

ivete camargos walty
maria luiza ramos
organizadoras

2

ensaios de semiótica

**cadernos de lingüística e
teoria da literatura**

faculdade de letras
universidade federal de minas gerais

**CADERNOS DE LINGÜÍSTICA E TEORIA DA
LITERATURA**

*Aos professores, estudantes, escritores
e a todos aqueles que foram
perseguidos por delito de opinião.*

*A Maria Beatriz Nascimento Décat,
Chefe do Departamento de Lingüística e
Teoria da Literatura da FALE / UFMG.*

A sanguessuga tem duas filhas, a saber:

Dá, Dá.

Estas três coisas nunca se fartam;

e quatro nunca dizem: basta.

SUMÁRIO

Prefácio	4
ivete camargos walty	
BONECO: uma metáfora do Poder	5
nancy maria mendes	
A visão humorística do amor – representação em quatro contos de TUTAMÉIA	12
ângela senra	
BOQUINHAS PINTADAS, um tango de papel	32
maria helena rabelo campos	
Propaganda e ideologia: uma abordagem semiótica	39
haydée ribeiro coelho	
Análise e crítica literárias nas escolas	56
maria das graças rodrigues paulino	
FUNDADOR: a subversão do mito	71
maria luiza ramos	
O latente manifesto	76

PREFÁCIO

Há cerca de um ano surgiu na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais uma publicação, *Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura*, que intitulou o seu primeiro número *Ensaaios de Lingüística*. Incluía-se aí artigos orientados para a estrutura do português, a lingüística aplicada à alfabetização e a estrutura de uma língua indígena brasileira, devendo-se a organização do volume aos professores Yara Goulart Liberato e Mário A. Perini.

O número 2 reúne artigos voltados para a semiótica. Cinco deles pesquisam a literatura de ficção, nela percebendo a função do humor e do mito, bem como às relações sociais e os mecanismos inconscientes da produção literária. Um é de caráter didático — metacrítica de textos destinados ao ensino de literatura no 2º e 3º graus — e outro, finalmente, analisa o discurso publicitário.

Resultado de elaboração crítica, esses trabalhos refletem a consciência de que todo discurso, seja qual for a sua natureza, tem força ilocutória e desempenha uma função ideológica na sociedade de que é, ao mesmo tempo, consumidor e produtor de signos.

Basicamente nascidos de preocupações distintas e apresentando, portanto, diversidade de características, os textos estudados neste número projetam-se no futuro ou têm uma existência efêmera.

De qualquer forma, além de cumprir sua finalidade específica, constituem, aqui e agora, um ato político.

M.L.R.
DEZEMBRO DE 1979

ivete camargos walty

BONECO: uma metáfora do Poder

I – Introdução

O conto "O Jegue" de João Ubaldo Ribeiro nos oferece um material visivelmente social que, sem ser planfletário, denuncia uma estrutura sócio-político-econômica. Assumindo o papel de escritor "que vive da pena", João Ubaldo, na construção do texto, desvenda uma situação vigente na conjuntura atual, na burguesia capitalista. Aproveitando-se, direta e indiretamente, de dados históricos, ele organiza o texto, onde todos os elementos têm uma função a desempenhar, nada é gratuito.

II – Os códigos sexual, alimentar e político-social

A estória de uma relação sexual entre os jegues Boneco e Suspiro na ilha de Itaparica, aparentemente de interesse erótico, leva-nos a um contexto político-social.

O código sexual, presente desde o título, representa outros códigos, o que possibilita várias leituras do conto, permitindo assim sua livre circulação, o que explica tenha sido publicado na revista *Homem*¹, de tendências nitidamente eróticas.

Jegue, por si só, já significa indivíduo de grande potência sexual, é Boneco, protagonista da estória, é um "jegue de desmesurada tesão",

ousado e desrespeitador, cujo "negócio era comer". O verbo comer, da gíria referente ao sexo, relaciona-se à antropofagia e traz em si a união dos códigos sexual e alimentar. É bom lembrar que o nome Boneco, na gíria da imprensa entre repórteres, é o retrato de protagonista de fatos policiais. Além disto, ele não tem dono e é manipulado, de maneira invisível, como um fantoche. Boneco é, pois, o símbolo do Poder. O Poder é a força, a repressão, mas não é um indivíduo, uma pessoa, é manejado como num teatro de títeres, e, através dele, criam-se novos fantoches. Por isso, Boneco "jamais teve dono", ninguém queria ser seu dono, assumindo a responsabilidade de seus atos, o que o tornava invulnerável pois nem o delegado tinha coragem de atacá-lo porque ele não era "homem de duas pernas." Boneco traz em si sua força, seu poder, sua arma: a estrovinga, a grande potência sexual, com que come os outros, no sentido antropofágico negativo, de assimilar para extinguir.

Também no nome da vítima de Boneco estão presentes os três códigos. A palavra suspiro designa gemido, lamento, ai, produzido por incômodo físico; tem ainda o significado de respiração profunda causada por saudades, numa acepção em que o aspecto amoroso encobre o sexual. Há ainda um doce feito de clara de ovos e muito açúcar, denominado suspiro numa referência direta ao código alimentar. Ora, Suspiro é comido, usufruído, e, inversamente, ele não come açúcar e depois passa a "não comer", verbo usado intransitivamente, no infinitivo, para ter todas as conotações necessárias.

Se Boneco é o Poder, Suspiro é o povo usado, espoliado, através de sua arma poderosa. O povo que é comido e não come. Aqui toda uma política sexual se faz sentir, se nos lembrarmos que a política burguesa tem como ponto básico a repressão à sexualidade, o que tem por conseqüência uma auto-depreciação da consciência do homem. O não comer se refere, pois, à ausência de qualquer ação. A relação sexual Boneco/Suspiro equivale à relação político-social-Poder/povo.

III — A estrutura político-social-econômica

O que é apenas sugerido na primeira parte do conto se aclara, a seguir, com a revelação do efeito provocado pelo fato sobre o narrador. De forma direta e ousada, este estabelece uma fusão: Suspiro/povo integrado no sistema. Observemos que Suspiro é um jogue e, por isso, tem a forma do Boneco, o Poder. Wilhelm Reich² observa que, na pequena burguesia, há uma completa identificação do empregado médio, não próletário, com o Poder; o seu ser se transforma no sentido da classe dominante. Como veremos, Suspiro se identifica ao sistema, nunca relação de submissão e dependência.

O primeiro elemento a se destacar é justamente a massificação,

a desindividualização dos passageiros no ônibus, os pequenos burgueses, todos com cara de Suspiro, "abestalhado de desmoralizado". De pois há o aproveitamento direto das convenções sociais burguesas capitalistas. A formatura de Tonho, em que ele toma a cara de Suspiro, ainda "com beca e tudo", revela a sua integração no sistema vigente, onde o diploma é, antes de tudo, elemento de elevação do "status": A solenidade é uma demonstração pública de mais um degrau subido na escala social. A roupa é uma das principais necessidades do burguês, que "come mal e insuficientemente, mas atribui grande valor ao vestuário a preceito."³ A beca, com o chapéu e tudo, é, pois, a fantasia, símbolo material da estrutura em que está integrado o cidadão, para realce da posição adquirida.

Outra convenção é o casamento, a constituição de mais uma família que, como veremos, é a estrutura básica do sistema social-democrático, a estrutura assimilada e defendida pelo Poder para difusão e conservação dos seus princípios. É, ainda, a possibilidade de realização da sexualidade reprimida, numa representação sancionada pela sociedade, através de uma solenidade, onde a roupa é também fantasia.

O consórcio de automóveis é outro elemento da sociedade de consumo, em que o homem é um mero objeto consumidor, levado a adquirir até mesmo o que está superior às suas posses. O automóvel é objeto de "status", que representa grande poder aquisitivo, o que dá ao sujeito um melhor lugar na sociedade. O interessante é que ele é adquirido pelo consórcio, a longo prazo, o que demonstra a força da publicidade sobre o indivíduo. Além do mais, é oferecido aos membros do consórcio um coquetel, que equivale à festa da formatura e do casamento.

Cada vez mais o homem se volta para o alto e se identifica com o Poder, com o Estado, com a Nação, assimilando a sua ideologia.

Outra realidade é o *BNH*. Realidade atual a que o povo está ligado. Ele tem casa adquirida pelo *BNH* e está subordinado a esse sistema, às suas regras, seus jurros, etc., durante, praticamente, toda a sua vida. Tem a ilusão de possuir um bem material que, ao invés de ser considerado essencial ao ser humano, representa elemento de projeção social, como o automóvel. É bom notar que o narrador não diz: — a minha casa adquirida pelo *BNH*, mas "o meu beeneagá", o que fica muito mais no nível da sigla, da letra, do papel.

Estas colocações se intensificam quando se sabe que "o beeneagazeiro", o dono do beeneagá, tem a cara de Boneco, "em sua expressão muar e seus olhos obscenos". Ora, o "beeneagazeiro" é uma autoridade, um representante do Poder, que se beneficia com a estrutura da organização. Outra vez, o código sexual se faz presente para indicar o político-social-econômico, através da expressão "olhos obscenos", o que denuncia o caráter imoral do sistema de aquisição de moradia do povo. A

seguir a cara do "beeneagazeiro" é relacionada com outros "poucos rostos", a maioria vista na televisão. A palavra "poucos" já retrata a minoria poderosa que não é explorada, mas exploradora. Esta minoria aparece sempre na TV, maior veículo de comunicação de massa, através do qual, alguns manipulam muitos. A uniformização dos gostos, a fabricação de desejos, a imposição de compras, se fazem constantemente pela TV. Assim sendo, o Poder difunde a sua ideologia que é assimilada por todos. A manipulação da opinião pública é a própria submissão do homem ao sistema. Boneco come Suspiro em cada instituição, em cada convenção social, em cada programa ou comercial de TV.

Outro dado a ser levantado é o do emprego oferecido ao Narrador por uma Companhia de Pensões e Pecúlios, em que se assegura o futuro da família. É o poupar para o futuro. Novamente se age com o dinheiro das pessoas, prometendo-lhes algo fictício e distante para um mundo feliz, "melhor e sorridente algum dia no arrebol." O uso insólito da palavra "arrebol" no texto trai toda a sua carga de idealismo e utopia, própria dos contos de fadas. Tal emprego seria, caso fosse aceito, a forma de integração do Narrador no sistema, onde o trabalho é o meio de aquisição de riqueza, num processo de exploração do outro. Ao se deixar atrair, de início, pelo salário, forma de sedução através da qual operar-se-ia o aliciamento, o Narrador se metamorfoseia em Suspiro. Como pode constatar através do espelho, ele se identifica com todos os outros, por força do Poder, o Outro.

IV — O papel do escritor na sociedade

Mas, se o Narrador, desde o início, se coloca como escritor, perguntamos:

— Foi o escritor deglutido pelo sistema? comò?

Antes de mais nada, vamos relacionar o escritor-narrador a outro personagem, Luís, o dono de Suspiro. O Narrador conta a estória por Luís e passa-lhe a palavra na parte principal do fato ocorrido. É, pois, o seu suplente. Luís tem elementos em comum com Suspiro, ou seja, vive no meio burguês e está a serviço do outro. É garçon, serve comida ao outro, é carregador de água, servindo às casas que podem pagar por ela. O importante é que, através do código alimentar, ele é aquele que serve à sua classe, e não, ao Poder. É o possível autor da "facçãozada" que pretende cortar "a estrovenga de Boneco", numa tentativa de castração às avessas, já que tenta castrar aquele que é o verdadeiro castrador. A "facçãozada" pode se relacionar com a forte dentadura de quem não come açúcar, isto é, não engole a ideologia dominante, foge à sua prepotência. Luís é, pois, o mediador entre Boneco e Suspiro, mediador que instaura o desequilíbrio e não o equilíbrio. É bom notar

que ele é gago, marcado, escolhido para a mediação porque não aceita a linguagem vigente. A gagueira é a concretização da recusa a esta linguagem com que se torna difícil romper. Outro dado interessante é ser ele respeitador das senhoras. Já se sabe que, na ideologia burguesa, o sexo é tabu para as mulheres, que têm a sua sexualidade abafada e substituída pela função reprodutora, numa idealização conveniente ao sistema para sua manutenção. Numa posição inversa, Boneco não respeita nem as senhoras, a ele tudo é permitido, até mesmo uma relação homossexual, o que é ainda mais aberrante, no contexto burguês. Luís, por sua vez, inserido que está neste mesmo contexto, passa a palavra ao Narrador que é "acostumado ao despudor", burlando assim a censura, a vigilância. Se o personagem-narrador é o suplente de Luís, ele é o mediador entre o Poder e o povo, e sua arma é o texto.

Voltemos à nossa proposição anterior: — como se situa o escritor na estrutura social vigente?

Se considerarmos que o escritor denuncia todo o processo de forma consciente, podemos afirmar que ele, embora confesse o contrário, não foi assimilado. Ele não é o escritor que só escreve o que lhe exige a sociedade de consumo, o que lhe dita o Poder. A narrativa confirma esta colocação, na medida em que se nota a rejeição do emprego, do alto salário de onde advém a "incapacidade de prover o seu sustento". A denúncia foi feita; "vivendo da pena", o escritor é consciente de seu papel na sociedade, não é um alienado, não faz ficção para camuflar realidades, mas para revelá-las; não para vender conceitos pré-estabelecidos ou para uniformizar os gastos; não está a serviço de Boneco, não se identifica com ele; está ao lado de Suspiro para ficar ao nível do povo, do comido, do usufruído.

V — A família e sua função na estrutura social

Passemos agora a estudar a posição da família em relação a Narrador e, conseqüentemente, ao Poder.

De início o povo itaparicano é tratado como uma grande família ligada à ideologia dominante. Sua principal ocupação é o tratamento de temas cívicos. No dia 7 de janeiro⁴, "data magna" da ilha, tem-se o costume de xingar os portugueses, o que se relaciona à defesa da liberdade política do Brasil em toda a sua conotação ideológica. Ressaltamos que o Narrador se abstém desta prática e diz que o faz por comodismo, o que não é verdade.

A figura do avô é bastante significativa, recitando "o texto" a que empresta "efeitos ribombantes". O avô, figura do Pai, é o representante do Estado autoritário, que subjuga os filhos, num misto de severidade e proteção. Ele fala a linguagem do Poder, o seu texto que, como

podemos observar, está delimitado pelo artigo definido.

Outra personagem relevante é a de Edson Saldanha, contraponto do escritor, com quem rompe as relações de amizade. Elemento integrado à família, em oposição ao Narrador.

O primo Walter Ubaldo fala a mesma linguagem da família, a linguagem da alienação, "da ordem inversa", do convencional e acadêmico. É, em oposição ao Narrador, o escritor integrado pela família/Poder, e a serviço destes.

O elemento mais forte deste relacionamento é o primo **Zé do Neco** que "costurou a estremonha de Boneco com agulha e linha." É bom observar que também com ele, as relações do Narrador andam frias "para primos e parentes de confiança".

A relação Zé do Neco/Boneco começa ao nível do significante, na própria cadeia simbólica. Neco está contido em Boneco, sendo que **do Neco** é uma variação de **Bo-neco**. Além disso, o nome Zé, por ser comum, é descaracterizador, confirmando a nossa proposição inicial de que o Poder atua por mãos diversas. O elemento sexual é também marcante pelo fato de Zé do Neco ter como função transportar raparigas da cidade de Nazaré para a Ilha. A prostituição se opõe à família, mas é uma forma de conservá-la. Zé do Neco tem, ainda, uma grande potência sexual e poder de reprodução, já que tem "16 ou 23 ou 38 filhos, como seu pai e seu irmão," em oposição ao Narrador que não os tem. Observemos a continuidade do Poder, pai que transmite a sua ideologia, a inconsciência frente à realidade, e a esterilidade da consciência crítica..Num processo de inversão, o Narrador revela as verdadeiras intenções do Zé, que justifica seus atos aos olhos dos outros; a reconstituição do Poder e sua defesa.

O Narrador confessa que é proibido se contar a história na cidade. Essa proibição intensifica tudo que até agora afirmamos: o assunto é tabu e vale ao Narrador a exclusão do grupo itaparicano, da família itaparicana.

Continuando o nosso raciocínio, salientamos a reação de desgosto que a família teve ao se intear de sua recusa ao emprego. O escritor não se insere no sistema burguês capitalista. A família o aconselha a "não olhar para a cara de mais ninguém, porque quando essas coisas acontecem não há como combatê-las". Evidenciamos que a palavra família vem precedida de artigo definido e não do pronome possessivo "minha", o que a torna impossível de ser atacada. A passividade e a sujeição ao sistema, mais uma vez, se afirmam, agora na pessoa da mãe que, como suplente do pai, subjugada por ele, representa a proteção, a paciência, o carinho ideológicos. A sua frase "este menino nunca teve juízo" revela que ela o reconhece como diferente dos outros e só aceita porque ele é seu filho.

VI – Conclusão

O escritor é diferente de seus familiares, é o suplente de Luís, dono do Suspiro; é o mediador entre o povo e o Poder e, ao lado da "falta de juízo", reconhece "apresentar uns problemas na idéia", que nada mais são que a consciência crítica, a percepção da necessidade de mudança para uma sociedade onde não haja Bonecos e Suspiros, minoria do Poder e maioria comida, usufruída, espoliada.

NOTAS

1. RIBEIRO, João Ubaldo. "O jegue" in *Revista Homem*. Rio de Janeiro, Abril, fevereiro de 1977 - p. 75/79.
2. REICH, Wilhelm. "A ideologia da família na psicologia de massa do facismo" in *Psicologia de Massa do Facismo*. Porto, Escorpião, 1974 - p. 40/48.
3. REICH, Wilhem. Obra citada, p. 47.
4. "O dia 7 de janeiro, *datã magna* do município, é comemorado com muito *civismo*. Desperta a cidade sob uma salva de tiros e foguetes. Depois da missa solene, realiza-se uma passeata *cívica* conduzindo o carro do caboclo, e durante o seu percurso são proferidos *discursos* pelas *autoridades* locais e populares. À noite são promovidos bailes pelas associações recreativas."
Enciclopédia dos Municípios Brasileiros — Volume XX. Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1958.

nancy maria mendes

A visão humorística do amor-representação em quatro contos de TUTAMÉIA

1. Introdução

A análise de "Desenredo", "Reminiscção", "Orientação" e "Palhaço da boca verde" se fará a partir de três invariantes básicas: a problemática amorosa, o caráter de representação evidente nos contos e a presença do humor, invariante principal de **Tutaméia**¹.

O fato de as peculiaridades da problemática amorosa motivarem a narrativa torna indispensável sua focalização em primeiro lugar. Será, entretanto, no caráter de representação que assumem os fatos narrados e, principalmente, em alguns elementos constitutivos do humor que se deterá mais a análise. Ainda assim, nem todos os itens poderão ser satisfatoriamente desenvolvidos, dadas as limitações de que se reveste um ensaio como este. É o caso, por exemplo, das imagens insólitas que serão apenas registradas, embora o estudo de sua natureza, de sua elaboração e das razões de seu efeito humorístico constitua tarefa sedutora. Estarão abertas aqui algumas frentes para posteriores reflexões e estudo.

2. A problemática amorosa

A invariante que se evidencia em primeiro plano é, sem dúvida, a grande significação do amor, especificamente ligada à pessoa amada, o que vale dizer, a importância do ser amado, por quem o (a) amante vi-

ve. Amor é sinônimo de felicidade, ansiosamente buscada ou melancolicamente revivida. A escolha amorosa é inexplicável, contraria o bom senso ou o senso comum e as atitudes daquele que ama situam-se no nível do não senso. Essas observações podem parecer demasiadamente genéricas, já que, no plano da realidade, autêntica escolha amorosa não tem outro caráter, nem os amantes se subordinam às regras do bom senso. Nesses contos, entretanto, tais elementos ganham cores mais fortes, quer por situações peculiares, quer pelo tratamento dado à matéria através da linguagem e da técnica da narrativa. Não fosse temer o exagero, poder-se-ia dizer que neles está a caricatura da realidade a que se referiu.

Neste primeiro item da análise, serão indicados aspectos da problemática amorosa apresentada nos contos, para comprovar a afirmativa inicial.

2.1. A interdição do(a) amado(a) – ilogismo do amor

Nos quatro contos pode-se observar a existência de alguma circunstância ou de característica do ser amado que deveria constituir-se obstáculo ao amor.

Em “Desenredo” a amada de Jó Joaquim é, inicialmente, casada, havendo, pois, uma interdição social e moral que sua viuvez não chega a apagar. O escândalo causado com o assassinio de seu outro amante pelo marido faz dela uma mulher marcada na sociedade, indigna de outro casamento. Tal estigma acentua-se, evidentemente, quando Jó Joaquim, já seu segundo marido, torna-se vítima de sua infidelidade.

Romão, personagem do “Reminiscção”, não poderia amar Nhemaria, cuja feiúra — “a própria figura do feio fora da lei” (81) cresce dia a dia e vai-se aliando à revolta e à maldade e, por fim, à infidelidade conjugal.

Também a feiúra de Rita — “feia de se ter pena de seu espelho” (109)— já seria suficiente para impedir o interesse amoroso do chinês em “Orientação”. À aparência física horrível, entretanto, ainda se aliam os seus maus modos — “Xacoca, mascava lavadeira respondedora” — que contrastam com as maneiras reverentes do asiático. Como neste conto se dá uma inversão de funções, com a passagem do amante a amado e da amada a amante, convém assinalar a permanência da interdição do ser amado, representada por sua ausência.

Mema Verguedo (no último conto a ser analisado), tem o objeto de seu amor, Ruysconcellos, o ex-palhaço, interdito pelo fato de ele amar outra mulher de quem pretende obter informações através da própria Mema. Talvez se possa acrescentar a isso o fato de estar ele em esta-

do de saúde precário — “Ruysconcellos não ia durar”. A amada dele, por sua vez, é casada e está ausente. O quadro abaixo sintetiza as situações:

QUADRO DAS INTERDIÇÕES

Conto	Desenredo	Reminiscão	Orientação	Palhaço da boca verde	
Amado(a)	Livíria-Rilívia Irlívia	Nhemaria	Lola Lita Yao	Ruysconcellos	Ona Pomona
Inter-	casamento	feiúra	feiúra ausên- cia	amor por outra	casamento
dí-	má fama	maldade	grosseria	proximidade	ausência
ções	infidelidade	infidelidade		da morte	

Essas interdições de diversas naturezas tornam descabido o amor das personagens Jó Joaquim, Romão, Yao, Rita e Mema aos olhos dos outros (povo, narrador, leitor).

2.2. Características do amante

Além de os amantes dos quatro contos serem dotados de um traço peculiar, há duas outras características suas que constituem invariantes: a constância, isto é, a lealdade ao ser amado, e a sabedoria que se revela na capacidade de espera, através da qual o amante transforma o ser amado.

O traço peculiar de Jó Joaquim é seu caráter paradoxal. Apaixonado por Livíria, embora correspondido, age com discrição, submetendo-se “ao rigor geral”, nada deixando transparecer acerca de seu amor clandestino. Se se revela forte ao reagir à primeira decepção amorosa, não a procurando após o marido ter matado o outro amante, pareceria, aos olhos do público, um fraco ao casar-se com a viúva de má fama, atitude que também pode ser interpretada como corajosa, pois ele enfrentou a opinião pública adversa. Expulsá-la de casa ao ver-se traído, como o fora o primeiro marido, foi sensato, pelo menos para uns; mas o processo usado para reabilitá-la retira-o do bom senso para situá-lo no não-senso. Romão tem de comum com Jó Joaquim o fato de ser um cidadão respeitável e bem visto por todos, que se põe em evidência por ser estranhável o objeto do seu amor: Nhemaria, além da feiúra monstruosa e da crueldade, aproxima-se de Rivília por trair o marido. Yao Tsing Lao é chinês “no meio de Minas Gerais” e, se chinês “tem outro modo de

ter cara' (e maneiras, pode-se acrescentar), este ainda difere dos outros por estar "sem cambaia, sem rabicho" Lola Lita é brasileira que começa a achinesar-se por ser amada pelo chim, mas que se transforma numa chinesa, quando realmente passa a amá-lo. Mema Verguedo é prostituta sem nome de guerra e Ruysconcellos, o palhaço fora do picadeiro.

Os seis amantes são igualmente constantes no amor, leais ao ser amado. Cabe aqui comentar apenas o caso de Ruysconcellos que aparentemente substitui Ona Pomona por Mema Verguedo. De fato não é isso que ocorre, há apenas a correção de um engano de amor, como se verá adiante. Essa constância amorosa está simbolizada pelo nome único do amante: Jó Joaquim, Romão, Mema Verguedo. A multiplicidade de nomes do chinês de "Orientação" e de Ruysconcellos em "Palhaço da boca verde" não contradiz essa observação, pois essas duas personagens desempenham também a função de amados e estes, diversamente dos amantes, têm mais de um nome.

A sabedoria surge nos contos como uma espécie de dom privativo do amante. Jó Joaquim é comparado a Ulisses, numa imagem de perfeita consonância com outras anteriormente usadas, relativas à navegação amorosa da personagem. Graças à sua sabedoria dá-se a purificação da amada, pois ele "amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou" (40) cria a anti-história, convencendo-se, e a todos, inclusive à amada, muitas vezes adúltera, de sua inocência e pureza. Convém observar ser Jó Joaquim um Ulisses diverso do de Homero: longe de se amarrar ao mastro, deixa-se fascinar pela mulher inconstante: "Nela acreditou num abrir e não fechar de ouvidos" (39); identifica-se com Penélope, não só pela fidelidade, como também pelo fato de não se deslocar espacialmente e ficar tecendo a anti-história; identifica-se finalmente com a própria sereia: seu canto falso é o ouvido pela amada distante que por sua vez se deixa seduzir.

Romão é "audaz descobridor", a sabedoria é, segundo o narrador, inerente ao seu ofício: "Sapateiro sempre sabe". (82). Seria dotado de uma espécie de ciência infusa — "no fundo guardasse memória pré-antiquíssima". É ele quem transforma a amada em bela e amável, pois foi através de seus olhos que os outros viram o rosto de Nhemaria.

Quim, "Sábio como o sal no saleiro, bem inclinado" (108) também transforma sua amada, cuja feiúra desaparece quando se deixa amar por ele. "Yao amante, o primeiro efeito foi Rita Rola semelhar mesmo Lola-a-Lita" e "a gente achava-a de melhor parecer, senão formosura" (109). Mema Verguedo não muda características de seu amado, mas faz com que ele reconheça e corrija o engano referente ao objeto de seu amor. Ela é a intérprete dos sentimentos de Ruysconcellos, dotada de "extraordinária certeza".

A sabedoria dos amantes Jó Joaquim, Romão e Mema os levava a esperar pela correspondência amorosa que, cedo ou tarde, é obtida. Já

o chinês Quim espera por algo indefinido, antes da chegada do amor, não espera a transformação definitiva da amada, abandonando-a ao surgirem os desentendimentos.

