

HAYDEE RIBEIRO COELHO  
VERA LUCIA CASA NOVA

8

# ENSAIOS DE SEMIÓTICA

CADERNOS DE LINGÜÍSTICA E TEORIA  
DA LITERATURA

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

**HAYDÉE RIBEIRO COELHO**

**VERA LÚCIA CASA NOVA**

**Organizadoras**

# **ENSAIOS DE SEMIÓTICA**

**Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura**

**ISSN - 0101 - 3548**

**FACULDADE DE LETRAS**

**Departamento de Lingüística e Teoria da Literatura**

**Ano IV — Número 8 — Dezembro de 1982**

**Belo Horizonte — Minas Gerais — Brasil**

**«O trabalho humanizante não poderá ser outro senão o trabalho da desmitificação. Por isso mesmo a conscientização é o olhar mais crítico possível da realidade, que a 'des-vela' para conhecê-la e para conhecer os mitos que enganam e que ajudam a manter a realidade da estrutura dominante».**

**PAULO FREIRE**



**Esta revista está aberta a contribuições. Prazo: 30 de junho**

**Endereço para correspondência**

**Departamento de Lingüística e Teoria da Literatura**

**Faculdade de Letras da UFMG**

**CAMPUS DA UFMG — SALA 447**

**30.000 — Belo Horizonte — MG**

**A Carlos Drummond de Andrade, pelos oitenta anos.**

**A todos aqueles que, como nós, acreditam na palavra como agente de transformação social.**



## PREFACIO

A diversidade de temas e metodologia, que aqui se apresenta, se deve ao fato do próprio limiar da Semiótica, que como ciência dos signos, abrange uma multiplicidade de discursos.

Sendo assim, esta publicação ao refletir, de forma parcial, as preocupações dos estudos atuais, visa a atender, por meio delas, a um público heterogêneo.

Contamos nesse número com a participação do monitor de Teoria da Literatura, Paulo Roberto Escudero Angelini, aluno da Pós-Graduação, do professor Jorge de Sá da UFF, do professor Luiz Cláudio Vieira de Oliveira da Fundação de Ensino e Tecnologia de Alfenas e do professor Flávio Köthe da PUC-Campinas, além dos professores desta Unidade, incluindo Maria Luiza Ramos que se encontra fora do país.

Como reflexo da crise por que passa a Universidade, nossa revista estava fadada a não sobreviver por falta de verba a ela destinada. No entanto, graças ao apoio financeiro conseguido junto à Coordenação e ao Colegiado de Pós-Graduação foi possível que ela fosse editada.

Ainda somos gratos à Janete Bianchini do Laboratório de Múltiplos Meios da FALE, pela confecção de slides e à Jeannette Kremer, da Escola de Biblioteconomia da UFMG pela revisão dos Abstracts.

H.R.C.  
V.L.C.N.

Dezembro de 1982









## SUMÁRIO

Prefácio .....	9
Parabéns .....	13
MARIA HELENA RABELO CAMPOS	
Para Ler as Letras .....	15
IVETE LARA CAMARGOS WALTY	
A Literatura de Ficção ou a Ficção da Literatura? .....	25 ✓
HAYDEE RIBEIRO COELHO	
Esboço de Leitura: Análise Comparativa de Textos .....	37
MARIA DAS GRAÇAS RODRIGUES PAULINO	
Práticas de Seleção de Leitura .....	47
VERA LÚCIA CASA NOVA	
Almanaques de Farmácia (1920...) .....	53
MARIA LUIZA RAMOS	
! — KANDINSKY: o salto sem cavalo .....	67
NANCY MARIA MENDES	
Narradores em Uníssonos: um aspecto de Nas Profundas do Inferno .....	93
JORGE DE SÁ	
Presença de Carlos Drummond de Andrade na poesia de Adélia Prado ..	99
PAULO ROBERTO ESCUDERO ANGELINI	
A intertextualidade em dois contos femininos .....	107
MARIA ZILDA FERREIRA CURY	
Intertextualidade: uma prática contraditória .....	117 ✓
FLAVIO R. KÖTHE	
O Caso Kant .....	129
RUTH SILVIANO BRANDÃO LOPES	
O lugar de exclusão em Corpo Vivo .....	151
LUIZ CLÁUDIO VIEIRA DE OLIVEIRA	
Travessia ideológica .....	169
MARIA DO CARMO LANNA FIGUEIREDO	
O Dom Casmurro em unreliable narrator e The Aspern papers .....	191
ANA MARIA DE ALMEIDA	
A morte como conclusão .....	203

# Parabéns

A Carlos Drummond de Andrade

Querido Carlos,  
me pediram que escrevesse  
sobre você —  
meu desejo, porém,  
é escrever  
para.

Para bens outros  
que não os do sangue,  
para bens presentes  
na ainda possível descoberta —  
será meia ou lenço? —  
para bens da carne  
no gosto não defendido  
da comida além da fome,  
da cerveja além da sede,  
não desfazendo no uísque,  
esse grande camarada  
que os médicos recomendam.

Se a festa é o aniversário,  
viva o amigo  
para bens futuros  
no vidro a quebrar-se  
entre a fome e o frango,  
que a antecipar esse estrondo  
sua pena consumiu,  
sua pedra trabalhou.

Se a hora é de soprar velas,  
viva o amigo,  
viva!  
que a poesia,  
essa do seu sopro viverá  
para bens nossos,  
para bens daqueles  
que em regaços não sabidos,  
já foram bafejados pelo verbo  
e cantarão comigo esta cantiga  
e dançarão pra sempre  
a sua festa.

MARIA LUIZA RAMOS  
Paris, 1982

## ERRATA

### NA PAGINA 15

*Onde se lê:* Maria Helena Rabelo Camar  
*Lêa-se:* Maria Helena Rabelo Camp

### NA PAGINA 53

*Onde se lê:* A almanaque  
*Lêa-se:* O almanaque

*Onde se lê:* sócio-econômico  
*Lêa-se:* sócio-econômica

## Para Ler as Letras\*

Apresenta, com base na análise de textos de diferentes sistemas semióticos, uma reflexão crítica sobre o ato de ler e sua contribuição para a conceituação de literatura, bem como sobre o papel das Faculdades de Letras na sociedade brasileira.

Na avenida movimentada, em fibra de vidro, a figura laranja e branco de uma moderna banca de jornais. Do lado de fora, oferecidos à leitura de qualquer par de olhos, mesmo os menos atentos, em curiosa vitrine, a primeira página de jornais, capas de revistas, posters eróticos ou cartazes anunciando a mais recente publicação. Dentro, jornais diversos, poderosos ou nanicos, revistas femininas de moda, estórias de amor, fotonovelas, culinária, cultura física, trabalhos manuais, revistas eróticas, promissora e embaladas em plástico ou com tarjas censoras, para todos os gostos e níveis sociais, gênios da pintura e da literatura, gênios menores do livro de bolso, enciclopédias as mais diversas e discos de música clássica e popular, guias de duas e quatro rodas e, finalmente, para a garotada álbuns de figurinhas e um sem número de histórias em quadrinhos.

Diversos nomes e classificações procuram reduzir a diversidade de tantas produções: literatura erudita, literatura erótica, cultura de elite, cultura de massa, cultura popular, indústria cultural, e daí por diante com rótulos que variam conforme a posição de quem rotula.

---

\* Texto apresentado como Comunicação-Livre no VI Congresso Brasileiro de Teoria e Crítica Literária e II Seminário Internacional de Literatura, Campina Grande, Paraíba (BR), setembro, 1982.

Atrás de todas essas mensagens, fio invisível costurando os retalhos desta colcha, o desvelo de uma sociedade que tudo prevê para todos e para cada um.

São trapos coloridos de um estranho festival de liberdade e influência.<sup>1</sup> Através deles a sociedade se significa.

Eu disse fio e fio sugere uma possível ligação, algo que perpassa a diversidade dando-lhe um caráter de todo, desconexo, às vezes, mas todo, totalidade. Que fio é esse que une mensagens tão diversificadas ao nível da produção e do consumo? Como ler estas letras?

Este texto é simultaneamente o relato de uma experiência em cursos de Teoria da Literatura,<sup>2</sup> uma reflexão sobre o problema da leitura e sobre a própria instituição Faculdade de Letras.

Do ato de ler pode-se afirmar que se trata de uma operação complexa que envolve processos de codificação e descodificação numa alternância de papéis entre emissor e receptor. Ler não é, portanto, simplesmente ajuntar letras que formam sílabas que por sua vez formam palavras que constituem frases arranjadas em períodos, parágrafos, etc. Há algo além do  $b + a = ba$  que escapa ao próprio processo de alfabetização tal qual praticado em nossas instituições de ensino. Paulo Freire nos lembra que «a compreensão crítica do ato de ler não se esgota na descodificação pura da palavra ou da linguagem escrita, mas que se abriga na inteligência do mundo».<sup>3</sup> Desta forma, a leitura do mundo precede à leitura das palavras e esta remete àquela acrescida da visão crítica.<sup>4</sup>

Essa leitura crítica se transforma numa operação complexa, desequilibradora, desveladora. Ler as mensagens produzidas por uma sociedade determinada é ler essa mesma sociedade. A compreensão crítica dos textos leva a uma compreensão crítica da própria sociedade

---

01. A expressão é usada por H. Marcuse em *A Ideologia da sociedade Industrial*. Rio de Janeiro, Zahar, 1973.

02. Trata-se de um trabalho que vem sendo realizado há dois anos por mim e pelas professoras Haydée, R. Coelho, Ivete Lara Camargos, Wally, Maria das Graças R. Paulino, Nancy Maria Mendes e Vera Lúcia Carvalho Casa Nova.

03. FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler. In: Resumos 3º Congresso de Leitura do Brasil. Campinas, nov. 1981.

04. Idem, *ibidem*.



que os produz e que neles se inscreve. Há um entrelaçamento dinâmico entre linguagem e realidade, fenômenos de sentido e sistema produtivo.

Algumas considerações de Voloshinov-Bakhtin<sup>5</sup> sobre a relação entre o signo e a vida social nos fornecem fecundo suporte teórico. Assim lemos que «cada época e cada grupo social têm seu repertório de formas de discurso, na comunicação sócio-ideológica»,<sup>6</sup> ou, «a palavra, como sabemos, reflete sutilmente as mais imperceptíveis alterações da existência social»,<sup>7</sup> ou ainda «o signo e a situação social em que se insere estão indissoluvelmente ligados. O signo não pode ser separado da situação social sem ver alterada sua natureza semiótica»,<sup>8</sup> e, finalmente, «realizando-se no processo da relação social, todo signo ideológico, e portanto também o signo lingüístico, vê-se marcado pelo horizonte social de uma época e de um grupo social determinado».<sup>9</sup>

Vistos dessa perspectiva, os fenômenos de sentido trazem em si as marcas do sistema produtivo que os engendrou, o que lhes dá uma configuração social e histórica e os coloca sob o mesmo regime de forças que rege o próprio sistema.

Estabelece-se a partir daí uma relação entre produção, produto, circulação e consumo somente apreensível a partir de uma análise que se concentre sobre o produto e remeta às condições de sua produção, que são também aquelas que regem simultaneamente a organização de sua distribuição e consumo.<sup>10</sup> O contexto adquire, assim, fundamental importância na compreensão das diversas mensagens e não mais é considerado uma dimensão externa e sim «a tradução da realidade no texto».<sup>11</sup>

---

05. BAKHTIN, M. (VOLOSHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Huicitec, 1979.

06. *Idem*, *ibidem*. p. 29.

07. *Idem*, *ibidem*. p. 32.

08. *Idem*, *ibidem*. p. 48.

09. *Idem*, *ibidem*. p. 30.

10. COHN, Gabriel. *Sociologia da Comunicação*. São Paulo, S.P., Pioneira, 1973, p. 155.

11. KOTHE, Flávio. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976, p. 62.

A própria noção de texto se amplia e toda a prática social, isto é, a economia, os costumes, a «arte», etc., passa a ser considerada como um sistema signifiante, estruturado como uma linguagem.<sup>12</sup>

A perspectiva semiótica, por não privilegiar nenhum tipo de mensagem em particular, representa uma significativa contribuição na diluição das fronteiras entre os diferentes textos; dessa forma, as classificações antes referidas, arte de elite, arte popular, arte de massa, literatura de consumo, arte superior, arte inferior, realidade e ficção adquirem uma mesma realidade discursiva.

Importa assim, no que se refere a essas diversas práticas significantes, não o estabelecimento de fronteiras rigorosamente (ou não) demarcadas e sim o questionamento da própria existência, necessidade e significação dessas mesmas fronteiras.

Numa sociedade complexa como a nossa, a diversidade de modos de vida deságua numa correspondente diversidade da produção simbólica. Marilena Chauí nos lembra que «além de fixar seu modo de sociabilidade através de instituições determinadas, os homens produzem idéias ou representações pelas quais procuram explicar e compreender sua própria vida individual, social, suas relações com a natureza e com o sobrenatural».<sup>13</sup> Essas representações compreendem a produção simbólica dos diferentes segmentos sociais que, ao produzi-las nelas se inscreve. São, conseqüentemente, perpassadas pelos traços mais marcantes do sistema produtivo, ou seja, a divisão social do trabalho e a luta de classes.

A classificação e demarcação das fronteiras entre essas produções também faz parte das representações de que fala Chauí. Assim, o próprio conceito de literatura e os juízos de valor dele decorrentes refletem o modo de pensar da ideologia dominante.

Outra contribuição metodológica da semiótica é a compreensão de seu próprio lugar na análise das práticas significantes, isto é «lugar de contestação e de autocontestação: um 'círculo' que não se fecha», «crítica da semiótica que leva a outra coisa que não à semiótica: à ideologia».<sup>14</sup>

12. KRISTEVA, Júlia. A semiótica, ciência crítica ou crítica da ciência. In: Introdução à semiótica. São Paulo S.P., Perspectiva, 1974, p. 27.

13. CHAUI, Marilena. O que é Ideologia. S.P. Brasiliense, 1980, p. 21.

14. KRISTEVA, Júlia. Op. cit. p. 31.

A ideologia é a categoria que permite articular no plano analítico sistemas simbólicos e sistemas sociais. Essa articulação, o fio a que me referi no início deste ensaio, não se dá a perceber ao nível do conteúdo manifesto. Impõe-se, portanto, «desvelar o trabalho constitutivo da significação anterior ao sentido produzido e/ou ao discurso representativo»,<sup>15</sup> ou seja, descodificar os mecanismos ideológicos subjacentes ao aparato retórico dos discursos.

A semelhança da outra cena apontada por Freud relativamente aos indivíduos emerge também uma outra cena da vida social.<sup>16</sup>

Desvendar a cortina que vela essa «outra cena» da vida social é compreender seus móveis, as estratégias de poder nela embricadas, atividade que desafia todo aquele voltado para a tarefa da leitura na sua dimensão mais profunda. Conforme mencionado anteriormente este tem sido o trabalho desenvolvido por um grupo de professoras de Teoria da Literatura na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais com alunos do primeiro semestre dos seus vários cursos. Ancoradas nas reflexões teóricas anteriormente expostas e colocando-nos no centro mesmo da vida social, procuramos assumir o controle dos fios que nos regem e compreender o discurso que nos fala.

A moderna banca de jornais se transpõe para o centro da sala de aula e transforma-se num programa de curso em que são analisadas criticamente várias das produções simbólicas de nossa sociedade.

O ponto de partida de tal trabalho é a idéia de que todo texto é ideológico em sua produção no sentido de que é engendrado pelo sistema produtivo que nele se inscreve. Isto, entretanto, não significa que tudo se reduza às dimensões do ideológico. E aqui vem um segundo ponto básico: mesmo ideológico, um texto, pela sua especificidade produtiva, pode desvelar a fonte produtora, abrindo espaços para seu próprio questionamento. Verifica-se o que Eliseo Verón<sup>17</sup> denomina efeito de cientificidade. A este contrapõe-se o efeito ideológico, caso em que a mensagem se volta para a fonte produtora não no sentido de repensá-la mas no de realimentá-la, reduplicá-la. Procede-se assim à

---

15. Idem, *ibidem*. p. 37.

16. ENRIQUEZ, Eugênio. Imaginário social e recalçamento e repressão nas organizações. In: *A história e os discursos*. (36/37) Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1974, p. 55.

17. VÉRÓN, Eliseo. *Sémiosis de l'idéologie et du pouvoir*. (28) Communications, Paris, 1978.

análise da especificidade discursiva de cada texto, suas condições de produção e de recepção, bem como as de sua circulação.

O trabalho se inicia com uma análise comparativa de jornais. Geralmente são escolhidos cinco jornais do mesmo dia e de locais diferentes (temos ficado no eixo Rio-São Paulo-Belo Horizonte por questões de limitações técnicas). Nesse momento, os alunos literalmente sujam as mãos com os jornais uma vez que não são poucos os que confessam não ter na sua leitura hábito regular. É uma forma de jogar a vida real dentro da escola e a escola na vida. É, então, feito um levantamento do material da primeira página levando-se em conta as notícias escolhidas para essa que é uma espécie de vitrine do jornal. São considerados os caracteres usados, tamanho e cor das letras das manchetes, presença ou não de fotos, etc., bem como suas implicações para o conteúdo das matérias. Segue-se uma visão global do jornal compreendendo as diversas seções que o compõem, bem como o espaço dedicado a cada uma delas, a presença de matérias assinadas, anúncios e editoriais. A essa primeira etapa, de caráter mais descritivo, segue-se uma leitura comparativa dos assuntos abordados procurando detectar as diferentes versões de um mesmo acontecimento e suas implicações ideológicas; o que foi omitido e o que foi enfatizado, o espaço de fala do poder e o dos discursos contestatórios, o noticiário econômico e o policial bem como as possíveis relações entre eles.

Tal análise permite a emergência das contradições sociais e a detecção dos mecanismos de racionalização dessas mesmas contradições. Desvelam-se também as estratégias de poder e sua dimensão persuasiva. A realidade camuflada emerge complexa e contraditória e o trabalho se revela uma prática de leitura extremamente rica e fecunda.

A persuasão estabelece a transição para o segundo módulo constituído pelo discurso publicitário. Estuda-se o anúncio em seus aspectos técnicos, em suas relações com o mecanismo de consumo e em sua função ideológica. Desvenda-se a cortina de uma mensagem altamente positiva, de um mundo ideal onde as crises, carências e contradições são mencionadas unicamente para serem resolvidas pelo objeto ou serviço anunciado. O anúncio é compreendido como o porta-voz de um sistema que ao mesmo tempo gratifica e reprime. Ao tematizar, em várias de suas mensagens, a liberdade de escolha, o discurso publicitário camufla a ausência de uma efetiva participação social favorecendo, conseqüentemente, as relações de dominação.

Na medida em que se constitui numa produção simbólica voltada para o lucro e maciçamente divulgada pelos mass media a publicidade faz parte do universo da indústria cultural. E este é o objeto dos módulos seguintes. Alternadamente são estudados a produção em quadrinhos desde Walt Disney a Mafalda passando pelos super-heróis, Henfil, Maurício de Souza, Lor e outros, sem esquecer as fotonovelas. A partir de um estudo da linguagem em sua dimensão verbal e visual, da caracterização das personagens, do ponto de vista da narrativa e do espaço em suas diferentes configurações, emergem as diversas formas de representação social, o espaço (ou a ausência de) para a emergência da consciência crítica e da criatividade. São abordados também aspectos referentes às relações de dominação, ao imperialismo cultural nessa que é talvez a única forma de leitura de grandes segmentos sociais e que se apresenta através de uma estratégia de mídia e de comunicação extremamente eficazes.

A questão entre uma produção para o povo ou do próprio povo introduz o estudo da cultura popular. O que é, em que consiste, como se caracteriza, quais as relações que tem com as outras produções simbólicas da sociedade são colocações que dão aos alunos a perspectiva da complexidade da cultura popular, do risco de atitudes populistas, elitistas ou paternalistas relativamente às suas mensagens. As paredes da sala de aula mais uma vez se ampliam para comportar a viva voz de cantadores, poetas, repentistas que nos levam suas composições, o cordel, o desafio, a embolada e suas narrativas plenas de vida. A afirmação de Paulo Freire<sup>18</sup> a respeito da precedência da leitura do mundo à leitura das letras se faz sentir vivamente através da produção de seres analfabetos, postos à margem da cultura oficial ou então tratados como curiosos espécimes, peças de museu. O museu do folclore.

Outros tipos de textos se revezam com os já citados. Assim é com a narrativa fílmica, com o livro de bolso, com a telenovela, com o desenho animado ou com a música popular.

O objetivo geral é dar ao aluno de letras — futuro professor — a dimensão da multiplicidade e da complexidade da produção simbólica de nossa sociedade, nela situando o que se convencionou chamar texto literário.

---

18. FREIRE, Paulo. Op. cit.

A convivência com textos tão diversos e sua determinação social viabiliza, tornando-a mais concreta, a concepção do texto como mosaico de citações e como um diálogo de textos a partir das colocações sobre intertextualidade, paráfrase e paródia feitas por Bakhtine e Kristeva.

A partir dessas perspectivas e relacionado a outras práticas textuais, o conceito de literatura se problematiza e enriquece. Não se trata de considerá-la como uma produção que se sobrepõe às demais, circunscrita a um espaço especial, asséptico, forma superior de arte. Procura-se, ao contrário, compreendê-la como igualmente vinculada ao sistema produtivo, sujeita às contradições sociais, à luta de classes e às estratégias de poder que percorrem as malhas da trama social.

O problema do conceito de literatura, uma das fortes razões de ser deste tipo de trabalho ora desenvolvido, constitui objeto de outra etapa dos nossos cursos juntamente com os estudos de poesia e ficção.

Pode-se perguntar ainda o que têm a ver tais atividades com uma Faculdade de Letras? De fato, a tradição atribui a estas instituições uma imagem de seriedade, voltada para os altos valores da cultura e das letras, as belas, quero dizer. A língua que nelas se estuda tem como parâmetro a praticada pelos grandes clássicos e pelos estratos cultos da população. A literatura estudada também é selecionada a partir de critérios que excluem e marginalizam grande parte da produção simbólica considerada inferior ou desprovida de valor estético. Como disse anteriormente, estas distinções e os juízos de valor que as informam ou que delas decorrem são expressões da ideologia da classe dominante que transforma suas «idéias particulares em idéias universais de todos e para todos os membros da sociedade».<sup>19</sup>

São, nas palavras de Marilena Chauí, universais abstratos uma vez que não correspondem a nada de real e concreto, (a não ser a própria dominação, completo eu). No real existem concretamente classes particulares e não uma desistoricizada universalidade humana.

Assim, as Faculdades de Letras cumprem seu papel na hegemonia do todo social e dão da realidade uma imagem abstrata e uniforme. Fora delas, o mundo palpita divergência e complexidade. Sua situação institucional contribui para reforçar uma relação imaginária do homem (aluno que será professor de outros tantos alunos) com suas reais condições de existência.

---

19. CHAUI, Marilena. Op. cit. p. 95.

Disse no início e repito que a atividade da leitura assim concebida é uma atividade desveladora do mundo, portanto, desequilibradora e geradora de desordem se confrontada com as expectativas do senso comum.

A escola — sobretudo nos países ditos em desenvolvimento — não mais pode se confinar à exigüidade de suas paredes e verbas mas deve abrir-se para o mundo no sentido de transformá-lo.

E se ainda dúvidas houver, é bom lembrar que são Faculdades de Letras, sem adjetivos ou restritivos.

This paper presents, on basis of the analysis of texts belonging to various semiotic systems, a critical view of the act of reading and its contribution to the conceptualization of Literature, as well as of the role of the Schools of Letters in Brazilian society.





## A Literatura de Ficção ou a Ficção da Literatura?\*

Este trabalho tem por objetivo discutir a relatividade do conceito de literatura tendo em vista a dificuldade de se estabelecer limites entre realidade e ficção. Para isso faz-se necessário estabelecer relações entre realidade e linguagem. Estas duas categorias não são distintas, já que toda apreensão do real é feita através da linguagem e esta é determinada pela cultura. Assim sendo, os conceitos de «literatura» são sempre relativos na medida em que são ideológicos.

Ao chegar a uma Faculdade de Letras e se matricular num curso de Teoria da Literatura, uma das primeiras necessidades do aluno é a de saber conceituar literatura e, conseqüentemente, distinguir um texto literário de um não literário. É curioso observar que, talvez, tenha sido esta a primeira preocupação de seu professor de literatura no II grau. Acostumado a respostas prontas, que, por sinal, não resolveram a questão que o preocupa, o aluno se espanta e até mesmo entra em pânico quando o professor lhe diz que não tem uma definição precisa e nem mesmo critérios rígidos que lhe permitam detectar as diferenças entre os textos literários e os de outra natureza. É então que o professor apresenta à turma o objetivo do curso, que se resume em uma palavra: ler. Agora o espanto é maior: como se pode pensar que um estudante de letras não sabe ler? Ler textos

---

\* Ensaio apresentado no VI Congresso Brasileiro de Teoria e Crítica Literárias e II Seminário Internacional de Literatura. Campina Grande — Paraíba — setembro/82.

produzidos pela sociedade, lendo esta sociedade e as relações que a engendram. Ah! ler não é apenas saber repetir o que diz o texto mas também refletir sobre ele, sua relação com outros textos e com o contexto que os produz ou sustenta. Mas, que relação se estabelece entre o texto e a realidade? Como se pode falar em ler uma realidade? Ler não é um ato que se aprende na escola, reconhecendo letras, juntando-as até que formem um sentido, não é, portanto, um procedimento diretamente ligado à língua, à linguagem? E qual a relação entre linguagem e realidade? Faz-se necessário então, evocar o signo lingüístico e falar de significante, significado e referente. Voltar aos primórdios da lingüística para salientar que estes elementos não são estanques e que não se pode falar de referente em estado puro, pois a captação do real se faz pela linguagem. Realidade e linguagem não são elementos distintos, pois qualquer apreensão do real sensível se faz por intermédio da linguagem. Torna-se interessante, então, um jogo, uma brincadeira: fala-se uma palavra e pede-se ao aluno que descreva a imagem que esta lhe sugere. A diversidade de caracteres de cada imagem suscita outras perguntas: — como um índio descreveria uma casa? E um habitante de tribo primitiva falaria de automóvel? A conversa abrange hábitos e costumes, como a história daquele índio que, ao receber uma máquina fotográfica, fotografou tudo, menos a família; ou a daquele pai indignado, pois ao revelar as fotografias das férias, tiradas por seu filho de 7 anos, não viu nem uma pessoa, só siris, caranguejos, etc.

Isso leva-nos a refletir sobre as diversas formas de se perceber o mundo e Guimarães Rosa é lembrado, quando em seu prefácio «Aletria e Hermenêutica»,<sup>1</sup> nos fala da possibilidade de se ver uma «realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento», como aquela criança que, diante de um túnel cisma e pergunta: — «Por que será que sempre constroem um morro em cima dos túneis?», ou da outra que diante de uma casa em demolição, observa: — «Olha, pai! Estão fazendo um terreno!».

E é ainda Guimarães Rosa que, salientando que a vida é para ser lida, «não literalmente mas em seu supra senso» nos leva até Platão e o Mito da Caverna. A percepção da realidade se dá conforme o lugar que o indivíduo ocupa no espaço físico, econômico, político,

---

1. ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. In: ———. Tutaméia — Terceiras estórias. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976. p. 3-12.

sócio-cultural. — O que é sombra e o que é o objeto em-si? — O que é ficção, o que é realidade? — O que é simulacro, o que é cópia?

— Você acredita em saci? — Eu, não! — Pois, eu acho que não existe mais, mas já existiu.

— E em disco-voador? — Claro, isto é uma realidade! — Eu não acho, é tão irreal quanto o saci.

Diálogos dessa natureza, que ocorrem na sala de aula e no dia-a-dia, são aparentemente ridículos e inúteis, mas, evidenciam a dificuldade de se estabelecer limites entre a realidade e a ficção. Os dois exemplos anteriores mesclam o que é chamado superstição e ufologia, o primeiro próprio de pessoas tidas como ignorantes e o segundo envolvendo cientistas e estudiosos; no entanto, as dúvidas persistem. Há quem não acredite que o homem foi à lua, e, hoje, o que era ficção científica se concretiza aos nossos olhos.

Platão fala de modelo, cópia e simulacro e bane o poeta da república porque considera a arte um simulacro, a cópia da cópia, a cópia desvirtuada do real.

Gilles Deleuze, em «Platão e o simulacro»<sup>2</sup> faz a chamada reversão do platonismo quando salienta que a função do simulacro é subverter a ordem hierárquica de modelo, cópia e simulacro mostrando que tudo é simulacro, tudo é representação. O simulacro é «a potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução».

Observemos que essa proposição se aproxima daquela de Guimarães Rosa «a estória não se quer história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota».<sup>3</sup> A relação estória/chiste configurada através do não-senso, «escanha os planos de lógica». A existência do não-senso nos permite questionar o senso-comum o que nos leva a concluir que a estória não só «não se quer história», mas é ela, a estória, o simulacro que nega a História e desmascara o seu papel de texto-verdade, pois como o diz Millor Fernandes, «a história é uma estória»; ou como o quer Machado de Assis: «E repare o leitor como a língua portuguesa é engenhosa. Um contador de histórias é justamente o contrário do historiador, não sendo um historiador, afinal de contas,

---

2. DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: ———. *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 267.

3. ROSA, J. Guimarães. op. cit., p. 3.

mais do que contador de histórias. Por que essa diferença? Simples, leitor, nada mais simples. O historiador foi inventado por ti, homem culto, letrado, humanista; o contador de histórias foi inventado pelo povo, que nunca leu Tito Lívio, e entende que contar o que se passou é «só fantasiar».<sup>4</sup>

As relações sócio-econômicas dão origem a conceitos diversos, a estratificações hierárquicas que conferem a um discurso, o estatuto de ciência, de história ou de ficção. O real é recortado, fragmentado e o homem se divide entre o pragmático e o poético, o trabalho e o lazer e, submetendo-se às regras do senso-comum, ao «princípio da realidade», abole o prazer, renega o não-senso.

Observemos alguns conceitos de literatura disseminados entre nós, não em uma perspectiva histórica vertical, mas numa leitura horizontal, comparativa. A escolha de textos se deu levando em conta o acesso dos alunos a eles e não por outras razões objetivas.

Maurice Léfèbve,<sup>5</sup> conceituando a literatura de «discurso como imagem», estabelece as diferenças tradicionais entre linguagem literária e linguagem usual, salientando que a primeira é gratuita, mais opaca e não há adequação entre significante e significado, pois o significante não se apaga inteiramente face ao significado, enquanto a segunda é eficaz ou interessada, mais transparente e há adequação entre significante e significado. Realça ainda que a linguagem literária se caracteriza por uma relação dialética entre materialização (linguagem dobrada sobre si mesma) e presentificação (mundo interrogado na sua realidade e na sua presença essencial).

Observemos que, em sua teorização, Lefébve separa linguagem e realidade, embora admita o interrelacionamento das duas. A partir daí faz-se necessário examinar o conceito de real, usado pelo autor, o que confirma nossas observações anteriores. O real é dividido por ele em: a) realidade prática, caracterizada pela ação marcada pela pergunta «Para quê?»; b) realidade teórico-prática, marcada pela possibilidade de verificação e coerência, pela objetividade e racionalidade para resposta da pergunta «— Como?»; c) a realidade estético-metafísica que seria a própria interrogação: «Por quê?».

---

4. MACHADO DE ASSIS, José Maria. História de 15 dias. In: ———. Obras Completas. Rio de Janeiro, Aguilar, 1953. p. 395-v. 3.

5. LÉFEBVE, Maurice-Jean. Estrutura do discurso da poesia e da narrativa. Coimbra, Almedina, 1975.

Podemos verificar aí uma separação arbitrária das ordens da realidade levando a um conceito idealista de literatura. Observemos também o reflexo da divisão platônica em modelo, cópia e simulacro embora o autor pareça reservar um lugar de destaque para a arte na sociedade, a ponto de falar da eficácia da linguagem literária, capaz de modificar a realidade.

Em nenhum momento, apesar de reconhecer que a arte é uma atividade social que reflete e propaga os valores da sociedade mesmo quando os denuncia, Léfebve usou a categoria ideológica para trabalhar o conceito de real e, conseqüentemente, o de literatura. O mundo fragmentado lhe é imposto e é por ele reproduzido, tudo se separa claramente, o prático, o teórico-prático e o metafísico.

Faz-se necessário nos determos em um outro conceito de real: «O real não é um dado sensível (como o afirmam os empiristas) nem um dado intelectual (como o afirmam os idealistas) mas é um processo, um movimento temporal de constituição dos seres e de suas significações e esse processo depende fundamentalmente do modo como os homens se relacionam entre si e com a natureza». «O real é o movimento incessante pelo qual os homens em condições que nem sempre foram escolhidas por eles, instauram um modo de sociabilidade e procuram fixá-lo em instituições determinadas (família, condições de trabalho, relações políticas, instituições religiosas, tipos de educação, formas de arte, transmissão dos costumes, língua, etc)». «Além de procurar fixar seu modo de sociabilidade através de instituições determinadas, os homens produzem idéias ou representações pelas quais procuram explicar e compreender sua própria vida individual social, suas relações com a natureza e com o sobrenatural. Essas idéias ou representações, no entanto, tenderão a esconder dos homens a modo real como suas relações sociais foram produzidas e a origem das formas sociais de exploração econômica e de dominação política. Esse ocultamento da realidade social chama-se ideologia. Por seu intermédio os homens legitimam as condições sociais de exploração e de dominação, fazendo com que pareçam verdadeiras e justas».<sup>6</sup>

A transcrição das palavras de Marilena Chauí, retomando conceitos de Marx e de Althusser, se fez para que pudéssemos aproximá-las daquelas de Deleuze e de Guimarães Rosa.

---

6. CHAUI, Marilena. O que é Ideologia. São Paulo, Brasiliense, 1981. p. 19 a 21.

O senso-comum, produto da ideologia dominante, dita modelos, copias e simulacros, enquanto o simulacro, revelando seu caráter de representação, instaura o não-senso, o caos que contesta a ordem instituída.

Outros conceitos de literatura examinados não levam em conta os aspectos discutidos anteriormente e continuam seccionando o real.. Judith Grossman<sup>7</sup> fala que a obra literária transforma o mundo em linguagem, logo admite a separação entre realidade e linguagem, além de estabelecer diferenças entre a linguagem literária e a linguagem usual, ao apresentar a obra literária «como um discurso através do qual um sujeito apresenta a sua visão da realidade como um conhecimento ordenado, simultaneamente plurívoco e unívoco, aberto e fechado, em linguagem concomitantemente conotativa e denotativa». Propõe ainda um nível de excelência, em que o texto resumiria em si a máxima carga semântica à máxima carga cognitiva. Ao colocar como paradoxo essencial da literatura, o fato de a linguagem se fazer mais real do que o real não o faz para mostrar que o real também é linguagem e representação, mas para afirmar que «o ficcional refere-se a um outro real que eleva o real em si a uma visão integrada e inteligível, fazendo com que ele se experimente em termos universais, uma relação».

Observamos aí a idealização do discurso literário em relação aos outros discursos e à realidade.

Flávio Köthe<sup>8</sup> salienta aspectos importantes para o estudo do conceito de literatura, como o aspecto ideológico, a relação texto/leitor etc., mas a sua capacidade de questionar deixa escapar juízos de valores difíceis de serem operacionalizados. Define a obra literária como o encontro do artefato com o objeto estético e afirma que a obra só é artística quando transcende o horizonte limitado da ideologia, pois «as grandes obras são pactos entre forças contraditórias, formações de compromisso entre tensões, em estado de equilíbrio precário». Mesmo declarando que «a arte é engajada querendo ou não» e que «nunca deixa de envolver o ideológico», salienta que a «grande obra de arte sempre transcende a ideologia de um determinado grupo social e as necessidades imediatas de um momento histórico».

---

7. GROSSMANN, Judith. *Temas de teoria da literatura*. São Paulo, Atica, 1981.

8. KÖTHE, Flávio R. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo Cortez, 1981.

Será adequado o critério de se valorizar o texto «literário» através de sua relação com a ideologia dominante? Outros textos que não os «literários» não podem manter viva a contradição, transcendendo assim a ideologia?

Os marxistas, falando de uma estética marxista, propõem como literário o texto que denuncie a ideologia dominante, o que Flávio Köthe recusa, afirmando que a arte trivial é a arte «engajada de direita, enquanto a arte engajada é a arte trivial de esquerda. Só que nenhuma delas é arte». O autor demonstra muito bem as inversões operadas pela crítica marxista, mas continua conceituando arte com A maiúsculo, conferindo ao texto literário um estatuto de superioridade. Vale lembrar que o que é marginal escapa por cima ou por baixo.

Luís Costa Lima,<sup>9</sup> a partir da distinção entre real e realidade, quando considera a segunda como a natureza prévia e independente do homem, e o primeiro como a nomeação e formulação de molduras, reconhece que «não há um real previamente demarcado e anterior ao ato de representação. Entre este e aquele, erige-se uma rede de classificações que torna o real discreto e enunciável a partir do princípio hierárquico orientador da classificação». Assim é que afirma «a obra mimética, portanto, é necessariamente um discurso com vazios (Iser), o discurso de um significante errante, em busca de significados que o leitor lhe trará». «O produto mimético é, então, num esquema, algo inacabado, que sobrevive enquanto admite a colocação de um interesse diverso do que o produza». Salienta ainda que por estarem «mais diretamente empenhadas com a realidade, as ciências históricas domesticam a multiplicidade dos tempos e as aclimatam ao ideário burguês do pensamento. Só indiretamente ligado à realidade, o poético vive a trepidação dos tempos, faz-se sua testemunha devora continuamente seus pais».

Perguntamos então: — Só a obra poética se realiza ao ser acolhida pelo leitor? Se a produção do leitor é que transforma o esquema da obra em representação de realidades diversas, realidades estas que interferirão em sua postura perante o mundo, não pode o leitor, lendo criticamente um texto da História, um discurso político, uma

---

9. COSTA LIMA, Luís. Representação social e mimesis. In: ———. Dispersa demanda. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981. p. 216 a 233.

———. O questionamento das sombras: Mimesis na modernidade. In: Mimesis e modernidade. Formas das sombras. Rio de Janeiro, Graal, 1980.

reportagem jornalística detectar vazios e preenchê-los diferentemente do interesse de quem produziu, invertendo a proposta inicial do texto? Dizer que o discurso científico ou o histórico não tem vazios é tê-los apenas de acordo com a expectativa de quem os escreveu.

Ao conceber o mundo e tentar explicá-lo, as narrativas míticas não separavam ficção e realidade, a fantasia era parte integrante de sua concepção de mundo, como o é do mundo infantil, logo não havia nas sociedades primitivas um lugar especial para a arte. O desenvolvimento e o progresso procuram dar a cada coisa o seu lugar. Assim o poético foi banido das representações sociais e obteve um lugar à parte, como bem o demonstra Costa Lima ao mostrar a possibilidade de se confundir o poético com o zoológico da linguagem. Rejeitando o ficcional, o discurso científico assegura a sua verdade, a sua objetividade e quer ser lido, verificado e comprovado. O texto histórico quer ser lido como verdade e, oficialmente passa de geração a geração, através da reprodução nas escolas. As figuras de Pedro Álvares Cabral, de Tiradentes ou de Caxias, estão registradas em nossa mente como heróis. O texto histórico não se quer contestado, é, pois, interessante que se tenha uma categoria específica de textos a que se chama ficcional, como é conveniente à sociedade a existência das prostitutas para que as mulheres sérias sejam respeitadas.

A experiência de se colocar lado a lado, na sala de aula, um conto e uma reportagem policial sem informações da fonte bibliográfica foi particularmente interessante. Na tentativa de se levantar diferenças, os mesmos argumentos foram utilizados para comprovar que o conto era uma reportagem, ou que a reportagem era conto. Linguagem denotativa ou conotativa, por exemplo: — Qual é o sentido primeiro de uma palavra? Tal separação não é a mesma de realidade/ficção, de modelo/simulacro, de objeto/sombra?

Um curso sobre a narrativa pós-64,<sup>10</sup> no Mestrado de Literatura Brasileira na FALE/UFMG, permitiu-nos uma reflexão conjunta sobre problemas dessa natureza. Discutindo Vercos,<sup>11</sup> Marghescou,<sup>12</sup> Balibar

10. Seminário de Literatura Brasileira ministrado sob a direção da Profa. Dra. Leticia Malard.

11. VERCOS. *Mais la Littérature*. In: VERCOS et alii *Colloque sur la situation de la Littérature du livre et des écrivains*. Paris, Sociale, centre d'études et des recherches marxistes, 1976.

12. MARGHESCOU, M. *El concepto de literariedad*. Madrid, Taurus, 1979.



e Macherey<sup>13</sup> e outros críticos, tentou-se uma leitura dos livros de Gabeira,<sup>14</sup> Alfredo Sirkis,<sup>15</sup> Frei Beto,<sup>16</sup> Poerner<sup>17</sup> e A. Calado,<sup>18</sup> na tentativa de se estabelecer critérios para se distinguir o literário e o não-literário, já que todos versavam sobre a mesma temática. Houve por exemplo, na tentativa de se ler sem investir no texto «códigos semânticos aleatórios — condição primária da leitura ficcional para construir o sentido do texto», segundo Leticia Malard,<sup>19</sup> os mesmos problemas ocorridos na experiência de classe. Ao que parece, o leitor já lê o livro diferentemente quando o sabe documento ou ficção. Para o primeiro caso afirmou-se que a linguagem era «racional, sintética e neutra», com a «metáfora em grau zero» e para o segundo defendeu-se uma literariedade verificável pelo trabalho com a linguagem. Ora, ao se examinarem dois textos pôde-se provar que tal diferença não existia, pois o texto-documento possibilitava uma leitura eivada de conotações.

É interessante observar que tais procedimentos são freqüentes, lembramo-nos, por exemplo, de um leitor de *Em Liberdade* de Silviano Santiago<sup>20</sup> que se decepcionou quando lhe foi revelado que aquele não era o depoimento de Graciliano Ramos, pois ignorara a revelação de que se tratava de ficção. Assim podemos perceber que não é fácil detectar marcas de literariedade no texto e como o afirma Philippe Lejeune,<sup>21</sup> a respeito da autobiografia, estabelece-se um pacto

---

13. BALIBAR, E et MACHEREY, P. Sobre a literatura como forma ideológica — algumas hipóteses marxistas, in: ———. *Literatura, significação e ideologia*. Lisboa, Arcádia, 1979.

14. GABEIRA, Fernando. *O que é isso, Companheiro*. Rio de Janeiro, Codecri, 1980.

—————. *Crépúsculo do macho*. Rio de Janeiro, Codecri, 1980.

15. SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários*. São Paulo, Global, 1981.

16. BETTO, Frei. *Cartas da prisão*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

17. POERNER, Arthur J. *Nas profundas do inferno*. Rio de Janeiro, Codecri, 1979.

18. CALADO, Antônio. *Reflexos do balle*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

19. MALARD, Leticia. Análise Contrastiva de *O que é isso, Companheiro?* de F. Gabeira e *Reflexos do balle* de A. Calado. In: ———, et alii. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, Imprensa UFMG, 1982 (no prelo).

20. SANTIAGO, Silviano. *Em Liberdade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

21. LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. In: *Poétique* 13, Paris, Seuil, 1973.

entre autor e o leitor e, a partir desse pacto, firmam-se as condições de legibilidade do texto. O texto de *Que é isso, Companheiro de Gabeira* pode ser lido como ficção por alguém que não conheça a história brasileira; assim como um texto de ficção de Silviano Santiago pôde ser lido como documento.

E então? Como conceituar literatura? Como distinguir um texto literário e um não-literário? E mais, como distinguir a boa literatura e a má produção literária? Quais são os critérios utilizados para se consagrar um autor e relegar outro ao segundo plano? Affonso Romano de Sant'Ana<sup>22</sup> já coloca essas questões, quando propõe uma leitura que não se baseie no discurso ideológico da autoridade.

Alguns críticos concordam em que os critérios para se reconhecer e valorizar o texto literário são ideológicos, culturais e portanto relativos, como o faz muito bem Marisa Lajolo<sup>23</sup> reconhecendo «a literatura como instauração de uma realidade apreensível apenas na medida em que permite o encontro de escritor e leitor sem que, entre ambos haja qualquer acordo prévio quanto a valores, representações etc. (exceto é claro, o acordo prévio inerente a qualquer situação de linguagem o que já não é pouco)». Mas ainda resta uma pergunta: — Essa situação reduz-se ao texto literário ou a significação de qualquer texto é provisória, não só a literária?

Em uma sociedade em que é preciso ser sério, em que o princípio da realidade sufoca o princípio do prazer, a arte tem a função de manter vivo o elemento poético extirpado do dia-a-dia, mas sua função não é apenas esta, apontada por tantos textos, é, principalmente, afirmar-se como simulacro para negar o modelo. O texto literário é aquele que sustenta sua própria ficcionalidade em oposição aos textos que se querem próximos da realidade, tradutores de uma verdade verificável; e é assim que ele nos permite ver o que de ficção há nos outros textos. Por isso é que as narrativas fantásticas, os contos de fadas, começam com o clássico «Era uma vez» ou «Em um reino bem distante daqui, havia um rei», que segundo Marthe Robert<sup>24</sup> é a mais bela forma de iniciar-se uma

---

22. SANT'ANA, Affonso Romano de. *Por um novo conceito de literatura (brasileira)*. Rio de Janeiro, Eldorado, 1977.

23. LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. São Paulo, Brasiliense, 1982. p. 93.

24. ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Gallimard, 1972. p. 82.

estória, aliás, a única possível porque deixa subentendido que o romance é, antes de tudo, ficção. E acrescentaríamos: tão ficção quanto as outras narrativas, ou tão real quanto o que se quer real, pois como o afirma Clarice Lispector,<sup>25</sup> aproximando-se de Guimarães Rosa, «E quero aceitar minha liberdade sem pensar o que muitos acham: que existir é coisa de doido, caso de loucura. Porque parece. Existir não é lógico».

Ce travail a pour but de discuter quelques concepts de littérature, parmi des plus fréquents, à partir de la présupposition que les frontières entre la fiction et le réel sont relatives. C'est pourquoi on a besoin également d'établir les rapports entre la réalité et le langage. Ces deux catégories ne sont pas distinctes, puisque toute l'appréhension du réel est faite à travers le langage et celle-là est déterminée par la culture. Voilà pourquoi les concepts de «littérature» sont toujours relatifs dans la mesure où ils sont idéologiques.

---

25. LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977. p. 26.

Este trabalho é fruto de experiências em sala de aula e de discussões em grupo de estudos do setor de Teoria da Literatura da FALE/UFMG composto pelos seguintes membros: Haydée Ribeiro Coelho, Maria Helena Rabelo Campos, Maria das Graças Rodrigues Paulino, Nancy Maria Mendes, Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova.



## Esboço de Leitura: Análise Comparativa de Textos

Análise de textos literários e considerados não-literários, tendo como objetivo mostrar as diferenças e semelhanças das diversas formações discursivas. Esse estudo volta-se, também, para uma leitura do ideológico e para a necessidade de se repensar o conceito de literatura.

### 1. Introdução

Este trabalho resulta de discussões entre professores e alunos.<sup>1</sup> Ao analisarmos três textos referentes ao problema do menor — a letra de «O meu Guri» de Chico Buarque, um anúncio e uma notícia de jornal —, pretendemos evidenciar as diferenças e semelhanças das diversas formações discursivas, produzidas em nossa sociedade. Nesse sentido, achamos que se pode falar de um modelo teórico de análise nos termos sugeridos por Affonso Romano de Sant'Anna.<sup>2</sup> Nossa abordagem volta-se, também, para uma leitura do ideológico e para a necessidade de se repensar o conceito de literatura.

---

1. Colaboraram nas discussões dos textos analisados as professoras de Teoria da Literatura: Maria Helena Rabelo Campos e Ivete Lara Camargos Wafty. Este trabalho introduziu o curso de Estrutura da Obra Literária I (2º semestre de 1982).

2. SANT'ANNA, Afonso Romano de. Por um novo conceito de literatura (brasileira). In: Por um novo conceito de literatura brasileira. Rio de Janeiro, Eldorado, 1977. Esclarecemos que o crítico em seu ensaio chama a atenção para a exclusão do estudo da literatura de massa nas Faculdades de Letras e nos Cursos de Comunicação. Ao propor a leitura desses textos sugere «uma leitura de inclusão que absorva a leitura por exclusão». (p. 15). É importante

Por uma questão didática, procederemos à análise dos textos, separadamente. Isso não significa considerá-los como unidades estanques.

## 2. «O meu guri» (ver anexo)

O poema apresenta quatro estrofes e um refrão: «Olha aí, aí o meu guri, olha aí». Trata da vida e morte de um menino advindo de uma classe social marginalizada.

A primeira referência ao guri vem expressa por «meu rebento». O «rebento» é o fruto, o início do desenvolvimento, é o descendente de família ilustre. Essa expressão conotadora de uma cadeia de significados positivos adquire um sentido contrário, no poema, ao associar-se a «não era o momento dele rebentar». O verbo rebentar traduz a idéia de um aparecimento com violência.

O aspecto negativo de que se reveste o nascimento do guri se acentua com as expressões: «cara de fome» e «e eu não tinha nem nome pra lhe dar». No plano afetivo, o guri é carente como sua mãe. A dependência de ambos — mãe e filho — resulta num jogo de doações mútuas de ordem afetiva e econômico-social. São elucidativos os versos:

«Chega suado e veloz do batente e traz sempre um presente  
pra me encabular»

«Eu consolo ele, ele me consola  
boto ele no colo pra ele me ninar  
de repente acordo, olho pro lado  
e o danado já foi trabalhar, olha aí»

Apesar dessa interdependência, o filho tem o papel de provedor da mãe. É ele quem lhe fornece identidade, bens materiais, através do seu «trabalho». No contexto social, em que se inserem, a mãe e o guri têm aspirações que se identificam com as dos dominantes. Paradoxalmente, porém, por um processo de inversão, o «chegar lá» do guri e, conseqüentemente, o da mãe será feito na marginalidade.

