MAGMA REVISTA

São Paulo out/94 número 1 ano 1

EVENTO

ENCONTRO COM O POETA
MELO E CASTRO

Ana Maria Salles Mariano, Décio Pignatari, Elza Miné, Fernando Segolin, Lígia Chiappini, Maria dos Prazeres Gomes, Samir Meserani, Valdevino Soares de Oliveira

TRADIÇÃO

ENSAIOS
ARTIGOS

TRADUÇÃO

CRIAÇÃO

CONTOS
POEMAS

INFORMES

DTLLC/FFLCH/USP

REVISTA MAGMA

Revista dos alunos de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Universidade de São Paulo.

COMISSÃO EDITORIAL E EXECUTIVA
Marília Librandi Rocha
Celso William Cavicchia
Thais H. C. F. Certain

CONSELHO EDITORIAL
Adilson Citelli
Aurora F. Bernardini
Celso Favaretto
Davi Arrigucci Jr.
István Jáncso
João Luiz Machado Lafetá
Lígia Chiappini M. Leite
Modesto Carone
Olgária Mattos
Samir Meserani
Vera Lúcia Felício

PROJETO GRÁFICO Antonio de Oliva Teles
CAPA Pascal F. Rochette
FOTO Agência USP/Francisco Emolo
EDITORAÇÃO E PRODUÇÃO GRÁFICA Günther J. Hamann Jr.
REVISÃO Thais Certain e Celso Cavicchia
FOTOLITO Visio
IMPRESSÃO Artprinter
PAPEL Capa: Supremo 180g e miolo: Pólen 80g
TIRAGEM 500 exemplares

ISSN - 01 04-6330
1994

Esta revista nasceu sob os auspícios de Drummond, querendo fazer de um problema difícil uma orquídea, mas veio o destino e fez dela matéria vertente... Magma.

O objetivo de **Magma** é divulgar os trabalhos dos alunos de Pós-Graduação que, restritos ao circuito orientador-aluno, terminam confinados no fundo das gavetas ou nos arquivos de um computador. Assim, para dar lugar ao material informe que circula nos bastidores da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, pensamos num projeto editorial traduzido nas seguintes seções: Evento, destinada à publicação de encontros, debates, depoimentos, entrevistas e discussões temáticas; Tradição, que congrega os ensaios apresentados nos cursos de Pós-Graduação oferecidos pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC), mais artigos de procedência diversa; Tradução, seção que visa a aproveitar as pesquisas dos diversos Departamentos da Faculdade; Criação, voltada para a produção literária. Por último, uma seção de Informes sobre teses defendidas e outros acontecimentos.

Entre idas e vindas de reuniões, formamos a equipe responsável por essa primeira edição. Nós, alunos de Letras, acostumados a apreciar livros nos recantos da biblioteca, vimo-nos confrontados com a tarefa de editores. De fruidores e estudiosos passamos a enfrentar os meandros de um trabalho editorial: seleção de textos, transcrição de fitas, contatos via fax, revisões, formato, capa, contracapa, tipo de letra, papel e, sobretudo, muitas dúvidas. Ao entusiasmo inicial seguiram-se os problemas para pôr em prática este projeto. Entre o ideal e o possível, ficamos com o segundo, e aí está **Magma**, buscando aliar o rigor dos textos a um projeto gráfico que tornasse a leitura e manuseio da revista um ato prazeroso.

Nossa revista insere-se num projeto editorial mais amplo, elaborado pelos professores do DTLLC, que inclui ainda a Revista de Teoria Literária. Com **Magma** pretendemos contribuir com o crescente movimento editorial que vem se produzindo na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

Marília Librandi Rocha

SUMÁRIO

EVENTO

Encontro com o poeta Melo e Castro 8

TRADIÇÃO

ENSAIOS

Entre Chacais e Árabes 26
Ivone Daré Rabello

Hermetismo e Alienação 40
Jorge Almeida

Sobre um Conto de Kafka 51
Ariovaldo José Vidal

"Eletra", de Sófocles 58
Yudith Rosenbaum

ARTIGOS

Literatura Contra a Maré 68
Rubia Prates Goldoni

O Discurso da Teoria da Linguagem: uma abordagem semiótica 78
Antonio Vicente S. Pietroforte

TRADUÇÃO

O Quarto Número Doze 84
Nagib Mahfuz
Mamede M. Jarouche e Safa A. C. Jubram, tradutores

Calímaco, Poeta e Crítico 93
João Angelo, tradutor
João Angelo e Isabel de Lorenzo, comentários

CRIAÇÃO

CONTOS

Ah, o início 96
Airton Paschoa

Primeiro Relato 100
Celso Cavicchia

Espera 101
Helena Fiuza

POEMAS

Criar 103
Amara Lis

Canto no Canto 104
Carlos Nau

Fal(t)a 105
Maria Clara B. Paro

Relicário 106
Miriam Brenner

INFORMES

107

EVENTO

Encontro com o poeta Melo e Castro

Ana Maria Salles Mariano, Décio Pignatari, Elza Miné, Fernando Segolin, Lígia Chiappini, Maria dos Prazeres Gomes, Samir Meserani, Valdevino Soares de Oliveira

DEPOIMENTO: MELO E CASTRO E O BRASIL

Eu acho que neste tempo em que nós estamos vivendo, se não formos capazes de todos os dias irmos fazendo uns golpes de mágica, somos soterrados por pressões de toda ordem que nada têm que ver com aquele certo gosto que nos faz viver. Ora, foi justamente esse gosto de viver, essa necessidade de reencontrar a amizade, a fraternidade, de a gente olhar no espelho e não ver a nossa cara mas ver a cara de nosso amigo – que é o que estou agora a fazer –, foi sempre esse impulso que me trouxe ao Brasil.

O Brasil foi sempre para mim o outro idêntico, ou o diferente igual. Do lado de lá, desde muito criança, ouvi falar sempre no Brasil como um sítio mítico, longínquo mas próximo pela linguagem. Chegavam-me do Brasil toda espécie de jornais e de literatura infantil, que não havia em Portugal nos anos 40 (é preciso ver que eu nasci em 1932, já lá vai muito tempo, quase uma outra civilização...). Chegavam-me umas histórias aos quadrinhos, umas anedotas engraçadas e a literatura de Monteiro Lobato. Portanto, desde muito cedo, o Brasil entrou no meu imaginário. Não havia, dentro de meu ambiente familiar, qualquer relação imediata com o Brasil.

Essa relação foi crescendo e eu fui-me interessando por conhecer um país tão grande onde se falava a minha língua. Sempre tive uma relação muito forte com a língua. Lembro-me de ser repreendido pela minha mãe e pelo meu padrinho, quando tinha sete ou oito anos de idade, por, em vez de fazer meus trabalhos escolares, escrever versos escondido nos jardins, atrás de um arbusto. A escrita era uma coisa transgressiva. Além disso, dizia-se que não queriam poetas na minha família: os poetas são seres que não produzem nada, são inúteis, e eu era o único rebento masculino de uma família de industriais, que via em mim a salvação, a continuidade dos empreendimentos. Portanto, eu não poderia ser poeta, não poderia desde pequeno escrever, mas eu escrevi e habituei-me a entender a escrita como transgressão. Uma simples quadrinha feita a uma prima de quem eu gostava muito era imediatamente confiscada e era motivo de castigo. Mas eu continuava a escrever. De fato criei-me sempre nessa dualidade: de um lado, a escrita transgressiva, de outro, a necessidade de corresponder às expectativas e esperanças da família que sobre mim pesavam.

Meu pai tinha uma biblioteca bastante grande e numa mesa os livros se empilhavam. Nessa mesa apareceu um dia um livro, publicado em Portugal, mas que eu percebi que se tratava de um livro de autor brasileiro. Era a Viagem de Cecília Meireles. Nessa altura, teria eu meus treze ou catorze anos, a descoberta da poesia de Cecília Meireles foi decisiva,porque imediatamente identifiquei sua poesia como um texto diferente de tudo o que eu conhecia, mas que

era específico, característico, era *dela*. Eu seria capaz de descobrir um texto de Cecília mesmo se não estivesse assinado. Havia ali um traço distintivo, o reflexo de uma personalidade humana que estava transformada em texto – a materialização, mais que reflexo, do ser em texto vivo, capaz de me comunicar algo de diferente. Posso dizer que foi esse o momento em que decidi realmente ser escritor - custasse o que custasse, contra a família, contra tudo que viesse.

Continuava, é claro, a estudar diligentemente. Mas por baixo da Geografia havia sempre um livro de poesia; ou por baixo da Matemática estava o Fernando Pessoa, o Mario de Sá-Carneiro ou o Manuel Bandeira – minha segunda descoberta da poesia brasileira. Fui criando, assim, essa inseparabilidade entre os estudos das matérias escolares pragmáticas e o estudo e a fruição poética, o que veio a determinar minha vida futura.

Acabei por me formar em Engenharia, correspondendo às expectativas da família. Por acaso, até gosto de ser engenheiro, gosto das minhas "engenhoquices". Exerci essa profissão e foi com ela que me agüentei e me agüento ainda financeiramente, quando todo o império familiar ruiu. Costumo dizer que tenho um "irmão", o engenheiro, que tem a mania terrível de me copiar em tudo, mas tem uma virtude : paga-me as contas, paga as contas do poeta. É ele que paga os livros que compro, é ele que paga algumas das viagens que eu faço. Enfim, paga todos os luxos de que os poetas gostam de se revestir, como seres excepcionais, seres alados que pairam sobre as vicissitudes da vida.

Desse modo, a minha relação com a literatura e principalmente com a poesia brasileira foi-se aprofundando. O contato com as vanguardas aqui de São Paulo foi apenas natural, como consequência de meu estudo, que passou muito mais pelos poetas do que pelos prosadores brasileiros. A leitura da crítica e da teorização brasileiras também foi importante. O contato com as vanguardas daqui estabeleceu-se através do diplomata Alberto da Costa e Silva, no final de 1959. Eu colaborei um pouco na difusão da poesia concreta na Europa, através do suplemento literário do **Times**, através de amigos na Inglaterra – onde eu tinha vivido quatro anos e estado em contato com o meio literário mais avançado de lá, muito mais do que com os franceses, italianos ou espanhóis.

Nesse tempo vivíamos de costas viradas para a Espanha porque os ditadores tinham convencionado, em pacto secreto, manter a divisão das nações ibéricas; era importante que Portugal e Espanha se não entendessem. Hoje, o povo ibérico, com todas as suas diferenças, constitui uma comunidade polilingüística e policultural, baseada no respeito e na apreciação mútua - e sobretudo baseada no contato direto entre as pessoas.

Ora bem, nesse tempo não era assim. Vivíamos muito isolados nos anos 60. Tínhamos uma guerra colonial estúpida em África, que sangrava e levava grande parte da nossa juventude. Eu ajudei muitos poetas e escritores jovens a fugirem a essa guerra e a se exilarem clandestinamente na Europa, para não terem de ir matar nativos em Angola – "matar pretos", como se dizia.

A ligação com a vanguarda brasileira foi muito saudável para nós porque nos criou uma abertura. Evidentemente, essa apologia do paniberismo que fiz, eu gostaria de ver estendida ao Brasil e à África. Infelizmente, nossos governos, apesar de não serem fascistas, estão muito interessados em reforçar as diferenças entre Portugal e Brasil. Estou convencido de que, se não houvesse esse imenso Atlântico entre nós, as fronteiras se atenuariam naturalmente, não era preciso governos, nós nos entenderíamos como irmãos, talvez até com mais facilidade que com os espanhóis. Na constituição de uma comunidade com o Brasil, o momento das vanguardas foi, verdadeiramente, ligação entre indivíduos com interesses comuns e com formação semelhante. Tudo isso é realmente muito mais importante que qualquer acordo ortográfico ou comercial ou de Ministérios de Educação: as ligações fazem-se espontaneamente entre amigos e irmãos.

Por isso, nunca mais deixei de vir ao Brasil. Venho sempre que posso, sempre que minha complicada vida mo permite. Curiosamente, a minha filha, a cantora Eugênia de Castro, herdou esse mesmo espírito. Um dia, quando ela tinha 17 anos, chegou ao pé de mim e disse: "Pai, vou para o Brasil", e eu disse: "Vai". Parecia que o Brasil era ao lado, e é ao lado, é só pegar o avião. Ela tem desenvolvido toda uma vida cá e lá, sem saber onde é o cá e onde é o lá. Creio que são ligações desse tipo que constituem a verdadeira cultura, e são momentos como esse em que a gente pode abrir o coração e latinamente dizer: "Eu amo-vos".

É o meu depoimento...

DEBATE: POESIA E VISUALIDADE.

MELO E CASTRO: Muito me alegrou o convite do Prof. Davi Arrigucci Jr. para desenvolver esse curso na Universidade de São Paulo[2]. Como não sou professor universitário de carreira, senti esse convite como um desafio: "Vê lá! Andaste aqui há não sei quantos anos a pregar a vanguarda, vê lá o que és capaz de fazer, vê lá o que é que tiras da cartola! Se tiras coelho, se tiras lebre ou se tiras nada!". Foi assim que preparei cuidadosamente um programa ambicioso – porque acho que quando fazemos coisas sem ambição acabamos por não fazer nada.

Esse programa procurou fazer um levantamento das formas de criação poética que, na nossa civilização, conduziram à visualidade do final deste século. É um caminho de certo modo inverso ao proposto pelo **Plano Piloto da Poesia Concreta** - que foi extremamente útil e fecundo nas suas repercussões. A poesia concreta foi buscar os referentes culturais imediatamente anteriores e a sua justificação na teorização do Fenollosa e na noção poundiana de ideograma – o que foi seminal para as vanguardas de 1950, 1960. Existe, no entanto, outra tradição, subterrânea, que é a tradição helênica da cultura ocidental mediterrânica. No **Plano Piloto** quase não é aflorado o aspecto da raiz helênica, mas já há uma referência posterior em textos de Augusto de Campos.

SAMIR MESERANI: Você não funda a tua poesia nas mesmas bases dos irmãos Campos e do Décio Pignatari. Suas bases, como você diz, são a Grécia e as experiências através da história européia. Você nega uma relação com a teoria de Pound?

MELO E CASTRO: Não rejeito Pound de maneira nenhuma. A sua influência como impulso inseminador na poesia portuguesa é bem diferente do que na poesia brasileira. Ele não foi assimilado por lá como foi pela vanguarda daqui. Curiosamente, na Espanha também foi bastante assimilado. Eu, por minha parte, fui procurar as raízes européias, helênicas, latinas até, para a visualidade – e encontrei-as. Não estou a fazer críticas ao Fenollosa, ao Pound ou ao **Plano Piloto**, estou apenas a dizer que toda essa teorização encontrou um terreno fértil e que nós estávamos, talvez, subliminarmente preparados para isso. Heráclito diz: "Se não procuras o inesperado, nunca o encontrarás. No terreno não preparado, nada florescerá".

Havia um caldo cultural preparado para toda essa movimentação de vanguarda e para a poesia visual. Simplesmente estava reprimido, sistematicamente esquecido, estava de fato "sequestrado", como diz o Haroldo de Campos acerca do Barroco. De forma que fui à procura desse filão subterrâneo na cultura e na literatura, e que vem desde Símias de Rodes[3]; aliás é ainda anterior, vem desde Creta, desde os egípcios e da função da escrita no mundo egípcio. Basta lembrar que para os egípcios a visualidade da escrita era tão importante que era mais grave rasurar o nome dum morto numa lápide do que matar uma pessoa; porque, matando-a, ela continuava no além, mas, se lhe rasurássemos o nome, ela desapareceria.

Portanto, o problema da visualidade nos está tão embutido que podemos ir até os homens das cavernas e suas inscrições nas pedras. É curioso notar que Freud fez muitos esforços para ligar a criação da escrita alfabética à passagem do politeísmo ao monoteísmo. O monoteísmo começou no Egito e passou para os hebreus - não nos esqueçamos de que Moisés foi conselheiro do faraó que propôs uma religião monoteísta. Mas Freud não conseguiu demonstrar esse interessante ponto de vista, nem o admitiu por completo, porque, seja como for, historicamente a coisa é bem mais complicada. Contudo, a hipótese é muito bonita.

Isso é apenas para dizer que a raiz é comum, e tanto faz vir pelo Oriente para chegar à São Paulo, como vir do Mediterrâneo para chegar a

São Paulo: o importante é chegar a São Paulo. A coisa é tão engraçada que até um maluco dum senhor – que vivia entre Nova Iorque e Estocolmo e era um artista exótico que fazia performances *avant-la-letre* – produz em 1953 um texto sem muita importância teórica, com o título *Manifesto da Poesia Concreta* - um ano depois das primeiras experiências da poesia concreta brasileira, na Revista Noigandres. Esse maluco era sueco mas nascido em São Paulo... Houve uma "conjuntura astral" engraçada: o que é que fez convergir essa história toda de poesia concreta aqui para São Paulo?!

Por outro lado, em Portugal nós estivemos muito mais ligados à nossa herança barroca, num nível profundíssimo, "sub-inconscientemente", como costumo dizer. Nós na Península Ibérica somos naturalmente barrocos e exportamos tudo isso para a América Latina como um bloco cultural já preparado e que aqui floresceu e diferenciou-se, ganhando autonomia. Curioso é lembrar a idéia de "sequestro" do Barroco, no que se refere à repressão da visualidade em poesia, pois até mesmo os compiladores das grandes antologias da poesia barroca portuguesa omitem a poesia visual. Há pouquíssima poesia visual na Fênix Renascida e no Postilhão de Apolo. Até que se começou a pesquisar e encontraram-se coisas realmente maravilhosas - e aí temos de citar a pesquisadora e poeta Ana Hatherly, hoje grande investigadora com reconhecimento mundial pelas suas descobertas, entre elas a de uma coletânea de poemas muito importante chamada Fênix de Portugal Prodigiosa, toda constituída de poemas visuais. Ali aparecem poemas de autores até então desconhecidos, como o grande Luís Nunes Tinoco, que era também arquiteto.

Parece que há uma repressão sistemática à visualidade em poesia. No século XX todos sabemos das polêmicas que envolveram as poesias experimentais. Há uma teoria de que, em momentos de crise da produção simbólica, a poesia visual ressurge. Aliás, o alemão Botho Strauss diz que parece impossível que nas nossas sociedades a renovação do lixo da linguagem seja entregue ainda a uma espécie de pessoas ineptas: os poetas. Os ineptos são os marginais, os rejeitados que não contribuem pontualmente para aumentar a riqueza dos ricos – esses são os poetas. E reciclar o lixo da linguagem ainda é uma tarefa entregue a esses pobres diabos, ora vejam!

POESIA E BIOGRAFIA.

LÍGIA CHIAPPINI: Vou fazer uma pergunta provocadora. Acabei de reler seu belo ensaio no qual você nega a necessidade da biografia[4]. Porém, você começou esta nossa conversa com um depoimento autobiográfico, num centro de psicodrama. Como você enxerga essa aparente contradição?

MELO E CASTRO: Realmente nesse meu ensaio eu nego a importância da biografia e de alguns clichês como: "Para que lado dorme o poeta? Põe a barba para dentro ou para fora do lençol?" Evidentemente que os biografemas ou unidades semânticas relacionadas à biografia encontrados nos discursos podem ser extremamente interessantes. A recusa da biografia fez parte do momento da vanguarda, na medida em que se sobrevalorizava o trabalho da linguagem contra a supervalorização dos fatos da vida do artista como justificativas das suas obras, do tipo: "Fulano tinha sempre a mania de seguir pelo lado direito: era fascista". A ligação de causa e efeito entre aquilo que acontece a uma pessoa e aquilo que ela escreve é o que a gente queria negar – e ainda quer.

Agora, eu comecei por um testemunho biográfico para justificar o *estar aqui*, e o *estar aqui* não é um texto, é um fato biográfico. Agora, eu acho que sou livre em optar por não escrever textos em que os biografemas sejam predominantes. É o problema dos quatro graus da poesia lírica definidos por Fernando Pessoa – e aplicáveis a toda a literatura, penso eu:

1.º grau: O poeta fala sentimentalmente. É a poesia dos namorados, em que a biografia é extremamente importante, em que não há separação entre o eu e aquilo que se escreve. É a que todos somos capazes de fazer e fazemos.

2.º grau: O autor, com certo distanciamento, escreve sobre seus sentimentos. Ele vê-se como se fosse outro.

3.º grau: O autor é capaz de ter um distanciamento igual em relação a si e em relação às outras pessoas, produzindo poesia que não tem nada que ver com seus sentimentos pessoais, escrevendo sobre tudo. Grande parte da poesia de vanguarda insere-se nesse tipo. Aqui a biografia não tem importância alguma.

4.º grau: O poeta se despersonaliza brutal e completamente, criando outros poetas ou personagens. É o poeta dramático, o caso da heteronímia de Pessoa, que pode ser entendida como um caso de metalinguagem segundo Haroldo de Campos, ou como um caso de carnavalização, como quer Fernando Segolin. Aqui a biografia volta a ser importante.

Pessoa fez biografias para seus heterônimos, mas elas são simulações, são máscaras. A biografia passa a ser um elemento constitutivo do texto. O que eu estive a fazer hoje aqui é como uma máscara. Eu não estive aqui aos sete anos de idade, mas aos sessenta e um, e construí o meu heterônimo de sete anos.

SAMIR MESERANI: Você se transformou numa matéria narrativa? Eu não sou obrigado a acreditar no que você disse...?

MELO E CASTRO: Não. O que eu disse aqui talvez seja mentira, quem sabe?

LÍGIA CHIAPPINI: Eu também coloquei uma máscara ao fazer a pergunta. Afinal, o tema foi proposto, você não optou por começar com o depoimento. (risos)

A RUPTURA DOS ANOS 60.

FERNANDO SEGOLIN: Lendo a sua obra eu noto que você realmente passou por fases que podem ser enquadradas nesses quatro graus descritos por Pessoa. Você tem momentos, como é óbvio, de poesia fortemente subjetiva, fortemente marcada pela presença de um eu; mas num determinado momento você dá um salto, quando nasce propriamente o poeta Melo e Castro. Você falou em Cecília Meireles como um dos autores que o influenciaram, mas Cecília realmente não é uma poeta que explicaria esse salto. Eu gostaria de saber quais os poetas que mais marcaram, vamos dizer assim, esse momento de virada da sua poesia.

MELO E CASTRO: É uma pergunta muito pertinente, mas de resposta extremamente difícil. Não há dúvida de que há um período em que minha poesia é uma poesia do eu, uma poesia dos sentimentos, da expressão imediata dos sentimentos sentidos. Mas curiosamente os meus primeiros poemas nascem logo marcados com uma tentativa de diferenciação, de distanciamento em relação ao eu. Eu lembro-me de um poema meu, dos dezessete anos que é assim:

MÁQUINA
"Luzes de mais
ofuscam os meus olhos.
Luzes de menos
fazem-me doente.
Dêem-me um dispositivo automático
para regular o sol
ao nascer, no zênite e no poente".[5]

Já há uma tentativa de um dispositivo automático para regular a percepção; quer dizer, não é uma coisa vinda de dentro, é uma visão já exterior, eu vejo-me já como um personagem. Esse é um poema muito incipientezinho, mas é um poema dos dezessete anos, digamos assim. Quando eu falei em Cecília Meireles eu falei como uma descoberta da palavra poética, o que não quer dizer que Cecília Meireles me tenha influenciado. Eu descobri aí a poesia. Descobri que a poesia era um dizer diferente do dizer comum, e isso é muito importante, nem que seja o dizer do eu ou o dizer dos sentimentos, mas um dizer diferente; porque até aí eu escrevia versos, mas não tinha essa consciência. Eu descobri outros poetas ao mesmo tempo que Cecília Meireles, como, por exemplo, Eugênio de Castro, poeta simbolista português, ou o Antônio Nobre, também na mesma altura, ou o Antero de Quental, também lá nos meus quatorze anos, até a descoberta de Fernando Pessoa...

DÉCIO PIGNATARI: Cesário Verde...

MELO E CASTRO: Cesário Verde, justamente, mas é um bocadinho tardio. Cesário Verde já vem para mim na zona dos dezessete anos e, na minha lembrança, eu estou ainda, digamos, na pré-história. Portanto, com todos eles foi uma descoberta da diferença que era a poesia. Depois houve o Manuel Bandeira, e depois evidentemente o Fernando Pessoa, que

foi um deslumbramento. Aí então é que veio o nosso amigo Cesário Verde, e o Carlos Drummond de Andrade, porque eu não fazia grande diferença entre poetas portugueses e poetas brasileiros, era tudo misturado. Felizmente na biblioteca de meu pai estava tudo misturado; portanto, sou um privilegiado, e é assim que eu gosto de ser.

De forma que, para responder à pergunta do Fernado Segolin, eu devo dizer que o salto só se dá no final dos anos 50. Uma descoberta importante foi a do poeta Vicente Huidobro. A minha passagem pela Inglaterra tinha-me posto em contanto com o Elliot, o Pound, o Dylan Thomas, mas também com os poetas imagistas, e eu tinha lido muito a poesia inglesa, tinha contactado com muitos poetas ingleses e, portanto, no final dos anos 50 eu estava preparado para o salto que eu podia não ter dado.

Aconteceu-me, curiosamente, de entrar em contato com um pequeno livro do poeta Antônio Ramos Rosa, um conjunto de poemas chamado Voz Inicial, em que me apareceu, pela primeira vez na poesia portuguesa, uma poesia em que o tratamento da linguagem era autônomo. Não era uma poesia ideológica, não era uma poesia sentimental, não era uma poesia discursiva, era uma poesia-poesia, de grande influência mallarmaica (também já conhecia Mallarmé nesta altura – embora mal, devo dizer). Assim, foi o Antônio Ramos Rosa que me deu o empurrão, o impulso de que eu estava a precisar para passar para o segundo e eventualmente para o começo do terceiro grau da poesia – da iniciação poética, se quisermos assim. Nessa altura eu vivia numa cidade no norte de Portugal e lembro-me de que, quando recebi o livro do Antônio Ramos Rosa, peguei o automóvel, andei quase 400km e fui a Faro conhecer o poeta. Entabulei com ele uma conversa que durou vários dias e várias noites, alimentadas a jarras de café que a mãe do Antônio nos vivia trazendo.

Foi realmente a partir daí que a minha poesia se transformou. Nesse verão eu vivi três meses em Faro, em contato com a luz atlântica sul, que é muito diferente da luz do Atlântico Norte ou da luz mediterrânica – é uma luz laranja com um sabor especial. Em contato com essa luz e em contato com vários poetas que a essa altura convergiram todos para Faro, como, por exemplo, o Gastão Cruz, a Fiama Paes Brandão, a Tereza Horta, o pintor Manuel Batista, o próprio Egito Gonçalves – um homem vindo do neo-realismo, mas que partilhou conosco dessa evolução. Nós, de fato, engendramos aí aquilo a que se veio chamar a "ruptura de 60", ou seja, a passagem de uma literatura ou de uma poesia referencial, social, política, ideológica, sentimental e discursiva para uma poesia-poesia, para uma poesia em que o tratamento do texto era o principal – uma metapoesia, se quisermos assim. A partir daí há toda a aventura experimental. É nessa altura que eu tomo contato principalmente com Haroldo de Campos, depois aqui com o "Senhor" Décio, numa viagem que eu fiz em 66, quando a gente se conheceu – pois, quando você esteve em Portugal, em 1956, não contactou comigo, pela simples razão de que eu não estava lá, porque senão eu o teria descoberto, não é?

DÉCIO PIGNATARI: Naquela época só havia os fascistas.

MELO E CASTRO: Isso. Foi um horror. O Décio entrou com uma estrela negativa em Portugal. Você conheceu o Fernando Guedes na "Brasileira do Chiado"[6]. Ele curiosamente era um bom poeta, e estava com o Elliot em cima da mesa, não foi? Conte-nos essa história, Décio.

DÉCIO PIGNATARI: Foi quase isso. Estava lá eu, perdido em Portugal, depois de dois anos na Europa. Eu entrei na "Brasileira" e lá estavam todos os poetas no café. Eu fui proibido de ficar porque estava sem paletó. Mas aí alguém se pronunciou e falou: "Ah, não, isso também já é demais." Vejam que tempos esses! Eu então me aproximei de um grupo e vi, numa cadeira, não o Elliot, mas o Ulisses, do Joyce, e perguntei: quem é de vocês que está interessado no Ulisses, de Joyce? Foi assim que se estabeleceu esse conhecimento.

MELO E CASTRO: Era o pior período. O Guedes era diretor de uma revista chamada Tempo Presente, que era *só* neo-fascista, neo-nazi, e mais nada... O precursor do neo-nazismo. De forma que esse homem era um homem tenebroso, a revista era controlada pela censura; aliás, todas eram, mas aquela revista era uma emanação da própria censura.

DÉCIO PIGNATARI: Eu fui salvo pelo Jorge de Sena.

MELO E CASTRO: Então foi bem salvo.

O CORPO NU E O CORPO VESTIDO.

DÉCIO PIGNATARI: Mas eu não quero ficar contando as histórias, quero fazer perguntas para você. Me permita fazer justamente duas observações. Você levantou tantas questões realmente interessantes, mas duas delas me tocam assim mais de perto.

Para o público brasileiro que não sabe muito bem como as coisas se passaram, você começou a falar e eu ia fazer uma pergunta a esse respeito. A primeira questão é de natureza técnico-histórica, a segunda é de natureza política.

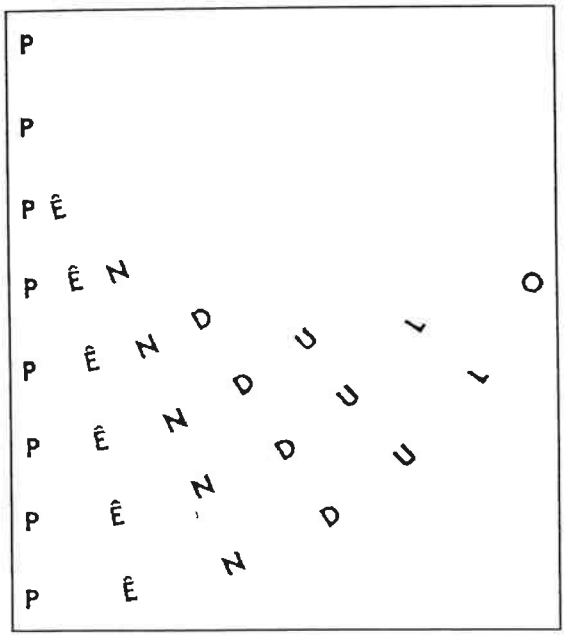
Você falou de algo muito interessante sobre a visualidade na poesia, sobre o fato de que, na verdade, ela sempre houve de alguma forma, e você se referiu às *technopaegnias* dos gregos. Eu cheguei a traduzir um longo artigo sobre isso e comparei o ovo de Símias de Rodes ao ovo do Augusto de Campos; mas hoje, quando penso nessa questão, eu, sem tentar referências históricas que já estão muito conhecidas ou podem ser pesquisadas, eu lanço mão de uma metáfora que é a do corpo nu e do corpo vestido. Tem-se a poesia justamente como um corpo vestido; mas na verdade ela é um ícone, é uma figura que está vestida de discurso. De vez em quando aparece alguém, ao longo da história, e mostra o corpo nu, ou seja, a poesia visual – dos gregos, da Bíblia – e isso choca o Ocidente particularmente. Ou seja, a poesia finge um discurso lógico sob o qual está um discurso icônico, figurado, cuja gramática é outra que não a gramática cujo discurso ela aparentemente faz. Você usa a lógica da gramática, mas você usa a analógica da agramática sob ela: o comprimento das palavras, a sonoridade, quantas vogais têm, quantas consoantes têm, que ritmo é este etc. Então, quando a poesia visual surge ao longo dos séculos, para não dizer dos milênios, ela simplesmente expostula o corpo nu de um corpo vestido – pois que a poesia sempre foi icônica, mesmo em versos. A poesia visual assume a iconicidade da poesia, só isso.

O Pound desconfiava de que a poesia não pertencesse à literatura, eu desconfio de que a poesia visual não pertença à poesia. A poesia visual abre caminho para outro universo de signos, você dialoga com toda uma abertura, com um outro mundo: música, quadrinhos hoje, pintura em outros tempos, escultura, arquitetura ou o que você quiser. Então a poesia é um signo limite, de abertura do verbal para o não-verbal, e quem quiser fazer essa abertura tem de entender que a poesia é esse ponto de contato e de fissura em que se dá a crise entre o verbal e o não-verbal, pois que é o verbal figurado ou a figura verbalizada. Assim, não é a poesia concreta que é concreta, pois a poesia sempre teve seu lado figurado. De vez em quando simplesmente a poesia vem e mostra o corpo nu escondido sob a roupa – finge que é hipotaxe, mas é parataxe, finge que é verbal, mas é não-verbal. Está toda entre o *ying* e *yang* de uma posição – foi essa imagem que a sua fala me suscitou.

Agora, quanto ao segundo ponto, eu gostaria de seu testemunho sobre o momento em que você usava a poesia visual para emitir mensagens secretas contra a ditadura. Eles não entendiam aquilo e, portanto, não sabiam como julgar, nem tinham meios para censurar. Então, num dado momento, a poesia visual passou a ser uma arma contra a ditadura. Foi verdade?

MELO E CASTRO: Foi exatamente isso. A poesia visual desempenhou para todos nós o papel da desconstrução dos vários discursos oficiais que se sobrepunham em Portugal, não só o discurso ideológico, como o religioso, o familiar, e todos os discursos opressivos que pesavam sobre nós. A poesia realmente era usada para passar mensagens cifradas.

Por exemplo, eu vinha de Inglaterra e escrevi um poema que passou por estar em inglês e por ser poesia visual. Era uma cruz ao contrário que dizia: "Let the men be free, let the free be men". Isso passou, mas se eu escrevesse em português um soneto a dizer assim : "Viva a liberdade, que a liberdade seja a construção do



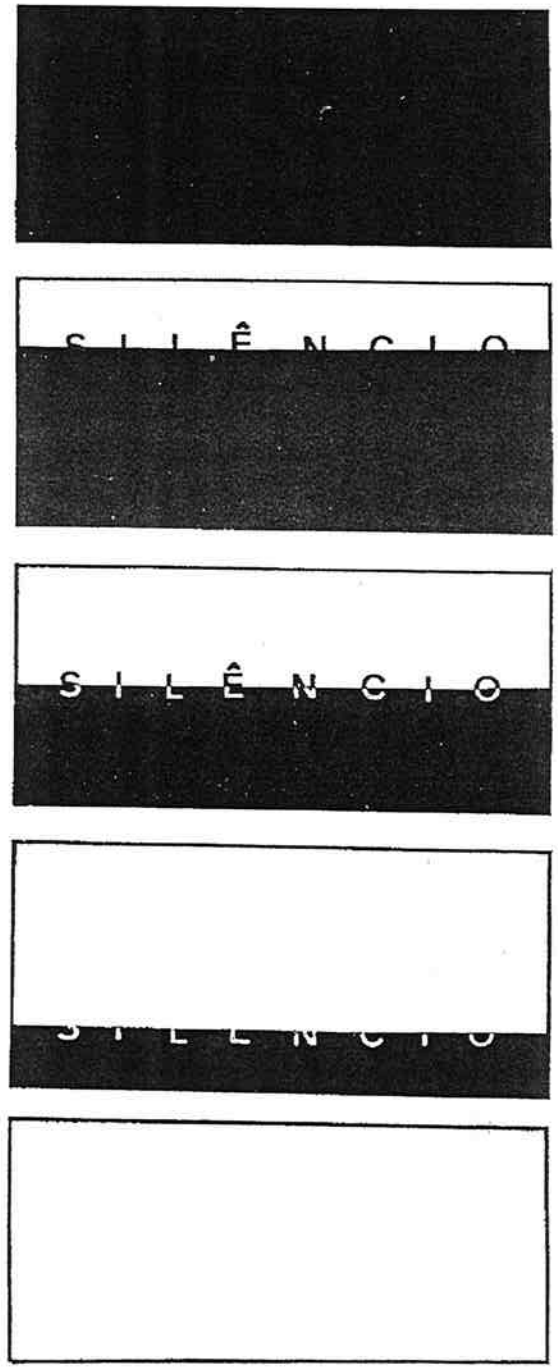
homem e que o homem heróico prevaleça sobre as forças do mal", isso era cortado, mas "let the men be free, let the free be men" passou. E muitas outras coisas como, por exemplo, o "Pêndulo". Um inocente pêndulo oscilando só para um lado, implicava a oscilação necessária para o outro, portanto uma alternância; e falar em alternância era proibido em Portugal, porque significava alternância do poder, e aquele pêndulo era o pêndulo do poder, justamente um poema político.

Anos mais tarde, em 1968-69, já a censura estava alerta para isso e um poema meu, só com a palavra *silêncio*, foi sistematicamente proibido de ser publicado pela censura. Eu enviava para um jornal, era proibido, enviava pra outro jornal, era proibido, passava dois ou três meses, enviava pra um jornal de província, era proibido. Para aquele poemazinho que só tinha a palavra *silêncio* que desaparecia nuns quadrinhos – era um poema em quadrinhos, ou em fotogramas, se quiserem – a censura já estava alerta. Por quê? Porque nós, quando aparecemos, fomos fortemente combatidos pela estética do realismo socialista e do zdanovismo[7], isto é, do mais ortodoxo neo-realismo, que era realmente a estética oficial do Partido Comunista. Nessa altura, a censura salazarista ficou alertada contra nós e então deixamos de ter, digamos, tanta facilidade de publicação e de difusão.