2.3. O desfecho

Nos quatro contos analisados encontra-se um desfecho comum: a concretização do sonho do amante; variam, entretanto, suas circunstâncias. Em "Desenredo" Jó Joaquim recebe de volta a amada absolutamente purificada "com dengos e fofos de bandeira ao vento" (40), para usufruir da felicidade, "o verdadeiro, o melhor de sua útil vida" (40). Em "Reminiscção" e em "Palhaço da boca verde" é nos últimos momentos de vida do amante e do amado respectivamente que se revela a correspondência amorosa longamente sonhada. Em "Orientação", o desejo do chinês de transformar sua amada em chinesa concretiza-se em sua ausência; essa identidade é sem dúvida a mais evidente prova de amor. "Palhaço da boca verde" apresentará os amantes em trágica união — morto Ruysconcellos, mata-se Mema Verguedo: "na cama jazendo imorais os corpos" (118). O elemento determinante da transformação do amado, do surgimento da correspondência amorosa é a força misteriosa do amor, espécie da fé inabalável do amante, capaz de realizar milagres.

3. A representação

Existem nos textos referências à encenação através de palavras, expressões e/ou situações que constituem indicadores claros da intenção do Autor de imprimir à narrativa certo caráter de teatralidade. Em "Desenredo" ao saber-se amante tão enganado quanto o marido, Jó Joaquim proíbe-se de ser "*pseudopersonagem*" e, mais tarde, referindo-se à proclamação da inocência de sua amada, diz o Narrador (não há grifos no original): "Trouxe à *boca-de-cena* do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como a água suja" (40). Em "Reminiscção", o casal, para o qual se volta a atenção pública, vai morar na Rua-dos-Altos. Embora a designação possa ser freqüente em arraiais ou em pequenas cidades interioranas (rua de Cima, rua de Baixo, rua do Meio) no contexto ela faz lembrar o tablado, onde se realizam representações em praça pública. O casamento do chinês com Rita Rola em "Orientação" é assim descrito: "Ora, casaram-se. Com festa, a comedia *comédia*: noivo e noiva e bolo" (109). No primeiro parágrafo de "Palhaço da boca verde", lê-se: "viajava o *protagonista*, de trem, para Sete Lagoas" (115); além disso, há o passado circence das personagens.

A partir de tais indicadores, o estudo dos contos se encaminha fatalmente para os outros elementos da representação: personagens-atores e personagens-autores/diretores, platéia e local da encenação (palco, tablado, bastidores).

As personagens principais constituem o par ou o triângulo amoroso (falso, no caso de "Palhaço da boca verde"), chegando a haver um "quadrilátero" em "Desenredo". . . O(a) amante, já que, como se viu no item 2.2., funciona como agente transformador do(a) amado(a), desempenha nos contos a função de autor, de criador de uma personagem nova, pela alteração de papéis. Isso ocorre em "Desenredo", "Reminiscção", "Orientação". Neste último note-se que o amante, não só cria o papel para a amada, mas também a dirige, como se ensaiasse uma atriz rebelde, abandonando-a por ela oferecer-lhe resistência. Em "Palhaço da boca verde", Mema Verguedo parece retirar de Ruysconcellos o papel de palhaço que ele insiste, inconscientemente, em representar; segundo ela, "Ele não quer ser ele mesmo. . ." (117). Arrasta-o à realidade de que é o amor dela.

O(a) amado(a) apresenta-se com vários nomes, que, em alguns casos, poderiam relacionar-se à sua inconstância amorosa, mas correspondem sempre à mudança de papéis. A primeira referência à amada de Jó Joaquim ("Desenredo") se faz por três nomes e só no final do conto ela é designada diretamente, agora por um quarto nome, ficando a cargo do leitor a identificação do "verdadeiro" nome ou a distribuição dos nomes pelos episódios narrados. Esses nomes são formados pelo jogo posicional de três formas dos verbos "ler", "ver", "rir", aparecendo uma vez o verbo "ir" que pode ser tomado como anagrama de "ri". Os três verbos encontram-se de algum modo (pelo menos por um equivalente semântico: *entender* correspondendo a *ler*) no segundo parágrafo do conto, tendo como sujeito Jó Joaquim e sua amada: "**Sorriram-se, viram-se**. Era infinitamente maio e Jó Joaquim pegou amor. Enfim **entenderam-se**" (38). No quadro que se segue faz-se uma das possíveis distribuições dos nomes pelos episódios do conto:

1. Livíria — Li-vi-ria — casada com o valentão e amante de Jó Joaquim; recém casada com Jó Joaquim.;
2. Rivília — Ri-vi-ria — infiel ao marido e ao amante Jó Joaquim; infiel ao marido Jó Joaquim.
3. Irlívia — Ir-li-ria — expulsa de casa por Jó Joaquim.
4. Vilíria — Vi-li-ria — purificada, de volta para Jó Joaquim.

Note-se não haver repetição da sílaba inicial dos nomes, o que pode significar exatamente a mutação da amada que seria o sujeito do primeiro verbo componente do nome; isso se torna indubitável, se se consideram os nomes 2 e 3: o riso só pode ser da parceira infiel e, quem parte, é ela, expulsa pelo marido. Por outro lado, "ria" é a única sílaba final que se repete nos nomes 1 e 4 designativos da amada nas fases positivas para Jó Joaquim, segundo a leitura que se está fazendo. Em seu abono, convém lembrar que o último nome é o único aplicado explicitamente no texto; nele a alusão à pureza ou melhor à purificação da mulher é evidente — "Irlíria". Duas formas contêm nomes próprios femininos: Rivília e Irlívia. No primeiro, temos Lia — nome da primeira mulher de Jacó, a ele impingida por Labão traiçoeiramente; essa lembrança de engano, de traição vem reforçar a idéia de se relacionar o nome Rivília ao papel de mulher desleal. No outro, temos Lívia, nome de origem latina que significa "pálida" e revelaria a reação da mulher ao ver-se expulsa de casa pelo marido, que, sábio como Ulisses e fiel como Penélope fica a tecer a anti-história e o nome da amada com sílabas mágicas, até obter o definitivo, o nome da felicidade, habilmente urdida, sabiamente esperada: Vilíria.

A amada de Romão tem igualmente seus três nomes anunciados no início do conto — "Romão — esposo de Nhemaria, mais propriamente a Drá, dita também a Pintaxa" (81), mas diversamente do que ocorre em "Desenredo", aqui o Narrador se incumba da distribuição dos nomes. Ela é para o marido-amante, em todos os momentos e circunstâncias, Nhemaria — tem o nome sagrado da mãe de Jesus, aglutinado ao respeitoso tratamento de caráter popular — "sinhá", em sua forma aferética em que se observa uma dissimilação. Para o povo, para o narrador ela é, pejorativamente Drá — "feia feito fritura queimada (. . .) Medonha e má" (81). Ao retornar ainda mais feia e cruel, atendendo ao apelo do marido depois de o ter traído e abandonado, "chamou-a então Pintaxa o bufo do povo" (83). E esse nome é considerado ainda mais adequado depois que ela se restabelece de grave doença, graças aos "carinhos e pratos" de Romão e engordou desestragadamente, saca de carnes e banhas, caindo-lhe os cabelos da cabeça, nos beijos criando grosso buço de quase barba" (83). mas a personagem vai, a partir daí, assumindo um novo papel diante do público: alarma-se com a doença do marido, sofre e pede socorro — volta a ser Drá e, nos últimos instantes dele, no limiar de sua morte:

"Os outros, otusos, imaginânicos, com olhos emprestados viam também, pedacinho de instante: esboço vislumbração ou transparência, o aflato! Da Drá, num estalar de claridade, nela se assumia toda a luminosidade, alva, belíssima, futuramente. . . o rosto de Nhemaria".
(83)

Como foi apenas um “pedacinho de instante” e, como os olhos tomados emprestados se fecharam, ela em sua dor de viúva amorosa volta a ser para o narrador a Drá.

Em “Orientação” as duas personagens têm mais de um nome. Como já foi observado, ambas desempenham função de ser amado. Yao Tsing Lao tem o nome “facilitado para Joaquim. Quim, pois” (108). Isto seria mais que facilitar o nome, significaria a tentativa de integração sócio-geográfica do asiático. Passando de cozinheiro da casa do engenheiro da Central a zelador do Sítio da Estrada, chega a prosperar, tornando-se pequeno proprietário rural — “Virara Seô Quim, no redor rural” (108). Quando é despertado para o amor é Yao o china, “Yao amante”. Para a amada, entretanto, e para o povo, continua a ser Quim, não tendo reconhecida sua autêntica identidade. E Quim é ridicularizado, “pazpalhaço, o dragão desengendrado”. Rita o quer Quim — homem da terra; seus hábitos e maneiras estranhas hão de ser para ela representação, artifício. Quando, porém, ela passa a amá-lo, “Quim chim” será “Yao, o ausente da Extrema-Ásia de onde é oriundo: ali vivem de arroz e sabem salamaleques” (110).

A personagem feminina do conto é “Rita”, forma abreviada de “Margarida”, nome de etimologia incerta: se proveniente do grego significa “pérola”, se do persa, “criatura de luz”, se do sânscrito, “ramo de flores”.² De qualquer forma, a significação é positiva, revelando-se, pois, irônica a sua escolha. O acréscimo de Rola não há de estar relacionado à simbologia da pomba, mas sim ao incômodo arrulhar da ave, já que se trata de “lavadeira respondedora”. Para o chinês que a ama, entretanto, ela é Lola ou Lita e, aos olhos do povo, ela, amada, começa a “semelhar mesmo Lola-a-Lita — desenhada por seus olhares” (109). Casada, é inicialmente Lolalita para voltar a ser Rola-a-Rita, incapaz de compreender o marido; é Rita a Rola que o ridiculariza é Rola como Rita que o malsina. Mas Rola-a-Rita, abandonada por ele, muda de sentimento — passa a amá-lo; de gênio — torna-se mansa; de aspecto físico e de maneiras — achinesa-se, passando a ser definitivamente, no final do conto “Lola Lita, com passo enfeitadinho, emendado, reto, proprinhos pé e pé” (110). O novo nome de Rita — resultante de uma incapacidade lingüística do chinês, quando realmente assumido, justifica-se também por sua etimologia, pois Lola é o hipocorístico de Dolores (espanhol) e Lolita, o diminutivo de Lola.³ Na verdade o amor traz-lhe afinal sofrimentos, dores: saudades, o pesar por não ter sequer um filho do amado, qualquer coisa parecida com remorso e por isso, “Ora, quitava-se com peneiradinhos lágrimas, num manso não se queixar sem fim” (110).

Ruysconcellos, o ex-palhaço Ritripas ou Dá-o-Galo, o amado de Mema Verguedo, além de ter tido nomes de guerra, tem o “X”, a incógnita de seu nome revelada no momento em que descobre seu enga-

no em relação ao objeto de seu amor: é Xênio Ruysconcellos. "Xênio" era entre os gregos, o presente oferecido aos hóspedes após as refeições e aos amigos em certas épocas do ano. E Ruysconcellos vai-se oferecer a Mema Verguedo — moribundo onipotente já com os lábios esverdeados. Presente de grego. . .

Não há representação sem platéia. Nos quatro contos o povo da cidade desempenha essa função. Em "Desenredo" e em "Reminiscção" a platéia é atenta ao espetáculo, vai, aplaude aos atores e até participa mais efetivamente da representação, quando dá apelidos à amada de Romão. Embora nos dois contos toda a cidade seja o espaço de representação, no primeiro, ela funciona como palco, como amplo recinto fechado cujo auditório abrange outras localidades — Jó Joaquim proclamou a inocência de sua amada da "boca de cena do mundo" e foi ouvido por ela "em ignota, defendida, perfeita distância" (40); já no segundo, tem-se idéia de dois espaços: a praça pública em que se colocou o tablado e o palco em que se transforma o quarto de Romão no final do conto.

A platéia é pouco atenta em "Orientação", apenas registra a transfiguração de Rita quando se sente amada e assiste à festa do casamento, "comedida comédia". É que os outros atos são apenas ensaiados, inicialmente com a presença do autor-diretor, depois pela atriz que, não obstante a recusa anterior do papel, vai, pouco a pouco, assumindo-o, até tornar-se Lola-Lita, em definitivo.

Há duas etapas de representação em "Palhaço da boca verde". Na primeira, o público está ausente, as cenas são de bastidores. Ruysconcellos insiste em representar, fora do picadeiro, apenas "parecia ter deixado então o mister circense" (115) e embora comedido, sério, metódico, considerava "Inútil. . . a lucidez" (116). Consciente da proximidade da morte, busca informes sobre a amada distante (no México ou na Itália). Nem sequer sabe o que se passara entre ele e Ona Pomona. E é oportuno refletir-se sobre a significação deste nome: "pomo" em espanhol é fruto comestível de que se fazem vinhos e licores, como a maçã ("poma") e "ona" é a forma feminina do sufixo de aumentativo "ón". Aí está, pois a idéia de fruto proibido (Ona é casada) e de bebida inebriante, capaz de conduzir o homem ao mundo da fantasia e do não senso; tudo isso está elevado a uma alta potência pelo uso do aumentativo reiterado com a transformação de seu sufixo em nome próprio. Ora, da amada Ruysconcellos possuía apenas um retrato e "queria entender o avesso do passado entre ambos, estudadamente, metia-se nessa música, imagem rendada" (116). Mema Verguedo que o ama, sabe não ser real aquele amor: "O que ele imaginava, de amor a Ona Pomona, seria no mero engano, influência, veneta" (116). Se, porém, ele retém da amada apenas o retrato — sua imagem reproduzida, uma representação dela, Mema, igualmente, retém uma representação dele, seu amado:

a mala com os apetrechos usados no picadeiro por “Dá-o-Galo.” É tão influente no espírito dele a representação que, ao rasgar a parte “errada” do retrato, descobre imediatamente o verdadeiro objeto de seu amor. Ou, talvez interpretando-se melhor: há um jogo de erros. Ele estava errado ao supor amar Ona, por isso, acerta, inconscientemente, ao destruir sua imagem — a que fica é a da verdadeira amada. Com isso, Ruysconcellos cai na realidade: o amor o esperara, só lhe resta, embora moribundo, buscar aquela que “estava ali com muita verdade, cheirava a naftalina ou alfazema” (116). A nudez dos corpos corresponde ao total abandono da fantasia (nas duas acepções): ele não é mais palhaço, nem sonhador; ela não é mais truã, nem prostituta. Encerrou-se a primeira etapa da representação, mais caiu-se imediatamente na segunda: os dois amantes mortos e desnudos voltam a ser atores de um espetáculo que tem um público que vê e/ou comenta. Mortos, representam o amor que não desfrutaram em vida: “Enfim podiam, achavam, se abraçavam” (117).

A representação existente nos quatro contos, tal como se mostrou, não pode ser definida como cômica, não só pela aproximação ao trágico, como também por certa nobreza inerente às personagens que, não fosse isso, se perderiam no ridículo. Há nesses contos, como em outros de *Tutaméia*, humor, tal como o conceitua Celestino Vega.⁴

4. Elementos de humor

Já no primeiro prefácio de TUTAMÉIA, G. Rosa, falando da natureza da ficção, aproximando-a da anedota, anuncia o caráter humorístico da obra. Em “Aletria e Hermenêutica” está a idéia da variedade e complexidade dos recursos humorísticos: “No terreno do “Houmour”, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos”. São alguns desses “pontos e caminhos” que se tentarão definir e indicar aqui. Nas duas primeiras partes pretendeu-se preparar um estudo dos contos. Muitos aspectos humorísticos ali focalizados serão revistos e alguns outros serão levantados.

4.1. O ilogismo

Existe, indiscutivelmente, um aspecto humorístico geral, que impregna cada conto, advindo da própria fabulação. É certa atmosfera de ilogismo que envolve a narrativa, a colocação das personagens fora do âmbito do bom senso, do senso comum. No item 2.1. desta análise isso já foi apontado em relação ao/à amante. A pessoa amada e o povo também se situam aí.

Em "Desenredo" a mulher infiel (e a deslealdade parece pertencer à sua própria natureza — não é mulher para um homem só) regenera-se, isenta de remorsos, pela força da palavra do marido propagada e da crença dele em sua inocência (crença posterior à palavra). Antes dela, convence-se o povo de sua honestidade, perdendo a lembrança da história para aceitar a anti-história de Jó Joaquim.

"Reminiscção" apresenta uma feiúra fantástica de mulher, que consegue agravar-se até a monstruosidade, aliada à total insensibilidade ao amor, à dedicação do marido — "Medonha e má, não enganava pela cara" (81). O encanto que nela via Romão, o povo descobre quando ele está morrendo. Neste conto, como em "Orientação", a atitude da amada, salvo no final, é ilógica. A intolerância de Drá e de Rita, a incapacidade de reconhecer o valor do afeto do marido, intensificado pela circunstância de elas não serem criaturas amáveis, aos olhos do público, pelo menos, são atitudes que se situam, como as de seus amantes, no plano do não-senso. O contraste entre a fidelidade, a constância deles e a reação negativa por parte delas gera o tom humorístico. Já em "Palhaço da boca verde" o amado é um homem egresso do picadeiro, onde, segundo o testemunho de Mema Verguedo, demonstrava excesso de lógica. Sua fala se reveste de certo caráter de estranhamento, com frases, às vezes enigmáticas — "Já vi um homem afundar e desaparecer dentro de par de sapatos. . ." (116) — conotando o ambiente mágico do circo; às vezes paradoxais — "Toda hora há moribundos nascendo. . ." (115) ou "Só o moribundo é onipotente" (117). Através de tais recursos lingüísticos, a personagem penetra no incompreensível, no inexplicável, expressa o indizível, mergulha no não-senso, talvez mais profundamente que qualquer outra personagem desses contos. O leitor, do outro lado, do lado do senso comum, pode sentir aflorar o riso aos lábios e percebe o limiar de uma outra realidade, o vazio. Ora, segundo Deleuze, este é o lugar do sentido ou do acontecimento composto do próprio não-senso. Aí está o humor em sua plenitude, já que, para o mesmo autor, ele consiste na "arte das superfícies e das dobras, das singularidades nômades e do ponto aleatório sempre deslocado"⁵

As atitudes das personagens centrais e da platéia (povo e/ou Narrador) situam-nas ora na série do senso comum, ora na série do não-senso, instalando-se a instância paradoxal, de que fala Deleuze, com o não-senso operando na determinação do sentido. Em cada uma dessas séries registra-se a presença de duas outras: a da realidade e a da fantasia.

Em "Desenredo" o povo se encontra principalmente na série do senso comum, simultaneamente no nível da realidade, pois é vigilante, zeloso da preservação dos bons costumes, e no da fantasia, por exigir respeito a padrões morais habitualmente violados, já que há "o clandestino amor em sua forma local, conforme o mundo é mundo" (38); ao aceitar a anti-história de Jó Joaquim, está ainda envolto na fantasia,

mas agora na série do não-senso. Jó Joaquim, tão evidentemente ligado à série do não-senso, quer pela fantasia em que se envolve e a todos no final do conto, quer por atitudes situadas ao nível da realidade (o casamento com a viúva, por exemplo), mostra-se norteado pelo senso comum ao dissimular o amor traído, ao reconhecer seus próprios erros, ao lutar pela reabilitação social e por sua própria felicidade. Também sua amada oscila nas duas séries: seu segundo casamento representa uma busca de proteção legal para sua vida mais ou menos livre, uma atitude de bom senso; mas crer-se depois inocente e purificada é penetrar na área do não-senso através da fantasia.

Em "Reminiscção" a platéia (povo e Narrador), de acordo com o senso comum, censura Romão pelo mau gosto na escolha da amada, baseando-se em fantasiosos critérios: mulher feia não deve ser amada, os pares amorosos devem ser harmônicos; mas ainda ao nível de fantasia, convence-se dos encantos de Nhemaria, caindo no não-senso. Embora se case com uma mulher que, do ponto-de-vista do senso comum, não deveria ser amada, pelo menos por um homem como ele que poderia "achar negócio melhor", embora permita intensificar-se seu amor na proporção do crescimento da feiúra e crueldade dela, embora aceite sua infidelidade e ainda a mande buscar quando ela o abandona, seja, enfim, capaz de perceber, apesar de tudo, um recôndito encantamento nela, Romão circula também na área do senso comum, como um "bom sapateiro". Drá também transita nas duas séries: casando-se, retornando à companhia do marido quando por ele chamada, arrependendo-se no final, está na série do senso comum; quando, porém, abandonada pelo amante, deixa sua casa, apesar de o marido não lhe ter censurado a infidelidade, está na série do não-senso.

O chinês de "Orientação" age de acordo com o senso comum enquanto trabalha e prospera e no momento em que abandona a mulher de gênio difícil, não compreensiva; seu amor pela mulher feia e grosseira pertence, porém, à série do não-senso. Rita age com bom senso, no nível da realidade, ao aceitar o chinês por marido e, no plano de fantasia, ao recusá-lo como é, aspirando, está implícito, a um marido de hábitos nacionais; também na série do não senso, suas atitudes oscilam entre o nível da realidade, pois ama o marido que a abandonara, e o da fantasia, por sonhar com as terras do Oriente, "orientando-se".

Mema Verguedo e Ruysconcellos situam-se também nas duas séries. Ela, negando-se a falar-lhe sobre a rival, ele, não medindo esforços para atingir seu objetivo e ambos alimentando um sonho de amor, têm atitudes que podem ser consideradas de bom senso (níveis da realidade e da fantasia); quando, porém, ela se apega à mala e ele, apegado ao retrato, busca, às portas da morte, meios de reviver um amor que nem sabe se existiu, ambos estão envoltos em fantasia, agora na série do não-senso; ainda a esta série, mas no âmbito da realidade, pertencem

cem as atitudes finais das duas personagens: ela aceita vê-lo sem condições e ele entrega-se ao amor que abreviará sua morte.

4.2. Quebra da expectativa no plano da fabulação

Existem, em três dos contos analisados, quebra da expectativa criada no espírito do leitor pela própria narrativa, cujo efeito é, sem dúvida alguma, humorístico.

Em "Desenredo", o fato de Livíria ser casada e despertar paixão em Jó Joaquim, "quieto e respeitado", seria um exemplo bastante atenuado pelas duas frases finais do primeiro parágrafo e pela primeira do segundo parágrafo. O mesmo não se dá em: "Apanhara o marido a mulher: com outro, um terceiro. . ." (38). Aqui o leitor é realmente pego de surpresa. A certeza de que Jó Joaquim seria o amante encontrado com ela pelo marido permanece até a expressão "com outro" para se desfazer rápida e violentamente com "um terceiro". A perplexidade do leitor não há de ser menor que a do amante enganado e à dor deste, poder-se-ia afirmar, corresponde em menor escala a hilaridade provocada naquele. O efeito neste caso é antes cômico que humorístico.

Os nomes dos padrinhos de casamento de Romão e Drá ("Reminiscção") conotam gestação, presença de filhos: Evo, forma masculina de Eva, mãe da humanidade; o nome do hebraico tem significação de "vida" ou "que dá vida"; Já Ô: sugere a designação de Nossa Senhora grávida — Nossa Senhora do Ó. Entretanto, essa expectativa de descendência se quebra no meio do conto: "Seus filhos [de Drá] não quiseram vir".

Em "Palhaço da boca verde" é a destruição do retrato de Ona Pomona que surpreende tanto a personagem quanto o leitor, e o riso vem para ambos, embora com sentidos diversos: o leitor se diverte com o jogo de erros, Ruysconcellos vê, de repente, decifrado o enigma de seu amor.

4.3. Presença da paródia

Recurso amplamente utilizado pelo autor, atinge principalmente os provérbios e frases feitas, mas, nesses contos, puderam-se captar algumas outras.

Lê-se em Desenredo: "as aldeias são a alheia vigilância" e, imediatamente se evoca o "slogan" do extinto partido político brasileiro U.D.N.: "O preço da liberdade é a eterna vigilância".

Romão, ao final de Reminiscção, é “a morte cercada de ilhas por todos os lados” notando-se claramente o aproveitamento da clássica definição de “ilha”, além da noção de identificação da morte com a água, que mais cedo ou mais tarde destruirá as ilhas, como já o fez com tantas outras.

No início de “Orientação” está dito ter o chinês “vindo, vivido, ido”, parodiando o “Vim, vi, venci” do conquistador romano.

Quanto aos provérbios e frases feitas sofrem verdadeira renovação na obra de Guimarães Rosa. Não se pretendem analisar aqui todas as suas implicações, fundamentos sociológicos e psicológicos, multiplicidade de efeitos. Limitar-se-á à consideração do efeito humorístico que é determinado inicialmente pela quebra de uma expectativa semântica. A título de exemplificação serão focalizados um provérbio e uma frase feita escolhidos por guardarem estreita ligação com todos os contos analisados.

O provérbio é de “Reminiscção” e se refere a Romão: “Quem espera está vivendo”. Dois provérbios poderiam servir-lhe de base: “Quem espera desespera” ou “Quem espera sempre alcança”. Qualquer um dos dois estabeleceria uma quebra de tensão, sugerindo o desfecho. “Quem espera desespera” corresponderia à supressão da persistência amorosa da personagem, atendendo, embora tardiamente ao bom senso, ao senso comum; “Quem espera sempre alcança” encaminharia a solução diversa, isto é, anunciaria o merecido prêmio, após tantos dissabores e inexplicável dedicação. “Quem espera está vivendo”, porém, manterá a tensão, talvez mesmo se possa dizer que, pelo uso do presente progressivo, a acentue. Por outro lado, o desfecho do conto, a rigor, não justificaria nenhum dos dois provérbios conhecidos. É bem verdade que Nhemaria se transformou — enterneceu-se, temeu perder o marido, embelezou-se, deixou extravasar um amor que continha ou de que não estava consciente — mas isso só ocorreu no momento em que Romão morria. Obter-se o que se esperou já no limite extremo da vida pode impedir o desespero, mas será realmente alcançar? Não seria desesperante tal situação? Voltando-se à nova forma do provérbio pode-se concluir: só a esperança dá sentido à vida. a razão de ser da vida de Romão foi atingir Nhemaria, mas quem, em bom senso, diria que aquilo foi vida? É nítida a ironia.

Lê-se em “Desenredo”: “claro como água suja”. O acréscimo do adjetivo que deturpa a frase feita, resulta em humorismo, primeiro pelo aparente paradoxo — água suja ser clara; em segundo lugar pela descoberta do engano em que se cai inicialmente, de vez que se é obrigado a refletir sobre o sentido da expressão, perceber-se que *clara* não significa, aí, “límpida”, mas “evidente”: a água suja seria mais evidente que a incolor água límpida; em terceiro lugar, pela relação implícita do adjetivo *suja* e a atitude quer da amada de Jó Joaquim, quer dele próprio, ao

tentar reabilitá-la pela mentira.

Feito o levantamento dos provérbios e das frases feitas, verificou-se, entre aqueles, a presença dos três tipos de que fala Costa Lima.⁶ os de matriz facilmente identificável, os de existência popular possível e os de nítida criação do autor.