---

reforçar o intuito do autor: «O que se propõe aqui, enfim, é que se pare com essa leitura de exclusão (vanguarda, formalismos, belas-artes, kitsch) e proceda-se uma leitura de inclusão reinterpretando-se o todo e as partes dialeticamente». (p. 28, 29).

Os objetos de que a mãe é portadora indiciam sua relação imaginária com o mundo. Com a identidade do Outro (Eu social), a mãe passa a identificar-se com o espaço que é o de «lá» e não o de «cá» do morro, espaço dos excluídos e oprimidos em que ela se encontra.

Na terceira estrofe, continua a delinear-se o quadro de contradições em que se movem a mãe e o guri. Chega a haver uma reprodução dos temores da classe dominante na classe dominada. Pela ambigüidade sugerida pelo poema, pode-se ler a expressão «essa onda de assaltos tá um horror» de forma múltipla. Assim, se por um lado, o marginal se vê sobressaltado pelo perigo que lhe oferece alguém de condição semelhante a sua, por outro, o guri, enquanto marginalizado, sente a ameaça da polícia. Por esse jogo de inversões, o poeta denuncia a realidade: a violência do marginal contraposta à violência da polícia.

Na última estrofe do poema, aparece a concretização do «chegar lá» desse guri. O fato particularizado no poema — a vida do «meu guri» — só pode ser entendido numa dimensão em que os desequilíbrios econômicos geram desigualdades sociais. A sociedade produz os «guris» e marginaliza-os. Esse processo de discriminação atinge seu ápice com a morte do guri. Retorna-se ao equilíbrio social, institui-se o discurso da ordem, do Mesmo, sem a necessária mudança na composição das forças sociais. Se a sociedade propõe a morte como solução para os conflitos, não se pode dizer o mesmo quanto à posição do poeta.

Ao utilizar-se da ironia trágica, do entrecruzamento de vozes, como veremos mais adiante, o poeta não tem a intenção de mostrar, de forma redundante, o fim dos pivetes. Se assim ocorresse, pairaria sobre o texto uma dimensão trágica e excludora de uma perspectiva de denúncia. O poema provocaria em nós o efeito anestesiador da catarse. Conforme nos mostra Northrop Frye:

«a ironia isola da situação trágica o sentido de arbitrariedade, de ter a vítima sido infeliz, escolhida ao acaso ou por sina, e de não merecer o que lhe acontece, mais do que qualquer outra pessoa. Se não há uma razão para escolhê-la para a catástrofe, é uma razão inadequada, e suscita mais objeções do que responde».<sup>3</sup>

---

3. FREYRE, Northrop. Anatomia da crítica. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973. p. 47.

Se o guri é vítima da sociedade, a punição imposta a ele possibilita mais um questionamento político e econômico-social do que comisseração diante do acontecido.

O relacionamento entre as vozes que se entrecruzam com diferentes entonações gera a polifonia no texto. A presença da ironia resulta justamente desse confronto de vozes. Observa-se na canção a existência de um interlocutor a que se dirige se fala da mãe: «seu moço». Ao longo do texto, a fala do poeta e da mãe interpenetram-se. Na última estrofe e sobretudo nos versos: «o guri no mato, acho que tá rindo./ acho que tá lindo de papo pro ar», a «loucura» da mãe parece atingir o auge por sua atitude passiva diante da morte do filho. Ora, é a ironia do poeta que modifica essa dimensão. As expressões «rindo» e «lindo» conotadoras da inocência do guri contrapõem-se ao aspecto grotesco de «papo pro ar» e à desproporção de forças: «o alvoroço demais». A «loucura» da mãe é um artifício do poeta para denunciar a violência em vários níveis: violência da sociedade manifesta na insanidade da mãe diante da situação, violência do aparato policial ante a desproporção de forças.

Tendo em vista tais considerações, não podemos concordar com a afirmação de Gilberto de Carvalho, no que se refere à mãe do guri: «Só que a mãe, ingênua, desconhece a verdadeira identidade do filho, membro da mais nova confraria dos centros urbanos, surgida nos últimos vinte anos: a confraria dos pivetes».<sup>4</sup> Não nos parece este o sentido do texto.

O guri transita o espaço de «cá» do morro e o espaço de «lá», lugar de prestígio e ascensão social. Como elemento que transita entre esses dois espaços, possibilita revelar as contradições existentes na sociedade. Nessa perspectiva, tanto a mãe quanto o guri oscilam entre o senso e o não-senso. Chamamos de senso a tudo aquilo que está ligado às normas, aos preceitos, aos valores sócio-econômicos e políticos da vida dos dominantes assimilado pelos dominados. O não-senso relaciona-se com a marginalidade em que vivem a mãe e o guri. Contraditoriamente, a existência do não-senso é imprescindível para a permanência do status quo, do senso numa sociedade classista como a nossa, inserida no capitalismo internacional.

---

4. CARVALHO, Gilberto de. Chico Buarque. Análise poético-musical. Rio de Janeiro, Codecri, Rio de Janeiro, 1982, p. 118-120.



### 3. «Strangers in the night».

Passemos agora à análise do anúncio. Vejamos de que modo se posiciona diante do contexto em que se insere.

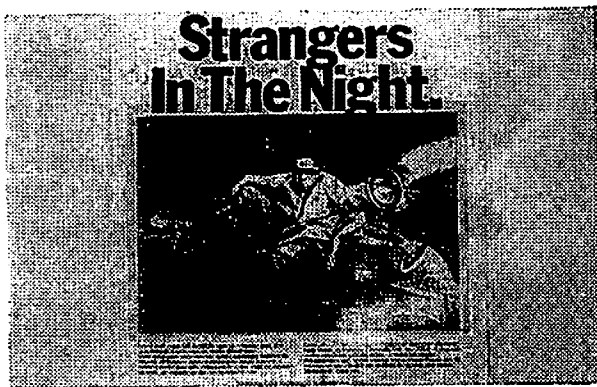


Figura 1

Antes de mais nada, para a compreensão desse texto é preciso esclarecer que ele surgiu no período em que Frank Sinatra veio ao Brasil. A entrada para o show custava Cr\$ 20.000,00, quantia bastante significativa, considerando uma distribuição desigual de renda.

O anúncio tem como título o nome da conhecida canção americana interpretada por Frank Sinatra: «Strangers in the night». No que se refere a sua apresentação, o anúncio assemelha-se a uma notícia, na secção policial. A imagem é em preto e branco. Mostra alguns menores com tarja preta nos olhos. Despojados de identidade e de qualquer bem material contrastam com carros luxuosos, bens que integram o consumo da sociedade capitalista. O jogo que se dá entre o título do anúncio, da foto e do texto são significativos para a compreensão do todo, como será visto.

Há aspectos retóricos do anúncio que merecem ser estudados. Trata-se de sua «formação discursiva essencialmente voltada para a persuasão».<sup>5</sup>

---

5. CAMPOS, Maria Helena Rabelo. O Canto da Sereia. (Uma análise do discurso publicitário). Dissertação de Mestrado, p. 31.

O anúncio parte da premissa de que aquele que pode «pagar Cr\$ 20.000,00 para ver o Sinatra, pode doar uma bolsa de estudos para um menor abandonado». A primeira vista, portanto, o anúncio tem como objetivo o problema do menor abandonado. É a partir do segundo parágrafo, sobretudo, que fica clara a ação persuasiva do texto. Para que atinja o receptor a que ele se destina, preferentemente — «aquele que pode pagar Cr\$ 20.000,00 para ver o Sinatra» —, é importante a promessa de dedução do Imposto de Renda. É a garantia que o «benfeitor» tem do lucro que advirá de sua doação. Aqui se concretiza o que Haquira Osakabe afirma:

«para a emissão de todo o discurso, à parte a finalidade específica que garante sua motivação, o locutor tem a necessidade de ter também garantido certo número de significações que considera suficientemente aceitas e assimiladas no ouvinte, cujo desconhecimento pode levar o ouvinte a simplesmente recusar o discurso que lhe é dirigido».<sup>6</sup>

Retomemos, ainda, no segundo parágrafo, o processo analógico que se estabelece pelo deslocamento do sentido primeiro de «Strangers in the night» para a situação marginal dos menores. A ênfase na exclusão, em que vivem se traduz nas expressões: «como um estranho na noite, um estranho no dia, um estranho na vida». É importante ressaltar, também, o envolvimento emocional do receptor no sentido de engajá-lo nos interesses propostos pelo anúncio. O tom apelativo e emocional presente no segundo parágrafo modifica-se no terceiro. Salientem-se as formas imperativas: «ligue», «diga» e «faça».

O anúncio finaliza-se com a garantia do anunciador de uma «melhor impressão do nosso país». Perguntamo-nos, então, como fica o problema do menor?

Se a função do anúncio era aparentemente resolver a questão do menor, percebe-se que se limita a modificar a impressão do nosso país diante do estrangeiro. Nesse anúncio, vê-se que as soluções propostas para os problemas sociais se traduzem numa ação ideológica<sup>7</sup> mascaradora das condições reais de existência. Ressaltam-se

---

6. OSKABE, Haquira. *Argumentação e discurso político*. São Paulo, Kairós, 1979, p. 60.

7. Cf. ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Trad. Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa, Presença, s/d., 120 p.

as disparidades de renda geradas por uma estrutura sócio-econômica fundada na relação capital/trabalho. «Strangers in the night» ao mascarar o real, reproduz o sistema produtivo em que está inserido e faz com que o receptor mantenha uma relação imaginária com a instância social.

#### 4. Mãe acusa polícia (ver anexo)

Aqui estamos diante do mesmo problema focalizado em «O meu guri». Trata-se de uma notícia, em que a mãe de um menor de dezesseis anos pede a abertura de um inquérito para apurar seu assassinio e de um vizinho, por policiais. Nessa notícia de jornal domina o discurso indireto. As falas das diferentes personagens estão absorvidas pela perspectiva de um único narrador, deixando patente a violência daqueles, que, investidos de poder, procuram expurgar do processo social menores que pertencem às classes sociais de baixa renda. É importante acentuar que nesse texto não ficam claras as causas da prisão dos menores. A propósito deles, sabe-se que são colegiais que «retornavam do Ginásio do Jardim Veloso». A arbitrariedade do acontecido vai desde a prisão dos menores até à morte dos mesmos.

#### 5. Conclusão

No primeiro texto «O meu guri» de Chico Buarque, as contradições sociais não são aplainadas. Ao contrário, o poeta deixa emergi-las no espaço de seus versos. Vimos que a ironia trágica, o cruzamento de vozes no texto e uma série de inversões foram alguns recursos de que o poeta se valeu para tratar a questão do menor de forma denunciadora.

O anúncio conservou o «status quo», mascarou as disparidades sociais e ilusoriamente falou em nome da classe dominada. As inversões realizadas no texto servem de sustentação para a reprodução do sistema produtivo.

No texto do jornal temos uma explicitação da violência de forma clara. É preciso acentuar, no entanto, que nele domina uma unicidade de ponto de vista, diversamente do que ocorre no poema «O meu guri».

Na busca do descentramento crítico, esse estudo não pretendeu privilegiar o texto literário, mas evidenciar as diferenças e semelhanças das diversas formações discursivas, como já acentuamos. Embora não seja nosso intuito conceituar literatura, pelas considerações feitas, em relação aos textos por nós analisados, pode-se dizer que o texto literário não tem um fim pragmático, como é o caso dos textos do anúncio e do jornal. Relembrando aqui o fato de que nenhum texto se realiza sem a recepção, saliente-se o papel do leitor que diante de textos pragmáticos e ficcionais é levado a passar da superfície textual para o espaço textual.

Cette étude est une approche de textes littéraires et non-littéraires ayant pour but mettre en lumière les différences et les ressemblances des différentes formations discursives. Elle relève d'une lecture de l'idéologie et de la nécessité de repenser le concept de littérature.

## O meu guri

Quando, seu moço, nasceu o meu rebento  
não era o momento dele rebentar  
já foi nascendo com cara de fome,  
e eu não tinha nem nome pra lhe dar.  
Como fui levando não sei lhe explicar.  
Fui assim levando, ele a me levar  
e na sua meninice ele um dia me disse  
que chegava lá, olha aí, olha aí  
olha aí, aí o meu guri, olha aí  
olha aí, é o meu guri e ele chega.

Chega suado e veloz do batente e traz sempre um presente pra  
me encabular tanta corrente de ouro, seu moço,  
que haja pescoço para enfiar.  
Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro  
chave, caderneta, terço e patuá  
um lenço e uma penca de documentos  
pra finalmente eu me identificar, olha aí  
olha aí, aí o meu guri, olha aí  
olha aí, é o meu guri e ele chega

Chega no morro com o carregamento  
pulseiras, cimento, relógio, pneu, gravador.  
Rezo até ele chegar cá no alto  
essa onda de assaltos tá um horror  
Eu consolo ele, ele me consola  
boto ele no colo prá ele me ninar  
de repente acordo, olho pro lado  
e o danado já foi trabalhar, olha aí  
olha aí, aí o meu guri, olha aí  
olha aí, é o meu guri e ele chega

Chega estampado, manchete, retrato  
com venda nos olhos, legenda e as iniciais  
eu não entendo essa gente, seu moço  
fazendo alvoroço demais  
o guri no mato, acho que tá rindo,  
acho que tá lindo de papo pro ar  
desde o começo eu não disse, seu moço?  
Ele disse que chegava lá  
Olha aí, olha aí,  
olha aí, aí o meu guri, olha aí  
Olha aí, é o meu guri.

(Chico Buarque de Holanda)

### MAE ACUSA POLICIA

Teresa de Moraes Justino, 46 anos, viúva, solicitou ontem ao delegado adjunto Antônio Siqueira Ramos, de Osasco, abertura de inquérito para apurar a morte de seu filho Valdecir Justino, 16 anos, e de seu vizinho Marcos Antônio, da mesma idade, segundo ela assassinados por policiais militares. Teresa informou que os dois foram presos por patrulheiros do Tático Móvel, dia 25 de março, quando retornavam do Ginásio do Jardim Veloso. Ela e sua filha Vera Helena Justino, 25 anos, os procuraram em vão em vários distritos e hospitais. Dia 30 de março, foram informados que os seus corpos tinham sido encontrados na estradas que liga os municípios de Barueri e Santana do Paraiba. No necrotério do Instituto Médico Legal de Osasco, constatou que foram mortos com tiros na cabeça. Teresa acrescentou que Valdecir confessou à irmã, dias antes de ser executado, que fora ameaçado de morte por policiais militares e que estava com medo.

Folha de São Paulo, quinta-feira 6 de maio de 1982.

## Práticas de Seleção de Leitura

Caracterização das práticas sociais de seleção de leitura e sua relação — com o modelo literário como discurso privilegiado.

### I — IMPORTANCIA E DESPREZO DA LEITURA

A história da leitura constrói a história da escrita. E como nenhum texto pôde até hoje ser lido por todos os leitores, ou nenhum leitor até hoje conseguiu ler todos os textos, a história da leitura tem de ser posta em jogo com a história da falta da leitura. Lê-se um texto em vez de outro, e esta escolha não radica na liberdade do indivíduo leitor. Há práticas institucionalizadas de seleção de leitura, que determinam quais textos serão lidos, e quais indivíduos os lerão.

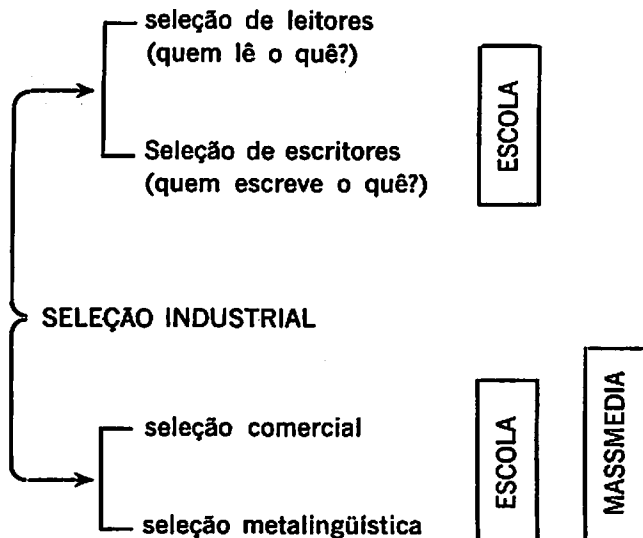
Os discursos sobre literatura constituem uma prática de seleção de leitura e legitimam outras. Inseridos na tensão social-cognitiva entre o lido e o não-lido, seu percurso revela o deslocamento em direção à oposição literário/não-literário, descontextualizando seu objeto — Literatura — numa idealização fechada e triunfalista. Assim, deslocado, o texto se coloca acima da história, da realidade, da vida social. Este texto idealizado, ao contrário dos textos reais, parece prescindir da leitura real de leitores reais para se configurar.<sup>1</sup>

---

1. Cf. MACHEREY, Pierre. Pour une théorie de la production littéraire. Paris, Maspers, 1966;

O privilegiamento do literário, ao tornar o texto independente do público leitor, pretende apresentar-se como um modo de se reagir contra a transformação do texto em mercadoria. Na verdade, seu efeito acaba sendo garantir a posse do texto para um pequeno grupo de elite, que domina práticas de seleção de leitura reforçadoras da discriminação.

## II — PRATICAS DE SELEÇÃO DE LEITURA (quadro esquemático)



## III — ALGUNS COMENTARIOS

### 1. Sobre a seleção de leitores

Além dos analfabetos (no Brasil, mais de 20 milhões de pessoas), há muitos outros indivíduos, alfabetizados, que são excluídos do universo da escrita/leitura, porque não há textos endereçados (adequados) a eles. O leitor típico brasileiro, configurado pelos textos, tem no mínimo 1º grau completo. Mesmo assim, a maioria só tem acesso a um tipo «degenerado» de texto, no qual o nível de redundância lingüística formal necessário à compreensão é manipulado ideologi-



camente na configuração do real textual. O texto simples identifica-se ao texto não-questionador. A escola ratifica tal manipulação, ao formar leitores dóceis, em vez de leitores críticos.

## 2. Sobre a seleção de escritores

A escola inibe a criação de textos dentro de modelos literários. Ninguém aprende na escola a escrever, por exemplo, um conto ou uma peça teatral. Isso é acompanhado de uma mitificação do trabalho do escritor, que é visto como aquele que nasceu com o dom de escrever. Ser escritor, ter livro publicado, constitui posse de um capital simbólico. Mas a maior parte dos leitores não percebe que a publicação envolve também o capital propriamente dito. Os dispositivos de idealização convergem para desligar a imagem do escritor e sua obra dos aspectos econômicos.

Escritores e críticos afirmam a impossibilidade de se produzir bons textos para muitos leitores. Consideram inevitável que só uma minoria saiba escrever, para uma minoria que saiba de fato ler. A pesquisa do escritor não visa à simplicidade, pois esta, sendo demanda de um grupo social sem texto, é confundida com perda de qualidade artística. A produção literária se biparte: os «best-sellers», textos que a crítica não reconhece, são a literatura escrita para ser lida por muitos; as «obras primas» são a literatura escrita para a eternidade, isto é, para ser lida por poucos com muito poder cultural.

O modo como o escritor trabalha a linguagem revela também o preconceito contra o comum. Fala-se que a literatura brasileira deste século integrou as formas coloquiais populares de linguagem, de caráter menos ou mais regionalizado. Mas completa-se: o grande escritor é aquele que mais transforma essa linguagem bruta. Pelo seu talento criador, ele funda o seu código. Há sobre isso uma observação de Renée Balibar:<sup>2</sup> o escritor se apropria da linguagem popular e a transforma em algo irreconhecível e incompreensível para o grupo social onde aquela linguagem está viva. A crítica, solidária com a expropriação, não reconhece qualidades no universo linguístico popular, dado como pouco sutil, inexpressivo, etc, quando não simplesmente «errado». Enfatiza-se apenas a transformação a que é submetido este universo, ao se tornar patrimônio de outro grupo social.

---

2. BALIBAR, Renée. *Les Français fictifs*. Paris, Hachette, 1974;

## **Sobre a seleção industrial**

Mantém-se o mito capitalista da relação entre eficiência e recompensa, ao se julgar que os livros que não foram publicados são os livros que não mereciam ser publicados. São apenas os que não poderão ser lidos, porque não passaram pelo crivo da indústria cultural. A opção artesanal (mimeógrafo, etc) é tolerada, por não constituir ameaça ao sistema de produção e consumo industrial. Há também os «grandes livros» sem leitores que são publicados, mantendo a aura de isenção das editoras.

## **4. Sobre a seleção comercial**

As estratégias de «marketing» tornam certas leituras inevitáveis e indispensáveis. Tais estratégias incluem prêmios, vedetização do autor, espaço na grande imprensa, etc.<sup>3</sup>. Enquanto isso, outros livros passam despercebidos nas estantes das livrarias. O livro mais lido tende a ser o livro no qual se investiu mais capital.

## **5. Sobre a seleção metalingüística**

Passando pela seleção industrial, dotado da legibilidade mínima própria da mercadoria livro, o texto será tanto mais «legível» quanto mais suscitar outros discursos sobre ele.

Trata-se, pois, de uma postura equivocada, a simples condenação da crítica, visto que ela é indispensável, como impedidora do silêncio, limbo das obras. O problema não é a existência da crítica como instituição, como espaço para o texto que assume o outro texto, e assim dá mais força a este. A existência da crítica só se torna problemática quando se imobiliza na opção por um modelo acabado de literariedade.

Habermas descreve a formação do grande público burguês no século XVIII, se fazendo guiar pelo «juiz de arte», egresso dos salões, que se entende como mandatário e pedagogo do público. Das avaliações morais passa-se às estéticas, pois a burguesia deseja garantir a universalidade e a autonomia das discussões, já que seu domínio deve

---

3. Cf. DUBOIS, Jacques. *L'institution de la littérature*. Bruxelas, Labor, 1978;

ser entendido como **convergência de poder e razão**.<sup>4</sup> Reforçando essa ilusão de convergência, os discursos sobre a literatura vão instituindo uma definição de literário que:

- a) assegura sua posse a um grupo de elite (afirmação da complexidade: a grande literatura é inevitavelmente complexa);
- b) separa-o radicalmente de outros discursos (afirmação da especificidade: o discurso literário é diferente de todos os outros em qualquer aspecto);
- c) mascara seu funcionamento ideológico (afirmação da auto-referencialidade: o discurso literário cria sua própria realidade autônoma).

Essas crenças funcionam como um dispositivo de controle, que discrimina obras para não serem lidas/não serem escritas.

Entretanto, esse modelo privilegiador e autonomizador do discurso literário vem sendo indiretamente questionado por outras teorias, como a psicanálise (a cadeia significante em nenhum discurso é arbitrária), a semiótica (não há discurso colado ao referente), a sociologia da cultura (não existe discurso neutro), e por práticas de fusão do literário com seus excluídos (reportagem, depoimento, etc.). A crise do modelo se instala. Torna-se inevitável o reconhecimento de que todo protótipo de literariedade é histórico, e atende aos interesses do grupo social que o institui.

A leitura de textos de boa qualidade não precisa ser uma prática sectária e aristocrática, da qual se achem excluídos milhões e milhões de pessoas. Mas se isso veio ocorrendo, não foi também por acaso: as relações de dominação e a instituição de privilégios são extensivas a todos os campos, inclusive o da arte. Uns dizem que o povo é incompetente para votar; outros, que é incompetente para entender arte. Assim se mantêm sistemas políticos ou estéticos que não interessam à maioria.

Characteristics of the social practices in the selection of readings and their relationship to the literary model as the speech of the ruling-classes.

---

4. HABERMAS, Jurgen. *História y Crítica de la Opinión Pública*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1981.



## Almanaques de Farmácia (1920...)

A almanaque de farmácia da década de 20 é analisado a partir de aspectos das superfícies significantes em processo de produção de sentido; mostra como na leitura aparentemente gratuita e agradável dessa modalidade de literatura subjazem mecanismos ideológicos de dominação sócio-econômico e cultural.

Mais de cinco milhões de famílias de todos os países civilizados receberão este almanach e com elle os bons desejos os que tomaram parte na sua confecção, publicação e distribuição... (SIC)


The Sidney Ross Company.

Almanach Americano  
De Ross. 1927

Este texto é parte do editorial do Almanach Americano De Ross (com oráculo), 1927, que as farmácias recebiam dos laboratórios farmacêuticos e distribuíam gratuitamente. (Fig. 1).

Artesanal, de leitura rápida, com um mundo de curiosidades, os almanaques de farmácia eram lidos com tanta frequência quanto os quadrinhos ou fotonovelas, hoje o são. Sua produção se caracteriza por uma grande diversificação de assuntos, domínios diferentes, ligados explícita e implicitamente ao mercado de remédios.

**O REMEDIO  
UNIVERSAL**  
 Para a Saude  
e Felicidade  
de Todos



**PILULAS de VIDA**  
 • do Dr. ROSS •  
 O Remedio mais Acreditado do  
Mundo desde 1890  
 Para a PRISÃO DO VENTRE,  
BILIOSIDADE e DISPEPSIA.  
 Venda Mais de 150.000.000 por Anno  
 THE SYDNEY ROSS COMPANY INC. NEWARK, E. J. A.

Figura 1

No alvorecer da Renascença, são simplesmente os astrólogos e os médicos. O almanaque constitui então, para estes dois fecundos personagens, uma forma de publicidade inesperada e preciosa. Só dois livros se vendem, penetram nas massas

Os almanaques têm sua história social. Em linhas gerais: em sua origem, eles eram destinados à medida do tempo e à meteorologia. No processo de sua transformação, tornaram-se mini-enciclopédias, catálogo, guia, anuário que podiam ser encontrados numa parte da casa, presos por um cordão. Muitas das suas características, entretanto, permaneceram.

O livro de todo o saber, como nos fala Eça de Queirós, interessa aos estudos de produção do discurso, na medida em que oferece um «pacote signifiante», onde o sentido se manifesta investido na matéria, não só da propaganda dos remédios, mas também em toda a organização do discurso, logo também em suas condições ideológicas de produção. Memória social de uma transmissão de saber, no período histórico da década de 20 que vale a pena resgatar. ■

Essa análise parte da descrição das superfícies significantes, de alguns «nacos» (como diria Verón) do processo de produção de sentido. Ainda em fase embrionária, está uma segunda fase da pesquisa, a que veria os efeitos de sentido, ou seja, a fase do que Verón<sup>2</sup> chama reconhecimento (circulação e consumo).

Com interesse econômico determinado, o do mercado dos produtos farmacêuticos, esta produção, aparentemente «gratuita» e ingênua, é reveladora de um dos aspectos da dominação colonialista, que incrementou a produção mercantil no Brasil, assim como uma das fases do desenvolvimento da economia capitalista, antes da chamada ideologia do consumo.

A medicina caseira, por exemplo, sofre um violento golpe e um deslocamento na organização de seus sistemas. Novos traços culturais são impostos. Para isso há um aproveitamento de estruturas existentes em que se acrescenta o poder de dominação. «A Medicina Doméstica para a mãe de Família» exemplifica como a The Sydney Ross Co. introduz seus produtos no mercado. (Fig. 2).

---

1. QUEIRÓS, Eça de. Almanques. In: Obras completas. Porto, Ed. Aquilar, 1960: p. 1634. (idem, ibidem, citações das margens).

2. VERÓN, Eliseo. Produção de Sentido. São Paulo, Cultrix, 1981. p. 190.

Vê-se: tem almanaque, essa menina,  
 como é que termina um grande amor  
 se adianta tomar uma aspirina, ou  
 se bate, na quina aquela dor.  
 Se é chover o ano inteiro chuva fina ou  
 se é como cair o elevador  
 me responde, por favor.  
 Prá que tudo começou  
 quando tudo acaba...<sup>3</sup>

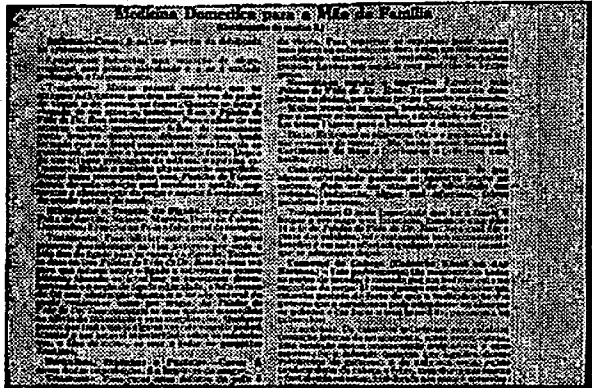


Figura 2

O caráter heterogêneo dos elementos do almanaque; calendário, cálculos astronômicos, festas fixas e móveis da Igreja, horóscopos, informações agrícolas e seções de lazer; é aparente. Existe toda uma organização ocultando as formas de dominação. Partindo da promoção do produto farmacêutico, esses folhetos propõem valores e hábitos, «interferindo dessa forma, em codificações culturais originais dos grupos a que se dirige e representando um processo de aculturação».<sup>4</sup>

3. HOLANDA, Chico Buarque de. LP Almanaque. Rio de Janeiro, Philips, 1981, (disco).

4. CAMPOS, Maria Helena Rabelo. O Canto da Sereia. Belo Horizonte, FALE/UFMG. 1981. p. 105. (tese xerografada).



Assim, enquanto produtora de sentido, essa modalidade publicitária aparece como uma das formas de dominação cultural, entre outras, dessa época, quando no contexto histórico-social do país, desenvolvem-se grandes contradições. Afirma Manuel Maurício de Albuquerque<sup>5</sup> que, em termos do comércio internacional, havia um favorecimento das importações estrangeiras que atingia diretamente o desenvolvimento do surto industrial, além de esgotar as reservas de divisas proporcionadas pelo saldo favorável deixado pelas exportações realizadas durante a guerra. Por outro lado, a pretensão protecionista na esfera da circulação, já estava previamente comprometida em seus resultados pela internacionalização da economia brasileira.

A ciência e as suas teorias eram para esta boa companhia do século XVIII, o que a religião e as suas controvérsias tinham sido, no tempo de Port - Royal, para a sociedade do século XVIII. o almanach du Bonhomme Richard foi o seu catecismo popular...

Mas não só de articulações hegemônicas importadas viveu o almanaque de farmácia. (Fig. 3).

#### Para a leitora, em especial

Dirigido sobretudo às mulheres, o Almanaque do Xarope São João — 1926, de Alvim & Freitas, teve tiragem de um milhão de exemplares, conforme a capa, e trazia em epígrafe:

A beleza é o capital da mulher;  
O capital é a beleza do homem.  
(SIC)

Assim o almanaque propagava pelas cortes a poesia galante de Paris, ou derramava pelas pequenas vilas adormecidas, o gosto da ciência racionalizada...

Fornecendo conselhos sobre os homens, sobre vida saudável, identificando pelos olhos e pelas mãos o caráter dos homens, o almanaque é sobre-determinado paradigmática e sintagmaticamente pela ética e estética dominante.

O enfoque do produto é redundante. As vezes, na mesma página, três ou quatro textos de assuntos diferentes enviam ao mesmo produto. O homem e

---

5. ALBUQUERQUE, Manuel Maurício de. Pequena História da Formação Social Brasileira. Rio de Janeiro, Graal, 1981. p. 552.

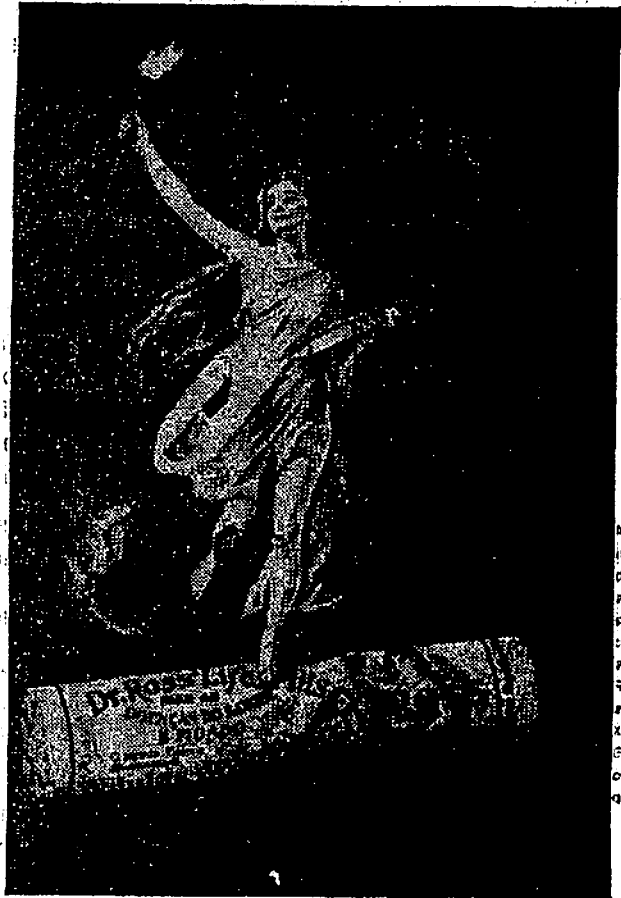


Figura 3

a criança são o centro da vida da mulher. A criança tem tosse. O homem é o modelo de beleza grego. Cheio de músculos e muito vigor, porque toma Nutrion ou Vigonal. Significantes que convergem para o conteúdo da mensagem — para que se tenha saúde, deve-se tomar o remédio «aconselhado». (Fig. 4).

A propaganda chama a atenção pelo recurso da repetição. Repetição que trabalha sobretudo com

o desejo da saúde e o desejo da cura. O laboratório farmacêutico e a farmácia promovem e divulgam a doença e a sua conseqüente «cura».

Baudrillard<sup>6</sup> diz que na publicidade, o desejo nunca é efetivamente liberado — o desejo só é

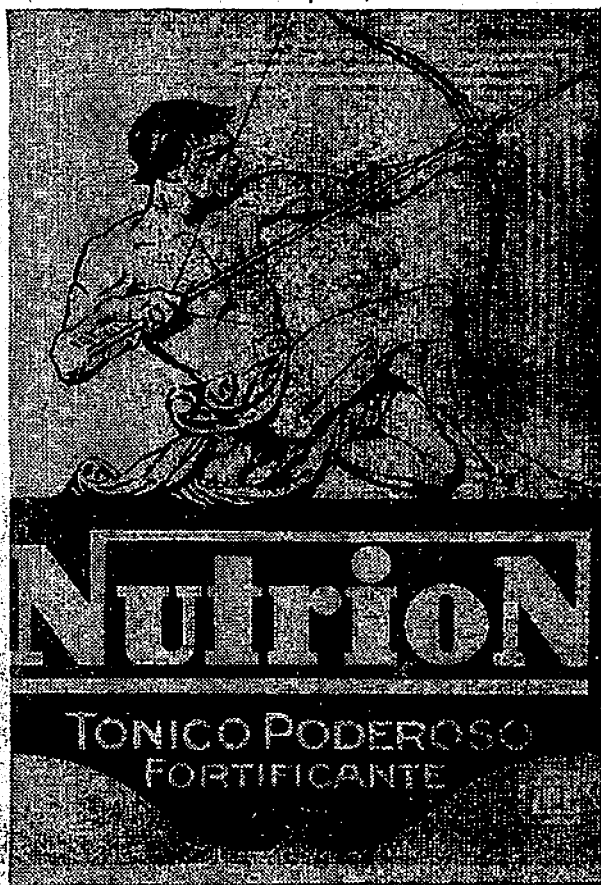


Figura 4

---

6. BAUDRILLARD, Jean. Significação da Publicidade. In: MOLES, Abraham et alii. Teoria da Cultura de Massa. 2 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 278.

liberado na imagem e em doses suficientes para provocar os reflexos de angústia e de culpabilidade ligado à emergência do desejo. Soma-se a isso tudo o envolvimento da sedução.

Um outro aspecto relevante: se o ideal estético da época era Art Nouveau, os traços do desenho do anúncio assim obedeciam ao padrão de gosto dominante, à procura do chique, do preciosístico. (Fig . 5).

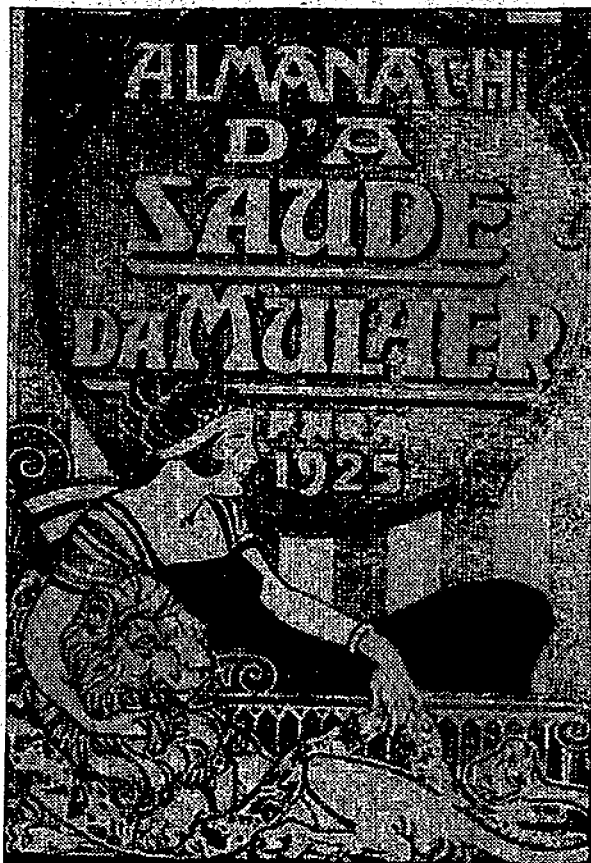


Figura 5

## Cultura de almanaque

Por outro lado na mesma linha de um discurso dominante, mantenedor de «saber» e «cultura», uniformizando o político e o social, o almanaque divulgava História, Literatura, Religião e Ciência.

Muita gente conheceu os versos de Bastos Tigre, A. Oliveira, Olavo Bilac, entre outros, através da leitura de almanaques farmacêuticos. (Fig. 6).



**Os dois Príncipes de Poesia Brasileira**

**BROMIL**

Nos arquivos de literatura do Bromil figuram duas autobiografias: uma de Olavo Bilac e outra de Alberto de Oliveira. Como o conhecido de todos leitores, Olavo Bilac foi o primeiro príncipe dos Poetas Brasileiros, aclamado em certames abertos em todo o mundo de letras de sua "Quadrinha" pela com frequência, seleção de grande poeta de desaparecido e cujo termo não se extinguiu.

*Tanto a mais amado em deixar que se fizesse uma bronchie primária, aqui indubitavelmente curada com o Bromil. — Olavo Bilac.*

Por obra de Bilac, por vários anos ficou vago e privativo o nome de quem em 1924 o mundo literário se agitou de novo para escolher o nome a que devia caber o título excepcional. Sabia-se logo o nome: para Alberto de Oliveira que é hoje pela justiça de todos os seus contemporâneos, o príncipe dos Poetas Brasileiros.

Uma circunstância altamente favorável para o nome do Herói como também eficaz, nos permite guardar também do illustre e excessivo de Bilac, a seguinte abstrita transcrição que mais uma vez apresenta o popular medicamento de prestígio e confiança da Muz.

*Das duas primeiras que neste Capital, adotaram o nome de auto curado e certo império para com um produto Bromil se estabeleceram melhores que tornaram os homens para logo em um estado de saúde passando por uma melhoria e o desenvolvimento para dar lugar a um nome que não se desluzia em algum outro quanto de estabelecer como de indubitabilidade de ser o nome de Alberto de Oliveira.*

E com certeza o desenvolvimento que se dá a partir da leitura de uma poesia amargurada pelo julgamento de uma parte, os outros em tempo. E o Bromil como um tipo de uma medicina que fornece a sua qualidade de ser o melhor e eficaz para todos.

Figura 6

Se a relação educação/almanaque é pertinente, como nos mostra Beltrão,<sup>7</sup> penso na matriz positivista tão relevante no aparelho ideológico educacional, a partir do final do século XIX.

Como texto, o almanaque farmacêutico permite captar a estruturação e algumas articulações sobre a questão do «saber» da década de 20. Divulgando o papel do conhecimento para a integração de todos os aspectos da vida humana, e em particular da vida social, através do universo normativo e a orientação geral da vida social, os produtores do almanaque forneciam, entre outras, a última palavra em informações médicas, para que o leitor pudesse acompanhar a evolução da «ciência médica moderna».

Através de recursos da cultura de classe dominante popularizados em conta-gotas, o almanaque entretia as famílias da época, ajudava a controlar e a orientar a vida, o trabalho e outras práticas sociais. Com a cultura de almanaque de farmácia, os laboratórios alcançavam a venda do produto, além de reproduzir e manter os interesses hegemônicos. (Fig. 7 a-b).

Os recursos persuasivos que se apresentam sob forma variada nas imagens e em toda a organização do discurso, articulando a venda, podem ser analisados com relação aos mecanismos que definem as condições ideológicas da produção de sentido, no almanaque.

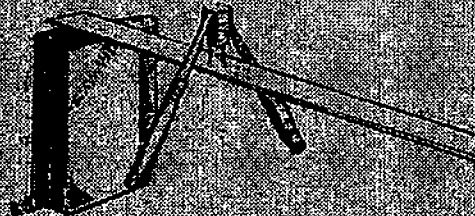
Devido a razões historicamente determinadas, alguns deles são mais pronunciados que outros. O que se pode evidenciar, no entanto, é a dimensão paradigmática do efeito ideológico e a dimensão sintagmática, onde se mostram a produção e a manipulação do sentido, logo, também da cultura.

---

7. BELTRÃO, Luis. *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*. São Paulo, Cortez, 1980. p. 8.

No mesmo plano, e opostos um ao outro, cravam-se sobre uma tábua de cortiça dois canivetes, de igual peso, que servirão de balancim para a experiência. Na base da tábua e no mesmo diâmetro, põham-se dois alfinetes, bem cravados, para que se não dobrem sob o peso que terão de supportar.

Coloque-se depois o *apparelho* sobre uma regua lisa, disposta em plano inclinado, de suave declive, e imprima-se-lhe um ligeiro movimento de balanço. O peso do *apparelho* gravitará sobre um dos dois alfinetes, girando sobre elle até que o canivete do lado opposto tropece com a regua. O choque fará



com que o movimento de balanço continue e o peso carregue, então, sobre o outro alfinete. O *apparelho* tornará a girar e d'este modo irá descendo a rampa da regua, sem necessidade de nenhum impulso estranho.

Figura 7 a-b

Como enunciador institucionalizado, o laboratório farmacêutico organiza a venda, através do discurso da propaganda, o de maior apelo, e para conseguir a adesão do leitor para o ato da compra se apropria de traços culturais populares, transforma-os (a nível ideológico) e re-enuncia-os familiarizando-os. (Cf. a Medicina Doméstica para a mãe de família).

## A leitura possível...

Qual o nível semiótico a ser privilegiado na leitura? A organização de valores semânticos, condição da comunicação, ou a organização de valores axiológicos, condição de manipulação? A relação texto/ideologia não pode nesse caso ser restrita, no nível almanaque/educação, ou tão-somente almanaque/propaganda farmacêutica.

O ponto ideológico do almanaque de farmácia pode ser considerado como ponto de embricamento desse complexo sistema de relações, da mesma forma que as ligações estabelecidas entre as diversas formas retóricas, com a ideologia das classes dirigentes da época (emergência da pequena-burguesia e da burguesia).

Normas e valores e efeitos retóricos se implicam mutuamente. A manipulação de signos, de leis, de valores ou padrões estéticos está presente na regulamentação, através das normas de etiquetas, tabus alimentares, maneiras de mesa, códigos de polidez, moda, etc. Dominantes normativas estas que se entrecruzam constantemente através dos valores legitimados cultural e socialmente pela burguesia nacional e internacional, que são importantes para serem inscritos na consciência coletiva. Daí encontramos com freqüência prescrições variadas. (Fig. 8 a-b).

Estoque variado de «modelos» estabelecidos, de apelos legitimando o produto e de valores do sistema normativo, que se subentende a nível ideológico, o almanaque mostra como o domínio da ideologia coincide com o dos signos, de que nos fala Backtine.

Com ingredientes culturais populares e manipulados pelo enunciador, o almanaque de farmácia estabelece o fetichismo do remédio entre os leitores;

E esta tradição de utilizar os almanaques como agentes formigueros da Revolução persiste em França, onde 1830 a 1850, aparecem, sucessivamente mais radicalmente, mostrando como a Revolução se alastra das estreitas fórmulas políticas para as vastas transformações sociais — ... Um dos primeiros cuidados de Napoleão III foi mandar calar os almanaques. Eis o nosso brilhante amigo, depois de funções tão intelectuais e civicas reduzido humildemente a anunciar eclipses e marés...



fetichismo do significante, que regula e subordina simultaneamente objeto e sujeito, articulando ideologicamente, manipulando signos, organizando e transferindo significados; faz coincidir o discurso social de classes distintas, homogeneizando através do discurso, representações distintas.

A study on pharmacy almanacs from the 1920's in Brazil. Analyzes how the reading of this type of literature, apparently spontaneous and agreeable from the reader's point of view, was a tool for social, economical and cultural control.



Figura 8 a-b



## O salto sem cavalo

O ensaio procura estabelecer as relações intrínsecas entre duas fases da vida intelectual de Kandinsky. Aborda, entre outras coisas, o Leitmotiv de sua obra, a relação do pintor com sua terra natal e com a Alemanha, sua visão de mundo. Especial destaque ao tema da contradição.

«Está aí» — pensou Alice — «já vi muitos gatos sem sorriso. Mas sorriso sem gato! É a coisa mais curiosa que já vi na minha vida».

LEWIS CARROLL

Dos oito artigos que formam a primeira parte do grande volume dedicado à Exposição Kandinsky e Munique — encontros e transformações,<sup>1</sup> realizada de 18 de agosto a 17 de outubro na Galeria Lenbachhaus, em Munique, cinco apresentam títulos baseados numa relação binária, na maior parte das vezes, de oposição. A preposição entre aparece no segundo e no último títulos, palavras como transformação, oposição e contradição figuram em outros. Isso não significa, por certo, que os artigos sejam redundantes. O fato é que a obra de Kandinsky é tão complexa e teve tal significação mesmo em vida do artista, que, se me disponho a retomar o tema, é que a sua leitura desencadeia outras, relativas aos muitos discursos que se cruzam no seu texto. E esse texto mesmo compreende a vasta obra pictórica, de que a pintura que se convencionou chamar «abstrata» é a

---

1. Kandinsky und München — Begegnungen und Wandlungen — 1896-1914 — Herausgegeben von Armin ZWEIFEL — München, Prestel-Verlag, 1982. (A tradução é minha, não só neste, quanto nos outros textos que se seguem).

parte mais divulgada, e uma intensa atividade de escritor, de que o **Almanaque «O Cavaleiro Azul»**<sup>2</sup> talvez seja a produção mais conhecida.

A Exposição, que ocupou todo o andar térreo da grande Galeria, não é uma realização isolada de Munique no sentido da revisão de um rico período na vida da cidade. Ela é desenvolvimento e ampliação de outra exposição realizada no início do ano pelo Museu **Guggenheim**, de Nova Iorque, e levada também a São Francisco, nos meses de abril a junho.

Em 1981 o **Almanaque** foi reeditado na França, numa edição que apresenta não só reproduções de quadros e numerosas ilustrações da edição original, como também uma **Introdução**, o **Prefácio** à segunda edição e o **Prólogo** do segundo livro, que não chegou a concretizar-se.<sup>3</sup> E o fato de se ter reeditado também recentemente na França o número de **Obliques** dedicado ao **Expressionismo Alemão**<sup>4</sup> evidencia o interesse em torno desse movimento.

A Exposição se insere, portanto, num âmbito cultural bem mais amplo do que à primeira vista o título sugere.

A necessidade de uma abordagem bipartida da obra de Kandinsky relaciona-se por certo com a própria dicotomia da sua história pessoal, vivida sobretudo na Rússia e na Alemanha não só em dois grandes períodos alternados, mas também simultaneamente, em virtude das muitas viagens que empreendeu, quer por interesses intelectuais, quer pelas pressões políticas das tumultuadas décadas do princípio do século. E se se considera que Kandinsky morreu como cidadão francês, após ter recusado convite para viver nos Estados Unidos, melhor se pode ver a fragmentação da sua vida que, à revelia do artista, imitou a arte, no que se refere ao princípio de universalização por ele sempre reivindicado.

---

2. **Der Blaue Reiter** — Herausgegeben von Wassily KANDINSKY und Fanz MARC, München R. Piper & Co. Verlag, — Zurich 1912; R. Piper & Co. Verlag, München, 1976.

3. **L'Almanach du «Blaue Reiter» (Le Cavalier Bleu)** — édité par W. KANDINSKY et F. MARC. Présentation et Notes: Klaus LANKHEIT, Paris, Editions Klincksieck, 1981. Obs.: O título dessa edição francesa apresenta uma anomalia sintática, pois **Der Blaue Reiter** é nominativo e na situação de genitivo em que aí se encontra deveria ter o adjetivo devidamente flexionado: «**L'Almanach du «Blauen Reiter» (des blauen Reiter).**»

4. **L'Expressionisme Allemand — Obliques** — número spécial dirigé par Leonel RICHARD, Paris, 1982.

Por outro lado, outras dicotomias se deixam ver, como por exemplo o fato de Kandinsky ter abandonado, aos trinta anos, uma carreira de jurista e economista, cujo êxito é atestado pelo convite para assumir uma cadeira na Universidade de Dorpat (Tartu), mas que se comprova com maior objetividade pelas pesquisas que a essa época já tinha publicado em Moscou.

A recusa de Kandinsky se deve à opção por uma mudança de vida, não no sentido de deixar uma carreira de cientista para dedicar-se à legendária gratuidade de uma vida de pintor, mas para iniciar com a mesma seriedade e mais consciente compromisso uma nova carreira, muito diferente, é verdade, mas em que uma atividade científica e filosófica não tardaria a se manifestar. E a avaliação dessa diferença constitui o principal objetivo deste texto.

\*  
\* \* \*

Os artigos a que de início me referi, bem como as mencionadas publicações francesas e vários outros estudos críticos que tive a oportunidade de consultar no Zentralinstitut für Kunstgeschichte focalizam todos a diversidade da obra de Kandinsky, detendo-se neste ou naquele aspecto, analisando esta ou aquela contradição.