Até que, num determinado momento, os comunistas perceberam que o trabalho sobre a linguagem, o trabalho de pesquisa, o trabalho de renovação do tal lixo da linguagem, era um trabalho subversivo em relação ao poder fascista instituído. Nessa altura eles deixaram de nos combater, mas aí os anos já eram outros, já era o final da década de 60, quando houve a chamada "Primavera Marcelista"[8] que estabeleceu uma grande confusão na censura e na repressão, e nós conseguíamos fazer *happenings* e exposições e passávamos a nossa mensagem. Portanto, isto para responder à sua pergunta: não há dúvida de que a poesia experimental desempenhou esse papel de combate à ditatura.

POESIA: O *SOFT* DO *SOFT*.

LÍGIA CHIAPPINI: Eu queria fazer uma observação, que é ao mesmo tempo uma pergunta. Eu só entendo a expressão "Poesia Visual" como uma expressão pra marcar uma espé-



cie de desenvolvimento de algo que já está latente, que existe em toda poesia desde que ela é escrita; quer dizer, a poesia sempre usou os brancos, os espaços, o tipo de letra como parte do seu material significante. Então eu vejo muito mais uma tensão entre tempo e espaço, verbal e não-verbal, som e letra, que é constitutiva da poesia escrita e que a poesia visual exacerba , às vezes até como arma muito eficaz contra a chamadas poesia "discursiva", "verborrágica", poesia "de bacharel", poesia "panfletária", poesias que na verdade levam impropriamente o nome de poesia. E tanto eu acho que é assim, que a chamada poesia visual, pelo menos na poesia concreta brasileira – que eu conheço e que marcou a minha geração na década de 60 –, é um instrumento muito poderoso para a percepção da materialidade da palavra como forma visual e como som.

DÉCIO PIGNATARI: Na verdade, nós achávamos – principalmente em relação à poesia italiana, poesia visiva – que a denominação "poesia visual" era restritiva, enquanto que "poesia concreta" era mais abrangente. Eu posso ter um verso de Dante, de Shakespeare, ou de Camões, e dizer que se trata de poesia concreta. Aliás, a poesia visiva italiana é um fenômeno único, pois encontrou um espaço no próprio mercado, junto aos museus, na relação entre as artes visuais plásticas e a poesia. Você encontra poetas italianos que vivem de sua produção, o que não é possível para um poeta em todo o mundo. A poesia é a única arte que sendo fundante não é profissionalizável; ninguém pode ganhar a vida escrevendo poemas. Todo mundo diz que adora poesia - eu tiro um sarro com meus alunos -, todo mundo quer ter uma vida poética; no entanto, ninguém lê poesia. Quando o Drummond chegou ao auge de venda não vendia mais do que três mil exemplares por ano. Todo mundo sabe que livro de poesia é veneno, ninguém compra, ninguém lê, mas todo mundo quer ter uma vida poética. Então é muito interessante esta gratuidade daquilo que é fundante. Existe um público que *é* no tempo, *não é* no espaço. Eu me pergunto: Quem lê Camões nesta terra? Então temos, sempre teremos cem, duzentas ou trezentas pessoas que vão ler Camões. Somando nos séculos e milênios, eles darão milhões, muito mais do que os milhões que vendem hoje os Paulos Coelhos da vida, por exemplo, que alimentam o misticismo barato de milhares de pessoas, não é verdade? Então é curioso que aquilo que não tem preço, que não é profissionalizável, seja fundante. É possível entender a cultura inglesa sem Shakespeare? É possível entender a cultura luso-brasileira sem Camões, sem Machado de Assis? Não dá pra entender. Então é fascinante aquilo que o Jean-Paul Sartre chamava a "generosidade da arte". O mundo dos signos é espantoso, ele se multiplica na cabeça das pessoas; ou seja, poesia para mim é o *software* dos *softwares*, é aquela pastilhazinha que é o *soft* do *soft*, não é *hardware*, é *software* puro, é coca 99% pura. E é fascinante que estejamos justamente aqui a discutir teoria literária e poesia entre 25 pessoas: é o *soft* do *soft*! São milhões nos séculos, porém não milhões no espaço!

MELO E CASTRO: Não há dúvida, o Décio disse muito bem, de que pode haver uma poesia concreta que, embora seja determinada visualmente, é determinada verbi-voco-visualmente, e o nosso curso na USP tem sido muito a propósito dessa visualidade que existe em todos os textos. E eu propus-lhes, já não sei em que aula foi, este poema que eu agora me permito descaradamente ler aqui – porque acho que o poeta também tem de ter um pouco, digamos, um pouco de histrião, um pouco de bobo. E vou ler um poema que tem a forma gráfica de um soneto, mas que eu considero um poema concreto:

"Um pouco como um oco
um dente como um ente
colosso como um osso
um como como um coco

Um pouco como um louco
um osso como um osso
um ente como um rente
coloco como o oco

Um passo como o aço
um poço como um osso
um visto como um isto
Um duro como um urro
um razão como um não
um não, um não, um não."[9]

Esse poema é um objeto sonoro, concreto, que se pode visualizar ao ouvir; é um poema sinestésico, portanto. Foi também um poema de resistência e dos tais que passaram porque os "tipos" não eram capazes de ler. "O que é isto: 'um duro como um urro, um razão como um não'? Este cara está maluco, ninguém entende o que ele quer dizer!" Esse poema foi publicado, pois eles não descobriram que era de fato um grande poema da recusa: não, não, não.

SAMIR MESERANI: Uma das discussões presentes no Brasil é a oposição que se começa a fazer entre poesia "engajada" e poesia "não-engajada", sugerindo-se – e eu não vou citar nomes – que a poesia concreta é uma poesia "não-engajada", uma poesia "de alienação"...

MELO E CASTRO: Em Portugal foi a mesma coisa. Ainda há hoje os velhos zdanovistas – como os há aqui e em toda parte do mundo – que acham que a mensagem é uma coisa, que a forma é outra, que a ideologia tem de ser vasada em determinados termos, senão o povo não entende – o que é a pior ofensa que se pode fazer ao povo. Sempre entendi o realismo socialista como uma ofensa à inteligência do povo. De forma que eles continuem presos a essa história de forma e de conteúdo, da mensagem e disto e daquilo, mas estes... Bem, a gente não pode fazer nada, eu não posso fazer nada por eles.

SAMIR MESERANI: Em Portugal não chegaram a fazer movimentos como o da Poesia Práxis aqui?

MELO E CASTRO: Não, não houve. Em Portugal foi se constituíndo uma geração de poetas finisseculares, digamos assim, decadentistas, que foram buscar os paradigmas do sentimento, os paradigmas do umbigo, da autocomplacência, enfim, os paradigmas finisseculares: "Ai! que medo, vem aí o apocalipse, que medo que eu tenho de morrer (como se fossem as primeiras pessoas do mundo a morrer) que medo!, vem aí a bomba, que medo!, vêm aí as drogas, vem aí o Aids, que medo!, vem o fim do século". Eles então rejeitam violentamente todo este tipo de problemática que nós estamos aqui a ter. Se a gente fosse acreditar nesse discurso, a única solução que nós tínhamos era tomar estricnina, veneno de rato, e suicidar-nos rapidamente, coisa que eu não faço. De fato, a gente não pode levar a sério essa retórica finissecular, autocomplacente: "Marquei um encontro no final do século, mas na dobrada do século estará alguém do outro lado a me receber ?" Evidentemente que na virada do século estará muita gente, talvez até gente demais, porque o problema é a explosão demográfica e não a diminuição da população. Eu estou a desconstruir o discurso, ironicamente, mas é claro que essa poesia existe em toda a parte. É uma praga do século.

OS ANOS 80: RETORNO À POESIA TEMÁTICA.

MARIA DOS PRAZERES: Parece que logo após o período áureo da "poesia experimental", já por volta dos anos 80 mais ou menos, começa a surgir em Portugal um grupo de poetas novos que levaram a uma diluição muito grande todas aquelas conquistas que vocês definiram – como a de uma poesia ligada a uma prática política, mas que se fazia através de um trabalho com a materialidade do signo.Essa diluição acabou levando a uma compreensão meio equivocada das próprias propostas iniciais da poesia experimental. Você coloca agora que se está voltando à poesia temática. Quer dizer, depois da diluição da poesia concreta, da poesia experimental ,tem-se uma retomada do conteúdo, da poesia semântica e sentimental. Como é que foi esse percurso?

MELO E CASTRO: Bem, esse percurso você acaba de caracterizar muito bem. De fato, no final dos anos 70, grande parte da carga desmitificadora da poesia experimental portuguesa já tinha desaparecido, o fascismo tinha desaparecido. Mas nós não nos limitávamos evidentemente à desconstrução do discurso fascista, a coisa ia muito mais longe: propunha-se realmente uma outra maneira, como o Décio disse muito bem, de tirar o vestido e mostrar o corpo nu da poesia. Essa proposta permanece e

não há dúvida de que hoje nós temos outras tarefas desmitificadoras, como seja, por exemplo, em relação ao neo-liberalismo e aos novos poderes constituídos; isto é, continua a haver razões para a existência de uma poesia experimental desconstrutora dos signos do poder.

Os poetas novos ligados à *performance* colocaram-se deliberadamente fora do campo da poesia. Foram principalmente homens vindos da pintura, da escultura, do teatro, ou vindos de parte nenhuma, que chegaram e apoderaram-se das nossas conquistas e as diluíram fora do contexto literário, propondo uma cultura alternativa, uma "paracultura", digamos assim. Essas pessoas continuam a atuar e até conseguem fazer exposições internacionais subvencionadas por organismos oficiais ,como o Ministério da Cultura. Eu e a Ana Hatherly não conseguimos. Ao fim e ao cabo, eles estão com o poder.

DÉCIO PIGNATARI: Isso que você sugere me leva a uma consideração curiosa. A idéia não é minha, mas há muitos anos, na década de 60, o José Lino Grunewald, observava algo muito interessante que eu agora resumo a partir de suas observações.

Bem, a literatura levou 7000 anos para chegar a um certo ponto do seu desenvolvimento na poesia. Ao cinema bastaram 70. Em 70 anos o cinema começou do mais primitivo à mais desvairada vanguarda; em 70 anos começou-se a falar do fim do cinema, como se fala do fim da literatura, do fim da poesia. Mas como dizia o José Lino, o cinema só chegou à mais alta vanguarda a partir da literatura; isto é, quando o **Cidadão Kane**, quando **A noite passada em Marienbad** chegaram, eles foram fazer o que o **Ulisses** de Joyce tinha feito, o que a literatura tinha feito: o rompimento da linearidade narrativa etc. Curiosamente, o cinema chegou 70 anos depois onde a literatura já tinha chegado; ou seja, a literatura é que foi e é tecnologia de ponta. O que é curioso é que os *midia* avançados necessariamente não significam arte avançada e, seguindo a resposta de Melo e Castro, a gente percebe esse fenômeno de diluição da literatura pelos novos *midia* de ponta.

MELO E CASTRO: Em Portugal, mesmo nos anos 60, houve uma reação à poesia experimental por parte dos chamados "poetas de 61", que eram todos mais jovens que nós. Para eles a poesia experimental não era poesia, e reivindicavam para si a posse da poesia, o que para mim é já uma pretensão, uma exorbitância, um abuso.

DÉCIO PIGNATARI: Não é uma poesia, é uma "posseía".

MELO E CASTRO: Justamente é isso. Mas isso nunca me incomodou muito porque era possível a convivência. O que me incomoda um bocado é a diluição, a vulgarização, o esvaziamento dos propósitos iniciais e principalmente o fato de colocarem-se a serviço do poder, mesmo que seja um poder democrático. Depois de ter passado pelo Partido Comunista, eu acabei por soltar meu ego e hoje sou um anarquista luso-ibérico-sul-americano!...

O PRIMEIRO E O QUARTO MUNDO.

DÉCIO PIGNATARI: Antes de chegar à pergunta que é a mais quente, eu ainda quero alimentar o fogo dos nossos inimigos dizendo que o Ezra Pound, com quem a gente se correspondia nos anos 50 e 60, ficou absolutamente horrorizado com a poesia concreta, a qual ele negou, dizendo: " Toma que o filho é teu, eu não tenho nada a ver com isso". Poesia pra ele era impregnada de significado, de conteúdo. Essa foi a piada pra alimentar o fogo dos nossos inimigos. Agora, para alimentar o fogo dos amigos, eu me pergunto: que tal a sensação de vocês hoje em Portugal tirando um sarro do Brasil, que se julgava muito importante porque, pensando caminhar para o Primeiro Mundo, acabou indo para o Quarto – enquanto vocês hoje caminham tranquilamente para o Primeiro Mundo europeu. O que é que você acha disso?

MELO E CASTRO: Primeiro, nós não caminhamos tranqüilamente para o Primeiro Mundo. Segundo, caminhamos com muitos sobressaltos, com muita inquietação, embora o novo-riquismo e o *kitsch* português achem o contrário. Sim, porque o Primeiro Ministro que nós temos, o senhor Cavaco e Silva, é um Primeiro Ministro *kitsch*, e ele e a sua *entourage* vivem num país de sucesso, mas 99% do país vive o insucesso. Portanto, a imagem de exportação que chega aqui, e que as palavras do Décio reflitam talvez ironicamente, não é mais do que uma miragem.

A própria Comunidade Européia caminha rapidamente para uma terceiro-mundização. Isso parece uma afirmação polêmica, mas reparem: o sistema monetário europeu esteve à beira da ruptura e esteve à beira mesmo de produzir a desvalorização das respectivas moedas – tanto que a idéia da moeda única, projetada para 1997, foi adiada pelo próprio Chanceler alemão para o século XXI, porque senão a Europa desagregava-se. O desemprego aumenta vertiginosamente em todos os países europeus, desemprego provocado pela preponderância das grandes empresas multieuropéias e também das multinacionais dos vários países europeus que, criando ofertas verdadeiramente aliciantes para os consumidores, acabam com o pequeno comerciante ,com o pequeno agricultor e com o pequeno industrial, nomeadamente nos países menos fortes como Portugal, Espanha, sul de Itália, Grécia e Irlanda. A própria Dinamarca tem muitas dúvidas acerca do famoso tratado de Maastrich; acabou por ratificá-lo, mas com um malabarismo aritmético, com eleições perfeitamente manobradas – porque hoje, na Europa e fora dela, também se sabe manobrar todo o mecanismo das eleições.

Estamos à beira de um totalitarismo neoliberalista comandado por Bruxelas. Estão a impor à Europa uma unificação violentíssima, que só tem paralelo na unificação estabelecida por Stalin na União Soviética, com a abolição das línguas nacionais, com a abolição das fronteiras, com a instalação da moeda única etc. Evidentemente que Bruxelas não manda matar camponeses, mas tira-lhes os meios de subsistência.

DÉCIO PIGNATARI: Mas está matando poetas? O que esse caminhar para o Primeiro Mundo provoca na cultura portuguesa?

MELO E CASTRO: De fato, o "país europeu" é um país que não existe e que vai estourar mais ano menos ano; talvez seja uma pena, mas é assim, é um sonho que se esvai. Em Portugal há os poetas e artistas oficiais, numa nova versão dos bobos-da-corte, e há de fato aqueles artistas que se recusam e que têm cada vez menos meios de subsistência – em todo caso, isso não nos assusta porque a gente nunca teve apoios de ninguém. A poesia experimental foi feita sem apoios oficiais; o teatro "alternativo", como nós dizemos, já quase não tem apoios e subsiste miraculosamente; portanto, há realmente uma cultura que está no subsolo, que está embebida no tecido social português e que subsiste em qualquer sistema político e econômico.

Não há dúvida de que os prêmios, os subsídios, as bolsas vão para as pessoas que andam na corte, mas eu acho que sempre foi assim mais ou menos. O direcionamento para o Primeiro Mundo pode produzir um aumento de intercâmbio de traduções, por exemplo, de obras de literatura portuguesa em francês, em inglês ou em dinamarquês – mas de fato isso não é muito importante para o andamento da cultura portuguesa, que sempre foi uma cultura autônoma. Eu não estou a defender o isolacionismo, porque senão não estaria aqui. Aliás, reforçar as raízes de nossa própria cultura e a nossa própria especificidade latina acho que é, enfim, aquilo que eu gostaria de fazer, e aqui estou fazendo.

Agora, sobre o efeito de voltar para a Europa, há sempre, evidentemente, um provincianismo, uma atração dos países limítrofes em relação ao centro, mas isso sempre houve, e também devo dizer que já houve mais do que agora. A consciência crítica com relação à Europa começa a difundir-se principalmente nos meios intelectuais.

A POESIA EXPERIMENTAL E A UNIVERSIDADE.

MARIA DOS PRAZERES: Eu gostaria que você falasse um pouco sobre a divulgação e aceitação da poesia experimental tanto nos meios intelectuais como dentro da própria Universidade. Eu acho que a poesia experimental portuguesa chegou primeiro na Universidade brasileira do que na Universidade portuguesa, à qual, me parece, ela nunca teve muito acesso.

MELO E CASTRO: Quanto a isso não há dúvida , é um fato em si. A instituição univer-

sitária portuguesa é "metacaretice", a caretice da caretice, aquilo é um bloco de cimento quadrado, cúbico, bloco de concreto impenetrável. Evidentemente os jovens estão tentando uma abertura. Por exemplo, o Manuel Frias Martins publicou um artigo sobre um livro meu editado aqui na Edusp[10], no qual ele conta que, como jovem universitário, as suas ansiendades só foram correspondidas com ensaístas que estavam de fora da Universidade. Mas esse é um caso excepcional.

Agora, a Universidade também não está tão cega em relação aos poetas de vanguarda, estudando os menos incômodos, como o Herberto Helder, que é um poeta que lisonjeia o leitor. Ele está sempre a dizer: "Ó leitor, tu és tão inteligente, isto que eu estou a dizer é complexo, mas tu entendes." Trata-se de um grande poeta, um poeta extraordinário. Possivelmente quando se fizer a história da poesia portuguesa, eu terei meia sílaba e o Herberto Helder terá duas páginas; mas, quero dizer, ele é um poeta lisonjeador do leitor e portanto é estudado na Universidade – é *chic*.

MARIA DOS PRAZERES: Mas é estudado como poeta experimental ?

MELO E CASTRO: Não, como *poeta*. A palavra "experimental" não penetrou no tecido universitário, a palavra "concreto" muito menos. Ainda se usa a palavra "concreto" no sentido zdanovista, quer dizer, é concreto aquilo que existe, que está lá. Há até um livro de um teorizador neo-realista que se chama **Programa para o concreto**, e os problemas de que ele fala são os problemas da classe operária; portanto, ainda é essa a noção de concreto que está no repertório universitário. Pontualmente há pessoas de fora da Universidade que dialogam, que usam toda uma terminologia e dizem que entendem e respeitam, mas quando entram dentro da Universidade são incapazes de incluir isso nos currículos.

Eu tenho um exemplo característico dessa dificuldade. Um dia recebi um telefonema que me surpreendeu, convidando-me para visitar as instalações da Universidade Aberta de Lisboa e fazer uma pesquisa sobre o uso criativo de material informático e de vídeo. Eu fui lá, gostei muito do que vi, propus um projeto, donde veio a sair a vídeo-poesia. Eu trabalhei na Universidade Aberta, gratuitamente, três manhãs por semana durante quatro anos. Desenvolvi os conceitos da vídeo-poesia, treinei técnicos e tudo o mais. O pagamento que tive foi ter ficado com a vídeo-poesia produzida – já aí começa um princípio de exploração. A seguir, o meu programa de vídeo-poesia começou a suscitar críticas e começaram a dizer que aquilo não lhes interessava em nada. Até que fui literalmente expulso da Universidade, onde estava a trabalhar gratuitamente, e hoje sou considerado um inimigo a ponto de, se uma pessoa vai lá querendo comprar a cassete da minha vídeo-poesia, a resposta oficial é: "Esse senhor nunca trabalhou cá". Bem, acho que eu não tenho mais nada a dizer, não há diálogo possível.

O PÓS-MODERNISMO.

LÍGIA CHIAPPINI: Mudando um pouco o rumo da conversa e retomando a questão da idéia de vanguarda como experiência e renovação permanente na prática de poesia, eu gostaria de saber como é que você se sente hoje, numa época em que certa tradição da pós-modernidade diz que aquilo já está superado pela prática da repetição e do espelhamento, como se não fosse mais tempo de inovação.

VALDEVINO SOARES: Ampliando um pouco a questão, eu pergunto se a sua postura e conceituação de Neo-Barroco seria uma forma de entender o presente, de acordo com a idéia pós-moderna de que, quando não se pode mais olhar para a frente, o olhar se volta para o passado.

MELO E CASTRO: Eu vou começar pelo problema do Neo-Barroco para depois responder à questão da Professora Lígia.

Sempre a poesia experimental portuguesa procurou, como radical que era, inserir-se nas raízes, ao mesmo tempo em que buscava a projeção no futuro – entendida como projeção crítica. Não é o futuro assumido como valor absoluto, como queriam os futuristas, nem sequer é o valor romântico. O trabalho das vanguardas, e nomeadamente da poesia experimental, esteve muito inserido no momento político presente, visando sempre à destruição desse momento e à projeção no futuro, quando a abertura, a comunicação plena e a liberdade pudessem se exercer. A busca das raízes não foi mais do que a busca duma teorização que explicasse e entroncasse nossos trabalhos numa cultura centenária ou milenar, um pouco como a definição de Elliot de uma tradição que se renova. A relação com Camões e o Maneirismo e depois com o Barroco é uma relação inseminadora, não é uma relação de procurar o passado por não haver mais nada à frente. Nós não postulamos o fim de nada, não declaramos o fim da história nem o da civilização; portanto, nosso problema não tem nada que ver com a colocação pós-moderna. Eu sou franca e totalmente crítico dessa postulação que evoluiu como uma praga colonialista na mentalidade das pessoas.

De fato, qual é a origem do Pós-Modernismo? O governo do Canadá encomenda a um filósofo francês, o Lyotard, um estudo sobre a influência dos meios de comunicação cibernéticos nos jovens das sociedades desenvolvidas norte-americana e canadense, e o Lyotard sai com a idéia do Pós-Modernismo. Evidentemente que essa teorização agradou imediatamente aos poderes norte-americanos e ao neoliberalismo, porque tratava-se de uma não-ideologia. Mas, de repente, o Lyotard deu-se conta do que estava acontecendo e veio rapidamente dizer às pessoas: "Cuidado, o prefixo *Pós* não quer dizer 'depois de', é apenas um prefixo operativo que permite tratar de determinadas coisas numa perspectiva crítica". Mas as pessoas já tinham entendido a coisa de outra maneira.

Depois vêm os arquitetos italianos, na celebérrima Bienal de Veneza, propondo o fim do império da Bauhaus, substituindo o *design* funcional pelo antifuncional. De fato, eles querem que a gente coma um prato de sopa numa mesa que está inclinada a trinta graus, ou que a gente se sente numa cadeira que tem três pés de alturas diferentes, porque são objetos lindos do ponto de vista estético – mas que de fato não funcionam.

Assim, é muito fácil a um homem como Fukuyama, que leu mal o Lyotard e o Hegel, propor, pago pelo Congresso, o fim da história dizendo que o capitalismo realizou a sociedade sem classes: "Vejam como os nossos burgueses são felizes!" – pois a classe operária aburguesou-se toda e a que não está em vias de, está em vias de escorregar para a vala comum do sub-lúmpen – que é o que se realiza nas nossas favelas, ou "bairros da lata", como nós dizemos em Lisboa, e que existem em todas as grandes cidades do mundo. Eu creio que Fukuyama duvida fortemente de que os habitantes das favelas tenham alma. É um problema teológico.

Depois é engraçadíssimo porque, ao nível da comunicação imediata, da diluição de toda esta teorização mais ou menos fantasmática, as pessoas adquiriram uma noção de pós-moderno como uma noção cronológica: pós é "o que vem depois". Acabou o Modernismo, depois vem o Pós-Modernismo, depois vem o Pós-Pós-Modernismo, depois vem o Anti-Pós-Modernismo – ai, que fácil é dar aula assim! De fato,o Pós-Modernismo é um conceito que está sendo desacreditado sucessivamente.

Surge, então, o conceito de Neo-Barroco, que é um conceito abrangente, porque é um conceito da própria complexidade. Aí é que está o problema. A complexidade e o excesso de todo o avanço tecnológico que se viu nos últimos cem anos, criaram uma sociedade extremamente complexa. Já não é o problema da velocidade dos futuristas, mas o da variação da velocidade de transformação segundo valores exponenciais.

Aí temos uma coisa muito interessante que é a Lei de Malthus parafraseada por Fernando Pessoa. Malthus dizia que a população crescia numa progressão geométrica enquanto que os meios de subsistência cresciam apenas a valores aritméticos; portanto, iríamos caminhar para um regime de fome. Hoje isso tem de ser corrigido. Mas a lei da sensibilidade de Fernando Pessoa aplica-se rigorosamente. Ele dizia: a sensibilidade aumenta numa relação arimética , enquanto que os estímulos dessa sensibilidade aumentam numa progressão geométrica; portanto, a nossa sensibilidade está sendo bombardeada com um excesso de estímulos. Hoje, nenhum especialista, por exemplo, de Teoria Literária consegue ler tudo que se publica no mundo sobre Teoria Literária; quer dizer, a distância entre os estímulos e nossa capacidade de absorção é cada vez maior.

Assim, não há dúvida que os estímulos de nossa civilização vão sendo cada vez mais complexos, mais diversificados, mais intensos – mais cruéis também, de forma que a esfera em que vivemos é de uma crueldade total. As notícias são divulgadas, tanto as boas como as más, e preferencialmente as más porque são mais notícia; portanto, estamos de fato cada vez mais assediados com a coisa excêntrica, paranormal – tudo que é parvo e chocante é notícia, o que vai corroendo a nossa sensibilidade. Acontece que isso não significa o fim da história, mas o fim de um paradigma, o fim de um poder simbólico que já deu o que tinha a dar.

Temos, então, que procurar uma transformação para um outro paradigma que eu acredito ser perfeitamente possível. Não se trata do fim de nada, trata-se de uma transformação e a transformação foi sempre a essência dos mitos. Quem ler o Claude Levi-Strauss percebe que a transformação é a base de toda a mitologia índia, que a transformação é senso de vida.

Embora eu seja crítico do momento presente, não sou pessimista, tenho antes um ativismo positivo e muita confiança de que realmente – apesar da poluição, apesar de todos os catastrofismos, apesar do Aids, do cavaleiro do apocalipse, da inflação, do Mercado Comum Europeu, apesar do terceiro, do quarto, do quinto, do décimo mundo – daqui a cem anos haverá mesas redondas, tele-conferências, que serão ótimas e até muito mais vivas do que a que estamos a realizar hoje.

Aliás, não gosto de falar na palavra "crise", é raro eu usar essa palavra, porque a palavra "crise" ou é uma apropriação de uma linguagem tecnocrática própria dos economistas e que não tem nada que ver comigo, ou é de fato nosso estado natural de transformação e crítica. **M**

(1) O evento realizou-se em São Paulo, em outubro de 1993, com o apoio do G.E.T.E.P. (Grupo de Estudos Técnicos em Psicodrama), que cedeu uma de suas salas.

(2) "Poesia e visualidade no final do século XX", curso ministrado no segundo semestre de 1993, aos alunos de pós-graduação, pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP.

(3) Símias de Rodes, poeta alexandrino que floresceu por volta de 300 a.C., ao qual se atribui a invenção da *technopaegnia* (técnica de fazer poemas em cuja configuração visual se vislumbrasse o objeto tematizado). Um de seus poemas mais conhecidos, "O ovo", encontra-se traduzido em português por José Paulo Paes (Folha de S. Paulo, Caderno "Mais!", 27.02.1994, p. 6).

(4) "E... o que fazer da Biografia?" Em O fim visual do século XX e outros textos críticos. Organização: Nádia Battella Gotlib. São Paulo, EDUSP, 1993. (pp. 245-255)

(5) Publicado pela primeira vez em Antologia. Lisboa, Moraes Editores, 1983.

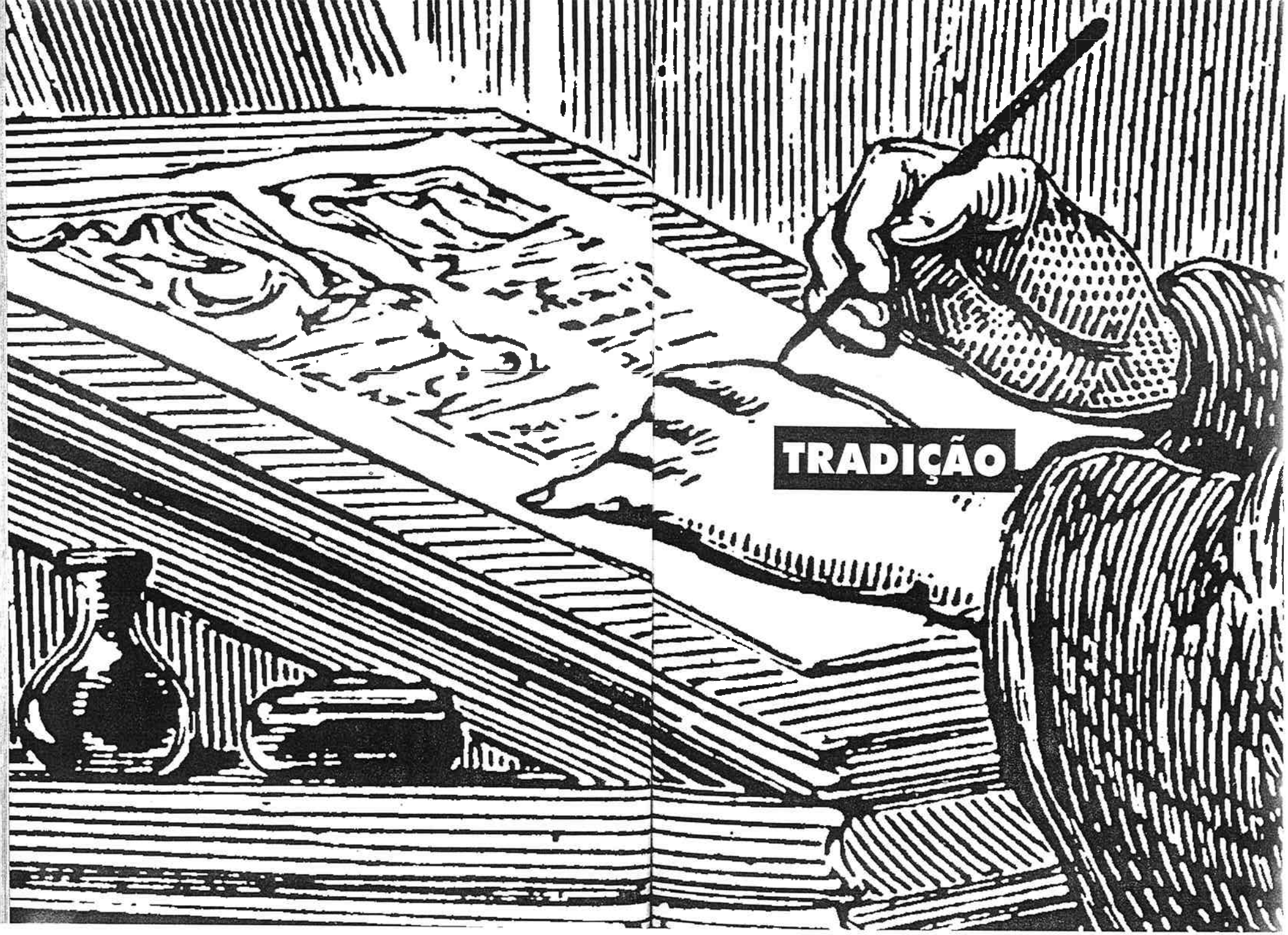
(6) Café em Lisboa, local de encontro de escritores e intelectuais.

(7) "Zdanovismo", de Andriei Zdanov, principal teorizador stalinista do realismo socialista mais radicalmente conservador.

(8) "Primavera Marcelista", de Marcelo Caetano, sucessor de Salazar e deposto pela revolução de abril de 1974.

(9) Publicado pela primeira vez em Poesia Experimental n.º 2. Lisboa, 1966.

(10) O fim visual do século XX e outros textos críticos. op. cit.


TRADIÇÃO

ENTRE CHACAIS E ÁRABES

IVONE DARÉ RABELLO*

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência (...). Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno?

WALTER BENJAMIN,
Experiência e pobreza

A pequena narrativa "Chacais e árabes", incluída no volume Um Médico Rural, de 1920, surpreende, desde o início, mesmo os leitores habituados a Kafka. Um tanto pelo impacto de um relato claro, numa linguagem precisa, cujo sentido, porém, permanece enigmático. Outro tanto, e principalmente, pela insólita amarração entre enredo e personagens: da boca de um animal falante sai uma crença messiânica; do corpo de um árabe saem a força dos braços e a violência gratuita.

Quem nos conta essa história é um viajante do norte, supostamente um europeu. Estando com árabes e companheiros num oásis, esse viajante recebe o cerco – ou será a visita? – de um bando de chacais, durante uma noite em que parece ser o único insone. Um deles se aproxima e, depois de se apresentar como o mais velho do bando, inicia com ele uma conversação, enquanto todos os outros animais o rodeiam. O fato de o chacal falar, no entanto, não o surpreende; o que o deixa admirado é o conteúdo dessa fala.

É assim que o viajante descobre que, de acordo com a doutrina desses animais, ele é um ser há muito esperado por eles. Tenta explicar-lhes que apenas por acaso e por curto período ali se encontrava, vindo do norte distante. No entanto, essa argumentação, plausível para o viajante, só confirma a crença dos chacais, que, como diz seu líder, esperam alguém do norte que possa compreendê-los e livrá-los dos árabes, responsáveis pela sujeira do mundo, com seus costumes de matarem animais para comer e desprezarem a carniça.

Até a completa revelação da tarefa do "enviado", muitas palavras são ditas pelo líder ao viajante, que se limita a fazer algumas perguntas. Enquanto isso o bando, ao qual se ajuntam muitos outros chacais vindos de longe, estreita o círculo e chega mesmo a imobilizar o estrangeiro, cravando os dentes em seu casaco e camisa. Finalmente, revela-se a missão destinada ao viajante: cortar os pescoços dos árabes com o auxílio de um instrumento que o líder, no gesto de entregá-lo, lhe mostra: uma velha, pequena e enferrujada tesoura de costura.

Neste momento, porém, o chefe árabe da caravana entra em cena e imediatamente brande o chicote, "gigantesco", afastando os animais a apenas alguma distância. Segue-se novo diálogo, desta vez entre o viajante e o árabe, através do qual se sabe que o mesmo espetáculo se repete a cada ocasião em que os chacais avistam alguém que lhes parece convocado para a missão e que, então, é por eles considerado europeu.

Logo após explicar o que chama de "esperança louca" dos animais, o árabe aponta para um camelo morto que vem sendo trazido. Ele e o viajante acompanham o novo movimento: irresistivelmente atraídos pelo cheiro da morte, os chacais iniciam sua alimentação e amontoam-se sobre o cadáver, sugando-lhe o sangue. É quando o árabe aproveita para golpeá-los com seu chicote, e os chacais oscilam entre o recuo e o avanço. Diante do espetáculo, o viajante segura o braço do homem, impedindo-o de continuar. O árabe concorda prontamente, e o relato termina com sua fala, anunciando a hora de levantarem acampamento, deixando "no seu ofício" esses "animais maravilhosos" que tanto "nos odeiam".

A amarração, como se vê, inclui povos e seres diferentes, dominantemente articulados pelo diálogo – marca de interação de sujeitos socialmente organizados – que, neste caso, ocorre não apenas entre grupos estranhos um ao outro mas também com chacais, a quem, evidentemente, na representação realista tradicional não se atribui a fala. Aliás, quase todo o pequeno relato é marcado pela citação direta dos discursos dos personagens, particularizando-se lingüística e estilisticamente cada uma de suas realizações verbais.

Assim, a forma dominante do relato – o diálogo – dá as primeiras pistas para a interpretação. Se para o leitor o impacto vem já de início pelo fato de homens e animais conversarem, no plano interno da narrativa o elemento surpresa não atua em momento algum. Entre o plano da recepção e o plano da obra ocorre um choque, constante nas narrativas kafkianas. Ao romper um tipo de relação já costumeira entre leitor/obra, fundada em certo realismo em que o campo do verossímil é manejado como ilusão referencial, Kafka produz o efeito do estranhamento: a legitimação do possível se torna exclusivamente *norma interna*, articulação orgânica entre os dados do texto e seu sentido. Recusando-se a imitar a aparência da realidade, Kafka *des-realiza* sua ficção a serviço de uma outra leitura da realidade*.

Se esse é um procedimento bastante usual em Kafka, interessa verificar como ele toma a matéria temática e se constrói como forma deste texto. Já a primeira pista abre outras: como domina o diálogo "natural" entre homens e animais no plano interno da narrativa, a questão do gênero se impõe.

Durante as preparações para a edição de Um Médico Rural, Kafka insistia no subtítulo "Pequenas narrativas" e se insurgia contra a interpretação de suas histórias como fábulas, parábolas ou alegorias, como a dizer que, num tempo como o seu, não haveria mais possibilidade histórica dos velhos ensinamentos morais fundados em crenças, conceitos ou símbolos comuns.