RELAÇÃO DOS PROVÉRBIOS RENOVADOS

Conto		Página
Desenredo	“Foi Adão dormir, e Eva nascer”	38
	“Todo abismo é navegável a barquinhos de papel”	
	“O Trágico não vem a conta-gotas”	
	“Os tempos se seguem e parafraseiam-se”	39
	“Vá-se a camisa, que não o dela dentro”	
	“A bonança nada tem a ver com a tempestade”	
	“De sofrer e amar a gente não se desfaz”	
Reminiscção	“Haja o absoluto amar — e qualquer coisa se irrefuta”	40
	“Três vezes passa perto da gente a felicidade”	
	“Não enganava pela cara”	81
	“A gente ao alheio se acomoda”	
	“Tudo vem a outro tempo”	82
	“Quem espera está vivendo”	83
Orientação	“Tudo cabe no globo”	108
	“O mundo do rio não é o mundo da ponte”	109
	“O amor é breve ou é longo como a arte e a vida”	
Palhaço da Boca verde	“Está-se sempre no caso da tartaruga e Aquiles”	116

RELAÇÃO DAS FRASES FEITAS RENOVADAS

Conto		Página
Desenredo	“sem mais cá nem mais lá”	38
	“num abrir e não fechar de ouvidos”	39
	“em péssima hora”	
	“claro como água suja”	40
	“o tempo secou o assunto”	
	“soube-se nua e pura”	
Reminiscção	“de tigela e meia”	81
	“inexplica-o a natureza	
	“preto no branco, café na xícara”	
	“dor de feiúra de partir o espelho”	82
	“a tragar borras”	
Orientação	“Joãovagante, no pé-rapar”	108
	“trastejava, de sol-nascente a vice versa”	
	“mudada de cúpula a fundo”	109
	“de coisa qual coisa”	110

4.4. Paradoxos lingüísticos e imagens inusitadas

Dispensável será tecer comentários sobre tais recursos. Sobre o primeiro já houve referências ao se tratar do ilogismo (item 4.1.).

A relação de paradoxos e de imagens inusitadas de efeito humorístico que se segue, sem dúvida alguma falará por si.

RELAÇÃO DOS PARADOXOS LINGÜÍSTICOS

Conto		Página
Reminiscão	“era um silêncio quase calado”	81
	“era ímpar o par”	82
Orientação	“sério sorrisoteiro”	108
	“sem pressa com velocidade”	
Palhaço da Boca verde	“Toda hora há moribundo nascendo”	115
	“Só moribundo é onipotente”	117

RELAÇÃO DE IMAGENS INSÓLITAS

Conto		Página
Desenredo	“Bom como cheiro de cerveja”	38
	“Jó Joaquim pegou o amor”	
	“Imaginara-a jamais ter o pé em três estribos”	39
	“Sutil como uma colher de chá, grude de engodos”	
	“não era para truz de trigre ou leão”	40
	“não era tão fácil como refritar almôndegas”	
	“sumiram-se os pontos das reticências”	
	“total o transato desmanchava-se, a anterior evidência e seu nevoeiro”	
Reminiscão	“feia como fritura queimada”	81
	“sempre própria a figura do feio fora da lei”	82
	“como o nem faro e cão – (. . .) juntos, pois”	
	“segundo a luz de todos e as sombras individuais”	83
	“Sortiu a Drá, o diabo às artes, égua aluada e com formigas no umbigo”	
	“feia como os trovões da montanha”	
“e engordou, (. . .) saco de carnes e banhas”		

RELAÇÃO DE IMAGENS INSÓLITAS (Continuação)

Conto		Página
	“Romão dormido caiu, (. . .) inteiro como um triângulo, rompido das amarras	83
Orientação	“sábio como sal no saleiro inclinado”	108
	“só num cacarejo de fé”	109
	“luzentes os olhos de ponto e vírgula”	
	“feia de se ter pena de seu espelho”	
	“ela um angu grosso em forma de pudim”	
	“til no i, pingo no a, o que de ambos parecidos como rapadura e uma escada”	
	“feliz como um assovio”	
	“ovante feito galinha que pôs”	
	“lunático de mel”	
	“a sovinice da vida (. . .) o mau hábito da realidade”	110
Palhaço da Boca verde	“seu pensamento virava e mexia, feito uma carne que assa”	117

4.5. O uso de palavras-valise

Mitsou Ronat em “L’hypotexticale”⁷ aplica a hipótese lexicista de Chomsky às palavras-valise e demonstra serem essas resultantes de um sofisma, diferindo, pois, das demais criações lingüísticas cuja base é a silogística. Isso, de algum modo, explica o caráter humorístico daquelas palavras: os sofismas, sejam eles intencionais, sejam resultantes de raciocínio deficiente, provocam hilaridade. Diante delas pode-se ficar no limiar do riso.

Deleuze⁸ considera dois tipos de palavras-valise: as que representam uma síntese de sucessão conectiva, e as que se fundam numa síntese disjuntiva. Estas são as únicas consideradas por ele como necessárias e equivalem a palavras esotéricas. Não se limitam a conotar ou coordenar duas séries heterogêneas, mas introduzem nelas disjunções. Justamente por isso, uma palavra-valise não vem só, mas provoca a ocorrência de outras no texto.

Realmente pôde-se constatar que em “Desenredo” há duas palavras-valise: “abusufruto” e ufanático”; em “Reminiscção”, além do próprio título há: “estafermiça”, “inaudimento”, “imaginânimes” e “vislumbrança”; o mesmo número ocorre em “Orientação”: “pomposo-

sa", "compimpo", "sorrisoteiro", "coisinhiquezas", "pazpalhaço". Por outro lado, verificou-se serem tais palavras em sua maioria, correspondentes a séries diversas no sentido proposto por Deleuze, com o estabelecimento não de sucessão conectiva, mas de disjunção.

Essa sugestão é dada pelo próprio texto ("Orientação"), onde está claro que "compimpo", de "compim" – substantivo que designa "dignatário da China antiga" e "pimpo", certamente um regressivo do verbo "pimpar", cujo significado é ostentar, envolve duas personagens inegavelmente díspares: "O par – compimpo – til no i, pingo no a, parecidos como uma rapadura e uma escada" (109).

Em alguns casos os elementos que se unem referem-se um à série individual, outro à série social, ou seja, ao ponto-de-vista da personagem e ao ponto-de-vista do público. É o que ocorre com "ufanático" usado em "desenredo" em referência a Jó Joaquim: "Celebrava-a, ufanático, tendo-a por justa e averiguada, com convicção manifesta" (40). A personagem há de sentir-se "ufano": na série do senso comum, por estar convencendo a todos de que não foi traído pela mulher; na série do não-senso por crer – "Com convicção manifesta" ser realmente ela digna de seu amor. O público, porém (e o Narrador pertence a ele), não o vê senão como um "fanático" por aquela mulher e por sua defesa.

5. Conclusões

Nos quatro contos analisados, o amor com sua misteriosa força transformadora atua como mediador entre o não-senso e o bom senso e/ou entre a fantasia e a realidade. O caráter de magia da criação literária apontado no prefácio "A escova e a dúvida" é o mesmo que rege a transformação do ser amado, praticamente recriado pelo amante, cuja sabedoria não se limita ao senso comum, mas o ultrapassa, atingindo o não senso. Graças a essa sabedoria, o amor frustrado no plano da realidade tem sua primeira concretização no da fantasia, isto é, a representação preenche o vazio da realidade.

Três grupos de recursos humorísticos podem ser facilmente detectados nos contos:

- a) **recursos emanados da própria fabulação**: o ilogismo e a quebra da expectativa do leitor, ambos processos comuns à anedota que "pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo", como se lê em "Aletria e Hermenêutica" (em alguns casos, desviam a narrativa do humorismo, em sentido estrito, para a comicidade);
- b) **paródia**: tão evidente na inversão de papéis e situações da *Odisséia* em "Desenredo" quanto na releitura crítica de provérbios, frases feitas nos quatro contos estudados;

c) **peculiaridades estilísticas**: os paradoxos lingüísticos, as imagens insólitas e o uso de palavras-valise.

As narrativas focalizadas neste ensaio, estão, pois, perfeitamente inseridas na categoria do humor, já que a representação sugerida pelos textos, embora contenha alguns elementos de comicidade, tem suas personagens engrandecidas por um sentimento profundo — o amor — que as resgata de suas atitudes ridículas, hilariantes.

NOTAS

1. ROSA, João Guimarães — *Tutaméia — Terceiras estórias*. Rio, José Olympio 1967.
Todas as indicações de páginas feitas no ensaio referem-se a essa edição.
2. TIBÓN, Gutierre — *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. México, Unión Tipográfica Hispano-Americana, 1956.
3. Idem, Ibidem.
4. VEGA, Celestino Fernandez de la — *El secreto del humor*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1967.
5. DELEUZE, Gilles — *Lógica do sentido*. Trad. Luís Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974 pp. 139-140.
6. COSTA LIMA, Luiz — *A metamorfose do silêncio*. Análise do discurso literário). Rio, Eldorado - Tijuca, 1974, p. 57.
7. RONAT, Mitsou — "L'híptexticale" IN *L'Atelier d'écriture - Change*, 11 - Seghers / laffort 1972
8. Deleuze, Gilles — Op. cit. pp. 47 a 49.

ângela senra

BOQUINHAS PINTADAS, um tango de papel

Para Mário Simil, também cantor de
boleros.

“Somos la mueca do lo que soñamos ser”
Discépolo.

“Me encontraba en Córdoba en una estación de tuberculosos. Habíamos ido a acompañar a un amigo que al poco tiempo murió. El cuadro de este amigo que se sabía enfermo y que nada hacía para curarse, porque era inútil, comenzó a invadirme con su enorme, inapelable dolor. En la casita de enfrente vivía un matrimonio. Los dos estaban tuberculosos y trataban de ocultarlo entre ellos mismos, de aturdirse y todo era inútil. Se me empezó a aparecer entonces la idea del alcohol, del aturdimiento, del no pensar en los males que no tienen remedio. Pero con este tema no podía hacerse un tango. Era demasiado tétrico”.

(Discépolo, explicando a origem de “esta noche me esborracho”.)

O tango, em sua origem a única forma de expressão das classes sociais marginalizadas na Argentina, transformou-se, por motivos poético-ideológicos, numa frágil e grande metáfora do sofrimento humano.

Em *Boquinhos Pintadas*,¹ Manuel Puig busca o tempo do tango tradicional, em ritmo de uma Buenos Aires contraditória, querendo-se progressista, mas sem conseguir camuflar a miséria de seus cortiços.

1 – Personagens, classe social e seus conflitos.

As personagens do romance se apresentam como caricaturas das diferentes classes sociais, através de determinantes como caracterização física, roupas, habitação, profissão, preocupações, idéias. "O dormitório de moça, ano de 1937, com móveis trabalhados e bonecos de cabelo natural", espelha a personagem Maria Mabel Sáenz, moça de alta classe média, professora primária, atriz das comédias de luxo a que assiste: a história da "formosa loura nova-iorquina, datilógrafa, que se casa com o patrão, mas que mantém um romance com o chofer, elegante jovem vestido com botas e uniforme negros" – (p. 63)".

Nélida, ex-comerciária, vive de aparências e de planos para o futuro. Quando se revolta contra a rotina da vida de casada; justifica-se elogiando seu marido e filhos. Acha tão natural pagar um preço alto pelo "status" de mulher casada quanto comprar caro o ingresso para o cinema Ópera, de "estrelas brilhando e as nuvens movendo-se parecendo um céu de verdade" (p. 123).

Pancho, operário, conta apenas com sua boa saúde (levantando-se às cinco e meia para trabalhar, pensa em Juan Carlos que dorme ainda, mas é doente) e sua força de trabalho como suporte de suas preocupações arrivistas.

Raba, empregada doméstica, marginal, vive de sobras: come restos de comida dos patrões, veste as roupas velhas de Nélida, tem e assume o filho de Pancho, amante de Mabel.

Juan Carlos é o funcionário público em disponibilidade, dependente da mãe, da irmã e da amante-viúva para sobreviver. É o Don Juan tuberculoso, impotente, sem condições de representar seu papel de boêmio e de colecionador de mulheres. Sua "jaqueta típica de fazendeiro rico" é tão vazia e inútil quanto seus olhos pulmões.

O "recorte da revista Nossos Vizinhos, a respeito da festa da primavera de 1936" (p. 19-20) e a notícia e respeito dos "Festejos populares realizadas no domingo, 26 de abril de 1937, no Prado Gallego, sua apresentação e derivações" (p. 82 a 87) são também importantes para a leitura da diferença entre as classes sociais dentro do romance na "brilhante reunião dançante", a rainha Nélida Fernandez tem uma "esbelta silhueta", ao lado da sua antecessora, "flamante soberana". A retórica da descrição da Festa da Primavera traduz o refinamento da mú-

sica, do espetáculo-história da valsa, dos trajés dos participantes.

Os festejos populares são, ao contrário, relatados numa linguagem seca, despojada da adjetivação característica da primeira notícia. Enquanto na festa da primavera predomina a valsa, de caráter nobre, no Prado Gallego os ritmos são muitos, como muitos são os pares na pista à meia-noite, e a “valsa coletiva” é a maior prova do sucesso da festa, diferentemente do que ocorre no Clube Desportivo Social, onde a consagração individual, a escolha de *uma* rainha é o ponto alto. Na notícia objetiva e direta dos Festejos Populares os códigos lingüístico e musical se entrecruzam, reforçando o texto, em contraste com a linguagem retórica da Festa da Primavera, que falseia a informação. Enquanto nos Festejos Populares, a dança é o ensaio e a música funciona como pano de fundo, antecipando a ação (El Entrerriano², música marginal símbolo, é, para Raba, o “maldito tango” da aproximação — perda de Pancho), no Dia da Primavera, a festa é a metáfora velada, camufladora da realidade: “É de se ressaltar, por outra parte, a difícil tarefa que significou aprofundar-se nos episódios histórico-musicais para, em seguida, e apenas depois de alguns poucos e apressados ensaios, realizados em horas roubadas ao sono e ao descanso, expressá-los com desenvoltura que foi tão aplaudida” (p. 19).

Em *Boquinhos Pintadas*, as reações, do simples espanto à revolta, a fuga, as frustrações, as recriminações e auto-punições funcionam num mecanismo compensatório de busca do bode expiatório, da justificativa - explicação do inexplicável.

Tomando-se a tuberculose de Juan Carlos como exemplo, tem-se o seguinte: a falta de recursos para o pagamento de um tratamento não é reconhecida pelas personagens, com exceção do médico e, mesmo assim, no nível da comunicação de caráter profissional. (Mencionar a falta de dinheiro constitui um tabu tão forte a ponto de Nélide mentir dizendo que não pode pagar o tratamento do pai num Sanatório Particular porque comprou móveis). Pronunciar o nome da doença é proibido. Assim, a palavra tuberculose é substituída por “resfriados”, “bronquite”, “certa enfermidade”, “grave moléstia”; Juan Carlos está “algo doente dos pulmões”.

Mas, como a doença existe independentemente do nome que se lhe dê e é preciso enfrentá-la de alguma forma, desenvolve-se um processo de *recriminações* (Juan Carlos ficou tuberculoso por “culpa” de alguém: Celina culpa Nélide que o obrigava a ficar no portão até de madrugada) e de *auto-punições* (a “menina da chácara” arrepende-se de ter desejado a morte de Juan Carlos e a “viúva” o perdoa “era uma cabeça oca, não lhe quero ter rancor pois já morreu” (p. 192).

No contexto das *Boquinhos Pintadas* os choques pessoais prevalecem; afinal de contas, por que não viver apenas de conflitos individuais, se as personagens só podem contar com suas emoções?

2 – A desmetaforização do tango.

O romance apresenta, de início, um jogo irônico entre epígrafe e corpo do texto³. No quarto fascículo, por exemplo, o verso de Alfredo Le Pera “Sus ojos azules muy grandes se abrieron. . . (p. 46), abandona o sentido poético tradicional servindo de introdução ao prosaico despertar e à rotina de Nélide e Juan Carlos, respectivamente. Já no décimo segundo fascículo, “fué el centinela de mi promesa de amor” (p. 152), serve de epígrafe aos textos oficiais da “Polícia da Província de Buenos Aires” referentes à morte de Pancho-soldado. A epígrafe do sétimo fascículo “. . . todo, todo se ilumina” é o suporte das cartas de Juan Carlos a Nélide, escritas no Sanatório, “sob o sol do balcão” ou “sob o sol de varanda”. O que ilumina é o “formidável sol das montanhas”, tão necessário ao tuberculoso quanto a bolsa d’água para esquentar os pés” e o “rio (que quanto) chega a Cosquim fica morno”.

Assim, calor, sol, luz, têm, no romance de Puig, seu sentido próprio inicial. Desmetaforizadas são também as estações do ano, primavera e inverno, que se despojam da idéia de juventude e velhice, própria da imagística tradicional, para significarem calor e frio, barômetro (ou termômetro?) da vida de um tuberculoso.

3 – A estruturação da narrativa

A narrativa em *Boquinhos Pintadas* é estruturada metonimicamente em todos os níveis⁴. O álbum de fotografias, por exemplo, apresentando as personagens do romance, em épocas diferentes e situações diversas, é o retrato da classe média argentina. “Minha Pátria e eu”, “Aqui nasci, pampa lindo”, “Meus venerandos avós”, “Cresce a erva má”, “Cristão sim, bárbaros não”, “Namorando as garotas”, “Não há primeira sem segunda”, “Servindo à minha bandeira”, “Os doces do casório”, são algumas das legendas que reforçam as fotografias, definindo a ideologia da comunidade e anunciando a vida de Juan Carlos: *criança sadia*: “um menino de três anos, descalço e vestido apenas com uma calça branca, bebe leite numa mamadeira, agitando as pernas (p. 33); *rapaz alegre*: “jovem de cabelo castanho-claro e comprido, que lhe cobre as orelhas, figura atlética e de invariável sorriso (p. 33); *boêmio*: “os dois jovens já descritos (Juan Carlos e Pancho) sorrindo sentados junto a uma mesa coberta de garrafas de cerveja e quatro copos, em seus joelhos estão sentadas duas mulheres jovens, com amplos decotes, carnes fatigadas, rostos piorados pela pintura excessiva (. . .)” (p. 34); *no sanatório*: “o jovem de cabelo castanho-claro agora mais magro, mas com a pele bronzeada pelo sol e seu sorriso característico” (p. 35); *gravemente doente*: “o jovem de cabelo castanho-claro, mais magro, com os olhos notavelmente maiores e cavados no rosto (p. 35).

A natureza também contribui para essa montagem progressiva das personagens. Se as fotos de Juan Carlos têm como fundo “árvores baixas”, “montanhas e álamos” e “montanhas e cactus”, ele próprio é comparado por Nélida às “nodosas e imbatíveis árvores do pampa selvagem” (p. 52), enquanto imagina que “a umidade e o frio fariam brotar musgos em seus pulmões” (p. 53).

Sol, árvores e flores acompanham o fio da narrativa tecendo a primavera de cada um. O lençol de Mabel “está bordado com florzinhas que não são de verdade” (p. 149). Mabel aparece também na fotografia do piquenique, continuação do cenário campestre doméstico: “Vê-se no primeiro pátio, cheio de paineiras que crescem e se enroscam numa armação de arame em forma de teto; mais adiante, canteiros com roseiras e jasmineiros e, por último, uma grande figueira que sobre além da altura da cerca que separa a casa (p. 42). No Barato Argentino, Nélida embrulhava com prazer a oferta de uma dúzia de botões forrados, mas “temia os vasos com plantas de nova seção “Viveiro sempre verde”. Seu pai é jardineiro e Juan Carlos, do sanatório, pergunta: “Ninguém pisa agora os seus canteiros, agora que não estou lá?” (p. 97).

A partir daí se instaura, com intensidade maior, o jogo de ambigüidades: “Juan Carlos lembrou-se de que, quando era menino, alguém sempre lhe dizia para não mastigar a flor de maçanilha, porque era venenosa (p. 55); “pensou que no jardim de Nené não cresciam flores silvestres de maçanilha” (p. 58). No sanatório de Cosquim “tudo é seco e não cresce nada, nem capim, nem árvores que protejam o sol” (p. 96). A notícia dos Festejos Populares constata: “Flores prematuramente murchas na noite de domingo, 26 de abril de 1937, devido à brusca queda de temperatura: os lírios brancos e as rosas brancas do jardim do Doutor Aschero e algumas flores silvestres brotadas nos pequenos vales nos arredores do Coronel Vallejos” (p. 87).

A Primavera-vida-morte é dança com Nélida, piquenique-defloramento de Mabel, murcho-lírio-branco do jardim do Doutor Aschero para Raba, sol e calor necessários a Juan Carlos tuberculoso.

Juan Carlos e Pancho, duplos, confundem-se na fusão Primavera-Inverno: Juan Carlos, namorado, “pisa os canteiros” de Nélida; Pancho amante-ferido, “amassa as roseiras” do jardim de Mabel.

4 – Conclusão

Se em Boquinhos Pintadas a visão desmitificadora do autor atinge a narrativa de ponta a ponta, o título do romance é a síntese-arremate do processo. Mabel-boneca é “boquita pintada de rojo carmis” (p. 7), Nélida é “cheinha de vinho vermelhinha como um rubi” (p. 94) e Juan Carlos, pensando num “beija-flor que deixa uma corola para ir atrás de outra, e de todas tira o néctar” (p. 58), afirma: vou beber todo o vinho-

zinho que você tem dentro de você, e vou tomar um pilequinho dos bons, um pilequinho alegre, total, depois me deixarás dormir a sesta ao teu lado" (p. 97). Mas, dormindo, sonha que "tossindo afogou-se no próprio sangue" (p. 103) — sua boca se pinta com o sangue — vinho deramado, flor venenosa de maçanilha.

Mabel, Nélide e Juan Carlos — três das "Boquinhos Pintadas": Nélide e Mabel ouvindo a novela de suas vidas, sob o patrocínio das "pastas dentifrícias de higiênica e duradoura ação" (p. 172) Juan Carlos morto, em sonho, "pensando que não terá necessidade de mentir a ninguém e dirá a todos que são manchas de sangue e não de tinta vermelha ou de molho de tomate" (p. 104).

Limpar o passado. Matá-lo. Ou recuperá-lo pela esperança da "ressurreição de carne"⁵. São tão poucas as alternativas nesse mundo de boquinhos pintadas, onde a única saída é "dar importância a pequenas coisas assim" (p. 13).

NOTAS

1. PUIG, Manuel. *Boquinhos Pintadas*. Folhetim. Tradução de Joel Silveira, Rio de Janeiro, Sabiá, 1970. Todas as citações referidas nesse estudo remetem à edição acima citada.
2. El Entrerriano é, talvez, o primeiro tango clássico — símbolo da "tragédia da imigração" e remete a "un personaje fundamental en la gestación del tango: el inmigrante, heroico y sorprendido yugador que descubría en "la America" no era el paraíso que le habían contado aquellos inmigrantes fracasados — que no fueron los artesanos especializados que lograron trabajo — se refugiran en los conventillos transhumantes expulsados, por la nueva organización del país rural. Gringos y criollos inventaron al tango. Lo hicieron tristemente em las orillas, en la miseria, sin estudios ni técnica alguna, lo que hace más admirable este milacro cultural".
DEL PRIORE, Oscar — "Soy hijo de Buenos Aires, por apodo El Porteñilo". In *El Tango: de Villoldo a Piazzola*, Cuadernos de Crisis, nº 13, Buenos Aires, 1975, p. 6-7.

3. Foram citadas apenas três epígrafes a título de exemplificação. A abordagem de todas as epígrafes e seu relacionamento com o texto, na ordem cronológica dos fascículos e/ou não, constituiria, por si só, um outro estudo. Fica a sugestão. Das 16 epígrafes, 14 referem-se a tangos de Alfredo Le Pera:

epígrafes do 1º, 6º e 9º fascículos: *Cuesta abajo*.

epígrafes do 3º e 5º fascículos: *Rubias de Nueva York*.

epígrafes do 4º, 11º e 13º fascículos: *Volvió una noche*.

epígrafe do 7º fascículo — *Arrabal Amargo*.

epígrafes do 8º e 16º fascículos: *Volver*

epígrafe do 10º fascículo — *Melodia de Anabal*.

epígrafe do 12º fascículo — *Mi Buenos Aires querido*.

epígrafe do 14º fascículo — *Golondrinas*.

As epígrafes do 2º e 15º fascículos foram extraídas de boleros de Luiz Rubinstein e Agustín Lara, respectivamente. Os dois fascículos se constituem de cartas: o 2º, cartas de Nélide para d. Leonor. Seria interessante considerar aqui as observações de Nélide e Mabel: "Nené disse que gostava de boleros e dos cantores centro-americanos que começavam a aparecer. Mabel concordou. Nené acrescentou que eles a entusiasmavam, pareciam letras escritas para todas as mulheres e ao mesmo tempo para cada uma delas em particular. Mabel afirmou que isso acontecia porque os boleros diziam muitas verdades" (p. 178).

4. ANDRADE, Vera Lúcia. "O trágico em *Boquinhos Pintadas*: sentido e função do destino", Revista Literária do Corpo Discente da U.F.M.G., nº 11, ano 11, novembro 1976, pp. 123-146. (O estudo referido analisa também a estruturação da narrativa no romance citado, abordando aspectos da construção metonímica).

5. Nélide vê na Ressurreição da Carne (p. 208) ainda uma possibilidade de recuperar as "horas que no vuelven más", no mais forte de todos os mecanismos alienantes, dentro do processo de compensação, porque, busca na morte, no vácuo, o preenchimento do vazio da existência.

maria helena rabelo campos

Propaganda e ideologia : uma abordagem semiótica *

A divulgação e venda de produtos, bens e serviços é universalmente aceita como a função principal do anúncio. Entretanto por efeito de deslocamento, antes que um discurso sobre o objeto, ele nos dá uma visão do mundo, reflete a cultura de uma época e de uma determinada comunidade.

À semelhança do mito nas sociedades primitivas, o anúncio reflete as relações sociais e, ainda como o mito, tem como uma de suas funções a preservação dessas relações. Por outro lado, contribui também para a formação de valores, constituindo um quadro de referências ideológicas.

Por força de sua necessidade de vencer a barreira de indiferença do receptor da mensagem, já que normalmente as pessoas não pegam uma revista ou ligam o rádio ou a TV para ouvirem ou verem anúncios, e de se fazer destacado no meio de outras peças que igualmente disputam a atenção do receptor, o anúncio opera aquilo a que Umberto Eco denomina "a subversão das expectativas retóricas"¹ e apresenta, quer no nível visual, quer no verbal, uma linguagem forte, inusitada, impactual. Opera a reelaboração de materiais de origem diversa, deslocados de seu contexto original. O efeito obtido associa reconhecimento e surpresa, o já visto e o inusitado, a redundância e a informação.

*Este ensaio foi apresentado como Comunicação no 2º Congresso da *International Association for Semiotic Studies*, realizado em Viena, Áustria, de 2 a 6 de julho de 1979.

Entretanto, se por um lado a mensagem publicitária se configura imprevista, estranha e inusitada, procurando quebrar o automatismo perceptivo em que se encontra seu destinatário, por outro interessa-lhe gerar o hábito do uso e da necessidade do produto que se configura tanto mais importante quanto mais imprescindível for para o consumidor. O discurso publicitário procura gerar o reconhecimento automático do nome ou marca. É o caso dos logotipos e dos slogans. A estrela da Mercedes-Benz, o emblema da Volkswagen, o logotipo da Coca-Cola são instantaneamente reconhecidos no mundo inteiro.