A valorização da Rússia, por exemplo, assumida pelo artista como Leitmotiv de sua criação (ainda que do ponto de vista plástico) é em geral considerada tão idealizada quanto idealizada foi a cidade de Munique, nos seus dias de infância. O mundo estrangeiro lhe fora revelado através de contos de fada e do aprendizado de uma língua estranha na relação afetiva com uma avó alemã. E é sabido que o distanciamento funciona como um filtro às avessas, um filtro que em vez de clarificar a imagem a mergulha numa névoa geradora de indefinições e, portanto, de apelo à fantasia.<sup>5</sup>

A permanência de Kandinsky em Munique durou quase vinte anos, período em que ele se separou da esposa, que o havia acompanhado à Alemanha, para viver com Gabriele Münter, sua colega nas

---

5. Cf. ZWEITE, Amin — «Kandinsky zwischen Moskau und München», in *Kandinsky und München*, op. cit., p. 5. Numa passagem de Kandinsky transcrita por ZWEITE há uma ambigüidade provocada pela palavra Schimmel, que tanto significa «cavalo branco» quanto «mofa». KANDINSKY joga com a palavra de modo a deslocar a evocação do cavalo para um certo tempo que paira sobre a cena e a recobre de bolor.

aulas de pintura. Essa convivência é documentada pela correspondência, pelas muitas pinturas e desenhos em que os dois artistas se tomaram como modelo, como neste retrato de Kandinsky, feito por Gabriele Münter (Fig. 1) e ainda por uma série de fotografias que mostram o pintor em trajes típicos, como um autêntico bayern.



Figura 1

Gabriele Münter: Homem à mesa, 1911.

Depois de idas e vindas ao seu país, Kandinsky retorna como que definitivamente à Rússia, em consequência da eclosão da Primeira Guerra Mundial. São sete anos bem distintos que ele aí vive, empenhando com sucesso o seu talento de administrador: trabalhou na Academia das Ciências Artísticas e na criação do Museu da Cultura Pictural, tendo ainda exercido o magistério na Universidade de Moscou.

Mas do ponto de vista da produção artística, o período russo de Kandinsky são os anos vividos em Munique, pela obsessiva presença de motivos russos na sua pintura — tanto a paisagem urbana quanto um mundo encantado oriundo de contos populares — e pelo seu empenho em divulgar os artistas nacionais. Apesar de ter-se referido aos contos alemães que povoaram a sua fantasia de adolescente, são os contos russos, que ele não menciona, que vão fornecer motivos a muitos dos seus textos picturais.<sup>6</sup>

---

6. Cf. ROETEL, Hans K. Kandinsky. New York, Hudson Hills, 1979.

Quanto à temática de Kandinsky, observam-se sobretudo duas posições discutíveis, na medida em que radicalizam a questão: ou o artista é considerado na sua condição de «criador» da pintura abstrata — e então fica abolida a priori a cogitação sobre o tema — ou se armam interpretações para identificar-se o Cavaleiro, por exemplo, que além de figurar em inúmeras telas e gravuras, sob uma grande diversidade de concepções, proporcionou o título do *Almanaque* e constitui a ilustração da capa. E é principalmente essa gravura em duas cores que centraliza as discussões, talvez por ter sido febrilmente buscada pelo artista, que a elegeu entre onze variantes cujos originais integram a Exposição.



O *Almanaque* trazia a proposta revolucionária de considerar a arte popular no mesmo plano da arte propriamente dita, mas esse conceito nada tinha a ver com a sanção de academias e outras agremiações detentoras de poder, como a NKVM — Nova Associação dos Pintores de Munique. Aliás, foi o fato de o júri dessa Associação recusar a *Composição V*, que Kandinsky enviara à Exposição de Inverno, que precipitou o surgimento de *Der blaue Reiter* (Fig. 2), em cuja redação passariam a realizar-se as exposições, não só de Kandinsky, mas de Franz Marc, que com ele se desligou da agremiação, e de um grupo de outros artistas simpatizantes.

Do mesmo modo que a arte popular da Baviera, representada pela pintura ingênua, sob vidro, figuraram no *Almanaque* os *loubki*, desenhos russos igualmente populares, mas de estilo bem diverso (Fig. 3). Revalorizaram-se as máscaras primitivas, os desenhos e pinturas orientais, o desenho infantil, enfim, toda uma produção artística marginalizada, que conflitava com o padrão acadêmico.

Em geral identifica-se logo o Cavaleiro Azul da gravura de Kandinsky com São Martim, tomando-se para isso o dado manifesto de uma dessas pinturas bávaras, representando o santo e o mendigo,



Figura 2

Almanaque Der blaue Reiter, editado por W Kandinsky e F. Marc, em Munique, 1912.





Figura 3

Desenho popular russo: Ioubki

ter sido reproduzida no frontespício do Almanaque (Fig. 4). Mas *Der blaue Reiter* era já o título de uma tela de Kandinsky, e como o artista recriou também várias vezes o tema de São Jorge, acabaram por ser confundir as virtudes de um e de outro santo, e ainda as do próprio pintor. Daí a generalização de considerar-se a luta de São Jorge com o dragão como *Leitmotiv* de sua obra: «Kandinsky mesmo foi na arte do séc. XX um herói das coisas vindouras, do encontro e transformação». E as interpretações se sucedem, lendo-se aqui que o santo simboliza a arte, enquanto a pequena figura ao pé do cavalo representa a sociedade materialista; já adiante, que o Cavaleiro é *Apolo*, que ensinou aos homens a arte da cura e da salvação.<sup>7</sup>

7. WEISS, Peg — «Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen», in *Kandinsky und München*, op. cit., pp. 22, 72 e 73.



Figura 4

Pintura bávara sob vidro: São Martim e o mendigo

«A gênese do Cavaleiro Azul» chega a ser título de um artigo em que o autor insiste em ser São Jorge e não São Martim a figura da capa do *Almanaque*. O argumento é contraditório: «Não é dar importância excessiva ao fato de que essa imagem se encontra no frontespício da obra?»<sup>8</sup> Mas partindo igualmente de um dado manifesto — o fato de que Kandinsky planejava ilustrar a Bíblia juntamente com outros pintores, cabendo-lhe o *Apocalipse*, conclui que a maioria dos estudos rejeitados pelo artista se inspiram em passagens desse texto sagrado.<sup>9</sup>

Certamente tudo isso tem a sua maior ou menor procedência, se considerado em conjunto e a partir de relações metonímicas. Kandinsky mesmo, que insistiu em que não se pode dar a um quadro uma interpretação, não resistiu à utilização de cavalo e cavaleiro para simbolizar como força e talento — uma variante da dicotomia natureza/cultura — o processo criador.<sup>10</sup>

As referências à influência de São Jorge partem quase sempre de motivações da Baviera: as pinturas sob vidro, geralmente de caráter religioso. E mesmo reproduções de telas de Walter Crane e Hans von Marées, com igual motivo, são incluídas no *Catálogo da Exposição*, tomadas como fontes das versões de Kandinsky. Convém lembrar, entretanto, que São Jorge é o santo mais popular da Rússia, como também da Grécia, pra não falar na Bahia... e que se encontram lá, por toda parte, ícones que reproduzem esse motivo.

O ícone se caracteriza pela expressividade nos limites de uma simbologia litúrgica e, portanto, codificada. E um aspecto interessante é que integra por vezes elementos mitológicos, como o cavalo alado, por exemplo, em composições que combinam a bidimensionalidade e a falta de perspectiva, o que lhes confere uma grande modernidade. Kandinsky observou que o caminho para a abstração envolvia fatores diversos, mas partia do domínio da perspectiva no sentido da bidimensionalidade. Para a consecução desse objetivo, visado também por outros pintores da época em experiências independentes e com outras funções, Kandinsky contava, pois, com o rico *background* da arte de seu país.

---

8. NISHIDA, Hideo — «Lá génèse du Cavalier Bleu», in *Hommage à W. Kandinsky*, Numéro spécial — Société Internationale d'Arte XXe Siècle, Paris, 1974, p. 19.

9. Idem, idem.

10. Cf. ZWEITE, Armin, «Kandinsky zwischen Tradition und Innovation» in *Kandinsky und München*, op. cit., p. 161.

É possível que se não houvesse nos centros vanguardistas da Europa — e mesmo na vanguarda russa, pelo que hoje se conhece da produção desse período — tal interesse pela reconquista da pintura chapada, essa tradição artística continuasse despercebida. O conhecimento da pintura popular da Baviera, em que a motivação religiosa trazia também o ideal de expressividade, ainda que por recursos diversos, teria revivificado a imagem do seu patrimônio cultural.

A estreita colaboração de Kandinsky com artistas e intelectuais russos durante os anos que viveu em Munique pode ser avaliada através da sua participação em exposições, pelas traduções que ele mesmo fazia, pelas viagens.

Apesar de não se referir aos estudos lingüísticos que se realizavam na Rússia nesse princípio de século, Kandinsky revela conhecimento dos valores transracionais da linguagem, com a circunstância acrescida de não ser um conhecimento passivo. Pelo contrário: apropriou-se dele no sentido do redimensionamento do seu próprio meio de expressão.

Nessa tarefa Meterlink foi o modelo, por fazer da palavra um «objeto desmaterializado», com valor independente do fator referencial. Observe-se que hoje diríamos o contrário, pois a dimensão sonora da palavra é que constitui a sua matéria.

E é preciso fazer aqui uma referência ao fato de que Kandinsky sempre proclamou ser um homem de fé. Sua prática religiosa rompia entretanto com a tradição ortodoxa e com outras religiões conhecidas, em virtude da sua adesão ao que ele chamou de espiritualismo, mas que hoje melhor se conhece como espiritismo. Assim, no seu registro teosófico e orientalista, Kandinsky fala de **vibrações, desmaterialização e propriedades espirituais**, sempre relacionando tais propriedades com a anulação do significado:

«pela repetição freqüente de uma palavra (também um jogo muito querido pelas crianças, que o esquecem com a idade) perde ela o seu referencial sentido externo».

Daí parte Kandinsky para observação sobre semelhante efeito na esfera do desenho.<sup>11</sup>

---

11. KANDINSKY — *Über das Geistige in der Kunst* — München, R. Piper & Co. Verlag, 1912, pp. 25, 26.

Mas o papel das relações de Kandinsky com seu país é geralmente minimizado. O grande espaço ocupado por colaboradores russos no *Almanaque*, bem como por reproduções dos desenhos populares, chega a ser atribuído a razões «que não têm nada de sentimental».<sup>12</sup>

O depoimento de Kandinsky quanto à influência de suas atividades como jurista na sua praxis artística pode ser à primeira vista surpreendente, mas é em geral admitido: em pesquisas para caracterizar o senso do direito entre os camponeses, observou que as pessoas eram julgadas pelo móvel interior dos seus atos, mais do que por esses atos mesmos, donde extrair mais tarde a tese da *necessidade interior*. Em se tratando de pintura, a força criadora seria mais importante do que a manifestação exterior dos objetos. Assim, não importa que a forma se assemelhe ou não a outras formas: «o essencial é saber se ela nasce de uma necessidade interior ou não».<sup>13</sup>

Mas as referências à carreira em que Kandinsky trabalhou até os trinta anos limitam-se quase sempre às vantagens que ele teria usufruído de seus conhecimentos para afirmar-se na Baviera. Como pintor, o sucesso rápido era difícil. Entretanto o «tino do economista» o levaria a descobrir logo o mecanismo das exposições e a fundar, ele próprio, um salão — a *Phalanx* — o que lhe garantiria uma posição de evidência. A observação é feita com ironia, acrescentando-se que sob a aparência de um romântico, Kandinsky conduzia-se de forma pragmática.<sup>14</sup>

Decorre de todo esse quadro um certo vazio, a imagem de um Kandinsky dividido entre a Rússia e a Alemanha, como se o artista, ao decidir-se pela mudança, passasse a usar motivos russos em sua pintura com o mesmo calculismo com que teria «idealizado» o salão de exposições e a publicação do *Almanaque*.

Kandinsky não optou pela carreira artística em função de fracasso na carreira de cientista. Como vimos, deu-se o contrário: renunciou a uma posição de prestígio por um projeto no campo da arte. Mas esse virar a folha não significa uma separação radical dessas duas

---

12. SOLA, Agnès — «Kandinsky — Le Blaue Reiter et la synthèse des arts», in *L'Expressionnisme Allemand*, op. cit., p. 91.

13. KANDINSKY, W. «Über die Formfrage», in *Der Blaue Reiter*, op. cit., p. 78.

14. Cf. ZWEITE, A. — «Kandinsky zwischen Moskau und München», in *Kandinsky und München*, op. cit., p. 9.

fases da sua vida. O papel é como que transparente e em cada página deixa perceber, ainda que numa inversão especular, os traços da outra escritura.

É preciso lembrar que Munique era nessa época um centro artístico que rivalizava com Paris e atraía pintores sobretudo por causa dos diversos ateliers que ministravam rigorosa formação acadêmica. As obras reunidas na exposição mostram a estreita afinidade que chegou a haver entre a produção de Kandinsky e a de Gabriele Münter, Franz Mark, Paul Klee, ou Alexey Jawlensky e Marianne von Werefkin — estes dois últimos, russos como ele. E principalmente quanto às experiências no sentido Jugendstil — Art Nouveau — não se pode deixar de mencionar a obra de Richard Riemerschmid, Hans Schmithals, Carl Strathmann, Franz von Stuck, Alfred Kubin e Peter Berens.

Assim, a sua educação moscovita e a sua formação intelectual no âmbito das ciências humanas se refletem na carreira ulterior, seja na própria obra pictórica, a que viria juntar-se a teoria, seja pela apropriação de princípios que ele absorveu, inverteu, ou que tentou conciliar.

As cogitações por vezes bizarras em torno dos motivos da sua obra, sobretudo o *Leitmotiv* do Cavaleiro Azul, circunscrevem-se ao âmbito das declarações do artista e de pessoas que com ele conviveram, ou atêm-se a dados imediatamente documentados do ambiente cultural de Munique.

Mas, e a Rússia? Terá sobrevivido apenas como *décor*, como elemento exótico em confronto com a Europa Ocidental?

Kandinsky, que se valeu de típicos valores russos — a sobreposição da *necessidade interior* à objetividade dos atos — <sup>15</sup> para fundamentar, juntamente com outros fatores, é claro, a revolução em grande parte por ele operada na pintura moderna, poderia mudar de discurso como mudou de trajés?

---

15. A esse respeito, eu me pergunto até que ponto esse modo de julgar não é também típico da sociedade interiorana do Brasil: as famosas defesas de honra, por exemplo. E Darcy Ribeiro mostrou, em *MAIRA*, como ao Índio é reconhecido o direito de, uma vez na vida, fazer não importa o quê, para assim extravasar algo de certa forma parecido com essa «necessidade interior».

Ao rejeitar tantos esboços — alguns, aliás, minuciosamente acabados — para a capa do **Almanaque**, decidindo-se por uma concepção bem diferente da que presidiu à maioria das outras concepções, estaria ele sendo levado pelo propósito de uma escolha predominantemente artística? Ao aproximar o seu Cavaleiro do São Martim da Baviera e, principalmente, ao fazer dessa pintura folclórica o frontespício do **Almanaque**, contrapontando, assim, a sua gravura da capa, estaria ele sendo conduzido pelo pragmatismo através de homenagem à cidade onde vivia, tanto quanto pelo propósito de prestigiar a arte popular? Facultar à colaboração russa a maior parte do volume resultaria da circunstância de ser necessária a inclusão de artigos sobre música na publicação?

Ainda há pouco mencionei as cogitações bizarras que alongam certos textos sobre Kandinsky, e vejo que divago, por minha vez, em questões que podem parecer igualmente inconseqüentes. Mas vou me dar o direito de mantê-las, pois elas decorrem do vazio a que aludi, de uma frustração relativa a uma certa defasagem entre a contemplação da obra — reunida, em grande parte, por circunstâncias excepcionais — e a sua imagem advinda dos artigos. Assim, vou retomar o motivo do Cavaleiro Azul, considerando tanto o texto pictórico quanto os escritos de Kandinsky.

Já sabemos que o artista trabalhou numerosas vezes o tema de São Jorge, (Fig. 5) chegando à estilização geométrica de **No quadrado negro** — 1923 — (Fig. 6) e à concepção ainda mais despojada de elemento figurativo, que é **Amarelo, vermelho e azul** — 1925. O santo simboliza a luta contra o mal e, por ser um mito religioso, tem também características universais.

Numa carta a Gabriele Münter, dizia Kandinsky em 1904: «Arte é luta e vitória e alegria».<sup>16</sup> O tom épico dessa frase sublinha o discurso conquistador de Kandinsky. E mais que isso, o aproxima de um dos discursos mais grandiloqüentes da Rússia: o de Pedro, o Grande, mito nacional cuja monumental estátua eqüestre é uma das atrações turísticas de Leningrado: o cavaleiro refreia o cavalo empinado e esse imenso bloco metálico se sustenta nas patas traseiras do animal. Como esta há muitas outras estátuas eqüestres na Rússia — terra de cossacos. Com a particularidade de representarem o mesmo

---

16. KANDINSKY, W. — apud WEISS, op. cit., p., 67.



Figura 5

Kandinsky: São Jorge I, 1911.



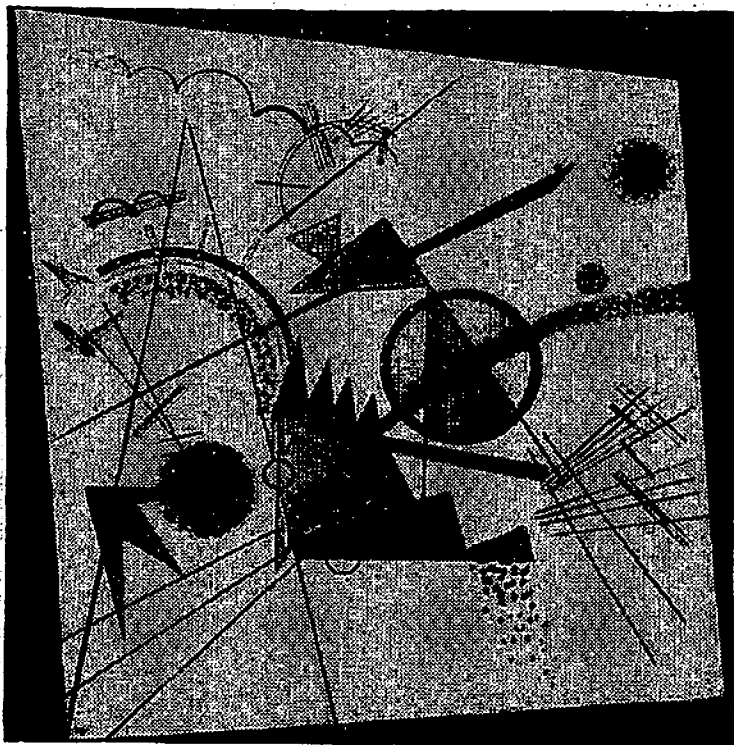


Figura 6

Kandinsky: No quadrado negro, 1923

flagrante do salto, em Moscou há pelo menos uma; em Leningrado, três. E a estátua de Pedro, o Grande, apoia-se num volumoso bloco de pedra cuja forma lembra um cone deitado (Fig. 7).

Já que tantos paralelos foram feitos entre composições de Kandinsky e de outros pintores — algumas muito sutis, como a posição de uma figura, um mesmo gesto, um certo agrupamento — acho que, neste caso, não se pode deixar de cotejar também esse monumento, principalmente pelo fato de que vários esboços rejeitados por Kandinsky apresentam igualmente uma grande forma oval que, como correlato do cone, aparece como pedestal, ou absorvido pela composição (Fig. 8).

Pedro, o Grande, é conhecido também por outros epítetos como «o czar reformador» e «o revolucionário coroado». As drásticas transformações que impôs ao império — e que vão desde a mudança de leis, reformas na criação e taxaço de impostos, até á redução do poder eclesiástico, substituição do sistema educacional, mudança do calendário, transferência da capital para São Petesburgo, reconhecimento de elementares direitos da mulher, adoção de costumes alemães,

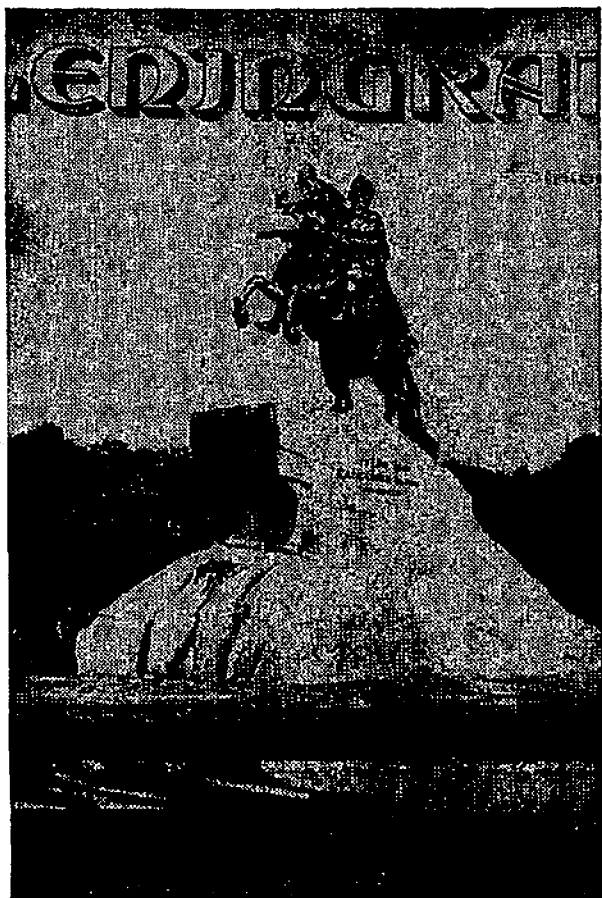


Figura 7

Monumento a Pedro, o Grande, em Leningrado.



**Figura 8**

**Um dos numerosos esboços de  
Kandinsky para a capa do Almanaque.**

inclusive pelo ensino da língua, da música e da dança, enfim, uma série de inovações em todos os setores da vida econômica, política e social — relacionam-se com suas numerosas viagens ao estrangeiro. Sejam quais forem as causas dessas viagens, elas lhe deram oportunidade de satisfazer a sua reconhecida curiosidade intelectual. E para não me estender em informações que, de resto, são bastante

conhecidas, lembro apenas que Pedro, o Grande, fez vir artistas para o desenvolvimento da vida cultural da corte e repudiou a mulher, conservadora, em favor de uma jovem alemã.

Jurista e economista, é claro que Kandinsky conhecia a história de seu país, em que um grande capítulo se deve a esse czar que, por mais temível que fosse, tinha também as suas atitudes democráticas, quer pelos hábitos informais, quer por permitir a publicação de livros como *Pobreza e riqueza*, em que em meio de louvores ao imperador um comerciante chegou a falar na igualdade de todos perante a lei.

Kandinsky buscou a Alemanha, valeu-se de recursos técnicos absorvidos no estrangeiro e não se deteve na pintura, como outros artistas de seu tempo. Passou a escrever, saindo das delimitações de uma arte determinada para o campo da estética, pois aspirava à monumentalidade de uma arte integral.

Com Franz Marc criou o *Almanaque*, mas, apesar de ter dividido com o amigo a idéia da publicação e do título, admite-se em geral que tudo se deve a ele mesmo — a grande presença do *Almanaque* — que aí comparece até como autor de uma peça teatral *sui generis*, quase sem palavras.<sup>17</sup>

\*  
\* \* \*

Hans Roethel, ao comentar as atividades de Kandinsky quando de seu regresso à Rússia, faz uma referência à carreira anterior do artista: «O ex-estudante de Economia, que intitulou a sua dissertação «Sobre a legalidade dos salários», e que depois assimilou problemas práticos dos direitos dos trabalhadores, era, certamente, familiarizado com as idéias do marxismo. Um homem que, com zelo missionário, dedicou-se à criação de um mundo novo e mais idealista, um artista que acreditava na revelação do espírito em um futuro próximo, deve ter recebido com alegria a revolução democrática de fevereiro de 1917, quando findaram mais de cinco séculos de jugo czarista com a abdicação de Nicolau II».<sup>18</sup> Do mesmo modo, o próprio idealismo do artista o teria levado a deixar definitivamente a Rússia, ao se delinarem em 1921 as diretrizes de uma arte a serviço dos interesses do Estado.

---

17. Idem, «Der gelbe Klang», in *Der Blaue Reiter*, op. cit. p. 115 e segs.

18. ROETHEL, H. op. cit., p. 30.

Mas essas são cogitações em torno de Kandinsky, e o que me propus considerar são as relações intrínsecas de duas das fases da sua vida intelectual, ou das duas carreiras que construiu.

Kandinsky explorou obsessivamente a contradição. Johannes Langer chegou a utilizar esta frase do artista como título de seu artigo: «Oposição e contradição — essa é a nossa harmonia». Desenvolvendo as relações do que chamou de pólos — a «grande abstração» e o «grande realismo», Kandinsky mostrou que um somente é possível por meio do outro e que «a maior diferença exterior se torna a maior semelhança interior». Tendo já iniciado a sua pintura não figurativa, defendeu a tese de que não é a «forma (matéria)», mas sim o «conteúdo (espírito)», que constitui o elemento essencial da arte. Daí chegar a dizer que ela se caracteriza como «a expressão exterior do conteúdo interior».<sup>19</sup>

Não há muita diferença entre esse conteúdo interior e a necessidade interior, ambos mais importantes do que a manifestação exterior, a forma, a matéria. Kandinsky aspirava a uma dimensão espiritual cuja primeira expressão talvez tenham sido os motivos religiosos, mas que melhor se concretizou na desconstrução do objeto, que ele chamou de **desmaterialização**.

Uma das contradições fundamentais de Kandinsky talvez tenha sido esta, de ser atraído simultaneamente por idéias marxistas e por um idealismo calcado na doutrina espírita, que nessa época teve adeptos ilustres na Europa.<sup>20</sup>

Fala-se no «olho clínico» de Kandinsky a propósito do mecanismo das exposições. Pois ao investir contra as academias e a crítica em geral, afirmando que o artista é o senhor da sua produção; ao subverter o senso-comum, reivindicando a liberdade do artista na configuração do seu objeto de trabalho, bem como o direito de expor lado a lado uma obra sofisticada e uma ingênua pintura popular, Kandinsky deslocou para o microcosmo da arte a luta de classes. Aliás, lembre-se que foi o fato de o júri ter recusado um quadro seu, por não corres-

---

19. KANDINSKY, W., «Über die Formfrage», in *Der Blaue Reiter*, op. cit. pp. 75, 78 e 82.

20. Cf. RINGBOM, Sixten, «Kandinsky und das Okulte», in *Kandinsky und München*, op. cit., p. 86: «Os matemáticos H. Poincarés, os físicos Maria e Pierre Cury e vários outros Prêmios Nobel davam-se ao trabalho de frequentar sessões espíritas».

ponder à categoria objeto de arte, que o levou a se rebelar contra a opressão dos donos do mercado. Kandinsky partiu para a mudança dos meios de produção, instituindo uma galeria e uma publicação, de forma revolucionária.

É curioso transcrever uma declaração de Kandinsky a propósito da criação do Almanaque:

«Na verdade (...) nunca houve associação nem grupo do Cavaleiro Azul, como se escreve tão freqüentemente. Marc e eu pegávamos o que nos parecia justo, que nós escolhíamos livremente, sem nos preocuparmos com qualquer conselho ou com qualquer desejo que fosse».

E observa-se então «o olhar irônico» com que Kandinsky acrescentou:

«É assim que decidimos dirigir o nosso Cavaleiro Azul de maneira ditatorial. Os ditadores sendo naturalmente Franz Marc e eu mesmo».<sup>21</sup>

Esse humor pode remeter a declaração a dois enunciados, ambos subjacentes nas palavras do artista: um relativo ao discurso marxista, na medida em que a luta de classe conduziria à ditadura da classe oprimida. Quanto ao outro, emergiria do discurso histórico, mais remoto não só no tempo, mas possivelmente na própria consciência do artista. É que em Moscou se vê em museu o duplo trono em que Pedro se sentou, juntamente com Ivan. Esse caso único de concomitância de dois monarcas se deve, é claro, a circunstâncias anedóticas: o irmão mais velho era doente do espírito, mas, por razões sentimentais, Sofia fez com que os dois meninos fossem coroados czares, pois, de qualquer modo, era ela, na qualidade de irmã mais velha, que exerceria a regência.

Por outro lado, o apelo de Kandinsky a todos os artistas para se unirem fraternalmente no ideal comum de libertação é uma variante da conclamação que finaliza o Manifesto de 1847: «Proletários de todos os países, uni-vos!». E ainda nesse pequeno texto que é o Prólogo do Almanaque, assinado por Kandinsky e Franz Marc, traduz-se

---

21. LANKHEIT, K., «Histoire de l'Almanach», in L'Almanach du «Blaue Reiter», op. cit. p. 6.

a linguagem da Internacional: «Seria desnecessário sublinhar de modo particular o fato de que o princípio da internacionalidade é o único possível em nosso caso. (...) A nacionalidade, tanto quanto a personalidade, se reflete, certamente, em toda grande obra. Mas em última instância, essa coloração é secundária. A obra integral, aquela a que se dá o nome de arte, não conhece nem povo nem fronteira, mas somente a humanidade».<sup>22</sup> (Ênfase adicionada).

É claro que se pode ver aí o reflexo de um possível calculismo de Kandinsky: sendo russo e ambicionando a liderança dos círculos intelectuais de Munique, não poderia salientar a sua condição de estrangeiro, já bem evidenciada, aliás, pelo exotismo da sua pintura. Isso, porém, não invalida o seu discurso e essa tese pode também ter concorrido, juntamente com outros fatores — Kandinsky lembra até o impacto da descoberta da divisão do átomo — para a sua busca de soluções abstracionistas. A sua pintura era de início bem narrativa: a «velha Rússia», os contos antigos, os passeios de barco, os retratos (no acervo permanente da *Lenbachhaus* há um retrato de Gabriele Münter pintado por Kandinsky na mais fiel tradição acadêmica), as viagens, os cavaleiros...

Mas se as nações não constituem senão um «elemento secundário», a história acaba perdendo também para Kandinsky a sua função. Era preciso buscar o elemento principal. No signo sem significado? Na sonoridade colorida? Na desmaterialização do objeto? Guiado pelo fanatismo espiritualista, Kandinsky confundiu a abolição da história com a negação da história, de que eliminou a contradição.

E na Introdução à edição francesa de *Rückblicke (Régards sur le passé)* que melhor se focaliza a contradição entre a prática e a ideologia de Kandinsky. Segundo Jean-Paul Bouillon, esta se apresenta claramente como «a ideologia da Ordem, a negação de todo movimento dialético, de todo movimento que se efetua *in loco*».<sup>23</sup> Kandinsky

---

22. KANDINSKY, W. et Marc, F. — «Almanach: Der Blaue Reiter» in *L'Almanach*, op. cit., p. 63. Obs.: Trata-se de um Prefácio da Redação, reproduzido por Klaus LANKHEIT com passagens entre colchetes, que foram suprimidas em versão ulterior. A edição de R. Piper & Co. Verlag, München, 1976 (Cf. nota 2) foi além. Suprimiu não só essas passagens, que se referiam aos críticos, mas todo o Prefácio.

23. BOUILLON, Jean-Paul, «Introduction», in KANDINSKY, W., *Régards sur le passé et autres textes — 1912/1922* — Paris. Édition établie et présentée par J. P. BOUILLON-Hermann, 1974, p. 65.

reconheceu as dificuldades em submeter à **necessidade interior** a força do estilo, que era para ele o elemento temporal refletido na obra.<sup>24</sup>

Sem se perder em cogitações sobre prioridade, Jean-Paul Bouillon menciona nessa Introdução o fato de que a reavaliação da pintura russa do princípio do século, com a qual a obra de Kandinsky encontra claro paralelo, veio mostrar que a passagem à **abstração** estava estreitamente ligada ao processo de desconstrução e de mutação de uma sociedade:

«a tomada de posição em face da figuração do real não é nem pode ser outra coisa, que uma tomada de posição sobre o próprio real, ou seja, em última instância, sobre um certo estado da sociedade humana. Nada mais do que isso aproxima nem separa o abstrato de Kandinsky do *gegenstandslose* de Malevich».<sup>25</sup>

Descontando-se o tom categórico, bem como o valor absoluto atribuído ao real, deve-se reconhecer a procedência de tal observação.

Como os valores espirituais se situam no alto, Kandinsky concebeu a história em termos de «evolução, movimento para diante e para cima», que só é possível se o caminho estiver livre das barreiras interpostas pelas condições exteriores.<sup>26</sup>

Creio, porém, ser necessário observar que Kandinsky armou a sua estrutura dentro de um triângulo dividido horizontalmente em partes desiguais, tendo no alto o ângulo mais estreito. O triângulo move-se (*Die Bewegung* é o título do capítulo) «lentamente, para a frente e para o alto. (...) O que hoje é acessível apenas à ponta mais alta, o que a todo o resto do triângulo é um palavrório incompreensível, torna-se amanhã o conteúdo, pleno de sentido e sentimento, da vida do segundo segmento».<sup>27</sup> E no ápice admite Kandinsky encontrar-se por vezes um único homem que, por não ser compreendido, é insultado como charlatão. Esse lugar privilegiado, ocupado pelo gênio de um Beethoven — o exemplo é do próprio autor — é por certo o lugar em que se coloca a si mesmo.

---

24. Cf. KANDINSKY, W., «Über die Formfrage», in *Der Blaue Reiter*, op. cit., p. 75.

25. BOUILLON, J. Paul, «Introdução», in *Régards sur le passé*, op. cit., p. 74.

26. KANDINSKY, W., «Über die Formfrage», in *Der Blaue Reiter*, op. cit., p. 75.

27. Idem, *Über das Geistige in der Kunst*, op. cit., p. 10.



A ingênua clareza com que se opera o deslocamento da problemática pessoal do artista para a humanidade ratifica, pelo discurso, a aproximação já aqui observada entre aspectos formais do motivo do Cavaleiro Azul e a estátua eqüestre de Pedro, o Grande.

Mas, retomando a teoria de Kandinsky, vemos que os capítulos seguintes se intitulam **Revolução espiritual** e **Pirâmide**, o que deixa perceptíveis, no avesso da folha em que se registrou a carreira artística de Kandinsky, a versão especular da escritura anterior. Também aí, segundo a perspectiva marxista, a vida social se representa por uma pirâmide invertida, dividida horizontalmente em partes desiguais, mas encimada pelo grande espaço da praxis econômica.



Nas últimas páginas de *Rückblicke*, Kandinsky assim descreve a sua cidade natal:

«a duplicidade, a complexidade, a suprema mobilidade, o entrechoque e a indistinção na aparência exterior, que afinal constitui uma fase singular e uniforme, essa virtude na vida interior, incompreensível a olhos estranhos (por isso os muitos e contraditórios julgamentos do estrangeiro sobre Moscou) e o que, ainda assim, é ímpar e, no fundo, perfeitamente comum — essa total Moscou, exterior e interior, é que considero a fonte da minha ânsia artística. É ela o meu diapasão pictórico».<sup>28</sup>

Transcrevendo essa passagem, Zweite adverte que não nos devemos deixar iludir por essa «incomparável apologia», pois o que aí constituem os traços distintivos de Moscou vem a ser as características dos próprios quadros de Kandinsky. Ainda neste caso, procura-se ver o interesse do artista em contrapor Moscou e Munique de forma a se resguardar da crítica estrangeira. Para o autor, tudo não passa de uma projeção, «que quase nada tem a ver com a realidade», mas

---

28. Idem, *Rückblicke*, Baden-Baden, Woldemar Klein Verlag, 1955, p. 34.

é válida para mostrar o quanto eram ambivalentes os sentimentos de Kandinsky com relação a Munique, os quais oscilaram permanentemente «entre a fascinação e o desdém».<sup>29</sup>

Se se considera, porém que o móvel inconsciente do deslocamento projetivo é a identificação, mais nos iludiríamos se reduzíssemos esse texto a propósitos pragmáticos do artista, o que de resto, não estaria isento de originar uma cadeia de projeções. E, o que é mais importante: se para qualquer tipo de abordagem de uma obra não se pode tomar um texto isolado nem extrair determinadas passagens do que constitui uma seqüência de pensamento, muito menos se aceitaria tal procedimento em se tratando de apontar no texto uma dinâmica inconsciente.

Imediatamente antes da «apologia» de Moscou, Kandinsky se refere a seus pais, descrevendo a mãe — uma moscovita de nascença — através de antíteses como:

«inesgotável energia proveniente de forte nervosismo e majestática tranqüilidade — heróico autocontrole, entrançada combinação de tradição e espírito de liberdade. Em suma — sob forma humana, a «calçada de branco», «encimada de ouro», «Mãe-Moscou».<sup>30</sup>

É sabido que as expressões entre aspas são de Tolstoi. Mas o que neste caso importa observar é que a própria evocação de Guerra e Paz completa, com esta antítese, a descrição.

A identificação entre a arte de Kandinsky e a cidade de Moscou desdobra-se, portanto, na identificação terra natal/mãe. É certo que se poderia dizer que se trata de um dado manifesto no discurso do artista, se bem que a aproximação entre a descrição da cidade e as características da obra de Kandinsky tenha sido feita por Zweité e não pelo pintor. Aliás, relendo com maior atenção, podemos ver que no texto se diz ser Moscou a fonte da ânsia artística do artista, o que vem a constituir uma variante da necessidade interior. É a essa cadeia

---

29. ZWEITE, A., «Kandinsky zwischen Moskau und München», in *Kandinsky und München*, op. cit., p. 12.

30. KANDINSKY, W., *Rückblick*, op. cit., pp. 33/34. É curioso observar como a presença materna se mantém metonimicamente na cadeia significativa. Kandinsky trocou a «Mãe-Moscou» por München e a primeira esposa por G. Münter, sendo que essas palavras se relacionam, do ponto de vista gráfico-articulatório, com Mutter — em alemão: Mãe — cujo diminutivo é Mütterlein.

vêm juntar-se as primeiras palavras da **Introdução** desse pequeno livro: «Toda obra de arte é filha de sua época e, em muitos casos, mãe de nossas emoções».<sup>31</sup> (Ênfase adicionada).

Assim se estabelece uma coerência entre o princípio e o fim do texto, ao mesmo tempo em que se caracteriza também uma contradição relativamente aos princípios nele apresentados.

Segundo estes, a obra por excelência é a que está acima de sua época, aquela cujas raízes são invertidas e se prendem num **solo espiritual**, lugar de plenitude e unicidade, inacessível, ou atingido apenas pela mediação da arte.

Seja como for, perseguindo o seu obscuro ideal de **desmaterialização**, Kandinsky depurou a sua pintura com «heróico autocontrole», (Fig. 9), conservando da velha Rússia as violentas antíteses de mancha e de cor. Das viagens, a profusão de linhas. E do cavalo, o salto, numa bela trajetória.

This essay tries to establish the intrinsic relations between two of the phases of Kandinsky intellectual life. It focalizes, among other things, the leit-motive of his works, his relationship to his native land and to Germany and his conception of the world. The theme contradiction is specially emphasized.

München, 1982



Figura 9

Uma das numerosas composições «abstratas»

31. Idem, idem, p. 5.



## Narradores em Uníssono: um aspecto de Nas Profundas do Inferno

O objetivo deste artigo é mostrar a articulação existente entre as duas partes do romance *Nas profundas do Inferno* de Arthur J. Poerner e demonstrar que a presença de dois narradores não imprime à obra um caráter dialógico, uma vez que eles falam em uníssono.

O romance de A. Poerner *Nas profundas do inferno*<sup>1</sup> pode aparentar certa desarticulação entre as duas partes que o compõem: embora correspondam a dois momentos da narrativa e se refiram aos mesmos espaços — tendo a prisão como ponto referencial — elas apresentam uma inesperada duplicidade de narradores com conseqüente alteração do discurso narrativo. Este artigo pretende demonstrar a articulação entre as duas partes e analisar a função da dualidade de narradores.

A seqüência temporal, a permanência de dois espaços físicos (um predominante, em que se situam os fatos presentes e outro evocado), além da influência benéfica da quimbada sobre o protagonista são elementos que, de forma bem visível, já articulam as duas partes. Na primeira, que focaliza acontecimentos anteriores ao desaparecimento de José da Mangueira, predomina o espaço fechado da prisão, opondo-se-lhe a segunda em que predomina o espaço exterior à prisão. Se na primeira é atribuída à quimbada a cura do personagem-narrador na infância, na segunda, seu aparecimento e soltura se dão, de forma inequívoca, graças a ela. Há portanto, entre as duas partes,

---

1. POERNER, Artur J. *Nas Profundas do Inferno*. Rio, Codecri, 1979.

uma relação de continuidade temporal, uma espécie de paralelismo, inverso no que diz respeito ao espaço e direto relativamente a um elemento do enredo: o efeito da quimbanda.

O relato do preso político José da Mangueira, que constitui a primeira parte do romance, substitui-se na segunda pelo de seu ex-companheiro de cela, «o estudante de lingüística». A forma pela qual se anuncia a substituição estabelece uma quebra na expectativa do leitor, pois «À guisa de explicação», com que se inicia a segunda parte, pode ser vista como um prefácio deslocado.

Na primeira parte, pode-se registrar ao mesmo tempo uma aproximação e um distanciamento do romance-diário, tal como é caracterizado por Kate Hamburger.<sup>2</sup> Os verbos são usados no presente, os fatos passados que se evocam são predominantemente próximos, mas registra-se também a longa recapitulação de fatos remotos e a ausência de datas (isso não ocorreria em um romance-diário). Ao mudar-se o narrador, a narrativa continua a ser de primeira pessoa, mas observa-se nítida mudança no caráter do discurso pela freqüência de divagações e a presença de trechos dissertativos. Além disso, o narrador revela-se preocupado com sua própria imagem e introduz a figura do narratário, diante de quem procura valorizar-se. A explicitação do narratário marca a intenção de publicar o relato, agora definido como «romance inacabado». Antes eram apenas notas de um presidiário que tanto poderiam vir a ser lidas dentro ou fora da prisão, como poderiam ser destruídas às pressas.

Entre os efeitos da mudança de narrador, pode-se registrar, no plano sintagmático a quebra do tom de depoimento pessoal e a ratificação do relato por uma testemunha ocular de grande parte dos fatos. Observa-se que o Autor cria, com esse recurso, a impressão de estar o protagonista sendo retratado de outro, ângulo, pois quem assume a palavra confessa nutrir por ele certo despeito e está cõnscio do poder do narrador sobre a personagem: «Eu poderia não só tomar-lhe o lugar, como ainda submetê-lo às situações mais ridículas ou degradantes e até matá-lo se quisesse, mediante uma simples frase ou alusão». (p. 121).

Essa situação sugere o aparecimento de uma nova voz que não fale em consonância com a do primeiro narrador.

---

2. HAMBURGER, Kate. *A Lógica da Criação Literária*. São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 232.

Maria das Graças Paulino<sup>3</sup> propõe que, ao distinguir-se a categoria de autor implícito da de narrador, considerem-se não só a distância zero e a distância infinito entre eles, mas também uma terceira possibilidade de distanciamento diferente de zero e diferente do infinito. Se nos dois primeiros casos, a narrativa será monológica, no último, será dialógica, pois, quando o narrador se situa num ponto intermediário entre a identificação com os valores do autor implícito e sua radical oposição a eles, pode-se estabelecer uma espécie de polêmica entre os dois.

No caso do romance de Poerner, sabidamente de caráter auto-biográfico, não resta dúvida ser zero o distanciamento entre o autor implícito e o narrador da primeira parte, José da Mangueira. Resta verificar a que distância do autor implícito está o segundo narrador. Em «À guisa de explicação», este confessa:

«eu me via obrigado a lutar conscientemente, contra o incômodo sentimento de haver sido menosprezado por uma pessoa, que, sob certos aspectos, admirava, e da qual esperava maior atenção. Vaidade ferida — talvez seja a definição exata — mas, a conceituação ou identificação do mal em nada contribuíam para minorar os seus efeitos». (p. 119).

Ora, pode-se observar que a admiração que nutre o «estudante de lingüística» pelo companheiro de prisão é superior ao despeito e é responsável por uma espécie de processo de identificação com ele. É ainda em «À guisa de explicação» que se é informado de três capítulos terem sido inseridos na primeira parte pelo novo narrador. Um deles consiste nos «PRIMEIROS COMENTÁRIOS SOBRE A PRISÃO DE JOSÉ DA MANGUEIRA, COLIGIDOS EM DIVERSAS FONTES», o outro em «DOIS RECORTES DE JORNAL»; ambos surgem como colagens e, interrompem o relato do jornalista de forma absolutamente adequada, pois constituem fragmentos de discurso jornalístico. Se nisso já se pode perceber a intenção do segundo narrador de aproximar-se do primeiro, mais acentuada é ela no outro capítulo, em relação ao qual afirma:

---

3. PAULINO, Maria das Graças Rodrigues. Reflexões sobre os Limites do Poder do Narrador em São Bernardo. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte, 1979, p. 21. Para a Autora, essa distância, a que chama «polemizante» corresponde ao dialogismo conforme o caracteriza Mikhail Bakhtine.

«Como prevalecesse, apesar de tudo, a idéia de encarar o texto como romance incompleto, tomei de início — depois de relê-lo um sem-número de vezes e já impregnado do estilo de Manguieira —, a resolução de elaborar o capítulo sobre o Lobo, baseado em episódios verídicos, que...». (p. 120, com grifo adicionado).

Essa identificação se faz sentir, ainda mais intensa no último capítulo do romance, quando o narrador assume a onisciência no relato da saída de Manguieira da prisão. Tal procedimento, embora pouco comum, já foi registrado por Todorov<sup>4</sup> em relação ao romance *As ligações perigosas*. Em *A Procura do tempo perdido*, Proust também o adota: o narrador torna-se onisciente em relação a Swann («Um amor de Swann»); também nesse caso, pode-se notar um processo de identificação entre narrador e personagem.<sup>5</sup>

Do que se observou, conclui-se que o segundo narrador ao identificar-se com o primeiro, guarda uma distância zero em relação ao autor implícito. Aliás, a identificação ideológica entre José da Manguieira e o «estudante de lingüística» patenteia-se pelas circunstâncias que os levam à prisão. Diferem pela maneira de ser: este é dono de estilo mais formal e pomposo, elitista, não consegue confraternizar-se com o «populacho», como Manguieira. O romance, mesmo a despeito da presença de dois narradores, apresenta uma única voz — a do autor implícito. Caracteriza-se como monológico.

A adoção de dois narradores no romance em pauta constitui um recurso literário através do qual a fala de um narrador silenciado continua a se fazer ouvir. O caráter contrastante dos discursos narrativos privilegia o de José da Manguieira, mais agradável em sua simplicidade, mais atraente por seu tom irônico. O «estudante de

---

4. TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. São Paulo, Cultrix, 1970, p. 48.

5. A identificação do personagem-narrador, Marcel, com Swann registra-se claramente na última parte de *No Caminho de Swann* «Nomes de terra: o nome»: «Quanto a Swann, procurando parecer-me com ele, passava eu o tempo todo em que estava à mesa, a puxar o nariz e a esfregar os olhos. (...) Desejaria principalmente ser tão calvo quanto Swann. Parecia-me um ser tão extraordinário que achava maravilhoso que as pessoas que eu freqüentava também o conhecessem e que nos acasos de um dia qualquer pudéssemos ser levados a encontrá-lo». (p. 240). PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. São Paulo, abril. 1979.



lingüística», em sua condição de narrador da ficção, iludiu-se supondo ser dele o poder sobre o personagem; realmente foi utilizado pelo autor implícito e sua fala, se de um lado enaltece o Mangueira, de outro depõe contra si próprio.

Cet article vise à mettre en lumière l'articulation entre les deux parties du roman *Nas profundas do Inferno* de Arthur Poerner et à montrer que la présence de deux narrateurs ne confère pas à l'oeuvre un caractère dialogique, puisqu'ils parlent à l'unisson.



## Presença de Carlos Drummond de Andrade na poesia de Adélia Prado\*

Análise que evidencia o dialogismo nos textos de Adélia Prado, Carlos Drummond de Andrade, mostrando os momentos de encontro dos dois poetas. Leitura Intertextual.

Elevado à condição de Poeta Nacional, Carlos Drummond de Andrade chega aos oitenta anos de vida. Antes disso, porém, sua permanência na história da literatura brasileira, ultrapassando as limitações temporais, já estava assegurada. Não apenas pela qualidade de sua poesia — que vai do ilhamento romântico à participação plena na perplexidade dos tempos modernos — mas também porque ele tem sido o modelo de outros poetas: bissextos ou não, é nele que muitos vão buscar a matriz geradora de outras formas de expressão poética, como seria o caso até mesmo do cinema.

Ou o caso específico de Adélia Prado. Também mineira, ela surge em 1975 com o livro Bagagem, já revelando no título a intenção de expor aos seus prováveis leitores todo um repertório que se colocava acima das veleidades alfandegárias. Adélia surge amadurecida. E, amadurecidamente, inaugura o trajeto poético da mesma forma que Drummond, através de um poema em que a condição de poeta se liga à condição de ser humano marcado pela predestinação de um anjo. Não se trata, porém, de mera coincidência ou simples trabalho

---

\* Trabalho apresentado no Ciclo de Palestras Comemorativas UFRGN, Natal, maio, 1982.

de epigono. Ao escrever «Com Licença Poética» e colocá-lo como texto de abertura do livro, Adélia deixou de lado a homenagem pela homenagem, para estabelecer um diálogo em que a voz feminina fará um contraponto com a voz masculina, sem medo de assumir suas próprias características de mulher. Sem medo e sem pieguices, o dialogismo se inicia em tom de paródia:

Quando nasci um anjo esbelto,  
desses que tocam trombeta, anunciou:  
vai carregar bandeira.