Ora, de fato aqui estes chacais não são substitutos simbólicos de uma espécie de ser humano. São mesmo chacais, com seu cheiro e uivo característicos, presos às determinações biológicas de sua espécie, irresistivelmente atraídos pelo cheiro da carniça e do sangue. São também, e ao mesmo tempo, seres de (sua) cultura, capazes de ter crenças, armar um discurso lógico, articular palavra solene a ação ritual, buscar a superação da carência, ou da iniqüidade, com um projeto de ação. Enfim, seres também falantes, inseridos numa cultura milenar, que carregam sua doutrina como carregam a tesoura, instrumento que, segundo sua fé, será indispensável à libertação.

Não se trata, portanto, de uma fábula, da qual se pode afirmar, um pouco grosseiramente, haver uma troca simbólica de homens por animais. Ou, pelo menos, não de uma fábula à maneira clássica, com sua moral explicitada.

Talvez se possa falar em parábola: uma narrativa, em geral linear e *desistoricizada*, com uma argumentação cerrada em seus próprios termos, que aparecem deslocados, e com um ensinamento a ser desentranhado. Parábola, talvez. Mas que ensinamento ela teria a dar?

Para entrar no sentido que a "pequena narrativa" nos propõe, temos de aceitar sua lógica interna e levar adiante a maneira pela qual o texto é construído. Em primeiro lugar, temos o relato da *imagem* de algo, visto sob uma única perspectiva, já que é o viajante quem narra algo já ocorrido, tal como se fixou em sua memória. Essa imagem, própria para ser objeto de um *relato* da experiência acumulada, é, no entanto, fundamentalmente organizada pelo *método cênico*, em que o diálogo ocupa o primeiro plano. Com isso, não apenas se dá presença ao passado como também se (re)constrói uma imagem em segundo grau, dadas as minúcias com que se (re)apresenta o evento. O choque é inevitável: lê-se uma cena que dramatiza a memória e assim reativa e faz retornar com minúcias o acontecimento já ocorrido. "Sobredeterminação de uma fantasmagoria", na expressão de Modesto Carone.

Falamos em predominância de diálogo num texto narrativo, o que traz mais um problema analítico. Estamos diante de um gênero híbrido, entre o épico e o dramático, e o efeito disso é importante para a interpretação: o narrador se arma com as palavras para *encenar* a lembrança de algo que viu, ouviu e em que de alguma forma atuou. Ao fazê-lo, (re)apresenta o evento tal como se ele ocorresse no aqui-e-agora, com minúcias na notação de sons e gestos*, e não obtém nenhum ponto de vista externo e distanciado. Assim, o relato cênico, longe de servir à compreensão do vivido, fica assinalado como conflito dramático sem decifração, a reatualizar as mesmas frases vindas de um tempo indeterminado.

Assim, se em sua origem o drama implica a imitação direta e significativa da vida humana e dá expressão a toda uma cultura em que os gestos e ações se tornam inteligíveis e partilháveis**, o que ocorre em "Chacais e árabes" é bastante diverso. O narrador, aqui, dramatiza o que vivenciou ao entrar em contato com dois universos culturais diversos do seu, sem que o conflito se resolva numa (nova) percepção unitária. Por outro lado, lança-nos sua vivência (quase) sem mediação da voz narrativa, fazendo-nos de certa forma co-participantes e cúmplices do evento.

Além disso, parece haver aqui uma espécie de curto-circuito do próprio movimento dramático tradicional: o diálogo em si não traz o *agon*, que não evolui para *anagnorisis*, e a tensão permanece no confronto entre seres que falam a mesma língua mas articulam diferentes, e incomunicáveis, linguagens e visões de mundo. O drama encenado não traz a nenhum de seus agentes nova percepção, nem muito menos reaviva sabedoria, normas e interesses comuns.

A situação em comum que une os personagens é um lugar social, e socialmente organizado pela linguagem. Dentro dele, cada um age à sua maneira, insulado na condição em que atua, o que acabará por evidenciar as diferenças intransponíveis entre os grupos. Tanto assim que, ao final, cada um dos agentes segue o caminho já *preestabelecido* por suas próprias convic-

* Temos aqui o que Günther Anders chama de perspectiva de "deslocamento", método que confere à narrativa kafkiana um sentido *realista*: por via do estranhamento em que o espantoso não espanta ninguém no plano do enredo, Kafka tornaria visível, com o procedimento da inversão, o horror de um mundo que não horroriza, pois sua fachada é de plena normalidade. Cf. ANDERS, G. Kafka: Pró e contra. Os Autos do Processo. Trad.: Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1969, pp. 15 a 19.

* Walter Benjamin comenta a importância dos gestos na narrativa kafkiana, em geral excessivamente enfáticos, estravasando "para um mundo mais vasto", quase a dissolver o acontecimento em um mundo que lhes é específico. "Cada um é um acontecimento em si e por assim dizer um drama em si" ("Franz Kafka - A propósito do décimo aniversário de sua morte". *In:* Magia e técnica. Arte e política. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 146 e 147).

** Ao utilizar a palavra "drama", pensamos no ato da representação, retomando suas origens gregas, tal como Aristóteles a define na Poética: "a imitação dos agentes (*drontas*)". Não lidamos aqui com as acepções que a palavra recebe a partir do século XVIII.

ções e determinações (orgânicas, culturais ou sociais?). Houve apenas gestos, palavras, e, por meio delas, revelação das imagens parciais e heterogêneas que cada grupo apreende do mundo que se apresenta como único. Sem normas ou interesses comuns a todos, a experiência não se efetiva.

Curioso também que em "Chacais e árabes" a ação dramática se concentre nos elementos mínimos do drama clássico: três agentes e coro. Parece fazê-lo, porém, para criar novo efeito de estranhamento: um dos agentes é animal, e o coro é formado por um bando de chacais.

Como se vê, Kafka dialoga com as tradições literárias, reinterpretando-as à luz de seu próprio universo histórico: as formas narrativa e dramática, que em sua origem servem ao reavivamento da tradição e da sabedoria comum, aqui parecem estar a serviço da representação do esfacelamento de tal tradição. Se isso é correto, poderemos deduzir do texto uma leitura de nosso tempo histórico. Vejamos aos poucos como "Chacais e árabes" está construído.

Logo de início, no primeiro parágrafo, somos lançados em meio ao relato de *um* viajante que, junto a outro*s*, está em trânsito por *um* deserto entre árabe*s*, num tempo não definido. Nessa vasta indeterminação, há apenas um dado bastante determinado. A ação se passará n*o* oásis, intervalo vital para quem caminha nas areias – espaço tão necessário que costuma provocar a ilusão da miragem.

Não fosse de Kafka que tratamos, de nada precisaríamos desconfiar. A voz desse narrador nos remete ao oásis para logo em seguida criar uma atmosfera de fantasmagoria: tudo se passará em meio ao sono de todos os outros; o único que caminhara não é mais que um vulto que retornava para onde "dormia" (e note-se a força expressiva do tempo verbal, num trecho, aliás, todo marcado pela imprecisão e aspecto inconcluso do imperfeito do indicativo). O relato dessa voz, portanto, parece sugerir um espaço entre vigília e sonho, areia e água, deserto e oásis, ou, se quisermos, entre o real que não se deixa ver e a ilusão da realidade.

Do cenário e da coreografia que se desenham no primeiro parágrafo, a ação progride lentamente, em movimentos de linguagem que resgatam a lembrança de gestos e sentimentos já vividos pelo eu, em meio à escuridão preenchida pelo uivo de um chacal. Deitar-se, sentar-se. A inquietude do corpo que não consegue descansar se soma à inquietude trazida pelo ruído do animal. Um sujeito está desperto na noite desértica, mas *não explicitamente por causa* do temor aos chacais, como nos mostra a seqüência paratática: "Lancei-me de costas na relva; queria dormir; não conseguia; o uivo lamentoso de um chacal à distância; sentei-me outra vez".

A partir daqui surge o espantoso que não espanta, expresso numa fórmula espacial: "E o que estivera tão longe estava de repente perto".

Günther Anders aponta a presença constante em Kafka das traduções de tempo por espaço[1]. Nesse sentido, o que aqui se exprime como abrupta inversão espacial poderia ser compreendido também como a entrada em um mundo primitivo. Ou, melhor, como o contato repentino com um mundo que subsiste em seu arcaísmo. Forças antigas, sepultadas na memória dos homens, podem ressurgir de um golpe, em figuras irreconhecíveis. De fato, aqui elas tomam a forma de chacais, num relato que hiperboliza certos pormenores descritivos realistas (eles uivam e fedem, como na "vida real") e os alia, sem surpresa, ao dado não-realista (eles falam).

Assim, podemos dizer que a atmosfera que abrira o relato – noturna, convidando ao sono e ao sonho – serve para a atividade da vigília forçada. Trata-se da impossibilidade do dormir; trata-se da inevitabilidade de permanecer desperto para algo insólito, vindo da distância. Um pouco mais tarde saberemos que isso se deveu a um esquecimento: o viajante deixara de se proteger, deixara de acender a pilha de lenha que impossibilitaria a vinda dos chacais e o defenderia de uma realidade perigosa. Embora tudo nasça do *erro* involuntário, trata-se de mero esquecimento de algo fundamental ao ambiente em que estava. A ação não comporta a escolha heróica.

A lentidão dos trechos iniciais é quebrada com a entrada do segundo agente e do bando-coro, que criarão a expectativa da situação propriamente dramática. Chacais cercam o homem vigilante e angustiado, e ali, à sua (nossa) frente, trazem para perto dupla ameaça: a do selvagem, e a das velhas e insepultas crenças. Como se sabe, a ronda dos chacais indica a presença de alimento de que necessitam, o sangue dos cadáveres. Penso não ser abusivo afirmar que essa ronda pode trazer a quem está vivo a lembrança de seu destino, articulando-se, assim, um temor objetivo a uma recordação recalcada. Por outro lado, a passagem dos chacais pelos textos e iconografias religiosas está assinalada demoniacamente, como signo da morte, do mau augúrio, da desolação, e assim ressuscita em quem vive a memória – que reaparece em resíduos – do que em algum tempo outrem já crera*.

Na narrativa do encontro entre o narrador e os chacais, a linguagem reforça a imagem do cerco, recuperando os movimentos coreográficos de uma dança ameaçadora: os animais "fervilham" em torno do viajante. A cena se marca também pelo ritmo do alongamento, expresso pelo aspecto inconcluso do imperfeito do indicativo e do gerúndio. Assim, os corpos que se acercam irradiando luz baça e escuridão ao simples mover das pálpebras, ficam como que congelados na linguagem.

Mas os movimentos são ambíguos, e o narrador não tem como expressá-los a não ser com símiles: para ele, que não sabe o motivo dessa dança, era "como se" ela fosse movida pelo ritmo de um chicote; era "como se" o chacal que se cola a ele estivesse necessitado de seu calor. O "eu", comandante do relato, fica assim reduzido a alguém que não sabe *como dizer* porque não sabe o significado do que vê. Ao mesmo tempo, torna-se objeto dos chacais, eles próprios, talvez, representação de uma outra força não-conhecida pelo narrador.

A coreografia dúbia prepara aquilo que o discurso direto explicitará de forma lenta. Não há conflito, nem cerco, nem ameaça, ao menos não os previstos; em vez disso, ocorre reverência e súplica. Em primeiro lugar, anote-se que é justamente o animal que "vem lá de trás" quem mais se cola ao narrador – num paralelismo impressionante com o enunciado que invertera as perspectivas espaciais e se apontava estar associado a uma inversão temporal. É do fundo do bando, de seu representante mais antigo, que vêm a saudação e a mensagem.

Portador da sabedoria do grupo e da doutrina que recebera por linhagem materna (nessa cultura que também por isso revela sua ancestralidade), esse velho chacal porta igualmente a linguagem e distingue-se por meio disso; os outros chacais apenas entoam seu canto, feito de uivos a que o narrador atribui o tom do lamento. As particularidades estilísticas de sua linguagem em tom elevado indicam que o centro que a organiza é a situação social que o grupo dos chacais vivencia: a solenidade diante daquele que o bando acredita ser o enviado para libertá-lo do povo que considera bárbaro.

No ritual que se põe em prática na enunciação e nos gestos do bando, o viajante é cada vez mais desalojado de sua posição de agente, tornando-se receptor de um discurso solene e de uma curiosa proximidade de corpos com respiração precipitada. Ouve a história de uma doutrina segundo a qual a vida se torna suportável pela esperança de libertação, que virá literalmente pelas mãos de um certo estrangeiro. Para os animais, que vêem a realidade sob sua perspectiva, o mundo que lhes importa é feito de árabes e de chacais, e para que haja paz é necessária a eliminação dos árabes.

Com essa visão parcelada, a perspectiva de que o mundo seja efetivamente assim, é a única real para eles. E por que os árabes? Porque, habitantes do mesmo espaço, seus hábitos são diversos e, portanto, segundo essa lógica, impuros. Árabes matam animais e não se alimentam da carniça. Se se confiar nas palavras do chacal, trata-se de um rito de purificação da terra. O animal cuja simples visão provoca temor e evoca demônios, entoa palavras divinas.

* O odor forte do chacal, seus uivos penetrantes a chamar o bando e sua ronda à procura de cadáveres inscrevem milenarmente na cultura sobre este animal a marca do mau augúrio. Já desde a mitologia hindu, o chacal parece concentrar em si os símbolos do desejo, da avidez, da crueldade, em suma, dos sentimentos e sensações exacerbadas. (Na iconografia aparece como montaria de Devi, quando esse deus surge sob aspecto sinistro.) Já na mitologia egípcia, o chacal encarna Anúbis, deus que cuida dos mortos e vela sobre a viagem para o vale da imortalidade, lugar dos duplos (*apud* CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, Dictionnaire des symboles. Paris: Seghers, s/d). Mais importante, porém, é lembrar a presença dos chacais em numerosos trechos do Velho Testamento (e apenas do Velho), o que será trabalhado em outro passo interpretativo.

Nesse ponto da encenação, o bando – coro que, ao marcar os passos da ação, literalmente dá corpo à, digamos, consciência da raça – imobiliza o viajante, que só aí se altera. Mas a primeira explicação o convence: como os chacais têm apenas os dentes para tudo que querem fazer, seja o bem ou o mal, seguram a "cauda do seu vestido" e não podem soltá-la de imediato por uma questão de... reflexo. O que parece ameaça não o é? Trata-se de respeito? E de limite biológico?

No discurso bem urdido do chacal, a armação da linguagem pode estar a ocultar o que o gesto de fato significa: aquilo que se insinua ser respeito consiste em imobilizar o outro e enredá-lo com discursos solenes; em outro plano interpretativo, em exigir que ele se entregue a uma causa que não é a sua, e segundo regras que não conhece. No entanto, o viajante não duvida nem discute as normas; aceita-as apenas e abranda seu tom de voz. Continua a ouvir, desejoso de saber o que querem os chacais, nesse mundo de que não faz parte.

Pontuando o instante da revelação, o coro recomeça a atuar em uivos – som primitivo de quem chama seu bando. Finalmente se explicita que a função do enviado, descrito pela profecia dos antigos como alguém como este que aí se encontra, será a de libertar o horizonte da presença infecta daqueles que não permitem que os outros animais morram natural e tranqüilamente, nem que os chacais suguem sem transtornos o sangue desses animais. Em suma, o que o discurso afirma ser a esperança da (sua) cultura é o retorno a um estado natural – bem perdido pela presença dos árabes. Intuito nobre, ao menos no que as palavras formulam. E, notável, é aqui que a linguagem do coro se confunde com a dos humanos – os chacais agora não uivam; choram e soluçam. A do patriarca, por sua vez, atinge o pico da solenidade, com o uso da primeira apostrofação propriamente sublime, em estilo bíblico: "Como suporta viver neste mundo, ó nobre coração, doces entranhas?"

O sublime, porém, serve de passagem para a imprecação contra o outro, numa fortíssima enumeração: "A sujeira é o branco deles, a sujeira o seu preto, um horror a sua barba; é preciso cuspir à vista do canto dos seus olhos; e se erguem o braço, o inferno se abre na sua axila".

Evidente que o chacal vale-se de um discurso fechado em seus próprios termos, cujo fundamento aparente é a doutrina da esperança. Nada garante, porém, que não seja um discurso ardiloso de quem, querendo se ver livre de seu opressor, manipula as palavras, cria a doutrina na direção mais conveniente para convencer, ou ao menos não aterrorizar seu interlocutor.

Assim, embora o narrador não se dê conta, não há como não notar certas ambigüidades que conferem ao solene tom do discurso um aspecto grosseiramente risível: quem o profere é de fato um chacal fedorento que impreca contra o odor do outro. Aliás, em outro momento do texto, o viajante, fora de seu contexto cultural, falara com o repertório de que dispõe e utilizara a palavra "sangue" em sentido figurado, cristalizado nas convenções a que pertence: "Parece ser uma disputa muito antiga; seguramente está no sangue e talvez por isso só termine em sangue".

A isso o chacal responde afirmando a sagacidade de seu interlocutor. De fato, tratava-se de sangue, em sentido literal. Da mesma forma, ao apostrofar o viajante por suas "doces entranhas", não há como não sorrir ironicamente, diante da duplicidade: junto ao solene, o grotescamente cômico, armado pela consciência criadora.

Aliás, parece ser esse hibridismo o tom dominante. Afinal, trata-se da doutrina de uma raça de chacais, num texto escrito por um judeu conhecedor do Velho Testamento. Nos textos bíblicos, o chacal aparece várias vezes nomeado, quase sempre em situações em que a terra, antes generosa, se tornará desértica por causa da maldição de um Deus que dela elimina os homens sacrílegos (como em Salmos, 44, 19; 63, 10; ou, mais notável, em Isaías, nas profecias de maldição da Babilônia e da Assíria). A presença do chacal, nos termos bíblicos, é imagem de um universo abandonado por Deus, inabitável para os homens, demonizado.

Num irônico deslocamento de perspectiva, temos agora os chacais maldizendo o fato de em seu território estarem vivendo junto a homens, os imundos árabes. Ora, é justamente da boca desse animal – tão marcado no Velho Testamento como símbolo da maldição e assim de alguma forma oposto aos judeus, o povo escolhido – que sai a doutrina da libertação fundada na esperança da vinda de um Messias, tal qual a doutrina judaica.

Forte inversão, dura ironia, desta vez com mira mais específica.

Além disso, a doutrina dos chacais parece proferir que a *sua* cultura, fundada sobre a legitimação sagrada de sua própria natureza instintiva, deve triunfar sobre o que se considera a barbárie de uma *outra* cultura (já que, na visão dos chacais, são os árabes que tornam impuro o mundo, com seus costumes bárbaros). Um ardil engenhoso: a doutrina deseja o triunfo dessa (sua) natureza, mas só pode se concretizar no ritual pertencente à cultura; esta, por sua vez, legitima exclusivamente as atividades das entranhas dos chacais e lhes dá estatuto moral e metafísico. Afinal, são a raça pura... Assim, a eliminação do outro se torna, mais que justa, necessária no plano sagrado. E, note-se, o que quer essa espécie não é apenas que os árabes sejam eliminados. Quer também que outrem (com o estatuto de "enviado") o faça, para que os chacais, sem se tornarem impuros e bárbaros (isto é, sem assassinar) como os árabes, possam então continuar a cumprir naturalmente aquilo que é próprio da (sua) natureza.

Parece claro que dessa narrativa se pode deduzir a leitura de Kafka não apenas a respeito de uma teoria da esperança, mas também a respeito de todos os conhecimentos que se valem de um aspecto doutrinal: em qualquer deles, o discurso não é neutro e visa à legitimação do poder. No afã de se conquistar hegemonia, não se hesita em destruir aquilo que, não sendo idêntico ou cooptável, por isso mesmo ameaça. Não há como não lembrar aqui tantas experiências históricas concretas de nosso autor: o tcheco-judeu no Império Austro-húngaro; o judeu num mundo em que já eram centenárias as invectivas contra os judeus; o filho que ouvia do pai serem seus amigos animais insignificantes; o homem que viveu a I Guerra, quando os poderosos se valeram dos trabalhadores como bucha de canhão para defenderem interesses que eram apenas deles, dominadores; o advogado da companhia de seguros, que conhecia de perto a lógica dos patrões*.

Na seqüência do texto, Kafka não se furta a nova ironia, muito forte, contra as doutrinas judaica e cristã: o único animal nomeado pelos chacais como objeto dos atos impuros dos árabes é o carneiro... Todos sabemos que, no célebre relato de Gênesis, o Deus judaico exigia que o pai imolasse o filho – o cordeiro para o holocausto – e que a exegese cristã lê no sacrifício não-consumado de Isaac a prefiguração do sacrifício de Cristo... Parece que, em "Chacais e árabes", os chacais não podem concordar com o sacrifício do cordeiro (Isaac? Cristo?) consumado pelo demônio árabe. Ou então que o árabe (Deus?) está a fazer demais, e os chacais querem livrar-se dele.

Mas o discurso cerrado dos animais não esconde a incongruência gritante da doutrina da esperança com os instrumentos de ação para o cumprimento da profecia. Que esperança louca é essa que move desde há muito toda uma cultura, e faz acreditar que com uma única, pequena e velha tesoura de costura enferrujada seja possível eliminar todos os árabes de seu horizonte? E que esperança mais louca de imaginar que isso possa ser feito pelas mãos de um único homem, sobre o qual se afirma que virá?

Mais uma vez sublime e grotesco se cruzam, provocando novo choque. É como se se dissesse, tomando a imagem ao pé da letra, que a doutrina permaneceu através dos tempos como reprodução ritualística de palavras e gestos cada vez mais inadequados, tal como um dos instrumentos da profecia, que, além de destinado a outra e prosaica função, enferrujou. Se por outro lado a doutrina for um ardil para libertar os chacais do jugo iníquo dos árabes, ele pressupõe de início que um objeto seja deslocado de suas funções mais óbvias e se aproveite ao máximo o seu potencial de violência. No texto, parecem conviver essas várias insinuações, e ainda outra: doutrinas são perigosas, pois supõem deslocamentos ardilosos que podem se esconder sob ingenuidades aparentes. Será só risível que a crença dos chacais conte com as palavras mas disponha (ainda) apenas de uma velha tesoura enferrujada?

Mas diante dos chacais o viajante do norte continua a não duvidar nem a suspeitar de nada;

* A esse respeito é curioso lembrar que, depois de receber documentos de trabalhadores solicitando auxílio securitário, Kafka comentava para os amigos: "Como esta gente é modesta, vêm-nos apresentar requerimentos. Em vez de tomarem a casa de assalto e de demolirem tudo, vêm-nos apresentar requerimentos!" (citado por JORGE, Ruy Alves. Interpretação de Kafka. São Paulo: L. Oren, 1968, p.45).

apenas ouve, pergunta, ou no máximo se defende quando julga ameaçada a sua mobilidade. Nenhum indício de que creia ou descreia; nenhuma contra-argumentação. O viajante é o forasteiro, aquele que *não pertencendo* àquele lugar também *não é*, e, assim, pode apenas ver, perguntar, ouvir, mas não entender*.

Já o chacal, vindo das distâncias, no cenário noturno entre miragem e realidade — ele crê. Tem uma fé — atributo humano de ordem moral —, cuja origem é o instinto, mas que, segundo sua compreensão, é o "bem", o ato purificador. Talvez por isso o animal corporifique um estágio primitivo da consciência, esse que ainda pode ter crenças. Sua fé milenar, existente desde a primeira mãe do primeiro chacal, se mostra como interminável movimento de esperar em vão por algo que nunca vai chegar. E mesmo que o enviado pareça ter chegado, não cumprirá a profecia pois o instrumento de que dispõe parece impróprio para a missão**. Por um lado, a fé é um ardiloso, ingênuo e absurdo discurso centrado em si mesmo. Quase um fardo, dilacerante como os dentes do animal que a professa e, como eles, sua herança, bem ou mal. Um fardo demoníaco, como o simbólico animal que a professa. Por outro, ela é o discurso que (re)engendra violência, na trama das palavras solenes com os instrumentos de que dispõe.

O fato de, no plano narrativo, serem efetivamente chacais os portadores da fé parece atribuir a ela um componente que, sublime e também grotesco, solene e também irônico, é inconcebível do ponto de vista humano – leia-se: de uma certa racionalidade. Ora, mas se o homem da não-ficção crê em algo transcendente e divino, se toda uma cultura se construiu com a promessa da vinda do Salvador (que também libertaria das nações bárbaras o povo abençoado por Deus), isso então é tão absurdo quanto a doutrina dos chacais.

É como se Kafka nos dissesse: se eventualmente existisse a realidade transcendente não poderia haver nada na realidade humana que equivalesse a ela; ou, por outro lado, essa crença é tão absurda que não há como existir algo que lhe corresponda na realidade transcendente[2]. Ao tomar ao pé da letra a irracionalidade da crença e ampliá-la à condição de elemento da narrativa (os personagens chacais), Kafka cifra a fé como algo absurdo e inevitável carregado por animais que, movidos por suas determinações biológicas e engenhosos nas construções culturais, abominam tudo que é diverso de si mesmos, mesmo que análogo. (Como não lembrar de chacais fedorentos abominando o cheiro que exala das axilas dos árabes?) Cifra-se também como o discurso que, solene, clama pela violência e a disfarça em purificação. (Como não lembrar de fatos históricos reais, anteriores e posteriores a Kafka?)

Em nada o discurso solene do chacal e a amarração lógica por ele construída deixarão de expor o paroxístico***. A metáfora dos "chacais que crêem" assume então proporções gigantescas, e a descrição dos pormenores não apenas legitimará sua credibilidade nas normas internas da narrativa como também convidará o leitor, fascinado pela inversão, a desvendar a realidade pavorosa escondida atrás da fachada: aquele que se alimenta do sangue dos mortos clama pela limpeza do mundo, pelo assassinato dos que não são iguais a ele.

Mas ainda não teríamos Kafka se a narrativa parasse aqui. Em confronto com essa fé, o que há do outro lado? Só a presença do terceiro agente é que nos trará a contrapartida das crenças insepultas, e talvez, no plano interpretativo, a sua razão de ser. Quando o árabe entra em cena e redefine a situação dramática, uma visão da realidade será rapidamente substituída por outra – ambas igualmente parceladas e fechadas em si mesmas. O viajante estará em meio a essa nova visão, presenciando-a apenas e apenas se defendendo, como antes, do que considera afronta à mobilidade dos corpos. Sem posição (de mundo) fixada, deseja o movimento.

O ponto máximo do ritual – a entrega da tesoura – é cortado pela presença do árabe. A narrativa dramática retorna temporariamente ao relato, para indicar que a dança recomeça, agora no sentido oposto: o cerco é rapidamente desfeito à audição da voz do árabe e à simples visão do chicote gigantesco apenas brandido – subitamente tornado *aqui e agora* pelo impacto do *dêitico* ("neste momento"). Os chacais se amontoam uns sobre os outros. Para narrar a cena, a linguagem acentua seu aspecto visual: em meio à escuridão, diz o narrador incapacitado de descrevê-los sem símiles, os chacais "pareciam uma sebe estreita à cuja volta voassem fogos-fátuos", alusão à atmosfera aterradora das sepulturas.

Se a presença do árabe traz a virtualidade da catástrofe, o que ocorre, porém, não é sequer enfrentamento de idéias ou visões de mundo. Há, sim, a força do riso, das palavras, e a ameaça da violência do chicote. O chefe da caravana, sem solenidades na linguagem irônica contra os chacais, afirma conhecê-los e à sua "esperança louca", afirma amá-los por serem seus cães, ri-se deles. Aquele que tem o chicote e o poder não precisa de nenhuma doutrina para se contrapor à crença dos animais; apenas desqualifica a do outro e entrega aos chacais um camelo morto cujo cheiro faz esquecer qualquer outra coisa que não seja o cumprimento do instinto.

Notável que o impacto da ação do árabe não se faça por seu discurso. Seu poder está no inelutável que promoverá, rebaixando os chacais à determinação biológica. Aniquila a cultura do outro com a lógica de quem conhece e domina os seus impulsos. E, principalmente, com tal saber subjuga os corpos dos outros a interesses que são próprios apenas a ele, dominador dos desertos, chefe de caravanas. Assim se livra de *seu* lixo, certo da fidelidade de *seus* "cães". O que fundara a doutrina moral e a *esperança* dos chacais agora se torna mero "ofício" na boca do árabe, que se julga o senhor desses a quem julga seus "cães" e que de fato os domina pela força certeira de sua ação.

O narrador relata o que vê mas mal consegue descrever. Retornam os símiles, construídos com imagens da sua cultura, tão estranhas ao mundo dos desertos quanto a tesoura de costura para a eliminação dos árabes... Com elas dá representação ao mais peculiar e primitivo movimento dos chacais, marionetes de seus instintos:

> "Como que puxados irresistivelmente por cordas, cada um deles veio se aproximando, com paradas no meio do caminho, o corpo rastejando no chão. (...) Como uma pequena bomba frenética que quer apagar um incêndio poderoso de uma maneira tão absoluta quanto sem perspectiva, cada músculo do seu corpo se estirava e se contraía no respectivo lugar".

Os animais tão solenes foram reduzidos, pela imposição dos atos do árabe, apenas a parte daquilo que também são: seres que rastejam governados pelo instinto que tudo oblitera. A fé já não vibra em seus olhos; a linguagem articulada já não lhes sai das bocas. O que vibra, em vez disso, é o golpe de chicote – espécie de *coup de theatre* nessa narrativa dramática – totalmente inesperado. A dança dos animais rebaixados agora oscila num *pendant* entre dois impulsos contrários instigados pelo mesmo ser: o da alimentação, que os convida a avançar, e o da proteção contra a dor, que os obriga a recuar. Com o árabe ficam as forças do raciocínio certeiro e do seu braço iníquo – sinal de sua sabedoria?*

É assim que, no plano interpretativo, a imagem inicial da aparição dos chacais encontra novo plano de significados: seus corpos pareciam ao narrador movidos pelo ritmo do chicote. E, de fato, o narrador entreviu o que não conhecia: eles carregam em suas costas não apenas a doutrina, mas a memória de uma dor opressiva que, por sua vez, reaviva a necessidade da crença, única arma de que dispõem. A esperança de retorno ao estado natural "puro" – móvel aparente

* Utilizamos a sugestão de G. Anders, ao comentar considerações de Kafka sobre a palavra "ser" na língua alemã (cf. *op. cit.*, pp. 25 e 26).

** A idéia faz lembrar vários outros textos de Kafka, em especial "O Brasão da Cidade" (*in:* Folha de S. Paulo. Caderno "Mais!" Trad.: Modesto Carone. 3/jan/93, p.5), em que para toda uma cidade há anos basta a idéia da construção da torre. Para os humanos tanto quanto para os chacais, o que vale é a esperança, que assim se mostra em sua alienação.

*** Novamente vemos aqui o procedimento de inversão, tão característico de Kafka. Se a fé não se explica pela razão – justificativa tão corriqueira para legitimar a crença – Kafka toma a expressão ao pé da letra e potencializa ao máximo a imagem soterrada na linguagem, fazendo dela um elemento componente do personagem: se a fé é irracional, *quem tem fé é irracional.*

* Faço aqui um trocadilho perigoso, já que envolve, kafkianamente, a inversão de uma expressão de que não tenho conhecimento em língua alemã: "Saber é poder".

dessa fé – agora mal oculta o projeto de vingança contra a iniqüidade e a dominação. De forma cifrada, escreve-se que a doutrina é instrumento da luta pelo poder, seja qual for a sutil delicadeza com que o ritual disfarça seu cheiro pútrido.

Os chacais têm a força solene e paroxística da doutrina que busca readquirir o poder e evidencia a fraqueza dos que (ainda) não têm como agir. Os árabes têm a força brutal do riso e da violência dos poderosos, que se nutrem do ódio dos subjugados para explorar como ofício alienado o corpo que necessita alimentar-se. Entre os dois, sem compreensão, fica o viajante, em curta e ocasional passagem.

Se se pode considerar "Chacais e árabes" uma parábola em que se cifram ensinamentos, um deles parece ser o de que os discursos, expressão formal da interação social, não tocam nem modificam a realidade, cujas cartas estão marcadas segundo as regras do poder. Ao contrário, as palavras revelam visões de mundo cristalizadas na ideologia. (Por que os chacais chamam de "europeu" àquele que lhes parece o enviado? A promessa da revolução, da luta contra o opressor, estaria fixada ali, na imagem de qualquer homem que vem, ou parece vir, do Norte?) As doutrinas que se enunciam, nascidas primeiro dos estreitos limites de um corpo dominado, erigem uma cultura que, para livrar-se do opressor, quer autolegitimar-se como única. O que a cultura criou é um destino de falsa solenidade e de força brutal. Para usar os termos da narrativa, árabes são árabes, e continuarão a sê-lo; chacais são chacais, e continuarão a sê-lo. E o caminho, que passa pelo oásis, deixa forte a presença dominadora do deserto.

Entre chacais e árabes, não há mais que um viajante, aquele que não está nem em sua cultura nem em nenhuma outra. Aquele que apenas pede para mover-se, numa espécie de peregrinação permanente e ocasional pelo deserto que se pode entrever no oásis. Esse forasteiro que nada sabe, tudo ouve e em nada crê, torna-se a imagem formal do narrador que relata dramaticamente, reativando a memória na (re)encenação. No mesmo oásis (mirífico?) em que circulam árabes, chacais e forasteiros, não há sentido nem conhecimento comuns. Num mundo onde a totalidade já não existe, como se poderia compreendê-la? A única regra é continuar a seguir regras e ritos inúteis, a obedecer ao mundo parcelado a que alguns pertencem em uma ou outra margem do poder e pelo qual outros apenas se movem, viajantes.

Saímos do texto convencidos de algo de que o narrador-viajante não chega a formular. Capaz apenas de ouvir e reproduzir, parece incapaz de sair do susto e extrair o sumo da experiência vivida sob a forma da narrativa tradicional. Saímos do texto lendo-o como uma parábola paradoxal, que nos fornece não a doutrina, mas sua ferrugem; não a sabedoria, mas seus destroços. E é por via dessa forma que se poderia deduzir o universo histórico que ela expressa sem nomear. Parábola, dramática, do mundo contemporâneo – deserto que provoca miragens? espaço demonizado? –, em que o saber se esfacela em visões parciais e o poder, ou a luta por ele, dá as cartas do jogo. Bem distante está Kafka do tempo em que o "saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência"[3].

Saímos do texto convencidos de que em outras miragens circulamos também, viajantes *inscientes* entre chacais e árabes míopes, entre chacais subjugados, sedentos de vingança, e árabes poderosos. Ambos fedem. E a ficção de Kafka cumpre assim a sua função realista, ao mostrar uma realidade que, cotidianamente percebida apenas em sua fachada, só se deixa efetivamente revelar em sua irrealidade. **M**

(1) Cf. ANDERS, G. Kafka: Pró e contra, cit., pp. 40 e 41.

(2) Cf. HAUSER, Arnold. "Proust e Kafka". *In:* O maneirismo. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 449 e 450.

(3) BENJAMIN, Walter. "O narrador". *In:* Magia e ténica. Arte e política, *cit.*, pp.198, 202 e 203.

* Professora assistente no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH- USP.
Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada, com a dissertação: "A caminho do encontro". Estudo de alguns procedimentos técnico-literários em Contos Novos, de Mário de Andrade.

HERMETISMO & ALIENAÇÃO

Considerações sobre EIN BESUCH IM BERGWERK (Uma visita à mina) de FRANZ KAFKA

JORGE ALMEIDA*

A crescente popularidade de Kafka não encobre o fato de que sua obra continua a impor grandes dificuldades a seus intérpretes e leitores. não bastasse a enorme polêmica em relação ao estabelecimento dos manuscritos organizados por Max Brod, décadas de "interpretação" acabaram por sedimentar, na opinião esclarecida, idéias pré-concebidas sobre o papel e significado de sua obra. Apesar de todo o esforço interpretativo, resta ainda em seus textos uma inequívoca aura de *incompreensibilidade*, que uma bibliografia de comentadores cada ano mais extensa tem, com maior ou menor sucesso, tentado solucionar. As dificuldades impostas pelos textos de Kafka a seus leitores não constituem, sem dúvida, algo de excepcional no panorama artístico e intelectual em que estes foram gerados. O hermetismo que caracteriza grande parte de seus escritos encontrava-se também presente nas obras de vários de seus contemporâneos "modernos".

O chamado "hermetismo" tem um papel importante na arte contemporânea a partir do final do século passado. O preço da conquista da autonomia da esfera artística foi o rompimento com o grande público, cada vez mais amplo devido a revolução industrial e ao surgimento dos precursores da chamada "indústria cultural". O esteticismo do século XIX havia elevado as exigências impostas ao leitor a um nível antes não conhecido. No século XX as reações a esse esteticismo caminharam em direções opostas. Enquanto as chamadas "vanguardas históricas" pregaram um retorno da atividade artística à "práxis vital", os herdeiros do movimento "moderno" insistiam na manutenção das conquistas técnicas de seus antecessores. É no interior desse panorama complexo que devemos analisar, ainda que brevemente, o significado do "hermetismo" na arte do início do século.