Mas um aprofundamento no estudo da propaganda comercial nos revelará que a promoção do objeto a que nos referimos no início desse trabalho é talvez a função menos importante do anúncio. Da promoção do produto passa-se à visão do homem e do mundo, da informação passa-se à persuasão. O discurso publicitário constitui-se então como um discurso ideológico.

Resumiremos aqui em caráter operacional algumas das características básicas desse discurso para em seguida relacioná-lo ao da propaganda e à análise de alguns anúncios.²

Intimamente relacionado à persuasão, o discurso ideológico "coloca de maneira prática a questão do poder".³ Não se propõe a pensá-lo mas a conquistá-lo e mantê-lo. A ideologia tem, pois, uma existência material. Existe por e em alguma coisa. Existe em um suporte de signos sejam eles palavras, atos, hábitos, instituições. Existe velada, age sub-repticiamente, implícita em "atos materiais, inseridos em práticas materiais", de um sujeito também material, jamais dizendo "eu sou ideológica".⁴ Existe, relativamente à Semiótica, como uma entidade aquém do universo dos signos, "só comunicável quando se faz código, convenção comunicativa".⁵ Tem na interpelação e na constituição dos indivíduos como sujeitos dois de seus traços básicos.

Esses sujeitos em que os indivíduos se constituem vão ser regidos por um estatuto ambivalente: por um lado são vistos como uma subjetividade livre, centro de iniciativas, autores e responsáveis por seus atos. Por outro, são seres submetidos a uma autoridade, desprovidos de toda liberdade, salvo a de aceitar livremente sua submissão.

As relações que esses indivíduos constituídos sujeitos mantêm com suas condições reais de existência são imaginárias. A ideologia cria uma "ilusão que faz alusão à realidade".⁶ Opera a partir de certos elementos, mas transformando-os no momento em que se exprime. Laurence Bardin afirma que esta transformação é determinada pela natureza e pela finalidade do discurso no qual se instala.⁷

A interpretação das ideologias vai permitir ao analista dos discursos reencontrar sob essa representação imaginária do mundo a própria realidade desse mundo. Sua atividade consistirá na desmontagem dos mecanismos persuasivos que subjazem ao aparato sógnico. E, segun-

do Umberto Eco, a Semiótica, “enquanto ciência dos códigos e mensagens, transforma-se concomitantemente na atividade de identificação das ideologias que se ocultam sob as retóricas”.⁸

Dissemos, há pouco, que a ideologia tem uma existência material, traduzindo-se num suporte de signos de diversa natureza. As variações no código, portanto, deveriam corresponder variações na ideologia a ele subjacente. A determinado modo de empregar a linguagem, deve corresponder determinado modo de pensar a sociedade.

No entanto, o discurso publicitário quebra o equilíbrio dessa correspondência através de jogos retóricos, da apropriação de discursos com fins e natureza diferentes do construído, da burla ou da persuasão fraudulenta.

Este trabalho focalizará especificamente o discurso publicitário procurando estabelecer uma relação entre o anúncio e as já mencionadas características do discurso ideológico.

Assim, a interpelação, de que fala Louis Althusser, vai-se traduzir no anúncio em diversas formas retóricas. Dentre elas destacam-se o uso de expressões de chamamento — dedos que apontam, verbos na segunda pessoa do singular — e na presença de *shifters*. O resultado é uma mensagem que fala exclusivamente àquele destinatário que no momento a recebe. Fala-lhe como se tivesse sido criada especialmente para ele, como especialmente para ele foi criado o produto anunciado. Os outros milhares de indivíduos receptores da mensagem publicitária desaparecem, cedendo lugar ao sujeito frente a quem toda uma complexa estrutura industrial se curva. A publicidade, como bem o lembra Jean Baudrillard,⁹ constitui-se para o consumidor numa instância maternal. Uma grande e superprotetora mãe que se preocupa com sua beleza, sua saúde, seu bem-estar, seu progresso, sua família, seu sucesso amoroso.

Mas tanto desvelo não é gratuito. Atrás da “doce litania do objeto” oculta-se o verdadeiro imperativo da publicidade: a adesão da sociedade ao consumidor cobra deste atitude recíproca.

É ainda Jean Baudrillard que, citando Vance Packard, nos lembra que “a persuasão não visa tanto à compulsão e ao condicionamento pelos objetos, quanto à adesão ao consenso social que este discurso sugere”.¹⁰ Dessa forma, a publicidade constitui-se num aparelho ideológico de Estado e, através da instância social imaginária, melhor impõe a ordem real de produção e exploração.

Ainda segundo Baudrillard, a tática do discurso publicitário repousa num duplo desdobramento da realidade social. De um lado, uma instância real que se dilui pouco a pouco e, de outro, uma imagem que se afirma cada vez mais. “É uma instância imaginária que se adapta a você enquanto que, em troca, você se adapta a uma ordem bem real.”¹¹ Assim, o consumidor interioriza no próprio movimento do consumo a

instância social e suas normas, reproduzindo-as.

O reflexo da realidade social operado pelo discurso publicitário é, portanto, um reflexo deformado, orquestrado pela sedução a ser canalizada sobre o objeto anunciado. Cria um mundo ideal, livre de crises, guerras, destruição ecológica, explosão demográfica, subdesenvolvimento, pobreza, miséria. Constitui-se numa palavra sagrada, num sistema de referências ideológicas que contrasta e se nutre de uma época que questiona valores e estruturas sociais e procura um caminho alternativo para seus conflitos básicos.

Esses mecanismos persuasivos através dos quais o anúncio cria a sensação de adesão e interesse, atraindo sobre si uma aura de receptividade, não raro passam despercebidos ao consumidor. Essa ausência de distância, esse envolvimento em que se traduz a relação consumidor/anúncio constituem parte integrante da mensagem publicitária e intensificam sua eficiência, particularmente no que se refere à criação de modelos de conduta, de pontos de referência.

Um desses mecanismos concretiza-se na apropriação do discurso característico das comunidades a que o anúncio se destina, num esforço de fazer-se parte integrante da sua cultura. Por outro lado, traduz-se também na apropriação de discursos de movimentos sociais e políticos contemporâneos.

A apropriação de discursos contestatórios é freqüentemente operada pelo discurso ideológico dominante que, dessa forma, engloba, sanciona, desgasta e esvazia o discurso ideológico dominado.

O publicitário é um "bricoleur"¹²; constrói seu texto com fragmentos e materiais deslocados do contexto original, obtendo com isso a sensação de novidade e reconhecimento necessários à eficiência de sua criação.

Recolhemos dos veículos de comunicação uma amostragem de peças publicitárias em que se evidencia a relação do anúncio com o discurso ideológico. Às vezes há entre sua publicação alguns anos de intervalo, mas tal fato não constitui obstáculo aos objetivos de nosso trabalho, antes reforça-os, uma vez que nos preocupamos principalmente com a constância de certos traços retóricos e ideológicos oriundos do fato de serem esses anúncios contemporâneos da eclosão do Women's Liberation Movement.

Vamos considerá-los não sob o aspecto da eficiência publicitária do ponto de vista mercadológico e que é avaliada através da decisão de compra, a curto prazo, por parte do consumidor. Abordamos o aspecto da eficiência a longo prazo, que se traduz num processo de aculturação e na constituição de um quadro de referências ideológicas. A presença de certos traços redundantes sob camadas informativas vai gerar pontos que funcionam como nós de uma rede que, sub-repticiamente, envolve os consumidores.

**A dinta de Lycra prova
que ter um corpo bonito não dói.**

*É só a gente falar a palavra "dinta"
perto de uma mulher, que ela logo pensa
em sofrimento.*

*Mas as coisas não são mais assim,
desde que inventaram "Lycra", todo
aquele laço mau da dinta deixou de
existir.*

*"Lycra" é a costurinha mais leve, macia
e flexível que já apareceu na superfície da
mulher.*

*Sem apertar, sem fazer pressão, a dinta
de "Lycra" vai fazendo aquele sercinho
para o qual ela foi contratada:*

*modelar suavemente a sua silhueta,
acabando com aquelas gordurinhas
lá onde você já sabe.*

*Acabando com aqueles redondinhos
lá onde você está pensando.*

*Mas sem acabar com a sua
liberdade de movimentos. Pois usando
uma dinta de "Lycra" você até esquece
que está usando dinta.*

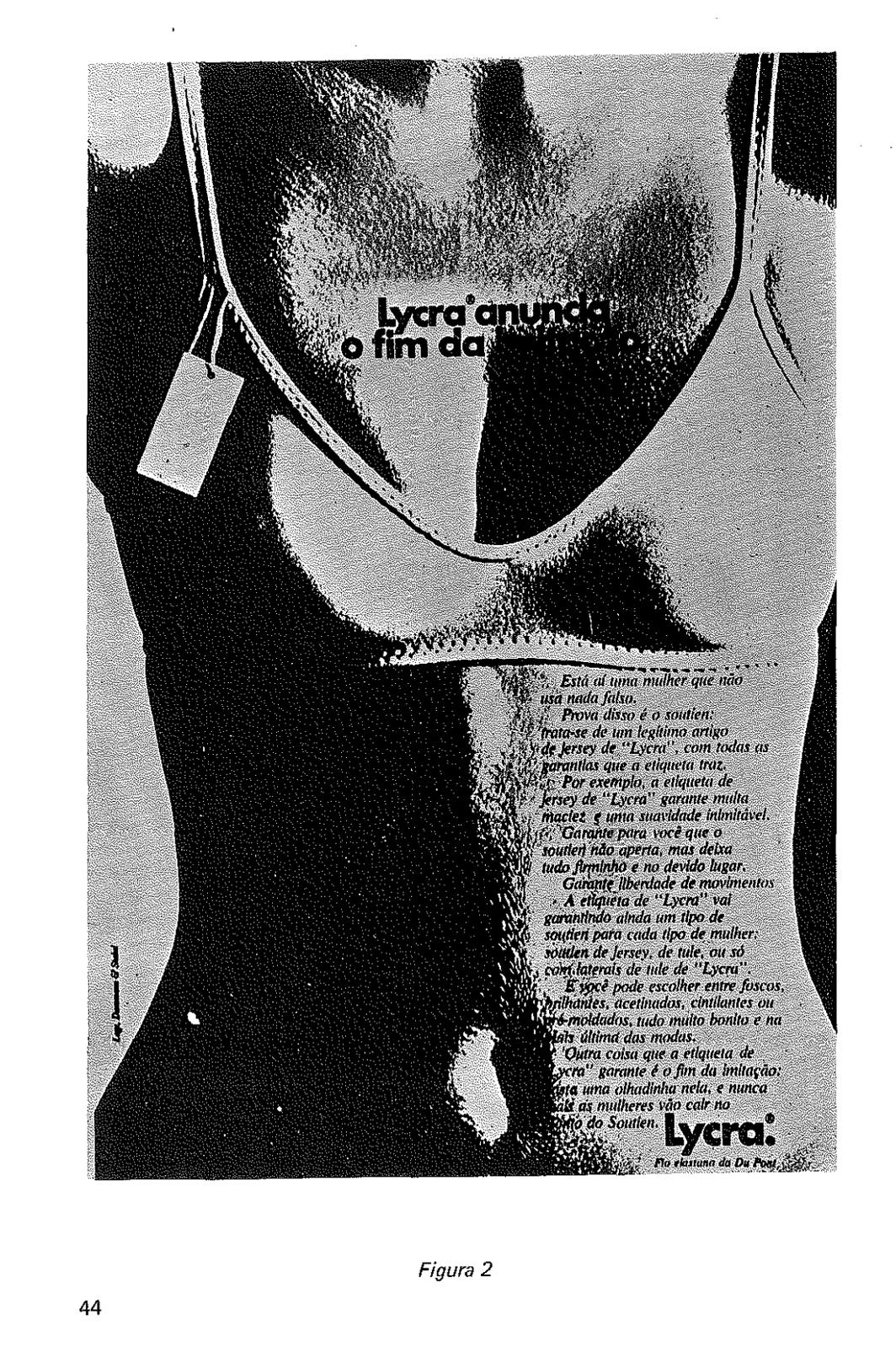
*Não diga que você quiser uma
prova de que ter um corpo bonito
não dói, passe pelas lojas.*

*As dintas de "Lycra" estão lá
para não nos
deixarem mentir.*

Lycra.®

Marca registrada de Du Pont

Figura 1



**Lybra ainda
o fim da imitação.**

Está aí uma mulher que não usa nada falso.

Prova disso é o soutien: trata-se de um legítimo artigo de jersey de "Lybra", com todas as garantias que a etiqueta traz.

Por exemplo, a etiqueta de jersey de "Lybra" garante muita maciez e uma suavidade inimitável.

Garante para você que o soutien não aperta, mas deixa tudo fofinho e no devido lugar.

Garante liberdade de movimentos.

A etiqueta de "Lybra" vai garantindo ainda um tipo de soutien para cada tipo de mulher: soutien de jersey, de tule, ou só com laterais de tule de "Lybra".

E você pode escolher entre foscos, brilhantes, acetinados, cintilantes ou até moldados, tudo muito bonito e na mais última das modas.

Outra coisa que a etiqueta de "Lybra" garante é o fim da imitação: para uma olhadinha nela, e nunca mais as mulheres vão cair no conto do Soutien.

Lybra®

Flo elástica da Du Poni

Figura 2

O material selecionado constitui-se de anúncios de roupa íntima feminina de Lycra (calcinhas, cintas e soutiens) e que foram veiculados nesta década sob os seguintes títulos:

1. A cinta de Lycra prova que ter um corpo bonito não dói.
2. Lycra anuncia o fim da imitação.
3. Os homens agora estão pedindo mulher ao natural.
4. Lycra anuncia o fim da opressão.
5. As mulheres acabam de ganhar a liberdade.

1º anúncio: *A cinta de Lycra prova que ter um corpo bonito não dói.* Nos níveis icônico e iconográfico, esse anúncio nos mostra a foto em preto e branco de uma jovem usando uma cinta. Trata-se de uma jovem moderna, bem vestida, bem maquilada e sorridente. Suas formas perfeitas dispensam o uso do produto, ou melhor, trata-se exatamente da pessoa que não necessita de uma cinta para modelar o corpo.

O texto, a partir do próprio título, procura destruir a associação existente entre corpo bonito e sofrimento. Esse último constitui "o lado mau da cinta" e relaciona-se a métodos antiquados de embelezamento, tais como a cinta que aperta, o regime castrador e a ginástica dolorosa.

Esses elementos comparecem na ilustração através da posição inusitada da jovem e da bacia de alumínio, antigo utensílio doméstico, hoje em desuso. O sorriso contrasta com a posição incômoda, e a bacia contrasta com o arrojado de suas roupas. O novo e o velho se justapõem e se chocam.

Em oposição a esse "lado mau da cinta", Lycra lança o conforto com descontração, método adotado por mulheres belas e sofisticadas como a jovem da foto.

As características do produto são apresentadas de modo ambíguo, gerando deslocamentos e superposições entre o código do produto, o social e o feminino. Dessa forma, "coisinha leve, macia e flexível" são tanto o produto quanto a mulher que o usa. Os traços distintivos "não aperta, nem faz pressão" ou "não acaba com sua liberdade de movimentos" traem referências ao código social e ao sexual.

Fundindo todos esses traços, Lycra apresenta-se como uma revolução nos métodos de embelezamento, uma nova era para a mulher. Daí, deduz-se que as mulheres que querem ser belas, livres e felizes devem usar tal produto.

O anúncio trabalha, ainda, valores eudemônicos ao colocar a comodidade e a felicidade como metas a serem cumpridas, aspirações supremas.

A adesão do produto ao consumidor de que fala Baudrillard, é bem caracterizada nas seguintes passagens: "*inventaram* Lycra só para *você* ficar bonita sem sofrer" e "a cinta de Lycra vai fazendo o serviç-

no para o qual *foi contratada*: modelar *sua* silhueta.” (Grifos nossos) Aqui, toda uma complexa estrutura industrial se volta exclusivamente para aquele consumidor.

O 2º anúncio — *Lycra anuncia o fim da imitação* — trabalha especificamente a autenticidade do produto e, por extensão, a da mulher.

No nível icônico, temos novamente uma foto em preto e branco em que se nota o tronco de uma mulher vestida com um soutien em cuja alça prende-se uma etiqueta com a marca. Há um jogo de claro-escuro, velando/revelando o corpo e suas formas. O texto está escrito sobre o lado esquerdo do corpo da mulher.

Imediatamente evidencia-se o caráter exemplar de um corpo perfeito, com formas harmoniosas, uma mulher a ser imitada.

O texto retoma e desenvolve a idéia básica do título — “o fim da imitação” — construindo uma coluna paradigmática que gira em torno de semas como falso, inautêntico, não original, não natural que comparecerão nos outros anúncios e dizem respeito tanto ao produto quanto à mulher. Lycra apresenta-se como uma garantia de maciez, suavidade, autenticidade e liberdade de movimentos femininos, apresentando-se como um aliado a serviço da mulher.

O 3º anúncio — *Os homens agora estão pedindo mulher ao natural* — apresenta o tronco de uma mulher nua, de costas. A beleza do corpo e a harmonia das linhas sugerem uma mulher jovem e bela, magra e elegante. O cabelo louro, preso logo acima do pescoço, o rosto levemente inclinado e os braços cruzados sobre o peito nos remetem à idéia de recato e auto-proteção. A nudez vai relacionar-se com a “mulher ao natural” de que fala o título, e o texto mais uma vez retoma as linhas básicas por ele definidas. Nesse, mais que em qualquer outro dos anúncios analisados, a mulher é descrita do ponto de vista masculino. Caracteriza-se como um ser passivo, incapaz de agir por si própria, mero objeto da ação do homem, este sim, agente que dita as regras do jogo, pedindo, devolvendo, sendo servido. As expressões “pedir mulher ao natural” e “caprichada e no ponto” vão-nos remeter quer ao código alimentar (os cardápios dos restaurantes em que a comida é oferecida) e ao código sexual (onde a mulher é servida ao homem). Ainda relativamente a essa superposição de códigos, geradora de ambigüidade, encontramos expressões como “ao natural, bem livre, e quanto mais desimpedida melhor”, “trabalhinho subterrâneo”, “por cima”, “por baixo”, “não haver nada”, (isto é, sem roupa).

Mais uma vez, as qualidades do produto se estendem à mulher. Assim a leveza e flexibilidade referem-se à roupa, ao físico da mulher e a seus princípios morais.

Mais uma vez reiteram-se no nível entimemático o caráter exemplar, o modelo a ser seguido, a aspiração a se criar e a se satisfazer.

O 4º anúncio — *Lycra anuncia o fim da opressão* — tem um tí-



**Os homens agora
estão pedindo
mulher ao natural.**

*É bom ficar prevenida:
eles estão ameaçando
devolver as imitações.*

*Para continuar por
cima da situação,
veja bem o que vai por
baixo.*

*Use "Lycra".
"Lycra" é a coisa mais leve
e flexível deste mundo.*

*Deixa você do jeitinho
que os homens do mundo
inteiro estão pedindo:
mulher ao natural, bem livre,
e quanto mais desimpedida
melhor.*

*Aliás, usando "Lycra" você
estará lhes servindo até mais
do que isso:
caprichada e no ponto.*

*Pois "Lycra" realiza um
trabalhinho subterrâneo dos
mais importantes.*

*Sem provocar suspeltas e sem
provocar apertos, vai suavemente
modelando o seu corpo.*

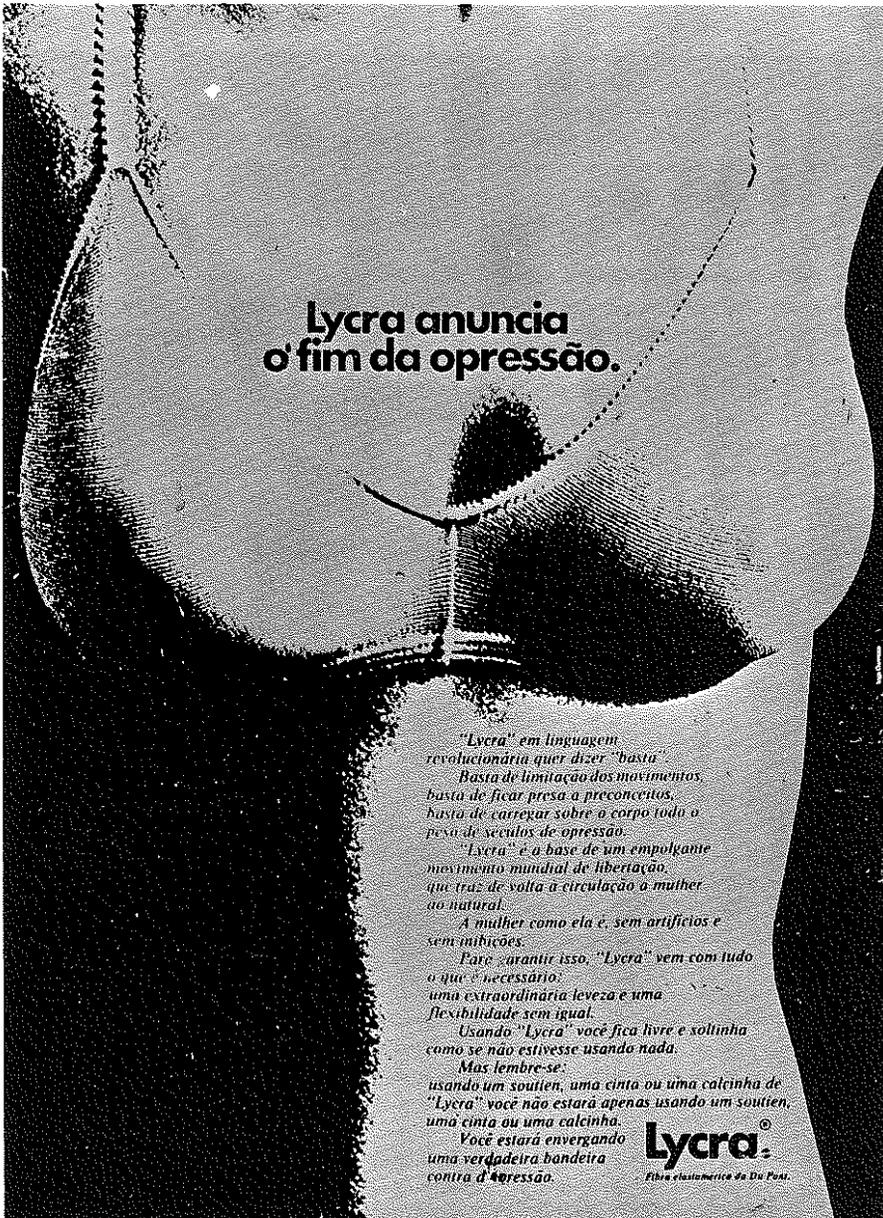
*E veja como é fácil seguir
essa grande tendência da moda,
da mulher ao natural:
você põe a sua calcinha, a sua
cintia, o seu corpete ou o seu
soutien de "Lycra," que é tudo tão
leve como se não fosse nada.*

*E para os homens fica
mesmo essa impressão:
de que não há nada.*

Lycra®

"Lycra" é marca registrada da Eui Pont.

Figura 3



**Lycra anuncia
o fim da opressão.**

"Lycra", em linguagem revolucionária quer dizer "basta".

Basta de limitação dos movimentos, basta de ficar presa a preconceitos, basta de carregar sobre o corpo todo o peso de séculos de opressão.

"Lycra" é a base de um empolgante movimento mundial de libertação, que traz de volta à circulação a mulher ao natural.

A mulher como ela é, sem artifícios e sem imitações.

Para garantir isso, "Lycra" vem com tudo o que é necessário: uma extraordinária leveza e uma flexibilidade sem igual.

Usando "Lycra" você fica livre e xolinhá como se não estivesse usando nada.

Mas lembre-se: usando um soutien, uma cinta ou uma calcinha de "Lycra" você não estará apenas usando um soutien, uma cinta ou uma calcinha.

Você estará envergando uma verdadeira bandeira contra a opressão.

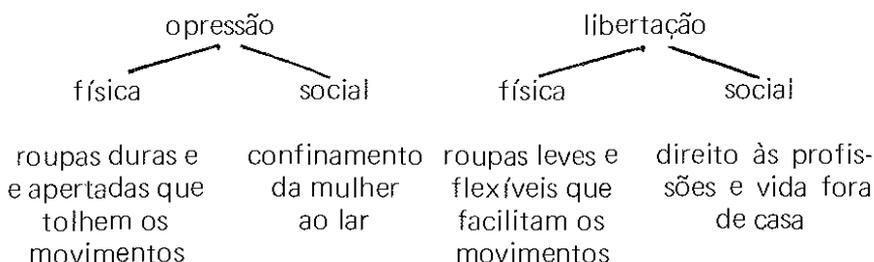
Lycra®

Fibra elastomérica da Du Pont.

Figura 4

tulo mais forte e vários elementos intrincados. A foto em branco e preto de um tórax de mulher vestindo somente um soutien ocupa toda a página. Novamente o jogo claro-escuro revela e oculta formas deixando entrever o contorno dos seios. Também este é um corpo bonito e bem delineado. O título, escrito logo acima dos seios, configura o peito como o espaço emocional da opressão. O texto inscrito sobre o lado esquerdo do corpo da mulher, constrói-se sobre uma isotopia revolucionária em que se opõem idéias de opressão e libertação.

Assim:



Constituindo-se em bandeira contra a opressão, Lycra se identifica com os ideais do movimento contemporâneo, captando a simpatia da consumidora. Interessante notar que ao lado de tanto "interesse" pela libertação feminina, se encontre um frase como "Lycra traz de volta *à circulação* a mulher ao natural" (grifos nossos) O "traz de volta" remete ao passado e através desse recurso antitético desperta novas adesões, pois o tradicional é garantia de status, com uma vaga conotação de absoluto. Mas não se pode deixar de ler a forte referência ao código econômico. A mulher é colocada em circulação como uma mercadoria ou dinheiro. Numa outra perspectiva, a expressão "mulher ao natural" vai remeter-nos à ideologia da natureza tão característica da ecológica década de 70. Aqui a ordem da natureza e da cultura se invertem e são colocados como naturais traços que são culturais. Assim, a mulher ao natural é aquela que usa um produto industrializado e sintético.

Por outro lado, essa mesma expressão remete-nos ao código religioso. A "mulher ao natural" é metonímia de Eva, de tempos paradisíacos, sem repressão. Relaciona-se também à mulher responsável pela transgressão originadora de "séculos de opressão", de "artifícios e inibições" que são extinguidos pelo uso de Lycra, restaurando-se os tempos primordiais.

O 5º anúncio — *As mulheres acabam de ganhar a liberdade* — fecha a série e apresenta-se como o ponto culminante de uma proposta ideológica.

No nível icônico temos três fotos de mulher focalizando a região compreendida entre a cintura e o meio das coxas. Mais uma vez, o

jojo de claro-escuro faz com que o foco incida em determinadas partes do corpo feminino. São corpos bonitos, magros, esbeltos e, como os demais, exatamente aqueles que não necessitam dos efeitos do produto.

As pernas abertas, associadas ao título e ao texto, constituem imagens ambíguas que remetem quer à idéia de flexibilidade do produto, quer à de liberdade de movimentos e à liberdade sexual.