Reconhecendo que esse é um cargo muito pesado e que a mulher é uma «espécie ainda envergonhada», ela não hesita em se afastar do plano da marginalidade 'gauche' determinada por um anjo que vive na sombra, para trilhar os caminhos da perfeita integração ao mundo coletivo, anunciado por um anjo esbelto e ruidoso. Enquanto Drummond mergulha na tensão entre o espaço que o rodeia e seu próprio espaço interior encontrando uma rima, mas não uma solução, Adélia Prado cumpre sua sina, inaugurando linhagens — este, um privilégio bem feminino — e abrindo seu coração à alegria de viver, possuída por uma emoção divina. Daí ela poder afirmar:

Vai ser coxo na vida, é maldição pra homem.  
Mulher é desdobrável. Eu sou.

Descentralizando o eixo da perplexidade agônica (o que não quer dizer que o espanto esteja ausente de sua poesia), Adélia faz girar sua poética em torno do eixo da vida cuja arte se resume na redescoberta dos elementos cotidianamente mais simples, alargando as fronteiras do espaço do prazer. Seu corpo é toda sensibilidade, pronto a captar a sinestesia inerente a cada elemento. Assim, no poema «Sensorial», ela revela:

Obturação, é da amarela que eu ponho.  
Pimenta e cravo,  
mastigo à boca nua e me regalo.

Para que o desdobramento se cumpra, ela deixa o futuro para o futuro, e vive o instante presente com intensidade:

Procuro sol, porque sou bicho de corpo.  
Sombra terei depois, a mais fria.

O «bicho de corpo» funciona, assim, como índice de oposição ao discurso patético de Drummond no «Poema de sete faces». Em vez de angustiar-se («Meu Deus, por que me abandonaste/ se sabias que eu não era Deus/ se sabias que eu era fraco.») — ela comunga com Deus a recriação do mundo na imagem de uma simples cigarra, como acontece em «Módulo de verão»:

Que noite tão clara e quente,  
ó vida tão breve e boa!  
A cigarra atrela as patas  
é no meu coração.  
O que ela fica gritando eu não entendo,  
sei que é pura esperança.

O próprio título do poema já nos remete ao espaço do calor e, portanto, do prazer. A claridade da noite reafirma essa qualidade que corrige a transitoriedade da vida, que é tão breve, mas é boa. Tão gratificante que cigarra e Poeta cantam um só canto de entusiasmo, sem «paralíticos sonhos de desgosto de viver/ (a vida para mim é vontade de morrer)», como diria Drummond em «Coração numeroso». O coração, assim atrelado ao canto da cigarra, não se considera mais vasto que o mundo: ele é o próprio mundo, em perfeita comunhão. De tal forma que não é necessário traduzir «O que ela fica gritando», pois a imagem poética não se faz apenas por palavras, mas nasce de um jogo de analogias. Estabelecido o jogo analógico, Vida e Poesia se fundem — e a imagem da esperança brota plena de pureza.

E essa esperança de um mundo em que o natural e o cultural estejam perfeitamente harmonizados só é possível porque a memória atua sempre como elemento de recuperação e permanência do prazer. Em outras palavras, podemos dizer que para Adélia Prado a memória não é uma forma de amar o perdido, nem de confundir o coração. Em Drummond, no poema «Infância», por exemplo, lamenta-se o que passou irremediavelmente para o menino antigo, sozinho entre mangueiras, lendo e reinventando a história de Robinson Crusoe. Em Adélia, no poema «Leitura», há o mergulho no sonho, cujas imagens vão sendo pouco a pouco decodificadas: o quintal ensombrado, as maçãs temporãs, a melhor água e o encontro com o pai, que não estava doente e nem tinha morrido — são índices de que a memória não é apenas reminiscência, mas acima de tudo fonte geradora de vida. Por isso, Adélia sempre sonha

que uma coisa gera,  
nunca nada está morto.  
O que não parece vivo, aduba.  
O que parece estático, espera.

Estático e dinâmico, portanto, são opostos que não se excluem. Antes coexistem sem maniqueísmo, uma coisa imbricada na outra, mergulhada no útero da terra de tal forma que o Poeta — em «Exausto» — pede «uma licença de dormir», desejando

o que antes da vida  
foi o profundo sono das espécies,  
a graça de um estado.  
Semente.  
Muito mais que raízes.

O estado de diapausa — «deter a vida numa semente» — é a fusão dos contrários como resposta, uma vez mais e sempre reiterada, à condição de 'gauche'. E a imagem mais concreta dessa germinação está contida em «Ovos de Páscoa»:

O ovo não cabe em si, túrgido de promessa,  
a natureza morta palpitante.  
Branco tão frágil guarda um sol ocluso,  
o que vai viver, espera.

O ovo-semente ultrapassa seus próprios limites na medida em que a morte nada mais é do que o nascimento de uma outra vida. O que em Drummond seria o tom da aurora, em Adélia é o amarelo da própria gema do ovo. Por isso ela faz a «Louvação para uma cor»:

O amarelo faz decorrer de si os mamões de sua polpa,  
o amarelo furável.

Furável e desdobrável, guardando em seu íntimo «o minúsculo ponto, o grão luminoso» que acende o cio, isto é, que é fonte de vida, Eros na sua plenitude «tropicordiosa» — quente como o sol que o Poeta busca sempre, este sol que é também ovo, fonte de luz e vida, sol amarelo porque:

O amarelo engendra.

Engendra mas não exclui o roxo, sendo mesmo a sua contrapartida natural. Assim como os tons da autora prenunciam a claridade de um novo dia, o roxo é a epifania do amarelo, pois o roxo é

uma doadura pra amanhecer.  
A paixão de Jesus é roxa e branca,  
pertinho da alegria.

(«Roxo»)

Para alcançar a alegria é preciso compreender que o reino do céu está no homem, e não fora dele. Por isso, Adélia escolhe como matriz geradora da sua «Bagagem» outro poema de Drummond: «José». A perplexidade existencial do personagem drummondiano deixa-o sozinho no escuro, sem ao menos uma parede para se apoiar. Já o personagem de Adélia encosta-se «na parede, / as mãos para trás». Em vez do impasse referenciado pela indagação que abre o poema de Drummond — «E agora, José?» —, o poema de Adélia Prado tem como título uma palavra de ordem: «Agora, ó José?». Dessa forma, reitera-se o diálogo na constante reafirmação de que a vida, por mais breve que seja, merece ser vivida uma vez que:

O que te salva da vida  
é a vida mesma, ó José,

— portanto, não devemos temer a pedra no meio do caminho. Devemos aceitá-la, compreendê-la como inerente ao trajeto humano e, resistindo, ultrapassá-la para que o destino da semente se cumpra. Aceitando a pedra, será mais fácil vislumbrar o som de uma flauta encantada, «um oboé em Bach», corrigindo a valsa vienense. É, mera coincidência ou não, um dos pontos mais altos da poética de Adélia Prado será o poema «Para o Zé», dedicado a seu marido:

Eu te amo, homem, hoje como  
toda vida quis e não sabia

— e Adélia, «que já amava de extremoso amor», vai enumerando os índices de sua felicidade, compondo um universo feito só de elementos puros, simples, caseiros, tais como o peixe, a mala velha, o papel de seda e os riscos do bordado onde se desenha o mapa de um percurso existencial. Homem e mulher irmanados ao som de um violino harmonioso que rompe padrões de amor. E Adélia ama intensa-

mente um José livre de perplexidades — mas não alienado —, com os pés no chão, participando de tudo, até mesmo daquilo que tradicionalmente não seria poético ou não seria razão de amor: o homem amado na abrangência de sua matéria, sua fauna e flora, as aparas das unhas, os fios da barba, as partes mais secretas do corpo num eterno aprendizado que implica até mesmo em viajar para sentir saudades:

Aprendo. Te aprendo, homem. O que a memória ama  
fica eterno. Te amo com a memória, imperecível.

Sem ferir sua individualidade, Adélia cumpre o grande desígnio amoroso da dualidade em que um suplementa o outro, um torna o outro mais bonito e faz o coração desdobrar-se no mistério da reduplicação, amando até mesmo a barata e o piolho de modo mais natural; porque o ser humano está em tudo que não é humano e

Tudo que não é mulher está em ti, maravilha.

Nessa explosão de lirismo, a participação se faz total e totalizante. Por isso ela é capaz de amar como senhora e como criada numa teogonia em que Deus, Amor e Sexo se fundem permitindo à amante beijar o dorso e a planta dos pés do amado sem que haja nenhuma forma de submissão, mas pura exaltação de um sentimento que transforma o homem particular em um homem universal e confere à transitoriedade do instante do caráter de eternidade que vende as armadilhas do tempo. Tão breve a vida e tão boa, gostosa de ser vivida.

Esse apego à vida é que se contrapõe ao Drummond dos poemas que serviram de matriz ao livro de Adélia Prado. A pergunta aparentemente sem resposta — E agora? — é deslocada por Adélia Prado para a dimensão do «É agora», que se desdobra nas diferentes formas de vida, todas elas interligadas. Assim, a abelha laboriosa extrai o mel da florinha amarela numa constante amanhecência:

Uma ocasião,  
meu pai pintou a casa toda  
de alaranjado brilhante.  
Por muito tempo moramos numa casa  
como ele mesmo dizia:  
constantemente amanhecendo.

(«Impressionista»)



E ainda:

A vida é mais tempo  
alegre do que triste. Melhor é ser.

(«Momento»)

Porque:

Muito maior que a morte é a vida.

(«O modo poético»)

Tão maior, que Adélia pode sempre retomar o plano da memória, sem que a memória perca seu papel de geradora de imagens poéticas, através das quais o possível esfacelamento do mundo é desdobrado em novos universos. Por isso ela é capaz de extrair do estático toda uma forma dinâmica de representação e vivência do dia-a-dia, como acontece em «As mortes sucessivas»: depois de recordar a morte da irmã e de sua mãe, ela revive a significação da morte que mais a atingiu:

Quando meu pai morreu, nunca mais me consolei.

Em compensação, foi a partir desse impacto, coerente com sua filosofia, que ela constatou:

Meus seios se cumpriram  
e as moitas onde existo  
são pura sarça ardente de memória.

Concluindo esse breve estudo, panorâmico e por isso mesmo incompleto, podemos reafirmar que uma das maneiras para se aferir a importância de um escritor é verificar sua ressonância na obra de outro escritor. A presença de Carlos Drummond de Andrade na poesia de Adélia é uma constatação inequívoca da perenidade do Poeta de Itabira no feliz encontro com o Poeta de Divinópolis. Principalmente porque esse encontro não se dá de maneira ingênua, mas numa postura crítica própria de quem faz poemas de circunstância (mas não circunstanciais). Tanto é assim que em «Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade», Adélia repudia a dicção lamuriosa da mulher que sente inveja dele, apesar das extraordinárias semelhanças. Adélia

**não inveja Drummond, porque entre eles há mais do que semelhanças: há um constante diálogo, uma constante indagação que fundamenta o amor recíproco e, portanto, verdadeiro:**

**Eu sou poeta? Eu sou?  
Qualquer resposta verdadeira  
e poderei amá-lo.**

**Adélia Prado é Poeta. Carlos Drummond de Andrade é Poeta. E o dialogismo entre os dois marca dois grandes momentos do projeto literário brasileiro.**

**Niterói, 11 de maio de 1982.**

**Analyses through «intertextual reading» the dialogue in the texts by Adélia Prado and Carlos Drummond de Andrade, emphasizing the recurring points in the works of those two poets.**

#### **BIBLIOGRAFIA BASICA:**

- GOKOVATE, Flávio. O Instinto do amor. 2. ed. São Paulo, MG ED. Associados, 1979.**
- PAZ, Octávio. Signos em rotação. São Paulo, Perspectiva, 1972.**
- SALOMÃO, Margarida. Prefácio. In: PRADO, Adélia. Bagagem. 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.**
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Adélia: a mulher, o corpo e a poesia. In: PRADO, Adélia. O coração disparado. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.**
- SANTIAGO, Silviano. Carlos Drummond de Andrade. Coleção Poetas Modernos do Brasil / 4. Petrópolis, Vozes, 1976.**

## A intertextualidade em dois contos femininos\*

«... a dificuldade de amar, consiste, então, na expectativa criada em torno do ser amado, que nem sempre pode corresponder aos anseios das nossa fantasias...»

(HELOISA)

Este trabalho procura evidenciar o caráter intertextual de dois contos femininos e mostrar as funções desempenhadas pelos vários textos que se cruzam nesses contos.

As formigas (Lygia F. Telles)<sup>1</sup> e Os mortos não têm desejos (Edla van Steen)<sup>2</sup> mostram como a mulher, por processos que vão desde a doutrinação pelos contos de fadas até a padronização do comportamento, é levada à submissão, perdendo a própria identidade e tornando-se incapaz de lutar para superar as contradições entre um mundo ideal e um mundo real. Provar essa afirmação é o nosso trabalho.

---

\* Este artigo foi originalmente apresentado como trabalho final do curso «Metodologia da Crítica Literária I» sob a orientação da Profa. Leticia Malard (mestrado em Literatura Brasileira — 1º semestre de 1982).

1. TELLES, Lygia F. As formigas. In: O conto da mulher brasileira. São Paulo, Vertente (Editora), 1978. A partir de agora, este conto será identificado, nas citações, de forma abreviada (AF), seguido do número da página.

2. STEEN, Edla van. Os mortos não têm desejos. In: O conto da mulher brasileira. São Paulo, Vertente (Editora), 1978. A partir de agora, este conto será identificado, nas citações, de forma abreviada (OMNTD), seguido do número da página.

Para Julia Kristeva o texto «é uma intertextualidade, uma permutação de textos: no espaço de um texto vários enunciados, tomados a outros textos, se cruzam e se neutralizam. Todo texto é uma absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos».<sup>3</sup>

A teoria da intertextualidade desenvolve também princípios contidos em um estudo de Bakhtin sobre Dostoiévski. Um desses princípios é o da multiplicidade de vozes num só discurso (polifonia) que possibilita ser um mesmo discurso «dialógico», ou seja, estabelecer contato com outros discursos e com ele mesmo.<sup>4</sup>

Kristeva desenvolve ainda o conceito de «contexto pressuposto» e de «texto possuidor». O primeiro diz respeito ao conjunto de textos (discursos anteriores e contemporâneos) que vão servir de suporte e fonte do segundo, que nega ou apropria-se do primeiro. Assim, o «texto possuidor» traz em si uma quantidade de temas que forma uma cadeia significante; são vários textos se entrecruzando e que permitem uma tentativa de criação de sentido. O sentido, então, pode (e deve) ser construído; o texto é um produto decifrável.

Para construir o sentido dos contos que escolhermos, vamos nos valer de outros textos, procurando evidenciar o relacionamento destes com aqueles. O primeiro deles é o *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.<sup>5</sup>

Laurent Jenny estabelece uma divisão do relacionamento intertextual em figuras. A «ampliação», por exemplo, é a «transformação do texto original por desenvolvimento de suas virtualidades semânticas».<sup>6</sup>

Assim, em *Os mortos não têm desejos* temos um texto construído em cima de um contexto pressuposto; os dois, frente a frente, dão-nos uma idéia de como a autora fez de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* um dos suportes do seu texto.

---

3. KRISTEVA, Julia, apud FERREIRA, Edda Arzua. In *Travessia* (revista da U.F.S.C.); Florianópolis, Editora Universitária, 1981. p. 25, Vol. 3.

4. BACKTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski* (notadamente os capítulos I e IV). Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1978.

5. ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Abril Cultural, 1971. A partir de agora, este romance será identificado, nas citações, de forma abreviada (BC), seguido do número da página.

6. JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. In *Intertextualidades*. Coimbra, Livraria Almedina, 1978, p. 39.

Sabemos que Brás Cubas morreu às duas horas da tarde de um dia chuvoso, nublado; Heloísa, personagem do conto de van Steen, morreu às três da tarde de um dia igualmente nublado. A simetria intertextual e o paralelismo semântico prosseguem.

O personagem machadiano afirma ter caminhado para o «*undiscovered country*» de Hamlet, sem as ânsias nem as dúvidas do moço príncipe. Por seu lado, Heloísa era (ou fizeram-na crer) uma princesa insegura. Neste universo semântico, habitado por príncipes e princesas, a transformação maior do texto ocorre na mudança do sexo das personagens, uma vez que Brás Cubas era também inseguro (particularmente em alguns momentos diante de Lobo Neves, de Marcela e mesmo de Virgília quando se discutia um possível rompimento). Mas a «ampliação» ocorre ainda a partir de outros campos semânticos.

No texto de van Steen, a afirmação de Brás Cubas: «Foi a minha invenção que me matou» (BC p. 20) é retomada conservando-se o fato semântico (a morte) mas mudando-se a «causa mortis», isto é, o personagem machadiano morreu porque inventou o emplasto, enquanto que Heloísa inventa um mundo encantado, morrendo ao perceber as contradições deste mundo encantado com o real.

A autora segue utilizando o texto do romance de maneira efetiva; vejamos mais dois momentos onde o universo semântico machadiano é captado e reutilizado. Tomemos uma afirmação de Brás Cubas: «Um Ezequiel misterioso fizera recuar o sol até os dias juvenis. Recuou o sol, sacudi todas as misérias». (BC p. 20).

Notemos que o recuo do sol aos dias juvenis provoca uma sacudida em «todas as misérias»; miséria conota infelicidade, tristeza. Ora, no conto de van Steen a relação sol/passado é evidente; sempre que o elemento luminoso aparece há, tanto quanto no texto machadiano, um sacudir de misérias, um retorno à infelicidade ingênua da infância. Senão, vejamos este exemplo: «Heloísa, outra vez criança, a um canto do jardim. Está escuro. O cenário é banhado por uma luz difusa, de lua» (OMNTD p. 66); ou este outro: «Caminho por uma praça deserta. O sol penetra por entre as folhas das árvores e se transforma: quero pegar as estrelas no chão...» (OMNTD p. 62).

Essa volta ao passado é mediada pelo elemento luminoso (o fogo, a lua, as estrelas, o sol). O presente, em Brás Cubas, é a miséria (a escuridão); no conto de van Steen, o presente encontra seus correlativos simbólicos na noite, na lareira apagada, na morte.

Por fim, aproximemos dois exemplos significativos para evidenciar o caráter intertextual e a presença da «ampliação» no discurso vans-teeneano. Primeiro, a imortal citação do defunto-narrador, Brás Cubas: «Não tive filhos, não transmiti à nenhuma criatura o legado da nossa miséria» (BC p. 173). Agora um trecho de *Os mortos não têm desejos*: «Meu filho dorme. De mim, nem o menor traço. Fui uma simples encubadora» (OMNTD p. 170).

Confrontando esses dois exemplos notamos a íntima sintonia semântica entre um universo e outro. Enquanto Brás Cubas não teve filhos, Heloísa sente-se, também, na situação do personagem machadiano, uma vez que seu filho não lhe herda os traços físicos e ela sente-se uma «simples encubadora».

Outros exemplos de «ampliação» poderiam ser levantados (como a simetria entre o delírio de Brás Cubas e a loucura de Heloísa). Estes, porém, bastam para evidenciar a apropriação e transformação do texto machadiano.

Mas Laurent Jenny aponta outras figuras de intertextualidade, como a «intersversão de qualificação» e «intersversão dos valores simbólicos», que estabelecem traços mais efetivos entre os dois textos. Da primeira, diz-nos o autor que é uma figura onde «os actantes ou circunstâncias da narrativa original são aproveitados, mas qualificados antiteticamente».<sup>7</sup>

Assim, quando o delírio de Brás Cubas chega ao extremo, ele encontra uma figura feminina e afirma: «tu és absurda, tu és uma fábula» (BC p. 20). O personagem machadiano referia-se à Pandora, «a primeira mulher que existiu, criada por Hefesto e Atena, auxiliados por todos os deuses e sob as ordens de Zeus».<sup>8</sup> No conto de van Steen, Heloísa, também, num último instante, encontra um príncipe; no extremo da loucura ela vê-se, frente a frente com um personagem de fábulas. Pandora de um lado, príncipe de outro; um circunstante do universo machadiano (Pandora/mulher) é aproveitado mudando-se o sexo (Príncipe/homem). Outro exemplo interessante de «intersversão de qualificação» pode ser encontrado na comparação «Heloísa/menina» e «Brás Cubas/menino». No capítulo XI (o menino é o pai do homem)

7. Idem, *ibidem*, p. 41.

8. GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de mitologia*. São Paulo, Cultrix s/d, p. 244.

Brás Cubas cresce fazendo traquinagens, peraltices, e com o pai a fazer-lhe as vontades. E «desde os cinco anos merecera eu a alcunha de menino diabo (...) indiscreto (...) voluntarioso» (BC p. 30).

Já Heloísa é uma personificação da pureza e da singeleza. Se por um momento quer fazer «traquinagens», Matilde mostra como deve comportar-se uma menina. Aqui, não só os actantes são aproveitados de forma inversa (Heloísa/«santa» — Brás Cubas/«diabo») como há todo um contexto estimulante da «diabrura e santidade». O pai de Brás Cubas, omitindo-se de repreendê-lo, aceita (e mesmo estimula) as ações do filho, condicionando seu comportamento com base no conceito de «homem» da sociedade machista. Heloísa, ao contrário, é condicionada a conter seus impulsos desde criança, seguindo o dogma da mulher submissa.

«Intervenção dos valores simbólicos» é outro conceito jennyano de grande valia para o nosso estudo intertextual. Essa figura pressupõe que «os símbolos elaborados por um texto são retomados com significações opostas no novo contexto».<sup>9</sup> Ora, na visão cristã da via crucis, o percurso, o roteiro de Cristo até o calvário simboliza a apoteose de uma vida útil, vida que primou pela vivência de uma verdade e pela transmissão dessa verdade através de um relacionamento satisfatório Cristo/homens.

Em *Os mortos não têm desejos* essa via crucis cristã é retomada com uma significação oposta (o subtítulo do conto é «roteiro de uma vida inútil»). Heloísa é afastada do conhecimento da verdade sobre si mesma, sobre seu corpo, sobre o casamento enquanto relação imperfeita; seu relacionamento com as pessoas, portanto, não foi satisfatório. No entanto, o que liga efetivamente os dois discursos, é o fato de ambos se darem em «15 estações» (a via crucis tem 15 estações e o conto vansteeneano possui 15 seqüências). Além disso, há o caráter sacrificial que toma, também, um significado inverso: o Cristo sacrificado é o símbolo de uma vida que valeu a pena, porque Ele viveu sempre em íntima relação com verdades (sendo mesmo «A Verdade»), enquanto que Heloísa sempre foi condicionada a aceitar falsas verdades, sendo a sua morte o símbolo da inutilidade da vida.

O discurso religioso toma, então, características profanas por um processo de justaposição simbólica. O relacionamento intertextual assume um caráter parodístico e blasfematório.

---

9. Cf. JENNY, op. cit., p. 43.

A defunta-narradora acaba por destruir um código institucionalizado. O discurso profano torna-se eco do religioso, reutilizado com fins diferentes, quais sejam, evidenciar o caráter mortal de Heloísa, condicionada por uma sociedade machista para agir de acordo com normas pré-estabelecidas. Enquanto o Cristo veio para ser um sinal de contradição (eu vim para colocar pais contra filhos, maridos contra esposas, etc), Heloísa é minada pela contradição de uma sociedade que prega X e vive Y.

F. Vernier assinala que «ainsi psychanalyse et linguistique sont des auxiliaires indispensables pour apprécier le rapport qu'entretient le langage avec les autres éléments de la réalité et, donc pour étudier le phénomène littéraire».<sup>10</sup> Assim, podemos levantar nos dois contos elementos (semas) que, juntos, formarão uma cadeia significativa. Essa, por sua vez, poderá nos levar a formação de um sentido; teremos, então, uma das leituras possíveis dos contos.

Sabemos que Heloísa é condicionada, ao nível consciente, para esperar o seu príncipe encantado. Entretanto, o homem (macho, não príncipe, não ideal) lhe é medonho, aterrorizante. Só que Heloísa, conscientemente, não percebe isso. Lacan diz ser o inconsciente o discurso do outro; no caso de Heloísa e das primas (em *As formigas*), este inconsciente é feito visível. Vejamos como se dá isto.

É comum aos dois contos a figura do anão. Esse é um elemento ligado à terra e às divindades ctônicas; simboliza forças obscuras que estão em nós e têm aparência monstruosa. Personificam manifestações incontroláveis do inconsciente.<sup>11</sup> Em *As formigas* deduz-se que as primas vieram do interior para estudar na cidade grande e trouxeram consigo um condicionamento, uma prevenção contra o homem enquanto «ser perigoso». A força do condicionamento só aparece no momento da fuga; que uma estudante de medicina queira montar o esqueleto de um anão é aceitável ao nível do consciente, mas ela foge, deixando claro que o inconsciente vence o consciente, que o condicionamento supera a razão.

---

10. VERNIER, F. La praxis transformatrice et... La réalité qu'on traite (Brecht). In. *L'écriture et les textes*. Paris, Éditions sociales, 1974, p. 110.

11. CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Éditions Juppiter, 1973, p. 252/253.



Com Heloísa dá-se um fato semelhante: ela não aceita um «anão feio e pornográfico» no jardim. Ao contrário, sonha com um «príncipe encantado» que viria, tal qual num conto de fadas, arrebatá-la inexoravelmente, sendo aí o começo da eterna felicidade. Neste caso, a oposição anão/fada é fácil de ser equacionada na medida em que as fadas são seres ligados ao ar (e anão à terra) e conotam uma realidade idealizada, onde a participação do sujeito é nula; e Heloísa acaba desejando uma realidade ideal, onde ela não seria agente da própria história, mas levada a aceitar princípios de uma sociedade preconceituosa. Dentro desse mundo de fadas encontramos dois elementos que vem adensar essa atmosfera encantada na qual move-se Heloísa: o discurso heróico-medieval e o romântico-idealizado nas figuras de Siegfried e Fernando Pessoa, respectivamente. Do primeiro sabemos que foi guerreiro medieval e príncipe, o que nos leva a acreditar que a personagem do conto (Heloísa) situa-se no mesmo universo semântico do também medieval «Abelardo e Heloísa». Quanto à Fernando Pessoa, as citações «Amo como o amor ama» e «tornei a achar-te quando te encontrei», acentuam o clima encantatório de uma relação amorosa idealizada.

É interessante notar que, ainda dentro desse campo semântico, Fábio, marido de Heloísa, é o protótipo do bruxo: «É fotógrafo, este bruxo que quase me encantou com suas poções mágicas». (OMNTD p. 63). Além de ser o oposto do herói idealizado por Heloísa, Fábio é fotógrafo, ou seja, tem o poder de mostrar a imagem. Mas Heloísa, apesar de manter uma relação narcísica com a menina que foi, não se gosta como mulher. Sua imagem (seu «duplo») lhe causa medo. Otto Rank afirma que «La forma de defensa contra el narcisismo encuentra su expresión ante todo de los dos maneras: en el miedo e la repugnância ante la própria imagen».<sup>12</sup>

Assim, Heloísa rejeita a Fábio duplamente: por não ser um príncipe (é bruxo) e por ter o poder de mostrar Heloísa enquanto mulher (como fotógrafo).

A formiga (elemento do conto de Lygia F. Telles) exerce papel importante na organização do mundo. O formigueiro era o sexo da terra (na origem, quando predominava a dualidade céu/terra). O

---

12. RANK, Otto. El doble. Argentina, Ediciones Orión, 1976, p. 118.

formigueiro era elemento importante também nos ritos de fecundidade quando as fêmeas estéreis sentavam-se sobre os formigueiros.<sup>13</sup>

Formiga/sexo: este binômio, com significados tão correlatos, juntamente com o binômio anão/inconsciente, despertam pavores nas primas que as levam à fuga. Ao «organizar» o anão, as formigas como que tecem o próprio inconsciente das primas. Este não foi condicionado a aceitar uma realidade concreta, mas idealizada; daí a fuga.

Outro símbolo relevante no conto *As formigas* é a escada. Se ela vai até o subsolo, mexe com o conhecimento oculto e com as profundezas do inconsciente.<sup>14</sup> O sótão onde as primas são alojadas pode ser considerado este subsolo porque, apesar de ter janela, é escuro; mesmo sendo no alto da casa, é abafado. A escada reveste-se, então, de um caráter negativo porque leva as primas às profundezas do próprio inconsciente onde encontram o homem-macho simbolizado, como vimos acima, pelo anão. Detalhe importante: a dona de casa é o outro lado da dicotomia fada/bruxa, acentuando o caráter apavorante da casa: «A dona da casa era uma velha balofa, de peruca mais negra do que a asa da graúna. Vestia um desabotoado pijama de seda japonesa e tinha as unhas aduncas recobertas por uma crosta de esmalte vermelho escuro, descascado nas pontas encardidas». (OMNTD p. 127).

Temos, então, que a escada serve como elemento de ligação entre o consciente e inconsciente das primas; quando buscam a rua, fogem daquele ambiente que fez visível o próprio inconsciente de ambas.

Vimos, portanto, que há duas cadeias significantes opostas nos dois contos. De um lado, anão-formiga-escada-marido (bruxo)-macho, simbolizando um inconsciente reprimido, mas vivo, que se manifesta depois da morte ou num ambiente fantástico, onírico. De outro lado os semas príncipe-cinderela-menina(s) simbolizando a consciência formada a partir de condicionamentos introjetados desde a infância. Essas cadeias, estruturadas a partir de outros discursos (o religioso, textos medievais, Machado de Assis, Fernando Pessoa e contos de fadas) mais o de Edla van Steen e Lygia F. Telles, levam-nos a crer que o discurso do outro (da sociedade, do macho, dos pais, da lei)

---

13. Cf. CHEVALIER, op. cit., p. 352/353.

14. Idem, idem, p. 279.

C  
u  
r  
r  
e  
n  
c  
i  
a

prevaleceu, porque nem Heloísa nem as primas se realizam, se aceitam. São personagens que não acontecem na sua totalidade, que não coincidem consigo mesmas e não têm uma identidade estruturada (as interrogações constantes de Heloísa são sintomáticas). Lembremos, por fim, que os contos de fadas perpetuam-se, como mecanismo de controle ideológico, nas fotonovelas, horóscopos e mesmo na consulta às cartomantes, prática constante de Heloísa.

D  
e  
s  
c  
r  
i  
ç  
ã  
o

**This paper aims at stressing the intertextual aspect of two feminine short stories and showing the functions performed by the various texts juxtaposed in them.**



## Intertextualidade: uma prática contraditória

«Um ser humano tem uma raiz pela sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro».

SIMONE WEIL — O Enraizamento

Este ensaio apresenta a intertextualidade como uma prática que recobre todas as atividades do universo cultural. Isto não se faz, no entanto, de forma harmônica mas como prática contraditória.

O fascínio e a dificuldade que envolvem o tema «intertextualidade» têm uma medida nas afirmações — tão radicais — de Jorge Luis Borges. Diz ele que as obras influenciam seus precursores e que o homem vem escrevendo um grande e único texto através dos tempos.

A dificuldade se acentua se pensarmos que a intertextualidade desmitifica a virgindade original de qualquer obra.

As afirmações de Borges vêm de encontro às de Kristeva. Para ela, todo texto se constrói como um mosaico de citações, absorvendo e transformando outras produções.<sup>1</sup> Alargando as fronteiras da noção de texto, aplica a idéia de mosaico tanto às obras literárias, como às linguagem orais e aos outros sistemas simbólicos e inconscientes.

Assim, no espaço amplo da intertextualidade, dialogam em tensão a paródia, a citação, o plágio. Nele se chocam gêneros esquecidos ou superados, os epígonos, os autores fracassados.

---

1. KRISTEVA, Júlia. *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Séuil, 1974.

É o espaço da recriação, é o espaço contraditório da história, da memória recriada, da lembrança reestruturada. Nos diz Chauí que:

«... o modo de lembrar é individual tanto quanto social: o grupo transmite, retém e reforça as lembranças, mas o recordador, ao trabalhá-las, vai paulatinamente individualizando a memória comunitária e, no que lembra e no como lembra, faz com que fique o que signifique».<sup>2</sup>

Em *Conversa na Catedral*, por exemplo, Vargas Llosa faz mais do que ir reconstituindo e estruturando, a partir das reminiscências de dois homens, em planos diferentes de espaço e tempo, a vida de várias personagens. Recuperam-se, através da «conversa», anos conturbados da história do Peru. É evidente o diálogo estreito que sua outra narrativa — *A Guerra do Fim do Mundo* — mantém com *Os Sertões* de Euclides da Cunha e com outros escritos e documentos sobre Canudos. Mas a relação intertextual se dá igualmente com a «história», uma vez que o texto busca reconstruir a «memória» da revolução, ainda impressionantemente viva na lembrança sofrida dos atuais habitantes da região. Sua refinadíssima técnica dialógica, ao mesmo tempo faz de Llosa um escritor singularíssimo e o insere na tradição da narrativa ocidental.<sup>3</sup>

A radical incompatibilidade entre os gêmeos Pedro e Paulo estabelece o diálogo entre as personagens Isaú e Jacó da narrativa bíblica que, inclusive, dão nome ao romance de Machado de Assis. Mas se estabelece um diálogo com os acontecimentos da época. A facilidade com que os dois irmãos machadianos invertem posições políticas de defesa e condenação do nascente regime republicano aponta criticamente para a cética indiferença com que Machado encara a mudança de regime político no Brasil que acaba se resumindo num problema de «mudança de tabuleta».

---

2. CHAUI, Marilena. Os trabalhos da Memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo, T.A. Queiroz, 1979.

3. «Na obra de Vargas Llosa, desde *La Ciudad y los Perros*, parece, extraordinariamente refinada, a tradição do monólogo interior, que, sendo de Proust e de Joyce, é também de Dorothy Richardson e Virginia Woolf, de Döblin e de Faulkner. Talvez sejam do último certas modalidades preferidas por Vargas Llosa, que em todo caso aprofundou e fecundou ao ponto de as tornar coisa também sua». CANDIDO, Antônio. *Literatura e Subdesenvolvimento. Argumento*. São Paulo. Paz e Terra, (1): Outubro/1973, p. 19.

A capacidade generativa do Signo — que se abre para a réplica, para o prosseguimento e para a reinterpretção — é condição primeira para a Intertextualidade. Ela se constrói no espaço criado pela abertura da palavra frente a outra:

«A intertextualidade é pois máquina perturbadora. Trata-se de de não deixar o sentido em sossego — de evitar o triunfo do 'cliché' por um trabalho de transformação».<sup>4</sup>

Desse modo, a intertextualidade ultrapassa o limite da criação para inscrever em si mesma a multiplicidade das leituras.

Segundo a estética da recepção, nas diversas escrituras estão também gravadas as leituras de sua e de outras épocas:

«A obra prevê o leitor e assim a sua função é anterior à apreensão analítica de sua estrutura. (...) observo que esta internalização explica por que a estrutura não mais pode ser então tomada como uma ou por que não mais se poderia falar em um sentido da obra. O leitor implícito dispersa a estrutura porque lhe possibilita configurações várias e a priori imprevisíveis».<sup>5</sup>

A paródia dos textos do nacionalismo da década de vinte, elaborada por Mário de Andrade na maior parte de sua produção, pressupõe um leitor que não somente tenha lido esses textos, mas que inclusive seja capaz de assumir uma postura crítica diante deles.

A conclamação que Machado de Assis faz a seu leitor virtual em muitos de seus romances — e que de resto é de nítida inspiração sterniana — procura indicar para o leitor algumas chaves de leitura, inscrevendo-o com isso, no corpo mesmo do texto.

A estrutura da obra é assim encarada em termos dialógicos com um leitor que, mesmo não sendo sempre explicitado, é condição para sua existência:

«A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a».<sup>6</sup>

---

4. JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique: Intertextualidades*. Coimbra, Almedina (27): s/d., p. 45.

5. COSTA LIMA, Luiz. O Leitor e a Crítica. In: *Folhetim-Folha de São Paulo*. 1/8/82, n° 289, p. 4.

6. CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Editora Nacional, 1973.

É exatamente isso o que faz da literatura um corpo vivo e atuante. A leitura atual permite — via diálogo — a releitura da tradição cultural, modificando-a.

A afirmação de Marx de que o homem guarda em sua anatomia a possibilidade de explicar a anatomia do macaco serve na medida para se compreender a fecundidade do trabalho intertextual.

Os modernistas brasileiros, por exemplo, não somente propõem uma leitura nova da realidade brasileira de sua época. Através da paródia, da «antropofagia», propõem, igualmente, uma releitura, uma reelaboração «metabólica» da tradição literária lançando luzes sobre o passado cultural brasileiro. É através do desmascaramento ideológico elaborado por um Mário, por um Oswald que vamos apreender a real significação da obra dos primeiros cronistas e historiadores, de Antonil, mesmo de Caminha, de Alencar.<sup>7</sup>

Trata-se, em grande parte, de um negar para ir mais além:

«Sendo o esquecimento, a neutralização dum discurso impossíveis, mais vale trocar-lhe os pólos ideológicos. Ou então reificá-lo, torná-lo objeto de metalinguagem. Abre-se então o campo duma palavra nova, nascida das brechas do velho discurso, e solidária daquele. Quer queiram, quer não, esses velhos discursos injetam toda a sua força de estereótipos na palavra que os contradiz, dinamizam-na. A intertextualidade fá-los assim financiar a sua própria subversão».<sup>8</sup>

A intertextualidade situa-se no espaço do enorme e ininterrupto diálogo entre as obras, que constituem a literatura. É um trabalho constante de cada texto com relação aos outros e no interior de si mesmo.

---

7. É interessante observar como em *Macunaima* há relação dialógica com vários textos de Alencar. Ainda que invertendo através da paródia e do humor a postura alencariana diante do indígena e da realidade brasileira, a primeira dedicatória de *Macunaima*, depois desprezada, Mário a fez para Alencar, «que hoje é estrelinha no céu». Esta dedicatória e as inequívocas relações que podem ser feitas entre *Iracema* e *Macunaima* evidenciam a simultaneidade de uma postura de crítica paródica e de admiração da obra do romântico brasileiro, transformando a rapsódia modernista numa prática intertextual contraditória. Essa característica, de resto, está presente em todo intertexto paródico uma vez que, se a paródia «destrói» enquanto sátira e descentramento, eleva o texto base ao menos enquanto digno de seleção.

8. JENNY, Laurent. op. cit., p. 44/45.



Nela se inscrevem, num trabalho «intra-textual», a virtuosidade dos anagramas, a recorrência.

A desagregação do nome Alina Reyes, explicitamente trabalhado em *Lejana* de Cortázar aponta, na sua própria dissolução, a dissolução da personagem que nomeia, que se desdobra dolorosamente em rica burguesa argentina e mendiga em Budapest.<sup>9</sup>

A personagem Lívia-Rilívia-Irlívia do *Desenredo* de Guimarães Rosa traz, na imprecisão do nome, a multiplicação de possibilidades abertas pelas diversas leituras do conto.<sup>10</sup> A caracterização contraditória da infidelidade da personagem feminina (cujo nome é também anagrama de «virília»), além disso, é assim corroborada.

O papel com o nome de um condenado à morte encontrado por Julien Sorel numa igreja, por ser anagrama do seu próprio, antecipa para o leitor atento a condenação futura do herói de *O Vermelho e o Negro*.

São as insistentes recorrências, construídas em filigrana, que «armam» a narrativa *Tonio Kröger* de Thomas Mann. Elos mesclam personagens diferentes, que, via diálogo, não definindo o tema poético do texto — a marginalidade do artista no mundo burguês — como um fio condutor (Leitmotiv).

Segundo Kristeva,<sup>11</sup> todo texto se afirma como tal através da absorção e transformação de uma infinidade de outros.

Não se pode apreender a obra literária fora do espaço intertextual que a define essencialmente.

---

9. «O los preciosos anagramas: Salvador Dall, Avida Dollars, Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque non concluye. Porque la reina y... No, horrible. Horrible porque abre camino a esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche. A esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina». CORTÁZAR, Júlío. *Lejana*. In: *Bestiário*. Buenos Aires, Sudamericana, 6ª ed., 1967, p. 429.

10. Para um estudo mais aprofundado sobre o conto e as relações guardadas nos nomes consulte-se: MENDES, Nancy Maria. *A visão humorística do amor-representação em quatro contos de Tutaméia*. In: *Ensalos de Semiótica*, Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura. Belo Horizonte, FALE/UFMG, (2): Dezembro, 1979.

11. KRISTEVA, Júlia., op. cit.

Na estrutura de uma obra literária convivem, em tensão dialética, o eminentemente novo, o inédito e sua relação com os arquétipos que formam a série literária. Frente aos modelos arquetípicos, a obra literária, segundo Laurent Jenny,<sup>12</sup> entra sempre numa relação de transformação ou rejeição, imitação ou paródia. Mesmo quando a obra se apresenta como algo que difere inteiramente dos códigos e padrões estabelecidos, sua própria estrutura de negação leva-os em conta, mesmo que para negá-los radicalmente.

Para Leyla Perrone,<sup>13</sup> a literatura sempre nasceu da e na literatura. Não numa endogenia estéril, mas antes como uma prática viva, que se dá a conhecer como produção humana na história.

A Bíblia, as matrizes greco-latinas são fontes inesgotáveis de inspiração.

No interior de «The Waste Land» de Eliot ressoam, mescladas às vozes do mundo moderno, as vozes da herança clássica. É com a imagem do desterro tirada textualmente de um poema de Ovidio que Baudelaire — o poeta da modernidade — constrói seu canto de desterrado na grande cidade.<sup>14</sup>

Teias de relações se estabelecem entre textos da mesma época e de épocas diferentes. A migração de personagens e tipos estiliza a univocidade do herói romanesco.

Reencontramos «os olhos de ressaca, oblíquos e dissimulados», «com as pupilas vagas e surdas» de Capitu, nos olhos de «viva mosca, morena de mel e pão» a (in-) definir Lívria do *Densaredo* de Rosa. É Beatriz de Dante que se traveste na Beatriz de Borges («El Aleph»). É Quixote que deixa traços em Policarpo Quaresma e — parodiado ou não — em Macnaíma e em tantos outros heróis romanescos. Natividade — mãe dos gêmeos Pedro e Paulo (*Esaú e Jacó* de Machado de Assis) — se insinua e se mescla à personagem de Franquisténs de Décio Pignatari.

O escritor não se depara jamais com palavras «virgens», inócuas ou puras. No dizer de Bakhtin, ele está sempre diante de palavras habitadas por outras vozes, migrantes de outros discursos. São

---

12. JENNY, Laurent., op. cit.

13. MOISÉS, Leyla Perrone. *Crítica Escrita: um discurso dúplice*. São Paulo. Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras da USP, 1975 (tese de doutoramento) (mimeo), p. 63.

14. BAUDELAIRE, Charles. «Le Cygne». In: *Tableaux Parisiennes*.

os tãgos — usados como epígrafe — que constituem a espinha dorsal, o caminho da escritura de **Boquinhos Pintadas** de Puig, atuando como partitura indispensável à estruturação da narrativa. Na música sertaneja de Elomar, há a voz do cavaleiro medieval; na amada da caatinga, a princesa inatingível.

Mesclam-se, assim, discursos de natureza diferente.

O **Lobo da Estepe** de Hesse aproxima-se estruturalmente da sonata e a construção de **Macunaíma** recupera a forma composicional que caracteriza a música popular.

«A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra. Nesse processo ela não perde o seu caminho nem pode libertar-se até o fim do poder daqueles contextos concretos que integrou».<sup>15</sup>

Como num palimpsesto que, ao mesmo tempo que permite a nova inscrição, não oblitera completamente as anteriores, há inscrições — ora tênues, quase imperceptíveis, ora espalhafatosas e agressivas — que ligam e relacionam as diversas produções.

Se a intertextualidade, num sentido lato, não é privilégio das produções literárias modernas uma vez que aparece, ou melhor, caracteriza a produção literária em todas as épocas, é a partir do século XIX que ela adquire uma radicalidade sistemática na literatura. Há, a partir de então, a reelaboração sem fronteiras dos textos alheios — quer na forma, quer no sentido — marcando a obra literária moderna com o signo da desintegração, da apropriação livre, sem a obrigação de fidelidade à fala alheia seja na imitação, seja na paródia. A ambigüidade, uma das instâncias definidoras do fazer poético de todas as épocas, vai inscrever-se como exercício na estrutura mesma do texto literário moderno, como um entrecruzar-se de relações múltiplas, como reflexão e questionamento imanentes das falas e influências incorporadas e reestruturadas por ele.

---

15. BAKHTIN, Mikail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981, p. 176.

Essa reestruturação sem limites, sem «prestar contas», evidentemente traz problemas para a crítica literária que se vê encurralada pelos textos-limite.

Se é verdade que sempre houve intertextualidade crítica, igualmente é verdade que ela sempre se deu de uma forma declarada e submissa. O crítico empre foi submisso ao escritor, numa hierarquia rígida. O crítico tinha (e ainda tem) a marca daquele que, por usufruir da propriedade alheia, deve confessar-se menor.

Se a intertextualidade poética é tácita, desapropriativa, a intertextualidade crítica se apresenta como «texto segundo», como aproveitamento da produção de outrem.

Ao tomar consciência da extrema especificidade da produção textual moderna, parte da crítica e da teoria da literatura da atualidade, até por instinto de sobrevivência, também pluraliza seu discurso:

«Perdidas a unidade do texto e a de sua leitura, a crítica se depara, mais do que nunca, com o problema das relações entre diferentes discursos, entre diferentes textos».<sup>16</sup>

Como bem mostra Leyla Perrone no estudo que elabora uma crítica também limite, a crítica da atualidade, ou pelo menos parte dela, tenta assumir um caráter escritural. O que distingue, segundo ela, a crítica-escritura moderna é a apropriação livre do original, sem submissão. Assim, ao analisar a produção teórica e crítica de Butor, Barthes e Blanchot, mostra-nos um discurso crítico verdadeiramente intertextual:

«Só a crítica-escritura pode ser um discurso verdadeiramente intertextual. Nela, não se trata de recobrir explicitando, mas de recobrir ambigüizando (isto é a disseminação, isto é a significância). O novo texto terá as mesmas características de densidade sêmica, de suspensão de sentidos, de fundamental ambigüidade e de abertura escritural que são as do texto poético».<sup>17</sup>

---

16. MOISÉS, Leyla Perrone., op. cit., p. 63.

17. MOISÉS, Leyla Perrone., op. cit., p. 78. Leyla Perrone, em seus textos, trabalha com os críticos franceses já citados. Menciono, também um exemplo sensívelíssimo de crítica-escritura no Brasil na obra de: SENRA, Angela. Paixão e Fé: Os sinos da agonia de Autran Dourado. Belo Horizonte. Faculdade de Letras/UFMG, 1981 (Dissertação de Mestrado) (mimeo).

Mas, como situar historicamente essa radicalidade da produção textual da modernidade?

Walter Benjamin, nas suas reflexões sobre a relação entre modernidade e produção artística, aponta para a perda sofrida pelo objeto artístico, na época de sua «reprodução técnica», da aura que o caracterizava como objeto único, puro, irrepetível.<sup>18</sup>

Afirma o crítico e teórico da literatura o despojamento da origem mítica e ritual do objeto artístico como elemento sempre presente na experiência literária da modernidade. Simultaneamente à afirmação desse despojamento, a afirmação da origem «impura» e «espúria» da arte aparece como característica a inserir a produção textual na contraditoriedade dilacerada da sociedade industrial da atualidade.

Bakhtin, talvez o primeiro teórico da literatura a tratar a intertextualidade de forma mais sistemática, ao falar do romance polifônico (caracterizado por ele como uma produção dialógica), afirma que ele só poderia realizar-se na época capitalista. Ainda segundo o teórico russo, isso se dá em função do caráter desagregador do capitalismo que, embora destruindo a auto-suficiência isolada dos grupos sociais, não logrou êxito em harmonizá-los, antes ligou-os sob o signo da contradição e da luta:

«O capitalismo destruiu o isolamento desses mundos, fez desmoronar o caráter fechado e a auto-suficiência ideológica interna desses campos sociais. Em sua tendência a tudo nivelar, que não deixa quaisquer separações exceto a separação entre o proletário e o capitalista, o capitalismo levou esses mundos à colisão e os entrelaçou em sua unidade contraditória em formação».<sup>19</sup>

Em decorrência, a produção humana, no interior da sociedade capitalista, vem necessária e estruturalmente marcada por essa divisão e por essa clivagem que a definem como contraditória.

---

18. BENJAMIN, Walter et alii. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: CIVITA, Victor, ed. Os Pensadores, São Paulo, Abril S.A. Cultural e Industrial, 1975, V. XLVIII. Como, por exemplo, ainda continuar levando a sério a «pureza» da aura mítica de uma Mona Lisa já parodiada por Dali e, mais, reproduzida em cadernos escolares, em jeans, em toalhas de banho até, com a língua de fora, seios à mostra, sorriso escancarado?

19. BAKHTIN, Mikail., op. cit., p. 14.

A contradição implica em que as diferentes produções humanas — e entre elas a arte não é exceção — não possam mais ser apreendidas como mundos isolados e auto-explicáveis, mas antes como realidades pertencentes a uma estrutura relacional mais ampla. Isso traz a luta de classes para o interior mesmo da produção literária:

«Dai a convivência estrutural, na fisionomia da produção moderna, do seu comprometimento inevitável com as leis de mercado, e, ao mesmo tempo, da sua incurável e utópica irreverência diante dos comportamentos e convenções estereotipadas».<sup>20</sup>

Pensando a intertextualidade sob esse ponto de vista, veremos como se alarga seu âmbito de abrangência. Ela extrapola a fronteira da literatura e da arte para alcançar a da produção da cultura e dos bens em geral. Assim, o trabalho intertextual não se limita à rede dialógica de discurso a discurso, de época a época. O produto artístico não é trabalho exclusivo de «um criador individual» apenas porque é inerentemente intertextual. Também o é porque fruto da produção daqueles que, embora na quase totalidade das vezes, a ele não tenham acesso, possibilitam com a sofrida alienação e espoliação de seu trabalho, o espaço e tempo necessários para sua materialização, feita pelo «artista-mediador». Dilui-se, dessa maneira, a fronteira rígida entre produção popular e erudita. A oposição pura e simples entre cultura erudita e cultura popular é expressão de uma concepção de cultura como algo parado no tempo, algo reificado, cultura como sinônimo de arquivo morto. A cultura é, ao contrário, construída a cada instante, pelas relações inter-humanas.