Adorno e Valery talvez tenham sido os primeiros a entender o caráter hermético da arte moderna, em todos os seus gêneros, como o resultado histórico de uma resistência consciente contra a expansão da "indústria cultural" na até então reservada esfera artística. As dificuldades impostas ao leitor, adicionadas ao

caráter enigmático necessário a toda obra digna do nome, deveriam ser reconhecidas como uma tentativa de proteger a autonomia da esfera artística contra a proliferação de ouvintes, leitores e espectadores cada vez mais incapazes de uma relação adequada, do ponto de vista "moderno", com as obras de arte.

Podemos distinguir, contudo, vários tipos de "hermetismo" nas diversas tendências da arte (e principalmente da literatura) do início do século. Certas dificuldades de interpretação são conseqüências do desenvolvimento histórico do material e das formas, que se impõem ao artista de valor sem que este tenha tido a preocupação consciente de selecionar seu público. Outras resultam, como em Ezra Pound por exemplo, das constantes referências à tradição, seja através de citações, seja mesclando formas arcaicas a estruturas modernas. A dissolução da linguagem usual gera dificuldades adicionais, ao incorporar elementos semânticos estranhos à linguagem cotidiana, como em Joyce, ou mesmo ao abstrair completamente o valor semântico usual dos signos, como por exemplo nas "poesias sonoras" do expressionismo alemão. A tradição de narrativas "fantásticas", iniciada por Poe, exerceu uma considerável influência no desenvolvimento da literatura moderna, através da incorporação de simbolismos e referências externas ao texto e que muitas vezes dificultam a compreensão da obra. Não podemos ainda esquecer a influência decisiva da recepção, na produção literária do final do século, das teorias da recém desenvolvida Psicanálise, que contribuiu para a construção de personagens cada vez mais elaborados e complexos. O leitor passa a ter de dar conta, também, do aspecto simbólico e onírico incorporado não somente aos temas, mas até mesmo à forma de várias narrativas, com a utilização de uma noção de tempo completamente diferente da tradicional, como por exemplo nos romances de Proust e Virginia Wolff. Além disso, há ainda a tentativa de liberação completa do inconsciente através dos fluxos de consciência incorporados à escrita automática dos surrealistas, que rompem com o padrão tradicional de compreensão literária.

A história é muito conhecida e oferecemos aqui apenas um breve e insuficiente resumo. Suficiente, entretanto, para tornar claro que as razões do "hermetismo" de Kafka são outras. Kafka não compartilha da "melancolia da impossibilidade de expressão" de tantos de seus contemporâneos. Seu alemão é claro como o dos clássicos, e as formas por ele utilizadas são em sua maioria retomadas da tradição (como fábulas, parábolas, e novelas). Apesar de freqüentemente sua obra ser enquadrada como parte da corrente "fantástica" de literatura, essa interpretação é, como veremos adiante, facilmente questionável. Resta ainda indagar até que ponto a influência do estudo da psicanálise se configura como chave de compreensão legítima para as questões presentes em sua obra. Não podemos nos esquecer, também, da inegável influência do misticismo judaico, que sem dúvida contribui para algumas das dificuldades de compreensão de seus textos. Vejamos, portanto, como alguns comentadores incorporaram essas tendências em suas tentativas de interpretação da obra de Kafka.

Walter Benjamin já advertia, na década de 30, sobre os perigos da redução da obra de Kafka à psicanálise e ao judaísmo: "Há dois mal-entendidos possíveis com relação à Kafka: recorrer a uma interpretação natural e a uma interpretação sobrenatural. As duas, a psicanalítica e a teológica, perdem de vista o essencial"[1]. A corrente de interpretação teológica nasceu com os comentários do próprio Brod à obra de seu amigo, inaugurando uma fértil produção de escritos que têm como objetivo maior a elucidação dos enigmas kafkianos através do recurso às obras religiosas do judaísmo. Influenciada diretamente por essa vertente, mas com uma ênfase menos religiosa e mais universalista, a corrente "existencialista" de origem alemã encontrou nas obras de Kafka a imagem mais perfeita do vazio existencial a que o homem contemporâneo estaria submetido devido ao desenvolvimento da tecnologia que o afasta cada vez mais do "Ser". Podemos nos perguntar se essa alternativa de explicação não acaba dificultando ainda mais a compreensão das dificuldades do texto. Qualquer que seja a resposta é inegável a enorme acolhida, por parte da crítica literária, desses pressupostos de interpretação na análise da obra de Kafka. Adorno comentou, a esse respeito: "Do que se tem escrito sobre ele, pouca coisa conta; a maior parte é existencialismo"[2]. A postura de análise existencialista de matriz alemã atravessou fronteiras e foi incorporada também por um dos grandes expoentes de seu congênere francês: Albert Camus. A respeito da obra de Kafka ele comenta: "ela é universal porque é de inspiração religiosa"[3]. Sob a clara influência de Heidegger e Kierkegaard, Camus analisa as narrativas de Kafka como manifestação literária da experiência do absurdo da condição humana, resultado da separação conflituosa entre alma e corpo, homem e Deus: "ela expõe em todo caso o problema do absurdo em sua totalidade"[4]. Camus, entretanto, em uma indefinição comum a quase todo o existencialismo francês, trai, ainda que apenas em uma nota de rodapé, um resquício da influência da herança marxista de interpretação literária: "A notar que se pode também legitimamente interpretar as obras de Kafka no sentido de uma crítica social. É provável, entretanto, que não haja como escolher. As duas interpretações são boas"[5].

Não é o que pensam autores como Adorno, Benjamin e Anders. Para eles, a interpretação teológico-existencial dissimula em mera ideologia as intenções críticas de Kafka. Esses autores insistem na necessidade de uma interpretação literal e *imanente* dos escritos, que, apesar das influências do misticismo judaico e da psicanálise, expressariam, não apenas como conteúdo, mas na própria peculiaridade de sua estruturação formal (por exemplo através das características únicas do narrador kafkiano, da literalidade aplicada às expressões populares, etc...) um estado de alienação derivado não do rompimento com Deus ou com o Ser, mas sim fruto de uma reflexão sobre as condições sociais da época, que Kafka, como advogado trabalhista, conhecia profundamente. Nesse sentido, Benjamin, ao ressaltar que as parábolas de Kafka não remetem a doutrinas externas ao texto, expõe o tema a seu ver priorizado pelo autor: "trata-se da questão da organização da vida e do trabalho na comunidade humana. Essa questão preocupou Kafka como nenhuma outra e era impenetrável para ele"[6].

A melhor maneira de pôr à prova as diferentes interpretações é através da análise de uma obra determinada de Kafka. Interpretações genéricas muitas vezes pecam pela falta de referência direta ao texto, escamoteando eventuais equívocos de compreensão. Poderia-se argumentar, pondo em questão este propósito, que a própria escolha do texto a ser analisado já trai um ponto de vista definido. De fato, mas a exigência da análise *imanente* dos textos está presente com muito mais ênfase na leitura "materialista" (mas sempre refinadamente dialética) de Adorno, Benjamin e Anders, do que nas interpretações que pretendem apenas enquadrar o particular nas considerações gerais a respeito da "obra" de Kafka como um todo.

Uma análise particular pode, além de opor as diversas correntes de interpretação, lançar ainda uma luz sobre a questão que colocamos de início: as razões e a originalidade do tão discutido "hermetismo" de Kafka. Para isso escolhemos uma pequena narrativa, tida por vários de seus comentadores como uma das mais impenetráveis de toda a obra kafkiana: *Ein Besuch im Bergwerk* ("Uma visita à mina").

O objetivo da escolha de um texto alardeado como particularmente avesso à interpretação é tentar refletir sobre a natureza e as razões dessas dificuldades. Através da análise de uma obra específica pode-se fugir às generalidades, às vezes interessantes, mas raramente conclusivas, das interpretações globais de sua obra e vislumbrar com mais precisão os problemas de interpretação que uma narrativa determinada impõe ao leitor.

O conto ou "poema em prosa" *Ein Besuch im Bergwerk* ("Uma visita à mina")[7] faz parte do livro *Ein Landartzt* (Um médico rural), publicado por Kafka em 1919. Tendo sido publicado em vida pelo próprio autor, não há razões para que se ponha a autenticidade do texto em questão, como ocorre normalmente com a obra póstuma publicada por Max Brod. Além disso, o fato de o manuscrito ter se perdido priva os comentadores (para o bem ou para o mal) de eventuais referências a variantes desprezadas por Kafka. Apesar de todas essas aparentes vantagens oferecidas pelo texto aos seus intérpretes, Claude David, nas notas à edição francesa das *Oeuvres Complètes* de Kafka, comenta: "Uma Visita à Mina" é como um seixo tornado liso pelas águas; é uma das narrativas de Kafka que parecem não oferecer nenhuma chave para a interpretação. Por isso raramente tem instigado a perspicácia dos comentadores"[8]. De fato, a obra de referência que contém um resumo dos principais comentários à obra de

Kafka, o importante *Kafka-Handbuch* de Hartmut Binder, dedica apenas duas páginas a "Uma visita à mina"[9].

Podemos dividir o texto de "Uma visita à mina" em três partes: o primeiro e o último parágrafos, estruturalmente simétricos, correspondem respectivamente à introdução e à conclusão de uma narrativa que se concentra, em sua segunda parte, na enumeração e descrição dos visitantes que interrompem o trabalho na mina.

Logo na primeira frase, Kafka nos situa em relação ao tema da narrativa, ou seja, a visita à mina anunciada pelo título. O narrador, que em nenhum momento vai se identificar ou tecer algum comentário sobre si mesmo, permanecerá encoberto, representando, justamente pela ausência da determinação de suas características, o "nós" genérico e impessoal dos mineiros. O leitor passa a compartilhar, portanto, da visão específica desse narrador: o "mineiro" abstraído de suas qualidades individuais, que não se reconhece, em razão de sua posição social, como indivíduo, e que representa o grupo genérico dos "mineiros":

> "Heute waren die obersten Ingenieure bei uns unten. Es ist irgendein Auftrag der Direktion ergangen, neue Stollen zu legen, una da kamen die Ingenieure, um die allerersten Ausmessungen vorzunehmen. Wie jung diese Leute sind und dabei schon so verschiedenartig ! Sie haben sich alle frei entwickelt, und ungebunden zeigt sich ihr klar bestimmtes Wesen schon in jungen Jahren".
>
> ["Hoje os engenheiros que ocupam altos postos estiveram embaixo conosco. A direção expediu alguma ordem de escavar novas galerias e então os engenheiros vieram realizar as medições preliminares. Como essas pessoas são jovens e no entanto tão diferentes uma da outra! Todas elas se desenvolveram livremente e já nos anos de juventude se mostra desembaraçada sua natureza claramente definida"]

Grande parte das dificuldades de interpretação oferecidas por esse conto são conseqüência, como veremos mais tarde, da pouca atenção dada às características inerentes a esse narrador. O mineiro genérico que nos relata a visita dos engenheiros ao seu local de trabalho personifica uma visão do mundo necessariamente determinada por sua posição social.

O "hoje" que inicia a frase ressalta o caráter extraordinário da visita dos engenheiros à mina, que interrompe o monótono trabalho cotidiano dos mineiros. A presença do verbo no passado (estiveram / *waren*) antecipa ao leitor o fato de que o narrador fala de um tempo futuro, onde as conseqüências de tal visita já se fizeram presentes. Isso permite que, no início da terceira parte, na conclusão, este "hoje" seja retomado para encerrar a enumeração descritiva dos engenheiros e acentuar, mais uma vez, o quanto a rara visita é um fato que chama a atenção.

É portanto na interrupção da normalidade vazia de acontecimentos do trabalho cotidiano que há espaço para a observação atenta e curiosa dos "engenheiros que ocupam altos postos". O tema da hierarquia da divisão do trabalho, elemento fundamental a se ter presente na análise desse conto, é exposto, em um duplo sentido, espacial e hierárquico, no complemento da primeira frase: "Hoje os engenheiros que ocupam altos postos estiveram embaixo conosco" (*Heute waren die obersten Ingenieure bei uns unten*). A ação, incorporada à descrição dos engenheiros na segunda parte, é decorrente de uma mudança de espaço não esperada: a descida dos engenheiros à mina. O mesmo procedimento é utilizado por Kafka em outras narrativas: em *Der Heizer* ("O Foguista"), o personagem principal é retirado da normalidade aparente de seu desembarque na América quando desce ao interior do navio em busca do guarda-chuva perdido; já em *Ein Landartzt* ("O médico rural"), o personagem do título é obrigado a realizar uma penosa viagem, sob as agruras de uma tempestade de neve, a um vilarejo distante dez milhas de sua casa, para atender ao chamado urgente de um doente grave. O deslocamento espacial, além de se referir à alegoria da "descida aos infernos" muito utilizada na época do expressionismo para referências à situação dos trabalhadores (lembremos, por exemplo, o filme *Metropolis*, de Fritz Lang), serve principalmente para acentuar o estranhamento necessário à descrição literária do estado de alienação. Günther Anders compara esse procedimento às técnicas de pesquisa da ciência natural: "Todos nós deveríamos estar familiarizados com o deslocamento como método: a ciência natural moderna remete seu objeto a uma situação artificial – a experimental – para tocar no cerne da realidade. Estatui uma ordem em que coloca o objeto, o qual fica, assim, deslocado"[10]. O "deslocamento" da descida dos engenheiros à mina proporcionará ao narrador, ao interromper sua atividade normal e confrontá-lo com um "outro" que em última instância é responsável pelas diretrizes de seu trabalho, a oportunidade literária para que se evidencie – aos olhos do leitor, é claro – o estado de alienação em que se encontra.

O conto é construído como um instantâneo, primoroso, da alienação e de seus efeitos. Imagem que é feita por dentro, a partir de um narrador necessariamente alienado, em razão de sua posição na hierarquia geral da divisão do trabalho. A grandeza de Kafka está justamente em, através da elaboração formal da narrativa, superar o mero relato, levando o leitor a compartilhar, no ato da leitura, o terror do sem sentido decorrente da visão turva e fragmentada do narrador.

Weinberg, um legítimo e respeitado representante da corrente de interpretação anteriormente descrita como "teológica", faz uma análise bem diferente dessa primeira frase do texto[11]. Esgrimindo mais à torto que a direito etimologias confusas e desvendando citações e simbolismos improváveis, o comentador envereda em uma interpretação que não atenta para o claro contexto que molda, de dentro, a visada do narrador: "O acontecimento inteiro consiste em uma procissão sem sentido, que parte da luz do dia em direção às camadas profundas da mina, em direção ao que se encontra no mistério da alma judia – o que nela 'trabalha' se passa sob o signo da 'montanha' Sinai* que ao mesmo tempo é uma fortaleza"..."O que Kafka parece querer dizer, de maneira obscura, é que justamente *nessa* mina, na vida espiritual *judaica, pontos de apoio* (novas galerias) devem ser construídos para as representações cristãs".[12]

Deixemos um pouco de lado os mistérios da alma judaica e voltemos à análise do texto. A segunda frase desvenda o motivo da inesperada visita: "A direção expediu alguma ordem de escavar novas galerias e então os engenheiros vieram realizar as medições preliminares". É inegável que mais uma vez Kafka toca no problema fundamental da hierarquia da divisão do trabalho: mesmo os engenheiros que ocupam os mais altos postos têm de se submeter a uma instância superior (no caso, a indeterminada "direção"), da qual recebem as diretrizes de sua ação. A utilização de *irgendein* (alguma) ao invés de *ein* (uma) para se referir à ordem seguida pelos engenheiros é mais um elemento na construção, através do discurso do narrador, da imagem de uma característica básica da alienação: a inconsciência quanto aos objetivos do próprio trabalho, já que este se submete aos desígnios "insondáveis" de instâncias superiores estranhas ao próprio sujeito.

A partir desse momento o narrador volta sua atenção para os engenheiros: "Como essas pessoas são jovens e no entanto tão diferentes uma da outra! Todas elas se desenvolveram livremente e já nos anos de juventude se mostra desembaraçada sua natureza". Ao contrário dos mineiros, imersos na indiferenciação expressa pelo "nós" genérico, os engenheiros não compõem, mesmo ainda jovens, um todo sem qualidades. Chama a atenção do mineiro o fato de que eles possuem características individuais, resultado do "livre desenvolvimento" de suas naturezas, um desenvolvimento certamente impensável para nosso narrador. Outro ponto a ser ressaltado é o espanto do mineiro com a juventude de seus visitantes. Na sociedade industrial, graças à es-

* Jogo de palavras com a expressão alemã *Bergwerk* ("mina"), que é composta pelas palavras *Berg* ("montanha") e *Werk* ("obra", "trabalho").

pecialização do trabalho e à divisão da sociedade em classes, a estrutura tradicional do conhecimento acumulado pela experiência é destruída. Podemos inferir que nosso narrador/mineiro é mais velho que todos os engenheiros. Essa diferença de idade não resulta, entretanto, em um maior conhecimento das atividades desenvolvidas na mina. Muito pelo contrário, mesmo o mineiro mais experiente não teria a mínima idéia do que anotam, medem e analisam esses jovens senhores vindos lá de cima. Esse total desconhecimento do que fazem os jovens engenheiros é expresso em várias passagens da obra, e especialmente no seguinte trecho, da segunda seção da narrativa: "Cremos conhecer nossa mina e suas pedras, mas o que esse engenheiro sem parar examina aqui dessa forma é incompreensível para nós".

Do segundo até o penúltimo parágrafo o narrador enumera e descreve os diversos personagens (dez engenheiros e um servente) que interromperam o trabalho da mina. O princípio da enumeração foi utilizado por Kafka em outro conto incluído no livro *Ein Landartzt* (Um médico rural): *Elf Söhne* ("Onze filhos"). Qual a razão da utilização desse procedimento em ambos os casos ? M. Pasley sugere que o procedimento da enumeração remete à referências externas ao texto*. Essa atitude é comum a vários comentadores que insistem em considerar o "hermetismo" de Kafka como resultado da perda das chaves de leitura que dariam sentido aos eventuais símbolos por ele utilizados. No caso de *Elf Söhne*, segundo Pasley, cada um dos onze filhos se refeririam a onze outras narrativas de Kafka; em "Uma visita à mina", que nos interessa, os onze personagens personificariam onze escritores contemporâneos de Kafka, reunidos em uma publicação de seu editor, Kurt Wolff, intitulada *Der Neue Roman*. O terceiro engenheiro, por exemplo, seria Anatole France; o quarto, Heinrich Mann; o último, Hoffmannstahl, e assim por diante. O próprio David põe em dúvida a interpretação de Pasley: por que razão Anatole France, então com 73 anos, manifestaria no morder dos lábios "uma juventude impaciente, irreprimível" ? Além disso, qual a eficácia literária de um enigma praticamente indecifrável para a maioria absoluta dos leitores de Kafka?[13] Segundo Binder, para Pasley, "o aspecto cômico do princípio de enumeração aparece então como arma contra as pretensões de avaliação da grande literatura"[14]. Apesar das peculiaridades do humor judaico-germânico acho muito pouco provável que o princípio de enumeração tivesse por objetivo algum efeito cômico.

A razão desse procedimento, ao contrário do que pensa Pasley, deve ser intuída a partir de dois momentos estruturais *inter-relacionados:* a forma da narrativa e as características do narrador. Em relação à forma podemos notar que a descrição incorpora elementos narrativos que apresentam ao leitor ações dispersas no tempo. Essa mistura de descrição com ação é fundamental para preencher na narrativa a distância de tempo existente entre a introdução e a conclusão. O movimento é ascendente, ou seja, quanto mais o narrador avança nas descrições sucessivas, mais "acontecimentos narrativos" são incorporados ao comportamento dos personagens descritos. Isso gera uma fluência narrativa que acompanha o olhar do mineiro sobre os visitantes do momento em que aparecem na entrada da mina até seu desaparecimento na escuridão, e culmina na interrupção brusca do "Hoje" que anuncia o surpreendente desfecho. O princípio da enumeração seria o mais adequado para esse misto de descrição e ação desejado por Kafka. Em relação às características do narrador podemos notar que, apesar de reconhecer no grupo de visitantes diferenças consideráveis, essas são sempre calcadas na observação que o narrador/mineiro faz da posição de cada um em relação aos outros e aos equipamentos de medição. Além disso, a enumeração ressalta a distância e o estranhamento existente entre o narrador e seus superiores, os quais ele jamais havia visto. Como a posição na hierarquia é que define, aos olhos do leitor e do narrador, as características pessoais dos visitantes, estes se confundem com suas funções, em um procedimento frequente em Kafka, analisado por Anders no item significativamente intitulado "As figuras de Kafka não são mais abstratas do que os homens reais: são homens-profissão"[15].

Sem pretender esgotar todos os pontos de interesse da segunda parte da narrativa, gostaria de chamar a atenção para alguns elementos fundamentais na caracterização do que, como venho insistindo, é o cerne de seu conteúdo expressivo: ou seja, a "fixação literária" (o termo é de Anders) da alienação derivada da divisão do trabalho, tal como esta é experimentada por um narrador alienado. Nesse sentido, o narrador procura descobrir, analisando as características de cada um dos personagens descritos e a maneira pela qual cada um se relaciona com os outros, a posição destes na hierarquia. Em última instância é isso o que torna os visitantes *apreensíveis* e diferenciáveis ao olhar do narrador/mineiro. Notemos por exemplo as seguintes passagens: "um quinto, talvez o de nível mais alto"; ou "Como esses dois senhores devem estar seguros do seu posto, que créditos já devem ter conquistado em relação à mina apesar de sua juventude, uma vez que numa vistoria tão importante assim eles podem, sob o olhar do chefe, se ocupar de forma tão resoluta de assuntos pessoais ou pelo menos de questões que não estão relacionadas com a tarefa do momento !"

Não há contato algum entre os mineiros e seus superiores. A indiferença dos engenheiros para com os mineiros é vista pelo mineiro como sinal da falta de arrogância decorrente do saber que possuem: "Como é natural para os que possuem um saber tão grande, faz muito tempo que os senhores se desfizeram de toda a arrogância..." Aqui sim, a ingenuidade adquire um aspecto irônico. A ironia em Kafka é o sutil resultado da disparidade entre o que percebe o narrador e o que está compreendendo o leitor. Isso explica porque um conto trágico como *Vor dem Gesetz* ("Diante da lei") faça parte, surpreendentemente, de várias coletâneas de humor judaico.

Os instrumentos de medição são outro ponto interessante na delimitação do sem sentido que vai cercando nosso narrador. Anders detectou esse tema na obra de Kafka com precisão: "Milhares de vezes o homem de nossos dias esbarra em aparelhos cuja condição lhe é desconhecida e com os quais só pode manter relações alienantes, uma vez que a vinculação deles com o sistema de necessidades dos homens é infinitamente mediada: pois 'estranhamento' não é um truque do filósofo ou do escritor Kafka, mas um fenômeno do mundo moderno – só que o estranhamento, na vida cotidiana é encoberto pelo hábito ôco"[16]. Nem mesmo o hábito poderia encobrir o estranhamento que, em nosso caso particular, cerca os aparelhos observados pelo mineiro. Há uma espécie de descrição do caráter fetichista presente no aparato técnico-científico, tão característico de nossa era tecnológica dominada pela razão instrumental (lembremos também, por exemplo, da máquina de tortura de *In der StrafKolonie*, "Na colônia penal"). Assim, os instrumentos são tratados como frágeis crianças e seu valor não escapa nem mesmo à observação de nosso mineiro: "Aparelhos extremamente preciosos, assentados fundo no algodão mais delicado". Valor que justificaria, aos olhos do mineiro – e aqui vemos novamente a presença da ironia trágica kafkiana –, a atitude ríspida do guardião dos instrumentos: "Esse engenheiro é um pouco autoritário, mas só em nome dos aparelhos. Dez passos antes de chegar o carrinho já devemos nos esquivar a um silencioso sinal de dedo, mesmo que não haja lugar para onde se desviar".

Um último aspecto a ser ressaltado é a relação dos mineiros para com o servente. Ocupando posição intermediária entre os trabalhadores e os engenheiros, ele faz questão de se diferenciar com seu libré e um ar superior. David lembra que o libré é sempre utilizado por Kafka como signo de uma função subalterna[17]. Objeto do riso dos trabalhadores, até mesmo a atitude autoritária do servente escapa à sua compreensão: "Seja como for, rimos nas suas costas, mas uma vez que nem mesmo um raio poderia fazer com que se voltasse para nós, ele continua sendo algo incompreensível no espaço de nossa estima."

O texto chega finalmente à terceira parte, a conclusão que demonstra toda a genialidade de Kafka. Retomando o "hoje" do início o narrador encerra e interrompe o movimento de enumeração e descrição dos personagens visitantes:

"Heute wird wenig mehr

* Não tive acesso direto à interpretação de Pasley, publicada com o título "Franz Kafka: Ein Besuch im Bergwek", na revista German Life and Letters, 1946-1965, pp. 40-46. Baseei-me nos resumos dessa interpretação oferecidos por DAVID e BINDER (op. cit.).

gearbeitet; die Unterbrechung war zu ausgiebig; ein solcher Besuch nimmt alle Gedanken an Arbeit mit sich fort. Allzu verlockend ist es, den Herren in das Dunkel des Probestollens nachzublicken, in dem sie alle verschwunden sind. Auch geht unsere Arbeitsschicht bald zu Ende; wir werden die Rückkehr der Herren nicht mehr mit ansehen".

["Hoje não se vai trabalhar muito mais; a interrupção foi muito generosa; uma visita dessas leva embora qualquer idéia de trabalhar. É tentador demais acompanhar, com a vista, os senhores no escuro da galeria experimental onde eles todos sumiram. O nosso turno de trabalho também chega logo ao fim; não vamos mais assistir à volta dos senhores".]

O parágrafo final é extremamente bem construído. Todas as palavras possuem uma precisa função expressiva. Vejamos: a primeira frase ressalta a interrupção do trabalho; a segunda, ao mesmo tempo em que apresenta a razão da interrupção, dá continuidade à ação desenvolvida pelos visitantes ante ao olhar impressionado de nosso narrador ["É tentador (verlockend) demais acompanhar..."]. No original fica mais claro o processo pelo qual a frase apresenta o movimento dos engenheiros até o momento de seu desaparecimento: a seqüência *Dunkel – nachzublicken – verschwunden* retrata magistralmente o gradual desaparecer dos senhores na escuridão. O desfecho, abrupto, surpreende o leitor : "O nosso turno de trabalho também chega logo ao fim; não vamos mais assistir à volta dos senhores". Em alemão a frase se inicia com *auch*, fazendo a ligação com a frase anterior e estabelecendo uma conexão entre o fim do turno de trabalho e o fim da possibilidade de ver os senhores por entre a escuridão.

Graças à extrema qualidade literária de Kafka, compartilhamos, nesse final surpreendente, um momento do estado de alienação do narrador. A ação é interrompida por mais uma injunção externa, alheia à vontade de nosso narrador/mineiro: o término do turno de trabalho. Ao ressaltar a visão necessariamente fragmentada e incompleta, aliada ao total desconhecimento do destino dos visitantes, Kafka transmite ao leitor o terror da experiência alienada, privada da visão de um todo que lhe dê sentido. Assim nasce o sem sentido na obra de Kafka, não de simbolismos insondáveis, enigmas fantasiosos, ou angústias existenciais, mas do retrato sem concessões do estado de alienação do homem contemporâneo.

A quantidade de intérpretes que se agarram ao eventual hermetismo de Kafka para propor as mais aberrantes interpretações é, no entanto, mais espantosa do que muitos dos contos mais espantosos de Kafka. Weinberg é um excelente exemplo, como demonstra sua análise do final da narrativa: "Ele se opõe com firmeza à sedução de aguardar ainda o 'retorno dos senhores' da escuridão mortal das novas galerias – a segunda vinda de Cristo ou a restabelecimento da teocracia judaica com a vinda do messias prometido".[18]

Cabe, então, algumas breves palavras a respeito da razão das dificuldades apresentadas pela obra de Kafka. Tomemos como exemplo, sem querer com isso generalizar as conclusões daí retiradas, a nossa análise de "Uma visita à mina". Notamos que a dificuldade do texto, que poderia justificar o assombro dos comentadores detectado por David, não é o resultado de um eventual enigma cuja chave nos escaparia completamente, como quer Pasley; nem do acúmulo de citações e referências simbólicas, como quer Weinberg; mas a conseqüência de sua própria intenção expressiva: a possibilidade de retratar literariamente um estado social de alienação, onde o sem sentido passa a ser um elemento constitutivo da experiência que o homem contemporâneo tem do mundo e de si mesmo.

A chamada "Teoria Crítica", na qual, de maneira diferente, Adorno e Benjamin se enquadram, retoma e desenvolve o conceito marxista de "alienação", que passa a exprimir a incapacidade do sujeito em reconhecer a si mesmo como sujeito, devido ao fenômeno da reificação, que permeia as relações sociais, e ao esfacelamento dos parâmetros tradicionais de sentido, conseqüência da divisão social do trabalho característica da sociedade industrial. Em "Uma visita à mina" fica claro o quanto Kafka tinha consciência desse processo, fato tematizado por vários de seus intérpretes mais interessantes. Fica evidente também a fragilidade das interpretações existenciais, teológicas e psicologizantes, quando não levam em conta a dimensão social da alienação retratada nos escritos de Kafka. Ao querer acrescentar um sentido externo, não presente no próprio texto, os comentadores dessas correntes acabam perdendo de vista seu conteúdo mais visível. Não há sentido algum, por exemplo, na tentativa de desvendar o mistério do destino dos visitantes que se perderam na escuridão. Teriam eles morrido? Simbolizariam a derrocada da moral judaico-cristã? O colapso da revolução? São perguntas sem sentido, não porque não haja um sentido no texto kafkiano, mas porque o conteúdo de seu sentido é justamente a expressão formal da falta de sentido decorrente da posição que o narrador, no caso específico de "Uma visita à mina", ocupa no quadro da divisão social do trabalho, pois devido ao término de seu turno de trabalho ele não estará presente, como vimos, quando do eventual retorno de seus superiores. Às narrativas de Kafka poderiam ser aplicadas as palavras de Adorno e Anders em relação a Beckett: "São absurdas, não pela ausência de todo e qualquer sentido – seriam, então, irrelevantes –, mas porque põem o sentido em questão".[19]

Em Kafka o sentido é posto em questão a partir do momento em que o narrador passa a compartilhar com os personagens uma experiência alienada do mundo. Ou seja, ele é incapaz de expor oniscientemente o acontecimento narrado. Seu ponto de vista retrata uma situação onde não existe uma instância externa totalizante capaz de impor algo como um sentido unívoco à realidade. E isso ocorre mesmo quando a narração é feita em terceira pessoa, como no caso dos romances **O processo** e **O Castelo**. Weber já diagnosticava em nosso tempo, como resultado da fragmentação das esferas sociais tradicionais, a inevitável e irremediável (daí o pessimismo e negativismo, por exemplo, dos autores da chamada Teoria Crítica) perda de sentido (*Sinnverlust*) e da liberdade (*Freiheitsverlust*). Kafka nos oferece um retrato literário seco e cru dessa realidade, o que torna suas obras, antes de tudo, objetos de *conhecimento*, devido ao conteúdo de verdade social que expressam.

Por isso a insistência de Adorno e Benjamin, quando argumentam que Kafka deve ser visto como um escritor realista. A caracterização literária dos mineiros de Kafka é mais realista do que a realizada por Zola, no **Germinal**, porque a pretensa objetividade da visada do narrador realista tradicional coloca, em si mesma, a questão da possibilidade da determinação de um sentido externo à ação narrada. Fazendo de dentro a crítica à alienação, Kafka ofereceria uma resposta à questão de como ainda permanecer realista, sem compactuar com a onipresente ideologia reificante. A saída encontrada impõe ao escritor a necessidade do momento de negação, expresso por exemplo na seguinte frase de Kafka "Há esperança suficiente, esperança infinita, mas não para nós"[20]. O que justifica o comentário de Adorno: "A arte nova, curvada sob seu enorme fardo. aceita tão mal a realidade que se lhe esvai o divertimento na ficção. Nem sequer pretende reproduzir a fachada. Ao impedir a contaminação com o que simplesmente existe, exprime-o ainda mais inexoravelmente. A força de Kafka é já a de um sentimento negativo da realidade; o que nele aparece como fantástico é justamente o *Comment c'est*".[21] **M**

BIBLIOGRAFIA

Obras de Kafka:

Sämtliche Erzählungen. Organizados por Paul Raabe. Frankfurt, Fischer, 1987.

Um médico rural. Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Brasiliense, 1992.

Oeuvres Complètes. Organizada por Claude David. Paris, Pléiade, 1980, 2 Vol.

Comentadores:

ADORNO, T.W. "Aufzeichnungen zu Kafka" in *Prismen (GS 10.1).* Frankfurt, Suhrkamp, 1990.

ADORNO, T.W. *Teoria Estética.* Lisboa, Edições 70, 1987.
ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra.* São Paulo, Perspectiva, 1969.
BENJAMIN, Walter. "Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte" in *Obras Escolhidas I.* são Paulo, Brasiliense, 1985.
BINDER, Hartmut. *Kafka-Handbuch*; Stuttgart, Kröner, 1979. 2 vols.
CAMUS, Albert. "L'espoir et l'absurde dans l'oeuvre de Franz Kafka" in *Le mythe de Sisyphe,* Paris, Gallimard, 1942.
WEINBERG, Kurt. *Kafkas Dichtungen: Die Travestien des Mythos.* Bern, Francke, 1963.

(1) BENJAMIN, Walter. "Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte". In Obras escolhidas I. São Paulo, Brasiliense, 1985. p. 152.
(2) ADORNO, Theodor. "Aufzeichnungen zu Kafka". In Prismen (GS 10.1). Frankfurt, Suhrkamp, 1990. p. 254.
(3) CAMUS, Albert. "L'espoir et l'absurde dans l'oeuvre de Franz Kafka". In Le Mythe de Sisiphe. Paris, Gallimard, 1942. p. 184.
(4) Idem, ibidem, p. 185.
(5) Idem, ibidem, p. 172.
(6) BENJAMIN, Walter. Op. cit. p. 148.
(7) "Ein Besuch im Bergwerk". In Sämtliche Erzählungen. Org. Paul Raabe. Frankfurt, Fischer, 1987. pp. 136-138. Tradução brasileira ("Uma visita à mina") por Modesto Carone. In Um médico rural. São Paulo, Brasiliense, 1992. pp 33-36.
(8) KAFKA, Franz. Oeuvres complètes. Paris, Pléiade, 1980. Tomo II, p. 111.
(9) BINDER, Harmut. Kafka Handbuch. Stuttgart, Kröner, 1879. pp. 339-340.
(10) ANDERS, Günther. Kafka: pró e contra. São Paulo, Perspectiva, 1969. p. 16.
(11) A análise de Weinberg encontra-se em seu livro Kafkas Dichtungen: Die Travestien des Mythos. Bern, Francke, 1963. pp. 411-429.
(12) WEINBERG. Op. cit., pp. 411-412.
(13) DAVID, Claude. Op. cit., p. 1111.
(14) BINDER, Harmut. Op. cit. , p. 340.
(15) ANDERS, Günther. Op. cit., p. 50.
(16) Idem, ibidem. p. 17.
(17) DAVID, Claude. Op. cit, p.1112.
(18) WEINBERG. Op. cit., p. 426.
(19) ADORNO, Theodor. Teoria estética. Lisboa, Edições 70, 1987. p. 176.
(20) Apud BENJAMIN, W. Op. cit., p. 142.
(21) ADORNO, T. Teoria estética. p. 31.

* Mestrando do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo.

Sobre um CONTO DE KAFKA

ARIOVALDO JOSÉ VIDAL*

Ao ler "Um médico rural", o leitor sente estar diante de um dos mais enigmáticos contos de Franz Kafka. O prazer do ato de interpretar é logo espicaçado, mas o mesmo leitor se mostra temeroso pela certeza de estar diante também de uma obra-prima da *short-story.* Sendo assim, só resta a ele tatear o mundo insólito do narrador e dar-se por contente se achou aqui e ali uns indícios que fazem sentido. Seu desconcerto ocorre, entre outras razões, por ser o conto um tanto diferente do restante da obra, pois está relativamente distante do conhecido "antipsicologismo" de Kafka, ou ao menos distante do "falar frio e sóbrio" do comum de seus narradores. Na verdade, há nele uma comoção que não há em nenhum outro conto do autor, além de ser dos poucos em que aparecem insinuações sexuais como as de estupro[1].

Da mesma forma que em outros textos do livro, há no conto "Um médico rural" o motivo recorrente da "existência que passa e da viagem vital que nunca alcança o fim", nas palavras de seu tradutor[2]. Mas esse motivo épico por natureza aparece adensado por uma multiplicidade intrincada e insólita de cenas, de tal forma que algumas passagens se diriam sem sentido. Não é o que ocorre, sem dúvida, e a razão está num fato evidente: se a narrativa não tivesse sentido, de onde viria tanta força? É que o sentido deve estar no conto da mesma forma "contraída" que a lembrança da vida na memória do avô de "A próxima aldeia".

A importância da narrativa para o conjunto do livro e para o autor está indiciada no fato de dar título ao volume. Qual a razão para isso? Como consta da edição brasileira, até agosto de 1917 o título da obra era outro; em agosto ocorre a mudança, justamente no mês em que Kafka sofre sua primeira crise da doença que iria vitimá-lo. Ainda que seja coincidência, o fato é que o conto possui certa analogia com outros, nos quais a figura central é a desse jovem franzino e doentio, imagem que ganha uma ênfase particular ao iniciar-se o processo de debilidade do autor.