O título, semelhante ao de uma notícia ou reportagem, contém em si a contradição resultante da ideologia da sociedade de consumo e da apropriação do discurso do Movimento de Libertação Feminina. Ao mesmo tempo que fala de liberdade, e portanto de emancipação e independência, coloca essas qualidades como sendo dadas às mulheres ("acabam de ganhar"). Dadas obviamente por alguém com autoridade e competência para fazê-lo. Alguém superior, portanto. A liberdade não se constitui em algo conquistado e sim em algo passivamente recebido.

O imperativo usado três vezes ("aproveite", "perca", "use") coloca a liberdade feminina como uma palavra de ordem, uma imposição de que não se pode fugir.

O texto, mais uma vez ambigualmente, superpõe o código do produto ao código sexual e ao código social. Assim temos: "Aproveite. A partir de hoje tudo é permitido. Para qualquer movimento que você queira fazer (. . .)", "sem tirar sua liberdade de ação", "perca todas as inibições".

O nome do produto, Helenform, tem magia do nome estrangeiro e pode relacionar-se no suporte mítico a Helena de Tróia, protótipo da mulher bela e sedutora.

No nível entimemático, o uso da cinta de Lybra Helenform associa-se a liberdade de movimentos, de ação e de uso do próprio corpo.

Também neste anúncio se encontram a adesão do produto ao consumidor — "conte com Helenform" — o imperativo e os *shifters* (você, seu, sua) funcionando como agentes de interpelação e de constituição de indivíduos em sujeitos, característicos do discurso ideológico.

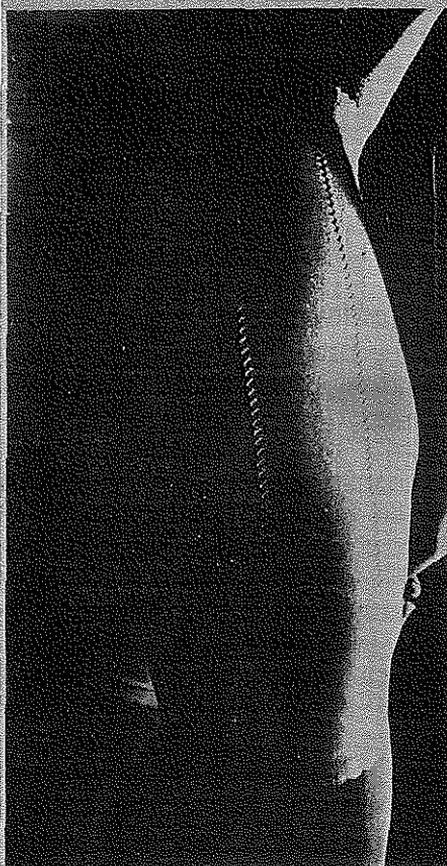
Como uma síntese das constantes entre os anúncios, destacamos os seguintes aspectos:

todos têm como apelo a defesa de um ideal de liberdade, beleza e fascínio associados à mulher moderna;

a apropriação do discurso do Movimento de Libertação Feminina cria uma aura de receptividade para o anúncio. O produto e a marca impressionam a mulher consumidora e provocam sua inconsciente adesão a ele e à ideologia do consumo que ele representa;

a leveza e a flexibilidade, características do produto, estendem-se à mulher, a seu corpo, a seus movimentos e a seus princípios morais. O código do produto se estrutura a partir da referência a sensações táteis que mais remetem a conteúdos eróticos que a características especí-

AS MULHERES ACABAM DE GANHAR A LIBERDADE.



Aproveite
A partir de hoje, tudo é permitido.
Para qualquer movimento que você
queira fazer, conte com Helenform.
Helenform usa Lycra em suas cintas
especialmente para isso.



Lycra® é leveíssima e superflexível!
Facilíssima de lavar e seca rapidamente.
A cinta de "Lycra" acompanha suavemente
as curvas do seu corpo, sem apertar.
Sem ficar pesando.
Sem tirar a sua liberdade
de ação.
Perca todas as inibições:
use Helenform com
"Lycra".



Helenform®

Rua José Paulino, 422 - tel. 220.4942 - End. Teleg. Helenform S. Paulo

Manequim -
10/70

Figura 5

ficas do tecido anunciado. Superpõem-se assim os códigos feminino, social e sexual, dando à mensagem um tom ambíguo;

O ponto de vista do homem predomina na estruturação dos anúncios. A mulher continua a ter no modelo masculino sua referência básica, donde a conseqüente, embora velada, contradição entre a liberdade (física, social e sexual) da mulher, explícita ou implícita nos anúncios e na campanha publicitária, e a reiteração da dominação em que a mulher se encontra em nossa cultura. A mulher é livre para desempenhar melhor seu papel de dominada pelo homem;

A naturalidade e autenticidade são propostas como padrões de beleza feminina. A inversão entre a ordem da natureza e a da cultura (através do uso de um aparato tecnológico sofisticado para criar a "mulher ao natural") se faz presente nos elementos acima mencionados. Assim manipulados, esses elementos constituem uma ilusão que se estende do efeito da roupa sobre o corpo da mulher ao efeito persuasivo da mensagem sobre sua concepção de si mesma. Dessa forma, alternam-se nos anúncios como simétricos opostos a impressão de não haver roupa, enquanto na realidade há, e a ilusão de haver liberdade, enquanto na realidade não há;

O texto inscrito sobre o corpo da mulher é uma metáfora da dominação e da opressão cultural que pesa sobre ela e se traduz quer no código publicitário, quer no do vestuário, no sexual, no profissional ou no social. Qual marca indelével, impressa a ferro e fogo.

Relativamente à estratégia de mídia, observamos que os anúncios analisados foram veiculados em revistas femininas brasileiras de grande tiragem e destinadas principalmente à classe média. Tais publicações têm várias seções que compreendem uma pluralidade de assuntos homóloga à pluralidade de funções que socialmente se propõem e/ou se defendem para a mulher moderna. Assim, encontram-se, lado a lado, artigos sobre culinária, trabalhos manuais, educação dos filhos, relacionamento conjugal, administração doméstica, beleza, moda, atualização cultural, aspectos profissionais, emancipação feminina, etc. Tais matérias constituem o cenário ideal para o desenrolar da representação publicitária que ora analisamos.

Essas informações, para serem melhor entendidas, não podem ser consideradas independentemente de outras tantas relativas ao contexto sócio-cultural brasileiro. Valores tradicionais coexistem e repressivamente se opõem à erupção de novos padrões, particularmente no que se refere ao comportamento sexual da mulher brasileira. Dessa forma, a comunicação de massa, através de propostas como as dos anúncios analisados, representa um violento processo de aculturação.

Concluindo, podemos dizer que as mensagens publicitárias analisadas têm à primeira vista caráter inovador, informativo. A apropriação do discurso do Movimento de Libertação Feminina tem como con-

seqüência a aparente subversão das expectativas ideológicas. A sensação do novo, entretanto, relaciona-se ao conteúdo manifesto e esses anúncios exemplificam o que Umberto Eco chama de "retórica consolatória".¹³

A consideração do conteúdo latente, no entanto, nos revelará uma mensagem duplicadora em que se reproduzem as relações sociais dominantes e em que antes de propor um novo estatuto sócio-cultural para a mulher, reitera sua imagem milenar de objeto de sedução e consumo.

O anúncio apresenta-se como o porta-voz de um discurso ideológico dominante que, antropofagicamente, deglute o discurso ideológico dominado.

No Brasil, exemplo disto são as campanhas publicitárias de firmas multinacionais que freqüentemente tematizam seus anúncios em apelos de nacionalismo, apropriando-se de traços característicos da cultura brasileira num esforço de não se fazerem percebidas como algo estranho, alienígena e incompatível com os próprios apelos de que lança mão.

Esta análise feita relativamente ao discurso publicitário, e que diz respeito a um sistema de signos específico, reflete no plano cultural brasileiro o que se passa com o discurso político em suas várias vertentes. Também ele é dirigido ao povo por meio de uma estratégia ambivalente: de um lado, o processo de tentativa de esvaziamento do discurso contra-ideológico que reivindica de fato aspirações dos brasileiros, relativas a liberdade de expressão artística e política, de auto-gestão e de auto-organização. De outro lado, os meios suasórios através dos quais o discurso ideológico dominante se apresenta como promotor dessas mesmas aspirações (concessão de anistia, promoção de abertura política, redemocratização, etc.).

Tais apropriações têm como consequência a reprodução e sustentação das relações de dominação.

O suporte retórico, em sua dimensão estética, funciona como elemento encantatório e sedutor que não permite senão movimentos de superfície, sem comprometimentos ideológicos que tenham como consequência o questionamento e o redimensionamento efetivo da estrutura social.

NOTAS

1. ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. S. Paulo, Perspectiva, 1971, p. 87.

2. A referência básica para essa caracterização do discurso ideológico será o texto de Louis Althusser *Ideologia e aparelhos Ideológicos de Estado*.
3. COSTA LIMA, Luís. "As projeções do ideológico". In *Cadernos da PUC*, Rio de Janeiro, 1975, p. 162.
4. ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*, Lisboa, Livraria Martins Fontes, p. 101.
5. ECO, Umberto. ob. cit. p. 84.
6. ALTHUSSER, Louis. ob. cit. p. 78
7. BARDIN, Laurence. *Les mécanismes idéologiques de la publicité*. Paris, Délarge, 1977.
8. ECO, Umberto. ob. cit. p. 85
9. BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. S. Paulo, Perspectiva, 1973.
10. Idem, idem, p. 184.
11. Idem, idem, p. 185.
12. Remetemo-nos aqui à conferência pronunciada na Faculdade de Letras da UFMG para os alunos do curso de graduação, sobre as relações entre o discurso publicitário e o discurso literário, pelo publicitário Davi Paiva, da Setembro Propaganda, em junho de 1978.
13. ECO, Umberto. ob. cit. p. 78.

haydée ribeiro coelho

Análise e crítica literárias nas escolas

1. Introdução

A abordagem do tema proposto será feita a partir da publicação de dois romances para estudo: *Memórias de um Sargento de Milícias*¹ e *A Moreninha*². Nestes dois romances, respectivamente, Samira Nahid de Mesquita e Affonso Romano de Sant'Anna fazem um comentário crítico e analítico que segue paralelamente ao texto literário. Suas observações dirigem-se aos alunos de diferentes níveis de ensino: 1º e 2º graus, graduação e pós-graduação.

Formalmente, a publicação de romances para estudo concretiza-se da seguinte maneira: comentário paralelo ao texto e orientação didática. Nesta incluem-se: nota bibliográfica, bibliografia do autor, bibliografia sobre o outro autor, sugestões de trabalho e testes de múltipla-escolha.

Nosso estudo buscará evidenciar os pressupostos teóricos dos dois críticos, analisar as sugestões feitas por eles, tendo em vista sua aplicabilidade no 2º grau, graduação e pós-graduação.

2. Comentário Crítico de Affonso Romano de Sant'ana

Affonso Romano de Sant'Anna, no estudo paralelo ao romance *A Moreninha*, segue a linha crítica que se realiza em *Análise estrutural de romances brasileiros*³. Como nesse trabalho de romances para estudo, menciona e sugere a consulta dessa obra, evidenciamos abaixo os pontos propostos pelo autor, em torno dos quais desenvolve seu estudo crítico:

- a) *A Moreninha* apresenta uma discussão irônico-teórica dos personagens confrontando o Romantismo com outras escolas literárias. Essa discussão, aparentemente ambígua no nível do enunciado, vai sofrendo uma transformação no nível da enunciação, a ponto de o romance realizar o endosso dos ideais românticos que pretendia ironizar a princípio. Esse jogo entre o enunciado (que critica) e a enunciação (que endossa) aproveita à tensão estórica.
- b) A discussão teórica entre os personagens vai cedendo espaço à realização estrutural da lenda. Os personagens do romance vão se superpondo aos figurantes lendários, revelando-se uma identificação entre a estrutura do romance e a estrutura da lenda. Essa reduplicação dos modelos confirma que no nível da enunciação, a narrativa assumiu os pressupostos do Romantismo.
- c) Essa narrativa se mostra como um objeto lúdico e ideológico interessada em afirmar valores definidos pela estética romântica. O elemento lúdico está presente nos níveis da narração, dos personagens e da língua (gem), reafirmando-se na composição do romance como gênero compósito, interessado, ideologicamente em ser aceito pelo receptor.⁴

Para constatação de nossas afirmações, arrolamos algumas notas (em romances para estudo), que seguem estes pressupostos teóricos. Em relação ao item "a" temos:

A utilização por Joaquim Manuel de Macedo de lugares comuns presentes na literatura romântica.

Observação 3, p. 8. A "modéstia utilizada como recurso e a obra considerada como "filha" e imperfeita.

Observação 7, p. 10. Superabundância de sinais de pontuação enfática. O suspense como constante da escrita romântica.

Observação 8, p. 10. O casamento por interesse.

Observação 9, p. 11. Preferência do narrador romântico por tipos representativos da pureza, da infância.

Observação 10 p. 11. Organização da narrativa através da colocação dos tipos femininos: pálido, louro e moreno.

Observação 11, p. 11. A moreninha como tipo que foge aos esquemas estéticos fixados.

Observação 19, p. 14. O estilo epistolar como uma das técnicas mais comuns do romance romântico.

Elementos presentes na obra de Macedo que não pertencem à estética romântica.

Observação 5, p. 9. Utilização de pormenores e apresentação de cenas realistas.

Observação 29, p. 18. Fabrício contra a "escola" romântica.

Observação 93, p. 77. Ironia de Macedo em relação ao Romantismo.

De acordo com o item "b", podemos assinalar:

Observação 55, p. 34. Cruzamento do romance e da lenda; a gruta como lugar mítico, atemporal

Observação 69, p. 45. Reduplicação dos índices e símbolos da lenda dos índios Ahy/Aoitin.

Observação 70, p. 46. A divisão da estória em três partes e a relação entre Augusto/Aoitin: um vem à ilha para caçar namoradas, outro vem para caçar e pescar. Moreninha e Ahy residem na ilha.

Observação 71, p. 46. Aproximação da lenda Ahy/Aoitin a uma série de mitos brasileiros, observados por Lévi Strauss: a comunicação entre os figurantes só se dá pela abertura dos sentidos.

Relacionadas com o item "c", salientamos as seguintes observações:

Observação 1, p. 8. A vinculação da escrita à atividade lúdica.

Observação 53, p. 31. Evidenciação de jogos e brincadeiras que ilustram o código sentimental.

Observação 79, p. 55. Trata-se da semelhança dos jogos amorosos das moças em relação aos dos rapazes.

Observação 125, p. 99. A presença do ideológico no texto.

Além desses elementos, colocamos abaixo aqueles que são caracterizadores da narrativa de estrutura simples:

Observação 12, p. 11. oposição entre Augusto e Fabrício;
observação 15, p. 12. conflito entre opostos;
observação 98, p. 76. a reduplicação dos eventos.

Pelo que foi exposto, podemos concluir que Affonso Romano de Sant'Anna está preocupado em provar que *A Moreninha* é uma estrutura simples e que apesar da discussão irônico-teórica que se instaura no texto, constitui-se como narrativa ideológica. A lenda de Ahy/Aoitin, presente no romance, reduplica a realidade encoberta pela ideologia.

2.1. Adequação da linha crítica e analítica de Affonso Romano para o ensino literário no 2º grau, no curso de graduação e de pós-graduação.

Seguindo nosso plano de trabalho, colocamos em discussão a possibilidade de aplicação da linha crítica e analítica de Affonso Romano para o ensino de 2º grau, graduação e pós-graduação.

Inicialmente, achamos que algumas observações feitas por Affonso Romano para o ensino literário no 2º grau não são acessíveis. Isso decorre, principalmente, da terminologia utilizada. Servem de exemplo os termos: estrutura simples (observação 12, p. 11), índices (observação 15, p. 12) seqüência de provas "qualificantes", "principal" e glorificante (termos de análise greimasiana) – (observação 16, p. 13). Também a bibliografia de orientação teórica que aparece nas observações, não está colocada no nível da orientação didática dos livros indicados e editados para o ensino literário no 2º grau.

Como sabemos, o ensino do fenômeno literário no 2º grau está orientado para: os conceitos de literatura, funções de literatura, gêneros literários, estilos de época, a delimitação do espaço, tempo, ação, tipos de personagens, tipos de discurso. Neste tipo de ensino, preocupa-se mais com o aspectual do que com o estrutural da narrativa.

Cientes os professores de que o estudo literário no 2º grau está

orientado para outra terminologia e outros objetivos (diferentes dos de Affonso Romano de Sant'Anna), como pedir aos alunos de 2º grau que submetam o texto *A Moreninha* a uma análise greimasiana (observação 16, p. 13); que estudem o duelo entre Fabrício e Augusto (observação 44, p. 25) segundo o esquema de Bremond? Situamo-nos diante do seguinte problema: a dificuldade de conciliação entre linhas analíticas divergentes para o estudo literário no 2º grau. Seria uma solução o fato de se continuar a ignorar ou fazer de conta que se ignora outra linha crítica e analítica e impor aos alunos conceitos teóricos cuja validade já está sendo questionada? Isso não significa que estejamos defendendo conceitos teóricos do autor a fim de impingir-los aos alunos. Apenas, evidenciamos que há uma barreira quase intransponível para uma mudança de orientação dos estudos literários no 2º grau.

Se achamos, por um lado, que a linha aspectual do enfoque literário, nas escolas de 2º grau, é ultrapassada por outro, não podemos substituí-la por uma linha que esteja preocupada em classificar e distinguir as narrativas em simples e complexa. Tal preocupação atingiria a literariedade do fenômeno literário?

Cabe ao professor de 2º grau fornecer, não sistematicamente, elementos que ampliem o enfoque da narrativa, como por exemplo: o conceito de ideologia, o de escritura, o elemento lúdico, a intertextualidade, as noções de monologismo e dialogismo.

Para o curso de graduação as observações de Affonso Romano de Sant'Anna são válidas na medida em que fornecem uma possibilidade analítica e crítica que tenta romper com uma linha tradicional do enfoque literário. Constituem exemplos do tradicionalismo reinante: o sociologismo crítico (o valor e o significado de uma obra dependem dela exprimir ou não certo aspecto da realidade), o psicologismo (a obra como projeção do autor) e a linha aspectual da análise da narrativa.

É no nível de pós-graduação que podemos questionar alguns princípios teóricos de Affonso Romano de Sant'Anna e apontar possíveis falhas nos seus comentários que seguem paralelamente ao texto literário. Na observação 18, p. 14, por exemplo, evidencia o personagem Rafael (moleque de recados), aconselha a leitura de algumas obras a respeito do negro na ficção brasileira, mas não salienta sua importância no contexto social do romance. A observação, portanto, torna-se dispensável. Na observação 54 p. 33, a primeira proposição pode ser verdadeira, mas as que seguem são questionáveis:

"D. Ana começa a exercer sua função como elemento mediador. Tal elemento sempre existe nos mitos e contos fantásticos. Daí a proximidade entre este romance e tais tipos de narrativa".

O autor tomou um elemento da articulação da narrativa (o mediador) e relacionou o romance com os mitos e contos fantásticos.

Achamos falha esta. "proximidade" entre romance, mitos e contos fantásticos, através do elemento mediador.

A bibliografia teórica a que remetem os comentários refere-se, na maioria das vezes às publicações de A. J. Greimas, Claude Bremond e Roland Barthes, em *Análise estrutural da narrativa*. Bremond tem como caminho de pesquisa a reconstituição da sintaxe dos comportamentos humanos empregados pela narrativa, o trajeto das "escolhas" as quais, em cada ponto da história, tal personagem é fatalmente submetido. (p. 38). A. J. Greimas, em "Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica", tem como objetivo partir do mito de referência considerando como uma unidade narrativa, tentando explicar os procedimentos de descrição necessários para alcançar por etapas sucessivas, a lisibilidade deste mito (p. 62). Roland Barthes, no artigo "Introdução à análise estrutural da narrativa", está voltado para a elaboração de uma teoria que descreva e classifique uma infinidade de narrativas (p. 22). Roland Barthes faz distinção entre certas narrativas que são fortemente funcionais — os contos populares — e outras que são fortemente indiciais: os romances psicológicos.

Afonso Romano de Sant'Anna, como Roland Barthes também procura classificar as narrativas, quando distingue a narrativa de estrutura simples da narrativa de estrutura complexa. Esta preocupação leva-o a descuidar-se de como recursos lingüísticos observáveis na fala dos personagens redundam ou não os códigos social, moral e amoroso no relacionamento enunciado/enunicação. Seria interessante notar estes aspectos no trecho que se segue:

... "Não, minhas belas senhoras da moda! Eu vos conheço!... amante apaixonado quando vos vejo, esqueço-me de vós, duas horas depois de deixar-vos. Fora disso só queimarei o incenso da ironia no altar de vossa vaidade; fingirei obedecer a vossos caprichos e somente zombarei deles". (p. 12)

Augusto mostra-se contrário ao projeto social (casamento) enquanto norma de comportamento para se afirmar no mesmo enunciado na medida em que sua linguagem reduplica o sistema em que está inserido.

Na observação 60 (p. 37) sugere-se a aplicação das formulações do grupo de Klein (Matemática) para demonstrar a simetria da narrativa. Perguntamo-nos: qual o interesse que existe para o leitor de romances para estudo, para o analista e crítico literário, em demonstrar a simetria da narrativa? Em que as formulações de Klein poderiam contribuir para que se compreendesse o fenômeno literário? São estas as ressalvas que fazemos em relação a esse estudo crítico e analítico.

3. Comentário crítico de Samira Nahid de Mesquita

Tendo em vista o fato de terem delineado a linha crítica de Afonso Romano de Sant'Anna, podemos determinar agora a linha crítica e analítica em que trabalha Samira Nahid de Mesquita.

Afonso Romano de Sant'Anna, como evidenciamos, preocupa-se com a articulação da narrativa, mostrando como *A Moreninha* concretiza a ideologia romântica. Samira, além de trabalhar com a composição da narrativa, desenvolve observações em torno do estilo de Manuel de Almeida. Usamos o termo estilo na acepção que N. E. Enkvist lhe atribui:⁵ escolha entre alternativas. A respeito do *estilo* assinalamos os seguintes exemplos:

- a gradação utilizada como recurso de humor (obs. 4, p. 10);
- o tom de conversa com o leitor, comentários, parênteses com esclarecimentos, jogo com palavras, coerência das imagens (obs. 5, p. 10 e 11);
- a expressão "vamos ver" não como simples fórmula articuladora mas acentuadamente visual-plástica, espacial (obs. 22, p. 17);
- a maneira caricatural de apresentação da personagem D. Maria (obs. 56, p. 46).

Na observação 63 (p. 52), a autora explica que o afã de documentar, ao mesmo tempo que serve a uma tendência geral do Romantismo, no plano individual da obra poderia constituir-se numa força de dispersão, de estaticização da narrativa. Estabelece-se a tensão pelo desejo de verdade e a criação da ficção — entre a representação e a instauração de um real.

Por esta observação, concluímos que Samira Mesquita, ao salientar um dado estilístico no texto de Manuel de Almeida, interessa-se em mostrar como o escritor organiza e interpreta o real. Do ponto de vista estilístico, a análise de Samira tem pontos de contato com a de Erich Auerbach: a preocupação com o estilo do autor ligado a uma visão do mundo e da vida, a uma experiência social e a uma ideologia.

No entanto, a autora não se descuida da estruturação do texto, não perde de vista:

a) a articulação das micronarrativas.

Exemplos:

observação 16, p. 14 — é concluída a narração da primeira novela amorosa de Leonardo Pataca;

observação 24, p. 19 — a prisão de Leonardo Pataca é o desfecho da segunda microestrutura de que é protagonista;

observação 33, p. 25 — interrupção da linha da narrativa principal para o encaixe de uma outra narrativa;

observação 52, p. 43 — os capítulos 15 e 16 constituem outra micronarrativa, cujo enredo é mais uma aventura/ desventura do anti-herói pai.

b) A articulação das imagens (ressonância de imagens entre capítulos).
Exemplos:

observação 10, p. 12 — a festa do batizado como metáfora estrutural da narrativa;

observação 11, p. 12 — a rede de imagens e referências musicais do primeiro capítulo ainda ressoa no início do segundo, que termina com festa, música, dança, canto e choro de recém-nascido durante os sete primeiros anos, o memorando chora sempre em oitava alta.

c) A articulação dos capítulos entre si:
Exemplo:

relacionamento entre um capítulo do volume I com um do volume II (observação 75, p. 60).

Nesta observação, Samira salienta como algumas situações iniciais são reproduzidas: Leonardo Pataca tem outro filho, mas agora uma “formosa criancinha”; a comadre exercendo o duplo papel de parteira e boa fada.

d) Relacionamento dos títulos com os capítulos:
Exemplos:

observação 1, p. 9 — referência feita ao título do capítulo 1, funcionando como uma micronarrativa.

observação 17, p. 15 — o título antecipando o conteúdo do capítulo.

Devem ser ressaltados ainda como elementos norteadores de sua crítica:
a) o relacionamento entre o plano sintagmático e paradigmático;

“O que parece inocente descrição do escolar e seus apetrechos ganha dimensão de descrição de guerreiro com armas e escudo,

quando se lê a seguir que “declarou desde este instante guerra viva à escola”. (observação 45, p. 35)

b) a evidenciação do plano metalingüístico do discurso narrativo. (o narrador escreve e lê seu texto, lê o que escreve simultaneamente com o leitor de seu texto (observação 19, p. 16);
c) a tensão que se estabelece no texto entre visão romântica e ótica caricatural deformadora:

visão romântica	X	ótica caricatural, deformadora
Leonardo traz a marca do eleito	apesar (obs. 7, p. 11)	de ser feio e grotesco
cumprimento das etapas do amor romântico	apesar (obs. 67, p. 54)	das deformações.
		Paródia do herói das novelas de cavalaria e do herói romântico;
		Paródia da descrição das heroínas românticas.
		(Observação 61, p. 50)

Concluimos que a autora comenta o texto literário salientando a linguagem do ponto de vista social. Atenta para a diferenças sociais levando em consideração algumas diferenças dos respectivos discursos — o do narrador por exemplo, que apesar de toda oralidade, do tem coloquial, difere do das personagens e entre essas se distingue a fala daquelas que não se situam nas classes mais populares (observação 42, p. 33). O dado lingüístico em seus comentários, assume grande importância na medida em que:

“Nenhuma linguagem é inocente ou natural. Toda linguagem contém implícita a sua própria teoria (ou ideologia)⁶.

Ao relacionar o sintagmático com o paradigmático, Samira instaura, através deste último,

“no enunciado crítico o que era presente por ausência no enunciado-objeto”.⁷

3.1. Adequação da linha crítica e analítica de Samira Nahid de Mesquita ao ensino literário no 2º grau, aos cursos de graduação e de pós-graduação.

Tanto para os cursos de 2º grau, como para os de graduação e pós-graduação, as observações concernentes ao relacionamento do plano sintagmático com o paradigmático são válidas (observações 45, 46, 47, 62), uma vez que possibilitam a apreensão do fenômeno literário.

O trabalho comparativo (do ponto de vista estilístico, por exemplo: observação 44; de situações: observação 51) atinge o nível de 2º grau e o superior.