A assim chamada cultura letrada, erudita é também fruto do trabalho de «iletrados». Não se trata, aqui, da idéia romântica de «povo», de um «Zeitgeist» idealista e ideológico que encontra expressão «na pena de um só». Mas sim de uma classe que, embora produtora direta de bens e de cultura, deles se vê roubada e marginalizada.

Ao falar do nacionalismo em relação ao universo cultural, Gramsci diz que o fundamento de toda atividade crítica deve basear-se na capacidade de descobrir, sob a aparente uniformidade, a distinção e as diferenças.

---

20. DIAS, Angela e LYRA, Pedro. Paródia: Introdução. In: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro. Edições Tempo Brasileiro, (62): Julho/Setembro/1980, p. 4.

Nesse sentido há que se rejeitar a prática intertextual como um amalgamento de produções contrárias ou mesmo «afins», o que implicaria numa visão «harmônica» do universo cultural, quando em realidade ele apresenta uma estrutura de permanente cisão e de constante luta sob o signo da divisão social do trabalho.

E é um poeta quem nos mostra isso:

«Quem construiu a Tebas de sete portas?  
Nos livros aparecem os nomes de reis.  
Foram os reis que arrastaram os blocos de pedra?  
E a tantas vezes destruída Babilônia?  
Quem tantas vezes a reconstruiu? Em que casas  
da dourada Lima moravam os construtores?  
De noite, para onde foram os pedreiros.  
Quando a muralha da China ficou  
pronta?  
Tantos relatos.  
Tantas perguntas».<sup>21</sup>

Pensando em termos da divisão social do trabalho, fica também mais clara a relação intertextual que se estabelece no âmbito do colonialismo cultural. Aí a relação se dá nitidamente como uma prática contraditória, muitas vezes violenta, porque imposta.

«As idéias estão no lugar». Elas servem, na realidade do colonizado, à prática da dominação do colonizador.

Assim, é na contradição que se encontra o modo de explicar a produção intertextual de influências e «importações culturais», realidade inevitável num continente colonizado como a nossa América Latina. Frente a ela, não ter a postura encobridora da negação pura e simples, mas da afirmação do futuro.

Se é impossível negar a filiação à série literária ocidental, até mesmo em função da língua e dos valores que a acompanham, cabe ao crítico e ao interessado na realidade cultural do continente evidenciar que ela se dá sempre por reelaboração, ainda que inevitavelmente à custa do «silêncio» e opressão de muitos. Cumpre fazer ouvir a voz dos silenciados — sem voz e sem vez. Neles, segundo Vieira, se constrói dolorosamente a prática do futuro:

---

21. BRECHT, Bertold. *Ausgewählte Gedichte*, Berlin, Suhrkamp, 1964, p. 17. (Tradução da autora).

«O outro sinal da profecia é o coração; porque conforme cada um tem o coração, assim profetiza. Os antigos quando queriam prognosticar o futuro, sacrificavam os animais, consultavam-lhes as entranhas, e conforme o que viam nelas, assim prognosticavam. Não consultavam a cabeça, que é o assento do entendimento senão as entranhas, que é o lugar do amor; porque não prognostica melhor quem melhor entende, senão quem mais ama. E este costume era geral em toda a Europa antes da vinda de Cristo, e os portugueses tinham uma grande singularidade nele entre os outros gentios. Os outros consultavam as entranhas dos animais, os portugueses consultavam as entranhas dos homens. (...) Era costume dos antigos portugueses (diz Strabo) consultar as entranhas dos homens que sacrificavam, e delas conjeturar e adivinhar os futuros. A superstição era falsa, mas a alegoria era muito verdadeira. Não há lume de profecia mais certo do mundo, que consultar as entranhas dos homens. E de que homens? De todos? Não. Dos sacrificados. As entranhas dos sacrificados eram as que consultavam os antigos: primeiro faziam o sacrifício, então consultavam as entranhas. Se quereis profetizar os futuros, consultai as entranhas dos homens sacrificados: consultem-se as entranhas dos que se sacrificaram e dos que se sacrificam; e o que elas disserem, isso se tenha por profecia. Porém consultar de quem não se sacrificou, nem se sacrifica, nem se há de sacrificar, é não querer profecias; é querer cegar o presente, e não acertar o futuro».<sup>22</sup>

*Analysis of Intertextuality as a pratic that recovers all activities of the cultural universe. However, intertextuality doesn't act as an harmonic pratic but as a contradictory one.*

---

22. VIEIRA, Antônio. Sermões. In: *Obras Completas de Pe. Antônio Vieira*. Lisboa, Ailland e Lellos Ltda, 1951, p. 207/208.



## O Caso Kant

O ensaio «O Caso Kant» é uma discussão da *Crítica da Razão Pura* de Kant como um livro muito atual. Todas as correntes modernas da crítica literária se inspiram no formalismo de Kant (quer o saibam, quer não). Assim, a crítica de Hegel (*A Ciência da Lógica e Enciclopédia I*) quanto a separação Kantiana entre forma e conteúdo, juízo analítico e juízo sintético, etc é retomada neste ensaio, mas a diferença entre esses dois filósofos abre o caminho para Marx, cuja contribuição é decisiva para uma nova leitura do sistema de Kant. Isso poderia ser uma nova chave para os estudos literários.

Heinrich Heine, com sua pena polêmica e ferina, registrou na sua *História da Religião e Filosofia na Alemanha*: «É difícil descrever a história da vida de Immanuel Kant, pois ele não tinha história nem vida».<sup>1</sup> Mesmo assim, talvez, por influência de um primo de Heine chamado Karl Marx, nos pareça demasiado kantiano querer isolar a produção teórica de Kant da história social de sua época (com a mediação de sua biografia), pois o seu sistema teórico reproduz inconscientemente a estrutura social do seu tempo. Para não ser traído, Kant, que foi tão crítico, precisa ser lido criticamente: só a heresia consegue ser fiel.

Kant, quando vivia foi um pensador da burguesia progressista do Iluminismo, mas, com o rodopiar da roda da História, ele tem

---

1. HEINE, Heinrich. *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, Frankfurt a.M., Akademie-Verlag, 1966.

servido cada vez mais a propósitos reacionários, seja para explicar qualquer sistema jurídico, o formalismo educacional ou a alienação semiótica. Hoje, para mais de um domínio do conhecimento (além da questão da epistemologia enquanto tal), faz-se necessária uma volta a Kant. Aliás, nisso se mostra cada vez mais que para ir para a frente é preciso andar para trás, voltando aos textos clássicos, que só continuam sendo clássicos devido à sua atualidade. Eles são melhores do que seus diluidores (ainda que estes sejam normalmente mais lidos), pois neles o problema é atacado de modo mais complexo, vivo e completo. Não tem sentido fazer citações de citações, pois se toda citação já é uma traição ao citado por arrancá-lo de seu contexto, a traição se torna maior na citação de segunda mão.

O livro fundamental de Kant é a *Crítica da Razão Pura*,<sup>2</sup> obra que não é tão crítica, tão racional nem tão pura quanto o seu título pretende, mas que nem por isso deixou de cumprir grandes tarefas para cada um desses três termos. Dedicada em 1787 ao Ministro de Estado Freiherr von Zedlitz (p. 9) (quando Kant se qualifica como «o servidor mais subserviente e obediente»), o Autor afirma pretender, em vista do desenvolvimento das ciências exatas com as descobertas de Galileu, Copérnico, Torricelli e outros, fazer uma crítica não de livros ou sistemas alheios, mas da própria faculdade da razão.

Depois de já ter comparado a Razão a um Supremo Tribunal de todos os direitos e pretensões de nossa especulação (p. 582), no prefácio da segunda edição ele apresenta subitamente uma outra metáfora que não deixa de ser sintomática: defendendo a crítica da razão pura, ele a compara à polícia (que serve, diz ele à p. 30, para evitar atos de violência a fim de que todos possam providenciar seus assuntos em segurança e tranquilidade). Tais metáforas, que podem parecer totalmente secundárias e ocasionais a olhos não-literários, podem ser, porém, bastante reveladoras do horizonte mais oculto do pensamento, pois o elemento da comparação é escolhido num espectro excepcionalmente amplo e, por isso, a escolha feita se torna um marco distante para o qual o sistema teórico aponta mesmo contra a vontade consciente do autor. Em ambos os casos, comparada a um Supremo Tribunal ou à polícia, a *Crítica da Razão*

---

2. KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 2. te Auflage, 1976. As páginas citadas sem qualquer referência serão desta edição em tradução minha.

**Pura**, que, quando escrita, tinha um propósito até revolucionário, demolidor e inovante, passa a ter, numa espécie de sabedoria profética do inconsciente do seu Autor, uma função cada vez mais claramente repressiva. É preciso, porém, redescobrir o impulso inovador que o gerou, a fim de que a sua leitura ainda possa abrir caminhos e não só fechar estradas, pois senão seria melhor desconhecê-lo. Isso não significa em nenhum momento desconhecer ou marginalizar seus erros e falhas. A *Crítica da Razão Pura* tornou-se um sinônimo de livro difícil, complicado, impossível, mas em geral ele é menos difícil no original do que nas traduções e, toda vez que ele parece tornar-se muito difícil, impossível de ser entendido, é porque provavelmente ele está errado.

Este livro tem o propósito de atualizar a filosofia com o desenvolvimento das ciências exatas. Coloca-se desde já, portanto, na linhagem do Iluminismo, o pensamento da burguesia progressista e ascendente do século XVIII. Sendo um tratado de Lógica, vê nela, contudo, apenas uma dimensão formal e desde o início (p. 29 e 30) insiste no seu ponto fundamental, o da incognoscibilidade da coisa em si. Esses dois tópicos foram debatidos e rebatidos por Hegel na *Ciência da Lógica*, obra que se realiza num diálogo intertextual com a *Crítica da Razão Pura* (assim como também a *Pequena Lógica*).<sup>3</sup> O diálogo entre esses dois livros é, provavelmente, ainda hoje a expressão fundamental de nossa contemporaneidade e modernidade filosófica e política.

Kant aceita a posição do empirismo inglês de que todo conhecimento começa com a experiência, que não há nada no intelecto que não tenha estado nos sentidos, mas, pouco a pouco, ele como que se esquece deste pressuposto materialista para se voltar a princípios a priori da razão. Aproxima-se de Platão por ver, em grau menor, no mundo sensível quase um estorvo ao conhecimento. Em Platão o conhecimento independe do mundo dos sentidos, pois ele deve ser a maiêutica, o parto das reminiscências da alma em sua passagem pelo mundo das idéias. Comparado, Kant já é um grande passo na direção do materialismo (levando a Hegel e Marx como resultantes

---

3. HEGEL, George W. F. *Wissenschaft der Logik I und II*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1969.

\_\_\_\_\_. *Enzikipädie der philosophischen Wissenschaften I*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1970. (*Pequena Lógica*).

dessa linha-de-força), mas ele reproduz fundamentalmente a mesma estrutura platônica (da qual, até hoje, inclusive o marxismo, não conseguiu escapar) e nele o entendimento e a razão se caracterizam por um processo contínuo de abstração dos dados sensíveis.

O que Kant busca é a superação do cogito cartesiano, pois considera o ego uma base insuficiente para fundamentar todo o conhecimento. Essa busca leva-o à Razão Pura, que ele pretende que seja característica da própria espécie humana, mas, já por essa pretensão a uma universalidade absoluta, ainda que ela se nutra da mais-valia continuamente fornecida pelo proletariado dos sentidos (ou, talvez, exatamente por isso), essa Razão pretende pairar acima do espaço e do tempo, independe das variações históricas e sociais (tese que todo o materialismo histórico não pode aceitar) e, com isso, de certo modo se perde a tese aceita do empirismo inglês. Não só a Razão é uma espécie de, ou melhor, a expressão maior de um monarca esclarecido reinando com a intermediação do entendimento (Verstand), mas talvez a própria Razão Pura e sua Crítica possam ser lidos como processos de legitimação filosófica dessa expressão de um pacto da burguesia ascendente com a aristocracia e que foi a monarquia esclarecida. Isso, que pretende total universalidade no espaço e no tempo, parece mostrar-se, como uma grande fantasmagoria que reproduz, sem saber, o seu aqui e agora, revelando-se muito particularizada em ambas as dimensões (como, porém, a estrutura social básica tem-se mantido em grande parte a mesma, a fantasmagoria não se tem desvelado enquanto tal, ao mesmo tempo que a crítica que desde Hegel ela tem sofrido é um índice de mudanças sociais).

Uma divisão fundamental no sistema kantiano é a divisão em juízos analíticos e juízos sintéticos (p. 52 ss.). Ela é feita de modo analítico e não sintético, assim como a relação tese e antítese (p. 19 e 412 ss.), na qual Kant tem o grande mérito de ter reintroduzido no debate filosófico a questão da dialética, ainda que ele não tenha conseguido ser um pensador dialético e a tenha colocado numa posição bem subalterna. Ele não pensou a dialética como pólos contraditórios em que cada um tem o outro em si e assim se levam a uma auto-superção: ele a pensou apenas como antinomias. Para tanto ele alinhava, por exemplo na primeira antinomia, como tese uma série de argumentos no sentido de que o mundo teria um começo no tempo e seria limitado no espaço, enquanto na página à direita levanta argumentos antitéticos de que o mundo não é limitado no tempo nem no espaço.

É parca, pobre e proletária a situação da dialética em Kant, mas já é um grande momento ele admitir a sua existência e construir o nível formal analítico de certo modo sob a base dela (mas ao mesmo tempo), como a aristocracia e a burguesia tenderam a fazer com o «povão», constrói o seu sistema teórico de cima para baixo, esnobando o fornecedor de matéria-prima).

Do mesmo modo, ainda que dê prioridade ao juízo analítico, Kant tem o grande mérito de ter enfatizado os juízos sintéticos e ter colocado a famosa questão: «como são possíveis os juízos sintéticos»? No juízo analítico o predicado B pertence ao sujeito A e o que ele faz é apenas a explicitação, a explicação esclarecedora, como: por exemplo, todo corpo tem extensão. Não há corpo sem extensão. Pertence à definição de corpo ele ter extensão. Isto parece bastante claro. Mas o que Kant «esquece» é, de certo modo, a história do conceito. Ele como que supõe que ele exista desde sempre. E é bom que ele o suponha, pois para chegar ao conceito de corpo e de extensão é preciso ter atravessado a experiência de um corpo, outro corpo e mais outro corpo para concluir que todos são corpos e todos têm extensão, ou, às avessas, ter percebido várias extensões e concluir daí a existência de corpos. Neste processo, sempre se precisou fazer a extrapolação de um ente a outro, isto é, para chegar a um juízo analítico é preciso ter passado por juízos sintéticos. Dando prioridade ao juízo analítico, Kant como que reproduz na terra o mundo das idéias de Platão e está, portanto, de cabeça para baixo. Apesar de Marx ter colocado Hegel de pé, há um passo filosófico anterior sem o qual o próprio Marx teria sido impossível: a inversão de Kant por Hegel.

No juízo sintético o predicado B está completamente fora do sujeito A. É um juízo ampliativo que avança o conhecimento. Os juízos matemáticos e da experiência são juízos sintéticos para Kant. Como se vê, este filósofo examina o juízo sintético de modo analítico, assim como ele o faz com a diferença entre ambos. Não resta aí ao predicado outra alternativa senão estar completamente fora ou completamente dentro do sujeito. Entre esses extremos parece que nada existe. Mesmo que isso não corresponda à natureza dos entes e ao processo de conhecimento, corresponde à natureza do sistema kantiano. É preciso não confundir os entes com o que Kant entende que os

vários entes sejam. Hegel<sup>4</sup> considera, aliás, os juízos matemáticos (o famoso e repetido exemplo do  $5 + 7 = 12$ ) como juízos analíticos, pois aí não se acrescenta nada de diferente natureza. Com isso, Hegel inverte a posição de Kant. Hegel<sup>6</sup> viu nos juízos sintéticos, apesar de considerá-los pouco desenvolvidos em Kant e permanecerem num horizonte psicológico, o relacionamento do antitético: é o que abre espaço para um pensamento dialético, assim como o acirramento das lutas de classe decorrentes do processo de industrialização obrigaram ao reconhecimento da dialética do social. Hegel mais de uma vez reclamou da natureza bárbara da terminologia kantiana (transcendental, transcendente, etc).

Alfred Sohn-Rethel,<sup>6</sup> em trabalhos de 1936 e 1937 resenhados por Walter Benjamin para o Instituto de Pesquisa Social (o embrião da Escola de Frankfurt), propunha que se acabasse com a fetichização da *ratio* mostrando a sua origem social. Para ele, o pensamento filosófico só pôde surgir quando a abstração havia se instaurado na prática social pela introdução do dinheiro (que é uma expressão abstrata da força de trabalho investida numa mercadoria e expressão da equivalência de uma mercadoria a outra). Isto teria ocorrido pela primeira vez entre os jônios e lídios no século VII a.C. Assim, o juízo sintético seria uma expressão lógica do que ocorre socialmente com a troca de mercadorias, pois o seu valor de uso é uma qualidade incomensurável que encontra a sua medida quando entra no processo de troca. Além disso, assim como o juízo analítico pode ser visto como expressão do isolamento dos componentes de cada classe social, os juízos sintéticos poderiam ser vistos como expressão da socialização humana numa sociedade de classes. Do mesmo modo, conceitos fundamentais como identidade e não-identidade poderiam ser uma expressão lógica do dia-a-dia dos homens que trocam mercadorias entre si (incluindo aí a força-de-trabalho como uma das formas da mercadoria).

---

4. HEGEL, Georg W. F. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Band III, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1975, p. 342.

— . *Wissenschaft der Logik* (op. cit.), p. 237 e 507.

5. HEGEL, Georg W. F. *Vorlesungen* (op. cit.), p. 336.

6. SOHN-Hethel. *Warenform und Denkform*, Frankfurt a.M., Europäische Verlagsanstalt, 1971, p. 27, 34, 122 e 69.

Para Kant (p. 83 - 85 da *Kritik der reinen Vernunft*), tempo e espaço são formas verdadeiras da visão interna, enquanto a «coisa em si» é incognoscível. Hegel criticou tudo isso mais de uma vez. As coisas não são em si: elas mesmas se transcendem (uma raiz devora a terra, um pássaro pousa numa árvore, uma pedra repousa no chão). A própria percepção que temos das coisas já as nega como em si. Essa misteriosa «coisa em si», diz Hegel, não tem mistério nenhum: ela não é uma expressão das coisas, mas apenas um conceito abstrato e subjetivo. A «coisa em si» é a dominante subjacente ao sistema kantiano; este desmorona quando ela é criticada com acerto. Propõe-se um princípio de realismo, ainda mais quando se mantém a concepção de que não devemos confundir as coisas com as nossas percepções delas. Não fazer essa «confusão» não deveria significar, porém, como ocorre no sistema de Kant, que se possa separar as percepções totalmente das coisas como se umas não tivessem mais nada a ver com as outras na prática.

Kant considera espaço e tempo como formas da visão interna (p. 129 e 195) o que levou Hegel a fazer uma caricatura que não impediu autores como Peirce de caírem no mesmo erro: «A coisa é imaginada do seguinte modo: lá fora estão as coisas em si, mas sem espaço e tempo; agora chega a consciência e tem antes espaço e tempo em si como possibilidade da experiência, assim como se tem boca e dentes etc., como condições para comer. As coisas que são comidas, não têm a boca nem os dentes, e assim como o comer faz com as coisas, assim o fazem espaço e tempo; assim como coloca as coisas entre boca e dentes, assim o fazem espaço e tempo».<sup>7</sup> A própria caricatura ironicamente distanciadora indicia a discordância de Hegel. Aliás, para ele, subjetivismo e abstração tendem a ser dois perigos a serem constantemente evitados.

Em Kant (p. 139), o objeto é aquilo em cujo conceito a multiplicidade de uma percepção dada é reunida. Sem que se possa, no processo de conhecimento, isolar o objeto do sujeito, cai-se no perigo de subjetivá-lo totalmente devido à ameaça desse monstro fantasmagórico que é a coisa em si. Os sentidos, em Kant, aparecem não só como vias de acesso às coisas, mas como barreiras intransponíveis, isoladoras do sujeito num solipsismo involuntário, existente ainda que expressamente negado. Colocado o objeto como uma dimensão da

---

7. HEGEL, Georg W. F. *Vorlesungen* (op. cit.), p. 341.

subjetividade, não se está mais aí na fórmula epistemológica S/O ou  $S \Rightarrow O$ , mas cai-se numa fórmula que pressupõe a incognoscibilidade da coisa em si e que mesmo assim pretende evitar o ceticismo: «S(s/o)/(coisa em si)». É fácil, a partir daí, entender a derivação romântica, que vai se concentrar na subjetividade como território seguro, certo e único.

Kant monta um esquema da subjetividade cognoscente em três níveis: em baixo, recebendo as múltiplas e caóticas percepções (Anschauung-intuição), a Estética (que não deve ser nele confundida com uma Filosofia da Arte), que enquanto Estética Transcendental quer ser a ciência de todos os princípios da sensorialidade; em nível intermediário, como uma classe média, está o Entendimento (Verstand), que opera com conceitos e não só com sensações; em cima, como verdadeira monarquia esclarecida, está a Razão, que opera com idéias (como Deus, Pátria, Liberdade). Há nisso um processo de «depuração» através da abstração. Constitui-se uma pirâmide que não só reproduz a forma da pirâmide social, mas o seu modo de funcionamento. Assim como na sociedade, só, por exemplo, a burguesia e aristocracia eram consideradas «society», em Kant só o nível do entendimento e da Razão foram considerados dignos da Lógica: fazendo uma questionável separação entre forma e conteúdo, só esses dois níveis formais do conhecimento eram considerados próprios de uma lógica analítica. Insuficientes para o conhecimento objetivo e material, o conteúdo do conhecimento precisava ser buscado fora da lógica, na Dialética. Esta se encontra, portanto, numa posição completamente proletária, subordinada, marginalizada, subserviente e sem maior dignidade epistemológica, mas já é reconhecida como existente e necessária (o que talvez indique uma espécie de política filosófica de burguesia esclarecida e não de aristocracia). Hegel rejeitou resolutamente a validade dessa não só distinção, mas total separação entre forma e conteúdo: não há forma sem conteúdo nem conteúdo sem forma. Essa separação tem servido no sistema jurídico (via Kelsen por exemplo) para «isolar» o jurídico do social e do político (nas Faculdades de Ciências Jurídicas e Sociais muitas vezes há pouco de social, nada de ciência e só o avesso do jurídico): aí, justiça é apenas a aplicação da lei e cada norma jurídica se legitima não por seu conteúdo mas pela adequação formal a uma norma considerada formalmente superior. Com isso,



procura-se através das Faculdades de Direito criar exércitos de advogados, juizes, promotores como soldados e sargentos executores das vontades e dos interesses da classe no poder.

Kant diz que dá de barato (*geschenkt*) o conceito de verdade como coincidência do conhecimento com o objeto, mas ele logo depois como que se esquece dessa definição, prescindindo da materialidade do objeto em função da subjetividade do sujeito cognoscente, ainda que ele mesmo pretenda fundar de modo rigoroso a possibilidade de conhecimento. Isso ele o faz através da separação entre forma e conteúdo, pela ficção da coisa em si, pela eliminação da dialética (inclusive pelo modo analítico de postular a antinomia entre forma e conteúdo), pela fantasmagoria (porque não sabe de sua origem social) da divisão da consciência em três classes. Kant acaba criando (p. 103) um critério lógico de verdade apenas como a concordância do pensamento com as leis gerais e formais do entendimento e da razão. Assim, num passe de mágica, história e sociedade desaparecem do panorama epistemológico, assim como o Estético não consegue ter juízo (como o proletário não tem «razão»).

Kant afirma que quando não se tem uma resposta, já é um sinal de inteligência saber perguntar o que se deve. Hegel retomou essa assertiva dizendo que muitas vezes é maior sinal de inteligência descobrir que não era inteligente a pergunta feita (como, por exemplo, a pergunta em torno da «coisa em si»). Repetindo Kant (p. 102), tem-se «o espetáculo ridículo de ver um tentando tirar leite de um bode, enquanto outro segura uma peneira embaixo».

Para Kant (p. 374-375), o idealista não nega a existência dos objetos externos dos sentidos, mas afirma a idealidade das aparições externas. Ele é diferente do realista transcendental que diz que os fenômenos externos existem independentes de nós e de nossos sentidos. O ser dos objetos dos sentidos externos é duvidoso. Eis aí o que Kant entende por idealismo. Neste sentido, o materialismo dialético também seria um idealismo. Hegel, por sua vez, disse que toda filosofia é idealista. Herdeiro da teologia, não confundiria o *status quo* das coisas com a realidade definitiva delas já que tudo estaria em contínuo estado de mutação. Neste sentido, nenhuma corrente filosófica seria mais idealista do que o materialismo histórico, que aposta fundamentalmente na mutabilidade do real, na capacidade de o homem organizado mudar este real e na certeza de que é possível parir uma sociedade melhor do que a existente.

Os famosos exemplos do lápis no copo d'água ou da sensação que temos de que o sol gira em torno da terra procuram provar como os sentidos nos enganam e que a razão precisa corrigir os engodos dos sentidos. É preciso, porém, repensar estes exemplos destinados a distinguir a essência do fenômeno. O lápis colocado, em parte, num copo d'água precisa nos aparecer quebrado devido a própria diferença de refração decorrente da diferença de densidade que existe entre a água e o ar. Se não percebêssemos o lápis como se ele estivesse quebrado, então sim é que nossos sentidos estariam nos mentindo. Pela posição que o homem ocupa na relação de movimentos existentes entre o sol e a terra, ele estaria vendo mal se percebesse a terra como girando em torno do sol. É claro que se ele estivesse pousado no sol e não na terra, ele teria de ver o movimento como ele é de fato. Mesmo que essência e fenômeno sejam distinguíveis, a distinção entre eles não pode ser colocada em termos kantianos de antinomias (como ainda ocorre inclusive em muitos manuais que pretendem ser marxistas). Certamente a definição que Kant dá de idealismo está de acordo com a natureza do seu sistema filosófico. Ele é um idealista sim, mas seu idealismo já não tem mais o misticismo fundamental de Platão. Inclusive ele admitir a tese básica do empirismo inglês, já é um passo na direção do materialismo. Além disso, o próprio marxismo pode assumir a tese de que não devemos confundir as coisas com as nossas percepções delas: ele só não pode admitir que em função disso se faça uma separação absoluta aí.

A tese (p. 375) de que nunca sabemos completamente como são as coisas poderia ser admitida dentro da revisão heideggeriana do conceito de verdade como «*aletheia*», ainda que esta dê a prioridade ao objeto e aquela desloque a questão para a subjetividade. Afirmando a incognoscibilidade da coisa em si, Kant transforma a distinção entre as coisas e a nossa percepção das coisas numa separação que tende ao absoluto (com o que ele esquece o seu conceito de verdade como coincidência do conhecimento com o objeto para, pela subjetivização do objeto, acabar num critério «lógico» e formal de verdade como concordância do pensamento com as leis gerais e formais do entendimento e da razão).

Kant diz que (ignorando a materialidade do funcionamento do cérebro) os conceitos são puros, não empíricos (ou melhor, «puros» porque não-empíricos), não pertencem aos sentidos e à percepção, só pertencem ao entendimento e ao pensar. Apesar de ter-se contra-

posto à concepção platônica, ele se torna uma espécie de tradutor laico dela. Aí se estabelece uma hierarquia entre o «espiritual» e o material que reproduz fantasmagoricamente a hierarquia social entre os que se nutrem da mais-valia e os que são obrigados a pôr as mãos na matéria bruta e muitas vezes infecta do dia. Essa hierarquia, produto necessário da história de sociedades organizadas em classes, é tradicional na cultura ocidental e atinge também a hierarquização dos sentidos e das artes, mostrando-se sempre o mais distanciado a aparentemente menos físico como mais alto e elevado. O olho e o ouvido são considerados agentes dos sentidos mais «espirituais» e as artes que os utilizam são consideradas mais elevadas ou até como as únicas Artes. Música, pintura, escultura, poesia, teatro são considerados artes, mas as Estéticas tradicionais não admitem a arte dos perfumes, a arte culinária, a arte de amar (e da massagem) entre as «verdadeiras artes», ainda que na prática social elas sejam cultivadas (mais numas sociedades do que noutras). Entre nós, o senso comum ainda não admite os clubes para homens, os relax-centers, como templos em que se cultive uma arte, ainda que já se esteja mais propenso a aceitar um bom restaurante como um ponto de cultivo da sensibilidade. Tende-se, porém, a considerar tudo isso muito mais uma arteirice do que uma arte. A hierarquização dos sentidos tende a se caracterizar pela colocação do que pareça mais material no nível mais baixo e pelo elevar o que pareça mais «espiritual». Ao invés de querer procurar na anatomia humana uma explicação para isso, talvez convenha examinar aí uma reprodução implícita da hierarquia social.

Para Kant (p. 109), o entendimento é a capacidade não-sensória do conhecimento. Mostra-se aí uma preocupação contínua de eliminar os sentidos, a sensorialidade: é quase como se eles fossem considerados um mal necessário, um proletariado necessário para os serviços, mas que precisa ser logo excluído da convivência com os níveis mais «elevados» da pirâmide, os níveis «nobres» do entendimento e da razão. Com isto se sugere uma leitura antikantiana de Kant: talvez ele tenha pretendido construir um sistema «transcendental» porque não tinha nenhuma transcendentalidade (maior do que a sociedade em que foi gerado e a tradição que ele reproduziu).

Neste sistema, a passagem do nível do estético para o nível do entendimento se dá através da imaginação, que não deve ser confundida com a fantasia. Ela tem por função transmutar o caos

das percepções múltiplas e variadas descobrindo nelas os momentos de identidade para fazer com que se chegue à depuração conceptual. Isso implica um trabalho de perda das diferenças, um «ajustamento» à constituição e ao modo de constituir o sistema. Essa imaginação não pode ser confundida com a fantasia (produtora de diferenças). «Einbildung» (imaginação) tem por núcleo formador o termo «Bild» (imagem), que remete ao visual, assim como o fazem os termos «Schein» (aparência), «Erscheinung» (aparição), «Wahrscheinlichkeit» (probabilidade), «Anschauung» (intuição? visão?), o que insere bem o sistema kantiano na prioridade epistemológica do olho dentro da tradição ocidental. De qualquer modo, essa «imaginação» é pouco imaginativa e funciona como agente de transmutação da verdade para uma coerência interna do sistema através da adequação aos princípios formadores dele. Conseqüentemente, o «objeto» é definido (p. 139) como aquilo em cujo conceito a multiplicidade de uma percepção dada é reunida, com o que o objeto é posto como uma dimensão da subjetividade, levando, de certo modo, a uma dispensa do objeto-coisa. Contra a sua vontade, Kant caiu numa espécie de psicologismo.

É preciso evitar cair numa caricatura do sistema kantiano e acabar regredindo a posições pré-críticas, o que não significa, porém, aceitar literalmente tudo o que ele afirma. Em nenhum momento Kant afirma a inexistência das coisas externas. Ele diz que (p. 254) das coisas externas nós temos experiência (Erfahrung) e não apenas imaginação (Einbildung). Ele é contra o idealismo que considera as coisas fora de nós como duvidosas, falsas, improváveis ou impossíveis. Ele quer ultrapassar a conversa-fiada ingênua, mas também o ceticismo (apesar de o postulado da «coisa em si» abrir caminho fácil para o ceticismo ou para um pragmatismo que vá testar no «funciona/não-funciona» a objetividade do conhecimento). O idealismo a que ele adere (p. 374-375) afirma que o modo de ser (Dasein) dos objetos dos sentidos externos é duvidoso, há uma idealidade das aparições externas. Para ele, o idealista não nega a existência dos objetos externos dos sentidos, pois nunca se sabe completamente como são as coisas (o que difere do realista transcendental que diz que os fenômenos externos existem independentes de nós e de nossos sentidos). A «idéia» (p. 326) é um conceito da razão, um conceito de noções que transcende a possibilidade da experiência. Obviamente não será esta a concepção

de idéia de um Hegel. Neste,<sup>8</sup> idéia, realidade e verdade são basicamente o mesmo. A idéia é a unidade de sujeito e objeto, do ideal e real, do infinito e finito, da alma e do corpo, a possibilidade que tem sua realização em si mesma.

Não confundir as nossas percepções das coisas com as próprias coisas não deveria levar a uma separação absoluta entre ambas. Kant cava um fosso abissal dentro do qual seu sistema cai. Ele faz uma distinção básica entre «transcendente» e «transcendental»: aquele faz de conta que pode eliminar as barreiras dos sentidos, enquanto este é fundado na razão pura dedutiva (p. 310). Obviamente Kant opta pelo transcendental contra o transcendente, mas ele acaba fazendo dos sentidos unilateralmente uma barreira e não uma via de acesso às coisas. Acaba sendo uma caricatura dos sentidos ver neles fossos intransponíveis, destinado a impedir com todos os meios o acesso às coisas. Segundo Hegel, a misteriosa «coisa em si» não tem mistério nenhum: ela é apenas um conceito, não uma explicitação clara do modo de ser das coisas.

Para Kant, a dialética não é propriamente parte da Lógica, que, para ele, é formal e analítica (p. 103 ss.): no máximo ela é uma «lógica» da aparência (p. 308), que não é propriamente uma «lógica» pois não lhe cabem propriamente juízos. «Isto (dialética = lógica da aparência) não significa que ela seja uma doutrina da probabilidade, pois esta é verdade reconhecida sem fundamentos suficientes, cujo conhecimento é carente (mangelhaft), mas ainda não enganador e que portanto não precisa ser separado da parte analítica da Lógica. Verdade ou aparência (Schein) não estão no objeto (Gegenstand) à medida que é percebido (angeschaut), mas no juízo sobre ele, à medida que ele é pensado. Pode-se dizer, portanto, corretamente que os sentidos não (se) enganam, não porém porque eles sempre julguem de modo certo, mas porque eles nem sequer julgam (p. 308).» A dialética cumpre aí, portanto, um destino proletário, anterior à posição do operariado no capitalismo: a verdade lhe é inacessível como a «society» ao operário (exceto, talvez, como garçom do sistema, nunca como alguém que tenha direito de assentar à mesa dos que podem «julgar»). Neste sentido, ao valorizar a dialética e ver nela a verdade, Hegel já foi «marxista», ou melhor, o marxismo «deriva» dessa «opção pelos pobres». Hegel chamou os historiadores de profetas do passado, mas

---

8. HEGEL, Georg W. F. *Enzyklopädie* (op. cit.), §§ 213 — 215. n. 367 — 372.

ele mesmo foi aí um profeta do futuro, um historiador do que ainda viria a ser. A separação kantiana entre forma e conteúdo poderia ser lida como uma ideologia de classe dominante que não quer ver nem reconhecer a sua ligação e dependência inevitável com a classe dominada, assim como a inseparabilidade postulada por Hegel está de acordo com a dialética de senhor e servo, de capital e trabalho. Kant colocar de modo analítico e não sintético a «relação» entre tese e antítese poderia ser lido como uma manifestação inconsciente do desejo da classe dominante de que classe dominante e classe dominada não se misturem e que se mantenham rigidamente separadas. O texto é então contexto estruturado verbalmente e o seu inconsciente é a política. A «dialética» de Kant não é propriamente dialética, mas analítica. Daí a necessidade (p. 449) de dizer que a razão é arquetônica e precisa excluir a antítese (assim como a monarca absoluto «não aceita pressões vindas de baixo»). Mas ele reconhece que a antítese abre o espaço para algo que transcende qualquer tese. No famoso exemplo dos 100 Talern (p. 534), Kant afirma que o conceito aí é analítico, mas que com essa quantia de dinheiro concreta se constitui num juízo sintético. Assim, quando se sai da teoria e se entra na prática, quando se abandona a pura abstração e se parte para a realidade concreta, então se inverte a prioridade entre o analítico e o sintético. É aí que já aflora no próprio Kant o surgimento do caminho de Hegel e de Marx.

Kant nega expressamente (p. 582) que as idéias da razão pura possam ser dialéticas, enquanto que em Hegel, como foi mostrado, a idéia é sempre uma síntese dialética, uma superação das contradições, uma união de contrários: a idéia é a própria dialética, é a culminância da dialética (e nunca uma eliminação da concretude em função de uma abstração vazia). Pela crítica da razão pura, Kant quis (p. 643), mas não conseguiu, ter um chão firme para construir um sistema racional. Isso também porque ele entendeu a filosofia como um ver o universal no singular e o singular no universal, como se universal e singular precisassem excluir-se mutuamente, como se ambos em si e por si não fossem abstrações, existentes apenas na particularidade dos entes.

Hegel voltou-se contra a abstração. Ele queria que a teoria fosse concreta. Para ele, toda abstração, ainda que até hoje pareça um sinônimo de filosofia, tende ao subjetivismo e a um esquecimento da natureza do objeto pela eliminação de suas contradições e de suas

várias mediações com a totalidade. Isto não faz, porém, como tendeu a ocorrer às vezes em trabalhos da Escola de Frankfurt, com que a filosofia precise ser confundida com uma teoria sociológica ou uma especulação social, pois neste gesto a filosofia perde sua grandeza e se reduz ao horizonte do humano demasiadamente humano.

Uma das maneiras de entrar num sistema filosófico é pela porta-dos-fundos que é a sua Estética. A obra de arte coloca um modelo perfeito e apropriado de sistema, tentação para qualquer pensador. Ela representa um desafio para as categorias do pensamento tradicional. A Estética permite um acesso às características do sistema que a sua fachada procura esconder: permite que se veja o funcionamento de sua cozinha, o depósito de suas provisões e o lixo que é descarregado.

A Estética em Kant não pode ser confundida com uma Filosofia da arte. Ele aliás se volta contra essa confusão, mas essa foi uma batalha perdida por ele. Hegel,<sup>9</sup> no início da sua Estética, anota a impropriedade do termo, mas se submete ao uso institucionalizado. Esta foi uma batalha perdida por Kant, mas nos obriga a tomarmos cuidado com a sua terminologia. Nele, a Estética Transcendental é a ciência de todos os princípios da sensorialidade (Sinnlichkeit), o que não quer dizer que ele não tenha uma «Estética» (que se encontra na *Crítica do Juízo*).<sup>10</sup> Mais dia, menos dia, quase todo grande filósofo viu-se obrigado a fazer a sua Estética. Afinal, dentro da matriz dicotômica da tradição metafísica ocidental, as obras de arte sempre colocaram um problema que acaba sendo um questionamento potencial da contraposição entre a matéria e o espírito, o finito e o infinito, o corpóreo e o sublime, etc. A música, por exemplo, que tende a aparecer com a mais etérea, sutil e espiritual das artes, não pode prescindir nunca da materialidade das ondas sonoras e dos dedos e das bocas tocando concretamente instrumentos. Mesmo que se queira e se tente mostrar a obra de arte como síntese e conciliação dos contrários, sempre está aí presente a questão do porque tais contrários, se contrários, devem estar unidos, operando juntos, cooperando mutuamente.

---

9. HEGEL, Georg W. F. *A esthetik*, Frankfurt a. M., Europäische Verlagsanstalt, 2. te Auflage, s.d., p. 13.

10. KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 3. te Auflage, 1978, p. 115 — 304. Citado como KU.

Em sua secura acadêmica, Kant é um radical que monta um sistema não isento de contradições, mas que é bastante coerente e conseqüente consigo mesmo. É preciso não confundir o que a arte é com o que ele diz que a arte seja. Mas o que ele diz que ela é continua sendo muito importante, pois as posições e erros kantianos vão sendo seguidamente repetidos inclusive por muita gente que nunca leu Kant. Nele há três definições do belo que se tornaram famosas e que foram muito bem resumidas por Hegel na Introdução de sua *Estética*:<sup>11</sup> o belo como prazer desinteressado, o belo como o que sem conceito agrada e o belo como uma finalidade sem fim. É isto o que Kant diz que o belo seja; isso não quer dizer que as obras de arte efetivamente sejam assim, mesmo que muitos tenham aderido às suas posições. As obras de arte ficam mudas, elas não podem gritar, só podem dispor-se a falar se alguém realmente se disponha a ouvi-las, por fazê-las falar.

Enquanto Hegel, ainda que postulando a arte perto da expressão mítica e destinada a ser superada pela filosofia, valorizou o belo como manifestação sensível da idéia (sendo que «idéia» não deve ser entendida como algo abstrato, mas como síntese de sujeito e objeto, finito e infinito, etc), posição em que o artístico se valoriza pelo ideativo, Kant teve de deixar o belo no nível mais baixo de sua pirâmide, o «estético» incapaz de pensar conceitualmente, degradado ao nível do mero gosto. Ele foi capaz de escrever uma «*Estética*» (*Filosofia do Belo*) sem tratar de nenhuma obra de arte. E isso não por acaso, mas por coerência do seu sistema. Ele nem poderia tratar propriamente das obras, pois o suporte material delas cai no âmbito «incognoscível» da «coisa em si» e, portanto, uma ciência do belo só poderia se concentrar nas «*Anschauungen*» (cuja tradução como «intuição» no sentido de «intus ire» não corresponde ao sentido de «visão de» do termo alemão). A arte fica, portanto, reduzida a uma dimensão psicológica e subjetiva, ainda que pretenda ser «transcendental» (talvez exatamente por não o ser). Implicitamente, Kant relega a arte ao plano do irracional, como se as obras de arte não fossem sistematicamente planejadas e organizada, inclusive como modelos de racionalidade.

---

11. HEGEL, Georg W. F. *A esthetik* (op. cit.), p. 65 — 69.



Deslocar a questão da arte para o âmbito do gosto não leva Kant a ser precursor da sociologia do Gosto (inclusive esta e a Sociologia da Arte só podem surgir como rupturas com o esquema kantiano), pois esse «gosto» se coloca no âmbito de uma Estética Transcendental que, apesar de alimentada por estímulos «externos», não 'pode admitir qualquer ciência dessa «exterioridade» (como se esta não se interiorizasse e como se o homem não fosse também a sua circunstância). Kant é importante não só por ele mesmo, mas porque ele marca muitas outras posições mais ou menos fiéis a ele. Quando o professor manda o aluno fazer uma «análise do texto», espera que sejam formulados juízos analíticos que, a rigor, deveriam restringir-se à explicitação daquilo que esteja contido no texto. Como, porém, sempre há alguém que faz essa leitura, ainda que procure pôr entre parênteses a sua subjetividade, há uma contínua ruptura do analítico. Além disso, só se sabe o que está contido no âmbito de um texto, de um sistema, quando se ultrapassa as suas fronteiras.

Kant é importante inclusive para quem é antikantiano. Quando se pretende distinguir o artístico do publicitário que use a função estética, além de geralmente haver um esquecimento da função profundamente utilitária que a arte tem desempenhado (seja a favor do poder ou contra o poder, seja para estimular o trabalho ou outros tipos de comportamento), é preciso desconfiar no sentido de saber se por acaso não se está tendo por pressuposto uma das definições que Kant dá do belo: a do prazer desinteressado e a da finalidade sem fim. A definição do belo como prazer desinteressado já foi lida, no bloco socialista (RDA) como um modo que Kant teria inventado para salvaguardar a obra de arte da sua transformação crescente em mercadoria. No texto original, essa definição é acompanhada de um exemplo sintomático: o palácio aristocrático que foi construído, diz Kant, com o suor de pessoas que nunca poderão habitá-lo, mas que um espectador pode achar belo mesmo que não usufrua de nenhuma vantagem por isso. Ainda que seja uma proposta geradora de uma perspectiva da arte pela arte, ela se dá de um modo reativo ante a negatividade social. Mesmo que se queira considerar o belo independente ou acima da verdade, do bem moral e da justiça, tal posição só consegue se afirmar de um modo reativo e, portanto, ela nega a si própria. É, portanto, ao contrário do que pretende, sempre uma posição social e que se inclina completamente ao conservadorismo, ainda que queira se apresentar como porta-voz ou guardião da utopia

(pela qual nada faz em termos de uma práxis política capaz de trazer modificações ao real: pelo contrário, tende a fabricar estetizações legitimadoras do vigente). A poesia pura é uma poesia completamente impura, até indecente na sua docência.

Kant deixou o belo rastejando no nível mais baixo do seu sistema. Hegel ao menos reconheceu na arte a verdade. Kant fala em «juízo estético» e, ao mesmo tempo, define o belo como aquilo que sem conceito agrada. O estético não é nele nunca um juízo. Só pode haver, em seu sistema, um juízo a respeito do estético, sobre o estético: o próprio estético não é nem pode ser um juízo e não pode formulá-lo devido à hierarquia estabelecida na pirâmide da consciência. Por isso, porque o nível do estético está bem abaixo do nível do entendimento (Verstand) e da razão (Vernunft), é que ele precisa definir o belo como o agrada sem conceito: ele não poderia nunca ter conceito. Mas isso é muito mais um problema de Kant do que da arte (e isso não porque ele só tenha vivido numa cidadezinha provinciana).

É estranho que, em Kant, o belo artístico esteja na parte inferior da pirâmide da consciência (acima estando os conceitos do entendimento e as idéias da razão), quando o estético tendeu sempre a ser considerado, talvez inclusive por ter servido à legitimação da pirâmide econômica como pirâmide social, algo elevado. A exclusão do que, em tal enfoque, poderia ser chamado de «espiritual» cria o paradoxo de não haver o espiritual no que normalmente tem sido considerado o mais espiritual da produção humana. Devido à materialidade inevitável de qualquer obra de arte, ela cumpre neste sistema a sua *capitis diminutio*, é considerada incapaz de entender e raciocinar... É estranho inclusive que haja estetas capazes de perfilar posições kantianas.

Ele afirma (KU, p. 231) que o interesse no belo da arte nada tem a ver com o moralmente bom. É estranho que todos os grandes personagens literários são adeptos do que o senso-comum consideraria moralmente mau (haja vista os personagens trágicos de Shakespeare) ou ao menos cometem atos um tanto excepcionais pelo negativo. A necessidade de afirmar expressamente a separação entre o belo e o bom já é um índice do contrário dessa separação. Por que querer excluir o moral do estético? Para isentar não a arte, mas artistas e consumidores de qualquer responsabilidade ante as injustiças sociais. Não deixa de ser, portanto, uma posição moral: a do absentismo,

posição que se revela como conservadora porque não se propõe nenhuma mudança real do status quo da sociedade. De certo modo, os adeptos da arte pela arte (como a Metro Goldwin Meyer...) são mais kantianos do que Kant porque, se ele afirma que o interesse no belo da arte nada tem a ver como moralmente bom, ele não está exatamente afirmando que o moralmente bom nada tenha a ver com o interesse no belo da arte.

Kant também supôs que o juízo moral não seja baseado num interesse, mas que ele acarreta um interesse. Isso já foi lido como um índice da fraqueza da burguesia alemã, incapaz de, no século XVIII, forçar uma tomada do poder (como o fazia a burguesia francesa). É possível distinguir entre o valor artístico de uma obra e o dinheiro que ela vale enquanto mercadoria devido às diferenças de apreciação dos vários grupos sociais, mas esses valores tendem a coincidir, seja por se valorizar financeiramente o que é considerado de alto valor artístico, seja por se considerar de menor valor artístico o que não consiga ser consumido. Desde o surgimento do marxismo tornou-se mais difícil pretender apresentar uma estética ou uma moral desvinculada no real, jogo de interesses vigentes na sociedade. Querer desvincular o estético do interesse pode ser uma pretensão bem intencionada, mas é uma construção a priori que não se volta para o real modo de funcionamento das obras de arte na sociedade atual ou do passado. Em função disso, mesmo que se queira afirmar o belo como prazer desinteressado não deixa nunca de ser uma posição que atende mais a certos interesses sociais e menos a outros: em suma, não deixa de ser uma posição «interesseira».

O fato de Kant deslocar a questão da arte para a questão do gosto (do agrado), além de ser um desvio do artístico para o psicológico (contra a intenção do próprio autor já por ter ele rejeitado o cogito cartesiano), não abre propriamente o caminho para uma Sociologia do Gosto (ou melhor, esta só pode surgir como uma ruptura para com posições básicas dele), pois ele pretende a construção de uma Estética Transcendental que independa de mudanças sócio-históricas. Só que a teoria dele não é o que ele pretende que ela seja. Toda a Sociologia da Arte, ainda que ela não seja necessariamente marxista (há quem a considere até como um desvio antimarxista à medida que tenderia a esquecer a dialética, a História, o conceito de totalidade e as múltiplas mediações do real), surgiu de algum modo sob o

impacto do marxismo, assim como uma perspectiva meta-física se vê problematizada pela admissão da existência de uma Sociologia do Conhecimento.

Definir o belo como o que agrada sem qualquer interesse e sem deixar de ser interessante (KU — p. 124), devendo ele, por isso, ser universalmente admitido, sugere a necessidade de se fazer uma inversão hermenêutica dessa formulação: porque se quer que seja admitida com arte apenas a obra que se defina como «bela» (independente de sua verdade, de seu desvelamento do real, de um compromisso moral com a mudança da sociedade) e porque se quer que seja admitido isso por todos (o «universal» serve para ocultar a vontade de dominação, o imperialismo totalitário do poder), diz-se que é belo o que agrada e o que agrada independe de qualquer interesse (mas como?). Não se pode (a não ser ao preço de perder a maior parte do objeto) reduzir o artístico ao belo e o belo ao agrado, pois o artístico constitui uma assertiva que tende a ser «desagradável» (porque verdadeira, à medida que a experiência histórica não tem sido um céu de prazeres para a grande maioria dos homens, especialmente para a classe dominada). Beleza sem verdade não é beleza, é enfeite, é confeito, é confete: mas não é arte. Não adianta declarar o «belo» zona de «desinteresse» se as obras de arte mobilizam e circulam vários interesses. O pensamento precisa submeter-se à necessidade de seu objeto: liberdade não é desconhecer necessidades, ainda que talvez não seja apenas escolher submeter-se às necessidades mais prementes. Declarar que o prazer desinteressado do belo tem pretensão de universalidade é apenas uma pretensão particular, não uma universalidade. Qualquer um pode pretender alegar que seu juízo estético seja desinteressado: com isso ele prova apenas a universalidade de os homens terem o interesse de submeterem outros homens a seus próprios juízos (o que já é falta de juízo, pois a universalidade da pretensão nega a si mesma).

