas por diversos críticos, tais como Sabato Magaldi, Hélio Pellegrino, Amália Zertal, Valdevez Cardoso Gomes, Sílvia Anspach e Ângela Leite Lopes. O trabalho desses críticos revela que o conceito de mito nessas peças se reporta tanto às teorias psicanalíticas, como à teoria da tragédia.

DOUTORADO

Julho/1996 *Galáxias: Da Teoria à Ficção – Abolição e Memória das Fronteiras*
Carlos Eduardo Lima
Orientador: Prof. Dr. Boris Schnaiderman

Resumo: O objeto da tese é o exame do livro *Galáxias* de Haroldo de Campos, visto como uma obra que leva a um ponto máximo a dimensão de mistura de gêneros. O primeiro passo para este exame é a contextualização de sua obra, que irá se inscrever no quadro da modernidade. Postula-se a questão dos gêneros do ponto de vista teórico e no quadro de transformações literárias que se inicia a partir do Romantismo. James Joyce, Mallarmé e Pound são equalizados, já que constituem ponto de referência básico para *Galáxias*. A tese tem como seu último objeto a análise do livro.

Agosto/1996 *Vídeo Poesia / Poesia Visual*
Ricardo Araújo
Orientadora: Profª. Drª. Aurora Fornoni Bernardini

Resumo: Análise dos poemas que compõem o projeto "Vídeo-Poesia". Este trabalho é composto pelos poemas *Bomba*, *SOS*, de Augusto de Campos, *Parafísica*, de Haroldo de Campos, *Venime*, de Décio Pignatari, *Dentro*, de Arnaldo Antunes, e *O Arco-Iris no Ar Curvo*, de Júlio Plaza. Estes poemas foram computadorizados no Laboratório de Sistemas Integráveis – LSI, da Escola Politécnica, e, em seguida, passados para vídeo.

Setembro/1996 *A Escritura Biográfica*
Evelina de Carvalho Sá
Orientador: Prof. Dr. João Alexandre Barbosa

Resumo: Estuda-se a biografia como característica da escritura literária. Nesta acepção, biografia não é um gênero no qual o sujeito se dramatiza. Ao examinar esse processo de dramatização, verifica-se a relação entre viver e narrar, procurando-se compreender como, na escritura, o sujeito empreende uma travessia sógnica, inscrevendo-se no texto a partir dos valores históricos, sociais, éticos que se formam na constelação dos signos literários. No movimento que registra a história do sujeito – a história vivida e a possível de viver –, assinala-se não apenas a biografia do produtor, mas a do ser na sua aventura existencial. O estabelecimento dessas questões teóricas considera o projeto escritural de João Guimarães Rosa, elegendo *Grande Sertão: Veredas* como objeto de abordagem.

Novembro/1996 *Espaços da Memória: Um Estudo sobre Pedro Nava*
Joaquim Alves de Aguiar
Orientador: Prof. Dr. Davi Arrigucci Júnior

Resumo: A tese procura fazer uma síntese da formação de Pedro Nava, articulando-a aos espaços principais da experiência: a casa, a escola, o trabalho e a rua. Os espaços se dispõem numa linha de tempo, mostrando, no final, a história de

todo um processo, do mais restrito ao mais amplo. Enquanto se forma uma personalidade pública, também se desenha o contorno da obra que parece saltar da ficção para a confissão – paradoxo este, pois é justamente nos derradeiros volumes, onde o memorialista pretende ser mais ficcional, que ele mais se confessa. Na conclusão, procura-se responder à seguinte pergunta: uma vez formado o homem e o escritor, a que vem ele com suas memórias?