Enfocando especificamente o aluno de 2º grau, percebe-se que a autora oferece condições para que este apreenda que o texto é um todo que apresenta micronarrativas dentro de uma narrativa maior. Atenta à participação do narrador, não perde de vista o problema do foco narrativo; de como o narrador toma parte no discurso. (observação 70, p. 57). A dificuldade dos comentários talvez resida na utilização de termos teóricos que os alunos de 2º grau de modo geral, desconhecem: isotopia (observação 5, p. 10) plano metalingüístico do discurso narrativo (observação 19, p. 16) paródia (observação 61, p. 50), enunciado (observação 70, p. 59), enunciação (observação 70, p. 59).

Devido à maneira como elabora suas observações, a autora permite apreender a literariedade do texto de Manuel Antônio de Almeida. Explícita em seus comentários aquelas informações, que não são percebidas pelo leitor comum. Dentro de tal linha analítica, passamos à discussão da afirmação abaixo:

... "Isso não ocorre na obra-prima de Manuel Antônio de Almeida que, não só questiona os valores e instituições da sociedade que toma como objeto de sua caricatura, mas leva ao extremo ridículo os indivíduos que se comportam em desacordo com aquele sistema de idéias e atitudes que o grupo tem como padrão de comportamento". (observação 51, p. 40).

Samira defende o princípio de que o discurso de Manuel Antônio de Almeida não chega a constituir-se como contra-ideológico. Se isso não acontece, parece-nos que tanto a instituição jurídica quanto a religiosa constituem estruturas frágeis, quando caracterizadas por seus respectivos representantes: o major Vidigal (p. 19) e o mestre de cerimônia (p. 38).

4. Pontos semelhantes e dessemelhantes da linha crítica de Afonso Romano de Sant'ana e de Samira Nahid Mesquita

Para efeito de visualização evidenciamos por um quadro comparativo, a posição dos dois críticos:

Affonso Romano de Sant'Anna

preocupa-se com a discussão irônico-teórica das personagens, confrontando o Romantismo com outras escolas literárias (observações: 5, 29, 33, 93, 99);

evidencia o elemento ideológico (Obs. 125, p. 99)

dá importância ao elemento lúdico (observações: 1, p. 8; 53, p. 31; 79, p. 55).

remete a outros textos para o estudo de elementos românticos (observações: 4, 5, e 17) presentes em *A Moreninha*;

remete a outras teorias e sugere que se faça a leitura referente a elas (obs. 16 e 44)

evidencia elementos caracterizadores da narrativa de estrutura simples (observações: 12, 45 e 98);

não relaciona o discurso dos personagens com o nível social a que pertencem;

levanta elementos de estilo para ilustrar os estilos românticos; (observações: 19 e 24) e realista (observações: 5, 17).

Samira Nahid de Mesquita

evidencia no texto os elementos românticos (observações: 7, 32, 63, 67) para mostrar uma visão do narrador diante do real;

evidencia o elemento ideológico (Obs. 51, p. 40)

remete a outros textos literários para mostrar situações surgidas em M. S. M. em comparação com situações semelhantes em outras obras da literatura brasileira; exemplo: observação 17, p. 15.

não remete a uma bibliografia teórica nas notas.

atenta para o sintagmático em relação ao paradigmático (observações: 45, 46, 47 e 62);

salienta o relacionamento entre o discurso dos personagens e seus respectivos níveis sociais (observação 42, p. 33)

preocupa-se com recursos lingüísticos para mostrar o estilo de Manuel Antônio de Almeida (observações: 4 (p. 10), 5 (p. 10 e 11), 22 (p. 17), e 56 (p. 46)

5. Discussão em torno das sugestões de trabalho

Affonso Romano de Sant'Anna.

Seguindo a ordem de suas sugestões, apresentaremos os nossos comentários:

a) desenvolver os conceitos: emissor, receptor, mensagem e código (teoria da comunicação) para analisar a maneira como os personagens (índios e civilizados) se comunicam; tomar como exemplos os jogos e brincadeiras de salão citados no romance e todo o sistema de comunicação estabelecido entre os índios Ahy e Aiotin, que usavam não apenas o código verbal para se entenderem.

A leitura do romance serve de pretexto para se aplicar a teoria da comunicação;

b) fazer uma incursão aos diversos códigos de comunicação além do alfabeto. Por exemplo: a linguagem de sinais dos índios, dos marinheiros, a comunicação numa cidade moderna e na era espacial. Pode-se fazer uma pesquisa de campo usando os mais variados materiais audiovisuais.

Esta sugestão não torna necessária a leitura do romance ***A Moreninha***:

c) pedir ao aluno que assinale no romance os textos caracterizáveis como diálogos, descrição, narração, estilo epistolar.

De acordo com o programa de ensino no estágio atual, esta sugestão é válida. Contudo, fazemos objeção a este item na medida em que o fato de assinalar no romance diálogos, narração, descrição e estilo epistolar não implica nem na leitura nem na compreensão do romance;

d) pedir ao aluno um resumo oral ou escrito da estória para ver o grau de compreensão do texto e articulação de sua expressão. Pode-se optar, também, por uma crítica ou comentário oral sobre o livro para treinar a exposição do pensamento em público.

Tal sugestão é apropriada ao 1º e 2º graus, já que a compreensão da estória é dirigida a diferentes níveis;

e) desenvolver pesquisas sobre o vocabulário do romance, fazen-

do confronto entre o coloquial ontem e hoje.

O trabalho proposto é viável no 1º e 2º grau. Acreditamos que se adapta mais ao 1º grau, por tratar-se de um trabalho de língua e não de literatura;

f) realizar uma dramatização do texto ou em torno do texto.

Esta proposta de trabalho é interessante, contudo nem sempre se dispõe de recursos para tal atividade;

g) para alunos residentes no Rio, pode-se programar uma visita à ilha de Paquetá, onde supostamente, a estória da Moreninha se situa, e a partir deste pretexto e contexto realizar um estudo de geografia, costumes, meio de comunicação entre a ilha e a cidade etc.

Como no item "a", a leitura do romance funciona como simples pretexto, não são atingidos os objetivos visados no 1º e 2º graus: a compreensão e análise do fenômeno literário;

h) pedir uma redação onde haja um estudante de medicina, uma festa de moças e rapazes e uma viagem. Pode-se usar qualquer recurso: diálogos, narração, descrição ou a mistura de todas essas técnicas. O desfecho da estória fica por conta do aluno.

Esta sugestão constitui um exercício de língua válido para o 1º e 2º graus, mas como pudemos assinalar em alguns itens anteriores, também não implica na leitura do romance.

Pelo exposto, podemos concluir que as sugestões de trabalho não estão de acordo com a linha crítica adotada por Affonso Romano: a articulação da narrativa. Na verdade, as sugestões propostas estão mais voltadas para o ensino de língua do que para o estudo do fenômeno literário. Portanto, há uma defasagem entre a linha crítica adotada e as sugestões de trabalho. As propostas dirigidas aos alunos mais avançados, tanto os do 2º grau quanto os universitários merecem também o nosso estudo. Faremos os comentários de forma geral, para não conceder-lhes um caráter repetitivo.

Considerando o fato de que Affonso Romano propõe em sua *Análise Estrutural da Narrativa* (p. 15) uma crítica e análise da narrativa que vão além das catalogações das obras em gênero, estilo e escola, julgamos que as sugestões "a" e "b" não parecem estar de acordo com este seu ponto de vista crítico e analítico. As propostas "d" e "e", que tratam da aplicação dos métodos de análise de Greimas e Bremond já

foram discutidas, quando nos referimos à bibliografia teórica utilizada pelo autor. As sugestões "f" e "i" parecem adequar-se à linha analítica proposta. Constituem, respectivamente, o destaque da ideologia dentro do texto de Macedo e um trabalho sobre as diversas críticas de *A Moreninha*.

Samira Nahid de Mesquita

Samira subdivide as sugestões de trabalho em: sugestões para alunos de 1º e 2º grau e para alunos de graduação e pós-graduação.

Dentre as atividades sugeridas para o 1º e 2º grau, a maior parte aplica-se ao ensino de 2º grau. São as de número 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, e 13. Dizem respeito por exemplo: à distinção entre narração, comentário, descrição e digressão(1); à classificação do discurso (em direto ou indireto — (2)); estudo das funções de linguagem e seu relacionamento com os gêneros; (10). Estas propostas como se pode notar, vêm de encontro ao conteúdo programático adotado nas escolas. As sugestões 3 e 4 por sua natureza comparativa, ampliam a leitura do romance:

comparação entre o nascimento do herói com os heróis da narrativa popular de cordel(3) e de *Morte e Vida Severina*.

Outras sugestões tornam a leitura do texto como simples pretexto para a realização de outras atividades que são interdisciplinares e não figuram dentre aquelas que a autora considera como interdisciplinares. São as observações de número 9 (fazer dramatizações de cenas do livro) e 11 (levantamento de profissões que aparecem no texto e seu relacionamento com as correspondentes atuais).

Algumas atividades dirigidas aos de graduação e pós-graduação são destituídas de importância por sua falta de funcionalidade em termos analíticos. Servem para efeito de ilustração as propostas 7 e 8, correspondendo respectivamente ao reconhecimento do elemento icônico na instância narrante de *Memórias de um Sargento de Milícias* e o estudo da oralidade, da espontaneidade, a linguagem afetiva no discurso de *Memórias de um sargento de milícias*. Por outro lado, algumas propostas de trabalho nos parecem muito vagas e abrangentes. (propostas 36 e 37).

Exemplos:

fazer um estudo do evento na narrativa de *Memórias de um sargento de milícias* a partir da leitura de alguns capítulos de *Logique du Sens*.

fazer um estudo da verossimilhança em *Memórias de um sargento de milícias*, a partir de um dos ensaios do número 11 da revista "Communications".

Reconhecer que um texto pertence a tal gênero e ilustra tal estilo é tarefa arcaizante.

Nossa abordagem sobre a análise e a crítica literária através da publicação de dois romances teve como objetivo mostrar como novas contribuições críticas e analíticas estão sendo propostas para o ensino da literatura, assim como a viabilidade de aplicação das mesmas, tendo em vista o conteúdo programático das escolas de 1^o e 2^o graus.

No entanto, não pensamos em sugerir métodos de abordagem que viriam apenas substituir uma abordagem por outra, porque sabemos que os "novos métodos" na maioria das vezes mantêm os mesmos pressupostos ideológicos, transformando-se mesmo num meio mais atraente de os transmitir"⁸.

Atentamos para o "novo" na medida em que este "novo" nos oferece a possibilidade de desfazer o "tecido"⁹, a teia que envolve o texto.

NOTAS

1. ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*; notas e orientação didática por Samira Nahid de Mesquita. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976, 131 p.
2. MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*; notas e orientação didática por Affonso Romano de Sant'anna. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975, 106 -.
3. SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis, Vozes, 1973, 212 p.
4. Idem, idem, p. 84-85.
5. LIMA, Luiz Costa. A Estilística e seus dilemas. In: Estruturalismo e teoria da Literatura. *Introdução à problemática estética e sistêmica*. 2^a ed. Petrópolis, Vozes, 1973. Cap. 2, item 1, p. 127.
6. COELHO, Eduardo Prado. Introdução a um pensamento cruel: estruturas, estruturalidade e estruturalismos In: FOUCAULT, M. et alii. *Estruturalismo. Antologia de textos teóricos*. São Paulo, Martins Fontes, p. X.
7. Ob. cit.
8. MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, Crítica, Escrita*. São Paulo, Ática, 1978, p. 24.
9. Usamos o termo "teia" utilizado por: -
DERRIDA, J. et alii. La pharmacie de Platon. *Tel quel Paris*, 32, 1968.

*maria das graças rodrigues
paulino*

FUNDADOR: a subversão do mito

FUNDADOR: a subversão do mito

*Fundador*¹, de Nélide Piñon, constitui-se de três narrativas interligadas, de tom intencionalmente ritualístico, nas quais o herói se insere num tempo e espaço mágicos, opondo-se ao poder constituído em nome do bem da comunidade. O maravilhoso se funde a toda a organização do romance, funcionando no sentido de constituir sua dimensão intertextual, na medida em que o relaciona explicitamente ao discurso mítico. Tal constatação faz com que possamos situar *Fundador* naquela categoria de obras literárias "cuja apreensão requer obrigatoriamente um método arquetípico"².

Optando, naturalmente, por essa abordagem que Juan Villegas, numa alusão a Jung, denomina "arquetípica", torna-se-nos necessário situar o romance face aos mitos de referência, isto é, determinar a especificidade do processo de transformação literária que nele se realiza, com todas as suas implicações.

Uma dessas implicações abrange o nível ideológico e propõe o que, a nosso ver, seria a questão básica envolvida em tal leitura: se o mito reafirma a ideologia, revelando à comunidade o sentido da organização social estabelecida, a narrativa de *Fundador*, por entrelaçar-se ao mito, também desempenharia tal função no contexto histórico-social em que atua?

Luiz Costa Lima, ao empreender a distinção entre os "discursos de re-presentação" (o mítico, o onírico, o literário), afirma: "só no discurso literário, o autor é sujeito do discurso. Nas espécies mítica e onírica, o autor é antes um ator do discurso, o que se ajusta perfeitamente ao caso do sonho — sou menos mestre do sonho do que "vítima" do sonho — e, quanto ao mito, se adapta à sua posição interseccionada entre princípios da realidade e da re-presentação. Daí podemos chamá-los discursos "ingênuos", contrapostos ao discurso literário da vigilância"³. Entende-se assim por que *Fundador* pôde fugir à ratificação da ideologia dominante.

Nélida Piñon utiliza o recurso de sacralizar e ritualizar discurso com a função de questionar e contestar a ordem dominante, tal como esta se apresenta no romance: contrária ao bem comum e baseada na opressão. Envolve-se aí, porém, ainda, a concepção mítica do herói: "aquele personaje, superior al común de los mortales, cuya función es liberar a los seres humanos de su inferior condición, de sus infortunios y desgracias"⁴.

Ora, a versão romântico-capitalista desse mito viria colocar o herói em luta contra a sociedade que não lhe ofereceria as condições ideais de existência. Mas seu desfecho revelaria a acomodação ao sistema social que parece criticado: o herói consegue provar seu real valor e cessa o desajustamento. Ficam assim preservados o culto do herói e a ordem social que o legitima e por ele é legitimada. Dada a ligação, na ideologia burguesa, entre o individualismo e a preservação da propriedade privada, todo processo de mitificação do herói que não envolva transformação social pode ser considerado a serviço da classe dominante.

Fundador não se filia a essa tradição romântica ao estruturar miticamente o herói, pois o indivíduo nele é valorizado em ação contra a propriedade. A tensão que se estabelece entre propriedade e comunidade pode ser claramente delineada nos três níveis da narrativa:

- a. Fundador rouba o mapa reservado aos reis para fundar uma cidade em que não há divisão de classes, ou de posses;
- b. Johanus aceita combater pelos proprietários da terra, mas termina como vencedor-vencido, um estranho em sua própria cidade;
- c. Joe Smith não aceita a opressão dos EUA sobre os outros povos nem a injustiça social: resolve voltar para Jerusalém e lutar pelos valores e direitos de seu povo.

Os ritos que levam à sacralização das ações do herói, em suas três dimensões, significam a passagem do sistema imposto, com toda a injustiça ligada à preservação da propriedade, sinal de poder, à realidade escolhida, baseada no bem comum e na ausência de competição, que dá ao indivíduo as verdadeiras condições de realizar-se.

Um terceiro elemento se coloca entre as forças antagonicas da

comunidade e da propriedade, completando assim o triângulo de significação em que se estrutura a tensão narrativa: a divindade.

Entre a divindade e a comunidade existe conjunção e disjunção: Fundador e Monja se unem, mas ela acaba construindo a capela no alto, afastada da cidade. Monja opõe o divino ao humano, enquanto Pe. Camilo coloca o divino a serviço do humano em sua luta guerrilheira na Colômbia, numa atitude contrária à predominante na Igreja, instituição vista como fiel ao sistema capitalista sem se preocupar com a comunidade majoritária oprimida. A perspectiva negativa com que se apresenta no livro a conjunção divindade/propriedade é ainda mais explícita nas ações de Johanus: ele decifra a capela e conquista a cidade, invertendo as ações de Fundador. Age assim em nome do divino, desrespeitado por Fundador quando este invadiu o convento e obrigou as religiosas a acompanhar os homens e iniciar a nova raça na nova cidade, mas age também em nome da propriedade legalmente estabelecida, contra o interesse da maioria do povo. Todavia, Johanus acaba por renunciar a toda a riqueza conquistada, buscando Jerusalém, origem de fé autêntica, desligada do poder. Esse desfecho da saga de Johanus exhibe claramente a posição contrária à ideologia capitalista assumida pelo romance.

É também em nome do bem comum que as duas limitações básicas do ser humano — tempo e espaço — se abrem para conter sua eterna luta contra a opressão.

Toda narrativa pressupõe um depois, isto é, uma passagem de tempo. Em *Fundador*, porém, a estruturação temporal chega ao extremo de anular o próprio tempo como sucessão, não para adequar-se ao nível psíquico das personagens, mas para adequar-se ao nível mítico, no qual se realiza o *eterno retorno*, que funciona em prol da comunidade.

A princípio não se consegue definir o tempo em que transcorrem as ações. Quando começam a ser percebidos os três cortes temporais, nota-se que na verdade se entrelaçam, e de certa forma se identificam. Por isso suas funções e ações se intercalam e se diluem mutuamente.

Joe, representante do presente, não sabe como lutar contra o sistema pelo qual está sendo devorado, até que sua busca é norteadada pelo passado mítico. O presente passa então a ter o sentido de uma ritualização: o tempo se torna um círculo em que o ponto de chegada e o ponto de partida se unem.

Segundo Mircea Eliade, esta é exatamente a configuração do tempo no pensamento mítico: “o eterno presente que se reintegra periodicamente através dos ritos”⁵. E é exatamente o rito da criação que tem o poder de presentificar o passado. A repetição do ato cosmogônico projeta o tempo concreto no tempo mítico. É este rito da cria-

ção assume em *Fundador* três aspectos, todos eles ligados à passagem de uma realidade imposta, que não atende às necessidades do indivíduo, a uma realidade escolhida. Nos três, igualmente, tem-se a aproximação do tempo de origem, do Paraíso, do mundo perfeito, sem guerras, sem opressão, sem segregação, sem disputa. Por isso os mortos se transformam em ancestrais (arquétipos) que se atualizam em seus descendentes, como se pode perceber desde a epígrafe de Faulkner que introduz o romance: "...the men who walked through them actually walking in breath and air and casting an actual shadow on the earth they had not quitted".

O contato entre as três faixas de tempo é estabelecido pela série Ptolomeu-Stamponato-Teodorico, que representa o conhecimento, a ciência, antes unidos ao poder, (na medida em que Teodorico só permite aos reis o acesso a seus mapas), para depois reagir, passando à miséria (Stamponato), e assumindo na atualidade um aspecto subversivo (pornografia), única forma de dar força a quem pretende lutar contra o sistema. Sua passagem da glória à miséria e marginalização é a passagem possível de uma ciência a serviço do poder a uma ciência que busca a justiça, e, por isso, tem dificuldades de sobreviver num sistema social injusto.

Variam as formas de permanência além do tempo, mas, de qualquer modo, nega-se a morte como fim de tudo, nega-se a intransitividade das ações humanas, quando se estabelece o "eterno retorno": no plano mítico, que se identifica ao social no romance.

Deve, ainda, ficar clara a função do presente nesse contexto de mitificação do passado. Evidentemente, se o presente constituísse apenas uma reatualização passiva, as histórias narradas seriam iguais, respeitada a diferença de época. Mas se os paralelismos são evidentes, as diferenças é que vão permitir o dinamismo do processo. O mito é concebido como força vital. Assim, um Fidel Castro pode ser proposto, no romance, como a versão moderna e latino-americana de um Rei Arthur, mas nunca como um duplo desse mito europeu.

Nesse sentido, o romance propõe a questão da divergência entre mito e história: os dois não se opõem, apenas se diversificam, na medida em que o primeiro assume todas as versões que a segunda renege para permanecer fiel ao poder. Significativo a esse respeito é o trecho em que *Fundador* queima todos os registros que havia feito sobre as origens da cidade. A história seria marca de seu poder. O mito, de trânsito subterrâneo na comunidade, restaura a seu modo a verdade profunda. Verdade esta que não significa ponto de chegada, não se define axiomáticamente, mas se situa no próprio ato de a comunidade buscar, agir, questionar. Néliida Piñon narra a história de uma sociedade "comunista", para o leitor inserido na realidade capitalista. Sua narrativa parte, assim, da utopia, mas tira desta toda a força para con-

testar o que existe: a "fundação" é outra, e deve ser buscada em sua verdade e vigor originais.

A cidade é, pois, uma contraposição mítica ao capitalismo, por constituir uma sociedade sem classes. Sua fundação tem força de ritual. Ela fica no centro do território, e a espada é fincada no seu centro. O centro é, por um lado, a zona sagrada por excelência, a zona da realidade absoluta; por outro lado, é a representação do *eu*, da individualidade. Para esta zona se dirige a busca das personagens, a sua viagem, repleta de sacrifícios e dificuldades.

Assim se realiza em *Fundador* a integração entre o individual e o social, subvertendo literariamente o mito no contexto capitalista: a função especial do herói consiste em desvendar o antagonismo propriedade/comunidade e em atualizar o tempo mítico de fundação de uma sociedade sem classes.

NOTAS

1. PIÑON, Néida. *Fundador*. Rio de Janeiro, José Álvaro, E, 1969.
2. VILLEGAS, Juan. *La Estructura Mítica del Héroe*. Barcelona, Planeta, 1973, p. 26.
3. COSTA LIMA, Luiz. *Estruturalismo e Teoria da Literatura*. Petrópolis, Vozes, 1973, p. 477.
4. VILLEGAS, Juan. Op. cit. p. 71.
5. ELIADE, Mircea. *Lo Sagrado y lo Profano*. Madrid, Guadarrama, 1973, p. 65.

maria luiza ramos

O latente manifesto *

1. Um parêntese matalingüístico

Em *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade,¹ há uma passagem em que o Narrador sintetiza em um parágrafo as características do Expressionismo, a propósito de livros e revistas que Fräulein Elza tomara emprestados a um amigo recém-chegado da Alemanha: "uma coleção de "Der Sturm" e obras de Schikele, Franz Werfel e Casimiro Edschmid." (p. 46)

A governanta exercia na casa dos Sousa Costa a função explícita de preceptora, ministrando às crianças aulas de alemão e de piano, bem como uma outra função, secretamente estabelecida, de proceder à iniciação sexual do filho mais velho do casal.

Moça austera, era também pessoa sensível, versada em artes e literatura, retornando a Goethe e Schiller após eventuais incursões pelos livros estrangeiros e pelos autores modernos. De Expressionismo nada sabia, mas aceitava, diz o Narrador, porque existia:

*Este ensaio é desenvolvimento de conferência pronunciada na Faculdade de Letras da UFMG em outubro de 1977 e no IV^o Congresso Nacional de Linguística e Literatura promovido pela Sociedade Universitária Augusto Mota, do Rio de Janeiro, em janeiro de 1978.

“ *Aquela procissão de imagens afastadíssimas, e contínuo adejar por alturas filosóficas metafísicas, aquela grandiloquência sentimental. . . E a síntese, a palavra solta desvirtuando o arrastar natural da linguagem. . . De repente a mancha realista, ver um bombo pami de chofre. . . Eram assim.*” (p. 47, O grifo é nosso).

Essa passagem, que à primeira vista seria apenas uma digressão a mais, provocada pela exuberante erudição do Narrador, constitui entretanto um dos momentos fundamentais da obra — parêntese metalingüístico da própria narrativa. Procurarei mostrar como o Autor elabora cada uma dessas características ao longo do romance, sendo que algumas vezes estão presentes não só no discurso do Narrador, mas também no discurso das personagens.

Quanto à “Procissão de imagens afastadíssimas”, considerem-se alguns exemplos:

“ O criado japonês botara as malas bem no meio do vazio. Estúpidas assim”. (p. 9);

“ Se não fosse a moça, Dona Laura levaria um dilúvio de manhãs para se acomodar com a situação nova.” (p. 14).

Numa passagem em que Fraülein executa ao piano os *Episoden* de Max Reger, carregando no sentimento, o Narrador conclui:

“ Há todo um estudo comparativo a fazer entre a naftalina Max Reger e os brometos em geral.” (p. 50).

A plasticidade do discurso é uma constante e seria exaustivo proceder aqui a um inventário de imagens. Mas fica esta, para terminar:

“ A postura da espera é estar suspensa, e a alma parece então um pinheiro do Paraná, todos os ramos em corimbo, erguidos pra cima. Os ramos se sustentam muito bem, ascendendo pro alto, expectantes. Enrija-os a seiva da esperança, que é forte. Mas eis que falha a expectativa. O pinheiro do Paraná vira pinheiro da Suécia. E os ramos descendentes, uns nos outros se apoiando, até que os mais de baixo se arrimam no chão.” (p. 75).

A segunda das características — “o contínuo adejar por alturas filosóficas metafísicas” — deixo para mais tarde, uma vez que im-

plica em uma série de comentários de maior importância com relação à própria estrutura do romance.

Da "eterna grandiloquência sentimental" transcrevo um exemplo que só pode ser enriquecido de um ponto de vista quantitativo. Há muitos desse tipo:

"... Queria dizer pérolas porém saiu péloras, o quê que a gente há de fazer com a comoção!

Fraulein ríspida:

— Escreva agora.

Ríspida, porque de outro jeito não se salvava mesmo. Carecia pra abafar o... desejo? desejo, tampar o peito com a cabeça dele. Pampampam... acelerado. Lhe beijar os cabelos, os olhos, os olhos a testa, muito, muito muito... Sempre! Ficarem assim... Sempre... Depois ele voltava do trabalho na cidade escura... Depunha os livros na escrivaninha... Ela trazia a janta... Talvez mais três meses, pronto o livro sobre "O Apelo da Natureza na Obra dos Minnesänger"... Comeriam quase em silêncio.

Carlos também estava escrevendo letras muito alheias. Era uma angústia cada vez mais forte, intolerável já. Como respirar? (p. 53).

Considero significativa essa passagem, porque mostra a transição, muito freqüente em Fraulein Elza, entre o real e o mundo da fantasia. A proximidade física, que é tratada de início de modo um tanto grotesco, provoca o desejo sexual, mas ao mesmo tempo desperta na mulher a aspiração a uma união de nível espiritual, intelectualizada. E à medida em que se desenrola a cena, o grotesco desaparece para ceder lugar a um tratamento poético. Voltaremos oportunamente a esse aspecto do comportamento da governanta.