A definição do belo como «o que sem conceito agrada a todos» (KU — p. 134) pode parecer estranha na exclusão do conceito, mas é bem compreensível no sistema piramidal kantiano, em que o estético é situado abaixo do entendimento (e ainda mais da razão). A razão é o que aí pareceria poder pretender maior universalidade, ficando as «intuições» muito presas à particularidade da percepção individual. Parece estranho, por isso, que o «belo» possa pretender universalidade,

especialmente se ele não pode subir ao topo da pirâmide e daí contemplar as areias do espaço e do tempo. Para entronizar o déspota esclarecido da razão, Kant precisa entronizar a ignorância na arte. Esta é, efetivamente, uma opção empobrecedora da arte. Como se vê, é preciso questionar a própria pretensão de superioridade dos conceitos, para em seguida duvidar da exclusão do conceitual do artístico.

Outra definição do belo na *Crítica do Juízo* (KU — p. 135) é o de finalidade sem fim. É uma tradução de «Zweckmaessigkeit ohne Zweck»: ela esquece a «Mässigkeit». Seria mais exato em termos de conteúdo ainda que menos contundente em termos formais traduzir por «adequabilidade a um fim inexistente» ou «adequação a uma finalidade inexistente». Não deixa de ser uma contradição irresoluta. Como se um prédio fosse construído, portas tivessem fechaduras, escadas unissem andares, etc: e tudo isso para nada. É claro que essa definição está de acordo com a definição do belo como prazer livre de interesses: pode-se até louvar a boa intenção de Kant, o seu esforço de livrar uma essência da aparência de mercadoria capitalista, mas a questão é que ele não enfrentou os fatos. O que ele parece que quis dizer é que as obras de arte seriam construídas como se elas tivessem uma finalidade, mas elas não têm uma finalidade. Talvez elas tenham finalidades (como, por exemplo, estruturarem micro-sistemas esteticizadores da organização e do poder) que não deveriam ser confessadas. É difícil crer que algo pareça um pato, ande como um pato, nade como um pato, faça quá-quá como um pato, e não seja um pato. Todo sistema tem uma função que o faz transcender-se. Não é por se inventar uma fórmula bem cunhada que se disse uma verdade. Se as obras de arte têm servido a finalidades é porque essas finalidades não eram totalmente estranhas à natureza delas.

Negar ao «belo» o interesse, a finalidade e o conceito só pode ser feito com a separação entre forma e conteúdo proposta na *Crítica da Razão Pura*. Isto faz de Kant um padroeiro do formalismo. No Direito, isso leva a uma validação puramente formal das normas jurídicas, em que é legítima toda norma emanada de acordo com os procedimentos previstos e de acordo com as normas mais altas. Aí, o que importa é a coerência interna do sistema, e a justiça, ainda que ela sirva basicamente para que não haja justiça, é apenas a aplicação da lei. A divisão da literatura em gêneros é uma divisão formal que dispensa qualquer discussão em torno do conteúdo efetivo

das obras literárias. Claro, toda obra é formalização, mas isso não dispensa o conteúdo: este é que é formalizado. Não há obra sem conteúdo nem conteúdo sem forma. Mas há conteúdos mal desenvolvidos formalmente (e que, portanto, também são carentes no conteúdo) e há formas carentes de conteúdo (e que são fôrmas): isso ocorre nas obras fracassadas. Todas as correntes modernas da crítica (isto é, as não-marxistas) aderiram ao formalismo de um modo mais ou menos declarado e conseqüente.

Por falta de crítica, a Teoria Crítica também carece de teoria. Em geral, o marxismo não tem sabido desenvolver bem a análise da dimensão formal e micro-estilística das obras, assim como as correntes modernas da crítica não têm sabido analisar bem o conteúdo das obras (o texto como contexto estruturado verbalmente). Ainda que em termos ideológicos a contraposição se coloque entre materialismo e idealismo, o marxismo não deve ser a mera antítese às correntes idealistas, mas a sua superação dialética. Querer suprir certas deficiências das correntes modernas da crítica através da sociologia da literatura tem na sua contabilidade não apenas a soma de suas positivities, mas a soma das carências de ambas as tendências. Mesmo que entre nós não tenha em geral sabido desenvolver-se muito bem como «análise» da obra literária (porque, ao querer ser mais do que a «análise» da obra, esquecia de analisá-la formalmente), o materialismo dialético deve ser capaz de assumir as contribuições positivas das correntes «modernas» e da sociologia da literatura para levá-las a um nível totalizador através do máximo de mediações existentes e assim superá-las, transcendendo a mera antinomia entre juízos analíticos e juízos sintéticos.

The essay «O Caso Kant» (The case Kant) is a discussion on Kant's *Die Kritik der reinen Vernunft* as a very up to day book. All modern trends in literary criticism are inspired by Kant's formalism (if they know it or not). So Hegel's criticism (*Die Wissenschaft der Logik* and *Enzyklopädie I*) on Kant's separation between form and content, analytical and synthetical judgment, etc, returns in this essay, but the difference among them opened the way to Marx, whose contribution is decisive for a new reading on Kant's system. It could be a new key for the literary studies.

## O lugar de exclusão em **Corpo Vivo**\*

Este ensaio busca localizar no romance *Corpo vivo* vários tipos de suportes, tais como o mito, o rito, elementos sociais e históricos, a partir dos quais se infere a posição atribuída à violência na narrativa.

### A DISSEMINAÇÃO DA VINGANÇA

Ele é o vingador de sangue que os recorda,  
não esquece o clamor dos infelizes.

SALMOS. 9,13.

Na trajetória de Cajango pelos três mundos por onde transita, destaca-se a travessia de um território especial que ganha singular importância, por ser o espaço no qual se processa e se instaura a hostilidade. O Camacã é a selva onde são gerados os germes da violência, de lá saindo Cajango e seu bando para espalharem a morte e o terror, movidos pela consciência de Inuri, o disseminador da vingança. As descrições dessa floresta dão-lhe uma dimensão fantástica, servindo-lhes de suporte sentimentos negativos como o medo e o ódio.

---

\* Este trabalho é parte da dissertação «*Corpo Vivo: Tessitura da Violência*» — apresentado ao curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira, sob a orientação da Profa. Eneida Maria de Souza.

O ingresso no Camacã segue-se à fuga dos Limões e, a partir desse momento, estabelece-se um mimetismo entre esse lugar e seus dois habitantes, como se os unisse um elo de solidariedade. «Atravessar a selva, abrindo caminho com os próprios pés, apenas Cajango e Inuri» (CV, p. 45).

Tal fusão permite-nos afirmar ser o Camacã o lugar da vingança e da morte, além de representação do mundo para Cajango, pois ele será iniciado pelo tio, que se tornará seu guia: «Não demoraria a mostrar-lhe o que seria a selva, um bicho matando outro, apenas o mais forte ou o mais astuto tendo direito à vida». (CV, p. 42).

Certo de que apenas o sangue lava o sangue, Inuri é movido exclusivamente pela vingança, desconhecendo qualquer outro interesse. Conseqüentemente, nada deve perturbar a execução de seus desígnios, pois «os mortos estavam no chão e, se a terra fôra roubada, às mãos de Cajango voltaria. Tinham que ser mortos os que mataram. E na idade, se Cajango não o quisesse fazer, ele o mataria porque não pode viver quem não vive para vingar o pai e a mãe». (CV, p. 20).

Segundo René Girard,<sup>1</sup> a vingança diante do sangue derramado, consiste em cobrar o sangue do criminoso. Não há, portanto, diferença clara entre o ato punido e ela própria, que, sendo uma represália, se torna fonte de novas represálias, constituindo, dessa forma, um processo interminável. A impureza universal do sangue vertido é fonte de contágio e de violência, o que a torna extremamente ameaçadora, pois «Le sang barbouille tout ce qu'il touche des couleurs de la violence et de la mort. C'est bien pourquoi il «crie vengeance»».<sup>2</sup>

A vingança de morte repete a própria morte, e Inuri, fazendo-a germinar no Camacã, torna-o o lugar da morte exclusiva e radical, como se de lá vertesse um sangue nunca suficientemente cobrado. No plano da história, sabemos que muitos bandos de cangaceiros se organizaram tendo-a por motivação primeira, expandindo mais tarde seus projetos, que incluíam um incipiente desejo de justiça social.<sup>3</sup> Isto, porém, não acontece no Camacã, que se fixa na morte, nela limitando o seu sentido, situando-se aí, sua maior ameaça em relação aos territórios circundantes.

---

1. GIRARD, René. *Le Sacrifice In. — La Violence et le sacré*. Paris, Grasset, 1972, p. 31.

2. *Idem*, *Ibidem*, p. 56.

3. PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *Os Cangaceiros*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.



Irradiando de Inuri, o valor ético da vingança, em **Corpo vivo**, está intimamente relacionado com a importância desse personagem no contexto em que se move. Ao nível da narrativa, o índio é um solitário, último remanescente dos camacãs, um mestiço, irmão de Januário por parte de pai e filho de mãe índia. Não fazendo parte de nenhum grupo, Inuri não tem lugar nem na comunidade dos fazendeiros, nem na dos índios camacãs, vencidos na luta pela implantação do cacau. No plano histórico, somos informados por Adonias Filho<sup>4</sup> de que os aimorés e os camacãs foram antes obstáculos que agentes de civilização, tornando-se marginalizados pela ação desbravadora do branco vencedor.

Fazendo-se legislador e agente da vingança, Inuri não está do lado da lei constituída existente nas sociedades juridicamente organizadas, como era a comunidade dos coronéis do cacau, segundo ainda o próprio Adonias Filho.<sup>5</sup> Seu instrumento de ação reside no ódio dos homens que formarão o bando de Cajango, destacando-se entre eles a figura demente do Sangrador, que leva a vingança a seu paroxismo quando mata, à luz do dia, as crianças de um povoado indefeso. Esse espetáculo de infanticídio vai provocar o grito de Hebe, a bruxa, passando ela a exclamar, incessantemente, que «mataram os passarinhos de Deus».

Nesse horror está a condenação de uma ação escandalosa, porque, repetindo o primeiro massacre que pretende punir, ganha uma dimensão mais trágica; nesse caso o crime se faz publicamente, anunciando o início de uma guerra catastrófica.

O princípio de substituição,<sup>6</sup> implícito nos sacrifícios rituais, tem como função desviar para uma vítima sagrada a violência da coletividade. Essa violência, na verdade, está dentro dos homens, mas é tão ameaçadora, que eles se defendem dela, colocando-a num objeto do mundo exterior. A imolação ritualística de animais ou pessoas é uma forma de exorcizá-la do ambiente por ela ameaçado. A vingança, entretanto, em vez de eliminar, multiplica-a, o que, em **Corpo vivo**, vai transformar a face do sul da Bahia, «quando os rios não tardariam a mudar de cor». (CV, p. 38)

---

4. ADONIAS FILHO. Sul da Bahia: chão de cacau. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976, p. 42.

5. *Idem*, *ibidem*, p. 70-80.

6. GIRARD, René. *Op. cit.*, p. 25.

Inuri, sujeito da vingança, torna-se no final da intriga objeto de sua ação, quando Cajango o mata, responsabilizando-o por todos os seus males, ao tê-lo transformado num vingador. Na estória, essa inversão condena Inuri e sua lei, pois o ato de Cajango sugere sua própria libertação, que se realiza quando ele vai para a serra com Malva, escapa à epidemia de violência que impregnou todo o Camacã, e toda a região do cacau, cujo equilíbrio rompido poderá ser agora recuperado.

Inuri, entretanto, é a vítima expiatória da violência que a sociedade, reduplicada em *Corpo vivo*, não consegue integrar; negando-a em seu próprio interior, desloca-a para fora de seus limites, num espaço de exclusão, fonte de perigo e contágio, a que está associada miticamente toda forma de violência.<sup>7</sup> Girard mostra como o mecanismo da vítima expiatória funciona socialmente em todos os casos em que a culpa de um mal social é atribuída a uma só pessoa, não se procurando as causas dentro do próprio sistema. Assim se crê praticar um exorcismo mágico, cujo resultado é o equilíbrio reconquistado. Esse mesmo mecanismo funcionou no assassinato de Lampião e seu bando, que tiveram suas cabeças cortadas, e na destruição de Canudos, restabelecendo-se, dessa forma a paz aparente numa determinada região.

## AS MARGENS DO PERIGO

Os cadáveres deste povo servirão de pasto às aves  
e aos animais da terra, sem aparecer quem os  
enxote.

JEREMIAS, 7, 33

Assim como a vingança de Inuri é ilegítima porque não emana da lei instituída, mas da lei da pura violência também os homens que o cercam são marcados pela marginalidade, todos foragidos, «desiludidos com a aventura do cacau» (CV, p. 45). Eles são, como o índio, homens sem lugar, pois não se integram dentro de nenhuma ordem social, fazendo do Camacã o lugar de onde flui a desordem.

---

7. *Idem*, *Ibidem*, p. 48.

Mary Douglas, estudando a constituição de uma ordem simbólica a partir das noções de sujeira e poluição, mostra como essa categoria se relaciona com o conceito de desordem, que por sua vez é símbolo de perigo e poder.<sup>8</sup> O puro ou o limpo, por oposição, remetem à idéia de conveniente, adaptado, o que tem seu lugar numa certa ordem.

O Camacã e seus homens são o reverso dessa ordem, pois se relacionam com a idéia de sujeira, se lembrarmos de Cajango e seu corpo sujo de sangue morto. Segundo Mary Douglas, o corpo é o espelho da sociedade e o medo da sujeira é um sistema de proteção simbólica da ordem cultural. O próprio Inuri é testemunha de como Cajango buscava e amava a chuva<sup>9</sup> para lavar-se da impureza implícita desse sangue que, simbolicamente, se infiltrou nele:

A chuva é amiga de Cajango e ainda hoje, quando chove, ele se faz melhor. Eu penso que ele acredita que a chuva lave o sangue que pensa estar em seu corpo. O sangue de sua gente e sobre o qual se arrastou, na fuga, como um rato. (CV, p. 43).

Cajango é fonte de contágio para todos os que o cercam e essa sujeira, combina com o próprio Camacã, cujas profundezas exalam um odor pútrido, sendo de «carniça o seu bafo» (CV, p. 47). Aí também, é o lugar dos mortos insepultos, comidos pelos animais famintos, pois nem sempre é possível enterrá-los, dado a seu número. As vezes, tem-se a impressão de uma selva devoradora, um monstro violento, que consome os cadáveres em seus pântanos e espinhos:

E viram, quando foram recolher as armas e as munições, que o Camacã não tinha poupado ninguém. Quinze rifles conseguiram apanhar ao lado de corpos não inteiramente devorados e de carcassas que já eram ossos. (CV, p. 47).

Bataille,<sup>10</sup> opondo a violência ao mundo da ordem e do trabalho fundado nos interditos, refere-se à presença do hábito de se cons-

---

8. DOUGLAS, Mary. De la souillure. Traduit de l'anglais par Anne Guérin. Paris, Maspéro, 1971, p. 111.

9. Além de seu sentido de fertilização relacionado com a vida, a chuva apresenta um significado de purificação. — CIRLOT, Juan-Eduard. Diccionario de símbolos. Barcelona, Labor, 1969, p. 300.

10. BATAILLE, Georges, L'interdit lié a la mort. In: — L'érotisme. Paris, Unión Générale d'Éditions, 1975.

truírem sepulturas desde as eras primitivas, como testemunho dos interditos relativos à morte e aos mortos. A visão do cadáver, da matéria em decomposição, supõe uma violência que ameaça os homens, na medida em que são a imagem de um destino que implica a volta ao contínuo, ao indiferenciado. Neste sentido, o Camacã é um espaço de transgressão, pois expõe a morte no seu aspecto mais terrível.

Todo esse mundo impuro do Camacã, situado à margem da ordem, é ainda caracterizado por não se classificar nas categorias do normal, do comum. Ao contrário, esse é o lugar dos seres anormais, porque são monstros por suas desproporções físicas, ou loucos, ou filhos de loucos. Mary Douglas<sup>11</sup> mostra como o contacto com as anomalias é difícil para os homens de qualquer cultura, porque fere sua necessidade de classificar logicamente os seres dentro de categorias estanques. O que não tem lugar nas classificações possíveis de serem estabelecidas por um sistema racional é, geralmente, considerado fonte de perigo, por gerar medo e ansiedade.

Em sua análise das abominações do Levítico,<sup>12</sup> ela chega à conclusão de que o proibido e abominado, no texto bíblico, é tudo aquilo que sugere desordem e mistura. Assim, são considerados impuros os membros que não são exatamente conforme a sua classe, ou por serem híbridos, ou imperfeitos, estando fora da ordem e, conseqüentemente, participando de um lugar à parte.

Esta noção do imperfeito abominado vai-nos esclarecer a função da raça de Inuri na narrativa e o fato de ele ser o personagem maléfico, punido por seus atos, considerados destrutivos e injustificáveis. Sendo um mestiço, logo híbrido, sua importância, no contexto social, é quase nula. Sabemos que, em *Corpo vivo*, estão presentes três raças: a branca, em Januária; a negra, em Setembro; a índia, em Inuri. Historicamente, o índio dificultou a penetração do desbravador, enquanto o negro, segundo Adonias Filho,<sup>13</sup> entrou no sul da Bahia,

---

11. DOUGLAS, Mary. «La souillure seculière» In: — *De la souillure*, op. cit.

12. Nous avons vu que les abominations du Lévitique ne sont autres que des éléments obscurs, impossibles à classer, que ne s'intègrent pas à l'ordonnance du cosmos, et qui deviennent ainsi des éléments incompatibles avec les notions de sainteté et de bénédiction DOUGLAS, Mary. *Pouvoirs et périls*. Op. cit., p. 112.

13. ADONIAS FILHO. Op. cit., p. 42.

não como um escravo, mas participando da exploração da terra, «como um próprio desbravador ou plantador de cacau».<sup>14</sup>

A condenação do elemento híbrido, anômalo, não é fato isolado em **Corpo vivo**, ao contrário, podemos achar facilmente outros exemplos na narrativa, a começar dos homens do bando de Cajango. A partir de um levantamento de suas características, veremos que é muito estreito o limite entre sua condição humana e a natureza animal, sendo percebidos e representados como seres anormais. Todos, à exceção de Chico das Bonecas, cuja descrição física é omitida, são descritos com traços de bichos: cavalo, oragotango, calango. Se humanos, seus traços caracterizam-se por serem imperfeitos, pois ou andam cambaleando, ou são albinos (o Cludo), ou suas mãos ou pés, são desproporcionais aos outros membros, ou apresentam alguma semelhança com menino ou mulher num corpo de homem. Além disso, são eles imperfeitos num outro nível, além do físico: ou são dementes como o Sangrador, filho de mãe louca, criado à parte da comunidade, ou como Dico Gaspar, de origem desconhecida, nunca tendo sabido quem era o próprio pai. Semelhantes aos seres abomináveis do **Levítico**, eles são repelentes, impossíveis de classificar, não se integrando na ordem do cosmos. São também perigosos por seu poder maléfico, destrutivo, sendo capazes de audácias que os diferenciam do comum dos homens. O bando de Cajango implanta o terror em todo o sul da Bahia e seus membros caracterizam-se por uma habilidade guerreira que torna os povoados indefesos.

Em **Corpo vivo**, esse bando apresenta uma extrema periculosidade, ameaçando todo um território, que se opõe a ele, não havendo um só episódio que revele a presença de sentimento de piedade ou generosidade em seu comportamento. A fama de Dico Gaspar e a crueldade do Sangrador ou do Alto indicam a intensidade do perigo que eles representam, pois a ausência de emoção que os caracteriza, torna-os desumanos. A mitificação do bandido se faz pela redução de sua realidade à crueldade absoluta, próxima à do louco furioso. Nem mesmo os bandos de cangaceiros famosos, como o de Lampião, são descritos assim por testemunhos que se tornaram históricos.

---

14. *Idem, ibidem*, p. 43.

Em *Corpo vivo*, a fonte de toda essa ameaça está em Inuri, não só por seu mimetismo com uma selva hostil ao comum dos homens, mas também pelo seu poder em disseminar a vingança e de manipular idéias e emoções, o que o aproxima do feiticeiro. Mary Douglas mostra ser a acusação de feitiçaria que pesa sobre indivíduos ameaçadores do sistema uma forma de controlá-los, afastando-os da comunidade para protegê-la.<sup>15</sup>

## LABIRINTO INFERNAL

A vítima expiatória, culpada e inocente ao mesmo tempo, remete à história do Minotauro e do Labirinto, à qual podemos associar Inuri, Cajango e o Camacã. Segundo Paolo Santarcangeli,<sup>16</sup> a cujas pesquisas vamos nos referir sempre neste tópico, essa história é um *mysterium tremendum*, que nos atrai e repugna, pois coloca o enigma daquilo que é diferente, incompreensível e inexplicável. Sobre o Minotauro, pesa o destino do inocente cruel, culpado e representante da irrupção da animalidade no homem, natureza dúbia, ambivalente, assustadora. Assim é Inuri, homem e «fera que não viveria fora da selva», branco e índio, adulto com aspecto de menino, híbrido, anômalo, como o Minotauro. A «selva era sua casa», como o Labirinto era a do Minotauro, ambos com trilhas tortuosas, caminho da morte e da vida.

A lenda conta que o Minotauro era um monstro meio touro, meio homem, fruto dos amores de Pasífae, mulher do rei Minos de Creta, com o touro sagrado de Poseidon. Não sacrificando o touro, conforme exigia o deus, Minos é punido com o amor louco de sua mulher pelo animal, daí nascendo o Minotauro, que ele manda encerrar no Labirinto construído por Dédalo, seu arquiteto. Esse edifício caracteriza-se por caminhos enganosos, como o Camacã que é uma brenha, mata emaranhada, com seus quatro pousos, por onde se perdiam os inimigos de Cajango. Mais tarde, para vingar a morte do filho, Androgeu, morto pelo touro de Maratona que Egeu, rei de Atenas, lhe ordenara enfrentar,

---

15. La sorcellerie serait le manifestation d'un pouvoir psychique antisocial émanant de personnes qui se situent dans le régions relativement non-structurées de la société. — DOUGLAS, Mary. Op. cit., p. 119.

16. SANTARCANGELI, Paolo. Le livre des labyrinthes. Traduit de l'italien par Monique Lacau. Paris, Gallimard, 1974.

Minos ataca Atenas e, com a ajuda de Zeus, espalha a peste e a seca sobre a cidade. A paz seria obtida com a morte de sete moças e sete rapazes que seriam enviados a Creta para serem devorados pelo Minotauro. Mais tarde, o herói Teseu liberta a cidade do monstro, matando-o com o auxílio de Ariadne.

Buscando a etimologia e o significado de labirinto, Santarcangeli registra não só a dificuldade de se ligar essa palavra a *labrys*, «machado de duas asas», solução negada por alguns estudiosos, mas também a de propriamente estabelecer uma conceituação segura para ela, contentando-se, então, em dizê-lo um percurso tortuoso, onde geralmente é fácil de se perder, sem a ajuda de um guia.<sup>17</sup> Assim é o Camacã:

«Sem guias, não sabendo quem visar, vendo homens caídos e escutando os gemidos e as pragas, os jagunços debandaram em desordem. Internavam-se no Camacã para ser devorados como cães danados» (CV, p. 46).

Estabelecendo outras associações com a lenda, vemos que, enquanto Minos é dono do poder, Januário é vítima da força política e econômica; se Minos vinga a morte de seu filho Androgeu, provocando a peste e a seca em Atenas, Januário é vingado de sua morte e da de seus filhos, o que vai provocar uma guerra que se espalhará como uma peste no sul da Bahia. A completa paz de Atenas se obtém com a morte do Minotauro, feito instrumento de vingança por Minos; enquanto se reequilibra o sul da Bahia com a morte de Inuri, que se fez instrumento da vingança de Jenuário.

A figura feminina está presente nas duas histórias com Ariadne e Malva, cúmplices na morte do monstro, mas culpadas de traição de sangue: Ariadne responsável pelo assassinato do Minotauro, seu meio-irmão e Malva, também culpada, pelo seu assentimento em relação à morte do pai e do irmão. A Teseu foi aconselhado guiar-se pela deusa do Amor,<sup>18</sup> quando entrasse no labirinto; Cajango guia-se pelo amor de Malva. Teseu mata o Minotauro, penetrando-lhe uma espada no corpo; Cajango mata Inuri com uma facada no ventre. Os dois heróis sujam o lugar da morte, sujando-se também com o sangue do morto:

---

17. *Idem*, *ibidem*, p. 47.

18. *Idem*, *ibidem*, p. 23.

souillés de sang.<sup>19</sup>

O sangue, quando puxa a faca, corre solto sujando os braços e o peito de Cajango (...) Emborcado o corpo que caiu. A terra chupando o sangue. (CV, p. 107).

Santarcangeli afirma que Ariadne, mitificada, é símbolo das situações-limite, responsável pela felicidade e a dor, a vida e a morte; assim é Malva, ambígua, porque fonte de dons opostos, como desenvolveremos mais tarde. Finalmente, como Ariadne, também símbolo do Sol e da Primavera, Malva guarda no nome uma ligação com as flores e o sol.

Quanto ao fio de Ariadne, ele representa em diversos contextos um encadeamento de diferentes estados de existência entre eles próprios e o espírito que os anima, indicando sempre um elo, cuja ruptura equivale à cessação do estado moral ou do tipo de encadeamento que ele simboliza.

Lembramos, a esse propósito, a frase do padrinho Abílio, ao chegar nas proximidades do Camacã, talvez inspirado por seu aspecto: «O mundo, vocês sabem, é uma rede. As estradas se trançam, umas nas outras, como os fios da rede» (CV, p. 18).

Enquanto organizador do Camacã como lugar de estratégia guerreira, a nosso ver, Inuri aproxima-se de Dédalo, o arquiteto do labirinto; pois na selva existem quatro postos construídos, que são como um caminho até as profundezas e «Fôra Inuri quem estabelecera aquele sistema de defesa» (CV, p. 39). Entretanto, o índio, como Dédalo, acaba encerrado em sua fortaleza, apesar de, posteriormente, Dédalo conseguir uma saída por cima do labirinto (quando constrói suas próprias asas); no romance, é Cajango quem escapa para o alto, em direção à serra.

É interessante notar o parentesco de Dédalo e Teseu, de Inuri e Cajango. Segundo Santarcangeli, Dédalo era descendente de Gaia, a Terra, logo, um ser ctônico. Enquanto seres do Camacã, todo o bando é formado de seres ctônicos, especialmente Cajango, que nasce novamente quando seu tio o coloca metaforicamente no ventre da selva.

Dédalo era também descendente de Erecto, fundador de Atenas. Erecto tinha uma natureza híbrida, participando da natureza do homem,

---

19. Idem, *ibidem*, p. 23.



participam da guerra de Cajango e se caracterizam pela ruindade. Inuri liga-se ao vento, pois está integrado num território sobre o qual sopra um vento persistente, que o singulariza, tanto que, chegando à serra, ele pára. Finalmente, conclui o autor, Dédalo acaba por ser tio de Teseu, como, em *Corpo vivo* Inuri é tio de Cajango.

Podemos relacionar a história do Minotauro encerrado no labirinto, à de Cronos,<sup>20</sup> devorador dos próprios filhos e por isso encerrado por Zeus nos infernos. Inuri, como Cronos e o Minotauro, é um devorador, na medida em que se apodera de Cajango e consome seus sentimentos e idéias, gerando uma guerra que vai alimentar sua fome de vingança.

Gaia, a terra, mãe de Cronos e de todos os seres, é o Camacã. Também terra fértil, que recebeu Cajango em seu próprio ventre, e por isso ele parece «um homem que a selva acabasse de parir» (CV, p. 39). É, igualmente, o lugar dos seres monstruosos, violentos e devastadores, como os Ciclopes, Titãs e Hecatonquiros atirados no Tártaro por Urano. Nesse sentido, ligado ao mito cosmogônico de Cronos, o Camacã é o caos, a desordem, pois «o mundo começara naquele pedaço do sul da Bahia» (CV, p. 35), onde «há pântanos e lajedos do começo do mundo. Há palmas que cortam como navalhas. Troncos que podem rodar uma casa» (CV, p. 45). O Camacã, espaço de caos e desordem, opõe-se a um cosmos, uma ordem e, em relação a essa ordem, é lugar de exclusão.

Referindo-se à noção de espaço conhecido e desconhecido, Mircea Eliade<sup>21</sup> afirma:

O que caracteriza as sociedades tradicionais, é a oposição que elas subentendem entre o seu território habitado — e o espaço desconhecido e indeterminado que o cerca: o primeiro é o «mundo» (mais precisamente: «o nosso mundo»), o Cosmos; o resto já não é um Cosmos, mas uma espécie de «outro mundo», um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, de demônios, de «estranhos» (assimilados, aliás, aos demônios e às almas dos mortos).

---

20. *Idem*, *ibidem*, p. 36.

21. ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 43.

Assim é o Camacã no sul da Bahia, o espaço da vingança, do ódio, do desequilíbrio, povoado de monstros que devem ser marginalizados e punidos.

Santarcangeli<sup>22</sup> refere-se em seu livro à epopéia babilônica de Gilgamesh, que prefiguraria o ciclo mítico do minotauro-labirinto. Esse herói parte em missão guerreira contra o monstro Khumbala, gigante com a cabeça cheia de chifres, que guarda, num bosque de cedros, uma virgem divina. Gilgamesh era um herói ambíguo, cheio de dor e alegria, como Cajango, cheio de dor pela perda da alegria que conhecera no seu mundo edênico. Após uma série de peripécias sem interesse para nosso estudo, Gilgamesh faz uma viagem ao reino da morte. Essa viagem, segundo Santarcangeli, contém todos os elementos arquetípicos de ida a um país das sombras, onde, segundo os assírios-babilônicos, fica a cidade de Kingallu, a terra do não-retorno. Passando por ela, o herói é obrigado a ultrapassar as sete portas infernais, lembrando-nos os pousos de defesa do Camacã, que levam até as suas profundezas. Antes de tal proeza, Gilgamesh chega ao fundo do mar, onde encontra a erva da imortalidade. Aí está o motivo da viagem infernal e labirintica: morte e regeneração, vitória sobre a morte.

O Camacã tem esse sentido místico de um lugar expiatório, de efeito purificador e não de morte definitiva, como é o Vale do Ouro,<sup>23</sup> que o antecede na obra de Adonias Filho. Desse vale, Alexandre sai, mas volta, preso de suas lembranças desesperadas, sem conseguir recuperar o mundo de seu pai.

Retomando Santarcangeli,<sup>24</sup> é possível afirmar que o labirinto é duplo, representando as torturas do inferno e o caminho para a iluminação.

A descrição do Camacã assemelha-se a um labirinto subterrâneo, que se afunila no fundo da selva. Para encontrar Cajango, os jagunços chegaram à «barriga do inferno»:

Uma hora gastaram na descida, abrindo o caminho a facão,  
para atingir a cratera na terra preta. É de carniça o seu bafo.  
As árvores vergam os galhos e os arbustos são maiores como

---

22. SANTARCANGELI, Paolo. Op. cit., p. 37.

23. ADONIAS FILHO. *Memória de Lázaro*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

24. SANTARCANGELI, Paolo. *Le livre des labyrinthes*. Op. cit., p. 184.

para esconder aquela chaga na selva. Os homens a contornam, avançando sempre, João Caio pensando no negro Setembro. Contornam o brejo e avançam sempre, um atrás do outro, a umidade entrando nos nervos. (CV, p. 47).

O movimento circular, em direção a um lugar que está embaixo, possibilita-nos ligar o Camacã ao inferno de Dante, cuja forma é um cone invertido, formado por nove círculos concêntricos, cada vez menores, à medida que se aproximam do centro da terra. A viagem de Dante tem, além de outros sentidos, o místico, de salvação — da floresta ao Paraíso — através das misérias do Inferno e das penas do Purgatório.

Em sua introdução a Cornélio Penna, Adonias Filho<sup>25</sup> refere-se à preocupação fundamental da ficção intimista contemporânea, centrada na inquirição da natureza e do destino do ser humano. Essas indagações, transcendendo o psicológico ou o social, acabariam por penetrar «no espaço das trevas mais densas», não raro daí saindo o escritor com a «mística do inferno nas mãos». O aprofundamento dessa problemática angustiante agravaria, assim, o que Rozanov chama de «apocalipse do nosso tempo».<sup>26</sup> Tal desespero face à condição humana seria superada pelo romancista católico e nesta linha está o próprio Adonias Filho —, apoiado na fé.

Do ponto de vista religioso, o Camacã simboliza o inferno, espaço do pecado e do castigo, cuja saída representa a superação da miséria humana e a possibilidade de luz. O mito do labirinto infernal repete-se, portanto, em *Corpo vivo*, que por sua vez está comprometido com a ideologia católica. Referindo-se ao substrato ideológico presente no mito, Santarcangeli chega a conclusões que nos interessam particularmente:

Un tel substrat idéologique se conserve inchangé — à quelques exceptions près dans les cathédrales du Moyen Age. Seul change l'objet historique de l'initiation. Dans l'actus sacré, au lieu de Thésée, nous trouvons le Christ; au lieu de la royale et divine initiatrice Ariane, nous trouvons la Foi; au lieu du Minotaure,

---

25. ADONIAS FILHO. Introdução geral/Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. *Romances Completos*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.

26. *Idem*, *ibidem*, p. XVII.

c'est-à-dire de la nature animale qui doit être vaincue pour permettre le retour à la lumière et à une deuxième naissance, c'est l'âme du pèlerin que l'Église libère de ses angoisses, lui conférant le charisme du *summum bonum*.<sup>27</sup>

## O LUGAR DO PODER

O Camacã é o lugar que se opõe a um poder, personificado naqueles que tomaram as terras de Jenuário e massacraram sua família. São os Bilá, donos de fazenda, capazes de mover todo o sul da Bahia contra os cangaceiros de Cajango. Apesar de vagas e genéricas, as referências feitas a eles são suficientes para os caracterizarmos como um grupo dominante e opressor, pois os «Bilá tinham um exército no rifle». (CV, p. 5) e, a respeito deles, diz padrinho Abílio:

Eles voltaram, quebraram a cruz e desfizeram a cova. Quebraram a cruz e retiraram os corpos. Queimaram os corpos, incendiaram a casa, e, sobre a cruz quebrada, plantaram o cacau. Quebraram a cruz quando souberam que Cajango estava vivo. Foram eles que espalharam que Cajango não teve mulher como mãe. Eles, os cães! (CV, p. 17).

Quando Cajango volta aos Limões, para iniciar sua vingança, Tonho Cuminho, um dos jagunços dos Bilá, diz que os «patrões têm tantos homens e armas quanto cacau nas roças» (CV, p. 38). Tinham eles, por isso, poder para perseguir e cercar o bando, de forma persistente. Depois da morte de Inuri, Chico das Bonecas, o espia, tem notícias de que «Todos os arruados estão ocupados com ordem de matar» (CV, p. 109). Quando João Caio é preso por Joãozinho Bem-Bem, toma conhecimento de um alto prêmio em dinheiro pela cabeça de Cajango. O próprio Joãozinho Bem-Bem pretende liquidá-lo, repetindo o ato do Sangrador que cortava as cabeças dos inimigos do bando para exibi-las a Cajango: «Mostrarei a cabeça salgada por onde passar. Eu a balançarei no ar, pelos cabelos, a cara da fera. O povo gostará de ver». (CV, p. 131).

---

27. SANTARCANGELLI, Paolo. Op. cit., p. 400.

Essa nova vingança, segundo seu ponto de vista, seria de todo o povo e, como pode adivinhar João Caio, «As mulheres dos assassinados fariam procissão. Pais e irmãos que tiveram os filhos enforcados, cuspiriam de nojo» (CV, p. 131), exatamente como será feito anos mais tarde com Lampião e seus cangaceiros. Torna-se claro que Joãozinho Bem-Bem e seus homens representam apenas o poder dos fazendeiros, são mediadores, jagunços exercendo uma função policial dentro de uma sociedade, em que eles não se acham integrados, «homens como os de Cajango, escória das matas, gente imunda que não vale o cipó da força. (CV, p. 130).

Não há em **Compo vivo**, no plano sintagmático, nada que justifique ou absolva os Bilá, mas a solução final, com a morte de Inuri e a dispersão do bando, tem a função de reequilibrar uma ordem social, abstrata, que fora rompida. O crime dos Bilá parece ter sido sobrepujado pela violência da vingança e a punição social recai sobre os próprios vingadores. Visivelmente, a condenação maior tomba sobre o elemento marginal, os bandidos, que são destruídos. Os Bilá são reprovados, como parte má do sistema, mas esse mesmo sistema é preservado dos marginais que ele elimina. Se Cajango escapa, tal façanha se realiza num espaço utópico e, desse modo, a narrativa evita colocar claramente a questão do poder, que fica encoberto.

Segundo Adonias Filho, que, em seu estudo sobre o sul da Bahia, destaca cinco ciclos do que ele chama civilização do cacau, a formação dessa estrutura social é inteiramente diversa da região do sertão agreste ou das fazendas de cana de açúcar. Ele aponta várias diferenças entre o coronel do cacau — herdeiro do desbravador — e o coronel do sertão e o senhor de engenho, defendendo a tese de que a formação desse patriarca do cacau é antiaristocrática e antiescravocrata. Conseqüentemente, desenvolve-se no sul da Bahia uma cultura caracterizada por um democratismo inexistente nas outras regiões do Nordeste. Sabe-se que a ação desenrolada em **Corpo vivo** passa-se na fase dos coronéis, iniciada em 1895, pelas referências a Itabuna, que antes de 1910 é apenas o arraial de Tabocas.

Ora, de acordo com Adonias Filho, nessa sociedade não havia grandes clãs e eram exceções as lutas motivadas por questões de terra, não tendo os coronéis jagunços agregados que formassem uma milícia a seu serviço: «E, porque o coronel não o tinha como agregado

e nem possuía uma milícia, contratava-o como a um mercenário». (...) Ele, em verdade, era um pistoleiro pago e eventualmente contratado».28 Essa a grande diferença colocada em relação ao jagunço a serviço dos chefes sertanejos, pois ao coronel do cacau seria odiosa a violência, preferindo ele sempre recorrer à lei e, em nenhum momento, Adonias Filho questiona essa lei. Pelo contrário, nas suas afirmações, fica claro que o que se opõe a ela é o banditismo, pois o coronel «efetivamente, em consequência das condições sociais impostas pelo cacau, não foi um chefe de jagunços, mas vítima do cangaço que sobreveio para explorá-lo».29 No seu elogio do coronel, Adonias garante que ele «a não ser um caso excepcional, a luta entre os Oliveira e os Badaró, em Ilhéus, por questões de família»,30 nunca mobilizou jagunços para sua defesa, resolvendo sempre seus conflitos em torno da terra na justiça.

Cotejando o texto literário com o ensaístico, torna-se mais evidente que a vingança de Inuri, baseada na violência, deve ser uma ameaça inadmissível a uma sociedade fundada numa justiça, que Adonias descreve como uma entidade independente, autônoma, descompromissada e mantenedora de uma perfeita equidade entre os homens, evitando ou minorando consideravelmente a existência de dominadores e dominados.

Parece-nos pertinente retomar o texto de René Girard, onde é mostrada a função do Judiciário nas sociedades policiadas. Segundo ele, esse sistema não suprime a vingança, mas limita-a controlando-a sob uma autoridade soberana, que tem o poder de dar a última palavra. Na verdade, continua o Autor, não há no sistema penal nada que o diferencie da pura vingança, desde que aí se mantém o princípio da «reciprocidade violenta» e da retribuição. Conseqüentemente, «Ou bien ce prince est juste et la justice est déjà présente dans le vegeance, ou bien il n'y a de justice nulle part».31

Da mesma forma que as sociedades primitivas domesticam a violência, regulando-a e ritualizando-a, assim também acontece com o sistema judiciário, que racionaliza e dissimula a vingança:

---

28. *Idem, ibidem*, p. 78.

29. *Idem, ibidem*, p. 106.

30. *Idem, ibidem*, p. 107.

31. GIRARD, R. *Op. cit.*, p. 32.

Cette rationalisation de la vengeance n'a rien à voir avec un enracinement communautaire plus direct ou plus profond; elle repose, tout au contraire, sur l'indépendance souveraine de l'autorité judiciaire qui est mandatée une fois pour toutes et dont aucun groupe, pas même la collectivité unanime, en principe tout au moins, ne peut remettre en cause les décisions. Ne représentant aucun groupe particulier, n'étant rien d'autre qu'elle même, l'autorité judiciaire ne relève de personne en particulier, elle est donc au service de tous et tous s'inclinent devant ses décisions. Seul le système judiciaire n'hésite jamais à frapper la violence en plein coeur parce qu'il possède sur la vengeance un monopole absolu. Grâce à ce monopole, il réussit, normalement, à étouffer la vengeance, au lieu de l'exaspérer, au lieu de l'étendre et de la multiplier, comme le ferait ce même type de conduite dans une société primitive.

Le système judiciaire et le sacrifice ont donc en fin de compte la même fonction mais le système judiciaire est infiniment plus efficace. Il ne peut exister qu'associé à un pouvoir politique vraiment fort.<sup>32</sup>

Esse poder político, em *Corpo vivo*, nunca é denunciado, pois ele está dissimulado por uma série de elementos que o encobertam. Em nenhuma outra obra de Adonias Filho há essa denúncia, ao contrário de Jorge Amado, que aponta, em seus romances referentes à luta do cacau, o poder exercido pelo coronel e os abusos cometidos pela força do dinheiro e da posse de terra.

This piece of work — «*Corpo Vivo-Texture of violence*» — tries to emphasise, in the narrative, some supports of various kinds, such as: the myth, the social and historical elements, from which the position attributed to violence in the novel can be inferred.

---

32. *Idem*, *ibidem*, p. 41.





## Travessia ideológica\*

O discurso de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa pode ser caracterizado como ideológico através de elementos de vários discursos nele contidos, além de sua estrutura proverbial e mítica.

Para a análise do discurso de Riobaldo, é necessário levar em consideração os elementos que o texto nos apresenta. Ou seja, partirmos da realidade dada para podermos aprofundar a análise. Portanto, um primeiro fato se nos apresenta: a divisão do texto em passado e presente. Há, no presente, uma determinada situação que se explicará à medida que o passado for surgindo. O texto, *Grande Sertão: Veredas*, não se faz como um processo, que deverá resultar na conformação de um estado futuro, ainda a ser presentificado, mas, ao contrário, parte dessa situação dada, deste estado «de fato», para, voltando ao passado, explicar como tal situação se verificou. O texto se situa, deste modo, dentro de uma perspectiva histórica, ou seja, no sentido de construir sua história com vista a um fim previsto, já consumado.

O conteúdo manifesto do discurso de Riobaldo, feito em «condição acordada», consciente, apresenta-se, aparentemente, sem ordem nenhuma. Há uma oscilação entre o «antes» e o «depois» que, se a princípio confunde ao analista pela ausência de nexos, leva-o posterior-

---

\* Este trabalho é parte da dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira (Faculdade de Letras da UFMG, dez de 1979) com o título: O sentido e a máscara em *Grande Sertão: Veredas*, sob a orientação da Profa. Ruth Silviano Brandão Lopes.

mente a atribuir o desconexo ao modo de ser do narrador. É mais um elemento naturalizador da narrativa, como outros que existem no romance. Na verdade, o recurso é destinado a desviar o leitor do presente do narrador, fazendo-o oscilar entre o passado remoto e o próximo, tentando colocar ordem no caos aparente. Mas a narrativa se orienta para e pelo presente do narrador, além de seguir a cronologia dos fatos. Se isto não se desse teríamos, aí sim, o caos. É o fim último que ordena os fatos e lhes confere importância, tal como notou Antônio Cândido: «O passado, que é toda a massa do que narra, reduz-se deste modo, paradoxalmente, a um apêndice do presente».<sup>1</sup> Segundo Etienne Balibar tal visão histórica, ou seja, reprodução do tempo, pode ser chamada de história ideológica.

«A história, tanto empírica quanto filosófica, se definiu na realidade como história da história, ou como relato da história, e as questões de método de fundamento que ela coloca são as da verdade de um relato, isto é, da veracidade, questão que é, no fundo, de caráter estético, jurídico, religioso. Por aí, ela se acha sempre dependente de certas condições formais segundo as quais um relato pode ser constituído, segundo as quais uma história pode ser contada. O que está dado antes é uma forma de exposição, que é a ordem de um relato no tempo, de um relato «crônica»».<sup>2</sup> (Grifos do autor).

Em seguida, Balibar vai enunciar as categorias deste relato, como as de gênese e morte, as do centramento — o homem faz a história — e as categorias do antes e do depois. Diz o autor:

«Daí, evidentemente, uma escolha possível mas profundamente equivalente entre as explicações genéticas e as explicações teleológicas; nas primeiras é o antes que tem razão, para imitar a ciência da natureza onde a causa é sempre anterior ao efeito, nas segundas é o fim que tem razão, e aqui o modelo ideológico está conservado de maneira direta».<sup>3</sup>

---

1. CÂNDIDO, Antônio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 157.

2. BALIBAR, Etienne. A ciência do «Capital». *Revista Tempo Brasileiro*, Epistemologia, 2. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, (30/31): 85-86, jul./dez. 1972.

3. *Idem*, p. 86.

Desta forma, configura-se o discurso de Riobaldo como um relato da história, segundo uma explicação teleológica, conservando-se o modelo ideológico. Riobaldo, como historiador de sua própria vida, procede de maneira ideológica ao reconhecer/desconhecer, ao «selecionar para explicar, de escolher entre os acontecimentos os que são «históricos», os que se inserem na cadeia do relato sucessivo».<sup>4</sup>

Como podemos comprovar pelos trechos de **Grande Sertão: Veredas**, citados nas Notas,<sup>5</sup> o procedimento de Riobaldo reflete esta escolha que faz frente aos acontecimentos do passado. Por conseguinte, pode-se denominar sua história de história ideológica, segundo a terminologia de Balibar. Com uma única diferença: não sendo um relato histórico, no sentido estrito do termo, ou seja, um relato adequado a um real verificável e verificado; ele se aproximaria do mito.

**Grande Sertão: Veredas** tem como base uma realidade física e social bem determinada, ou seja, o sertão mineiro. Ao mesmo tempo, esta realidade será tomada em seu aspecto puramente simbólico, uma vez que não é fotograficamente, a região de traços característicos denominada sertão. Não há, pois, uma equivalência rígida, documental, entre o universo ficcional e a realidade física utilizada por aquele. O universo ficcional, aproximando-se da realidade física e social do sertão e, concomitantemente, afastando-se dela, faz com que o leitor privilegie o afastamento, considerando o sertão apenas enquanto elemento simbólico. Ou seja, atribuindo-se ao universo contido em **Grande Sertão: Veredas** uma existência simbólica, autônoma, há uma desvinculação entre este universo e a realidade do sertão. Portanto, se o universo ficcional é simbólico, se espaço, tempo, formas sociais são também simbólicos, da mesma forma serão simbólicos os perso-

---

4. *Idem*, p. 87.

5. «De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para que? Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho». (GSV, 166). «Para que referir tudo no narrar, por menos e menor? Aquele encontro nosso se deu sem o razoável comum, sobrefalseado, como do que só em jornal e livro é que se lê». (GSV, 108). «Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense. De grave, na lei do comum, disse ao senhor quase tudo. Não crio receio». (GSV, 77). «Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rara importância». (GSV, 78). «E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for de jagunço, mas a matéria vertente». (GEV, 79). «Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença». (GSV, 79). «O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? (GSV, 142).

nagens, suas motivações, suas ações. Personagens e substrato social só serão válidos à medida que transmitirem valores simbólicos, transcendentes, ontológicos. Perde-se, por conseguinte, qualquer motivação material que pudesse vir a revestir os atos de Riobaldo, que passa a ser visto pelo leitor como um ser à procura da perfeição, da ascese, da purificação, que é a maneira como o narrador se representa. Por isto, o leitor é levado a desconhecer estas motivações materiais, e todo conteúdo ideológico que possa transparecer nos atos e, ou, no discurso de Riobaldo. De acordo com Fausto Neto, dá-se o seguinte: <sup>6</sup>

«O privilégio dessa base material constitutiva da ideologia e de suas conseqüentes operações destaca-se no fato de que não há significação ideológica de um discurso que possa ser captada fazendo abstração de sua articulação às condições históricas e políticas de sua existência; e não há por que, longe de «variáveis externas», são constitutivas da significação ideológica».<sup>7</sup>

Esta abstração da base história e política, como mostramos no parágrafo anterior, faz com que o discurso de Riobaldo se aproxime do mito à medida que passa a ser o relato de algo passado «há muito tempo», nos primórdios.<sup>8</sup> A abstração das condições reais de existência traz o universalismo e a atemporalidade.<sup>9</sup> Riobaldo e seu discurso podem ser colocados em qualquer espaço e em qualquer época. É também mítico na medida em que o...

«... comportamento do jagunço aparece como um modo de existência, como forma de ser no mundo, encharcando a realidade social de preocupações metafísicas».<sup>10</sup>

---

6. LIMA, Luís Costa. As projeções do ideológico. *Cadernos da PUC*, 8 (26): 186, 1975.

7. FAUSTO NETO, Antônio. *Cordel e a ideologia da punição*. Petrópolis, Vozes, 1979, p. 26.

8. «A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do «princípio».» ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 11.

9. LIMA, Luís Costa. *A perversão do trapezista*. Rio de Janeiro, Imago, 1976, p. 33-35.

10. CÂNDIDO, Antônio. *Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa*. In: *Vários Escritos*. op. cit., p. 151.

E é ainda Antônio Cândido que comprova o que vimos dizendo, quando afirma ser o universo ficcional um «... mundo separado do resto do mundo», cuja ética seria também «à parte».<sup>11</sup>

Isto quer dizer que, se o sertão é o mundo, não é, na verdade, o sertão mineiro ou brasileiro, mas um sertão do qual foram abstraídas as «condições históricas e políticas de existência». Poder-se-ia objetar, neste caso, ser o homem o importante, e não a terra. No entanto, se abstrairmos o homem deste mesmo substrato social, restará uma idéia de homem, um ser metafísico, com o qual haverá uma preocupação ontológica e transcendental, mas não o homem regido pelas condições materiais de existência. Tanto o homem quanto seu «locus vivendi» são projetados num espaço e tempo ideais, habitado por um homem também ideal.

