

ENEIDA MARIA DE SOUZA

VERA LÚCIA ANDRADE

ORGANIZADORAS

10

ENSAIOS DE SEMIÓTICA

CADERNOS DE LINGUÍSTICA E TEORIA
DA LITERATURA

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

ENEIDA MARIA DE SOUZA
VERA LÚCIA ANDRADE
Organizadoras

ENSAIOS DE SEMIÓTICA
Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura

FACULDADE DE LETRAS DA U.F.M.G.
Departamento de Lingüística e Teoria da Literatura
Ano V - Número 10 - Dezembro de 1983
Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil

A Maria Lulza Ramos,
pela dedicação ao trabalho
universitário e presença
marcante na formação dos
professores de Teoria da
Literatura.

SUMÁRIO

Prefácio	7
ENEIDA MARIA DE SOUZA	
<i>Mário de Andrade e a questão da propriedade literária ..</i>	09-
HAYDÉE RIBEIRO COELHO	
√ <i>A comicidade</i>	23
IVETE LARA CAMARGOS WALTY	
MARIA HELENA RABELO CAMPOS	
<i>Sem nome</i>	35
LÉLIA MARIA PARREIRA DUARTE	
<i>"Polzunkõv", o funâmbulo, ou o engano reduplicado</i>	63 -
LUIZ CLÁUDIO VIEIRA DE OLIVEIRA	
<i>Sonho</i>	83 -
MARIA DAS GRAÇAS RODRIGUES PAULINO	
<i>A relação eu/tu na lírica amorosa brasileira</i>	97 -
MARIA LUIZA RAMOS	
<i>O beijo inconsútil</i>	113
MARIA ZILDA FERREIRA CURY	
<i>O texto como produtividade</i>	133

NANCY MARIA MENDES

A quebra da "seriedade" em literatura 147

RENATO CORDEIRO GOMES

A boca infernal: entre sujeição e rebelião
(A antropofagia ritual como lugar de resistência)..... 159

ROBERT DI ANTÔNIO

The positive mythmaking role:
Federico Garcia Lorca in two early poems..... 181

VERA LÚCIA ANDRADE

Em torno de uma suspeita acima de qualquer cidadão..... 191

VERA LÚCIA CASA NOVA

Como te tornarás feliz?
Conselhos para as donzellas christãs.
Para um estudo da semiótica dos conceitos..... 201

WANDER MELO MIRANDA

Água Viva: auto-retrato (im)possível..... 219

PREFÁCIO

Dando continuidade às publicações do nosso Departamento, apresentamos o nº 10 dos Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura — Ensaio de Semiótica.

Para organizá-lo, contamos com a colaboração de onze professores do Setor de Teoria da Literatura da FALÉ-U.F.M.G., bem como de dois professores dos Departamentos de Vernáculos e Românicas, dessa mesma Faculdade. Recebemos ainda artigos de professores ligados a outras unidades, sendo um de Robert di Antônio, de St. Louis, Missouri (E.U.A.) e o outro de Renato Cordeiro Gomes, da U.E.R.J.

Dentre os trabalhos incluídos neste número, dois são extraídos de dissertações defendidas no Curso de Mestrado em Letras, área de Literatura Brasileira, desta Faculdade, e um de tese de Doutorado em Literatura Francesa e Comparada, apresentada na Universidade de Paris VII.

A diversidade de linha analítica e da natureza dos textos escolhidos, englobando estudo de poemas, contos, romances, textos de cultura popular, além de reflexões de ordem teórica, vem comprovar a abertura da pesquisa universitária que possibilita a livre escolha do caminho crítico.

Apesar das diversidades apontadas, tais artigos apresentam, no entanto, características comuns e uma homogeneidade de preocupação, qual seja, a de refletir sobre o discurso literário em suas múltiplas realizações.

E.M.S.

V.L.A.

Dezembro de 1983.

MÁRIO DE ANDRADE E A QUESTÃO DA PROPRIEDADE LITERÁRIA*

RESUMO:

Este trabalho é o resultado de uma leitura baseada na posição de Mário de Andrade frente aos limites da propriedade literária, na medida em que essa posição traduz um questionamento de todo sistema literário, social e econômico.