Fevereiro/1997 *A Tradicionalidade das Vozes no Clã do Jabuti*
Sonia Inês Gonçalves Fernandez
Orientadora: Profª. Drª. Ligia Chiappini Moraes Leite

Resumo: As relações entre a poesia modernista, especialmente o *Clã do Jabuti* de Mário de Andrade, e a poesia tradicional cancionerizada e depois popularizada, tratadas neste trabalho, vêm mostrar o quanto Mário de Andrade estava em sintonia com a tradição ibérica legada aos modernistas, através de um mergulho no Brasil. Não só o índio, como o negro, mas especialmente o português, o ibérico, são resgatados através da memória e personalizados pela voz que o poeta lhes confere. Quem ganha, afinal, com essa reavaliação, revisão, atualização e o leitor subsumido na poesia do clã e percebido pelo leitor moderno que se dá ao trabalho de desentranhá-lo?

Fevereiro/1997 *John Ashbery: Um Módulo para o Vento*
Viviana Bosi Concgh
Orientador: Prof. Dr. Davi Arrigucci Júnior

Resumo: O eixo do trabalho consiste na tradução e análise interpretativa do poema *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1975), de John Ashbery, poeta norte-americano contemporâneo. Sua poesia trata de questões centrais da arte hoje, tais como as dificuldades na correspondência entre o "eu" e sua representação, instante e sucessão temporal, experiência e sentido, identidade e alteridade. Propõe-se apresentar uma leitura desse autor, que faça refletir sobre a subjetividade contemporânea e instigue a interrogar a natureza, a cultura de nosso tempo. O poema é leitor e intérprete desta época, síntese desdobrável do presente: nele encontra-se uma reflexão aberta sobre a relação entre imagem e sujeito, arte e vida, passado-presente-futuro, moderno e pós-moderno. Ashbery problematiza a apreensão da realidade em seu constante devir, desconfiando da perspectiva fixa. Procura-se situar a obra do poeta na tradição norte-americana moderna, discutir seus vínculos com o Surrealismo, além do levantamento de outras referências. A poesia de Ashbery tematiza o impasse entre movimento e forma, a vida e sua representação.

Março/1997 *Para uma Propriocepção Poética (Uma Reflexão sobre o Espaço)*
Sônia Guedes do Nascimento Leal
Orientadora: Profª. Drª. Aurora Fornoni Bernardini

Resumo: A partir do tema "O ato criador", que dá continuidade à dissertação de mestrado, é indicado como o assunto pode se desenvolver através do conceito

de "propriocepção", termo advindo da neurologia e indicador do sexto sentido. São introduzidos então os conceitos viabilizadores de todo o pensamento da tese: de "experiência ampla" ou quantitativa, de "espaço", de "imagem", de "forma", de "lógica". Com base nesses conceitos é historiada a idéia de "propriocepção" e indicados os lugares na experiência onde são encontrados nos sonhos, no verbal, na poética e na literatura.

CONGRESSOS

VI Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic)

O Congresso deverá ocorrer no mês de agosto de 1998, em Florianópolis. As informações sobre tema, inscrições, participações etc. poderão ser obtidas pelo telefone: (048) 231-9293, ramal 220, ou por correspondência enviada à Abralic Universidade Federal de Santa Catarina
NELIC-CCE – Campus Universitário – Trindade
CEP 88049-900 – Florianópolis – SC

ÍNDICE DO NÚMERO 1

EVENTO

Encontro com o poeta Melo e Castro

TRADIÇÃO

Entre chacais e árabes – Ivone Daré Rabelio

Hermetismo e alienação – Jorge Almeida

Sobre um conto de Kafka – Ariovaldo José Vidal

"Eletra", de Sófocles – Yudith Rosenbaum

Literatura contra a maré – Rubia Prates Goldoni

O discurso da teoria da linguagem: uma abordagem semiótica – Antonio Vicente S. Pietroforte