Mais do que em "A preocupação do pai de família" ou "Onze filhos", é nesse conto que Kafka está presente com seu drama de jovem doente. Nem pensar em algo como conto confessional ou coisa propriamente biográfica; pensar, isto sim, numa analogia com a situação do autor, mas tratada de forma "bela e madura", como queria seu editor[3]. Para isso, concorre no conto uma riqueza de pontos de vista que nada têm de lamentoso, piegas, ainda que muito de desencanto irremediável.

O ponto de partida é devidamente banal, como convém a Kafka: um médico deve fazer uma viagem urgente a uma aldeia distante, onde um jovem está em estado grave. A noite é de frio intenso, o médico não tem quem lhe empreste os cavalos, a situação é de desespero. Mas há, sim, cavalos: "A gente não sabe as coisas que tem armazenadas na própria casa" (p. 10). Com o aparecimento dos cavalos e do cavalariço, instaura-se na narrativa o estranhamento que irá persistir até o fim. Cria-se, na verdade, uma sintaxe de alternância entre o realismo e o insólito, como num filme em que em determinados momentos o projetor se descuidasse, e o personagem se

visse *impotente* para conter o redemoinho dos fatos e do tempo.

De posse dos cavalos – e talvez fosse melhor dizer: apossado pelos cavalos – o médico encaminha-se até a aldeia e a casa do doente. É maior a rapidez com que ele entra no quarto do estranho do que seria se entrasse no de sua casa para salvar Rosa, que está sendo violentada pelo cavalariço desconhecido. Depois de uma cura frustrada – a passagem mais incompreensível do conto – ele retoma os cavalos para o percurso de volta, agora com uma lentidão desesperadora, como se toda a energia houvesse desaparecido.

Aos cavalos está associada a idéia de virilidade ou força vital; quando incontrolável e superior ao homem, como em muitos exemplos da literatura, essa força encarna uma entidade maligna que o leva à destruição. É o caso exemplar do conto *Metzengerstein*, de Edgar Allan Poe, em que aparece na estrebaria do Barão Frederick um portentoso cavalo que pertencera ao inimigo do barão. Certa noite tenebrosa, depois de montado e de uma cavalgada pela propriedade do nobre, o cavalo atira-se ao castelo em chamas, destruindo seu novo senhor.

Nos dois contos, o motivo dos cavalos exerce a função de força incontrolável e de origem desconhecida, mesmo que em Kafka não haja seres carregados de *pathos* como são os de Poe. E nos dois casos, o cavalo é instrumento de vingança do inimigo, com uma diferença fundamental: em Poe, é o cavalo do Conde de Berlifitzing que volta para vingar as humilhações e derrotas sofridas por seu antigo proprietário; mas em Kafka, o novo proprietário é um pacífico burguês, médico e cura das aldeias ao redor, que se vê de repente nas mãos de um estranho e familiar cavalariço, saído da escuridão do espaço privado, e que ele nem mesmo sabia que tinha em *casa*.

O médico de Kafka possui, ao invés do orgulho dos personagens de Poe, uma impotência comum a todos os heróis do escritor tcheco, e por isso a idéia de uma vingança por parte do cavalariço (e dos cavalos) seria injustificada no conto. Isso explica-se por não ser Kafka romântico: seu médico não vive a questão do duplo como uma mistura de soberba e culpa; no antipsicologismo de Kafka, não é o personagem que é ambíguo, e sim a situação. Mas não estaremos muito longe de decifrar *a situação*, se dissermos que o cura e o cavalariço são, em alguma medida, o médico e o monstro.

O jovem e o cavalariço

O conto está estruturado a partir de dualidades, que se iniciam com o espaço: a casa do médico e a casa do paciente. A partir dessa dualidade, se estabelecem outras que fazem cruzar os ambientes, de tal modo que a cena da cura na casa do paciente seja tão importante quanto os acontecimentos da outra casa, comprovando que em Kafka tudo está mesmo no primeiro plano. Dito de outro modo, mal começa o conto, e o que sugere uma situação *claramente* dúplice ganha logo a indefinição do *ambíguo*. Assim, a contradição inicial já está dada: ir salvar um doente significa condenar a empregada e protegida à violência do cavalariço, o que é uma maneira de negar sua ação profissional. Por ser médico, vive igualmente a ambigüidade de transitar nos espaços públicos e privados, salas e quartos, em que tem acesso à aparência e à intimidade dos pacientes; e por isso, deve levar a eles um alívio que inclua o corpo e a alma, de acordo com a antiga noção do sacerdócio médico. Tanto que, no núcleo incompreensível do conto – o diálogo com o jovem enfermo –, a terapêutica que prescreve resume-se a palavras, a conselhos que dá ao jovem. Por tudo, as feridas físicas do conto são também feridas psíquicas.

Ao *descobrir* o rapaz, o médico percebe a ferida horrível que o outro possui: "No seu lado direito, na região dos quadris, abriu-se uma ferida grande como a palma da mão. Cor-de-rosa, em vários matizes, escura no fundo, tornando-se clara nas bordas, delicadamente granulada, com o sangue coagulado de forma irregular, aberta como a boca de uma mina à luz do dia. Assim parece à distância. De perto mostra mais uma complicação. Quem pode olhar para isso sem dar um leve assobio? Vermes da grossura e comprimento do meu dedo mínimo, rosados por natureza e além disso salpicados de sangue, reviram-se para a luz, presos no interior da ferida, com cabecinhas brancas e muitas perninhas. Pobre rapaz, não é possível ajudá-lo. Descobri sua grande ferida; essa flor no seu flanco vai arruiná-lo." (p. 13)

O jovem está realmente doente. O rapaz e sua família reproduzem, de forma concentrada, a mesma situação de **A metamorfose**: pai, mãe, irmã e irmão, e o mesmo filho cujo corpo está sujeito a estágios *inferos* do ser. Não é casual que o médico, ao receber um copo de rum do chefe da família, refira-se ao garoto como o "tesouro" do pai: dos vermes ele chegará à barata. Mais do que doente, está ferido numa região "próxima aos quadris", próxima também à região pubiana: é difícil não pensar nessa "boca" como uma imagem sugestiva da impotência e/ou do feminino. Mas se isso for reduzir o conto a lugares-comuns, será possível ao menos dizer que a ferida fragiliza o jovem personagem na região central do corpo, aquela que deveria ser a mais viril; e fragiliza, na bela imagem aliterativa da tradução brasileira: "essa flor no seu flanco". Num caso, a flor é metáfora de ferida (flor no flanco); no outro, é metáfora de mulher (Rosa). De imediato, vem-nos a comparação inevitável: enquanto o médico – habitante de duas casas – descobre a ferida de um jovem, o outro estupra sua companheira. E note-se a sugestão erótica no desconsolo do rapaz, ao dizer que a "bela ferida" foi "todo o seu dote", mostrando a interdição à sexualidade do casamento.

Na novela "A construção", uma das mais deprimentes de Kafka, há uma espécie de círculo dialético que pode ser visto como uma forma de determinismo natural: o animal-narrador devora os animais menores, mas está exposto à devoração dos animais maiores. Ao pensar no encontro final com o grande inimigo, ele sabe que "com uma fome nova e diferente, mesmo que estejamos completamente saciados, mostraremos, sem sentir, nossas garras e nossos dentes um para o outro"[4]. Há mesmo um sentimento de maldade inerente aos seres, pois o mal se reproduz em todos os níveis da espécie, o que se reforça pelo fato de o escritor utilizar animais em seus contos. Kafka é sábio o suficiente para mostrar a crueldade do texugo que dilacera suas vítimas afogado em sangue e pedaços de carne; o animal teme que seu inimigo faça com ele *o que ele faz com os outros*. Há em Kafka uma visão que parece oscilar de um determinismo histórico (o superpoder do mundo administrado) a um determinismo natural (a vida como uma caçada dos fortes aos fracos). O caso da "Pequena fábula" entre o gato e o rato é exemplar: ao invés de metafísica, sua visão é propriamente física.

No caso de "A construção", é possível uma leitura alegórica; mas no caso de "Um médico rural", a violência do contraste é também bastante clara, e não parece haver necessidade do alegórico, simplesmente porque a sexualidade possui um estatuto temático que não requer a transferência de sentido. Não sei dizer até que ponto a leitura de Freud pelo autor tem a ver com isso, mas há no conto do médico um círculo igualmente fechado, só que dessa vez de determinismo sexual – se a expressão não for de mau-gosto. Com esses vários "determinismos", não se trata de ler Kafka como escritor do século XIX; a expressão busca apenas qualificar um pouco mais o que Anatol Rosenfeld chama de "estruturas essenciais do homem" (p. 235).

O jovem e o médico

Voltando ao conto, a situação se complica quando o médico é despido e deitado ao lado do paciente; mostra-se doente como ele, mas também apto a compreendê-lo, por estar na mesma condição. O diálogo que se segue é decisivo:

> "– Devo me contentar com essa desculpa? Ah, certamente que sim. Tenho sempre de me contentar. Vim ao mundo com uma bela ferida; foi esse todo o meu *dote*.
>
> – Jovem amigo – digo – o seu erro é: você não tem visão das coisas. Eu, que já estive em todos os quartos de doentes, por toda parte, eu lhe digo: sua ferida não é assim tão má. Aberta com dois golpes de machado em ângulo agudo. Muitos oferecem o flanco e quase não ouvem o machado na

mata, muito menos que ele se *aproxima.*

– É realmente assim ou na febre você me *engana?*

– É realmente assim, aceite a palavra de honra de um médico oficial." (p. 15)

Com esse diálogo, o médico fica parecendo um charlatão, que se propõe a curar um doente sem conhecer a doença, e sem mesmo perceber que o doente está doente. Na verdade, ele é mais um pobre-diabo do que um charlatão, outro caso de "narrador insciente" em Kafka. Algo parecido com a cena extraordinária de **Morangos Silvestres**, de Ingmar Bergman, em que um velho médico relembra o exame de medicina, em que dizia que a paciente estava morta; a "morta" abria os olhos e soltava uma gargalhada. E o equívoco era metáfora do que fora a vida do médico.

Há sem dúvida na obra de Kafka a falência da sabedoria e da competência. Mas o médico, quando fala, possui uma serenidade que está muito próxima da sabedoria. E note-se que se não fosse assim, se ele fosse um charlatão e a frase nos passasse somente uma sensação de riso, pelo despropósito em relação à gravidade da ferida, o conto seria banal pelo que teria de óbvio, tornando a leitura fácil. A diferença ostensiva em relação a quase todo o restante da obra é que nesse conto as tensões são febris. Quer dizer, o tom e o ritmo não são serenos como em outros casos; e isso tem uma explicação: pode-se dizer que há um sentimento de desespero do narrador, do paciente, de Rosa, aliado à violência decidida do estranho cavalariço. Ali, o narrador sai de seu retraimento já pela própria profissão, pois como médico deve ser portador de uma força que aplaque as dores dos homens. Num conto tenso como é, a possibilidade da ironia é menor.

A última expressão, "médico oficial", poderia sugerir nele a charlatanice mencionada; mas nem os episódios, nem o tom do conto e da passagem sugerem isso. Ao falar em "médico oficial", parece haver certa intenção de dignidade, de um velho querendo convencer pela autoridade ao garoto renitente. Tanto é assim que o médico encarna o pai compreensivo que Kafka não teve, pois os conselhos que dá ao jovem são um "veredicto" (p. 11) bem diferente do "Veredicto", outro de seus contos terríveis. E o próprio médico reconhece que se "sentiria mal no estreito mundo do velho" (p. 12).

O narrador fala de um ponto de vista elevado, de alguém que "esteve em todos os quartos de doentes"; o que estranha é não falar de um absurdo apocalíptico: ao contrário, fala de uma possibilidade que se sobrepõe ao absurdo, ao dizer que a ferida não é assim tão má. Sente-se com o tom da frase justamente um sentido forte de experiência, diga-se de passagem a mesma experiência funda da vida que está na voz do narrador de vários contos de Kafka. De mais a mais, as imagens que o médico utiliza para convencer o jovem possuem uma força enigmática que não falseiam a "verdade poética": falam em tom de sabedoria cifrada.

Sendo assim, cria-se um problema para o leitor, pois uma passagem aparentemente contradiz a outra. A opinião do rapaz sobre si próprio confirma a do médico pelas palavras quase idênticas: ele pertence à grande família humana cuja herança é "uma bela ferida". Com certeza Kafka não pensava somente nas feridas do corpo, mas necessariamente naquelas da alma, pois o médico ao invés de medicar o outro, aconselha-o, dizendo-lhe que sua ferida não é tão grave. A mesma mobilidade insólita da representação, oscilando entre o realismo e o fantástico quanto à lógica dos acontecimentos, mostra-se também na situação grave do jovem: seu mal é horrível e não é tão mau assim*.

Se a leitura estiver correta, digo que se cria pela contradição uma fresta na negatividade kafkiana, uma possibilidade de o real não ser visto pela negação absoluta. Ao que parece, o narrador inverte a lacônica sentença do avô de "A próxima aldeia": nesse pequeno conto, o neto apodera-se da experiência do avô, e cria para si a impossibilidade da vida. Ou seja, por mais que a experiência diga que é impossível chegar-se à próxima aldeia durante a vida, nem por isso os netos – os jovens – deixarão de tentar, o que sempre implicará a possibilidade. O laconismo da pequena história sugere o drama de um neto de quem a experiência do avô se apoderou e imobilizou. Arrisco a dizer que a frase do médico rural inverte a situação do ancião do outro conto, e fala nessa possibilidade, aliada inegavelmente à juventude. Ou seja, se a situação dos jovens nos dois contos é mesma, de recusa, a dos velhos alterou-se, ao menos quanto ao conselho. Essa possibilidade está no fato de o conselho afastar-se das relações de poder, e falar de situações da esfera privada. Se é certo que esta é atingida pela esfera do público, é certo também que não são exatamente as mesmas.

Há na obra de Kafka certa modulação que faz com que *repontem* aqui e ali determinadas alternativas, não de salvação do homem, mas de possibilidades que também são reais: "E descubro que, para mim, as coisas curiosamente não estão tão mal quanto muitas vezes acreditei e na certa vou acreditar quando descer à minha morada." (p. 105) Essas palavras do animal-narrador de "A construção" mostram as modulações mencionadas: o real, ao menos em alguns contos e novelas, surge como o campo do possível, não se esgotando na absoluta negatividade. Tome-se uma frase de Kafka: "Há muita esperança, mas não para nós"[5]: construções antitéticas como essa – de Kafka ou sobre ele – e que são lapidares para a compreensão do autor, pressupõem sempre um pólo positivo de onde, por certo, o sujeito está alijado, mas para onde olha incessantemente.

O desconcertante é que frases como a do médico ou do animal-narrador nem sempre são apenas preparação para o desenlace catastrófico: ficam soando soltas durante todo o conto como pequenas ilhas de alternância em relação à situação geral, sem se sujeitar à negatividade última. Ou seja, não servem apenas como contraste ao desastre final; são uma alternativa necessária a uma representação que se quer absolutamente negativa. Uma das dualidades da obra de Kafka é a situação de espera ou desejo que nunca é alcançado; mas observe-se que a catástrofe muitas vezes também não chega.

Se um estado de perigo é a imagem melhor da consciência plena – citando outra das frases centrais do autor – a frase não diz que necessariamente o perigo deva levar ao medo ou à imobilidade. Há momentos em que a consciência descobre que se o medo é uma das faces da realidade, não é a única. Talvez isso explique as imagens cifradas que o médico receita ao paciente: "Muitos oferecem o flanco e quase não ouvem o machado na mata, muito menos que ele se aproxima". São imagens que recordam o vai-e-vem do pensamento neurótico do texugo, sempre às voltas com o inimigo mortal (o bicho, o machado na floresta), mas que pode não vir. O próprio narrador de "A construção" lembra-se que melhor era a vida de perigos indiferenciados.

O caso de Odradek é exemplar, pois ele possui uma plenitude, ainda que feita do precário, que é necessariamente uma alternativa ao universo sufocado do pai de família. E o que é mais importante: ele não aponta simplesmente para uma outra ordem, *mas vive uma outra ordem*, contrapondo-se ao animal de "A construção", este corroído pelo medo. Ao final dessa novela, o animal está velho e o grande inimigo que se aproxima é a morte, momento da revelação da experiência, que já não serve mais, como sabemos, porque vem fora de hora. Mas nem por isso deixa de ser iluminadora: "Como é que, durante tanto tempo, tudo correu calmo e feliz? (...) O que eram, diante deste, os pequenos perigos sobre os quais passei o tempo pensando?" (p. 100) E note-se que ao final da novela tudo "continuou inalterado". É certo que aqui estamos longe de uma leitura alegórica (o inimigo como o nazismo) e próximos da experiência do sujeito, que em Kafka, pela reificação, está quase que liquidada: talvez não totalmente.

O médico e o cavalariço

Entretanto, se há alguma possibilidade para o jovem de "Um médico rural" – caso acredite que seu mal não é tão grave assim – o médico decrépito por seu lado está irremediavelmente perdido, pois ao voltar vagaroso cumpre a impossibilidade de chegar do avô de "A próxima aldeia".

Há ambigüidades não somente entre os

* Deve-se observar que o médico ratifica sua opinião em três momentos distintos do conto: a) antes de descobrir o rapaz: "Confirma-se o que sei: o rapaz está são" (p. 12); b) durante o diálogo (p. 15); e c) no final, ao falar que havia sido um "alarme falso" (p. 16).

ambientes, mas em cada um deles: quando o cavalariço bate a porta sobre o médico, numa cena de efeito cinematográfico, a porta que se fecha é conhecida do leitor, pois é a mesma de "Diante da lei", em que o poder a fecha sobre o decrépito camponês, como a tampa do ataúde. No nosso conto, a invasão do cavalariço possui o mesmo significado virtual, o de ser também a consumação de uma porta que se fecha sobre a impotência do decrépito médico camponês. Rosenfeld refere-se à presença "quase obsessiva" das portas em Kafka, "esses limiares entre a intimidade e o mundo" (p. 237).

Há algo de quixotesco na tentativa do médico em salvar a honra de Rosa, montado num cavalo que não o obedece nem na ida nem na volta. Enquanto este vai à aldeia vizinha entrar na intimidade de um estranho paciente, um impaciente estranho penetra sua intimidade e toma seu lugar: a saúde do médico opõe-se à situação do doente, assim como a virilidade do cavalariço opõe-se flagrantemente à decrepitude do médico. Há uma forma de descentramento do mundo em que o narrador, que vai visitar a vítima, é ele também uma vítima, um doente visitando outro doente.

O modo como é escorraçado pela aldeia lembra o grotesco da cena do romântico alemão Achim von Arnim, em "Os morgados", lá igualmente a de um médico escorraçado: "Sentada à boléia está a morte, a fome e a dor se acham entre os cavalos, espíritos pernetas e manetas voam ao redor do coche e exigem do atroz indivíduo, que as observa com apetites canibais, a devolução de braços e pernas. Seus acusadores correm, gritando, atrás dela: são as almas que arrebatou do mundo antes do tempo..."[6]. São cenas, como diz Kayser, de um "mundo de ponta a ponta podre, caduco, corrupto e criminoso, anterior à irrupção do caos revolucionário." (p. 79). Ou como diz o médico de nosso conto, cenas "desta época desafortunada", em que "uma vez atendido o alarme falso da sineta noturna não há mais o que remediar, nunca mais." (p. 15 e 16).

No caso deste último, o precário de sua autoridade fica claro no fato de ficar sem roupa, expondo a um tempo (pela zombaria das crianças) a indigência moral, e (pela sugestão do frio rigoroso de inverno) a indigência do corpo, "o mais esquecido dos países estrangeiros", como diz Walter Benjamin*, lendo o escritor tcheco[7]. O encontro com o jovem é o encontro com sua juventude perdida, a impossibilidade de romper o círculo da impotência e da morte. É curioso que ao tratar com o rapaz, que lhe pedira para deixá-lo morrer, ele pense: "Tenho ainda de cuidar de Rosa, além disso o jovem pode estar com a razão e também eu quero morrer." (p. 12). A contiguidade entre a intenção de cuidar de Rosa e o desejo de morrer não é gratuita: é, num conto tão conciso e cheio de transferências, a expressão de amor e morte. Essa preocupação subterrânea vem um pouco mais à tona, ao dizer que, se os cavalos fossem rápidos, ele saltaria da cama do inválido para sua cama, onde estaria naquela hora a moça sendo deflorada (p. 15). E fica explícita a preocupação amorosa ao referir-se a Rosa: "Essa bela moça que durante anos viveu na minha casa quase sem que eu a percebesse." (p. 13).

Mas a volta dos cavalos é já sem qualquer energia, pois parece a derradeira viagem de volta a casa, o médico irremediavelmente envelhecido: "Devagar como homens velhos trilhamos o deserto de neve" (p. 15). A aproximação entre homens e cavalos esclarece a dualidade fundamental do conto: por um lado, o médico e os cavalos estão sujeitos ao mundo administrado e estéril (o deserto de neve), assim como o cavalo do primeiro conto do livro, Bucéfalo, que se tornou advogado, e o símio do último, transformado num pacato burguês. A noção fundamental em Kafka do homem-profissão repete-se aqui com esse médico preocupado com seu "próspero consultório" (p. 15). Por outro lado, tal situação opõe-se flagrantemente ao início, em que o "cavalariço" (cuja falta de nome lhe atribui algo de animalesco) chamava aos cavalos de irmão e irmã (p. 10), e possuía uma vitalidade próxima à dos animais. Da mesma forma que ele dera vigor aos cavalos como um instrumento de seu poder, os cavalos perdem a energia por influência do celibatário estéril.

O médico (o artista) transita entre os quartos dos doentes, enquanto seu quarto é invadido para mostrar sua indigência física. Assim como certas inversões que ocorrem em outros casos de Kafka, aqui também o grande doente é aquele que perdeu a vida tentando curar os outros, sem perceber a esterilidade de sua condição. A experiência mais uma vez está ausente do mundo de Kafka, e justamente na voz de um "médico experiente"; mais uma vez a profissão é a pena que seu personagem cumpre, o que faz dele não um charlatão, mas uma vítima. Talvez haja salvação para o jovem, não para ele. **M**

* Walter Benjamin, Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política, trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1985, v. 1, p. 158. Deve-se notar que, ao ser deitado ao lado do rapaz, sem roupa, o médico duplica ironicamente a cena da outra casa; para ele e para o jovem doente, o estranho cavalariço que aparece e desaparece do conto vem do "mais esquecido dos países estrangeiros".

(1) Edição utilizada: Franz Kafka, Um médico rural, trad. e posfácio de Modesto Carone, São Paulo, Brasiliense, 1990; as duas expressões em aspas são de Anatol Rosenfeld, Texto/contexto, São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 235 e 232.
(2) Ed. cit., p. 74.
(3) A citação é de Modesto Carone, na ed. cit., p. 72.
(4) Franz Kafka, Um artista da fome, trad. e posfácio de Modesto Carone, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 105.
(5) *Apud* Modesto Carone, in Um médico rural, ed. cit., p. 75.
(6) A citação e interpretação do conto de Arnim estão em Wolfgang Kayser, O grotesco, trad. de J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 78-80.

* Doutorando e professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/ FFLCH/USP
Na revisão do texto, contei com sugestões preciosas de Regina Lúcia Pontieri.

ELETRA de SÓFOCLES

CONJUNÇÕES e POLARIDADES

YUDITH ROSENBAUM*

Na Origem da tragédia, Nietsche afirma que a derrocada do mito trágico se consuma com o "socratismo". A "serenidade helênica" teria anunciado, portanto, o crepúsculo da tragédia grega[1]. De fato, o drama grego antigo foi único e fugaz; mas as forças que o engendraram, como também o mostrou o filósofo alemão, parecem inextinguíveis. Daí, então, o interesse pela visão trágica do mundo, tal como foi concebida pelos gregos no século V a.C., permanecer ainda tão vivo entre nós. Falar da tragédia grega é, sim, revelar as particularidades de um homem historicamente situado; mas é também tocar a tragicidade contemporânea de um homem que ainda hoje se confronta com seus limites e possibilidades.

Motivados por esse pano de fundo, propomo-nos aqui estudar alguns aspectos da dimensão estética e literária do texto **Eletra**, de Sófocles, priorizando a leitura de dois pontos de vista: o aristotélico e o estilístico. Subsidiando tal análise, a psicanálise e a visão helenista da tragédia deverão participar do estudo, de modo a ampliar suas possibilidades interpretativas, tanto no que diz respeito aos aspectos simbólicos do texto, quanto à inserção histórica que lhe é própria. O objetivo não é (e nem poderia ser) esgotar as vertentes analíticas da obra, mas levantar alguns pontos de reflexão inspiradores de novas análises.

De início, citemos Aristóteles, para quem a tragédia é "imitação de uma ação de caráter elevado(...) e que, suscitando o terror e piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções"[2]. A partir dessa definição é possível percorrer a **Eletra**, de Sófocles, e acompanhar como tal peça realiza com perfeição a finalidade da tragédia. Poderíamos, por exemplo, enfatizar a questão da ação como categoria fundamental, começando pela primeira fala do prólogo, no qual o Aio incita Orestes a agir: "É chegado o momento em que não cabem retardamentos e é preciso ação"[3]. De fato, todo o drama se constitui na espera dessa ação, desse agir que inicia e termina o drama. Toda a peça se dá nesse intervalo entre o incitamento à ação e a sua realização, tendo como protagonista da espera a irmã de Orestes, Eletra. Pode-se dizer que essa ação, que há de redimir a desgraça na qual se encontra a personagem principal, é a tela onde se projeta a personalidade obstinada de Eletra. Ela se coloca no centro do drama (ao contrário da mesma personagem nas **Coéforas**, de Ésquilo) e se constrói como heroína justamente no confronto com as demais personagens: Crisótemis e Clitemnestra (sobre isso comentaremos mais adiante).

Essa ação de "caráter elevado" de que fala Aristóteles acaba por definir a grandeza das personagens, Eletra e Orestes, num intrincado jogo de cenas que atende a uma rigorosa trama dos fatos (ou *mythos*), considerada por Aristóteles como a parte mais importante da tragédia. Sendo a tragédia imitação de ações e de vida, e não de homens, o que nos interessa comentar aqui é precisamente como essa imitação se dá, ou seja, compreender a estrutura da peça enquanto composição dos atos, de modo a surpreender seu alcance literário mais profundo.

Sobre o *mythos*, diz Aristóteles que "deve imitar as (ações) que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles também se confunda ou mude a ordem do todo".[4] Tal noção de unidade é essencial na teoria da tragédia de Aristóteles por ligar-se estreitamente ao conceito de *verossimilhança*, ou seja, organização dada por uma rigorosa causalidade interna que convence e persuade. Não se trata aqui do que é verídico, mas do que, mesmo impossível, é verossímil, necessário, no interior da obra. Como se dá essa estruturação em **Eletra**? Sabemos que quanto mais coesas as partes, maior o efeito alcançado pela tragédia. Tendo como as partes essenciais do *mythos* a *peripécia* (reviravolta da ação, mutação dos sucessos em seu contrário) e a *anagnórisis* (passagem do ignorar ao conhecer, ponto em que se revela uma identidade), é preciso agora passar ao texto, acompanhar sua montagem e tentar depreender dela alguns sentidos importantes.

O prólogo traz Orestes revelando seu plano de vingança ao Aio, o mesmo que o guardou desde criança para realizar a presente empreitada. Quando Orestes se dirige ao oráculo de Delfos não pergunta se deve ou não vingar o pai, mas "de que forma deveria punir os assassinos". Temos aí que o alvo é incontestável, absoluto e definido, restando apenas conhecer os modos de atingi-lo. Ao aproximar **Eletra** à peça **Filoctetes**, Reinhardt comenta essa questão dos meios e dos fins:

> "*Dans les deux drames un but est fixé dès le départ sous la forme d'une tâche, et de façon telle qu'il ne fait aucun doute qu'il sera atteint; il est prophétisé, les dieux l'on prescrit. Mais reste entière la question des moyens; un plan est dressé, le commencement d'une tromperie est mis en scène sous nos yeux - d'une tromperie dont fera les frais un troisième personnage, passif, encore inconnu, encore laissé dans l'ombre, et pourtant déjà tout proche, familier... Le plan sera tantôt retardé, tantôt compromis par l'âme tourmentée, qui s'insurgera contre lui, puis finalement exécuté.*"[5]
>
> [Nas duas tragédias, um objetivo é fixado desde o começo, sob a forma de uma tarefa, e de modo tal que não reste nenhuma dúvida de que será atingido; ele é profetizado, os deuses prescreveram-no. Mas fica inteira a questão dos meios; um plano é traçado, o começo de uma farsa é posta em cena sob nossos olhos – de uma farsa cujos gastos serão feitos por uma terceira personagem, passiva, ainda desconhecida, ainda deixada na sombra, e no entanto já tão próxima, familiar... O plano ora será retardado, ora comprometido pela alma atormentada, que se insurgirá contra ele, depois finalmente executado.]

Temos, então, que o início do drama antecipa seu fim, fazendo com que as cenas seguintes sejam um desenrolar do que se apresenta condensado no prólogo, já que ali Orestes diz o que lhe revelou o oráculo: "que eu próprio, por astúcia e sem ajuda de bando armado, com as minhas mãos exercesse a matança justiceira". A mensagem oracular, que ao mesmo tempo revela e encobre, deixa claro a quem cabe a ação, mas não define exatamente qual o ardil a ser utilizado. No entanto, tal indeterminação é imediatamente substituída pela explicitação que Orestes faz de seu plano. A convicção com que o apresenta mostra-nos um Orestes totalmente diferente do de Ésquilo. Temos agora um homem que não vacila, não duvida da justeza de sua tarefa e não titubeia na execução. Essa linearidade da personagem (e que também encontraremos em maiores proporções em **Eletra**) autoriza-nos a dizer que a encruzilhada entre *Ethos* (caráter) e *Daimon* (poder divino), tensão tão cara aos gregos, encontra aqui uma resolução bem distinta das peças anteriores de Sófocles.

Se em **Édipo Rei** o questionamento do homem enquanto agente da ação ou joguete divino atinge seu clímax, mostrando as contradições inconciliáveis entre os caminhos pessoais e as manifestações da *Até* (castigo divino), da *Diké* (direito) e do *Daimon*, em **Eletra** o herói trágico toma para si as resoluções do destino, assumindo-as como sua vontade. Podemos até supor a influência das Eríneas como verdadeiras autoras da vingança, mas o que importa é que não há objeção por parte da personagem e a ação emana do próprio Orestes e de seu caráter pessoal, ainda que haja a intervenção de potências sobrenaturais.

De fato, quando o coro se manifesta no terceiro estásimo, é para denominar as divindades que acompanham Orestes: "Furtivo no palácio entrou um paladino dos deuses infernais, que, à sede da opulência antiga de seu pai, conduz nas mãos a morte que há pouco se afiou. É Hermes quem o guia, o deus filho de Maia, em trevas ocultando a astúcia, de seus planos até se consumarem".

Porém, mesmo impelido pelos deuses, a missão purificadora de Orestes tem uma marca absolutamente pessoal. O trecho seguinte marca nitidamente essa propriedade da tarefa de Orestes pela reiteração do pronome possessivo (grifos nossos): "(...)tu também, palácio de *meu* pai, em *mim* acolhe teu genuíno purificador, dos deuses impelido; desta terra não me mandeis de volta desonrado, mas dai que entre na posse de *meus* bens e venha restaurar a *minha* casa." Os planos da *até*, da *diké* e do *ethos* estão visivelmente articulados na própria construção linguística, que carrega ao mesmo tempo a diferenciação e a indissociação dos vários níveis citados. Causalidade divina e iniciativa humana se mesclam e se contrapõem como emergentes de uma sociedade em conflito.

Se notarmos a sutileza da composição da peça, veremos que essa tarefa, aqui prenunciada, aparecerá mais adiante, cifrada no sonho de Eletra: Do cetro de Agamenon, plantado junto à lareira, "um rebento abrolhou e cresceu tanto que de sombra cobriu toda Micenas". O filho do Rei de Micenas, rebento que nasce do cetro plantado, dominará a casa paterna, aqui figurada na imagem da lareira. Interessante notarmos o contraste entre luz e sombra no sonho, pois o pai, já morto e que jaz no Hades, mundo das sombras, aparece agora "à luz tornado", enquanto o filho Orestes, que vive na Fócida, surge como sombra dominadora. De fato, o Rei, ou o seu lugar próprio, renascerá e será iluminado na volta de Orestes, seu autêntico sucessor, que por sua vez foi criado à sombra do Palácio dos Pelópidas, oculto e distante da luz (ou da lareira, signo do lar) de sua família. Notemos, ainda, que a *astúcia*, categoria fundamental nessa peça, oculta-se nas trevas (como diz o coro no terceiro estásimo). Esse seria apenas um nível ainda superficial de análise onírica, sendo necessário rastrear outras camadas simbólicas; voltaremos ao sonho em outro momento desta análise.

A esse jogo de contrastes corresponde uma rigorosa armação da peça, como a reproduzir a estratégia ardilosa de Orestes. O que vemos movimentar-se em cena são recuos e avanços de um projeto ou de um plano, muito mais do que de uma ou várias ações. O que acaba por tomar o espaço cênico é o sofrimento de uma alma atormentada e os seus embates com os seres que a cercam. Essa é a ação propriamente dita, ou seja, os desdobramentos passionais – dor, ódio, amor etc. – da personagem principal. Ainda nessa linha de antecipações e recuos, o sonho de Clitemnestra é uma transposição metafórica das palavras iniciais de Orestes no prólogo (quando são explicitados o alvo e a forma da vingança) e o leitor/espectador compreende o que o inconsciente materno consagra e teme. A fala direta e linear de Orestes no prólogo se desdobra de modo simbólico e oracular no sonho de sua mãe. Por enquanto, importa sublinhar que a palavra transparente de Orestes se obscurece e se oculta no sonho para Clitemnestra, ao mesmo tempo em que se revela ao leitor, mimetizando o jogo de iluminação e escuridão das imagens oníricas. A peça parece, assim, construir-se numa superposição de cenas que se refletem reciprocamente, como em um espelho: a palavra clara de Orestes surge refletida na mensagem cifrada e ambígua do sonho, cujas imagens reproduzem metaforicamente a claridade e a obscuridade de sua interpretação. Novamente o que está em jogo é o entrecruzamento das personagens, fazendo com que o efeito dramático surja do entrechoque de mundos internos (objetivados na expressão linguística) e não de um acontecimento heróico central.

Se tivermos como referência uma outra peça grega, **Sete contra Tebas**, de Ésquilo, e lembrarmos que lá se observava uma predominância do *lexis* (a palavra) sobre o *ópsis* (o espetáculo), aqui poderíamos falar da supremacia do *pathos* (as paixões, em especial as manifestações de Eletra) sobre a *praxis* (o fazer e o agir). Ou ainda, uma constelação emocional complexa assumindo o estatuto da ação central do drama, sem esquecer que mesmo assim, tudo tende à efetivação real da ação vingativa de Orestes: o assassinato de Clitemnestra.

CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM TRÁGICA

Com relação à questão da personagem em Sófocles, Albin Lesky faz um comentário que se presta bastante ao nosso caso, principalmente se pensarmos agora na heroína da tragédia, e não tanto em Orestes: "Em Sófocles, a figura do herói trágico se ergue em meio a tensões inauditas. Porém, como a luta contra as potências da vida o homem só pode assumi-la com base nas forças que tem em seu próprio íntimo, aqui o herói trágico se converte em personalidade, e o homem trágico é visto e representado como um todo em si fechado".[6]

É essa imagem de totalidade e integridade que se ergue e se revela ao leitor quando colocamos em foco a personagem central, Eletra. Desde o início da peça, travamos contato com seu sofrimento, sua solidão e sua obstinação. Esses traços a acompanham e sua primeira fala é a de quem parece sucumbir ao peso da desgraça: "Trazei o meu irmão, que já não posso, sozinha, sustentar o fardo desta dor". Não podemos deixar de notar que, assim como em Édipo, é essa obstinação e esse sofrimento implacáveis e inumanos que elevam o herói à sua dignidade e grandeza. Eletra não se desfaz de sua dor, apesar de todas as insistências que a rodeiam, como se na dor estivesse sua essência, sua marca pessoal. De fato, é esse inconformismo que a difere de sua irmã Crisótemis e a coloca acima da mediocridade humana. Como mostra Lesky, "o mundo dos que se resignam, dos que se esquivam à escolha decidida, constitui o fundo diante do qual se ergue o herói trágico, que opõe sua vontade inquebrantável à prepotência do todo e, inclusive na morte, conserva íntegra a dignidade da grandeza humana".[7]

Parece-nos que ao fincar-se na dor inconsolável e no lamento infindo, Eletra preserva para si e contra os demais a memória do pai morto. Respondendo ao coro, no párodo, diz: "É parvo quem olvida um pai que em morte mísera se foi". Curiosamente, é essa atitude sofredora e nada resignada de Eletra que a torna continente mnêmico das figuras masculinas ausentes, ou seja, é ela quem resguarda, ao mesmo tempo, a lembrança paterna, a lei que imperava no passado, o poder antigo e destituído, e também a esperança do futuro, a transformação do real angustiante na expectativa fantasiosa da volta do irmão. Eletra, na passividade de uma espera inconformada, suplanta a personagem ativa de Orestes, fazendo com que um projeto de ação ressalte mais do que a própria vingança, que é a sua finalidade. Tal deslocamento de planos é entendido por Reinhardt como produto de um processo de desenvolvimento da forma interna dentro das tragédias:

> "*Dans Electre, la nouvelle forme externe entre même dans une contradiction relative avec le sens de l'ancienne légende, lorsque la tromperie, prenant des proportions démesurées, en vient presque à supplanter la vengeance dont elle n'était que le moyen. Quant à la nouvelle forme interne, elle va, elle aussi, à contresens de la fable ancienne: le personnage passif d'Electre, fortement mis en relief, évince le personnage actif d'Oreste, tout autant que la tromperie évince la vengeance qui en constitue le but*".[8]
>
> [Em Eletra, a nova forma externa entra mesmo em contradição relativa com o sentido da antiga len-

da, quando a farsa, tomando proporções desmesuradas, vem quase a suplantar a vingança da qual ela não era mais que o meio. Quanto à nova forma interna, ela vai, ela também, na contra-corrente da fábula antiga: a personagem passiva de Eletra, fortemente posta em relevo, suplanta a personagem ativa de Orestes, tanto quanto a farsa supera a vingança que constitui o objetivo.]