Dai podermos aproximar o sertão, tal qual é representado em **Grande Sertão: Veredas**, da Metrópolis do Superman, uma cidade onde qualquer pessoa reconhece a «sua» cidade. Do mesmo modo, neste espaço ideal se passam ações ideais, desprovidas de conteúdo político, destinadas a corrigir o mal em sua configuração local. Assim, Riobaldo seria o portador de uma consciência «civil», mas não de uma consciência «política».<sup>12</sup> A «consciência civil» de Riobaldo combate apenas o mal local — Hermógenes — sem se voltar para a reforma das instituições de que Hermógenes seria o representante. Não há uma «consciência política» como, por exemplo, a de Zé Bebelo, ao menos em sua primeira fase. Riobaldo não é o revolucionário, mas o que deseja manter o «status quo» tão logo chegue ao poder. Não coloca uma opção frontal à ideologia da classe dominante, mas assume integralmente esta ideologia e os valores desta classe.<sup>13</sup> Se no plano

---

11. «Aqui, ocorrem quase apenas jagunços, (...) num mundo separado do resto do mundo, descartadas as cidades e suas leis, de tal forma que, depois de embalados na leitura, só por um esforço de reflexão podemos pensar em termos históricos ou sociológicos...» (grifo nosso). *Idem*, p. 150.

12. «Como outros já disseram, temos, no Superman, um perfeito exemplo de consciência civil completamente cindido de uma consciência política. O civismo do Superman é perfeito, mas atua e configura-se no âmbito de uma pequena comunidade fechada». (Grifo do autor). ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1970, p. 276.

13. ENRIQUEZ, Eugène. *Imaginário social, recalçamento e repressão na organização*. Rev. Tempo Brasileiro. A história e os discursos. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, (36/37): 73-74, jan./jun., 1974.

do vivido Hermógenes representa o mal, no plano do narrado o mal será representado pelo demônio, contra o qual Riobaldo continua a combater, uma vez equipado pelas armas fornecidas pela religião. O demônio será, pois, o mal «abstrato», mas nem por isto menos terrível, responsável pelo desvirtuamento dos homens.

A função ideológica do discurso de Riobaldo se dá na medida em que aceitamos como natural a sua condição jagunça e seu modo de ser. Tanto o leitor quanto os demais personagens lhe emprestam um caráter de verdade e naturalidade enquanto age como se espera que aja. Dá-se a Riobaldo o caráter que queremos que tenha.<sup>14</sup> Desta forma, ao se aceitar o estado atual de Riobaldo — fazendeiro e criador — suprimem-se automaticamente os procedimentos que o levaram a este estado e o mantêm nele. O passado passa a ser visto pela óptica do presente, tanto para o narrador quanto para o leitor, desfigurando-se e minimizando-se o passado, ao mesmo tempo que se valoriza o maximiza o presente.<sup>15</sup> Como já acentuamos anteriormente, narrador e interlocutor e, ou, narrador e leitor tornam-se cúmplices. Pensa-se que o fundamental para a compreensão da obra não seja o contexto — físico, humano e social da obra, as «condições materiais de existência», ou seja, o sertão, mas apenas o contexto simbólico da própria obra, que utiliza um repertório simbólico tradicional, no qual Riobaldo se move e do qual emerge. Este contexto nos encaminhará a um contexto mais amplo, ultrapassando a realidade brasileira, em cuja ideologia da classe dominante o discurso de Riobaldo se situa. Apesar de não estar explícito na obra, este contexto mais amplo está presente nos aparelhos ideológicos de que se serve Riobaldo: a linguagem, como manifestação de um saber, e a religião, sacralizando o poder adquirido.

---

14. «... de fato, Clark Kent personaliza, de modo bastante típico, o leitor médio torturado por complexos e desprezado por seus semelhantes; através de um óbvio processo de identificação, um accountant qualquer de uma cidade norte-americana qualquer, nutre secretamente a esperança de que um dia, das vestes da sua atual personalidade, possa florir um super-homem capaz de resgatar anos de mediocridade». ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. op. cit., p. 248.

15. «Arriscamo-nos a afirmar que o próprio de toda alta estabilidade é conduzir ao esquecimento do presente». (Grifo nosso). LIMA, Luís Costa. *A perversão do trapezista*. op. cit., p. 53.

Dissemos acima que, para a análise do discurso de Riobaldo, seria necessário levar em consideração os dados fornecidos por este mesmo discurso. Partir, portanto, do presente do narrador, como fazendeiro e criador, herdeiro de duas fazendas.<sup>16</sup> Isto representaria a inclusão de Riobaldo num modo de produção<sup>17</sup> característico, capitalista ou pré-capitalista, não só por sagrar «de direito» o que havia conquistado «de fato», pela violência, como também por marcar nitidamente a separação entre o jagunço Riobaldo e o narrador Riobaldo. Ou ainda, entre passado e presente, ou entre «ilegal» e «legal». Os dois estados são, na verdade, um só, ainda que com aspectos diversos. É sintomático que o jagunço Riobaldo, movendo-se segundo leis próprias, aceite, ao receber as propriedades, a mediação oficial da lei, através de seu advogado. Ou seja, a estrutura jurídica consagra o direito de Riobaldo aos meios de produção, já conquistados pela força e pela violência. Como veremos mais abaixo, o próprio discurso de Riobaldo autentica esta apropriação dos meios de produção, transformando-se também numa forma jurídica. Retomando o que dissemos ao princípio sobre o caráter «histórico» do discurso de Riobaldo, vejamos o que acrescenta Balibar:

«O modo de produção funciona totalmente independente de suas origens, e eis porque a idéia de origem não pertence de forma nenhuma à teoria dos modos de produção. Mas por outro lado, é, no entanto, a estrutura jurídica e ideológica do modo de produção capitalista que induz um certo conteúdo de memória para o modo de produção capitalista, e mesmo a possibilidade de uma memória. Ou ainda é esta estrutura jurídica que produz um efeito de memória no interior do modo de produção capitalista. Por conseguinte, esta estrutura jurídica induz ao mesmo tempo um «passado» para o presente do modo de produção capitalista, e

---

16. «... pois aí eu já estava retirado para ser criador, e lavrador de algodão e cana». (GSV, 129). «E era que meu padrinho Selorico Mendes acabara falecido, me abençoando e se honrando, orgulhoso de meus atos; e as duas maiores fazendas êle tinha deixado para mim, em cédula de testamento». (...) «Porquanto, de fato, fui, e tudo recebi em limpo, sem precisão de tocar demandas, por falta de outros mais legítimos herdeiros, e o que também devido dou ao advogado meu que zelou a sucessão — Dr. Meigo de Lima». (GSV, 457).

17. HARNECKER, Marta. Os conceitos elementais do materialismo histórico. s.n.t., p. 163 a 164.

ao mesmo tempo a transformação dos homens em pessoas, isto é, «individuos que fazem a história», em sujeitos, ou em consciências de si.<sup>18</sup>

Riobaldo, através de um aparelho ideológico, o jurídico, vai assegurar sua posição e, da mesma forma, por seu próprio discurso. Já destacamos a semelhança do discurso de Riobaldo com o aparato de um tribunal. Ele é juiz, réu, advogado de defesa e júri. Ele mesmo expõe os fatos, julga e aplica a sentença, amparado como está pela situação que tem no presente, em que narra. Ele abre o inquérito, cujas perguntas devem ser respondidas pelo réu, sem o cotejo com a informação de testemunhas. A principal testemunha, o jagunço Riobaldo, está aliado do processo. Por isto mesmo o narrador se esforça por «queimar» o jagunço, construindo uma nova imagem. Para tanto, vale-se de suas palavras, único testemunho que somos forçados a considerar, e de sua posição proeminente dentro do modo de produção em que se situa. Michel Foucault, em «A Verdade e as Formas Jurídicas», comenta o procedimento como típico do Direito Germânico e do Direito Medieval, baseado na prova (épreuve). Segundo o autor, assim se provava «não a verdade, mas a força, o peso, a importância de quem dizia».<sup>19</sup> Mais adiante, acrescenta ainda:

«A prova é um operador de direito, um permutador da força pelo direito, espécie de «shifter» que permite a passagem da força ao direito. Ela não tem uma função apofântica, não tem a função de designar, manifestar ou fazer aparecer a verdade. (...) Eis em que consiste a prova no velho Direito Feudal».<sup>20</sup>

Se o discurso de Riobaldo tem características que o ligam aos romances de cavalaria da época medieval, esta, sem dúvida, é uma delas. Riobaldo legitima sua posição dentro do modo de produção em que está de duas formas: pela prova que apresenta, seu discurso, provando a sua «verdade», isto é, sua força e autoridade; e pela utilização da estrutura jurídica consuetudinária: o advogado que «zela pela sucessão dos bens».

---

18. BALIBAR, Etienne. A ciência do «Capital». Rev. Tempo Brasileiro, Epistemologia, 2. op. cit., p. 102.

19. FOUCAULT, Michel. A verdade e as formas jurídicas. Cadernos da PUC, Rio de Janeiro, 16: 45, 1974.

20. Idem, p. 48.



Riobaldo, que na disputa pelo poder se opõe a Diadorim, Hermógenes e Zé Bebelo, ocupa posição socialmente inferior, dada a sua origem, dela só ascendendo por seus próprios meios. Representaria, em termos sertanejos, o «self-made-man». Passa da classe dominada à classe dominante, cujos valores vem a defender. «Pelo nome de seu pai, Joca Ramiro, eu agora matava e morria, se bem». (GSV, 34) Não como os demais jagunços, que Walnice Galvão denomina de «o inútil utilizado».<sup>21</sup> Riobaldo, não sem razão, acentua sua diferença em relação aos demais, já que para si o horizonte é mais amplo, não se esgotando na simples ação, na troca de tiros em nome de um chefe, dos ideais deste chefe. Se sua oposição aos personagens, especialmente a Diadorim, se liga ao conceito de luta de classes, não significa que Riobaldo se proponha como oposição à ideologia da classe dominante. Ao contrário, sua ascensão implica na absorção da ideologia desta classe dominante. Riobaldo, portanto, não quer mudar coisa alguma, não é «revolucionário», mas alguém que, tendo antevisto a oportunidade de subir, e tendo os meios necessários, procura os benefícios do poder. Antônio Cândido, fazendo uma resenha da literatura ligada a Minas Gerais, e que trata do jagunço, conclui que o termo «jagunço» inclui tanto o mandante quanto o mandatário, e que o jaguncismo é típico «nas situações de luta política, disputa de famílias ou grupos».<sup>22</sup>

E toda a ação de Riobaldo é feita para assegurar a ordem e defender os interesses da classe dominante, consubstanciada em Diadorim, ou mesmo em Zé Bebelo, cujos ideais «nacionais» se afinam com os do governo. Zé Bebelo representa a única forma de um poder que transcende o estritamente local e cuja hegemonia seria a diminuição do poder local. Riobaldo assume integralmente os valores desta classe dominante como sendo os seus, voltando-se contra Hermógenes, detentor destes mesmos valores, mas que pretende ser o único dono dos meios de produção. É por isto representado como a encarnação do Mal, que já mostramos ser relativo, partilhado que é pelos chefes ditos «bons» e pelo próprio Riobaldo. Como, na «prova» que Riobaldo apresenta, Hermógenes sai perdedor, significa que com ele estava a «falsidade», enquanto que a «verdade» estava com Riobaldo. Do

---

21. GALVAO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 41-42.

22. CÂNDIDO, Antônio. *Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa*. In: *Vários Escritos*. op. cit., p. 141.

mesmo modo que se afigura desinteressado pelo poder, e mesmo por Hermógenes, tendo entrado na guerra apenas por Diadorim. Comenta ainda Antônio Cândido: «De fato, a sua conduta, inclusive o ingresso no jaguncismo, é determinada por motivos de Diadorim, não os seus próprios».<sup>23</sup>

Entretanto, Diadorim só é o motivo até a morte de Joca Ramiro, quando então o poder passa a ser a motivação principal, apesar de velada, sendo Diadorim apenas o motivo aparente. A «empreita» deixa de ser de Diadorim para ser exclusivamente de Riobaldo. Entre buscar o ouro oferecido por um velho a buscar os «Judas», prefere os segundos: «Minha guerra nem não me dava tempo». (GSV, 393) (grifo nosso). Mais à frente, referindo-se ao Hermógenes, deixa de lado qualquer ideal que possa movê-lo: «E êle, êle mesmo, não era que era o realce meu — ? — eu carecendo de derrubar a dobradura dêle, para remedir minha grandeza façanha!» (GSV, 409).

Portanto, a Ordem a ser preservada não é a de Diadorim, apenas, nem a que reverterá em benefício deste, mas a de Riobaldo.<sup>24</sup>

Sendo um dado apresentado pelo discurso de Riobaldo, o desdobramento do tempo em passado e presente traz uma distinção radical entre esses dois tempos, assim como a desvinculação do narrador de sua «antiga pessoa». Da mesma forma que o passado, segundo um nexu teleológico, orienta-se para o presente, também o jagunço Riobaldo se orienta para o narrador Riobaldo. Ou seja, entre ambos rompe-se a relação de causa e efeito, já que o jagunço é representado segundo a visão do narrador. Não é o antes que determina o depois, mas o contrário. Apesar de o narrador querer separar-se do jagunço, há de se convir que ambos são um só, e que a situação atual deve-se aos atos praticados pelo narrador no passado. Se ele, portanto, se representa sob determinado aspecto no passado — movido por forças sobrenaturais: o demônio, o destino etc... de certa maneira irresponsável por seus atos — representa-se também no presente — voltado para a religião, acomodado, sem nada que recorde a «antiga

---

23. *Idem*, p. 154.

24. «A ideologia dominante em toda sociedade se instaura sobre a premissa da preservação da ordem vigente e dos interesses da classe detentora do poder, ou seja, toda sociedade de classes se organiza em torno dos interesses da classe dominante e evidentemente, através de instâncias e práticas sociais específicas». FAUSTO NETO, Antônio. *Cordel e a Ideologia da punição*. op. cit., p. 21.

pessoa». Como, no entanto, ambos são um só, deve-se conceber que não há «dois» Riobaldo, mas um único, manifestando seu modo de ser sob aspectos distintos e complementares. A violência daquele corresponde a religiosidade deste. Enquanto aquele atua, este justifica e fala. Se, como dissemos, o «homo actuandi» foi substituído pelo «homo cogitandi»,<sup>25</sup> não significa a morte de um e o nascimento do outro, visceralmente diverso. Ambos são as duas faces de uma mesma moeda. Aquele, o jagunço, se traduz pela violência e pela repressão, enquanto este se traduz pelo recalçamento. Onde:

#### JAGUNÇO: REPRESSÃO: NARRADOR: RECALCAMENTO

«O que fala na repressão é o discurso da violência imediata e total. Mas, como já observou muito bem G. Bataille, o discurso da violência é um discurso sem voz. A violência não pode ser falada: ela é vivida, ela se expressa, ela trabalha silenciosamente ao nível de empreendimentos sem mediação (sem linguagem) sobre o corpo e o espírito».<sup>26</sup>

Por isto mesmo, não é o jagunço quem fala, mas o narrador, após abandonar a condição jagunça. Sendo assim, é duplamente representado: ao representar o jagunço como vítima do destino, inconsciente de seus atos, possuído pelo demônio, e ao representar-se como devoto, arrependido de seu passado, do crime de ter amado um suposto homem e de ter-se deixado dominar pelo demônio. Seu discurso, utilizando-se da condensação e do deslocamento,<sup>27</sup> força o leitor a verificar o significado que apresenta, afastando-se do sentido. Oferece-lhe, ao leitor, um repertório simbólico tradicional, fazendo-o desviar-se do sentido ao mesmo tempo que levanta uma imagem de si, uma máscara. Ao afastar de si a imagem do jagunço, justifica-o e, ao mesmo tempo, justifica-se. Tanto é nobre sua atitude, voltando-se

---

25. GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo, Ática, 1972, p. 23.

26. ENRIQUEZ, Eugène. *Imaginário social, recalçamento e repressão na organização*. *Rev. Tempo Brasileiro, A história e os discursos*. op. cit., p. 88.

27. FAUSTO NETO, Antônio. *Cordel e a ideologia da punição*. op. cit., p. 35.

para a religião, quanto foi nobre a atitude do jagunço ao tomar sobre si a vingança de Joca Ramiro, sacrificando-se para que a ordem voltasse a reinar no sertão.<sup>28</sup>

A imagem que o leitor faz de Riobaldo é exatamente a que ele quer transmitir: a de um jagunço aposentado, velho, sem forças. Seu discurso será condizente com esta imagem alquebrada. A decrepitude do narrador, sob cuja memória se organiza, corresponderá sua aparente falta de nexos, as idas e vindas, as referências ao interlocutor invisível, como se apegando a um ponto de apoio. Seu discurso é, aparentemente, inofensivo. No entanto, é um discurso de persuasão, um discurso ideológico, que busca «representar a relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência».<sup>29</sup> Vimos como ele se utiliza do discurso mítico, religioso, jurídico, todos se tornando instâncias do discurso ideológico. No entanto, pelo próprio fato de ser linguagem, e de ser discurso, já é ideológico. Esta imagem, entretanto, é recusada pelo discurso de Riobaldo, tal como se afigura. Porém, sabemos que:

«toda linguagem é um poder, político e sexual, mas se a classe dominante está pronta a aceitar o segundo aspecto nos limites de seu recalçamento (falar bem é poder seduzir) ela recusa categoricamente o primeiro».<sup>30</sup>

É o que se dá com o discurso de Riobaldo, seduzindo o analista, levando-o a buscar motivações amorosas e sexuais, ou mesmo religiosas, para a sua travessia, deixando de lado o aspecto político. Toda a

---

28. «A repressão não pode nunca confessar-se como tal: ela tem sempre necessidade de ser legitimada para poder se exercer sem encontrar oposição. Eis porque ela usará as bandeiras da manutenção da ordem social, da consciência moral universal, do bem-estar e do progresso de todos os cidadãos. Ela se negará, enquanto repressão, enquanto violência, visto que a violência é sempre a expressão da força nua e não da lei e como fundar uma ordem a não ser sobre uma lei aceita e interiorizada! A relação de força vai então desaparecer enquanto tal, será sempre coberta por uma armadura jurídica e ideológica». (Grifo nosso). ENRIQUEZ, Eugène. Imaginário social, recalçamento e repressão na organização. *Rev. Tempo Brasileiro, A história e os discursos*. op. cit., p. 88-89.

29. ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. Lisboa, Martins Fontes, s.d., p. 77.

30. SICHÈRE, Bernard. Sobre a luta ideológica. *Rev. Tempo Brasileiro, A história e os discursos*, op. cit., p. 100.

travessia de Riobaldo se faz em direção ao poder. Por isto ele, de qualquer modo, como jagunço ou como narrador, se empenha na manutenção dos valores dominantes, da lei e da ordem. Este desejo de ordenação das coisas está presente no discurso de Riobaldo.<sup>31</sup>

Riobaldo quer que tudo esteja em seu lugar, medido, demarcado, estabelecido, organizado. Seu discurso, apesar da aparência desordenada, pretende estabelecer uma ordem, transparente até no preconceito do aforismo: «Pessoa limpa, pensa limpo» (GSV, 113). Segundo Costa Lima, «pelo provérbio, com efeito, é todo um saber comunal que, elipticamente, se precisa e condensa».<sup>32</sup> E a restauração da ordem, a transformação do Caos em Cosmos, virá da eleição de um eixo ordenador do mundo, isto é, o homem. E o homem, no caso, é Riobaldo. Para ele, a ordem deriva da estabilidade social conseguida pelo jagunço e auferida pelo fazendeiro e pelo comerciante em que Riobaldo se transforma.

«... conheci que fazendeiro-mór é sujeito da terra definitivo, mas que jagunço não passa de ser homem muito provisório». (GSV, 312-313).

Por isto mesmo, ao se relacionar com personagens que não são jagunços, Riobaldo ressalta sua condição de proprietário, de filho de proprietário.

---

31. «De sorte que carece de se escolher: ou a gente se tece de viver no safado comum, ou cuida só de religião só». (GSV, 15). «As vezes eu penso: seria o caso de pessoas de fé e posição se reunirem, em algum apropriado lugar, no meio dos gerais, para se viver só em altas rezas, fortíssimas, louvando a Deus e pedindo glória do perdão do mundo. Todos vinham comparecendo, lá se levantava enorme igreja, não havia mais crimes, nem ambição, e todo sofrimento se espriava em Deus, dado logo, até à hora de cada uma morte cantar». (GSV, 47). «Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom e o ruim, ruim, que dum lado esteja o prêto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os pastos bem demarcados...». (GSV, 169). «O que assenta justo é cada um fugir do que bem não se pertence. Parar o bom longe do ruim, o são longe do doente...». (GSV, 294).

32. LIMA, Luís Costa. Mito e provérbio em Guimarães Rosa. In: *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro, Eldorado, 1974, p. 51.

«E eu não medi meus alforques: fui contando que era filho de **Seô Selorico Mendes**, dono de três possosas fazendas, assistindo na **São Gregório**. E que não tinha em minhas costas crime nenhum, nem estropelias, mas que somente por cálculos de razoável política era que eu vinha conduzindo aqueles jagunços, para Medeiro Vaz, o bom fôro e patente fiel de todos estes Gerais. Aqueles? Diadorim e os outros? Eu era diferente deles». (GSV, 149) (grifo nosso). «Duvidar seô Habão, o senhor conhece meu pai, fazendeiro senhor **Coronel Selorico Mendes**, do **São Gregório?!**» (GSV, 315). (Grifo nosso).

Estes trechos mostram que, quando se trata de auto-valorização, não é o jagunço que sobressai, mas o proprietário, o «sujeito da terra definitivo». Todo o discurso de Riobaldo se orienta para o **definitivo**, enquanto esconde o provisório: o jagunço. Quando diz, ao final, existir «homem humano», é porque, não tendo conseguido separar definitivamente Deus e o Diabo, aceita que coexistam. Mas coexistam dentro do «sujeito definitivo», o Homem. A travessia de Riobaldo se traduz nesta passagem do transitório ao definitivo, do Caos ao Cosmos. Segundo Luiz Costa Lima, isto corresponde a uma justificativa da ordem social, tomando-se o natural (estável) pelo cultural (relativo).<sup>33</sup>

Consuelo Albergaria vê nitidamente esta implantação do Cosmos em **Grande Sertão: Veredas** e a constituição de um centro que identifica como sendo o Rio São Francisco.<sup>34</sup> À mesma visão chegam às análises de Wendel Santos<sup>35</sup> e Benedito Nunes. Por isto cresce o

---

33. «Onde se pode pensar o relativo cultural como o permanente natural, mais fácil se torna justificar certo caráter da ordem social. Mesmo porque assim deixamos de pensar o transitório, o mutável, que são próprios da cultura, em favor do «eterno», que permanecerá enquanto tiver um papel a cumprir». LIMA, Luís Costa. As projeções do ideológico. *Cadernos da PUC*, op. cit., p. 168.

34. «... o rio São Faucisco, em **Grande Sertão: Veredas**, exerce a função de um axis-mundi. (...) A criação de um centro operada pela ruptura de homogeneidade de espaço profano sacraliza o espaço: a obtenção de um ponto fixo permite ao homem se orientar dentro do Caos e transformá-lo em Cosmos, fundando assim um mundo novo que aceita como real em sua essência». (Grifo nosso). ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da linguagem no Grande Sertão*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1977, p. 148.

35. «Dito de maneira mais radical: mediante sua força descritiva, Guimarães Rosa transfigura os primeiros dados aglomerados de um Caos (de certo

relacionamento da obra de Guimarães Rosa com a Alquimia, destacada por Benedito Nunes e Consuelo Albergaria. Segundo o primeiro destes autores, caberia ao homem ser o ponto de convergência de duas forças opostas: o mundo espiritual e o mundo material.<sup>36</sup>

Tanto a obra quanto os trechos extraídos destes dois autores confirmam algumas idéias que vimos desenvolvendo. Por exemplo, a existência de um centro, de um eixo ordenador do mundo, as esferas de Deus e do Demônio, a tentativa de separação destes dois planos, a constatação de sua coexistência no homem. Ao homem compete reprimir o que nele há de demoníaco, voltando-se para o divino; suas más ações são inspiradas pelo demônio, podendo ser resgatadas à medida que se volta para Deus; o homem não tem responsabilidade por estes atos, uma vez que foram cometidos por inspiração de força superior. Suplantada sua parte material, valoriza-se sua metade divina, esquecendo-se aquela. O homem, em consequência, desliga-se deste plano material, penetrando no plano espiritual, pelo qual suas ações serão avaliadas. Este é, repetimos, o caminho seguido pelo leitor, que se desliga do plano material — as condições materiais e reais de existência de Riobaldo — e se alça ao plano espiritual: a verificação das forças sobrenaturais, divinas ou diabólicas, que atuam, atuaram, sobre Riobaldo, determinando-o. A Alquimia, que estuda os dois aspectos presentes no homem, vai, naturalmente, valorizar o superior, divino. Como recorda Michel Foucault, remetendo-nos ao que foi dito acima, a Alquimia utiliza, para estipular sua «verdade», a prova, ou seja, «um afrontamento entre duas forças».<sup>37</sup>

---

modo presente em Sagarana) na construção ultimada de um Cosmos.. SANTOS, Wandel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo, Ática, 1978, p. 70.

36. «Herdeira da tradição neo-platônica e hermético-mística, a Alquimia, que é também gnose, não se contenta em explicar essa afinidade, mas procura traduzir operativamente as correspondências do interno com o externo, do superior com o inferior, do macrocosmo com o microcosmo...» (...) Os dois mundos separados de Platão, (...) residem no homem, ser microcósmico, que na sua física e anímica abrange o inferior e que está em comunicação com o superior, através de sua parte noética ou espiritual». NUNES, Benedito. *O amor na obra de Guimarães Rosa*. In: *O dorso do tigre*. São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 151-152.

37. «Em primeiro lugar a Alquimia. A Alquimia é um saber que tem por modelo a prova. Não se trata de fazer um inquérito para saber o que se passa, para saber a verdade. Trata-se essencialmente de um afrontamento entre

Devemos retomar aqui o conceito de «axis-mundi», que alguns autores dão, em **Grande Sertão: Veredas**, como sendo o rio São Francisco. Pedimos licença para discordar desta posição, tanto pelo que vimos colocando desde o início de nosso trabalho, quanto pelo que foi dito acima, especialmente pelo trecho de Benedito Nunes, citado nas notas. Considerar o rio São Francisco como «axis-mundi» seria pertinente caso este fosse o único curso fluvial revestido de importância, presente no discurso de Riobaldo. Ao lado dele aparece também o Urucuia, com o qual Riobaldo se identifica.

«Rio meu de amor é o Urucuia». (GSV, 58).

«... Rio é só o São Francisco, o Rio do Chico». (GSV, 59).

«O São Francisco não é turvo sempre?». (GSV, 178).

«Ah, o meu Urucuia, as águas dêle são claras certas». (GSV, 232).

«O meu Urucuia vem, claro, entre escuros. Vem cair no São Francisco, rio capital. O São Francisco partiu minha vida em duas partes». (GSV, 235).

A seqüência dos trechos mostra a diferença e o inter-relacionamento entre os dois rios: o Urucuia, claro, e o São Francisco, turvo. E a mistura dos dois. Os dois rios são o Bem e o Mal, o claro e o escuro. Os dois rios são Riobaldo, mistura de Bem e Mal. Sendo, pois, dominado pelo Mal, ou seja, o Urucuia se lançando no São Francisco, águas turvas. Agora, como narrador, dedica-se a separar o claro e o turvo, o Bem e o Mal. Não é, pois, o São Francisco que se deve considerar como «axis-mundi», mas Riobaldo, o centro do mundo, da linguagem, do poder. E Riobaldo irá refazer o mundo dentro de uma visão antropocêntrica, logocêntrica, na sua situação de ser constituído como «pessoa», como «sujeito».<sup>38</sup>

O estabelecimento de um centro, com a conseqüente correlação de uma verdade a este centro, clarifica o raciocínio que vimos estendendo. O discurso de Riobaldo caracteriza-se como discurso ideológico

---

duas forças: a do alquimista que procura e a da natureza que esconde seus segredos: da sombra e da luz; do bem e do mal; de Satã e de Deus. (...) A Alquimia constitui essencialmente um corpus de regras jurídicas, de procedimentos». FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Cadernos da PUC, op. cit., p. 59-60.

38. ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. op. cit., p. 95-104.



à medida que tenta provar uma «verdade», valendo-se não do inquérito, mas da prova, segundo a terminologia de Michel Foucault. Partindo do presente do narrador, volta ao passado para tomá-lo como explicação do presente, que é, no entanto, abstraído enquanto totalidade. O discurso é parcial e apriorístico porque, orientando-se teleologicamente, esconde fatos, apresentando apenas um lado da questão. Ou seja, a problemática espiritual do homem investido em Riobaldo. Assim, abandona qualquer traço do plano material em que vive Riobaldo: tanto as condições materiais de existência do narrador, quanto as do personagem, o jagunço.

Ao fazer isto, sublima as contradições e estabelece uma «verdade» que implica, tal como se dá no texto, uma estabilidade social. Ou seja:

DEMÔNIO: INSTABILIDADE SOCIAL: : DEUS ESTABILIDADE SOCIAL  
DEMÔNIO JAGUNÇO: : DEUS: NARRADOR

Do mesmo modo, a identificação do leitor é feita com o narrador e não com o jagunço, donde se conclui que o leitor aceita, como um ponto comum a ambos, a «verdade» do narrador. O discurso de Riobaldo se aproxima do mito pois, como sabemos, o mito repousa na estabilidade social, sublima as contradições e veicula valores consensuais, ou seja, da comunidade,<sup>39</sup> baseados no senso comum dos membros desta comunidade. Os valores transmitidos pelo discurso de Riobaldo são de ordem, estabilidade, paz, supressão dos instintos, ascese, religiosidade. Em suma, o homem é um ser transcendental, livre de apelos materiais (bens, riqueza) voltado para a divindade, em busca de seu sentido último e mais profundo. Podemos, então, concluir:

JAGUNÇO: DEMÔNIO: REPRESAÇÃO: INSTABILIDADE SOCIAL: :  
NARRADOR: DEUS: RECALCAMENTO: ESTABILIDADE SOCIAL

E ainda:

JAGUNÇO: NÃO-LINGUAGEM: : NARRADOR: DISCURSO  
NARRADOR: LEITOR-ANALISTA: : DISCURSO: SOCIEDADE

---

39. «A estabilidade social que circunda o mito provoca a sua depuração, mantendo na consciência coletiva apenas os relatos que tocam em valores consensuais». LIMA, Luís Costa. *A perversão do trapezista*. op. cit., p. 52.

Segundo Luiz Costa Lima,

«... provérbio e mito se associam. Ambos remetem à oralidade, à narrativa comunitária».<sup>40</sup>

Ambos, também, são responsáveis pela transmissão de um saber comunal. Assim, provérbio e mito têm uma mesma natureza, destinados ambos a transmitir este saber de uma comunidade. Podemos entender por comunidade, desde a mais simples, como a tribo de índios, até a mais complexa, como a sociedade contemporânea, em que vivemos. Como acrescenta o autor, uma comunidade procura, através do mito, «justificar a razão das coisas, como sendo a mais justa ou a menos imperfeita».<sup>41</sup> Se o mito e o provérbio veiculam uma saber comum, conclui-se que este saber se vincula a uma «verdade», aceita como tal pela comunidade que emprega o mito e o provérbio, e lhes empresta seu consenso. Se ambos buscam explicar a razão, a causa, a origem de tudo, considera-se que a justificativa transmitida seja «verdadeira», uma vez que se funda na crença de toda uma comunidade. Diz ainda o autor:

«Claramente, o mito pensa uma situação anterior para realçar a superioridade da situação presente. (...) e é a preocupação em justificar a ordem reinante, principalmente a natural...».<sup>42</sup>

Pode-se observar que o passado explica o presente, mas é determinado por este, uma vez que visa a justificar a ordem «natural» reinante, isto é, o «status quo» atual, presente.

Luiz Costa Lima distingue entre enigma e provérbio, uma vez que o primeiro apresenta uma pergunta e o segundo «apresenta uma resposta que oculta sua pergunta», o que aproxima do mito. Se nos lembrarmos do que se colocou no primeiro capítulo, acerca do narrador, veremos que se chamou a atenção para o travessão que inicia o discurso de Riobaldo, quando então indicamos a ausência de um

---

40. «Pelo provérbio, com efeito, é todo um saber comunal que, elípticamente, se precisa e condensa. (...) ... provérbio e mito se associam. Ambos remetem à oralidade, à narrativa comunitária». LIMA, Luís Costa. Mito e provérbio em Guimarães Rosa. In: *A metamorfose do silêncio*. op. cit., p. 51.

41. Idem, p. 52.

42. Idem, p. 52.

narrador-autor, cuja tarefa seria a de introduzir a fala do personagem, indicada pelo travessão. Dissemos também que, por isto mesmo, iríamos considerar Riobaldo como o «autor» de seu discurso, além de narrador e personagem. Feita a ressalva, podemos, pois, caracterizar o discurso de Riobaldo como semelhante ao mito e ao provérbio, ou seja, uma resposta a uma pergunta oculta.

O discurso de Riobaldo, portanto, se organiza como uma resposta e, ao mesmo tempo, suprime as perguntas. Tanto as do interlocutor, uma vez que são incorporadas ao discurso de Riobaldo, quanto as do leitor, condicionadas que são pela grande resposta em que se constitui todo o discurso. E este, sendo um provérbio, é também um enigma, já que respondendo, oculta a possibilidade de perguntas que possam conduzir à verdadeira resposta, àquela que se faz necessário encobrir. Mais ainda que um enigma, o discurso de Riobaldo seria uma esfinge às avessas. Ao invés de propor perguntas que ninguém saiba responder, despertando a curiosidade e a argúcia, além da própria necessidade de respostas, estabelece, ao contrário, respostas comuns a todos, adormecendo até mesmo a necessidade de perguntas. Daí a diferença radical entre Riobaldo e Édipo. Enquanto o inquérito ordenado por este o conduz, inexoravelmente, à verdade, o sistema conduzido por aquele, alicerçado na prova, afasta-se voluntariamente da verdade. Se Édipo perde todo o poder e a visão, ao fim de seu inquérito, Riobaldo, que alega não ver durante a travessia, mantém seu poder ao final da prova apresentada.

Costa Lima, analisando a obra de Guimarães Rosa,<sup>43</sup> estabelece, como mencionamos anteriormente, uma relação entre esta e a narrativa comunitária, cujas formas seriam o mito e o provérbio, além do

---

43. «Por narrativa comunitária entendemos aquela em que, embora previsível a autoria individual, cabe à comunidade o papel de preservação, escolha e propagação. (...) Ela pode apresentar duas formas longas, o mito e o conto popular e, pelo menos duas formas condensadas, o provérbio e o enigma. As quatro formas aludidas se relacionam entre si». (...) «Entre provérbio e enigma, de outra parte, as diferenças resultam puramente de seus tipos e não do estado em que se encontram. (...) Temos pois, no enigma uma pergunta que exige resposta, através da descoberta do cruzamento, nele oculto, de dois truísmos, ao passo que o provérbio apresenta uma resposta que oculta a sua pergunta. Este modo de caracterização, por outro lado, corrobora a aproximação do provérbio com o mito, pois, como A. Jolles já notava em 1930, também o mito é uma resposta que comporta uma pergunta, tarefa do mitocrítico». *Idem*, p. 52 e 54.

enigma e o conto popular. Diz Costa Lima que há dois planos na obra de Guimarães Rosa: a vida miúda, caracterizada como o plano do «... corriqueiro, reduzido à condição de variável e contingente» e a vida maior, que:

«... é ocupada pelas grandes perguntas sobre Deus e o demônio, sobre a guerra e o amor, sobre a vida e a morte».

Este segundo plano, a vida maior, é chamado de utópico. Os dois planos seriam unidos pelo provérbio, «nomeador do universal por meio de uma formulação entretanto concreta». O provérbio, unindo os dois planos, o individual e o universal, a matéria e o espírito, manifesta a proeminência do segundo e o recalçamento do primeiro, apenas veículo para a transmissão do segundo. Traduzindo em termos lingüísticos, veríamos aí o significante e o significado. A base material e o conceito, naturalmente abstrato, ligando-se pela barra (S/s). Ou ainda, um reflexo do platonismo, que vê na matéria, no corpo, apenas uma projeção da Idéia, do Logos, devendo o homem alçar-se do «sensível ao inteligível, do corpo à alma, num perene esforço de sublimação...».44 Deve-se, portanto, desprezar o corpo, considerando-o apenas enquanto pode conduzir ao sublime, ao eterno. Como acrescenta Costa Lima, «a criatura só adquire peso quando sua existência se torna palco das grandes interrogações, constitutivas do plano cósmico».45

---

44. Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: *O dorso do tigre*. Op. cit., p. 145.

45. «Clara divisória atravessa a ficção rosiana. Ela separa, utilizando provisoriamente uma terminologia imprecisa, a vida miúda da vida maior. A primeira é formada por acidentes entrecruzados, amálgama de eventos, aglomerado de ocorrências. Neles se misturam cegos, loucos, aleijões e aleijados, angelismo e perversidade, crianças e decrépitos, maldade de homens e feras, o cio, a blague, o amor. Plano do corriqueiro, reduzido à condição de variável e contingente, em si mesmo repregado, incapaz de esclarecimento. (...) O segundo plano, a que chamamos provisoriamente da vida maior, apresenta oposição de perfil. É ocupada pelas grandes perguntas que atravessam a existência dos personagens: perguntas sobre Deus e o demônio, sobre a guerra e o amor, sobre a vida e a morte. Perguntas que se revelam irrespondíveis, enquanto apontam para uma dimensão, a utópica, que se dispõe para ser negada». (...) Dizíamos em sua abertura que a narrativa rosiana apresenta dois planos distintos e nitidamente separados. Não nos basta entretanto descrevê-los. Valerá saber se entre eles alguma coisa se coloca e qual o papel deste elemento intermediário. Pelo que já dissemos sobre o provérbio, a

Seria pertinente lembrar que a função da ideologia é «fazer com que os homens se tornem aptos a preencher os lugares sociais demarcados pelo modo de produção», além de «exercer um poder de classe, sublimando contradições».<sup>46</sup>

A ideologia vai, portanto, fornecer ao homem uma relação imaginária com suas condições reais de existência. Esta relação imaginária é assegurada pelos aparelhos ideológicos, dos quais participa o discurso — a linguagem — e pelos aparelhos repressivos. A ideologia vai também constituir o indivíduo como sujeito, que passa a ser tomado como centro, o lugar da verdade, a consciência de si. A linguagem vai veicular esta verdade, oriunda do sujeito, do centro, da consciência, apoiada no senso comum, na crença comunal, inscrevendo o homem numa relação imaginária com suas condições reais de existência.

O que desenvolvemos acima, parece-nos, caracteriza o discurso de Riobaldo como um discurso mítico, «proverbial», ideológico, uma vez que constitui para o leitor uma relação imaginária com suas condições reais de existência. Constitui um sujeito, Riobaldo, com o qual o leitor se identifica, e que é o centro, o «axis-mundi», do qual a «verdade» emana. Desta forma, o leitor é levado a valorizar, entre os dois planos apresentados, o material e o espiritual, apenas o segundo. Ou seja, deixa de lado a relação real com as condições reais de existência, privilegiando a relação imaginária. Assim, as relações de produção existentes no discurso de Riobaldo, como as existentes para o leitor, deixam de existir, uma vez que pertencem ao plano material. E o leitor, como Riobaldo, deve fazer as grandes perguntas, sobre Deus e o Diabo, sobre a vida e a morte, que irão lançá-lo no plano cósmico, desligando-se de sua vida terrena. É agradável ao leitor representar-se como um ser voltado para a metafísica, ao invés de voltar-se para a análise de suas condições reais de existência.

---

resposta se facilita. É ele o conector por excelência. Nomeador do universal por meio de uma formulação entretanto concreta, referida ao particularizado, o provérbio funciona como o elo que reúne o contingente, o destino individual, e o território das perguntas irrespondíveis. LIMA, Luis Costa. Mito e provérbio em Guimarães Rosa. In: *A metamorfose do silêncio*. Op. cit., p. 38.

46. SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, p. 38-39, 1978.

O discurso de Riobaldo cumpre sua tarefa de dar uma resposta ao leitor, suprimindo-lhe também possíveis perguntas, de lhe dar uma «verdade», uma vez que é natural que o homem, debatendo-se entre o Bem e o Mal, possa escolher o Bem, e assim reafirmar sua própria divindade, uma vez que nos primórdios participou da essência de Deus. O leitor, em relação ao discurso de Riobaldo, é como Narciso à beira da fonte, extasiado com a própria beleza, apaixonado por sua perfeição. O discurso de Riobaldo vai, também, centrar o leitor, constituindo-o também como sujeito, dando-lhe a resposta que ele queria ouvir, pois «a comunidade não pergunta senão o que pode responder»,<sup>47</sup> ou seja, o senso comum, a crença comunal, fundadores da estabilidade social. Se o leitor se porta como Narciso, porta-se também como Eco, ouvindo apenas aquilo que disse, a resposta implícita e permitida, praticando o seu reconhecimento/desconhecimento, a sua travessia ideológica.

Riobaldo's speech in *Grande Sertão: Veredas* of João Guimarães Rosa can be considered ideological when analyzed from the proverbial and mythical point of view.

---

47. LIMA, Luís Costa. Mito e provérbio em Guimarães Rosa. In: *A metamorfose do silêncio*. Op. cit., p. 56.

## O unreliable narrator\* em *Dom Casmurro* e *The Aspern Papers*

Estas obras de Machado de Assis e Henry James podem ser lidas como histórias sobre o narrador. A análise compara-os a partir desta consideração, estabelecendo como os dois autores, conhecidos como mestres do realismo psicológico, tentaram acrescentar alguma complexidade à sua obra discutindo temas já apresentados na literatura universal, ao enriquecer as normas da narrativa em 1ª. pessoa. Há também um propósito de estabelecer até que ponto a escolha do ponto de vista torna as obras particularmente interessantes e de efeito, pela análise da ação, personagens e história.

Um dos grandes interesses do romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis, o centro de sua narrativa, é o adultério. Este tema sobressaía-se na época em que foi publicado o livro e vários autores se ocuparam dele. O romance realista-naturalista, em sua preocupação cientificista, procurava, através dessa temática, desfechar críticas sociais violentas ao papel da mulher na formação da família e da sociedade em decadência. Justificava muitos erros sociais pelo tipo convencionalizado da mulher que, criada aos moldes românticos, seria presa fácil de indivíduos inescrupulosos. Assim, ao mesmo tempo em que se fazia

---

\* A expressão «unreliable narrator» é utilizada por Wayne C. Booth em seu livro *The Rhetoric of Fiction*, e traduzida por Maria Teresa H. Guerreiro, em edição portuguesa do livro, para a Editora Arcádia, Lisboa-Portugal, 1980, por «o narrador que não merece confiança». Julgamos conveniente manter a palavra inglesa neste artigo, apresentado como trabalho ao curso de Pós-Graduação Portuguesa 398: Seminar on Machado de Assis, na Universidade de Vanderbilt, TN-USA.

literatura, defendia-se a tese determinista de que o homem é produto da raça, do meio e do momento.

O romance *Dom Casmurro*, entretanto, afasta-se do lugar-comum da época. A forma pela qual trata a temática desvincula-se do molde naturalista, fazendo com que a obra permaneça moderna através dos tempos e sobrepuje os seus pares. Em *Dom Casmurro*, apesar do caso de adultério ser importante, a questão crucial não é a explicação dele, como seria de se esperar num romance da época. Na verdade, a narrativa conduz-nos a outras cogitações de âmbito mais complexo sobre o relacionamento humano, principalmente o familiar, conseguindo escapar às formas simplistas em voga que evitavam discutir a psicologia das situações existenciais.

Esse distanciamento de *Dom Casmurro*, em relação a outros romances que lhe são paralelos, não impediu, porém, que numerosa crítica, influenciada talvez pelos modismos dos romances da escola, tenha-se dedicado a acompanhar o enredo do romance à procura da culpa ou da remissão da «adúltera» Capitu. As aspas se justificam porque não há, no livro, uma prova concreta de que tenha acontecido o adultério, apesar de tanto estudiosos brasileiros quanto estrangeiros terem promovido extensos e elaborados trabalhos de pesquisa sobre o assunto.<sup>1</sup> Por outro lado, há aqueles críticos para quem *Dom Casmurro* é mais que um simples caso de adultério. Para estes, o livro preocupa-se em desvendar-nos uma vida de frustrações e egoísmo, na tentativa de restaurar o passado e fazer o estudo, enfim, da alma humana em conflito com a verdade subjetiva e a externa, da luta entre o indivíduo e a vida como conseqüência do jogo do destino.<sup>2</sup>

---

1. Destacam-se os de CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Bekerley and Los Angeles, University of California Press, 1960, que defende Capitu e o de MOISÉS, Massaud. «Introdução à 3a. ed. de *Dom Casmurro*». São Paulo, Cultrix, 1964, que acredita em sua culpabilidade, entre outros.

2. É o que se nota em CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e Ilusão em Machado de Assis*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, Editora da USP, 1969, pp. 139-49. Outros trabalhos que focalizam mais os aspectos técnicos como o de ELLIS, Keith, «Technique and Ambiguity in *Dom Casmurro*». *Hispania*, 45 (1962): 36:40; PIRES VARA, Teresa. «*Dom Casmurro* e a ópera», *Revista de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis*, 6 (1965): 129-42, anunciam-nos, ao mesmo tempo, uma mudança de atitude em relação ao grande mestre da literatura brasileira, não mais encarado como um realista dissidente.



A partir dessas considerações, achamo-nos à vontade para afirmar que o ponto de vista escolhido por Machado, entregando a narrativa aos cuidados de Dom Casmurro, é essencial para a ambigüidade que se quer criar. Sendo Dom Casmurro, indiscutivelmente, um narrador que não merece confiança, sente-se que este é um precioso recurso de que se utiliza o autor para inovar o caso de adultério. Por esse processo, ao instaurar-se a ambigüidade na estória, alarga-se o campo de visão dessa narrativa em primeira pessoa. Por isso, julgamos adequado abordar o romance sob esta perspectiva. A voz do narrador que se faz ouvir monocordicamente, por não ser digna de confiança, estabelece um dialogismo com o leitor e permite-nos avaliar uma situação humana que ultrapassa os limites da temática do adultério. Dom Casmurro, ao contar-nos sua vida para que saibamos de sua desilusão amorosa, faz uso de extensa simbologia que provoca várias outras considerações, sobretudo por se perceberem no narrador vacilações e subterfúgios constantes. A constância na utilização desse mesmo recurso narrativo corrobora a hipótese de que ele visa a um determinado efeito em relação ao leitor. Para nós, esta seria uma das maneiras de o autor descentralizar o foco da narrativa e burlar as restrições impostas a uma estória narrada em primeira pessoa.

Comentando sobre este tipo de narrativa, afirma Lubbock:

Now if he (the narrator) speaks in the first person there can, of course, be no uncertainty in the point of view; he has fixed position, he cannot leave it. His description will represent the face that the facts in their sequence turned towards him; the field of vision is defined with perfect distinctness, and his story cannot stray outside it. The reader, then, may be said to watch a reflection of the facts in a mirror of which the edge is nowhere in doubt; it is rounded by the bounds of narrator's own personal experience.<sup>3</sup>

Achamos, porém, que focalizar determinado assunto em campo definido de visão, voltado para o narrador, pode ser taxado, no máximo, de **subjetivo**, nada nos adiantando quanto à confiabilidade ou não

---

3. LUBBOCK, Percy. «The Craft of Fiction: Picture, Drama and Point of view». In: *Approaches to the Novel*, collected and edited by Robert Scholes. Califórnia, Chandler Publishing Company, 1966. pp. 266-67.

do narrador. Para que este narrador único, que reflete a sua visão do fato, seja digno de confiança ou suspeita, é necessário que ele se revista de características específicas. Fundamentalmente os fatos que narra e prevenir-se contra vacilações e suspeitas conduziriam o leitor a «assumir» o ponto de vista do narrador que, então, seria facilmente aceito como confiável. Titubeios, deslizos e mentiras levam, porém, o leitor a perceber que o narrador não merece confiança, porque tem um objetivo ulterior ao tentar ocultar ou dissimular certos fatos em sua estória.

Tomando como exemplo disso, entre outros, a casa de Mata-Cavalos, reproduzida no Engenho-Novo, percebemos nela o símbolo da opção pelo isolamento do narrador Casmurro. No Engenho-Novo, Dom Casmurro leva vida de recluso: um criado, poucos amigos que são apenas conhecidos e moradores da cidade, amores levianos e rápidos e o ofício de escritor. Mata-Cavalos simboliza, neste aspecto, vida regular e afetivamente satisfatória: a mãe e sua ascendência familiar, muitos escravos, agregados, Capitu e os amigos mais íntimos. Se jogarmos, ainda, com o significado das palavras novo e mata, argumentamos também que Dom Casmurro deseja sepultar o passado e construir o seu futuro, diferentemente do que nos afirma: «O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência».<sup>4</sup>

Em resumo, a estória de Dom Casmurro fala-nos de um rico bacharel, viúvo e bem-nascido, que se retira para a casa que manda construir à semelhança daquela de sua infância, para tentar reviver o passado. Não conseguindo o seu objetivo, pensa escrever um livro e decide-se pelo livro de memórias que nós vamos ler. Pela narrativa, apresenta-nos o seu caso com Capitu, namorada de infância e amor de sua vida, posteriormente a esposa infiel que o trai com seu melhor amigo, Escobar. Por uma leitura superficial desta trama romanesca, diluída entre os comentários do narrador e entremeada de outros episódios paralelos, chegamos à conclusão de que Escobar e Capitu mataram o coração de Bento Santiago, transformando-o no ser desenganado e triste, o Dom Casmurro que escreve o livro. Entretanto, o ponto de vista da narrativa contribui para que possa ser outra a interpretação dessa estória. Estamos diante de uma narrativa com-

---

4. ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília INL, 1975.

plexa, onde se pode argüir a confiabilidade de seu narrador que se enquadra por suas características na denominação de **unreliable narrator**.<sup>5</sup> É evidente que, sendo **Dom Casmurro** uma narrativa em primeira pessoa, por sua obrigatória projeção únivoca dos fatos que relata, provoca quase que como consequência lógica esta desconfiança por parte do leitor.