A seguir vem a referência à síntese e à "palavra solta, desvirtuando o arrastar natural da linguagem." Pois é exatamente o que faz Mário de Andrade em *Amar, verbo intransitivo*, radicalizando o desrespeito à gramática, já evidente em toda a sua obra. Considere-se o discurso do Narrador:

" não tive a intenção de. ";

" carecia acabar com aquilo, não. ";

" Não tinha propósito trocar o pijama só porque. ";

" pois nós todos já sabemos que. ";

" com que cara agora ia se apresentar diante de. ";

" lhe sobra ocasião pra se certificar de. ";

" Bem que ela desconfiara na primeira noite, Carlos conhecia o. ";

- “ Si lhe telefonassem do clube; do clube avisando que.”;
- “ Tomar parte, não: assistir a.”;
- “ Mal tivera tempo de.”;
- “ Não sabe que Fräulein não é a governante alemã que.”;
- “ um bocadinho mais ou teve a intenção de.”;
- “ Amoleciam-se os braços dela, já pegajosos pro enlace e.”²

A palavra solta não ocorre apenas com essa regularidade, no final dos períodos, mas aparece também na desconstrução sintática da frase:

“ Dançarinamente na linfa luminosa a poeira.” (p. 77).

E a síntese se exemplifica ainda neste exemplo que antecipa Guimarães Rosa:

“ Carlos estava assim com um arzinho sapeca (. . .) Não se moçolouira nem um pouco.” (p. 98).

Paradoxalmente, são sintéticas do ponto de vista semântico, expressões redundantes quanto ao fator morfológico:

“ . . . fogefugia assustado sem motivo colibri.” (p. 11).

Além da disposição inusitada das palavras, observa-se nesse *fogefugia* — que se repete em expressões como *brincabrancando*, *chorachorando* — que outros semas estão implícitos, além dos que constituem normalmente os traços distintivos da ação verbal. A descontinuidade no tempo, sobretudo. A intermitência.

Na própria enunciação da última das características enumeradas já se evidencia a procedência do enunciado: “De repente a mancha realista, ver um bombo pam! de chofre. . . Eram assim.”

O comentário sobre a “naftalina Max Reger”, que vimos há pouco, vale também neste caso pelo corte abrupto numa longa cena romântica. E creio que basta acrescentar um só exemplo:

“ Carlos, respiração multiplicada sonora. E era verdade que esquecia-se das letras agora, Sehnsucht tinha agá ou não? Desejaria escrever rápido, acabar! correr ao sol noutra calor! . . . Fräulein, com o braço esquerdo no espaldar da cadeira de Carlos, ponhamos, nas costas do rapaz, se despejou sobre ele,” (p. 77).

Voltemos, finalmente, àquela característica do Expressionismo

referida pelo Narrador - "o contínuo adejar por alturas filosóficas metafísicas".

Pois é exatamente o que faz, desde eventuais alusões até a própria concepção do romance:

" No filho da Alemanha tem dois seres: o alemão propriamente dito, homem-do-sonho; e o homem-da-vida, espécie prática do homem do mundo que Sócrates se dizia." (p. 26);

" Não tem dúvida: o método socrático de perguntas e respostas dá no vinte, quase sempre. Ao menos quando escrito assim em cima do papel, seja por Platão ou mesmo por mim. A resposta de Carlos falava lindíssima verdade. Porém quando as verdades saltam do coração, nós homens intelectuais lhe damos o nome feio de confissões. Carlos confessara apenas, não aprendera nada com a verdade que dissera." (p. 102).

A passagem em que Dona Laura descobre indignada o acordo feito entre o marido e a governanta dá oportunidade a que esta, com os olhos enchendo-se de lágrima, pronuncie este inverossímil discurso:

" Hoje, minha senhora, isso está se tornando uma necessidade desde que a Filosofia invadiu o terreno do amor! Tudo o que há de pessimismo pela sociedade de agora! Estão se animalizando cada vez mais. Pela influência às vezes até indireta de Schopenhauer e de Nietzsche. . . embora sejam alemães." (p. 58).

Desencadeiam-se quatro páginas de digressões eruditas do Narrador, que acaba por mencionar o *Banquete* de Platão.

2. Outros aspectos intertextuais

A referência a essa obra é feita de passagem, mas o próprio título do romance nela se inspira e, como veremos adiante, é significativo o tom malicioso da enunciação.

Independentemente de qualquer vinculação direta, Bakhtine já apontou a relação que existe entre o romance moderno e o diálogo socrático, salientando o fato de que o acontecimento que aí se reproduz "é o acontecimento puramente ideológico do buscar a verdade e de submetê-la à prova."³ E Mário de Andrade faz de *Amar, verbo intransitivo* um meio de discutir a verdade social, traçada pelos dispositivos burgueses da aristocracia rural de São Paulo.

A narrativa é feita em primeira pessoa, por um sujeito que se declara independente das personagens, que as analisa e chega a interpellá-las, criticando o seu comportamento. Mas, se ao nível do enunciado esse sujeito atinge o seu objetivo, afirmando-se como autor de uma estória que, como tal, pôde até ser traduzida para a linguagem cinematográfica, ao nível da enunciação mostra-se escravo da narrativa, condicionado pelas pressões ideológicas e passível das artimanhas do inconsciente. Sua propalada independência é posta em iogo, desde que ele se envolve afetivamente na estória que narra e, sofrendo um processo de subversão, passa de sujeito a objeto do discurso.

Das digressões sobre o amor, que constituem a matéria do *Banquete*, a fala de Sócrates é a que fornece os elementos básicos do romance, submetidos naturalmente a transformações diversas — estéticas, ideológicas, sociais e econômicas: o motivo, por exemplo, da iniciação sexual do adolescente, e este outro; da superioridade dos valores espirituais sobre os do mundo físico. Quanto à valorização do amor-arte sobre o funcionalismo da preservação da espécie e o pragmatismo das relações humanas, só no final do romance é o tema ligeiramente abordado, refletindo-se, entretanto, no título da obra.

No contexto capitalista em que se desenrola a estória, o dinheiro exerce fundamental papel. Fräulein Elza é uma assalariada que, por sua vez, ambiciona acumular capital para regressar à pátria e casar-se. Enquanto isso, Diótima, a estrangeira que inicia Sócrates no amor, não precisa vender seus ensinamentos nem se ressentir de nenhuma frustração social. Pelo contrário: é como uma hierofante, espécie de sacerdotisa que Sócrates relembra com admiração:

“ Narrarei, pois, para vocês algumas palavras que sobre o amor ouvi em certa ocasião da boca de uma mulher mantinéia, Diótima, sábia nessas e em muitas outras coisas, como retardar para os atenienses por dez anos e mediante certos sacrifícios o açoitamento da peste; ela foi minha mestra em coisas de amor.”⁴

Essa diferença sócio-econômica pressupõe necessariamente uma diferença ideológica.

No contexto pagão de *O Banquete* dignifica-se o sexo. E o amor, que lhe diz respeito, é matéria da filosofia, não constituindo pois nenhuma “invasão” o tratamento filosófico do tema.

Ao mencionar tal invasão, Fräulein Elza refere-se a Schopenhauer e Nietzsche, acusando-os de responsáveis pela animalização e pelo pessimismo da sociedade atual e, numa atitude francamente reacionária, atribui à filosofia a culpa por ser o amor tratado diferentemente dos padrões tradicionais. Recusa a si própria a atividade filosófica, reconhecendo-a apenas onde se criticam os valores da sociedade burguesa.

sa. Coloca-se pois de um lado o estereótipo da cultura ocidental cristã, e, de outro, a filosofia como permanente ameaça, apesar de tantos séculos depois da Idade Média.

A personagem de Mário de Andrade é ambígua e denuncia o conflito do Narrador, atraído pelo modelo grego, mas ideologicamente seduzido pelo discurso social que o constitui. É outro o seu *grande Outro*.⁵

Os clichês interferem, por exemplo, na caracterização de Fräulein Elza, que, logo no início dos entendimentos com Sousa Costa, diz o seguinte:

“Tenho a profissão que uma fraqueza me permitiu exercer” (p.7).

E quando se dá o impasse na família, ao ser Dona Laura afinal esclarecida pelo marido das verdadeiras atribuições da governanta, a Elza que se defende nada tem de uma Fraulein educada na Europa, mas mais parece uma donzela ultrajada dos dramalhões românticos, quando muito uma ingênua mocinha de Bauru ou de Conceição do Mato Dentro:

“ Mas não estou aqui apenas como quem se vende, isso é uma vergonha!

— Mas Fräulein não tive a intenção de!

— que se vende! Não! Si infelizmente não sou mais nenhuma virgem, também não sou. . . não sou nenhuma perdida.” (p. 58).

Maior distância ainda apresenta essa Elza com relação à mulher mantinêia, quando continua:

“ . . . E o amor não é só o que o senhor Sousa Costa pensa. Vim ensinar o amor como deve ser. Isso é que eu pretendo, *pretendia* ensinar pra Carlos. O amor sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras. (. . .) Amor puro, sincero, união inteligente de duas pessoas, compreensão mútua. E um futuro de paz conseguido pela coragem de aceitar o presente.” (id.).

Enquanto isso, são opostas as palavras de Diótima, encaixadas no discurso de Sócrates:

“ É preciso dar-se conta de que a beleza que reside em determinado corpo é irmã da que em outro se ache, de modo que, se se deve perseguir o belo em suas efgies, grande loucura será não ter como uma e única a beleza que por sobre todos os corpos se estende. Quem tudo isso considerar, resultará amante de

todos os corpos belos, e por desprezo e menosprezo, se sujeitará ao extremado amor de um só.

Depois há de chegar a ter por muito mais estimável do que a dos corpos a beleza que nas almas reside.”

Prosseguindo nesse clima idealista, a mulher mantinêia acrescenta:

” Assim se sentirá impelido, mais uma vez, a contemplar a beleza própria das façanhas e das leis e cairá na idéia de que toda esta particular beleza é de um só gênero, com o que terá a do corpo por bem pouca coisa. A partir das façanhas terá de ser encaminhado às ciências, a fim de que veja, então, a beleza científica, e tendo assim ante os olhos uma beleza muito maior, já não os ponha em uma só coisa, como escravo, preso do amor de um mancebo, e se torne, por tal subserviência, vil e curto de juízo.”⁶

De toda essa argumentação, que nada tem a ver com a moral burguesa, Mário de Andrade extraiu apenas o que diz respeito à superioridade do amor espiritual sobre o carnal, fechando-se no conceito vulgar de *amor platônico* que o Humanismo legou à cultura ocidental.

É nos limites dessa colocação que a própria Fraulein se dispõe a iniciar adolescentes no amor, tendo como objetivo acumular um dote que lhe permita realizar-se, também, na vida amorosa. São freqüentes os seus sonhos diurnos, e, no final do romance, quando já está com outro pupilo, é assaltada pelo devaneio em pleno carnaval:

” Luís lhe desagradava. Não era o tipo dela. Nenhum desses brasileiros, aliás. . . Queria alguém de puro, de humilde, paciente, estudioso, pesquisador. Chegaria da biblioteca, da Universidade. . . Qualquer edifício grande de pensamento, cheio de deuses disponíveis. Deporia os livros. . . cadernos de notas? Sobre a toalha de riscado. . . Lhe dava o beijo na testa. . . Todo de preto, alfinete de ouro na gravata. . . Nariz longo, muito fino e bem raçado. Aliás todo ele numa brancura transparente. . . E a mancha irregular do sangue nas maçãs. . . Tossiria arranjando os óculos sem aro. . . Tossia sempre. . . jantariam quase sem falar nada. . . Serpentinhas paulistas a dois e quinhentos! Dois e quinhentos! A “Pastoral”. Iriam no dia seguinte ouvir a “Pastoral” . . .” (p. 181).

Por mais que pretenda mostrar-se moderno e europeu, para ridicularizar os tabus com que a sociedade brasileira encara o problema do

sexo, o Narrador não disfarça os seus próprios preconceitos com relação à personagem. E assim é que as nobres aspirações da moça como que redimem o seu comportamento e a sua profissão singular.

No universo do Narrador, propriamente dito, nas numerosas passagens em que ele assume o papel principal do romance — papel complexo, de crítico das situações e do próprio ato de narrar — é que se pode observar a dimensão de sua dificuldade em se aproximar do modelo grego que, entretanto, o fascina.

Não admite, por exemplo, a mulher intelectual ao nível de Diótima, que, por sua vez, evoca Palas Atena. Fraulein Elza pode ser sabida, mas não é sábia, e antes de tudo é mulher. Como tal, inferior.

Na iniciação sexual de Carlos, os papéis se invertem e, numa clara influência machista, Carlos assume o controle da situação:

“ Fräulein, a Elza que principiou este idílio, era uma mulher feita que não estava disposta a sofrer. E a Fräulein deste minuto é uma mulher desfeita, uma Fräulein que sofre. Fräulein sofre. E porque sofre, está além de Fräulein, além de alemã: é um pequenino ser humano.

Por isso turtuviei no falar que ela pensava: ela sofre. Não pensa bem porque sente demais.” (p. 69/70)

Por várias vezes dirige-se o Narrador à personagem para provocá-la:

“ Abandonava Carlos. . . Isto lhe doía, não nega não.” (p.70) ou para ridicularizá-la:

“ —Bom, Senhor Sousa Costa. Como o senhor e sua esposa insistem, eu fico.

Ora, Fräulein, vá saindo! ninguém insistiu tanto assim.” (p. 74)

É significativa a preocupação do Narrador em afirmar, à la Pirandello, a independência de suas personagens:

“ São os personagens que escolhem os seus autores e não estes que constroem as suas heroínas. Virgulam-nas apenas, pra que os homens possam ter delas conhecimento suficiente.” (p. 61).

Mas nessa virgulação se inscreve o contraponto ideológico e inconsciente, de tal forma que a leitura deve acompanhar as mudanças de registro que se verificam na narrativa.

Antes de exemplificar esse fato com uma passagem do romance cuja função eu chamaria de *transposição onírica* no discurso do Narrador, quero mostrar como a erudição deste incursionou também pela obra de Freud, que parece tê-lo incomodado bastante.

A digressão vem a propósito da personalidade ambivalente de Fräulein Elza, dividida entre o que o Narrador coloca desde o início como tônicas do caráter alemão: o homem-do-sonho e o homem-da-vida, ou o idealismo e o senso prático.

Observando ele mesmo a incoerência da governanta, começa assim o comentário:

“ Aquilo de Fräulein falar que “hoje a Filosofia invadiu o terreno do amor” e mais duas ou três largadas que escaparam na fala dela, só vai servir pra dizerem que o meu personagem está mal construído e não concorda consigo mesmo. Me defendo já.” (p. 60)

Nessa *defesa*, primeiro assegura que suas personagens são criaturas já feitas e que se movem sem seu auxílio:

“ Um dia, era uma quarta-feira, Fräulein apareceu diante de mim e se contou.” (id.).

Depois, se a moça é incoerente, não é defeito dela, mas sim porque não há outra maneira de ser:

“ Mas eu só quero saber neste mundo misturado quem concorda consigo mesmo! Somos misturas incompletas, assustadoras incoerências, metades, três-quartos e quando muito nove-décimos.” (p. 61).

Começa citando Gley, Chevalier e Fliess, que desenvolveram a hipótese de terem sido hermafroditas os primeiros seres da terra. Passa para Darwin e alude ao

“ saborosíssimo cisma entre seres imperfeitos machos e fêmeas imperfeitas. Que invento admirável!o cisma!” (id.).

E é nesse clima que surge a figura de Freud, ridicularizada ao extremo:

“ Pouco depois da “Origem das Espécies”, nasceu na Alemanha uma criancinha. Mamava que nem as outras, berrava sonoramente e trocava os dias pelas noites pra dormir.”

“ Como desse em seguida pra escrever coisas espantosas, os alemães principiaram lhe chamando Herr Professor Freud. Pois não é que essa criancinha inda veio fortificar mais as escrituras de Fliess, de Krafft-Ebbing, sobre a nossa imperfeita bizarria! Afirmou que uma certa porção de hermafroditismo anatômico é ainda normal na gente! Incrível! Incrível e desagradável.” (p. 62).

Daí por diante vai-se tornando mais tensa a expressão, a ponto de o Narrador nem traduzir as palavras de um tal padre Pernetty:

“ Les femmes ont plus de pituite et les hommes plus de bile. . . Certains philosophes ne craindraient pas d’affirmer que les femmes ne sont femmes que par un défaut de chaleur.” (id.).

Funciona aí o tabu lingüístico, que distancia o significado por meio de uma certa opacidade do significante.

E a referência principal, subjacente à própria concepção do romance, é apenas mencionada. A brevidade é entretanto compensada pelas reticências, de forma que a enunciação diz mais do que o enunciado:

“ E si quiserem coisa ainda mais grata, é lembrar a *fábula discreta* contada por Platão no “Banquete”...” (id, O grifo é nosso).

A adjetivação é francamente subjetiva. Que existe de discreto no mito narrado por Aristófanes a seus amigos e comensais? Nenhuma necessidade havia para que, naquele contexto, o orador camuflasse o tema do hermafroditismo, e a malícia é portanto resultante da moral do Narrador. O que se verificou nessa passagem foi o deslocamento adjetivo, que fez deslizar por sobre a “fábula” a discrição com que é feita a própria citação.

Aliás, e aí reside o ponto mais importante das reticências, o hermafroditismo não tem relevância na narrativa de Aristófanes, que se vale de míticos seres hermafroditas para minimizar o amor heterossexual, ao mesmo tempo em que dignifica o homossexualismo.

Conta o mito que os seres primitivos eram redondos, com uma cabeça de dois rostos opostos, quatro mãos, quatro orelhas, dois sexos, quatro pés, de tal forma que podiam andar ou rolar, como lhes aprouvesse. E havia três tipos de seres: o *varão*, engendrado pelo Sol; o *fêmeo*, gerado pela Terra, e o *comum de ambos*, concebido pela Lua, pois que também ela participa dos dois mundos.

Como em outros mitos cosmogônicos, estão aí presentes os mitos da *transgressão*, devida ao pecado de *hybris* — o orgulho, da *queda*, e do *castigo*, donde terem os deuses decidido debilitar esses seres, cortando-os ao meio e misturando-os todos. Iniciaram então desesperada busca de suas metades. E Zeus resolveu transferir para a frente os seus sexos, que antes serviam para copular na terra, de tal forma que o pudessem fazê-lo entre si mesmos e reconquistassem por momentos a unidade perdida.

Esse o mito através do qual se opera a inversão ideológica, de modo a sancionar os padrões éticos dos gregos. Assim fala Aristófanes:

“ Entretanto, os que são partes de varões, vão em busca de varões, e enquanto são jovens, por não serem mais que recortes de varões, dão-se ao amor destes e lhes é um prazer dormir juntos e abraçar-se com eles; e são esses os jovens melhores e os melhores rapazes, pois são de natureza superlativamente varonil.”⁷

Os homossexuais, tidos muitas vezes como efeminados, tornam-se assim os machos autênticos, enquanto o amor do homem pela mulher é apresentado como reminiscência hermafrodita. Esse o machismo à grega. E eis também como essa passagem informa aqueles comentários do Narrador sobre a personalidade, quando diz que somos “misturas incompletas”, “metades”, etc.

3. Transposição onírica

É sabido que a própria criação literária implica representação. Mas a passagem que analisaremos a seguir constitui uma modalidade particular de representação, inerente à própria narrativa ao mesmo tempo em que dela se destaca, como um sonho na seqüência das atividades cotidianas. Para essa análise é necessário lembrar alguns pontos básicos sobre os mecanismos oníricos.

Antes de Freud, a interpretação dos sonhos se fazia por meio de símbolos estereotipados ou por decifração. E a grande contribuição por ele trazida foi a relativização dos símbolos em função do contexto, ou seja, a interposição dos *pensamentos oníricos* entre o *conteúdo manifesto* e o conteúdo latente do sonho. Essa revolução é de certo modo paralela à que Saussure realizou no campo da linguagem, que passou a ser considerada de uma perspectiva estrutural, e também ao enfoque dado por Marx aos estudos sócio-econômicos. Quer se trate de conteúdo manifesto/conteúdo latente, língua/discurso ou produção/consumo, o valor passa a relacionar-se com a função e sofre, pois, a pressão do

contexto.

Reforçando a relação entre o sonho e o discurso literário, é interessante lembrar que Freud buscou em Schiller senão a inspiração, pelo menos o exemplo para a sua teoria. E o fez valendo-se de um texto em que Schiller fala da própria criação poética, o que testemunha a relação entre os dois tipos de representação.

“ Encarado isoladamente, um pensamento pode parecer muito trivial ou muito fantástico, mas pode ser tornado importante por outro pensamento que venha depois dele, e, em conjunção com outros pensamentos que possam parecer igualmente absurdos, poderá vir a formar um elo muito eficaz”.⁸

Creio que aí estão esboçados, ainda que muito vagamente, os princípios de deslocamento e de condensação, que Freud apontou como essenciais ao processo de elaboração do sonho. A menção a um pensamento que pode definir-se por outro que venha logo após pressupõe o sintagmático, da ordem do deslocamento, do mesmo modo que a “conjunção” lembra o princípio de superposição paradigmática, da ordem da condensação. O primeiro, linear e horizontal, de caráter sobretudo metonímico, e o segundo vertical, de natureza metafórica.⁹

O que ressalta nessa passagem de Schiller é a importância da sintaxe, fator determinante da unidade estrutural.

Na página seguinte, Freud faz uma observação que parece à primeira vista invalidar essa abordagem. E isso porque afirma explicitamente que

“ o que devemos tomar como objeto de nossa atenção não é o sonho como um todo, mas as parcelas isoladas de seu conteúdo.”¹⁰

O equívoco, entretanto, é apenas aparente, uma vez que não é o sonho em si o que interessa, mas o *ego* na sua plenitude, realidade de que o sonho — lugar do inconsciente — é apenas uma das partes constitutivas.

As parcelas isoladas do sonho ganham sentido não pelo seu relacionamento intrínseco — o que muitas vezes não chega mesmo a verificar-se — mas pelo seu relacionamento com os “pensamentos oníricos”, o elemento primordial que permite o estabelecimento do contexto. É na sintaxe entre o conteúdo manifesto do sonho e os pensamentos de fundo que se estabelece o sentido ou, para seguir a terminologia freudiana, que se chega a atingir o “conteúdo latente”, razão de ser da atividade onírica.

O processo de deslocamento é resultante da censura, que age

antes, mas também durante e depois do sonho. Verifica-se uma mudança de código na emissão da mensagem, camuflada pela opacidade da condensação entre os elementos da situação original carregada de ansiedade e os da situação mais tolerável criada pelo deslocamento. Um complexo. metonímico-metafórico — essa, portanto, a natureza do sonho.

Em *Amar, verbo intransitivo*, a intriga que envolve a governanta e o adolescente desenrola-se entre suspenses que devem, naturalmente, culminar com a união dos amantes. Entretanto, ao se dar o momento do encontro, a narrativa se suspende:

“ porém obedeco a várias razões que obrigam-me a não contar a cena do quarto.” (p. 90).

A partir desse ponto a narrativa se desloca e as cenas que se seguem podem ser consideradas, a meu ver, como o conteúdo manifesto de um sonho, apesar de aparentemente funcionar como interpolação gratuita na estória:

“ Quais eram de fato as relações entre Fräulein e o criado japonês? Inimigos? Quem me falou que eles se entendem?... (id.).

Segue-se a alusão a um poema de Castro Alves, que proporciona uma isotopia feita de várias condensações. A citação é extensa, mas, pela sua importância no discurso do Narrador, não pode ser mutilada:

“ Pois é. Castro Alves cantava que na última contingência da calamidade, quando a queimada galopa destruindo matos, sacudindo as trombas curtas de fogo no ar, a corça e o tigre vão se unir na mesma rocha. Não sei em que país do mundo Castro Alves viu a “Queimada” dele... Talvez nalgum Éden bíblico ou nas bíblicas proximidades da moradia de Tamandaré, depois do dilúvio. O certo é que tinha lá em promíscuo farrancho, um tigre, uma corça, além de iraras e cascavéis. Não esqueçamos - também o perdigueiro. Porém essa fauna panterrestre não tem importância nenhuma pra este idílio, pois não trata-se de corça nem de tigre, estou falando de Fräulein e do criado japonês.

Mas da relação íntima que possa existir entre os quatro ainda me resta o que falar. Não sei porém como igualar Fraulein a uma corça... A comparação tomava assim uns ares insinuantes de pureza que não ficam bem, pois nós todos já sabemos que. O japonês então, gente guerreira aquela! é que de todo não pode ser a tímida veadinha... De mais a mais confesso que não vejo

entre os brutos escolhidos por Castro Alves para o mesmo "habitat" conciliatório, mais que antítese inócua, nem são tão opostos assim! Mais inimigos ainda, mais muito mais! são o tigre e o tigre.

Agora sim a metáfora pode convir." (p. 93).

Chamando a atenção para a presença de elementos díspares no texto, o Narrador assume, entretanto, o papel daquele pintor evocado por Freud, que,

" num quadro da Escola de Atenas ou do Parnaso representa num único grupo todos os filósofos ou todos os poetas".¹¹

Na verdade, o "habitat conciliatório" mais estranho não é o imaginado por Castro Alves, mas o criado pelo próprio Narrador.

A transposição onírica implica uma linguagem visual em que, na maioria das vezes, as imagens não são mediatizadas por signos verbais.

É interessante também observar que nesse discurso plástico os quadros se inter-relacionam segundo uma construção coordenada que, como mostrou Lévi-Strauss, corresponde à lógica particular do pensamento mágico. Esse pensamento selvagem, que não se pode confundir com o pensamento dos selvagens — o próprio escritor faz questão de ressaltar isso — desenvolve-se através de um processo metafórico, enquanto o pensamento chamado lógico fundamenta-se no processo metonímico e pressupõe a subordinação de partes a um todo, o encadeamento, a cultura, enfim.¹²

Ao considerar as conexões envolvidas no arcabouço do sonho, Freud se pergunta:

" Que representação proporcionam os sonhos para "se", "porque", "como", "embora", "ou... ou", e todas as outras conjunções sem as quais não podemos compreender sentenças ou discursos?

e o argumento com que responde se prende ao fato de que

" os sonhos desprezam todas essas conjunções, sendo somente o conteúdo substantivo dos pensamentos oníricos que assumem e manipulam"¹³

Deve-se observar que essa particular sintaxe do sonho é também própria do discurso poético, sobretudo quando considerado na quintessência de sua realização lírica. Mesmo no caso da narrativa de

ficção, em que o discurso não sofre de forma tão intensa a depuração da linguagem, observa-se que muitas vezes a narrativa não é linear, mas se sujeita a uma montagem em que os cortes substituem os elos do desenvolvimento lógico. Os capítulos ou as diferentes passagens se apresentam como quadros aparentemente desconexos e o sentido emerge do tratamento estrutural desses elementos.

Freud alude à pintura, para observar que também no caso dessa arte existe maior dificuldade em se traduzirem relações subordinadas:

“ Antes que a pintura se tornasse familiarizada com as leis de expressão pelas quais se rege, fez tentativas no sentido de superar essa desvantagem.”¹⁴

Refere-se à necessidade de ancorar-se a imagem numa legenda, a fim de que se possa fazer a narrativa, mas fica também implícita no exemplo a ausência de perspectiva, própria dessa pintura medieval e de outras de épocas mais remotas. A existência de planos subordinados entre si é um fator que viria propiciar a narrativa pictórica.

Entretanto, a arte moderna restabeleceu o universo paratático, não só nesse, mas em outros meios de expressão artística. Generalizou-se um abaixo à perspectiva, pelo fato de ela significar a invasão e sobretudo o jugo do pensamento lógico na arte. Cultivou-se com requintes cubistas e *fauvistas* a representação chapada, numa clara demonstração de que, se existisse uma lei da pintura, essa seria a da coordenação.