Se nos dramas mais antigos, os heróis adquirem seus contornos a partir dos acidentes externos, dos destinos que acabam exteriorizando o modo de ser das personagens, aqui o herói se destaca na luta com seus adversários, em um jogo de contraposições no qual a natureza humana se revela. Ou dito de outra maneira: "Em vez da luta do indivíduo com o destino, aparece a do indivíduo com os outros que o rodeiam".[9]

Se lembrarmos que a tragédia grega nasce e se desenvolve em um século que se debate entre o passado do mito e o presente da cidade, temos que o questionamento do homem enquanto agente de sua existência ora privilegiará a ação humana, ora a justiça de Zeus. E ainda assim o homem grego não se decidirá plenamente por uma ou por outra, carregando no bojo de sua práxis a marca de ambas. E é precisamente a contradição insolúvel entre tais dimensões que caracteriza o aspecto trágico por excelência, produto emergente dessa mesma ambiguidade. Sobre isso comenta Jean-Pierre Vernant: "A culpabilidade trágica constitui-se assim num constante confronto entre a antiga concepção religiosa da falta, polução ligada a toda uma raça, transmitindo-se inexoravelmente de geração em geração sob a forma de uma *até*, de uma demência enviada pelos deuses, e a concepção nova, posta em ação no direito, onde o culpado se define como um indivíduo particular que, sem ser coagido a isso, escolheu deliberadamente praticar um delito.(...) Aparecendo em dois níveis, decisão e responsabilidade se revestem, na tragédia, de um caráter ambíguo, enigmático; apresentam-se como questões que permanecem incessantemente abertas por não admitirem uma resposta fixa e unívoca".[10]

A fidelidade de Eletra ao seu ideal de vingança pode revelar uma complexa duplicidade: de um lado, engrandece e dignifica a personagem, diferenciando-a da covardia reinante ao seu redor e que a frase do coro no párodo tão bem ilustra: "Com poderosos não se travam lutas". Eletra é capaz de precipitar-se na morte para desmentir esse dogma. De outro lado, temos um apego extremo ao amor filial, que aparece disfarçado pela lei de talião (ouvimos Eletra retrucar sua mãe, dizendo: "Se havemos de cobrar morte por morte, quem sabe não serás tu a primeira, se receberes o castigo?"). Explicando melhor: Eletra se fecha em suas lamentações, declarando seu isolamento e sua impossibilidade de estabelecer relações externas ao núcleo incestuoso. Sobre si mesma afirma: "Em cuja espera infatigável, esta infeliz não tem parada, sem esposo, sem filhos, banhada em prantos, a curtir a mágoa de meus males sem fim(...)". Ou logo adiante: "eu vou me consumindo; não tenho filhos, nem parente homem que me possa amparar(...)". Ainda a esse respeito, não se pode deixar de citar o que diz à sua irmã Crisótemis: "Só te resta chorar a privação dos bens herdados; resta-te a ansiedade de passares do tempo e envelheceres sem casamento e sem marido. Podes perder toda a esperança de casares". Não podendo vincular-se externamente, Eletra acaba por realizar um casamento interno, do qual não pode abrir mão sob pena de se autodestruir.

Aqui se poderia arriscar, dentro de um parêntese estritamente psicanalítico, que esta automortificação de Eletra denuncia uma vivência melancólica, muito perto do que Freud elaborou no seu artigo "Luto e Melancolia".[11] Nele, o autor considera a melancolia como uma síndrome, marcada entre outras, por uma característica essencial: a identificação do ego com o objeto perdido. Para não abdicar do objeto amado (e também odiado, dirá Freud), o ego age como se incorporasse a si esse objeto. Para isso, é preciso que tenha havido uma "forte fixação no objeto amado"[12] e sua perda acabe por significar a morte do próprio sujeito. A resistência de Eletra em renunciar ao seu pranto parece compreensível dentro de um quadro melancólico, no qual o lamento é a denúncia viva de que o eu e o morto se equivalem. Ao tê-lo dentro de si com tanta intensidade, Eletra imortaliza o pai, *presentificando* sua memória para os que estão fora, ao mesmo tempo em que o revive em seu mundo interno.

Mas o caminho psicanalítico, visto nesses termos, pode interessar mais ao analista que estuda a dinâmica psíquica da personagem central do drama, além de suscitar associações bastante sugestivas para uma compreensão mais profunda da trama; talvez não acrescente tanto ao nosso intuito, que é compreender o encadeamento estrutural da peça como chave de seu valor estético. Sabemos que uma abordagem psicanalítica enriquece de sentidos a análise, desde que não esteja apartada da inserção estilística e histórica da obra, pois corre o risco de *ahistoricizá-la*; a universalidade desta peça (assim como das grandes obras trágicas) não estaria na temática das relações amorosas inconscientes de Eletra, mas no tratamento dado aos interesses conflitantes das personagens, na dinâmica da sucessão entre as cenas, fazendo oscilar as emoções mais contrastantes como homologia aos confrontos de forças sociais mais amplas no contexto da Grécia antiga.

Como exemplo dessa oscilação, podemos citar, no segundo episódio, o contraponto do sofrimento de Eletra com a falsa morte de Orestes e a chegada entusiasmada de Crisótemis, que acaba de descobrir a oferenda de Orestes ao túmulo do pai: uma mecha de cabelos recém-cortada. Ainda no auge do entusiasmo da irmã, Eletra lhe dá a notícia da morte de Orestes. O leitor, em posição privilegiada e onisciente, acompanha as desventuras e enganos das personagens, reconhecendo nessas vicissitudes seu efeito principal: fazer ressaltar em meio aos desencontros – que ironicamente correspondem mais aos descaminhos da própria ação humana que ao azar do destino – a construção de uma personalidade heróica, na encruzilhada do desespero e da esperança. É para isso que todo encaixe dos elementos concorre. Ao ver-se desamparada e destituída de todas as ilusões, não podendo mais investir em nenhuma representação interna de um objeto masculino redentor, Eletra busca em si mesma a força fálica capaz de reverter sua infelicidade. Sua obstinação de vingança chega ao extremo de tentar convencer a irmã, usando argumentos próprios para o envaidecimento masculino: "Dirão: Olhai, amigos, aquele par de irmãs, que preservaram a casa de seu pai; ambas, um dia, sua vida arriscando, deram morte aos inimigos já consolidados. Merecem nossa estima e acatamento e que, nas festas e assembléias públicas, homenageiem todos tal bravura. Assim nos louvarão todos os homens, em vida e quando mortas; nossa glória será perene".

O falo paterno, antes já transferido para o irmão distante, é agora introjetado pela própria heroína, que não só se identifica com a força masculina, como também se coloca na iminência da atuação fálica. Nas palavras da irmã, que não se deixa seduzir pela promessa de um reconhecimento narcísico, fica claro o lugar onde agora se situa Eletra: "És mulher, não és homem; o teu braço não é tão forte como o do inimigo". É bem verdade que este embate traz à luz uma questão mais ampla sobre a bravura e a covardia, estampadas na discussão das irmãs. A submissão de Crisótemis, que tenta impelir Eletra a "sendo fraca, obedecer aos fortes", expõe-na ao ridículo perto do impulso grandioso de Eletra. Está em jogo a tensão entre valores absolutamente excludentes: resignar-se à escravidão para preservar a vida ou arriscar-se à morte para viver em liberdade. Em outras palavras, submeter-se ao jugo da força de uma hierarquia superior ou experimentar a medida humana até as últimas consequências. Eletra é definitiva em sua escolha: "A viver nessa lei prefiro a morte".

A METÁFORA FAMILIAR

Aqui voltamos à inserção do sonho de Clitemnestra, visto agora sob nova ótica. Dentro da perspectiva do sonho como realização disfarçada de desejo, não nos arriscaríamos muito se afirmássemos que o sonho de Clitemnestra é a consagração da fantasia mais intensa de Eletra. Assim como nas Coéforas, de Ésquilo, o sonho da mãe era a realização do desejo de

Oreste, aqui, novamente, as imagens oníricas realizam as fantasias de Eletra (e que, de certo modo, também são as do irmão). O que a irmã mais deseja é, sem dúvida, a volta triunfante de Orestes ao palácio, matando os assassinos de seu pai e empunhando novamente o seu cetro. O ódio de Eletra pela mãe se veria, assim, gratificado no gesto do irmão.

Inconscientes de mãe e filha se encontram e figuram a volta do inimigo-salvador. No contexto da sonhadora, a visão revela outros elementos importantes: o marido assassinado revive e planta junto à lareira o cetro, de onde nasce o rebento. Pode-se pensar na lareira como o centro vital, o coração, o lugar onde se produz a energia que aquece a casa. Nesse ponto é plantado o cetro paterno, objeto fálico que centraliza o poder e representa a lei. De algum modo, ainda que o tenha traído, Clitemnestra não destitui Agamenon do *centro* e, ao nível inconsciente profundo, ainda o reconhece como senhor do *cetro*. E mais: sabe que o legítimo sucessor deve nascer da semente paterna (ou do fogo seminal que a lareira sugere) e cobrir a cidade com sua sombra dominadora. Na *sombra*, ou seja, reprimido e alijado do consciente, o elemento indesejado se fortalece e retorna poderoso. É, portanto, a culpa de Clitemnestra que engendra a si mesma esse sonho restaurador da ordem subvertida. É a linhagem de *atreu* que se vê redimida nesse sonho, simultaneamente premonitório e realizador de uma necessidade *ética* da mãe, mas que não pode ser reconhecida como tal na vida consciente. O fantasma da volta do filho vingador ameaça o reino de Egisto e Clitemnestra, mas gratifica o desejo de reparação do equilíbrio familiar. E aí se pode dizer que tal reparação é tanto prescrita por Apolo quanto desejada por partes mais recônditas da esposa infiel e assassina.

Portanto, nesse sonho tão condensado, como é próprio da linguagem onírica, coincidem e se conflitam os desejos de Eletra, Orestes e Clitemnestra. O sonho ilustra, na sua elaboração, a presença *fantasmática* de um morto não vingado que se apressa em retomar seu lugar através do filho herdeiro, sombra gigantesca e poderosa. É o desejo de Orestes que se metaforiza nesse nascimento duplamente concebido: pelo cetro real e pelo fogo divino; qual um semideus, Orestes retorna à sua cidade natal e a reconquista. O sonho é também a realização fantasiosa do desejo vingativo da filha, violentamente separada do pai amado. É, por fim, a reparação culposa e *superegóica* da desmesura de Clitemnestra. Concebido dessa forma, o sonho é a própria tessitura simbólica da ação, que é anunciada na abertura e que finaliza a peça, tornando-se metáfora de uma estrutura familiar tripartida, síntese dos desejos de mãe, filho e filha.

FIGURAÇÃO DAS POLARIDADES

Resta-nos analisar as duas categorias centrais do "mythos" – a *peripécia* e a *anagnórisis* –, mostrando como se articulam na narrativa da peça. Diferente de **Édipo Rei**, Eletra apresenta uma mutação da infelicidade para a felicidade, onde a condição inicial de sofrimento insano da heroína é revertida em seu contrário, fazendo-a surgir ao final salva de seus infortúnios. Tal reviravolta, no entanto, vem se armando desde o início da peça, pois, como vimos, já no prólogo se conhece o plano que salvará Eletra e também o sonho de Clitemnestra prognosticando o desfecho. A peripécia sofre adiamentos não tanto no plano da execução das estratégias, mas muito mais no imaginário das personagens, principalmente das irmãs. Para elas, o fim de suas desgraças parece cada vez mais distante, ao passo que o leitor acompanha sua progressiva aproximação. Dito de outro modo, quanto mais Orestes avança na direção do alvo, mais desesperada se torna a heroína, uma vez que o ardil de Orestes pressupõe, para a sua consumação, a crença de que ele está morto.

A verdade é que esse desencontro provoca o suspense da peça, pois a percepção da personagem é contrária ao que se dá em um dos planos da ação, aquele ao qual só o leitor tem acesso. Tal construção em espelho faz com que as personagens (com exceção de Orestes e seus dois aliados) experimentem emocionalmente o avesso do que se esconde no plano da realidade: Clitemnestra vibra com a falsa notícia da morte de Orestes, quando sabemos que caminha a passos largos para a sua condenação; Eletra chora com a urna fúnebre, sendo que sua salvação se arma no exato instante em que se lamenta; Egisto celebra sua vitória frente a um corpo que imagina ser de Orestes, no momento mesmo em que se posta para a morte. Em síntese, o que o real parece sugerir esconde em seu bojo o reverso imprevisível.

Temos, portanto, que a *peripécia* é construída passo a passo no desencontro entre a aparência manifesta da experiência e o que se oculta latente na sua sombra. O ardil de Orestes propicia a ilusão aos que serão desiludidos e a desilusão aos que serão vitoriosos, abarcando todos os extremos até culminar na reviravolta final. O efeito de tal encadeamento é o de que quanto mais se adia o desfecho, mais a heroína se revela e se constrói tragicamente, manifestando os limites de uma alma em crise.

Quanto ao reconhecimento (*anagnórisis*), o texto se constrói por aproximações sucessivas (passando por revelações desacreditadas e falsos reconhecimentos) até culminar no terceiro episódio em que se dá o reconhecimento final entre os irmãos. Astucioso, Sófocles radicaliza as polaridades, lançando a intriga até o seu ponto máximo, para que o desfecho seja praticamente o êxtase da personagem principal. Toda essa movimentação poderia ser abarcada pelo conceito de "enantiodromia" que significa literalmente "passar para o lado oposto". Na filosofia de Heráclito, tal categoria se caracteriza da seguinte forma: "O vivo converte-se em morto e o morto em vivo, o jovem em velho e o velho em jovem, o desperto em dormente, o dormente em desperto; a corrente do gerar e desaparecer jamais se detém".[13] Jung utiliza a mesma palavra para abordar as compensações entre a vida consciente e as forças inconscientes numa sucessão temporal. Porém, nossa intenção não é empregar o conceito em seu sentido psicológico junguiano e sim reconhecer que os contrários, nesta peça, são engendrados no próprio contexto da ação dramática, manifestando assim um jogo ardilosamente artístico entre os opostos, tal como o preconizou Heráclito ao compreender a infinita mutabilidade da natureza.

Se considerarmos esse procedimento literário um traço estilístico fundamental para a compreensão da obra, podemos recuperar aqui um ensinamento valioso da estilística de Leo Spitzer: "*A nuevo clima cultural, nuevo estilo linguístico*"[14], o que implica entender esse jogo especular como sendo, ele também, um reflexo das características culturais e psicológicas da sociedade grega antiga. Sensível às mudanças político-sociais de sua época, Sófocles cria uma forma trágica que dá expressão aos conflitos humanos nos quais os gregos se debatiam. Construir uma obra colocando seus agentes como peças em um tabuleiro de xadrez – onde as peças caminham por trilhas sempre opostas alternando preto e branco – equivale a reconhecer e expressar as contradições de seu tempo. As percepções se desencontram e se chocam, até que alguma força se sobreponha à outra. Já vimos anteriormente que o momento histórico contrapõe deuses e homens, a cidade e o mito, as concepções jurídicas e as religiosas. São tais embates que vemos metaforizados nesse encaixe tão bem armado.

A partir da cena do encontro entre os irmãos, peripécia e reconhecimento coincidem, pois a reviravolta da infelicidade da heroína se inaugura no preciso instante em que Orestes lhe revela sua identidade. Desde esse ponto, tudo o que sucede só vem a confirmar a reversão da fortuna. Para Aristóteles, tal montagem significa a melhor forma de construir o *mythos*: "A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia(...)".[15]

Antes de encerrarmos este estudo, é preciso notar que a complementaridade das personagens acaba por movimentar o enredo, fazendo da *polaridade* a figura central nesta tragédia. Ela está sempre presente, tanto no confronto aberto das diferenças (Eletra e Crisótemis, Eletra e Clitemnestra), quanto no equilíbrio restaurador (Eletra e Orestes); ela se encontra no jogo ardiloso do que se revela e do que se oculta das personagens em cena, nos contrários da ilusão e da desilusão, nos enganos e desenganos de uma precisa engrenagem, na qual cada parte é, como queria Aristóteles, essencial à configuração da noção de totalidade, tão cara ao objeto artístico. **M**

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. **Poética.** (Trad. e comentários Eudoro de Souza), São Paulo, Abril Cultural, Col. Os pensadores, Vol IV, 1973.
ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPEDES e ARISTÓFANES. **Teatro Grego.** (Sel., intr., notas e trad. Jaime Bruna), São Paulo, Cultrix, p. 85.
FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia.** Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda (Edição Standard Brasileira das Obras Completas), vol XIV, 1974.
JUNG, Carl Gustav. **Tipos Psicológicos.** (Trad. Álvaro Cabral), Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1976.
LESKY, Albin. **A tragédia grega.** São Paulo, Editora Perspectiva, 1990.
NIETZSCHE. **Origem da tragédia.** (Trad. Álvaro Ribeiro). Lisboa, Guimarães e C. Editores, 1982.
REINHARDT, Karl. **Sophocle.** (Traduit de l'allemand et préface par Emmanuel Martineau), Paris, Les Editions de Minuit, 1971.
SPITZER, Leo. "Linguística e História Literária" in **Estudos de estilo**, Madrid, Editorial Gredos S.A., 1968.
VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga.** (Trad. Anna Lia A. de Almeida Pardo, Filomena Yoshie Hitrrata Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante), São Paulo, Duas Cidades, 1977.

(1)NIETZSCHE. Origem da tragédia. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa, Guimarães e C. Editores, 1982, p.18.
(2)ARISTóTELES. A Poética. Trad. e comentários Eudoro de Souza. Porto Alegre, Abril Cultural, 1973, p.447.
(3)Todas as citações do texto de Sófocles, Eletra, são da seguinte edição: Eletra, de Sófocles, (Trad. Jaime Bruna), São Paulo, 1960.(xerox sem referência de editora).
(4)Idem, ibidem, p 450.
(5)REINHARDT, Karl. Sophocle. Traduit de l'allemand et préface par Emmanuel Martineau. Paris, Les Editions de Minuit, 1971, pp. 184 e 185.
(6)LESKY, Albin. A tragédia grega. São Paulo, Editora Perspectiva, 1990, p. 142.
(7)Idem, p. 140.
(8)REINHARDT, Karl. Op. cit., p. 185.
(9)LESKY, Albin. Op. cit., p. 146.
(10)VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito e tragédia na Grécia antiga. Trad. Anna Lia A. de Almeida Pardo, Filomena Yoshie Hirata Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante, São Paulo, Duas Cidades, 1977, pp. 56 e 57.
(11)FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. Rio de Janeiro, 1974, Imago Editora Ltda. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas), vol XIV.
(12)Idem, p282.
(13)JUNG, Carl Gustav. Tipos Psicológicos. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1976, p. 496.
(14)SPITZER, Leo. "Linguística e História Literária" in Estudos de estilo. Madrid, Editorial Gredos S.A., 1968, p. 17.
(15)ARISTÓTELES. Op. cit., p.452.

* Orientadora educacional da escola Oswald de Andrade, doutoranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/ FFLCH/USP. Autora do livro Manuel Bandeira: uma poesia da ausência. Edusp/Imago, 1993.

LITERATURA CONTRA A MARÉ

RUBIA PRATES GOLDONI*

As boas intenções

O livro de Montserrat Roig *El Canto de la juventud* foi publicado em 1990, muito tempo depois, portanto, da guerra civil e já um pouco distante, aparentemente, das dramáticas conseqüências que a vitória dos nacionais acarretou para a sociedade espanhola.

A Espanha dos anos 90 vive em pleno regime democrático – se bem que nascido a fórceps, depois de inúmeras concessões de lado a lado - e ostenta até uma certa prosperidade, sinal verde para a sua integração na Comunidade Européia.

Tudo leva a crer que o passado está definitivamente enterrado.

No entanto, a presença do tema da guerra civil em dois dos contos do volume e a existência de um terceiro que tematiza a censura, parecem abalar essa crença.

Nossa intenção é nos aproximarmos mais detidamente desses relatos para verificar como o tema da guerra ressurge neles e em que medida eles estariam embaçando o brilho espetacular com que a Espanha quer ser vista hoje.

No embalo da história

"Articular historicamente o passado
não significa
conhecê-lo 'tal como efetivamente foi',
mas
apoderar-se de uma lembrança do
passado tal qual
ela brilha no instante de um perigo"
Walter Benjamin

"A salvo de la guerra y de las olas" se abre com duas epígrafes.

Numa delas, o relato dialoga com o primordial Homero, remetendo-nos a uma heróica Idade de Ouro, à literatura dos tempos felizes.

É o final da frase inicial do "Canto I" da Odisséia que dá título ao conto.

Na outra, o interlocutor é Macel Schwob num texto em que discute o próprio ato de narrar e seu objeto.

Esse diálogo inicial, com um texto "puramente" narrativo e com o texto que se pergunta sobre si mesmo, se prolonga na forma que Montserrat escolheu para estruturar o relato.

A primeira marca que aparece depois das epígrafes é um travessão que dá a palavra a uma entusiasmada narradora (Íris) que tenta construir "oralmente" a história de Biel mas que tropeça no exacerbado espírito crítico e aparente desinteresse da sua ouvinte (a narradora anônima do texto que estamos lendo), cujas intervenções abruptas cortam o fio narrativo repetidas vezes.

Talvez seja interessante ver mais de perto como se dá essa tensa relação entre as duas narradoras: Íris e a narradora que, na falta de melhor solução, chamaremos de N2.

A primeira intervenção de N2 se dá, ainda fora de sua vez no diálogo, num pequeno parêntese, duas palavras depois de Íris ter começado a "falar", para apresentar Íris como narradora da história, se apresentar como narradora do conto (*"me contó Íris"*), mergulhar a cena do diálogo na magia do mundo noturno e introduzir o dado da dificuldade de adormecer (*"en una noche de insomnio"*).

Intervenção curta, portanto, e que deixa a Íris o tempo de um parágrafo médio para a criação da atmosfera e a apresentação dos personagens, condensada e economicamente, garantindo, a partir daí, o interesse do leitor pela história do pequeno Biel e de sua mãe, a taverneira que alternava seus sapatos conforme o amante de plantão.

Nesse ponto, a narrativa de Íris é rudemente interrompida pela sua entediada ouvinte (*"esbozando un bostezo"*) que se recusa a ouvir a história com receio de que seja um drama rural. Depois de um rápido diálogo sobre o gênero, a própria N2 pede que Íris continue a narrar.

A segunda intervenção de N2 é uma exigência da própria narrativa de Íris já que ninguém mais sabia de cor o monólogo de Said de *Mar i cel* de Guimerà e a própria Íris, que qualificou o poema de "famoso", tem que recorrer ao texto escrito para poder dar continuidade ao seu relato oral.

Observa-se, de passagem, uma oposição entre as personagens-narradoras de *A salvo...* e os personagens da história de Biel, no momento em que foi interrompida. Nesta os atores sabiam de cor e *"recitaban fragmentos de Guimerà, Pitarra y Rusiñol"* e *"Ganimedes, uno de los actores más viejos, ojeroso y pálido, un día disfrazó a Biel de pirata y le hizo aprender de memoria el famoso monólogo de Said en* Mar i cel".

A inserção do poema no corpo da narrativa, obtém um efeito para além do comumente conseguido quando se lança mão de tal recurso, uma vez que os versos se encontram na sua língua original, e introduzem a marca da diferença do catalão com relação ao castelhano, tão outro idioma.

N2 arremata a leitura do monólogo com uma observação pedante sobre o estilo (*"Suena como de antes de la guerra"*) que, no entanto, não esgota aí o seu sentido pois é a primeira menção à guerra civil como um acontecimento longínquo mas de importância inconstetável já que passou a ser de marco, de divisor de águas: antes e depois de Cristo, antes e depois da guerra.

Desta vez é a própria Íris que pede silêncio para poder prosseguir narrando e, de fato, para alegria do leitor, consegue avançar bastante na história de Biel: vem a guerra, os atores se vão e Biel é convocado a lutar nas margens do Ebro.

Porém, a descrição que Íris faz da batalha do Ebro, repleta de clichês, acaba motivando a terceira e mais importante das interrupções de N2, já que esta é uma narrativa da guerra civil o que se discute em seguida é fundamental.

E o que se põe em discussão aí são os supostos modelos, os outros textos sobre a guerra (a mundial, no caso) que tanto Íris como N2 passaram *"media adolescencia leyendo"*, ou seja, os quadrinhos americanos com uma visão redutora ideologizada do conflito, a transposição desses modelos para dar conta de um evento da transcendência da batalha do Ebro e o contágio da literatura por essas formas de produção narrativa vindas dos *mass media*.

Mas a pergunta: o que realmente aconteceu na batalha do Ebro?, que supõe uma descrição da batalha dentro da convenção realista, fica sem resposta, indicando a descrença na possibilidade da literatura recuperar a História por aí.

A folhetinesca cena de reconhecimento sugerida por N2 para a continuidade da intriga, além de em nada alterar o panorama realista visto do *front*, acaba por provocar uma última discussão sobre ficção e realidade, onde N2 chega ao desvario de pedir a Íris que prove que não está inventando a história na hora.

Íris não se rende e rebate, pedindo, mais uma vez, para continuar a história e a preocupação com o *realismo* na descrição da batalha do Ebro é esquecida.

Seguem-se duas interrupções, cada vez mais breves e que não chegam a lacear a trama já, que Íris, no entusiasmo de contar, sequer as escuta.

Finalmente Íris termina sua narrativa e só então é que vamos saber (que ela vai "provar", como N2 queria) que esta história foi contada a ela pelo seu avô.

A situação é, portanto, de confronto de dois narradores.

Íris é a narradora ingênua que, apesar da intimidade que demonstra ter com a literatura (vide discurso sobre Solitud, além de uma estante que imaginamos repleta e organizada), não leu Benjamin ou não o levou muito a sério.

Muita coisa na sua atitude a aproxima do distante narrador benjaminiano.

Íris se propõe a contar uma história.

Não dessas que estão nos livros, mas daquelas que andavam de boca em boca, colhida na experiência relatada por um avô que deixou a pequena cidade, viveu a guerra e voltou contando as histórias que ouviu.

Se "a narrativa mergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extraí-la outra vez dela" (Benjamin, 2, p. 63), ficamos sabendo que Íris escutou a narrativa do avô, num tempo em que a palavra sobre a guerra estava proibida, e o relato teve que se fazer clandestino, *"en un mar de viñas cultivadas, de pámpanos relucientes, lejos de casa"*.

O relato de Íris é algo muito próximo da "casta concisão" que subtrai as histórias à análise psicológica. Ela não nos dá explicações sobre o comportamento de Biel.

As primeiras palavras que "ouvimos" de Íris, através da narração de N2, são *"su madre"*. É óbvio que N2 nos roubou o verdadeiro início da fala de Íris, que, no entanto, poderíamos reconstituir com o *"érase una vez un muchacho llamado Biel"*, tal a sensação do leitor de ser Biel (a encenação da ingenuidade?) um personagem saído dos contos de fada.

Mas Íris não pode ser um narrador benjaminiano.

Não tem uma memória prodigiosa (para lembrar do monólogo de Said tem que recorrer ao texto escrito), passou a adolescência lendo *Hazañas Bélicas* e conta sua história para uma ouvinte que talvez já tenha perdido o dom de escutar.

No entanto, essa ouvinte incômoda, que tantas vezes corta o fio da história com suas questões sobre os modos de narrar, é a mesma que no final do conto admite que a palavra de Íris era eficaz, poderosa o suficiente para curá-la da insônia e permitir que se apoderasse dela *"un sueño muy dulce"*.

E que, apesar de toda resistência, não só reteve a história, mas reinventa a arte de a continuar narrando, não permitindo que a cadeia de narradores se rompa.

Duplicando-se na contadeira de histórias idealmente identificada com um narrador em vias de extinção, a narradora do conto consegue através da gradual "imposição" da voz de Íris contar a história de Biel, garantir a sobrevivência do ato de narrar.

E assim como Biel se disfarça de mouro para escapar ao inimigo e no instante do fuzilamento tenta o último recurso, o de recitar o monólogo de Said, para ver se tinha *"el don de convertir en escenario los espacios menos adecuados"*, e ver se tinha o *"crac"*, *"la emoción que ilumina la palabra desnuda"*, N2 se disfarça de Íris e se vale da tradição oral, para se revelar uma narradora com *"crac"*.

E se o poema de Guimerà não salva Biel da morte, é o ato de recitá-lo no instante do fuzilamento que dá sentido não só à sua morte, mas à sua vida e à vida de Ganimedes e de todos os outros atores que disseminavam os textos pelos lugarejos, antes do início da guerra, arrancando do esquecimento o próprio Guimerà.

Assim também N2, sem sair da trincheira literária, se desdobrando para dar alento à narrativa, dá sentido a toda a tradição que a antecede e recupera lindamente o evento capital da história espanhola, numa demonstração clara de que existem outras saídas para o narrador contemporâneo que não a de embarcar na nau insensata do pós-modernismo.

O "restabelecimento" do ato narrativo se dá através de duas narradoras mulheres que, pela própria intenção explícita de curar a insônia, poderiam muito bem ser identificadas com a mãe narradora, de Benjamin, que oferece uma linguagem para a expressão do sofrimento do filho doente.

É através dessa doação maternal da palavra, que o mutismo doloroso que ainda hoje a lembrança da guerra civil provoca, ganha a plenitude de uma história inteiramente rememorada.

Por isso, a guerra retorna aqui, desideologizada, e a fidelidade ao que realmente tenha sido a batalha do Ebro não tem a menor importância.

A patética história de Biel é um *"cuento"*, que cumpre sua função milenar de consolar o leitor.

O herói, romântico como Said, morre no fim mas salva a literatura e com ela a memória coletiva.

O relato em carne viva

"Madre no entiendo a los salmones" propõe ao leitor um quebra-cabeças.

O conto se abre com um diálogo entre mãe e filho sobre o comportamento dos salmões.

Desse diálogo passa-se, sem mais aviso que um espaço em branco, para um relato no qual um narrador em terceira pessoa descreve uma cena em que Norma – de quem sabemos apenas que recém-chegou do sul – e um velho republicano se dirigem para um cemitério.

A partir da chegada deles ao campo santo, vai se verificar uma gradual e cada vez mais cerrada superposição (interpenetração?) de tempos e vozes.

O tempo se desloca do presente para um passado que oscila entre o remoto (guerra civil) e o menos remoto (guerra mundial), passando pela espécie de eterno presente que é o do diálogo, que volta a se inserir na narrativa, e pelo presente instável de Norma no espaço do cemitério, sempre arriscado a ser invadido pelo passado mais ou menos remoto (guerra civil/guerra mundial) ou por um passado mais recente (um caso de amor) em cuja lembrança procura refúgio.

As vozes se multiplicam.

Do narrador onisciente que se ouvia no início, passa-se ao velho republicano em (primeira) pessoa, à fonte segura das vozes de mãe e filho no diálogo e à irrupção do monólogo interior de Norma.

Não existe a menor preocupação em delinear claros limites para cada instância narradora (ausência de travessões).

Ao contrário, quanto mais o relato avança mais as vozes se misturam, dissolvendo as fronteiras.

O diálogo sobre os salmões, apesar de aparecer em retalhos, aparentemente enxertado ao longo da narrativa, é a única peça que se apresenta íntegra, contínua, não fragmentada.

Talvez não fosse exagero dizer que ele é o único chão firme onde o leitor não resvala.

Vejamos mais detalhadamente do que se fala.

Trata-se de uma situação de transmissão de conhecimento.

A geração anterior (mãe) passa à geração que a sucede (filho) um saber sobre o ciclo de vida dos salmões.

Mas o comportamento insólito desse peixe, faz com que a transmissão desse conhecimento se dê numa atmosfera de perplexidade, em meio a muitas perguntas não respondidas, ou precariamente respondidas com hipóteses sobre os possíveis móveis do comportamento do animal.

Há mistérios na natureza, nem tudo se pode traduzir à luz da razão, há um limite (talvez muito estreito) para o explicável.

Mas o que a narrativa tem a ver com o peixe?

Em primeiro lugar, uma das hipóteses para a volta dos salmões ao rio seria a de que *"quizás piensan que hace demasiado frío en el mar"*.

Essa é uma sensação que acompanha Norma constantemente:

> *"Norma sintió que el frío le cortaba la piel";*
> *"Norma sentía mucho frio, como si alguien hurgara*
> *con um alfiler en cada poro de su cuerpo";*
> *"Norma sentía cada vez mas frío";*
> *"(Norma quería huir), la brisa era helada";*
> *"Y el frío le horadaba el cuerpo, como si le estivieran desgarrando la piel";*

numa recorrência de grau ascendente em que as comparações traduzem uma carga de violência cada vez maior.

Os republicanos chegaram neste lugar, *"durante un invierno gélido, los ríos se helaron"*.

E o velho republicano conta sobre o campo nazista que *"bajábamos los peldaños resbalando a causa del hielo"*.

No diálogo, a mãe diz que os salmões *"tienen mucha memoria"*.

O principal eixo da narrativa é a oposição lembrança/esquecimento:

> *"Todavía hay quien recuerda um día de febrero en*
> *que llegaron un buen número de republicanos";*
> *"no es difícil recordarlo";*
> *"Yo ya no recordaba nada";*
> *"Quién lo recuerda ahora? Quién se acuerda, Norma?";*
> *"Que no lo puedo olvidar";*
> *"Por qué tengo que olvidarle";*
> *"Nosostros no olvidamos";*
> *"Quisiera perder la memoria";*
> *"Que no quedase ni el recuerdo";*
> *"Norma queria olvidar";*

Mas o comportamento dos salmões possui sobretudo um caráter cíclico.

Nascem no rio, migram para o mar, voltam para morrer no rio.

Na narrativa a migração (no caso, forçada) aparece no êxodo dos republicanos para a França e na situação dos deportados dos campos nazistas e o motivo cíclico, bastante recorrente, se encontra: no trabalho do velho republicano no campo de concentração (*"Nos cargábamos las cajas al hombro, y luego, vuelta a empezar"*), nos montes de terra onde jaziam os corpos dos refugiados (*"los montículos volvieron a surgir"*), no desejo de Norma (*"lo repetían, una y otra vez, sin llegar nunca a saciarse"*, *"deseaba besarlo y ser besada hasta la agonía"*) e na volta dos mortos (*"que regresaban en busca de compañía"*).

A cena do regresso dos mortos instaura no relato a ambigüidade do fantástico, do que não pode ser explicado pelas leis deste mundo:

> *"El republicano calló, las palabras ya no servían, todo quedó envuelto en el silencio. Sólo el susurro del viento más allá de las viñas, un susurro suave que bajaba de las montañas. Quizás era el murmullo de los muertos, que regresaban en busca de compañía".*

A locução modalizante que abre a última frase (*"quizás"*) é a cunha que divide o relato e faz o leitor resvalar na dúvida: o que vem em seguida já não pode ser lido com a certeza de que Norma estava com os dois pés no real.

Esse *"alguien, cerca de Norma"*, que cinco frases atrás não existia, lhe disse, realmente, que *"Por la bandera republicana ha muerto mucha gente"*, ou Norma alucinava?

A partir daqui, a confusão de vozes, de que falamos antes, também se intensifica, reforçando a ausência de fronteiras entre o real e o imaginário.