No caso de **Dom Casmurro**, ao que tudo indica, o **unreliable narrator** pode-se considerar com função específica, a de trazer maior interesse à estória, defendendo-a da moldura realista-naturalista e aumentando-lhe o poder metalingüístico e literário. Em se tratando de um mestre da ficção da envergadura de Machado de Assis, essa possibilidade faz-se plausível. Recorrendo às afirmações de Dirce Côrtes Riedel, em **Dom Casmurro** a narrativa é um questionamento do processo de narrar e o narrador, sem propor propriamente uma teoria da metáfora, permite que a formulemos à base de seu texto.<sup>6</sup> Na verdade, a escolha da primeira pessoa, inclusive de uma personagem que se coloca como narrador, que se retrata escrevendo um livro, leva-nos a prestar atenção à construção do romance que, por isso mesmo, pode-se distanciar do real a ser considerado como metalingüístico.

Um autor que teve sua importância marcada entre os escritores de língua inglesa por sua preocupação artesanal e literária, como Machado no Brasil, foi certamente Henry James. O livro **Henry James, a collection of critical essays** presta-nos conta de que este autor, como Machado, foi objeto das mais variadas considerações críticas e que sua obra causou igual polêmica e interpretações controversas.<sup>7</sup> Ambos se elegem em mestres do realismo psicológico.

---

5. Segundo Booth, a criação de um narrador pouco digno de confiança, o **unreliable narrator**, tem como consequência transmutar uma idéia temática noutra muito diferente, instaurando, assim, a ambigüidade. Booth ainda afirma que este foi um recurso extensamente utilizado pelos escritores que se seguiram a Henry James que, na tentativa de enriquecer a técnica realista, experimenta-o sob várias formas. Cf. C. BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & London, The University of Chicago Press, 1961. pp. 339-46.

6. CÔRTEZ RIEDEL, Dirce. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1974, p. 89.

7. BEER BOHM, Max et alii. *Henry James, a collection of critical essays*. Edited by Leon Edel. New Jersey. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1963.

Também James apresenta-nos **unreliable narrators** no mesmo sentido machadiano, ou seja, para que sirvam de instrumento literário mais proveitoso a enriquecer o ponto de vista da narrativa, inclusive aquelas em primeira pessoa. Tal é o caso de *The Aspern Papers*, escolhido para, comparativamente com *Dom Casmurro*, servir de exemplo dos efeitos que o **unreliable narrator** provoca no leitor e da modificação que a sua presença opera na narrativa. Justifica-se, portanto, comparar essas duas obras, a fim de elucidá-las mutuamente, estudando-se como dois autores de nacionalidades diferentes tratam do mesmo problema.

Como a de *Dom Casmurro*, a estória superficial de *The Aspern Papers* provoca interpretações simplistas e não nos fornece o real entendimento da obra. Esta estória, passada em Veneza, consiste simplesmente na procura de um homem, antiquário sem escrúpulos, pretensamente amante do passado e entusiasta fervoroso do escritor Aspern, pelas cartas que ele escreveu à sua ex-amante que vive em Veneza com a sobrinha. Essa procura, tornando-se difícil porque as donas das cartas não as querem publicadas, leva-o a pensar que o melhor método de obtê-las é tornar-se amante da sobrinha. Descobre, mais tarde, que o casamento seria o preço da posse total, apesar de Tita, a sobrinha, ser pessoa idosa e sem atrativos. É tomado, então, de temporária repugnância, logo sobrepujada por seu desapontamento, em face da perda definitiva dos papéis: Tina resolve rasgá-los para que não sejam divulgados. A leitura da estória leva-nos a crer que Henry James mescla a uma comédia irônica a romântica evocação do passado e de Veneza. Quanto mais poética for a evocação de Veneza e do passado de Aspern, maior a ironia da obra em relação ao antiquário que o viola. E maior o contraste entre eles e a genuína paixão da beleza dos românticos e do valor literário de Aspern.<sup>8</sup> Assim, os efeitos da contradição aparente complementam-se na execução da idéia. E nada melhor para levá-la a efeito do que a escolha de um **unreliable narrator**. Também em *Dom Casmurro*, os efeitos da contradição entre a dupla personalidade que luta na alma da personagem e do narrador acentuam a ironia da obra. Essa contradição, porém, diferentemente de *The Aspern Papers*, é de natureza

---

8. Para maior esclarecimento desse detalhe, remetemos a BOOTH, Wayne C., op. cit., pp. 355-58, visto não nos estendermos mais sobre ele por fugir ao objetivo do trabalho.

interna: Bentinho ou Bento, amante terno e filho exemplar, discorda de Dom Casmurro, incapaz de amar e extremamente cruel em relação àqueles a quem afirma, durante toda a narrativa, ter amado realmente.

Recuperar o passado, no entanto, é objetivo comum de Bento Santiago em *Dom Casmurro* e do antiquário em *The Aspern Papers*. Ao mesmo tempo, através da ironia, as duas obras revelam-nos a impossibilidade de trazer vida ao que já se acabou. O passado frustra o objetivo de Bento porque não se encontra nele; percebe, ao contrário do que buscava, como se transformara em Dom Casmurro, uma pessoa desiludida e incapaz de amar ou conviver com os outros por excesso de ciúme e egoísmo. O antiquário, ao visitar deturpadamente o passado, sem poesia e sem escrúpulos, violenta a vida do escritor num episódio marcadamente romântico de sua vida: seu relacionamento com Juliana Borderau. Para Dom Casmurro, o passado faz-se acessível porque ele tem a chave para penetrá-lo. O passado, para o antiquário, é o primeiro obstáculo a transpor em sua luta para conseguir as cartas de Aspern. A maior força do livro se concentra no esforço que o narrador faz para consegui-las e, particularmente, no uso que ele faz de Tina, a intermediária para obtê-las. Aparentemente diferentes nessa busca, o final da caminhada de ambos conflui no ponto em que deturpam o passado ao revivê-lo. Através das memórias de Dom Casmurro, fica patente o adultério de Capitu que ele, como personagem, procura ocultar: não leva o filho rapaz para tia Justina ver, com medo de que ela lhe note a semelhança com Escobar; finge visitar Capitu e Ezequiel na Europa para que as brigas do casal passem despercebidas aos amigos e parentes; jamais confia suas suspeitas a outra pessoa, só a Capitu, indiretamente, faz acusações nesse sentido. Quanto ao antiquário, leva mais longe a má interpretação do passado que busca tornar público: muda a imagem de Juliana, apresentando-a em seu caráter pecuniarista, em sua tirania em relação à sobrinha e em sua velhice e feiúra. A imagem que permaneceria inalterada, através dos anos, em sua beleza poética, transcrita nos papéis de Aspern, sofre intensa deterioração na pena do narrador.

Dom Casmurro e o antiquário comentam fartamente sobre as outras personagens, deixando-se, porém, estar à sombra, a ponto de podermos inferir sobre eles quase que tão somente a partir das atitudes das outras personagens. Como tais atitudes vêm relatadas por eles próprios, sabe-se lá até que limite elas seriam realmente

reveladoras. Por isso, precisa-se caminhar com cautela, à procura dos deslizes dos narradores quando expõem fatos e idéias. Pelo que se pode deduzir, a interpretação posterior que eles dão a estes fatos e idéias que diferentemente narraram servem melhor para a finalidade de averiguarmos sua real intenção e passarmos a pesar com maior cuidado o quanto merecem de nossa confiança. Em primeiro lugar, poderão ser confiáveis um escritor de um livro de memórias que se declara de fraca memória e um antiquário com uma visão deturpada do que é o passado? A isso se segue uma série de deformações e incongruências narrativas, todas capazes de alterar negativamente a credulidade do leitor quanto ao que afirmam. O próprio final de ambos os livros é um convite a que se repensem as idéias neles contidas. Quando o antiquário conclui sobre a sua perda, nas últimas linhas de *The Aspern Papers*, afirma: «I mean of the precious papers». Fica-se, então, sem saber, pela frase, se a perda é realmente, como ele diz, a dos papéis ou de algo mais sério: sua honra ou a admiração de Miss Tina. Quando nos descreve, logo antes, a mudança de fisionomia de Miss Tina ao afirmar ter rasgado os papéis, a sua forma de narrá-lo barra-nos de saber se Tina era, de fato, capaz de perdoar-lhe, se ela se transformara em sua dignidade ou se era, realmente, uma mulher apagada antes do ocorrido.<sup>9</sup> Pensamos que a transcrição da passagem, apesar de longa, esclarece melhor a interpretação:

The room seemed to go round me as she said this and a real darkness for a moment descended upon my eyes. When it passed Miss Tina was there still, but the transfiguration was over and she had changed back to a plain, dingy, elderly person. It was this character she spoke as she said, «I can't stay with you longer, I can't»; and it was in this character she turned her back upon me, as I had turned mine upon her twenty - four hours before, and moved to the door of her room. Here she did what I had not done when I quitted her — she paused long enough to give me one look. I have never forgotten it and I sometimes still suffer from it, though it was not resentful. No, there was nothing resentment, nothing hard or vindictive in poor Miss Tina (...).<sup>10</sup>

---

9. Cf. C. BOOTH, op. cit., p. 359.

10. JAMES, Henry. *The Aspern Papers*. London and New York, Macmillan and Co., 1888. p. 137.

O narrador Dom Casmurro, por sua vez, descreve-nos a vida de Bentinho e Bento, mostrando-nos um passado de mentiras e indecisões. Bentinho mente a D. Glória sobre a sua vontade de ir para o seminário, Bento mente a Capitu sobre a sua situação financeira, até sua profissão e sua vida, segundo o narrador, são decididas pelos outros. José Dias, considerado inferior e quase um criado, mesmo assim é a causa de sua primeira desconfiança sobre a fidelidade de Capitu. Em todas as situações, a personagem mostra-se reticente e indireto. Contrariamente à personagem, o narrador dirige-se diretamente ao leitor, convidando-o a ir com ele pelos meandros tortuosos de sua vida, retratada com cálculo e precisão nos específicos detalhes que nos mostram como ele descobre a traição da esposa sem ter tido nunca dela uma prova concreta. Sua maneira de agir às escondidas, não dizer diretamente as coisas e necessitar da ajuda de terceiros, fazem-no mais próximo da sua descrição de Capitu que de si mesmo. Quem, afinal, mente? Capitu com seus «olhos de cigana oblíqua e dissimulada»? Ou o Bonto que se esconde atrás das portas para ouvir conversas, tem amantes e quase trai Escobar com Sancha? Todas as situações descritas no livro trazem esse quê de ambigüidade, despertando o leitor para uma outra interpretação dos fatos narrados. Até Dona Glória não escapa a essa constante, ela pode ser vista como mãe amorosa, pessoa afável e delicada, esposa e dona de casa exemplar, e também como dinâmica negociante, cuidando racional e sabidamente de seu pecúlio, o que nos deixa na dúvida sobre a sua real personalidade.<sup>11</sup>

Pode-se, por isso, acompanhar o narrador Dom Casmurro como uma função de sua personalidade: **necessidade de auto-valorização**, veja-se sua disputa com Manduca, capítulo XC, e com Escobar, capítulo CXVII; **egoísmo e vaidade**, demonstrados especialmente em seu relacionamento com as mulheres; **indecisão permanente ou fuga a se demonstrar claramente aos olhos dos outros; sua casmurrice**.<sup>12</sup> Todos estes aspectos vinculam-se estreitamente ao seu modo de narrar. Sua narrativa quer-se famosa, fala só sobre sua pessoa, volta aos mesmos

---

11. Cf. C. CALDWELL, Helen, op. cit., pp. 39-40. Quanto ao aspecto da consciente deturpação dos fatos de sua vida para tentar inocentar-se, a autora exaure a proposição ao tentar reabilitar Capitu.

12. ASSIS, Machado. op. cit., pp. 189-92, 122-23.

dados colocando-lhes reparos ou explicações mais detalhadas e é destacadamente pessimista. Diferente nisso do antiquário, em cuja narração não se pode confiar porque apresenta uma visão moralmente discutível dos valores que defende, valores que, todavia, são os seus. A resposta que dá a Mrs. Prest a respeito do que representam para ele os papéis de Aspern revelam-nos uma noção mais precisa de seu caráter.

Mrs. Prest knew nothing about the papers, but she was interested in my curiosity, as she was always interested in the joys and sorrows of her friends. As we went? however, in her gondola, gliding there under the sociable hood with the bright Venetian picture framed on either side by the movable window, I could see that she was amused by my infatuation, the way my interest in the papers had become a fixed idea. «One would think you expect to find in them the answer of the riddle of the universe», she said; and I denied the impeachment only by replying that if I had to choose between that precious solution and a bundle of Jeffrey Aspern's letters I knew indeed which would appear to me the greater boon. She pretended to make light of his genius and I took no pains to defend him. One doesn't defend one's god: one's god is in himself a defence.<sup>13</sup>

Parece-nos que em *Dom Casmurro*, o *unreliable narrator* estaria mais numa calculada maneira de apresentar as coisas do que em sua incapacidade de vê-las corretamente, como é o caso do narrador de *The Aspern Papers*. E isso se prova pelo que Dom Casmurro nos esconde dos fatos que narra. Como a sua única preocupação é a subjetiva, temos de sua vida um relato unilateral e truncado por sua visão ególatra e ensimesmada. Aqui também o caso do Manduca é esclarecedor, principalmente os comentários que compõem o capítulo XCI: Bentinho acha-se na posição de superioridade por haver dado consolo a um «pobre diabo», fazendo-o feliz por uns dias, quando, na verdade, o gosto da vaidade em ganhar uma polêmica fora o impulso que o levou a escrever ao leproso.<sup>14</sup>

---

13. JAMES, Henry. op. cit., p. 3.

14. ASSIS, Machado. op. cit., pp. 191-92.



Nos dois livros, apesar de o narrador estar próximo da ação narrada por ser participante dela, não temos da estória uma visão precisa porque os narradores acham-se muito envolvidos emocionalmente nela. A tal ponto que eles se tornam mais interessantes que o material apresentado. O leitor de *The Aspern Papers* abandona a sua curiosidade de saber o conteúdo das cartas e passa a se interessar pelas duas moradoras do velho palácio veneziano, à mercê do inescrupuloso antiquário. O ponto de vista escolhido por Dom Casmurro para nos contar a sua estória também desvia o centro de atenção do leitor para a investigação da personagem e do narrador. No final de ambos, o intrigante encontra-se como a principal vítima de seu elaborado esquema. O tom irônico dos livros é dado pela visão deturpada que, conscientemente ou não, de si se dão os dois narradores. Ao final das duas estórias, eles perderam a decência e a ocasião de viver, e não os papéis ou Capitu. Não podemos acreditar na estória que nos contam, mas podemos inferir, através dela, o eu do narrador que se revela diante de nós. Dom Casmurro não é confiável quanto à acusação que faz de Capitu. Não ficamos sabendo se ela é ou não adúltera, mas sabemos que ele é o maior culpado de sua casmurrice. Da mesma forma, o leitor, assim como o antiquário, não ficam sabendo o conteúdo dos papéis de Aspern, que esclareciam sua vida e, provavelmente, aumentariam sua glória literária, mas ficamos sabendo muito bem como não se deve olhar o passado e como quem trilha erroneamente os caminhos da crítica literária, invertendo os valores do passado e da literatura, pode-se degenerar em termos morais.

Em oposição à estória policial que também busca a solução de um delito, e onde o maior interesse é achar o criminoso, nestas duas estórias o interesse desloca-se do conteúdo das cartas e da culpabilidade ou não de Capitu para a figura dos dois narradores.<sup>15</sup> De acordo com Booth, *The Aspern Papers* parece ser um livro concebido desde o início como uma estória sobre o narrador.<sup>16</sup> O mesmo pode-se afirmar sobre *Dom Casmurro*. Daí termos focalizado o estudo preferentemente no *unreliable narrator*, como um passe dos dois mestres do realismo psicológico, James e Machado, para conseguir um efeito literário maior e chamar os leitores a participarem mais ativamente na estória. O

---

15. Cf. c. TODOROV, Tzvetan. «Tipologia do romance policial». In: *As Estruturas Narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1970. pp. 93-104.

16. Cf. c. BOOTH. op. cit., p. 355.

processo narrativo, empregado pelos autores, possibilita a percepção da ambigüidade e da relatividade das aspirações humanas, a crueldade e o egoísmo dos homens e outros temas tão caros à literatura universal. E, mais do que isso, como o aproveitamento correto de um ponto de vista pode-se tornar motivo de uma grande obra. Pois, para nós, não há dúvida de que o **unreliable narrator** serviu a propósito de estabelecer a ironia dos dois textos, conferindo-lhes maior amplitude de reflexão e discussão sobre o artesanato literário, espaço comum e conhecido dos dois escritores.

These works of Machado de Assis and Henry James can be read as stories about the narrator. The analysis has compared them from this consideration, in order to establish how the two authors, known as masters of the psychological realism, have tried to add some complexity in their artcraft on discussing themes already presented in universal literature, by means of enriching the patterns of the narrative in the first person. There is also a purpose of pointing out to what extent the selection of point of view makes the works particularly interesting and effective, analyzing action, characters and story in support of that idea.

## A morte como conclusão

«Now one of the differences between doing philosophy and writing poetry is that in the former activity you defeat your object if you imitate the confusion inherent in an unsystematic view of your subject, whereas in the second you must in some measure imitate what is extreme and scattering bright, or else lose touch with the feeling of bright confusion».

FRANK KERMODE — *The Sense of an Ending*

Considerações sobre o tempo em D. Quixote, observando-se as ilhas de quase-eternidade das seqüências bucólicas e o universo de pura ocorrência da narrativa cavaleiresca.

Em Cervantes a perspectiva do filósofo que destrói o objeto que analisa (para descobrir nele a essência de sua **confusão brilhante**) e a do poeta que **imita** esta confusão (para se iludir na proposta de uma ordem possível) encontram-se delineadas na alternância de seqüências cavaleirescas e narrativas bucólicas. A primeira, a estabelecer o fluxo inquietante de todas as possibilidades da **representação** (como **trapaça** que oculta uma falta de sentido e **conformação** absolutos para os fatos e para a ordenação ficcional); a segunda, a propor a **estabilidade** (a **trama** cativante da **forma** ficcional e da ordem, proposta como negação ao fluir do tempo e a **transfiguração** do espaço existencial).

Embora estas considerações se relacionem com variados aspectos da obra — que vamos analisar mais adiante — cremos que estão, basicamente, ligadas à discussão do tempo como **aevum**, não só no que se refere a uma concepção filosófica de **tempo**, mas também ao

tempo como elemento da narrativa. E esta dimensão do tempo leva-nos ao problema do princípio e do fim do universo ficcional, da perenidade e eternidade dos gêneros e do próprio homem. A discussão sobre um «world without end or beginning», segundo Frank Kermode, remonta à influência do pensamento aristotélico sobre o pensamento tradicional cristão:

«It is worth remembering that the rise of what we call literary fiction happened at a time when the revealed, authenticated account of the beginning was losing its authority. Now that changes in things as they are change beginning to make them fit, beginnings have lost their mythical rigidity. There are, it is true, modern attempts to restore this rigidity. But on the whole there is a correlation between subtlety and variety in our fictions and remoteness and doubtfulness about ends and origins. There is a necessary relation between the fictions by which we order our world and the increasing complexity of what we take to be 'real' history of that world».<sup>1</sup>

Assim, **D. Quixote** aparece, para nós, como uma engenhosa novela sobre a concepção do tempo (trama e trapaça), concebido como *aevum*: uma terceira ordem de tempo, uma quase-eternidade ou «tempo dos anjos»: nem da eternidade (tempo divino) nem simplesmente fluência para o nada, puro *devir* — «distinct from time and eternity».<sup>2</sup>

«The formely absolute distinction between time and eternity in Christian thought — between *nunc movens* with its beginning and end, and *nunc stans*, the perfect possession of endless life — acquired a third intermediate order based on this peculiar betwixt-and-between position of angels».<sup>3</sup>

Este tempo intermediário (de seres intermediários) é o tempo de possível eternidade de um mundo, visto em constante transformação, o tempo de «temporal integration» (dos místicos e dos poetas e, ainda, dos loucos) e reflete, ainda a colocação humana em face da perpetuidade existencial e artística.

---

1. KERMODE, Frank. *The sense of an ending*. London, Oxford University Press, 1975. p. 67.

2. ————. *Op. cit.*, p. 70.

3. ————. *Op. cit.*, p. 71.

**Aevum — aion — saeculum** é o tempo da novela, e, para entendermos estas alternâncias de fluir cavaleiresco e ilhas bucólicas, ou remansos narrativos em estalagens e grutas e em lugares ermos, temos de percebê-lo como discussão da eternidade e da sucessão:

«**Aevum**, you might say, is the time-order of novels. Characters in novels are independent of time and succession; the **aevum** co-exists with temporal events at the moment of occurrence, being, it was said, like a stick in a river. Brabant believed that Bergson inherited the notion through Spinoza's **duratio**, and if this is so there is an historical link between the **aevum** and Proust; furthermore this **durée réelle** is, I think, the real sense of modern 'spatial form', which is a figure for the **aevum**».<sup>4</sup>

D. Quixote, em suas andanças, estabelece estes momentos da ocorrência e determina, como na história de Crisóstomo, os aparecimentos das ilhas de **quase-eternidade** (jardins-de-adônis a negar e a revoltarem-se contra o puro fluir que é Quixote e sua loucura). É curioso observar que estas ilhas, da única **eternidade consentida**, se organizam sempre em torno da necessidade de um **antes** e de um **depois**, de uma justificativa do ato de existir e criar: são universos de culpas e verdades **definidas**, de origens determinadas por forças que podem ser conjuradas a serviço do ou contra o homem. Um universo **justificado**, em que não cabe Quixote, com seu irracionalismo e inocente **ocorrência**.

Dar um princípio, e promover um fim, é estabelecer um universo a ser julgado, é enredar-se na trama da culpa; e este é o universo de Crisóstomo, culminado no suicídio que lhe dará a **quase-eternidade**, e, conseqüentemente, reafirmará a **culpa** do eterno fluir.

«Parece que se concede muito à existência cometendo um crime, uma desmedida; confere-se-lhe uma dupla natureza: a de uma injustiça, desmesurada e a de uma expiação justificadora; ela é titanizada pelo crime. divinizada pela expiação do crime. O que estaria no fim de tudo isso senão uma maneira sutil de depreciá-la, de torná-la passível de julgamento, julgamento moral, e, sobretudo, julgamento de Deus? Anaximandro foi, segundo Nietzsche, o filósofo que deu expressão perfeita a essa concepção da existência.

---

4. —————. Op. cit., p. 72.

Dizia: «Os seres pagam uns aos outros a pena e a reparação de sua injustiça, segundo a ordem do tempo». Isto quer dizer: 1º — que o devir é uma injustiça (*adikia*) e a pluralidade das coisas que vêm à existência é uma soma de injustiças; 2º — que elas lutam entre si e expiam mutuamente sua injustiça pela *phthora*; 3º — que todas elas derivam de um ser original («*Apeiron*») que cai num devir, numa pluralidade, numa geração de culpados, cuja injustiça ele redime eternamente destruindo-os («*Teodiceia*»)).<sup>5</sup>

O universo das ilhas é um universo de culpados, cuja irracionalidade se autentica nos sábios julgamentos de Sancho Pança, na defesa da pastora Marcela:

«Si yo le entretuviera, fuera falsa; si le contentara, hiciera contra mi mejor intención y prosupuesto. Porfió, desengañado, desesperó sin ser aborrecido: ¡ mirad ahora si será razón que de su pena se me dé a mí la culpa! Quéjese el engañado; desespérese aquel a quien le faltaron las prometidas esperanzas; confíese el que yo llamare; ufánese el que you admitiere; pero no me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito. El cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino, y el pensar que tengo de amar por elección es escusado. Este general desengaño sirva, a cada uno de los que me solicitan, de su particular provecho, y entiéndase de aquí adelante que si alguno por mi muere, no muere de celoso ni desdichado, porque quien a nadie quiere, a ninguno debe dar celos; que los desengaños no se han de tomar en cuenta de desdenes».<sup>6</sup>

O universo das ilhas é, portanto, um universo de pluralidades a serem submetidas a uma norma pacificadora e reintegradora, um universo de acusados que se submetem a um poder culpante (que assuma a responsabilidade da culpa de serem múltiplos). Um poder, enfim, dotado de ordem e destruição, no que se refere à liberdade do ser como múltiplo e não dotado de unidade essencial. (Nesse

---

5. DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia* (Trad. de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias) Rio de Janeiro, Editora Rio, 1976. p. 16 (não estão indicados os números relativos às notas de pé-de-página da edição).

6. CERVANTES, Miguel de. *Don Quixote de la Mancha*. México, Editorial Porrúa, S.A. 1960. p. 62.

sentido deve-se entender todo o fingimento arcádico, bucólico: o ritual da forma que engana o que é informe, irracional — revelado na fala de Marcela e no testamento poético de Crisóstomo).

«yo muero, en fin; y por que nunca esperé  
Buen suceso en la muerte ni en la vida,  
Pertinaz estaré en mi fantasía».<sup>7</sup>

É, portanto, um universo que se estabelece a partir de uma revelação julgadora (no sentido apocalíptico), em cuja ação punitiva o falso e o precário serão distintos do verdadeiro e do eterno. É neste sentido que se deve entender e aplicar a palavra engano (o engano barroco) ao mundo bucólico de Crisóstomo — fantasia pertinaz, jogo propositado a dissimular a relatividade das coisas, ações e sentimentos.

A trajetória quixotesca, que tem a função de ligar estas ilhas (momentos de quase-eternidade na eternidade impossível), realça a sua precariedade e a sua farsa — os jardins-de-adônis das ilhas (rituais que pretendem circunscrever a eternidade num dia: sabe-se que estes jardins eram, por exemplo, representados por sementeiras brotadas artificialmente, e que isto os torna participantes tanto da efemeridade quanto da eternidade, da idéia de vida toda num átimo) simbolizam, principalmente, a ânsia de dar forma a um tempo absurdo e inocente, no qual as coisas, os seres, as ações e os sentimentos valem por si mesmos, como puras ocorrências num devir constante.

«Que significa «inocência»? Quando Nietzsche denuncia nossa deplorável mania de acusar, de procurar responsáveis fora de nós ou mesmo em nós, ele funda sua crítica em cinco razões, das quais a primeira é de que «nada existe fora do todo». Mas a última, mais profunda, é de que «não existe todo»: «É preciso esfarelar o universo, perder o respeito pelo todo». A inocência é a verdade do múltiplo. (...) Heráclito é aquele para quem a vida é radicalmente inocente e justa. Compreende a existência a partir de um instinto de jogo, faz da existência um fenômeno estético, não um fenômeno moral ou religioso. Por isso Nietzsche o opõe ponto a ponto a Anaximandro, como o próprio Nietzsche se opõe a Schopenhauer — Heráclito negou a dualidade dos mundos, «negou o próprio ser». Mais ainda: fez do devir uma afirmação. Ora, é

---

7. ————. Op. cit., p. 60.

preciso refletir longamente para compreender o que significa fazer do devir uma afirmação. Sem dúvida significa, em primeiro lugar, que só há o devir. Sem dúvida é afirmar o devir. Mas afirma-se também o ser do devir, diz-se que o devir afirma o ser ou que o ser se afirma no devir».<sup>8</sup>

A loucura do Quixote é a inocência do espaço instável e múltiplo que cerca as ilhas de aparente estabilidade — é apenas o não-senso da existência inocente, da impropriedade da forma que quer dissimular, no mesmo e estável, a absoluta liberdade do que está sempre em movimento e transfiguração. Seu universo é, pois, o do **desengano** — que deve ser compreendido principalmente como o processo de desenlaçar as tramas da forma e da ordem, de revelar a articulação livre e arbitrária de todos os sistemas ordenadores, e, ainda, acusar a trapaça inerente a todo o jogo de simulação de eternidade, a toda dissimulação da ordem representada. (**Ordem**, aqui, significa tanto forma poética quanto conjunto ideológico).

A ordem do universo bucólico é uma ordem metafórica, no sentido de que estabelece, por analogias múltiplas e infundáveis (como os jogos de curvas sobre curvas e projeções especulares na arte barroca em geral, em que o objetivo é ampliar o mesmo, conferir infinitude ao finito), o **engano**, o jogo narcísico do pensamento a desdobrar-se sobre si mesmo, de imagens que atraem pela ilusão dos sentidos e destroem pelo esgotarem-se em si mesmas (vale lembrar que a **morte narcísica** se presta à representação da imagem do mesmo que mata) imagens que se projetam sobre si mesmas, infundavelmente, no propósito do círculo que finde e circunde a matéria informe. Por isso, só podem culminar na morte, na destruição do que é livre; e esta morte, estabelecida como um ritual, é apenas a repetição estéril do mesmo, do sempre igual. Crisóstomo morre para permanecer no engano de que é eterno, para não assumir o desengano de outras realidades propostas. Sua morte, é, ainda, um  **fingimento** — ritual que acolhe as mais disparatadas figuras no espaço livre que o envolve. É o ponto fixo e artificial que pode congrega, num instante ilusório, tudo que está necessariamente separado, fluindo, transfigurando-se.

Já a «**ordem**» do universo cavaleiresco do Quixote é a proposição da **desordem**, da transfiguração que nega qualquer ponto fixo, que

---

8. DELEUZE, Gilles. Op. cit., p. 18-19.



aceita a repetição (de modelos, normas, ordens) apenas no nível do grotesco, da realidade estranhada e transfundida. Sua des-ordem é a denúncia da trapaça que preside às articulações do espaço, do tempo e das ações humanas — por isso ela opera como articulação metonímica a promover o jogo livre de todas as articulações possíveis — quer-se farsa, e vê-se como tal, para apontar a arbitrariedade de todas as ligações de sentido, o fingimento da forma ordenadora. O *Quixote* é uma novela sobre o tempo como vimos e, ainda, uma novela sobre a estrutura que a promove como articulação das ocorrências múltiplas e livres do devir.

Por conseguinte, enquanto os jardins-de-adônis se revelam em covas e lugares fechados, a aventura de D. Quixote transfigura-se em lugares abertos, em estradas e campos — seu domínio é a amplitude, o sem-limite inocente que burla o artifício engenhoso e racional.

E a sua morte, como se verá, não se realiza como a de Crisóstomo, a estabelecer um princípio e um fim para um universo não dotado de sentidos: Quixote resta como pura ocorrência, suspenso no tempo, no intervalo de seis horas que antecedem a volta à consciência de D. Alonso.

«Rogó don Quijote que le dejasen solo, porque quería dormir un poco. Hiciéronlo así, y durmió de un tirón, como dicen, más de seis horas; tanto, que pensaron el Ama y la Sobrina que se había de quedar en el sueño. Despertó al cabo del tiempo dicho, y dando una gran voz dijo:

—; Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho! En fin, sus misericordias no tienen límite, ni las abrevian ni impiden los pecados de los hombres».<sup>9</sup>

D. Alonso submete-se a um mundo de culpas, como Crisóstomo: Quixote, porém, permanece não-resolvido, impune no tempo suspenso.

Em resumo, em D. Quixote, as seqüências cavaleirescas (integração no ritmo de transformação que não se esgota em si mesmo, mas se projeta como abertura de novas possibilidades) e as ilhas bucólicas (a estabilidade dos jardins-de-adônis que se insurgem contra a angustiante perspectiva do que flui e finda) podem levar a considerações relativas a:

---

9. CERVANTES, Miguel de. Op. cit., p. 528.

1. o fechamento da narrativa como cosmo ou caosvisão;
2. a configuração da personagem como elemento submisso (o **escravo**, segundo a terminologia de Nietzsche) do mundo que espreita a revelação apocalíptica; ou como o executor de todas as possibilidades (o **senhor**, segundo a mesma terminologia) do mundo que se propõe como transfiguração contínua;
3. a perspectiva do tempo como desejo de quase-eternidade e como puro devir.

Referem-se, assim, à perspectiva da perenidade e da eternidade (tanto existencial quanto artística), à estrutura do gênero bucólico e do gênero épico-narrativo, às concepções do mundo como Cosmo ou como História.

### 1. OS JARDINS-DE-ADÓNIS E OS MOINHOS DO TEMPO

O domínio da novela bucólica é o do tempo limitado, do espaço circunscrito, em contraste com a aventura quixotesca, que promove a multiplicidade, como vimos.

O objetivo da bucólica é encontrar, no ritual, no repetido, a eternidade de que é essencialmente carente. É promover a trama que oculta o jogo livre de todas as possibilidades (existenciais, artísticas), em oposição à revelação da trapaça que preside à articulação dos lances cavaleirescos do Quixote.

#### PERSPECTIVA BUCÓLICA

jogo limitado  
o lance repetido  
a trama



figuração principal da norma arcádica concebida como trama e fingimento, que travam o jogo dos possíveis livres: a «rede verde que prende os pássaros».

#### PERSPECTIVA CAVALEIRESCA

jogo ilimitado  
multiplicidade de lances  
a trapaça



figuração principal da des-ordem cavaleiresca, concebida como estrutura (e meta-estrutura), que revela a trapaça, de toda a representação: «o Palácio de Tróia que foi um cavalo de madeira».

Vale aqui lembrar que o ímpeto guerreiro do Quixote se quebra justamente quando ele decide tornar-se pastor de uma arcádia; enreda-se, portanto, na trama do circunscrito e fechado:

«— (...) tendimos la noche pasada estas redes de estos árboles (feitas de «hilo verde»), para engañar los simples pajarillos que, oxeados con nuestro ruido, vinieren a dar en ellas».<sup>10</sup>

A burla se revela, e se intensifica, na fala do burlado que conhece toda a sua articulação; o Quixote conhece todos os artificios e deixa-se levar por eles, no exercício do puro jogo — participa da trapaça e desvenda a sua articulação:

«— Si mal no me acuerdo, yo he leído en Virgilio aquello del Paladión de Troya, que fué un caballo de madera que los griegos presentaron a la diosa Palas, el cual iba preñado de caballeros armados, que después fueron la total ruina de Troya; e así, será bien ver primero lo que Clavileño trae en su estómago».<sup>11</sup>

O envolvimento na trama infundável de analogias é a morte (representada por Vulcano) que impede o impulso amoroso ou guerreiro; o desentrelaçar da trapaça das analogias (do nomear que porta a definição da própria falsidade do ser que nomeia; representado em Clavilinho) é o exercício das articulações desveladoras.

«— Paréceme, Sancho, que esto destas redes debe de ser una de las más nuevas aventuras que pueda imaginar. Que me maten si los encantadores que me persiguen no quieran enredarme en ellas y detener mi camino, como en veneganza de la riguridad que con Altisidora he tenido! Pues mándoles yo que aunque estas redes, si como son hechas de hilo verde, fueran de durísimos diamantes, o más fuertes que aquella con que el celoso dios de los herreros enredó a Venus y a Marte, así las rompiera como se fueran de juncos marinos, o de hilachas de algodón».<sup>12</sup>

«— Yo apostaré — dijo Sancho — que pues no le han dado ninguno desos famosos nombres de caballos tan conocidos, que tampoco le habrán dado a el de mi amo, Rocinante, que en ser propio excede a todos los que se han nombrado. — Así es — respondió la barbada Condessa —; pero todavía le cuadra mucho, porque se llama Clavileño el Alígero, cuyo nombre conviene con el ser de leño, y con la clavija que trae en la frente, y con la ligereza con que camina; y así, en cuanto al nombre, bien puede competir con el famoso Rocinante».<sup>13</sup>

10. ————. Op. cit., p. 476.

11. ————. Op. cit., p. 414.

12. ————. Op. cit., p. 476.

13. ————. Op. cit., p. 411.

As analogias poéticas e míticas, em seu desdobramento contínuo, imitam a brilhante confusão dos objetos que nomeiam, refletem (como espelhos do mesmo vazio) o brilho que ofusca os sentidos — propõem, enfim, o jogo do engano, a armadilha que domina e limita, o discurso do escravo (do que é lido pelo próprio discurso, o discurso que se desdobra sobre si mesmo (imagem-narcísica que mata pelo devorar de suas próprias projeções), revelado tanto na poesia do pastor discreto quanto nos rifões encadeados de Sancho.

A desintegração promovida pelo discurso cavaleiresco — na apropriação da loucura como metalinguagem do não-senso livre e inocente, que, em busca do original (princípio, origem, indistinção — o que subjaz às marcas reforçadas e repetidas pelos mitos) chega à matéria informe do que é nomeado e passível de receber qualquer nomeação — propõe o desfazer de marcas que reduplicam a farsa (trama) da coisa que se nomeia por outra tão falsa e arbitrária quanto ela própria. Por exemplo, Clavilento se anuncia objeto de burla no próprio nome; Rocinante é apenas rocim, cavalo; e não Bucefalo, Brilhadoro, Biarte, Frontino e outros nomes fabulosos. Esta desintegração promove, enfim, a desarticulação dos mitos, a loucura (estranhamento) que desvenda a outra face do discurso (a forma) como apropriadora do ser que nomeia e limitadora das coisas nomeadas. O discurso da loucura é o da possibilidade pura, do apropriador (senhor) das coisas nomeadas, sem restrição de normas — mesmo submetido a elas, Quixote adapta-as, comanda-as, segundo o jogo de suas associações livres.

Logo:

#### PERSPECTIVA BUCÓLICA

o envolvimento na trama  
infindável de analogias

↓  
proposição do jogo dos  
enganos

↓  
armadilha que impõe a  
perspectiva do dominado  
(escravo)

↓

#### PERSPECTIVA CAVALEIRESCA

o desentrelaçar da trapaça  
das analogias

↓  
proposição do jogo de  
desenganos

↓  
farsa (loucura) que discute  
a perspectiva do dominador  
(senhor)

↓

a perspectiva do discreto  
(repetir de marcas, desdobrar de  
rifões no vazio, o discurso que se  
desdobra sobre si mesmo)



visão metafórica  
vida

— = assumir imagens

obra



morte

— = esgotar-se na imagem

forma

(engano, repetição da marca  
original).



perspectiva narcísica do mundo (o  
universo fechado, limitado, no ato  
de pensar-se a si mesmo, em  
projeção contínua do desejo, a  
imagem que ofusca e aprisiona)



conseqüência:

encantamento eterno (morrer no  
Mesmo, na repetição da marca  
original como única possibilidade de  
ser. Crisóstomo morre pastor fingido)



atitude autocontemplativa absoluta  
e introvertida (Crisóstomo é absorvido  
e destruído pela imagem que cria  
de si mesmo)



fixação no mesmo e no em si  
mesmo: egocentrismo, pseudo-  
eternidade, estagnação no tempo

a perspectiva do louco (o que se  
esquece das marcas, do traço, da  
ordem, o que articula novas relações,  
o discurso que se projeta além)



visão metonímica  
vida

— = estabelecer relações

obra



morte

— = fracasso (ruptura, quebra)

forma

da imagem ou marca original,  
suspensão do sentido original.



perspectiva dionisiaca do mundo  
(a amplitude, a força geradora do  
universo em expansão, o  
desmascaramento do desejo, a  
imagem que distorce e libera)



conseqüência:

desencantamento eterno (morrer é  
ressurgir no Outro, suspensão  
contínua de marcas originais. Quixote  
não morre, transfigura-se, como em  
toda a narrativa de suas aventuras)



atitude liberadora, relativa e  
prospectiva (Quixote absorve a  
atua todas as imagens que  
assume)



projeção para o outro, pluricentrismo  
ocorrência e devir, fluir no tempo

Como já se mencionou anteriormente, a perspectiva bucólica é a assunção de uma pseudo-identidade que garante uma pseudo-eternidade, no intervalo no fluir das ocorrências; uma busca de eternidade na efemeridade. Jogo de ressentimentos (segundo a terminologia de Nietzsche), seu esforço se dirige para a repetição de marcas originais (tanto no sentido existencial, quanto no artístico, por exemplo, a ideologia dominante, a literatura consagrada). Este jogo impede a

admiração pura, o ato livre, a total irresponsabilidade, como no caso de Crisóstomo (Quixote é toda a potência a admirar, a respeitar, a amar).

«A memória dos traços é raivosa por si mesma. A ira ou a vingança se escondem. Mesmo nas lembranças mais enternecedoras e mais amorosas, vê-se os ruminantes da memória disfarçarem essa ira por uma operação sutil, que consiste em reprovar a si mesmos tudo o que, de fato, eles reprovam no ser cuja lembrança fingem adorar. Por essa mesma razão devemos desconfiar daqueles que se acusam diante do que é bom ou belo, pretendendo não compreender, não serem dignos: sua modéstia dá medo. Que ódio do belo se oculta em suas declarações de inferioridade! Odiar tudo o que se sente como amável e admirável, diminuir todas as coisas por força de palhaçadas ou de interpretações baixas, ver em todas as coisas uma armadilha na qual não se deve cair: não tentem me enganar. O mais surpreendente no homem do ressentimento não é a sua maldade e sim a sua repugnante malevolência, sua capacidade depreciativa. Nada lhe resiste. Ele não respeita seus amigos e nem mesmo seus inimigos. Nem mesmo a infelicidade ou a causa da infelicidade. Pensemos nos troianos que, em Helena, admiravam e respeitavam a causa do próprio infortúnio».<sup>14</sup>

## 2. O ETERNO ENCANTAMENTO DA REPRESENTAÇÃO

A partir desta perspectiva do ressentimento, que leva também ao suicídio (existencial, na morte que acusa o objeto amado; literário, na submissão a normas e modelos) podemos ver em Crisóstomo e Quixote diferentes maneiras de criarem seus objetos de amor, diferentes atitudes diante deles: Crisóstomo necessita de um universo circunscrito, de um tempo limitado (e fingidamente dominado) — sua aventura é a de servidão autodestruidora. Quixote é a aventura da representação, como eterno esquecimento de marcas originais, remontagem do objeto de amor nas suas ocorrências múltiplas (fingidamente dominado pelo objeto de amor, ele o domina no curso e interesse de suas aventuras). O objeto de amor, para Crisóstomo, representa a impossibilidade de

---

14. DELEUZE, Gilles. Op. cit., p. 97.

escapar aos limites deste objeto, que são estabelecidos por ele mesmo, no autoengano. Logo, é ele vítima do próprio engano, do brilho excessivo do encantamento conferido a seu objeto de amor. A obsessão de Quixote é o desencantamento do objeto amado, percebido na sua multiplicidade livre e inocente, na aventura do espírito que esquece (aventura do esquecimento, não do ressentimento que reforça marcas originais e únicas), e que promove novas articulações, novos traços libertados do traço original — punitivo e opressor).

#### CRISÓSTOMO

obsessão do encantamento  
(engano)  
↓  
o encanto (promovido pela  
irrealidade da personagem  
amada, única forma aceita  
pelo pastor fingido)  
↓  
inconsciência da representação,  
da burla  
↓  
desencantamento (fracasso da  
criação) deve ser dissimulado na  
ficção (que acusa o próprio  
objeto de amor pela sua irrealidade)  
↓  
multiplicação da dor, do  
ressentimento  
↓  
perspectiva da eterna culpa e  
responsabilidade, atitude  
recriminadora, punitiva  
interiorização da dor,  
autodestruição.

#### QUIXOTE

obsessão do desencantamento  
(desengano)  
↓  
o desencanto (promovido pela  
realidade da personagem amada,  
sempre outra com relação às formas  
percebidas pelo cavaleiro)  
↓  
consciência da representação da  
burla  
↓  
o encantamento (êxito da criação)  
deve ser simulado na ficção para  
reestruturar o objeto de amor que  
não se realizará  
↓  
eliminação da dor, processo de  
esquecimento  
↓  
perspectiva da irresponsabilidade e  
inocência, da liberação  
capacidade de não levar a sério  
a própria dor.

Em decorrência disso tudo, pode-se ver que a atitude de Crisóstomo com relação a Marcela é a mesma que preside à organização do seu mundo: universo justificado que deve ter uma quase-eternidade, que deve ter um sentido (origem, causas, fins). Uma atitude de submissão amorosa, mas que reflete a ira contra o objeto que não pode dominar. Já Quixote se amolda às transformações, condiciona seus impulsos amorosos à vaguidade do objeto que ele cria.

«Todo eso no me descontenta: prosigue adelante — dijo don Quijote —. Llegaste, ¿ y qué hacía aquella reina de la hermosura? A buen seguro que la hallaste ensartando perlas, o bordando alguna empresa con oro de cañutillo, para este su cautivo caballero. — No la hallé — respondió Sandro — sino ahechando dos hanegas de trigo en un corral de su casa. — Pues haz cuenta — dijo Don Quijote — que los granos de aquel trigo eran granos de perlas, tocados de sus manos. Y si miraste, amigo, el trigo era candeal o trechel?»<sup>15</sup>

O objeto de amor, para Quixote, reestrutura-se a partir de cada ocorrência, sem que persista a obsessão da imagem original e única. Desencantar é promover o afastamento das marcas dolorosas, o esquecimento do traço original — é promover, enfim, a aventura do espírito e da criação liberada de normas, de leis ou posturas poéticas e filosóficas fixadas pela tradição.

### 3. A MORTE NO RESENTIMENTO E O ESQUECIMENTO COMO SUSPENSÃO DA MORTE

Dentro da perspectiva oferecida ao universo poético pela forma tradicional (o modelo) e da perspectiva oferecida ao homem-artista para configurar sua visão do mundo, abrem-se duas possibilidades:

1. reintegração do fragmentário num cosmo com princípio, meio e fim.
2. adoção do provisório e dos caos como única «ordem» possível.

Podemos verificar que a primeira possibilidade estrutura a novela bucólica e que a segunda enforma a aventura quixotesca. E é curioso notar que a morte de Crisóstomo (fim duplo, isto é, fecho de narrativa e solução da personagem) está relacionada com a tentativa de conciliar as idéias filosóficas do tempo, relativas tanto a um universo sem sentido (isto é, sem princípio e fim) quanto a um universo portador de eternidade divina. A única eternidade conciliadora é a alcançada na plenitude do ser (o êxtase poético ou místico) que deve, necessariamente e para se afirmar único, promover o próprio fim — vitória

---

15. CERVANTES, Miguel de. Op. cit., p. 150.



momentânea e ilusória contra o tempo que flui, e fracasso ante a perenidade que continua, que se revelam na atitude de vingança ressentida de Crisóstomo e de sua poesia fúnebre. O que «move» seu universo é a atitude de reação (daí o afastamento para o espaço mítico do jardim bucólico). Para Quixote, o que existe é o tempo no seu transcórre, que realiza nas livres ocorrências todas as potencialidades do ser em sua finitude e transformação. Sua aventura é a ação contínua, do tempo e do universo que não findam jamais e restam como puras inocências e probabilidade. Daí a sua suspensão no tempo — a morte só atinge D. Alonso, Quixote resta apenas ação e possibilidade de ação. Na sua aventura (pura ocorrência e ação inocente) predomina a perspectiva do esquecimento, da liberação de qualquer princípio ordenador de começos e determinador de fins.

### CRISÓSTOMO

atitude de reação, ausência de réplica a novos e diferentes estímulos de vida

↓  
a reação é apenas sentida (figuração obsessiva): não projeta e não executa de acordo com os dados da realidade proposta

↓  
acusação das aparências enganosas de Marcela como causa das ações e dos sofrimentos que lhe causa o próprio engano

↓  
homem do ressentimento: incapacidade de fugir às próprias marcas

↓  
morte: determinada pelo seu absorvimento total na obsessão

↓  
a vida concebida como jogo de enganos que leva à morte pelo desengano

↓  
atitude de dominado (escravo); movimento de ódio e impotência ante o objeto do desejo

### QUIXOTE

predomínio da ação, resposta ilimitada a novos estímulos

↓  
a reação é agida continuamente: projeta e executa de acordo com as transfigurações da realidade proposta

↓  
defesa das aparências enganosas de Dulcinéia como efeito do desengano que sofre e contra o qual luta

↓  
homem do esquecimento: capacidade de transfigurar as marcas

↓  
morte suspensa pela suspensão da loucura transfigurada

↓  
a vida concebida como luta contra o desengano que engana a morte

↓  
atitude de senhor (dominador) movimento de amor e potência ante o objeto do desejo

Disso decorre ainda o duplo sentido do encantamento como forma da representação, da verossimilhança artística: como perspectiva do delírio, aqui compreendido como introversão contínua nas imagens geradas pelo próprio eu, de que decorrem a perda do mundo objetivo e a plenitude da memória que repete as marcas originais; a perspectiva da loucura, que se identifica como projeção contínua no outro, na reconquista projetada do mundo objetivo, na perda da memória, na construção a partir de novas marcas. Tudo isto nos leva a concluir que estes universos, abertos e fechados, na narrativa cervantina, debatem-se entre as propostas da criação como jogo controlado pela memória, pela tradição, pela eternidade ideal, e, ainda, como renovação do que já foi feito, como proposta ilimitada de potencialidades criativas.

«Truly though our element is time,  
We are not suited to the long perspectives  
Open at each instant of our lives.  
They link us to our losses...».

PHILIP LARKIN — citado por Frank Kermode

This paper presents some considerations about time in the novel *D. Quixote*. It points out that a temporal order, distinct from either concrete time or eternity, prevails in the bucolic sequences; on the other hand, the pure occurrence appears as the main process in the temporal structure of the chivalric narrative.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**



**IMPrensa UNIVERSITÁRIA**

**Caixa Postal 1.621 — 30.000 Belo Horizonte — Minas Gerais — Brasil**