Tornando ao processo de elaboração dos sonhos, o essencial é ver no deslocamento a mola da transposição, tanto no que respeita ao discurso onírico, quanto no que se refere ao discurso literário. E para evitar redundâncias, fique claro que a transposição pressupõe uma mudança de código, que Freud chama de “outro modo de expressão”.

No texto que vimos analisando pode-se observar a predominância da coordenação, através de séries de *flashes* preciosistas em que se transforma a narrativa:

“ *E os dois tigres se aproximavam, olhos úmidos, eram irmãs.* Si a distância lhes impedia pra sempre o beijo sem desejo, insexual mas físico de irmãos, eles se davam, não tem dúvida, aquele beijo consolador, espiritual, redentor e reunidor das almas desinfelizes e exiladas.

Apalermados pela miséria, batidos pelo mesmo anseio de salvação, sofrenados pelo fogaréu do egoísmo e da inveja, na mesma rocha vão trêmulos se unir. A queimada esbraveja em torno, Os guarantãs se lascam em risadas chocarreiras de reco-recos. A cascaval chocalha. A suçarana prisca. As labaredas lambem a

rocha. Pula uma irara, que susto! Peroba tomba. O repuxo das fagulhas dançarinas vidrilha de ouro o fumo lancetado pelas cukiabas dos quaribas. Os dois tigres ofegam. Falta de ar. Sufocam, meu Deus! Deus? Porém que deus? Odin de drama lírico, sáxeo Budá no contraforte das cavernas? Mas porém, sobre a queimada, Tupã retumba inda mais mucudo, de lá dos araxás de Tapuirama. Por enquanto. Creio mesmo que vencerá. Os dois tigres acabarão por desaparecer assimilados.” (p. 95/96).

Resultante de uma série de deslocamentos, essa passagem, que vai de uma contemplação fraterna a uma cena erótica, constitui o núcleo do relato a que estou chamando, por analogia, conteúdo manifesto de uma transposição onírica no desenrolar da narrativa. Como em qualquer outro relato de sonho, também aí as cenas são contraponteadas por pensamentos oníricos. Mas é preciso prosseguir um pouco mais na transcrição do romance, pois ainda há umas tantas observações que não devem ser desprezadas, uma vez que concorrem para a articulação do sentido:

“ Agora que as relações entre os tigres ficaram esclarecidas, só me resta aconselhar aos leitores o seguinte: A gente não deve culpar nem Fräulein nem o criado japonês. Não adianta nada, nem são tão culpados assim. E têm isso de imensamente cômico, que no fundo se odeiam. Mas ali estão unidos por causa da “Queimada” de Castro Alves. Por causa das recordações, do exílio e da esperança. Todos os exilados afinal têm direito a recordações e esperanças.” (p. 96).

Como disse de início, o conteúdo manifesto do sonho, ou seja, aquilo que uma pessoa recorda haver sonhado, não tem valor em si, mas na articulação com os pensamentos oníricos. E esses pensamentos não ocorrem necessariamente no sonho. Pelo contrário. São evocados a propósito dele, através de um processo de associação de idéias. E como também há pouco observei, o próprio relato da *Queimada* é contrapontado por associações a que não resiste o Narrador, numa atitude semelhante à de quem conta um sonho e vai precedendo-o e enxertando-o de lembranças várias. Tais elementos incorporam-se aos pensamentos oníricos, que devem ser buscados em associações anteriores e posteriores à interpolação.

O essencial é que todo e qualquer relacionamento seja feito no texto e através do próprio texto, pois o discurso literário tem pontos comuns com o discurso do analisando. Por um lado, trata-se de matéria mais concreta, uma vez que a linguagem escrita possibilita a reversibilidade no processo de descodificação. Por outro lado, entretanto, é maté-

ria bem mais vaga, pois, apesar dos recursos da pontuação e dos significantes visuais como maiúsculas e espaçamentos gráficos, não conta com os signos da comunicação não-verbal. Faltam-lhe a entonação, a intensidade, a altura, a duração, e ainda os signos mímicos e cinésicos em geral.

Em ambos os casos trata-se de um discurso de difícil descodificação, pelo fato de a fluidez da linguagem fazer com que o código tenda para o sistema analógico, com a conseqüente redução de informação. O *sim* e o *não* são obscurecidos pelo *mais* ou *menos*, e em ambos os casos verifica-se no discurso uma forte tendência à entropia.¹⁵

A cena que antecede imediatamente ao corte confessado — quando o Narrador diz que vai falar de outra coisa — é bastante inverossímil e se situa como uma mediação entre o real que vem sendo construído pela narrativa e o imaginário em que emerge a fantasia Queimada.

Aproxima-se o momento do encontro amoroso, e, apesar de este ter sido tão ansiosamente esperado, Carlos acaba dormindo sentado aos pés da cama, enquanto o tempo passa e ele só desperta com meia hora de atraso.

Meia-noite e meia. Hora de silêncio na casa, hora de todo cuidado em não fazer barulho mesmo em circunstâncias rotineiras. Entretanto, Carlos, que tinha mais razão do que nunca para evitar qualquer ruído, corre para o quarto da Fräulein, num "desejo furioso". Encontrando-o fechado,

" Bate. Bate forte, com risco de acordar os outros, bate até a porta se abrir, entra." (p. 90).

Considerarei essa cena como mediadora, porque ela já se inscreve no plano metafórico, como se pode observar pelas relações que se seguem, buscadas em páginas anteriores:

" E determinei bem que ele era um machucador de marca maior." (p. 88).

Pouco antes, Carlos é comparado a um novilho cuja raça se está apurando. É um grandalhão de mãos grosseiras, praticante do futebol, da natação e do remo. E ainda por cima, "Carlos boxa" (p. 85).

Essas informações sucedem a uma outra menção ao fato de que "Carlos era machucador" (p. 84). E se comprazia não só em machucar a irmã, como também o "deus encarcerado" de Fraulein-Elza. Aliás, a introdução de Carlos no romance já é feita no tom que vai caracterizá-lo até o final:

" O menino agarrara a irmã na boca do corredor. Brincalhão, bem disposto como sempre. e Machucador." (p. 11)

É essa também a situação em que a governanta o vê pela primeira vez. A irmã o chama de bruto e tenta insistentemente desvencilhá-lo:

“ a carne rija dele recebia os socos, deliciada. Só protegia a cara erguendo-a pro alto, de lado. Podia bater até no estômago se quisesse! Já praticava boxe.” (id.);

“ Elza desembocara na sala. Carlos vendo a desconhecida, largou Maria Luísa e encabulou. Pra disfarçar carregou a irmãzinha menor. Machucou.” (p. 12).

A acentuação desse traço de caráter se verifica à página seguinte, quando a governanta admite para si mesma que

“ o menino era um forte” —

e, isolado num parágrafo, o motivo:

“ Machucador apenas.” (p. 13).

Como vimos, o Narrador corta a narrativa justamente no momento em que Carlos esmurra a porta de Fräulein e entra, o que, à primeira vista, poderia representar o ponto final da inversão a que Mário de Andrade sujeita o modelo grego. Fräulein Elza personificaria não a mulher experiente que ensina o amor, mas o clichê da donzela romântica sendo violada pelo sedutor. A situação é porém, mais complexa. O que se vai explorar é a luta que se trava entre os animais. Ou entre Fräulein e o criado japonês.

É a hora, pois, de se perguntar a que vem na estória esse criado japonês.

Retornemos a uma passagem que abre caminho para os quadros da *Queimada*. É como que introdutória da interpolação:

“ Quais eram de fato as relações entre Fräulein e o criado japonês? (p. 90).

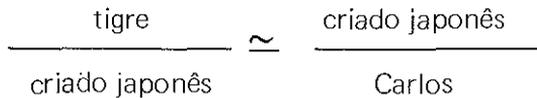
As referências anteriores ao criado são poucas e breves, mas já insinuam hostilidade entre eles. Entretanto, algumas páginas antes do corte, o Narrador descreve a cena em que fica afinal acertado o encontro dos amantes para a meia-noite, e observa:

“ Estava combinado. A dificuldade sempre parece maior do que é. (p. 83).

E pouco depois, a mesma frase se repete a propósito de um comentário aleatório sobre o idioma japonês:

“ Tem também estudantes dignos de elogio, que pretendem aprender a língua japonesa. Ora eu falo pra esse estudante: Ir-mãozinho, principie e siga corajoso. **A dificuldade sempre parece maior do que é.** A gente chega ao fim, ora si chega! (id. O grifo é nosso).

É curioso que o Narrador reintroduz imediatamente na narrativa uma Fräulein furiosa, com “ravia de Carlos, dos homens, de ser mulher. . .” Encontram-se, portanto, condensadas as figuras de Tanaka e de Carlos, de modo que as relações entre o adolescente e a mulher podem perfeitamente passar a ser descritas como se travando entre esta e o criado japonês, o qual, apenas nesse momento, assume no romance um papel de relevo. É a partir dessa dupla projeção —



que ganha sentido o jogo de metáforas que o poema de Castro Alves suscita. E insistência com que o Narrador esclarece que, com relação ao poema de Castro Alves, ele não fala nem de corça nem de tigre, mas de Fräulein e o criado japonês, passa a ser a afirmação de que ele fala de Carlos e da amantes, transpostos para o código edênico da **Queimada**.

Só assim se coloca a dificuldade em definir qual seria o tigre e qual a corça, pois, apesar de ser o adolescente quem deve receber a iniciação sexual, o Narrador o promove sempre à posição superior, atribuindo-lhe a iniciativa nas relações amorosas.

As referências ao poema proporcionam expressiva isotopia com relação à cena do quarto, que o Narrador se recusa a narrar, e constituem, nesse caso, o resultado de um segundo deslocamento, mais radical, de modo a satisfazer a crescente repressão da censura. A condensação que na cena anterior se fazia apenas ao nível da ação verbal — “bate até a porta se abrir” — passa a verificar-se também ao nível das personagens. E não se deve omitir a importância de outras condensações relativas ao cenário da **Queimada**: as trombas curtas de fogo, sacudindo no ar; as labaredas que lambem a rocha, etc.

Para o levantamento dos pensamentos oníricos, observei ainda há pouco que é necessário proceder-se a uma leitura retrospectiva e a uma outra, prospectiva, a partir da passagem intercalada na narrativa.

Entretanto, o que foi apresentado até agora se limita ao que respeita às páginas anteriores ao corte.

Com relação ao prosseguimento da narrativa, é interessante que o Narrador recomeça no momento em que Carlos deixa a amante para retornar ao quarto:

“ Carlos sai cuidadoso do quarto de Fräulein. Caminha na maciota. Todo cuidado é pouco, não? *com pés de onça ele pisava.*” (p. 97. O grifo é nosso).

Este o ponto mais evidente da condensação. A partir desse momento, o criado japonês praticamente desaparece da narrativa, pois a sua função era, como já foi lembrado, a de projetar o rapaz. Desaparecem igualmente a *Queimada*, as corças, os tigres, bem como a linguagem barroca em que está vasada a parte central da interpolação, e que contrasta de modo violento com o registro coloquial que predomina no romance.

Poder-se-ia argüir, naturalmente, que essas frases rebuscadas e até difíceis de ler constituem uma sátira do Narrador com relação à grandiloquência de Castro Alves, cujo poema ele evoca. Não transcreve os versos do poeta, mas parodia o seu condoreirismo.

Tal observação não invalida, porém, o fato de que o inconsciente, quer no sonho, quer no discurso literário, se expressa de modo confuso, desconexo mesmo, estando a dificuldade de expressão intimamente relacionada com o conflito entre a emoção desordenada e a ordem simbólica.

A respeito dessa passagem que vimos longamente analisando, e a propósito de duas outras de menor relevo, creio ser pertinente ainda uma palavra sobre a forma de representação do tempo. É que se verifica aí um certo primitivismo, próprio do pensamento mágico, na tentativa de se fazer coincidir o discurso com os fatos narrados.

Tal concepção, que chegou a presidir à unidade de tempo no teatro grego, encontra-se também, e de modo ingênuo, na literatura oral.

Acho muito expressivo o exemplo do meu avô — um artista no contar estórias — que nos deixava muitas vezes em suspense durante a narrativa. Lembro-me bem de Joãozinho e Maria perdidos na floresta: “— Vão andando, andando. . .” aproveitava para dedicar-se ao ritual do cigarro de palha, e a gente perguntava: “— E então, vovô? que aconteceu?” Ele apontava a noite e insistia: “— A floresta é muito grande. Eles ainda estão andando, andando. . .” É verdade que às vezes se levantava e ia buscar um café, trocava uma eventual palavra com alguém e retornava para o seu público ansioso.

Pois não é outra, em princípio, a atitude do Narrador em *Amar, verbo intransitivo*, quando diz:

“ Mas como nos será impossível dormir, ao leitor e a mim, ambos naquela torcida pelo triunfo de Carlos, vamos gastar este resto de noite resolvendo uma questão pançuda.” (p. 90).

E depois, ao concluir a interpolação, observa:

“ Pois agora que bateram as três e trinta, o leitor pode retomar o caso e espiar o corredor.” (p. 97).

Sucedee, porém, que o Narrador se escusa de contar a cena do quarto, alegando ser obrigado a isso por várias razões, que não revela, e acaba usando essas sete páginas para descrever o ato sexual, mas ao nível do inconsciente.

Consideremos, para concluir, a série de condensações.

Primeiramente, e num plano ainda próximo ao da narrativa, a resultante do condicionamento ideológico: a mulher desejável é a virgem;

em seguida, e em virtude de novo deslocamento, o criado japonês ocupa o lugar de Carlos;

mais uma vez se distancia a cena e as personagens se transfiguram em a corça e o tigre, personagens de Castro Alves;

finalmente, como nenhum dos dois cabe a imagem da “tímida veadinha”, o próprio Narrador se encarrega de proporcionar mais um deslocamento: o tigre e o tigre —

“ Agora sim a metáfora pode convir.” (p. 91);

o amor é traduzido no seu contrário: a inimizade. O carinho, muitas vezes ressaltado nas cenas anteriores, exprime-se pela violência; a relação heterossexual cede lugar a uma relação de natureza homossexual:

“ Os dois tigres acabarão por desaparecer assimilados.” (p. 96)

Chega-se assim ao conteúdo latente dessa transposição que, como sucede em todo sonho, comporta um desejo:

“ E si quiserem *coisa ainda mais grata*, é lembrar a fábula discreta contada por Platão no “Banquete” (p. 62 . O grifo é nosso).

Finalmente, não se pode omitir o apelo do Narrador no sentido de não se culpar nem a Fräulein, nem o criado japonês:

“ Não adianta nada, nem são tão culpados assim.” (p. 96).

A culpa, aliás, está implícita desde a primeira menção à *Queimada*, quando a corça e o tigre são apresentados em *farrancho* e, ainda por cima, *promíscuo*. As iraras e cascavéis que surgem em seguida condensam a maledicência, pois o termo cascavel chega a ser dicionarizado como “mulher linguaruda”, enquanto as iraras, da família das doninhas, condensam semântica e morfologicamente a ira. Mas o mais interessante nessa passagem é o fato de o Narrador observar logo depois:

“ Não esqueçamos também o perdigueiro” (p. 93).

Ora, a domesticação implica em cultura e o perdigueiro tem a função de denunciar a presa para o caçador, revestindo-se, pois, de uma conotação repressiva.

A análise intertextual que vem fundamentando este estudo do romance de Mário de Andrade pode ser assim sintetizada:

a estória de Carlos e Fräulein Elza inverte o discurso de Sócrates, sendo que neste não se pode nem falar de uma prática no ensinamento do amor;

o tema do amor, livremente tratado no *Banquete*, sofre a redução da ideologia burguesa;

Amar, verbo intransitivo é o título que tenta resolver as contradições.

4. O modelo expressionista

Ao iniciar esta pesquisa, observei que o Narrador enumera certas características do Expressionismo a propósito dos livros e revistas que Fraulein Elza tomara emprestados ao amigo recém-chegado da Alemanha. E a própria Fräulein, irritada com a discussão dos Sousa Costa em torno de suas atribuições na casa, pensa consigo mesma:

“ Que diabo! atos da vida não é arte expressionista, que pode ser nebulosa ou sintética. Não percebera bem a claridade latina daquela explicação. O método germanicamente dela e didática habilidade no agir, não admitiam tal fumarada de palavras desconexas. Aquelas frases sem dicionário nem gramática irritaram-na ainda mais. Queria, exigia, sujeito, verbo e compimento.” (p. 57).

O Narrador se mostra bem informado sobre o Expressionismo alemão, mas enquanto se demora em particularidades no que respeita ao uso da língua, e que são, de resto, as que se identificam com os manifestos de Marinetti, refere-se apenas a uma das características temáticas da-

quele movimento estético, e ainda assim o faz de modo bastante vago: "o contínuo adejar por alturas filosóficas metafísicas."

Entretanto, Mário de Andrade devia conhecer bastante bem os múltiplos aspectos da literatura expressionista, devendo mesmo ter lido os autores que cita.

O fato de a governanta ser imigrante da Alemanha proporciona ao Narrador oportunidade de mostrar os seus conhecimentos da língua e da cultura alemãs, o que ele faz com uma insistência que chega a pesar na narrativa. E o chamar-se Elza essa personagem não me parece ser absolutamente uma circunstância aleatória.¹⁶

Uma das figuras mais legendárias da intelectualidade berlinense dessa época foi Else Lasker-Schüler, que interrompeu por curto tempo a sua vida de aventuras amorosas ao casar-se com Herwarth Walden, o responsável pela revista *Der Sturm*, mencionada no romance.

Traços da personalidade dessa escritora judia, oriunda da Westfália, transparecem em Fräulein Elza. O viver em terra estranha, por exemplo, é um fato que estimula em ambas a "onipotência da fantasia".¹⁷

Já vimos como a governanta escapa para seus melancólicos sonhos diurnos, até mesmo em meio à agitação carnavalesca, e quanto a Else Lasker-Schüler, seu nome notabilizou-se na crônica literária pelo desejo sempre frustrado de experimentar na vida o mundo fantástico de sua poesia.

Também ela cultivou a "procissão de imagens afastadíssimas", atributo que Mário de Andrade não deu à governanta, mas reservou para o Narrador de seu romance, que este sim, é o verdadeiro intelectual versado em literatura expressionista.

Vejam-se estes breves exemplos:

"Mein Herz ist eine traurige Zeit,
Die tonlos tickt."

"Wenn es an mein Haus pochte,
War es mein eigenes Herz."

"O Jonathan, du Blut der süßen Feige,"*

Quanto à "grandiloquência sentimental", basta lembrar que as referências a essa poesia convergem para um consenso: o ter sido escrita com o coração. E com o título *Mein Herz*, publicou Else uma filosofia do amor.

*Meu coração é um tempo triste / com um mudo tique-taque.
Quando bateram em minha casa/ era o meu próprio coração.
Ó Jonathan, sangue do filho doce¹⁸

Numa das numerosas passagens do romance aqui transcritas, consta aquela em que o Narrador fala sobre as personagens escolherem os seus autores. Estes "virgulam-nas apenas". No caso da governanta, o Narrador é mais explícito:

" Um dia, era uma quarta-feira, Fräulein apareceu diante de mim e se contou. O que disse está com poucas vírgulas, vernaculização acomodatória e ortografia." (p. 60/61).

Ora, referindo-se às discrepâncias gramaticais do estilo de Else Lasker-Schüler, Walter Muschg diz que ela necessitava de alguém que "lhe pusesse as vírgulas". E o fato de usar aspas nessa expressão, faz crer que tenha sido esse um conceito emitido na época em que a escritora se encontrava em plena atuação e que ficou como definidor de sua linguagem.

O que parece evidente é que, conhecendo ou não tal assertiva, Mário de Andrade reduziu Else a Elza, acomodando a figura legendária aos interesses do romance, do mesmo modo que buscou em Platão apenas aquilo que podia ser funcional na sua narrativa. Por serem ambas intelectuais, por terem vivido e teorizado o amor, e por serem livres com relação à óptica burguesa, Diótima e Else de certo modo se confundem e podem gerar a Elza de Mário.

A luta contra a burguesia foi também um dos temas comuns na pluralidade de frentes abertas pelo Expressionismo, que se afirmou desde o início como um movimento essencialmente político. Uma das novelas de Werfel, também mencionado no romance, chama-se *A morte do pequeno burguês*.

Para a compreensão da diversificada temática expressionista, além de influências filosóficas e científicas, diz Walter Muschg que devem ser lembrados movimentos sociais da juventude, que geraram organizações como a *Wandervogel* (uma espécie de escotismo):

" En ella se practicaba el culto a las corporaciones, a la amistad erótica entre los hombres, que de forma mui alemana anticipó ya lo que más tarde anunciaron los futuristas. (...) También esta tendencia abogaba por la eterna juventud y por el desprecio hacia la mujer y hacia lo sentimental."¹⁹

Como vimos através de diversas passagens, o Narrador de *Amar, verbo intransitivo* não esconde o seu preconceito com relação à independência e à sabedoria de Fräulein Elza. Enquanto Sousa Costa enfatiza para a mulher que a governanta é "tão instruída!", o Narrador informa logo no começo do romance:

“ E ela continuará divagando, divagando, açucaradamente divagando em seu pequeno pensamento”. (p. 35).

Do que ficou aqui rapidamente exposto, cabe buscar a síntese em que se podem enfeixar as características do Expressionismo, e que se reduzem ao clichê com que é ele dicionarizado: a aspiração de se manifestar o interior do eu, no conflito entre a verdade do ser e sua aparência.

Lembremos que no parêntese metalingüístico que serviu de ponto de partida para este trabalho o Narrador discorre sobre traços estilísticos do Expressionismo, mas deixa de se referir às suas características temáticas. Por outro lado, omite o que ele chama de “fábula discreta narrada por Platão no “Banquete” . . .” Deixa-a implícita na malícia das reticências, o que me leva a repetir, com Lacan, a lição freudiana:

“ L’inconscient est ce chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge: c’est le chapitre censuré.”²⁰

Assim, *Amar, verbo intransitivo* parece não somente conter em caráter accidental referências ao Expressionismo alemão, mas também constituir, o próprio romance, uma profissão de fé expressionista, um *sui generis* Manifesto, contemporâneo de outros tantos manifestos de nosso Modernismo.

Sua singularidade reside no fato de ser este um *manifesto latente*, pois o registro do romance é sobretudo o do ideológico e do inconsciente.

Ao se referir, no mencionado parêntese metalingüístico, aos escritores alemães, o Narrador conclui: “Eram assim.” Não faz qualquer referência ao fundamento temático do Expressionismo, que, por oposição ao Impressionismo, consiste em “fazer subjetiva sua enunciação artística.”²¹ Mas creio que, ao finalizar esta análise, é possível ler como *somos assim* aquele *eram assim*.

Nesse sentido, é interessante lembrar que Mário de Andrade não explorou o Expressionismo alemão como inspirador nem da sua obra, nem do Modernismo brasileiro. Pelo contrário, proclamou insistentemente a sua independência com relação a idéias européias e investiu diretamente contra o Futurismo. Isso não impede, porém, que nesta revisão que me propus fazer — e que por certo extrapola os limites deste ensaio — o escritor ocupe de fato entre nós uma posição semelhante à que Tarsila Amaral mantém no âmbito da pintura.

NOTAS

1. ANDRADE, Mário de — *Amar, verbo intransitivo* (Idílio) — São Paulo, Livraria Martins Editora, 2ª edição, sem data.
A indicação de páginas será sempre feita a partir dessa edição;
2. Idem, idem — Como os exemplos são numerosos, podem ser facilmente encontrados no texto e por isso não foi feita a indicação de páginas;
3. Cf. BAKHTINE, M. — *Problèmes de la poétique de Dostoievski*, lausanne, Editions L'age d'Homme, 1970, p. 130 e segs.;
4. PLATON — *Banquete, Ion* — Universidad Nacional Autónoma de México, (edição bilingüe), 1944, p. 47;
5. Cf. LACAN, Jacques — *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966: "ce qui est omis dans la platitude de la moderne théorie de l'information, c'est qu'on ne peut même parler de code que si c'est déjà le code de l'Autre, or c'est bien d'autre chose qu'il s'agit dans le message, puisque c'est de lui que le sujet se constitue, par quoi c'est de l'Autre que le sujet reçoit même le message qu'il émet." p. 807;
6. PLATON — ob cit., p. 62;
7. Idem, idem, p. 31/2;
8. FREUD, Sigmund — *A interpretação de sonhos* (Parte I) Vol. IV, Rio, Imago, 1972, p. 110;
9. Cf. LACAN, ob cit., pag. 511 e segs., e JAKOBSON, Roman, *Essais de Linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 65/6:
O aproveitamento dos conceitos de deslocamento e condensação fora do âmbito do sonho, para explicar os mecanismos do inconsciente, em geral, e da linguagem, foi feito por Lacan e por Jakobson. Entretanto, as colocações são distintas, tendo Jakobson argumentado, posteriormente, com uma certa indefinição do conceito de deslocamento na obra do próprio Freud. Apesar de reconhecer essa fluidez de sentido, prefiro o tratamento dado por Lacan, que é o do paralelismo com a metonímia e a metáfora. Principalmente se se aproximam tais conceitos dos de Lévi-Strauss, mais se acentua a relação do deslocamento com o pensamento lógico, pois a censura, implícita nesse processo, procede de um condicionamento cultural;
10. FREUD, ob cit., p. 111;
11. Idem, idem, p. 334;
12. Cf. LEVI-STRAUSS, Claude — *O pensamento selvagem*, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1970, p. 252 e p. 299;
13. FREUD, ob. cit., p. 332;
14. Idem, idem, p. 333;

15. Cf. LOTMAN, Iouri — *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973: "A. Kolmogorov en vint à la conclusion que l'entropie d'un langage (H) est formée de deux grandeurs: d'une charge de sens déterminée (h_1) — la capacité du langage à transmettre dans un texte d'une longueur déterminée une information de sens, et de la souplesse du langage (h_2) — la possibilité de transmettre un même contenu par des moyens équivalents. En outre, h_2 est précisément la source de l'information poétique".;
16. Cf. FREUD, *Psicopatologia da vida cotidiana*, Rio, Imago, 1976, p. 288. No capítulo "Determinismo, crença no acaso e superstição", o Autor observa: "Há muito tempo sei que não somos capazes de fazer com que um número nos ocorra por livre escolha, do mesmo modo como um nome não nos pode ocorrer assim." Demonstrando por que razões o nome *Dora* lhe ocorreu para registrar um caso clínico, Freud fundamenta um fato que também ocorre na literatura, quando o ficcionista escolhe o nome de suas personagens;
17. Cf. MUSCHG, Walter — *La literatura expresionista alemana, de Trakl a Brecht*, Barcelona, Editorial Seix Barral., 1972, p. 112 e segs.;
18. LASKER-SCHULER, Else — apud MUSCHG, Walter, ob. cit., p. 137, 136 e 131;
19. MUSCHG, ob. cit., p. 20/21;
20. LACAN, ob. cit., p. 259;
21. FALK, Walter — *Impresionismo y Expresionismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1963, p. 531.