O recurso ao fantástico, por outro lado, se mostra perfeitamente adequado quando se lê, num texto insuspeito de qualquer ficcionalização, o seguinte:

> *"La frontera ofrecía escenas de tragedia. Los fugitivos estaban extenuados y llevaban las ropas empapadas por la nieve y la lluvia. Sin embargo, se oían pocas quejas. Abrumados por la adversidad, la mayor parte de los republicanos españoles marchaban al exilio erguidos y dignos. Los niños llevaban juguetes rotos, la cabeza de una muñeca o una pelota deshinchada, símbolos de la infancia feliz que habían perdido. En la frontera, ¡qué risas de contento! ¡Pero qué desilusión!*
> *El lado español de la frontera estaba controlado por un tal José Ramos, presidente de uno de los sangrientos tribunales revolucionarios que funcionaron en Barcelona en los primeros días de la guerra, y que después fue director de la prisión de _rdenes. Se comportó como um auténtico gangster. En el lado francés de la frontera, se abrió un campo de refugiados, que serviría de centro de distribuición. En este campo no existía el menor abrigo, aunque la mayor parte de mujeres y niños, junto con algunos soldados heridos, fueron trasladados a otros puntos de Francia. Tuvieron que separarse familias que siempre habían permanecido juntas, hasta el desastre de la huida. Se instalaron campos em Argelès, St. Cyprien, Barcarès y otras cuatro pequeñas localidades de la región para dar acogida al ejército republicano. Estos campos consistían simplemente en espacios abiertos en las dunas, junto al mar, rodeados por alambre de púas, y los*

refugiados tenían prohibida la salida. Los hombres se vieron oblicados a cavar agujeros como animales, para procucarse abrigo. El número de estos campos quedó fijado en 15, y se hallaban custodiados por senegaleses y miembros de la garde mobile. Algunos refugiados cruzaban la frontera con un puñado de tierra que habían recogido al salir de sus pueblos. Un garde mobile abrió por la fuerza uno de estes puños cerrados y arrojó con desdén a una charca francesa la tierra de España. Entre los que cruzaron la frontera figuraba un grupo fantasma de voluntarios internacionales que habían sido reagrupados bajo la dirección del polaco Henrik Torunczyk: entre ellos estaban Ludwig Renn, Heinrich Rau, Mihaily Szalvai y el italiano Giuliano Pajetta, así como André Marty: Malraux, que había estado en Cataluña filmando L'Espoir, también estava allí: c'était toute la Révolution qui s'en allait. Tenia razón: y las esperanzas de los 'antifacistas' en el exterior sufrieron un duro revés.

Durante 10 días faltaron totalmente en los campos el agua y los alimentos, y los heridos permanecieron sin asistencia." (Thomas, 8, pp. 943-944).

E, paradoxalmente, confere mais "realismo" ao conflito do personagem.

Portanto, também no terreno do inexplicável, embora de diferente natureza, se cruzam o diálogo e a narrativa.

Além disso, a narrativa comenta o diálogo.

O primeiro retalho do diálogo, por exemplo, fala da migração dos salmões. A narrativa que se segue conta a história da chegada dos republicanos nesta cidadezinha, não nomeada do sul da França.

O segundo retalho do diálogo fala da obstinação dos salmões.

O menino quer saber *"¿Qué quiere decir nadar contra la corriente?"*

A narrativa responde com o ato de rememoração da passagem da fronteira francesa (real? irreal?).

E a história de Luisa sobre os cadáveres do rio Têt, ilustra a resposta da mãe no último retalho de diálogo, quando o filho quer saber o que acontece com os salmões que ficam pelo caminho: *"- Sus cadáveres son arrastrados por la corriente y llevados de nuevo al mar".*

Encaixadas as peças dos textos, à primeira vista paralelos, a imagem que se desenha é a de uma história, a de Norma e seus fantasmas, que para ser contada necessita, dada a extrema violência com que irrompe, de um repouso alegórico, onde a intervalos a narrativa descanse da total crispação em que está mergulhada.

Norma, antecedida pela valente Antígona da epígrafe de Espriu, deixa o outono "cálido" do sul e um caso de amor recém-reatado, para enfrentar o frio, "enterrar" seus mortos e, finalmente, tirar o luto.

Como no divã, o caminho é o mesmo: lembrar para esquecer.

No entanto, no cemitério, local em que devia se operar a pacificação das relações com os mortos, os fantasmas *"bailaban la danza de la muerte"*, a dança macabra onde o morto agarra o vivo.

Segundo Michel Vollele (10), esses casais são herdeiros da antiga escatologia, oriunda da Antiguidade greco-romana, fundada na presença próxima desses duplos, cuja religião popular no campo irá perpetuá-los na presença familiar, às vezes benigna, muitas vezes hostil, na medida em que esses mortos, para serem "libertos" de tudo o que os prende, são exigidores, muitas vezes de forma agressiva, em relação ao mundo dos vivos.

E o que esses mortos exigem de Norma?

Que ela se lembre deles.

Mas *"Norma quería olvidar"*.

Norma e seus fantasmas fazem lembrar um conto chamado *Diálogo de los muertos*.

Eis uma das falas:

"-Seguirán su curso los ríos, de nuevo limpios después de haber arrastado pesados, lentos desposos, (¡tanto y tanto han visto los ojos de sus puentes!). Seguirán su curso las estaciones del año en segura rotación: florecerá el campo, y luego volverá a ponerse adusto; vendrán soles blandos, indecisos, tras los soles violentos que arrancan de las breñas mariposas de luto y fuego. Pero apenas puede concebirse que otros seres humanos sigan viviendo más allá de nuestra muerte, a nuestras espaldas, ni cabe imaginar siquiera esa vida. Habían de ser ellos sangre caliente de nuestra sangre helada, y podrían comer los frutos regados con el jugo de nuestro corazón? ¡Seguir viviendo! Y luego qué villana trivialidad, qué sabor insípido habrían de encontrarle ellos mismos a essa vida, cuando les reviviera a la boca el gusto amargo y glorioso de los días del sacrificio! No; no puede imaginarse tal vida."

Esse conto foi escrito pelo andaluz Francisco Ayala, logo da sua chegada ao exílio bonaerense, em dezembro de 1939.

O conto de Monserrat data de 1980, e, no entanto, Norma ainda se dilacera entre aceitar o convite para a dança macabra ou o conselho do poeta: Não renuncies ao dia que vos entregam os mortos que lutaram.

Passados quarenta anos da catástrofe aquele *"un millón de muertos"* continua assombrando os vivos, porque, na verdade, a literatura espanhola ainda não teve tempo de elaborar as mortes da guerra civil.

Entre as tantas proibições do longo período da ditadura franquista que se seguiu ao conflito estava a de chorar os mortos, a de exteriorizar a dor dessa perda descomunal, o luto estava proibido.

O sofrimento represado, a culpa não resolvida, transformou os sobreviventes em mutilados psíquicos, na expressão de Miguel Delibes, para quem: *"... en nuestro drama civil no hay un español mayor de cincuenta años que, bien por acción, bien por omisión, esté libre de culpa."* (De los Ríos, 3, p. 52)

Ou, na fala de outro dos mortos do **Diálogo** de Ayala:

"Pero ¿es que puede fundarse en nuestra terrible muerte gloria alguna, más allá de la piedad que transciende de las piedras calcinadas y rotas; orgullo alguno, sobre desolación tan grande? Pues, por nuestra obra, bajo el cielo, de norte a sur y de oriente a occidente, toda la geografía es cementerio: cementerio las marismas, los valles, las llanuras, las montañas violentas y las dulces rías, los huertos y jardines; cementerio las lagunas y pantanos; cementerio los suburbios de las ciudades, el borde de las carreteras, las playas, el lecho de los ríos. Y los hombres mismos son cementerio de sus muertos, - encierran dentro, pudriendo, sus muertos: padres, hermanos, hijos, amigos. Y enemigos. Enemigos, sí; que también los enemigos se llevan sobre el corazón, y hacen hediondo el aliento de quienes los han matado con sus manos o con el deseo". (Ayala, 1, p. 40).

Enquanto não se fizer, definitivamente, o enterro interior desses mortos eles continuam sendo impedimento para o pleno prosseguimento da vida.

Como no caso de Norma, em que a frieza cadavérica desses corpos se interpõe constantemente (a eterna volta do reprimido) entre o seu e o corpo quente do seu *"ángel"*.

E se Norma, corajosamente, toma a trilha que a conduz ao cemitério é para encarar a dor, se expor e expor seu sofrimento (*"Y el frío le horadaba el cuerpo, como si le estuvieran desgarrando la piel"*), procura dar fisionomia a seus fantasmas (*"Los rostros empolvados de los fantasmas rodeaban a Norma"*), deixa-se até assombrar por eles, primeiro passo para poder, num outro momento, exorcizá-los.

Aceitar sua morte, como o menino do diá-

logo, que não entende os salmões, que os lamenta, mas que aprende a aceitá-los.

O canto da sirene

O tema da guerra civil aparece, pois, central, em dois contos de *El Canto de la juventud*.

Em *A salvo...*, trata-se de um momento decisivo da guerra, da última cartada dos republicanos, a batalha do Ebro, cenário da irônica morte de Biel, mas trata-se, antes, de um momento decisivo para a literatura na sua capacidade de recuperar a História, no caso plenamente realizada.

Em *Madre...*, é o momento do êxodo republicano, da passagem pela fronteira francesa de mais de 500.000 espanhóis derrotados, que Norma ritualiza na sua busca de se livrar do fardo insuportável de tantas mortes não choradas.

Mas existe ainda no livro, um terceiro conto que vem completar esse painel minimalista da sangrenta história mais recente da Espanha e que, significativamente, se chama *"Antes que merezca el olvido"*.

O conto se divide em duas partes.

A primeira descreve o itinerário de uma carta até ela chegar à narradora.

A segunda parte é a própria carta.

Por mais tentadora que seja a análise integral do conto, e principalmente a da carta, vamos nos ater somente à primeira parte, que é o que interessa mais de perto ao nosso estudo.

A narrativa começa com o relato de um fato ocorrido na primavera de 1978, numa escola de ensino médio.

Os protagonistas são: um velho professor de literatura castelhana e algumas alunas, que, ao voltar para o vestiário, depois de uma partida de basquete, encontram-no escondido no armário, com uma Polaroid na mão.

Esse é o acontecimento que motiva o velho professor a escrever a carta.

Não fosse pela carta, jamais saberíamos do ocorrido já que o conselho de professores, ainda que reunido em regime de urgência, houve por bem – para alívio do diretor – não divulgar o fato.

A carta era endereçada ao professor de ética da escola que *"pronto se olvidó del assunto"*.

Anos depois, quando o professor de ética, que tinha sido colega de turma da narradora na Universidade, estava mudando de apartamento, encontrou a carta em meio a papéis velhos, e decidiu enviá-la à revista literária onde a narradora trabalhava para que fosse publicada, *"ahora que el protagonista está muerto"*.

O chefe de redação vetou a publicação: *"se trataba de un autor desconocido, de un texto autobiográfico que ya no despierta curiosidad en nuestros días. Una evocación de un tiempo demasiado reiterado etc., etc"*.

Mas para a narradora não só não se tratava de *"una evocación de un tiempo demasiado reiterado"* como diz ela: *"el texto farragoso me aclaraba algunos aspectos de mis años de aprendizaje, de los tiempos en que tenía que mandar mis papeles, como qualquiera que quisiese publicar, a censura previa"*. E essa é a razão que a leva a apresentar o texto (*"tal como llegó a mis manos"*) aos leitores que são *"quienes habeis de juzgar"*.

Aqui termina a primeira parte e começa a segunda (*"Variaciones sobre un tema de K."*) onde o leitor, estupefato, vai descobrir que o velho professor de literatura castelhana, além de tarado, tinha sido censor de Franco.

O que nos interessa aqui é sublinhar a dificuldade do relato (uma "confissão") em poder se fazer ler e as artimanhas da censura que o texto aponta.

No que se refere ao fato que originou a carta, apesar de gravíssimo, foi tratado a panos quentes pela escola que, além de não permitir que vazasse dos limites da instituição, em nome de um humanitarismo hipócrita (*"Al fin y al cabo sólo faltan quince días para que termine el curso"*) não puniu o professor.

O destinatário da carta, Joan N., professor encarregado de ensinar ética aos alunos, "esqueceu" a carta durante anos e só foi se lembrar dela, casualmente, depois que o professor já estava morto.

Nos anos 80, a censura oficial já fora abolida na Espanha. No entanto, parece que a estrutura e o funcionamento dos diferentes canais por onde passa a informação se mostram suficientes para garantir sua persistência, agora revestida de outros disfarces tais como os motivos mercadológicos que o redator-chefe esgrime para vetar a publicação.

Entre os argumentos que apresenta para recusar o texto, no entanto, o mais falacioso é o de que é *"una evocación de un tienpo demasiado reiterado"*.

Se houvesse alguma dúvida quanto ao caráter mentiroso dessa afirmação, o conto anteriormente analisado (*Madre...*) já bastaria para dissipá-la.

Mas parece que o redator chefe da revista literária faz parte da *intelligentsia* tardofranquista que, segundo Subirats, colaborou para o adiamento indefinido de uma discussão sobre o nacional-socialismo espanhol quanto a suas raízes históricas, sua ideologia e seus efeitos sociais, privando a opinião pública da única base teórica em que podia apoiar um projeto reformista. (Subirats, 7)

Felizmente, Montserrat não foge dessa discussão.

A sua literatura quer ajudar a enterrar os mortos insepultos.

Por isso não se enquadra na *"movida"* intelectual espanhola que "lança uma variada imagem especular de qualquer novidade internacional, à imagem e semelhança da inspiração industrial nas capitais da América do Norte e do Japão, ao mesmo tempo em que faz alarde de ignorar soberanamente sua própria realidade histórica e social." (Subirats, 7)

Essas conclusões a que chegamos pela análise dos contos que se embricam para resgatar o passado recente do esquecimento confirmam (e se confirmam) (n)esta declaração da autora:

> *"Those of us who were born after 1939 have had to go clearing our recent past, a past that has left us too many defects to be able to restore all of our historical health. We are ignorant with conciousness or without..."* (Riera, 5, p. 31)

El canto de la juventud é uma terapia intensiva no sentido de restaurar a saúde histórica da Espanha que, a julgar pela precoce morte de Montserrat e pela magnitude das manifestações de rua pelo centenário de Franco, não anda tão excelente como querem nos fazer acreditar. **M**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYALA, Francisco. "Diálogo de los muertos" in *Sur*, nº 63, dezembro de 1939.

BENJAMIN, Walter. "O narrador" in **Os Pensadores**. São Paulo, abril, 1980.

DE LOS RÍOS, César. *Conversaciones con Miguel Delibes*. Madri, EMESA, 1971.

PERAZZO, Sérgio. **Descansem em paz os nossos mortos dentro de mim**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1986.

RIERA, Ignasi. "Montserrat Roig, or the passion for writing" in *Catalan Writing*, nº 3, outubro, 1989.

ROIG, Montserrat. *El canto de la juventud*. Barcelona, Ed. Península, 1990.

SUBIRATS, Eduardo. "Un chateau en Espagne" in Folhetim nº 633, **Folha de S.Paulo**, 4/3/89.

THOMAS, Hug. *La guerra civil española*, vol. 2. Barcelona, Grijalbo, 1988.

TODOROV, Tzvetan. "A narrativa fantástica" in **As estruturas narrativas**. São Paulo, Perspectiva, 1969.

VOVELLE, Michel. "Abordagem da morte a partir do medo" in Letras, **Folha de S.Paulo** 15/04/89.

* Doutoranda em literatura espanhola FFLCH/USP.

O discurso da teoria da linguagem: Uma abordagem SEMIÓTICA

ANTONIO V. S. PIETROFORTE*

Por uma Teoria de uma Teoria de Linguagem

A ciência e seu discurso, como é comum com quase todas as formas de conhecimento atuais, encontra-se no que poderíamos chamar de uma crise. É interessante notar que a Semiótica do texto, que nasceu para estudar a construção semântica da significação, acabou por inaugurar sua destruição referencial na medida em que pôs em relevo a artificiosidade retórica deste mesmo sentido que tentara explicar. A Semiótica do Texto, se pode ser eleita enquanto uma teoria poderosa que se dedica ao objeto textual, pode também ser acusada por ter desnudado o seu objeto enquanto mera composição. Ao levar o texto a sério, a Semiótica nos obriga a não mais levar o texto a sério. Por incrível que possa parecer, o técnico nos levou ao lúdico no momento em que o lógico foi substituído pelo arquitetural e a verdade pela verossimilhança. Estudar o texto se tornou o estudo de seus encaixes artísticos, ora para desvendá-los como "belos", ora para denunciá-los como "feios".

Os estudos da linguagem sempre tiveram em sua raiz o limite de se falar de algo com aquele algo que se pretende focalizar. Um tratado de Lingüística ou ciências afins é como se falar de música usando a música, e os músicos sabem que isto é perfeitamente possível, basta ser um bom músico no segundo caso assim como ser um bom lingüista no primeiro. E ser um bom lingüista é, e a Semiótica pode provar o que eu digo, saber articular de modo argumentativo uma boa teoria. Escolher, por exemplo, entre Barthes e Greimas, é antes de tudo uma questão de gosto, não resta dúvida que ambos sabem muito bem construir seus textos com verossimilhanças impecáveis. É como, até certo ponto, escolher entre Wagner e Brahms. No caso dos estudiosos da linguagem, o artístico decidirá sobre o técnico; no caso dos músicos, o técnico decidirá sobre o artístico. Que fique bem claro que os liames entre a técnica e a arte são mais próximos do que se poderia acreditar; em sua retórica Aristóteles a entendia como uma Τεχνη, como uma arte.

A construção de uma metalinguagem passa no mínimo por dois crivos: um da arte retórica daquele que construirá seu texto e aqui entra o poder da sua criatividade artística; outro do objeto a ser modelado, dos limites que a língua impõe a todo aquele que pretende falar da língua usando a língua. Todo bom escultor sabe que a estátua de um anjo não pode voar, mas também sabe que os anjos voam.

A Lingüística e a Teoria da Linguagem são uma língua que fala de uma língua, é o que Hjelmslev chamou de metalinguagem, e falar de lingüística e das teorias da linguagem é usar da língua para falar da língua que fala da língua, é uma metalinguagem ao quadrado. Mas, a partir daí, como escapar de uma possível língua que fala da língua que fala da língua que fala da língua? Haja arte, haja técnica e sobretudo, haja retórica!

Os atuais estudos semióticos acabaram por, no momento em que resolveram estudar o discurso científico semioticamente, resolver nosso problema do parágrafo anterior. A semiótica estuda os discursos, o discurso científico é um tipo de discurso, logo a Semiótica pode estudar o discurso científico; mas a Semiótica é uma ciência, logo é discurso científico, logo a Semiótica pode usar a semiótica para estudar a si mesma. Resolvendo o problema da metalinguagem, *ad infinitum*, a Semiótica trouxe à baila o problema da própria linguagem e os seus limites quando usada para falar de si própria: ela abriu uma porta e revelou a fechadura de uma outra porta que talvez nunca possa ser aberta.

A teoria de uma teoria da linguagem existe no momento em que se elabora uma primeira teoria da linguagem, ela não poderá escapar dos limites que a própria linguagem impôs no seu primeiro nível de estrutura metalingüística. A primeira teoria da linguagem, a primeira metalinguagem deverá, ao falar da linguagem, falar automaticamente de si mesma, já que antes da *meta é linguagem*; portanto toda metalinguagem é metalinguagem de si mesma. É um círculo vicioso técnico que só pode ser rompido, ou retoricamente rompido, artisticamente. É o que fez Greimas ao elaborar uma ciência que irremediavelmente falará de si mesma denunciando-a como retórica; é o que fez Barthes a dizer que a língua é fascista, mas não tão fascista a ponto de não permitir sua denúncia enquanto tal.

Teorias da Linguagem X Teoria da Linguagem

Está longe de ser novidade dizer que outras culturas pensaram sobre a linguagem. Em seu trabalho sobre as **Teorias do Símbolo** Todorov nos dá um relato bem minucioso desse tipo de tendência especulativa. A função desse tipo de pensamento é que é interessante destacar, e será por detrás dessa função que poderemos falar de uma possível unidade da diversidade teórica em questão.

Quando Aristóteles se dispôs a descrever a arte retórica, havia lá uma suposta intenção propedêutica. Ele realmente nos ensina, com suas próprias palavras, a influir nos ânimos dos juízes. Da definição de retórica como a arte de argumentar, de persuadir, à teoria das paixões exposta na obra, a intenção é sempre a mesma: a tal influência, extremamente útil no contexto grego de sua época. Mas mesmo tendo uma meta pragmática específica e de época, a retórica teve de ser descrita.

Quando Santo Agostinho desenvolve toda uma teoria do simbolismo universal e faz uma tipologia do signo, a intenção doutrinal e exegética relativa à doutrina cristã é determinante, é a sua meta pragmática, também específica e de época, mas a descrição foi feita.

Das teorias iluministas às românticas o processo foi semelhante. Havia uma ideologia a ser definida e defendida pragmaticamente, e havia um modelo a ser desenvolvido apesar desse pragmatismo e, ao mesmo tempo, por causa dele.

Com a mentalidade científica contemporânea ocorre o mesmo, há uma busca de saber ideologicamente definida como neutra, e os modelos são construídos apesar e por causa desse pragmatismo.

Um exercício de imaginação interessante seria tentar deslocar todos estes modelos semiolinguísticos de seus respectivos contextos e limpá-los do que eles têm de pragmático, resguardando apenas o lado teórico. Imaginação que deverá ser desenvolvida, já que teremos de nos lembrar, e ao mesmo tempo nos esquecer, que tal comportamento será teórico, apesar de, ao mesmo tempo, pragmático e ideologicamente determinado.

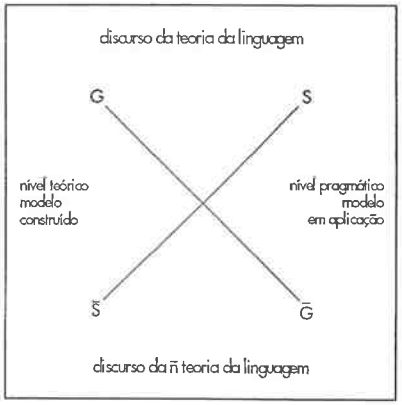
Feita essa ressalva, veremos que a diferença entre as teorias da linguagem está mais nos teóricos que propriamente nelas mesmas. Evidentemente há contrastes, mas há semelhanças, e é justamente através delas que podemos falar e supor uma teoria da linguagem.

Quer queiramos ou não, aqui esbarraremos em uma metafísica da língua que, em última instância, irá arranhar uma metafísica do próprio conceito de teoria. Mas não queremos ir tão longe, queremos apenas sugerir que provavelmente o discurso da teoria da linguagem, que irá se manifestar nos discursos dos teóricos da linguagem, pode ser estudado em dois níveis

básicos: um primeiro que chamaremos de *teórico*, ocupado com a construção de um modelo; e um segundo que chamaremos de *pragmático*, ocupado com a função deste modelo.

No nível teórico se desenha uma espécie de gramática deste discurso, há aí um algoritmo metodológico baseado na segmentação, no contraste e na tipologização do objeto estudado; e no nível pragmático se desenha uma espécie de semântica, onde as operações do nível teórico ganham sentido e direção ideológica.

Podemos aqui construir um quadrado semiótico:



Onde:
G = Gramaticalidade teórica
$\overline{G}$ = Agramaticalidade teórica
S = Semanticidade pragmática
$\overline{S}$ = Assemanticidade pragmática
G+S = Discurso da teoria da linguagem
$\overline{G}+\overline{S}$ = Discurso de uma não teoria da linguagem
G+$\overline{S}$ = Nível teórico, gramática sem conteúdo
$\overline{G}$+S = Nível pragmático virtual, sem gramática teórica
$\overline{S}$→S = Produção pragmática, o conteúdo se atualiza e ganha sentido de época e ideológico
$\overline{G}$→G = Verificação teórica, o modelo básico é reivindicado como suporte argumentativo

A partir desta estrutura fundamental, dado que ela esteja correta, o discurso do teórico da linguagem será identificado enquanto teoria da linguagem.

Saussure e a Índia: onde a serpente morde a cauda

Quando falamos de Greimas, não podemos nos esquecer de Propp e de Hjelmslev, sendo o primeiro a fonte do método e o segundo a fonte do objeto da Semiótica. Não será errado dizer que a teoria semiótica do texto é o estudo da função semiótica (na teoria de Hjelmslev) no signo textual. Mas, ao falarmos de Hjelmslev, temos de falar de Saussure, e por mais que isto não seja novidade, as bases metodológicas e epistemológicas da linguística moderna estão centradas em suas teorias, diga-se de passagem não esboçadas formalmente, devendo sua sistematização aos seus alunos.

Saussure foi professor de Sânscrito, e grande parte do Curso de Linguística Geral trata do que ele mesmo chamou de diacronia, estudo para o qual tal registro de língua foi fundamental.

Mas um registro só o é enquanto suporte de um texto, e se nos detivermos neste último, o ponto de vista diacrônico poderá ser trocado pelo ponto de vista semiótico, e aí teremos um outro objeto.

É possível, ou quase certo, que Saussure teve acesso ao que reconhecemos hoje como Teorias da Linguagem da Índia antiga, e elas se demonstram em sua maioria em uma coletânea de textos chamados Vedanga, literalmente "o anexo", o auxiliar dos Vedas, que era dividido em cinco áreas de desenvolvimento: o Kalpa, que cuidava do "cerimonial"; a Jyotsā, que cuidava da "astronomia"; a Çiksa, que cuidava da "fonética"; o Chandas da "métrica"; o Nirukta que cuidava da "etmologia", "semântica"; e o Vyākārana, que cuidava da gramática. As aspas quanto aos objetos de aplicação são uma precaução contra uma possível contaminação entre os nossos termos e os deles, inevitável mas desculpável perante a ressalva.

O que nos interessa aqui são as quatro últimas aplicações. Fica evidente, quando tomamos contato com estes documentos, uma intenção pragmática de época, que inclusive varia de texto para texto, mas paralela a esta intenção, existe a intenção teórica, onde um objeto é definido e determinado sob um ponto de vista, e é aqui que podemos falar em Teoria da Linguagem.

Quando nos detemos em um texto da Çiksa e podemos dizer que há ali um pensamento fonológico, com uma descrição que sugere um pensamento por femas; quando nos detemos em um texto de Nirukta e podemos dizer que há ali um pensamento semântico, envolvendo aproximações analógicas entre domínios de experiência conectos e intersectos; quando nos detemos em um texto do Vyākārana e podemos dizer que há ali um pensamento não apenas de gramática normativa, mas de gramática descritiva, envolvendo descrições diatópicas, diastráticas e diafrásicas; quando fazemos tudo isto, não estamos achatando teorias, as estamos aproximando, e na medida em que entre as teorias da linguagem na Índia antiga e a linguística moderna existe uma conexão histórica chamada Ferdinand Saussure, fundador desta linguística moderna, e professor de Sânscrito, registro linguístico em que aqueles textos foram falados, a aproximação pode ganhar constatação biográfica.

Não que Saussure seja um plagiador, isto não tem sentido nem enquanto suspeita pessoal, mas além de uma possível influência, podemos falar de uma confluência teórica. É lógico que entre Panini e Saussure, no que definimos como nível pragmático do discurso da teoria da linguagem, há pouco o que se dizer e muito o que se especular; mas em nosso nível teórico a relação se inverte, há aí muito o que se dizer e pouco o que se especular. Onde há teórico indiano X teórico genebrino, há a teoria a ser lida, e não intenção, na melhor das intenções a ser imaginada.

Entre a linguística moderna e as teorias da linguagem na Índia antiga, além de Aristóteles, Santo Agostinho, Condilac, além de Saussure e Panini, há a teoria da linguagem e além dela há a própria linguagem, suporte e aporte tanto dos teóricos quanto da própria teoria e seu discurso. Há confluência de modelos na medida em que há uma influência do objeto sobre o qual estes modelos são pensados.

Quando a serpente se devora a si mesma em um antigo símbolo religioso, na medida em que ela se destrói ela se alimenta, ou seja, ela se constrói. A teoria da linguagem faz um pouco isso quando existe como discurso. Enquanto em sua história, onde a influência existe gerando influência em sua construção como uma disciplina, em seu discurso essencial, naquilo mesmo que a define enquanto tal teoria, fica apenas a própria linguagem, obrigada a se decompor quando olha para si mesma, e é aí que ela se denuncia na destruição metalinguística de uma construção linguística. O discurso da teoria da linguagem é obrigado a se alimentar da destruição do objeto no qual ele mesmo se produz, e no mesmo lugar onde ele se faz ele se desfaz. **M**

BIBLIOGRAFIA

GREIMAS, A.J. - Semiótica e ciências sociais. SP, Cultrix.
SAUSSURE, F. - Curso de linguística geral. SP, Cultrix
TODOROV. - Teoria do símbolo. Edições 70.

* Mestrando em linguística FFLCH/USP.

TRADUÇÃO

O quarto número doze

NAGIB MAHFUZ *

Tradução de:

MAMEDE MUSTAFA JAROUCHE **

SAFA A. A. C. JUBRAM ***

O gerente do hotel recorda-se singularmente do dia em que aquela mulher veio alugar um quarto pelo período de vinte e quatro horas. Eram então por volta de dez da manhã, e ele contemplou-a com um olhar especial, pois era raro que aparecessem por ali mulheres desacompanhadas.

Ele igualmente se lembra muito bem –pois mesmo isso fora singular– que a mulher lhe causou forte impressão, em virtude de sua estrutura robusta e da elegância do porte. Pôde ainda notar-lhe o olhar penetrante enquanto ela o aguardava, em pé, diante da mesa, de casaco vermelho e gorro branco. Estava sem carteira de identidade; não trabalhava nem era casada; seria certamente divorciada ou viúva. Seu nome era Bahija Zahabi, proveniente da cidade de Mansura.

O homem registrou os dados, entregando-a depois aos cuidados de um camareiro, que se encarregou da mala – mala inusualmente enorme – e a conduziu ao quarto número doze daquele pequeno hotel.

Passada meia hora, o camareiro ressurgiu com a fisionomia perplexa. O gerente perguntou-lhe o que ocorrera, e ele respondeu que a mulher era excêntrica. "O que você quer dizer com isso?", insistiu o gerente. O camareiro revelou então que ela lhe exigira que colocasse o colchão e as cobertas num canto do quarto até que anoitecesse. Também ordenou que a própria cama fosse retirada, justificando-se pelo fato de não poder dormir enquanto houvesse debaixo dela um espaço suficiente para uma pessoa esconder-se. Embora ele lhe tivesse explicado que esses temores eram infundados, e que desde a sua fundação o hotel jamais fora palco de qualquer incidente, ela insistiu no pedido e ele viu-se obrigado a atendê-la.

"Você deveria ter-me consultado antes", repreendeu-o o gerente, mas o camareiro desculpou-se alegando que a exigência, apesar de estranha, não era contrária aos regulamentos do hotel. Continuou então o relato: ela lhe ordenou que deixasse abertas as portas do guarda-roupa; compreendendo imediatamente o motivo, ele assentiu com um leve sorriso: ela com certeza temia que algum estranho ali se alojasse.

"O mais estranho é que ela parece ser uma pessoa bastante determinada", considerou. "Ela lhe

deu alguma gorjeta?", quis saber enfim o gerente. "Meio guiné, nem um tostão a mais". "É evidente que se trata de uma pessoa incomum, mas isso não tem importância".

"E quando eu passei pela porta fechada do quarto dela a fim de ir ao banheiro, ouvi uma voz elevada e aguda", prosseguiu o camareiro. "Mas ela não está sozinha?", perguntou o gerente. "Pois eu digo que a ouvi falando alto, e sua voz se elevava cada vez mais". "Muitos agem desse modo; nem sempre quem fala sozinho é necessariamente louco". Então o camareiro balançou a cabeça e calou-se. "Você conseguiu ouvir algo do que ela dizia?", quis saber o gerente. "Nada, a não ser uma única expressão: 'não importa' ".

O gerente fez então um gesto brusco, demonstrando sua disposição de encerrar o assunto. "Redobre a atenção, o que aliás é seu dever, sempre", advertiu.

Trovejou. Através da janela de vidro, o gerente viu o céu repleto de nuvens. A temperatura estava baixa, e a chuva começaria a qualquer instante. Exatamente à uma hora da tarde o quarto doze interfonou: "é possível pedir o almoço?". "O hotel não dispõe de serviços de cozinha, mas há um restaurante nesta rua. Em que posso servi-la?". "Quero torta, arroz à grega, um quilo de assado de carneiro, saladas sortidas, torradas, uma baguete, pão árabe e duas laranjas". O gerente ordenou que lhe providenciassem o pedido, muito embora estranhasse a quantidade de comida, especialmente a de carne, que seria suficiente para seis pessoas.

Supôs então que ela talvez sofresse de algum tipo de claustrofobia causadora de paranóia e gula. "É possível que ela vá dar um passeio à noite, e então poderei dar uma espiada no quarto", pensou.

Chegaram os alimentos, e depois de uma hora o funcionário do restaurante voltou a fim de recolher a louça. O gerente não pôde resistir à tentação de lançar uma olhadela aos pratos: estavam completamente vazios, com exceção dos ossos e de uns restos de tempero. Decidiu então ignorar aquilo tudo, mas a mulher —sua imagem e suas excentricidades— perseguia-o insistentemente. Ainda que não se pudesse dizer que fosse bonita, ela exercia uma espécie de fascínio que ao mesmo tempo atemorizava e seduzia. Conquanto a tivesse visto pela primeira vez naquele dia, ela deixara certa impressão de familiaridade que somente as feições solidamente arraigadas na memória, há muito tempo, poderiam deixar.

Viu então um casal vindo em sua direção. "A senhora Bahija Zahabi está aqui?", perguntou o homem. Respondeu afirmativamente, e interfonou solicitando autorização para os dois subirem ao quarto. Era evidente que aquelas pessoas pertenciam à elite, pelo menos do ponto de vista financeiro. O vento penetrou com força, fazendo dançarem os lampiões pendurados no minúsculo saguão de espera.

Logo chegaram mais oito pessoas —quatro casais— que repetiram a pergunta: "a senhora Bahija Zahabi está aqui?". Realizados os contatos e concedida a autorização, eles subiram com alguma solenidade —pois eram do mesmo nível dos visitantes precedentes— ao quarto doze. Os visitantes já eram dez. Fossem membros de uma só família ou apenas amigos, não restava dúvida de que Bahija era uma senhora incomum. "Por que teria escolhido o nosso pacato hotelzinho?", perguntava-se.

Começou então um movimento febril na copa; subiram muitas xícaras de chá. O gerente inquietou-se por um momento com alguns rostos do último grupo, que ele acreditava já ter visto. No entanto, disse de si para si que o melhor a fazer seria tirar dona Bahija e seus problemas do pensamento; amanhã, ela seria apenas mais uma lembrança entre centenas de outras que povoavam o lugar.

Notou então diante dele uma senhora com cerca de cinqüenta anos, bastante circunspecta e cerimoniosa. "A senhora Bahija Zahabi está aqui?". Quando ele respondeu que sim, ela disse: "avise-a que a doutora chegou". Ele interfonou para a mulher, que concedeu autorização para a subida. Não pôde, contudo, reprimir mais a curiosidade: "qual é a especialidade da senhora?", perguntou à doutora. "Médica ginecologista", foi a resposta.

Percebeu que ela se apresentara enquanto profissional, e não fornecera sequer o nome. Seria nessa qualidade que ela estaria visitando a mulher? Teria ela alguma doença feminina? Estaria grávida?

Não conseguiu, porém, prosseguir as divagações: chegou um sujeito atarracado e baixo, de aparência carregada, que se apresentou como o empreiteiro Yussef Qabil. "Dona Bahija Zahabi está aqui?", foi a pergunta, que a estas alturas já estava se tornando invariável. Após o contato, obteve autorização para subir, recebendo do gerente, como despedida, um sorriso irônico e perplexo.

Um dos camareiros retornou do passeio tiritando de frio dentro de seu roupão grosseiro. Contou que a escuridão se avolumava nos rebordos do céu, e que o dia viraria noite dali a pouco. O gerente tentou apreciar o panorama através da janela de vidro, mas a mulher do quarto doze não lhe saía da cabeça, a misteriosa mulher que atraía tantos visitantes. Imaginou que um espírito maligno, provocador de curiosidades e inquietações, havia chegado com ela e se infiltrado por todos os cantos do hotel. Ele quase podia sentir esse espírito apoderando-se de seu ser, despertando-lhe os desejos da adolescência e os baixos apetites mundanos.

"Dona Bahija Zahabi está aqui?", foi a pergunta que interrompeu seus devaneios. Viu um homem corpulento que parecia pavonear-se dentro do casaco e do cafetã, o tarbuche jogado para trás, na mão um guarda-chuva cinza. "Informe-lhe que o senhor Al-A'ma Al-Hanuti, o coveiro, já está aqui", apresentou-se.

O peito e todos os membros do gerente contraíram-se, e ele amaldiçoou o homem e a mulher. Cumpriu com sua obrigação, todavia; interfonou e pela primeira vez obteve uma resposta diferente. "O senhor pode aguardar no saguão", informou ao homem.

"O que ele veio fazer aqui? Por que não lhe ordenam para esperar lá fora? O hotel funciona há cerca de meio século, e nunca ocorreu algo como hoje. E o mais desagradável é que uma tempestade despenque e obrigue o hotel a hospedar essas pessoas —inclusive esse sujeito com cara de morte!— por um período indeterminado".

E chegaram novos visitantes, separados mas numa espécie de seqüência. O dono de uma exposição de móveis, um verdureiro, um açougueiro, o dono de uma loja de perfumes e cosméticos, um alto funcionário do Departamento de Tributação, o chefe de uma instituição, um conhecido jornalista, um atacadista de peixes, um corretor de imóveis mobiliados, um procurador, uma personalidade árabe milionária. O gerente acreditou que a mulher transferiria a reunião para o saguão, mas ela autorizou-os a subirem e eles subiram um depois do outro. Carregaram-se novas cadeiras e os camareiros serviram mais chá. O gerente indagou-se sobre como os visitantes iriam sentar-se. Será que os ligava algum relacionamento anterior? O que, mais exatamente, os teria reunido? Chamou o camareiro chefe e inquiriu-o a respeito. "Não pude ver nada dentro do quarto: as mãos recolhem as cadeiras e o chá pela porta mal entreaberta, e depois a fecham imediatamente", respondeu. Então o gerente deu de ombros, admitindo que enquanto não houvesse reclamações aquilo não seria da conta dele.