TRADUÇÃO

O quarto número doze – Nagib Mahfuz

Mamede M. Jarouche e Safa A. C. Jubram, tradutores

Calímaco, poeta e crítico

João Angelo Oliva Neto, tradutor

João Angelo Oliva Neto e Isabel De Lorenzo, comentários

CRIAÇÃO

Conto – Ailton Paschoa

Primeiro Relato – Celso Cavicchia

Espera – Helena Fiuza

Criar – Amara lis

Canto no canto – Carlos Nau

Fal(t)a – Maria Clara B. Paro

Relicário – Miriam Brenner

INFORMES

ÍNDICE DO NÚMERO 2

EVENTO

Entrevista: João Alexandre Barbosa, Leitor

Depoimento: A Formação do DTLIC

Carta de Antonio Candido

ENSAIOS

Tigres que engendram – Adalberto Luís de Oliveira

Crítica, providência e uso dos modos ficcionais no Quixote I – Heloísa Pezza Cintrão

"Código": leitura de um poema de Augusto de Campos – Miriam Silvia Schwartz Brenner

O ideograma e a poesia – Maria Luiza Guarnieri Atik

"A benfazeja": o homem em busca de si – Marta Cavalcante de Barros

Reflexos da fábula indiana nos textos de Monteiro Lobato – Maria Valéria Aderson de Mello Vargas

TRADUÇÃO

Pañcatantra – *Prólogo; Livro I, Conto I*

Maria da Graça Tesheiner e Marianne Flemming, tradutoras

CRIAÇÃO

Ciúme; Ciúme II; Poema; O peixe – Eva Pereira

Enfoque – Fernando Maurício Perón

Certa biblioteca pessoal – Frederico Barbosa

RESENHAS

A Teoria do Romance de Georg Lukács

Marco Roberto Flaminio Peres

INFORMES

ÍNDICE DO NÚMERO ANTERIOR

EVENTO

Encontro com Boris Schnaiderman

Inédito de Boris Schnaiderman: "Entre a ficção e a história"

ENSAIOS

A alma desiludida habita As Avestas – Enrique Mandelbaum

A problematização da alteridade no conto "A menor mulher do mundo", de Clarice Lispector – Neide Luzia de Resende

A insuportável contenção: Clarice Lispector e Katherine Mansfield – Ricardo Iannace

Aspectos da crítica literária de Machado de Assis – Gabriela Kvacek Betella

Método e miragem: Murilo Mendes e Paul Valéry – Ricardo Gonçalves Barreto

A literatura e seu duplo: uma aventura dentro da história – Noemia Davidovich Fryszman

A narrativa, a história e o "miúdo recruzado" – Eduardo Spiller Pena

TRADUÇÃO

Uma conversa entre Heiner Müller e Wolfgang Iser

José Galisi Filho, tradutor

CRIAÇÃO

Carícias – Hermenegildo Bastos

O palácio da fronteira – Moacir Amâncio

João e as árvores – Aírton Paschoa

RESENHAS

Do heróico ao erótico: uma leitura de O Guarani, de Audemaro Taranto Goulart

Kátia Mendes Garmes

INFORMES

NORMAS AOS COLABORADORES

1. Os textos da seção Ensaaios 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 conforme o indicado: 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" (NBR 6023).

Modelos:

– para citação de livro:

T. TODOROV, *Os Gêneros do Discurso*, trad. de Elisa A. Kossovitch, São Paulo, Martins Fontes, 1980, pp.25-32.

– para artigo de periódicos em geral:

A. GRÉSILLON e D. MAINGUENEAU, "Polyphonie, proverbe et détournement ou Un proverbe peut en cacher en autre", *Langages*, Paris, Larousse, n. 73, 1984, pp.112-25.

– para capítulo de livro:

A. J. GREIMAS, "Os provérbios e os ditados", in *Sobre o Sentido. Ensaaios Semióticos*, trad. Katia H. Chalita, São Paulo, Vozes, 1975, pp.171-216.

Em caso de dúvida, sugere-se a consulta aos seguintes manuais:

Emanuel ARAÚJO, *A Construção do Livro. Princípios de Técnica de Editoração*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

Umberto ECO, *Como se Faz uma Tese*, trad. 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, no programa Winword 6.0, e 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. 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 de 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.