"Peço-lhe que lembre a Dona Bahija Zahabi que estou aguardando", disse o coveiro Al-A'ma Al-Hanuti. "Ela já se comprometeu a chamá-lo na ocasião adequada", replicou secamente o gerente. Mas, como o homem não se movesse do lugar, interfonou para a mulher a fim de livrar-se dele. Em seguida, aparentemente cumprindo um desejo dela, estendeu-lhe o aparelho. "Madame Bahija, a tarde começou e os dias no inverno são curtos", resmungou, mas, após ouvir atentamente o que ela lhe respondeu, pôs o aparelho no lugar e retornou contrariado ao saguão. O gerente o amaldiçoava com todas as forças de seu ser: olhando com ódio para a porta do saguão, responsabilizava a mulher pela vinda daquele sujeito ao hotel.

Alguns hóspedes então desceram, e, antes de saírem, reclamaram do quarto doze, que estava atrapalhando-lhes o repouso. "É que há nele alguns visitantes. Mais cedo ou mais tarde eles irão embora, e à noite não restará nenhum", desculpou-se o gerente. O fato de suas responsabilidades o levarem a um eventual confronto com aquelas pessoas provocou-lhe temor, uma vez que se tratava de gente visivelmente poderosa.

O sibilar do vento lá fora e o clima cavernoso só faziam aumentar sua angústia. No meio disso tudo, surgiu na entrada um grupo de homens e mulheres, que se aproximaram com seus casacos. "Procuram por Dona Bahija Zahabi?", antecipou-se, coração em disparada, o gerente. "Informe-a, por favor, que os representantes da Sociedade Revitalizadora da Tradição já chegaram", disse, rindo, um deles.

Após receber autorização para a subida dos novos visitantes, o gerente disse: "eles são dez, minha senhora, e aqui no primeiro andar temos à sua disposição o saguão, que comporta um número maior de pessoas". "Mas existe espaço no quarto!", foi a resposta. Então os visitantes subiram, enquanto o gerente balançava a cabeça contrafeito.

Mais cedo ou mais tarde ocorrerá um confronto. A ira dos céus explodirá lá fora, e aquele conglomerado extraordinário no quarto doze desencadeará algo desagradável. Olhou para o saguão e viu o senhor A'ma se arrastando em sua direção. Tamborilou o dedo nervosamente sobre a mesa e contatou a mulher antes que o outro ao menos abrisse a boca. Ouviu sua reclamação e a seguir sua anuência, deixando afinal que ele mesmo devolvesse o aparelho ao gancho.

"É aborrecido esperar sem fazer nada", resmungou ainda o homem ao retornar. Essa frase revoltou o gerente, que lhe teria chamado a atenção, não fosse a mulher interrompê-lo a fim de pedir uma ligação para o restaurante; a conversa durou alguns minutos. "Será que eles ficarão para o jantar? Onde tomarão a refeição?", pensou. Como ele gostaria de examinar aquele quarto agora! Seria um cenário surreal, uma loucura, sem dúvida.

E o tufão estava longe de amainar-se: logo chegou um bando de teólogos e professores universitários: a discussão tornava-se mais complexa. Deixou-os subirem. Tudo aquilo estava lhe parecendo uma piada grotesca. Chegou um homem estranho que subiu sem passar por ele ou responder a seu chamado. Um camareiro foi-lhe no encalço, mas desistiu ao vê-lo entrar no quarto doze. O gerente pressentiu que estava sozinho, perdendo o controle administrativo sobre aquele espaço, e que o demônio dos desejos bestiais batia violentamente à sua porta.

Tencionou consultar o chefe dos camareiros, mas a chegada de um certo homem devolveu-lhe um pouco de segurança. "O senhor chegou na hora certa, inspetor", cumprimentou. "Deixe-me consultar os registros", respondeu calmamente o inspetor. "Coisas estranhas estão ocorrendo aqui", volveu o gerente. O homem começou a examinar os nomes com atenção, enquanto fazia algumas anotações. "Imagino que o senhor tenha vindo por causa do quarto doze", disse o gerente. "Hein?". "Há aberrações acontecendo por aqui", insistiu o gerente. "Tudo o que ocorre dentro dos limites da normalidade é normal!", respondeu o inspetor, que avisou ainda ao deixá-lo: "se alguém me telefonar, estou no quarto doze".

Ainda que espantado, o gerente tranqüilizou-se um pouco, pois tudo o que então ocorresse seria sob as vistas da autoridade. Lembrou-se de consultar o chefe dos camareiros, e quando estava prestes a tocar a sineta avistou o senhor A'ma rastejando em sua direção. Perdeu o controle e gritou: "ela já lhe disse que esperasse até ser chamado!". "Mas isto já está demorando demais", lamentou o homem, com um sorriso servil típico de quem está habituado a humilhar-se. "Aguarde sem reclamar, e lembre-se de que você está num hotel e não no cemitério".

Assim que ele, conformado, retornou, o gerente lembrou-se novamente de chamar o chefe dos camareiros. "Como vão as coisas no quarto doze?", perguntou. "Não sei ao certo, meu senhor. Só sei que há algazarra". "Como estão todos lá dentro, se o quarto não os caberia nem se sentassem uns sobre os outros?", insistiu o gerente. "Sei tanto quanto o senhor. De qualquer forma, o inspetor também está lá dentro", respondeu, retirando-se em seguida.

O gerente via através da janela a noite engolfando o céu. Acenderam-se as luzes, cujos raios se dispersaram no ambiente carregado de espessa umidade e ventos ululantes. Chegou um pelotão de empregados do restaurante com travessas cheias de alimento, numa cena que ampliou seu espanto. Pensou que no quarto doze não havia senão uma única mesa. Onde seriam colocados os pratos e tomada a refeição? Um camareiro veio informar-lhe que a porta do quarto não se abria mais: os pratos estavam sendo passados pela portinhola. Gargalhadas estridentes espalhavam-se pelo andar inteiro. Todo aquele cenário tornara-se inacreditável.

O mesmo camareiro retornou depois de meia hora a fim de advertir que aquela gente estava se embriagando. "Mas não vi passar qualquer garrafa", ponderou o gerente. "Talvez eles tenham entrado com elas nos bolsos, pois estão cantando, gritando e batendo palmas. Isso só pode ser a embriaguez provocando baderna e safadeza, já que as mulheres estão no mesmo número que os homens". "E o inspetor?", quis saber o gerente. "Ouvi-o cantando 'a vida é um cigarro e um copo' ", respondeu.

Trovejou lá fora. "É possível que eu esteja sonhando ou enlouquecendo", imaginou o gerente. Chegou então um grupo de pessoas de extração popular, condição essa que era atestada pelas vestimentas. "A senhora Bahija Zahabi está hospedada aqui?", perguntou um deles. O gerente sorriu desconcertado e contatou a mulher; ela lhe pediu que lhes servisse refrigerantes enquanto aguardavam no saguão; este se encheu, aumentando o desassossego do senhor A'ma, que ainda se encontrava lá.

"Este hotel não é mais hotel, eu não sou mais gerente e este dia não faz parte do tempo. Que se celebre a loucura enquanto houver carne e vinho", murmurou, sorrindo miseravelmente.

A chuva começou a cair. O céu ribombou. O asfalto diante do hotel brilhou por causa da iluminação e da chuva. O ruído das pessoas correndo intensificou-se. A gritaria dos moleques na rua aumentou. Transeuntes refugiaram-se na entrada do hotel. Pancadas violentas repetiram-se sobre o vidro da janela. O gerente abandonou seu posto e dirigiu-se à entrada do hotel. Olhou para o céu escuro, para o chão, e viu a chuva torrencial despencar sobre o solo como se fora pedregulho, empurrando tudo ladeira abaixo. Saturou-se, inflamou-se e por fim explodiu.

"Há mais de uma geração que não cai uma chuva igual". Lembrou-se então de uma tempestade parecida, gravada em sua memória desde a juventude. Recordou como os meios de transporte paralisaram-se, as bocas-de-lobo entupiram-se e os casebres soçobraram sob os tetos arruinados. Volveu a seu posto, atento aos documentos e ao cofre. Redobrou as ordens para o aumento da vigilância nos quartos e no telhado. "Quais são as últimas do quarto doze?", perguntou ao chefe dos camareiros, que fez uma careta e disse: "continuam as cantorias e gargalhadas. São uns loucos".

Avistou na entrada o senhor A'ma e berrou a plenos pulmões: "volte já ao seu lugar!". O homem procurou então gesticular, mas ele o interrompeu: "nenhum pio!".

Os trovões semelhavam bombas explodindo; a chuva caía com rapidez e violência alucinantes. Pensou então que o hotel, antigo, não fora construído com cimento armado, e que a noite prenunciava problemas.

"Aumentaram as reclamações no quarto doze por causa da umidade e das infiltrações pelo teto", alertou um camareiro. "Por acaso cessaram as cantorias e as gargalhadas? Que abandonem o quarto, portanto", disse o gerente, com ódio. "Mas eles não conseguem mais sair do quarto". Dispensou-o e chamou o chefe dos camareiros. Perguntou-lhe o que o homem quisera dizer com aquilo. "Todos os quartos estão com infiltração. Convocarei os camareiros para tapar os buracos do telhado com areia". "E o quarto doze?", readirguiu o gerente. "Estão entupidos, enjoados, de barriga abarrotada, inchados. Impossível abrir a porta. Impossível qualquer movimento".

A fúria da natureza dominara o espaço lá fora. Dentro, porém, uma movimentação animada e operosa ocorria: os camareiros partiam com seus sacos de areia. E aconteceu algo inesperado: os populares que aguardavam no saguão ofereceram-se para ajudar na tarefa, fato que agradou ao gerente, principalmente porque o maldito senhor A'ma não moveu sequer um dedo.

Decorrida meia hora, o chefe dos camareiros voltou para relatar-lhe o andamento dos trabalhos. "Estão fazendo o máximo esforço", assegurou, continuando após alguma hesitação: "quanto aos nossos amigos do quarto doze, sua situação vai de mal a pior". O gerente irritou-se, e então a cólera

explodiu subitamente após a violenta tensão represada durante o dia, apossando-se de seus nervos, carne e sangue. Enlouqueceu, e parecia querer ficar mais louco ainda. "Preste muita atenção ao que vou dizer", grunhiu. "Esqueçam o quarto doze e todos os que nele estão". "Mas senhor, os homens estão gritando e as mulheres, chorando!", gaguejou, em pânico, o camareiro. "Concentrem todos os esforços no telhado sobre os outros quartos e esqueçam o quarto doze e todos os que nele estão", berrou o gerente, como um celerado.

O camareiro hesitou por um segundo, o suficiente para deixar o gerente ainda mais feroz: "execute minhas ordens literalmente e sem sombra de hesitação".

O gerente virou-se para a janela. Contemplou a situação externa. Viu o furacão se agitando no coração das trevas; sua violência aumentava mais e mais. Quanto a ele, sentiu-se como que aliviado de um grande peso, e recobrou então a auto-confiança e a clareza de raciocínio. **M**

* Nagib Mahfuz 'Abdul-'Aziz As-Sibilgi, romancista e contista egípcio contemporâneo, nasceu no Cairo em 1912. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1988. O presente conto (no original árabe, "Al-Ghurfa raqm ithna 'ashara") foi extraído da coletânea *Al-Jarima* ("O crime"), publicada em 1973.

** Mestrando em Literatura Brasileira na USP e professor de Língua e Literatura Árabe na mesma Universidade.

*** Mestranda em Semiótica e Lingüística Geral na USP e professora de Língua e Literatura Árabe na mesma Universidade.

CALÍMACO, Poeta e Crítico

epigramas 1,8,27,28

Comentários:
JOÃO ANGELO*
ISABEL DE LORENZO**

Tradução de:
JOÃO ANGELO

O conceito de poesia crítica, ou antes a atividade de poeta-crítico, que engendra conscientemente a metapoesia, e que é marca da poesia moderna, característica necessária da modernidade literária, não é invenção dessa poesia. Faz parte da oficina poética desde Baudelaire, Mallarmé, Eliot, Pound e também dos modernos brasileiros, mas sua origem pode-se pesquisar na distante poesia antiga.

O modelo mais consagrado de crítica literária da Antigüidade é romano: a **Arte Poética** de Horácio, cujo conteúdo crítico ficou tão importante que se chega a esquecer que foi escrita em versos, e ainda mais, sob a forma de carta, sendo sua denominação original **Epístola aos Pisões**. A influência desse texto poético-crítico, desde sua aparição (século I a.C.), tem sido monumental.

No entanto, o gênero é legatário de precursores menos famosos, provenientes do mundo grego (Eliot: a cultura européia é toda latina). Desses, é o pouco conhecido poeta Calímaco quem mais influenciou gerações de escritores latinos (de Ênio aos elegíacos, passando por Catulo, Virgílio e Horácio), sendo modelo de uma mentalidade literária caracterizada pela consciência crítica da própria realização poética.

Durante o período conhecido como Helenístico, na recém-criada Biblioteca de Alexandria, atuava um grupo de bibliotecários-intelectuais extremamente eruditos que uniam sua atividade de criação poética à de preservação da literatura preexistente, já que se pretendia reunir na Biblioteca todos os livros do mundo. No entrelaçar dessas duas atividades surgem, por um lado, a catalogação, a discussão filológica, o aparato crítico e a exegese; por outro, a poesia alusiva, a apropriação poética, a poesia auto-referencial.

Nascido em 300 a.C., Calímaco de Cirene trabalhou como bibliotecário em Alexandria e foi "poeta e ao mesmo tempo crítico", como se dizia nesse tempo. Como crítico-bibliotecário, escreveu 120 livros conhecidos por **Catálogos** (*Pinakes*), em que oferece uma breve biografia de cada autor, a lista de suas obras e uma classificação crítica destas (inclusive das que se haviam perdido). Como poeta, propugnou pela beleza, brevidade e refinamento, sem no entanto repudiar o legado poético dos dois grandes períodos histórico-literários anteriores, o Arcaico e o Clássico. Compôs elegias, hinos e epigramas. Praticou conscientemente o que hoje chamamos intertextualidade, afirmando: "não canto nada que não esteja documentado".

O Primeiro Epigrama de Calímaco, cheio de humor, tem como significado mais profundo ser a

resposta helenística, de fundamento estóico, à fugacidade perdida da palavra oral. Este epigrama ilustra, dramatiza, a atitude de apropriar-se de uma fórmula, de uma *fala* que se presta a fins completamente distintos daqueles para os quais foi pronunciada. Ilustra, como prática valorizada, a citação descontextualizada, que se desvia do sentido original e é antes prova de acuidade que de descuido:

Um estrangeiro, lá de Atarnes, vindo a Pítaco
de Mitilene, filho de Hírrias, fala:
"Velho, oscilo entre dois enlaces, uma noiva
pela riqueza e raça está a meu lado,
a outra me supera. E então? Toma comigo
a decisão: qual levo ao himeneu?"
Este, o cajado erguendo, arma de velhos, fala:
"Aqueles te darão toda a palavra."
Num largo trívio, rápidos peões nas mãos,
uns meninos rodavam, dando golpes.
"Segue seus passos", diz; o estrangeiro foi lá;
lá gritavam: "Pega!, que está a teu lado."
Ao ouvi-lo, o estrangeiro não quis ricas bodas,
compreendera o presságio dos meninos.
Tal como ele casou com mais modesta noiva,
tu, assim vai!, pega a que está a teu lado.

O Oitavo Epigrama, exemplo da brevidade característica do gênero, é um metapoema na medida em que tematiza a própria brevidade, virtude e meta desta poética, que passou a ser, por isso mesmo, chamada de "calimaquiana". Diz a voz do poema, dirigindo-se ao deus que entusiasma os poetas:

Pequena, Dionísio, basta uma palavra
ao poeta feliz: "venci" é o máximo
que diz. Mas se ao que tu não inspiraste bem
"que tal?", indagam, "duro é o que me ocorre",
diz. Que este verso ocorra ao que se enreda a injustos,
a mim, senhor, as tais pequenas sílabas.

No Epigrama 27, propriamente crítico, são indicados caminhos da poesia sapiencial-didática, desde o antigo modelo do gênero, Hesíodo, até seu atualizador moderno, Árato de Solos:

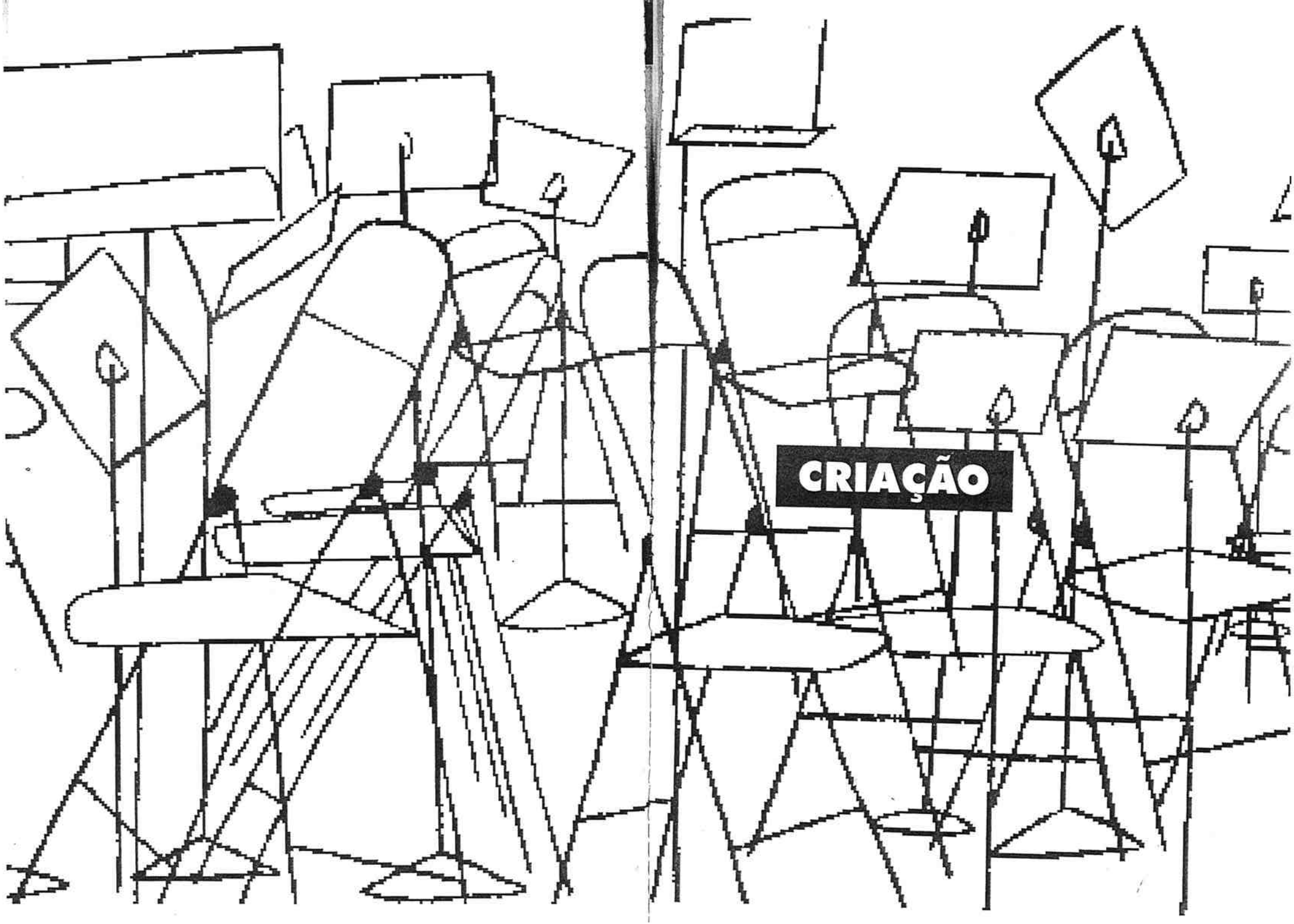
Poesia é o canto, o modo de Hesíodo: ao menor
aedo não, porém, creio, ao que em épica
há mais fino moldou-se o poeta Sólio; salve!,
gráceis linhas, vigília intensa de Árato.

No Epigrama 28, Calímaco repudia os poemas cíclicos, isto é, os longos poemas épicos. Com isso, não apenas concretiza em literatura a tendência alexandrina pelo diminuto, como instaura polêmica com seu contemporâneo Apolônio de Rodes, um dos que chamava "maus espíritos" (telquínios) por haver escrito uma épica em quatro cantos, com mais de 6000 versos, as **Argonáuticas**. Neste mesmo poema observa-se, junto à contínua reverência pelo legado, uma atitude de recusa pela criação da obra de arte monumental, reiterando um famoso dito seu, "um grande livro é igual a um grande mal". Não era repúdio a Homero, mas, ao contrário, era a consciência crítica de que a forma poética atual, que então materializava a época, não era mais a longa epopéia:

Eu odeio o poema cíclico; da estrada
que muitos leva, traz, lá, cá, não gosto.
Que vagueia detesto amante nem da fonte
bebo e me afasto de lugar comum.
Lisânias, tu és belo, belo, sim, mas antes
que o diga o Eco, alguém diz: "outro o tem".

Poemas cíclicos eram os que pretendiam narrar exaustivamente a vida de heróis, diferentemente de Homero, que apresentava de imediato a ação. É a estes versos de Calímaco que se refere Horácio na **Arte Poética** quando, prescrevendo essa mesma objetividade dramática, diríamos cinematográfica, cunhou para sempre a expressão *in medias res*. **M**

* Pós-graduanda em Letras Clássicas na USP.
** Professor de Língua e Literatura Latina na USP.


CRIAÇÃO

AH, O INÍCIO...

AIRTON PASCHOA

Ah o início. manhã luminosa e sem memória, que a tentação da literatura diverte, converte em cúmplice o leitor, em aventura a vida, a vida em ficção, em realidade, em realidade, não por dom, pelo condão porém de admitir a existência de uma rima, um ímã chamado destino, ou acaso, ou descaso, ou mesmo ônibus, o mesmo que a pôs a meu lado, de feição feia, traje sóbrio, remoendo não sei que sorte, por quem escrevo, enquanto dorme, um conto sem rumo, tal o sonho que ousei possível crer, por quem escrevi poemas de duvidosa qualidade, que ela lia com orgulho, com graça, na noite de núpcias, na varanda infinita da casa alugada à beira-mar, porventura o início, ou antes, ao visitá-la pela primeira vez, você estava tão linda, estúpido, de pé, num dos últimos apartamentos do centro velho, entre a cidade irreal e o corpo nascente, perdido, premido, e aceitava o copo trêmulo e o beijo úmido, precipitado na queda livre e leve de seus cabelos, que jorravam, um pouco antes, quando me procurou no ônibus, custei a crer que me pedia pela enésima vez que abrisse a janela, eu aturdido contemplava seus olhos assobradados, e não havia mistério algum, bobinho, talvez minha infância de subúrbio, de tê-la despida e despido meu medo mudo, por isso tenha bebido tanto, falado tanto, palavras em corredor, em redor, nunca soube explicar, você convidava, vem, e eu resistia, essa recusa escusa de mergulhar à toa, que preferia vê-la, covarde, não perdê-la de vista ao longe banhar-se a acompanhá-la, vê-la surgir espuma, penhasco, de onde jurava por vezes ouvir o eco denso, coeso, das ondas, do fogo, dos lençóis, nuvens estranguladas, lutando por ganhar altura e morrendo rumoroso, rumo ao magma, às rochas, ao silêncio, obstinado, sombrio, que cultivamos o trajeto todo, tolo, mal me contendo, a ladeira iminente, tenso, doce, longo, o beijo me restituía de volta, salvo, abandonado, desesperado, amor, à espera que com a manhã, lúcida, lívida, venham preparar-lhe o banho e o corpo.

Primeiro RELATO

CELSO CAVÍCCHIA

Com certeza era sábado. Porque ele acendeu a luz do corredor comprido e deu-me a chave para que eu abrisse a porta. Para que eu descobrisse qual das portas abria sua casa. E eram seis. Mas não foi preciso chegar à sexta: a primeira porta já coube na chave. Empurrei-a.

Fechou-a.

— Aqui vivo.

Acendeu as luzes. As luzes — porque eram várias. Cada uma iluminava olhando para uma parede. Alguns fachos até se encontravam no espaço, atravessando-se.

— É claro aqui...— fiz, inteiro.

— Mas a casa tem trevas ainda — expandiu-se.

Respirou sobre mim, e eu levei as mãos à sua órbita. Seus olhos saíram de minha boca e entraram nos meus dedos. Meus dedos conversavam sobre idéias primitivas.

Chamei-o para dentro de mim. Antes, olhamo-nos. Nossas visões interromperam o resto de nossos corpos — e ficamos apenas olhos. É que havia muitos olhos!

— Quantos somos?

No mínimo, dois. Um, no máximo. E olhávamos. Tanto nos vimos, que fomos mais que homens. Fomos mais do que a sedução abarcaria. Corpos sofisticadamente cegos. Razão inviolavelmente antepassada. E aquilo tirou-nos, um do outro, mais do que a paixão pudesse consumir. Fundíamo-nos. E nem era amor, todavia!

Ali, em pé, no meio das luzes, amparamo-nos um nos lábios do outro. Os olhos abertos, surgiu-me uma lágrima. Ele a assimilou. Fechei então o olhar, e ele sagrou-me as pálpebras com seu hálito de meu beijo. (Não sei se de meu beijo ou de meu sal.) Talvez fosse já mais de meia-noite. Talvez já fosse domingo.

Talvez fosse tempo de ir. Prometemo-nos um outro final de semana. Outro sábado.

— Sábado oprime — compareci.

Ou mais um domingo.

— Domingo é vazio — ele repousou.

Porém, fora num domingo, naquele um, que nos houvéramos. Não aconteceram mistérios, nem se fundou religião — mas nós nos demarcamos.

O tempo continuou até a nova meia-noite. E à meia-noite descobri, úmido e sólido:

— Já é amanhã. Segunda-feira.

— Não vá.

— Mas recomeça a semana. Tanta coisa que fazer... Preciso dormir esta noite.

— Que importa? — clareou ele.

Seus olhos tinham cores e sombras, formas e palavras. Palavras, sobretudo palavras!

— Não importa — principiei. — Você já me criou.

Espera

HELENA FIUZA

Eram 17h. O sol já se punha e o vento frio estava mais frio. Estava anoitecendo. Observou o sol ir embora até não haver mais um risco laranja no céu. Acabara de arrumar seus papéis nas novas gavetas. Sua casa ainda parecia não lhe pertencer. Olhava. Olhava tudo ao redor e achava que não conseguiria arrumar. Recostada planejava sua noite. Miguel haveria de telefonar. No mínimo para resolver os desencontros de agenda do escritório. Eles trabalhavam lá há pouco tempo. Seu sorriso lhe parecia familiar, sua voz era suave e não falava alto. Se Miguel ligasse certamente iriam sair e, quem sabe ela pudesse inaugurar a casa. Nos três meses em que trabalhavam juntos sua intuição lhe afirmava alguma coisa. Espera.

18h. As outras vezes em que ligou eram mais de nove horas. Tomaria seu banho e, olhando dentro do armário, já escolhera a roupa caso fosse sair com ele. Passaria seu creme e daria tempo de lixar as unhas. Se perguntava que tipo de perfume ele gostava, que tipo de mulher ele gostava, que tipo de roupa, que assunto. Quem era que atendia o telefone em sua casa? Por que era tão reservado? Por que disse uma vez que agora estava sozinho? E a água do banho estava perfeita. Desejava tirar-lhe a roupa devagar, sentir seu cheiro, encostar na sua boca, ouvir sua respiração, sentir com as mãos sua pele seu calor, ver sua sombra deitar no seu peito.

19h. Passava hidratante no corpo e a vontade de Miguel se misturava às outras lembranças e saudades. Silêncio no apartamento. Seus ruídos eram distantes. Se ele não ligar? Sem problemas. Deve ter viajado. Começava a garoar. Era melhor comer alguma coisa. E se fumasse um baseado? Teria mais fome e o cansaço lhe traria sono. Não conseguiria falar com ele. Outro poderia ligar. Uma surpresa agradável, quem sabe. Miguel talvez pudesse ser apenas uma curiosidade. Mas gostava de acreditar que era mais que isso, que tinham afinidades. Seus trabalhos eram parecidos, suas idéias combinavam. Talvez isso não bastasse. Ninguém saberia. Nem ela.

20h. Na cozinha punha uma massa no forno para esquentar e abria meia garrafa de vinho tinto. Aumentara a campainha do telefone pois talvez pudesse tocar. Quem sabe se Rodrigo não sentia saudades? Eles se entendiam. Não havia compromissos e era divertido. Poderia ligar para um dos dois. Gostaria de ser procurada. As amigas casadas não telefonam. Apenas para jantares de antigo grupo de conhecidos. Não. Era preciso algo novo. Inesperado. Jantava enquanto assistia o jornal e tentava saber quais os

filmes que passariam naquela noite. Queria sair. Mas não mexia uma palha para sair. Miguel tinha que lhe telefonar para resolver a agenda. Tinha deixado dois recados.

21h. Andava pelo corredor depois de lavar a louça e lembrava que não poderia ligar para Rodrigo. Tinha uma amiga hospedada na casa dele. Era mais que amiga. Rodrigo nunca deixou que se encontrassem. Desligou a televisão. Achou melhor ouvir música. Só pelo rádio-relógio. Seu equipamento estava desmontado ainda. E o telefone tocou. Era sua mãe querendo saber se iria almoçar no domingo. Merda. Almoço. Domingo. Merda. E se Miguel não ligasse? Iria na padaria perto de sua casa. Poderia encontrá-lo lá na manhã seguinte. Que desculpa? Lá tinha um ótimo pão-de-queijo. Faria tempo no jornaleiro também. Ele podia ser assinante da Folha.

22h. A garoa já se tornara uma chuva fina. Era bom ter companhia para dormir nestas noites. Já deixava seu baseado pronto. Ele podia pensar que já estivesse tarde para ligar. Se agasalhou melhor. Estava frio. Frio. Chuva. Muito escuro. A música era de um especial para sábados românticos. Ligou a televisão. Com o controle remoto não parou em canal nenhum. Foi até o banheiro e pegou sua pinça de sobrancelha e o espelhinho. Espera algum filme. Fazia sua sobrancelha. Tropeçou num caixote de gibis que colecionava. Cortou as unhas do pé.

23h. Acabou-se o baseado. Começou uma comédia americana meio besta. Deu umas risadas. Quando mudou de canal vê o final de uma cena onde um casal trepava. O novo comercial da bombril. Porra. Cadê o Miguel. O comercial era ótimo. Outras risadas. O sono foi chegando. Arrumou as almofadas. Outro filme. Acabou seu vinho e abriu uma lata de leite condensado para comer com morangos. Merda. Como vai ficar a agenda do escritório?

24h. Outro baseado. O filme estava difícil de entender. Miguel atrapalhava. Procurou o aquecedor. Chovia. Corujão teria filme de terror. Não dava. Passou a mão pelo corpo. Devagar. Assegurando algum prazer. Miguel, qual será teu cheiro? E teu peso? O telefone não tocaria mais. Desligou a televisão. Sua mão passeava, se aquecia, desnorteva. Miguel onde você está?

1h. Respirou. Aquecida, virou de lado e dormiu. O telefone mudo. Silêncio. Chovia e fazia frio. Muito frio. Muito escuro.

Criar: possível opção
de um senão
que se quer
sim

AMARA LIS

CANTO NO CANTO

CARLOS NAU

Canto porque o instante existe
e não há meta
a gente nem quase é gente
nem poeta.

Eu canto este meu canto triste, de anacoreta,
com trabalho e riso besta
— as malícias perderam a graça.

Canto versos que não versam
nem linossignam
obra feita, circunflexa
de papéis dispersos
sem poesia concreta.

Canto este canto chinfrim como que
para ninguém ler ou ver
mole esperança secreta
de acrobata.

O que escrevo mesmo é tempo
pinça fria de exegeta
fina faca que a fio
vai tirar meu escalpelo.

Canto a condição dura que dura pro brasileiro.

FAL(T)A

MARIA CLARA B. PARO

Elo quebrado
na rotação dos meus dias,
Solda possível entre cristal e
chama,
Você
me des(a)tina.

Enigma decifrado
na fogueira dos meus atos,
Sentido necessário
entre Roma e Babel,
Você
me co(mp)leta.

Nuvem estática
no trânsito das minhas paisagens,
Brisa geratriz
entre odisséia e saga,
Você
me poe(n)tiza.

Âncora alada
no revoar dos meus sonhos,
Porto sangrado
entre prosa e poesia,
Você
me a(bis)ma!

Relicário

MIRIAN BRENNER

onde o acre do tempo escorre
dorme uma caligrafia
dorme entre as folhas de seda

dormem os velhos guardados
dormem velando retratos
dormem as folhas de seda

se ousam tocar-te os dedos
libertos da antiga pena
harmonias de pelúcia

se abrem arquivos mortos
e fogem dos lábios hirtos
as palavras e as rosas

INFORMES

SEMINÁRIOS ACADÊMICOS DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA BRASILEIRA

A partir de agosto, professores e alunos de pós-graduação poderão apresentar textos para discussão interna.

Os seminários acadêmicos de Literatura Brasileira e Teoria Literária serão abertos e deverão ocorrer no mínimo uma vez por mês, geralmente na sexta-feira, entre 14:30 e 17 horas.

Os textos estarão previamente à disposição dos interessados, em ambas as secretarias, com antecedência mínima de 15 dias.

Professores e alunos de pós-graduaçao das duas áreas interessados em participar na condição de expositores devem entrar em contato com Airton Paschoa (852-5930).

O calendário provisório do semestre será divulgado na primeira semana de agosto.

TESES DEFENDIDAS NO DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

MESTRADO

Fev/93 – "A Tradução dos Poetas Metafísicos Ingleses por Augusto de Campos".
Ana Helena Barbosa B. de Souza
Orientador: João Alexandre Costa Barbosa

Abr/93 – "Errante folião viajante (Uma abordagem das músicas de carnaval de Caetano Veloso)"
Amador Ribeiro Neto
Orientador: Teresa de Jesus Pires Vara

Mai/93 – "O Engenho Noturno: a Lírica Final de Jorge de Lima"
Fábio Rigatto de Souza Andrade
Orientador: Davi Arrigucci Júnior

Mai/93 – "Os Condenados: o romance em movimento"
Neide Luzia de Resende
Orientador: Davi Arrigucci Júnior

Out/93 – "Literatura em Campo Minado - Metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira."
Marcelo Magalhaes Bulhões
Orientador: Boris Schnaidermann

Dez/93 – "Bovarismo e Romance - Estudo das obras **Madame Bovary**, de Flaubert, e **Lady Oracle**, de Atwood."
Andrea Saad Hossne
Orientador: Sandra Margarida Nitrini

Mai/94 – "O Estilhaçamento da Moderna Babilônia."
Ana Maria Carlos
Orientador: Aurora Fornoni Bernardini

DOUTORADO

Jun/93 – "Um poeta na medida do impossível (Trajetória de Torquato Neto)"
Laura Beatriz Fonseca de Almeida
Orientador: Davi Arrigucci Júnior

Ago/93 – "Confidência Mineira. O amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade"
Orientador: João Luiz Machado Lafetá

Nov/93 – "Pluft e Companhia - O teatro infantil de Maria Clara Machado"
Orientador: Lígia Chiappini Moraes Leite

Nov/93 – "Do Heróico ao Erótico: Uma leitura de O Guarani".
Audemaro Taranto Goulart
Orientador: Davi Arrigucci Júnior

Mar/94 – "Murilo Mendes: História, Tempo e Linguagem Poética"
Raul Henriques Maimone
Orientador: João Luiz Machado Lafetá

Abr/94 – "Mística e Erotismo na Poesia de Adélia Prado"
Rita de Cássia da Silva Olivieri
Orientador: Sandra Margarida Nitrini

Abr/94 – "Um jeito estranho de ver: a poética do olhar em Clarice Lispector, através da leitura de A Cidade Sitiada."
Regina Lucia Pontiere
Orientador: Teresa de Jesus Pires Vara

Mai/94 – "A voz alta de João Cabral"
José Fulaneti de Nadai
Orientador: João Alexandre Costa Barbosa

Mai/94 – "Iluminações da Modernidade: uma caminhada com Rimbaud"
Maurício Salles Vasconcelos
Orientador: Aurora Fornoni Bernardini

Mai/94 – "O diabo soltou em Moscou"
Homero Freitas de Andrade
Orientador: Aurora Fornoni Bernardini

Jun/94 – "Entre o som e o sentido. Aspectos da poética de Roman Jakobson"
Maria de Lourdes Ortiz G. Baldan
Orientador: João Alexandre Costa Barbosa

Jul/94 – "Acidente em Antares: Leitura da História em Érico Veríssimo."
Eliana Pibernat Antonini
Orientador: João Alexandre Costa Barbosa