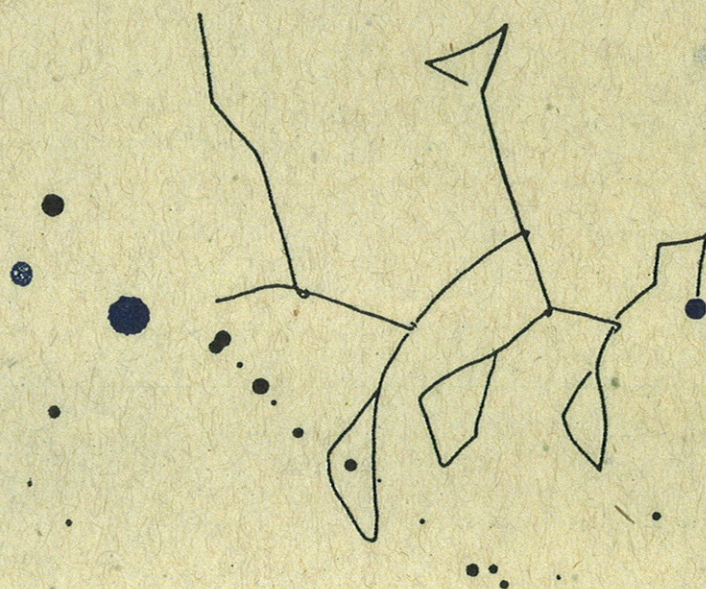
8. A Revista reserva-se o direito de não publicar os textos enviados, bem como solicitar aos autores eventuais alterações.

9. Os textos não publicados serão devolvidos somente mediante solicitação expressa do autor.

10. O autor publicado receberá cinco exemplares da Revista.

11. Os textos devem relacionar-se com as linhas de pesquisa do DTLLC, a saber: Literatura e Educação; Problemas de Tradução Literária; Edótica e Genética Textual; Literatura e Psicanálise; Teoria dos Gêneros; História Literária e História Cultural; Correntes Críticas; Literatura e Sociedade; Literatura e Teatro; Estudos Comparativistas da Literatura. Dada a impossibilidade de abranger todas as linhas de pesquisa a cada número, terão prioridade os textos cujas linhas de pesquisa ainda não tenham sido contempladas em números anteriores. Os textos vinculados a linhas de pesquisa já abordadas podem vir a ser aproveitados em números vindouros, desde que aprovados pelo Conselho Editorial.

<i>Título</i>	<i>Magma 4</i>
<i>Ilustrações e Vinhetas</i>	<i>Mobile</i> de Alexander Calder
<i>Foto</i>	Matu de Oliveira
<i>Projeto Gráfico e Capa</i>	Marina Mayumi Watanabe
<i>Normalização Técnica</i>	Eunides A. do Vale – SBD/FFLCH-USP
<i>Diagramação</i>	Selma M ^a Consoli Jacintho
<i>Revisão</i>	Airton Paschoa, Nelson Luís Barbosa e Ricardo Iannace
<i>Editor de Arte</i>	Eliana Bento da Silva Amatuzzi Barros
<i>Secretaria Gráfica</i>	Ana Maria Alvares
<i>Arte-final</i>	Erbert Antônio da Silva
<i>Divulgação</i>	Humanitas Livraria – FFLCH/USP
<i>Impressão</i>	IMESP
<i>Acabamento</i>	Seção Gráfica – FFLCH/USP
<i>Formato</i>	18,5 x 26,5
<i>Mancha</i>	15,8 x 22,0
<i>Tipologia</i>	Times New Roman 10
<i>Papel</i>	Cartão Super 6 250g/m ² (capa) Pólen 85 g/m ² (miolo)
<i>Impressão da capa</i>	Preto Senegal e Pantone 301C
<i>Nº de páginas</i>	136
<i>Tiragem</i>	600 exemplares



USP

N. 4

ISSN 01 046330

São Paulo

1997

Humanitas
PUBLICAÇÕES
FFLCH/USP