RÉSUMÉ

Ce travail relève d'une lecture fondée sur la position de Mário de Andrade face aux limites de la propriété littéraire, dans la mesure où cette position traduit une remise en cause de tout système littéraire, social et économique.

Sinto que meu copo é grande demais para mim, e ainda bebo no copo dos outros.

Mário de Andrade
Prefácio Interessantíssimo.

A publicação de Macunaíma, em julho de 1928, suscitou violentas reações da parte da crítica. Dentre as numerosas restrições feitas à obra, ressaltou-se aquela atribuída a Raimundo Moraes - um verbete no seu Dicionário de Cousas da Amazônia¹ - acusando indiretamente Mário de Andrade de ter plagiado as lendas colhidas por Koch-Grünberg.

A resposta do autor a Raimundo Moraes² propicia o exame de uma posição frente ao conceito de propriedade literária - o texto como acúmulo de bens do proprietário-autor - no sentido de um questionamento de todo sistema literário, social e econômico.

O teor desta carta reveste-se de importância, não só quanto à postura do escritor relativa à sua produção textual - a modernidade e virulência das afirmações aí contidas - mas também quanto ao espaço escolhido para a exposição de seus argumentos. A recusa de Mário em publicar os prefácios de Macunaíma revelava uma atitude frente aos limites de propriedade e de reservas de seu texto, sua esquivia de fixar uma linha diretriz ou de lançar uma espécie de palavra de ordem à leitura. O fato de ter Mário exposto e discutido seu pensamento sobre a obra através de uma vasta correspondência mantida com os amigos, ao invés de invalidar, acentua os motivos pelos quais foi abandonada a intenção de se publicarem os prefácios³.

A análise do texto-resposta a Raimundo Moraes, onde os limites de propriedade textual são rompidos pela noção arbitrária do próprio termo propriedade, se justifica por conter uma afir-

mação ousada do escritor quanto à produção literária de Macunaíma. Seu livro se caracteriza, assim, como produto de um ato de apropriação e de "roubo", uma dívida contraída, um montante de textos adquiridos a título de empréstimo.

Utilizando, como argumento de defesa, o exemplo dos rapsodos antigos e dos cantadores populares da atualidade, Mário responde ironicamente às acusações através de um processo artiloso de enunciação, fundado no ato de lembrar-esquecer. Explorando esse duplo movimento, desvela um mecanismo de memorização parasitária e a serviço do poder intelectual, transformando esta denúncia em nova articulação retórica, ao se posicionar como repetidor de textos calçados na improvisação e na "falha de memória"⁴.

A lição de Mário é de extrema relevância para se constatar a modernidade de sua visão diante de uma crítica cega aos problemas da relação de um texto com outros sistemas significantes - a prática intertextual⁵ - uma das preocupações que caracterizam o discurso crítico contemporâneo. O projeto de Mário, intertextual "avant la lettre", consiste na articulação de um texto plural, onde a figura do autor se esvai e se multiplica nos textos de que se apropria. O comércio livre dos signos torna-se moeda corrente onde várias vozes circulam sem autoridade nem lei.

Desafio de sabença

As diretrizes que delineiam a resposta de Mário a Raimundo Moraes se atualizam a partir de uma enunciação irônica que reitera o mesmo tom irônico do verbete. Essa réplica revela-se uma apropriação artilosa do texto de Raimundo Moraes, na medida em que, indiretamente, se colocava a questão de ser Macunaíma cópia de lendas já registradas. Tal recriminação será diretamente retrabalhada por Mário de Andrade. A transcrição do verbete

faz-se necessária:

Os maldizentes afirmam que o livro Macunaíma do festejado escritor Mário de Andrade é todo inspirado no Vom Roraima zum Orinoco do sábio (Koch-Gallenberg). Desconhecendo eu o livro do naturalista germânico, não creio nesse boato, pois o romancista patricio, com quem prevei em Manaus, possui talento e imaginação que dispensam inspirações estranhas. (A Raimundo Moraes, p. 98).

Percebe-se, de imediato, o teor irônico do texto, onde o elogio ao "festejado escritor" encobre e desvela uma recriminação de plágio, tornando-se mais contundente a insinuação quando o autor do verbete atribui sua voz a outros, os "maldizentes". Gesto de Pilatos que, sem assumir diretamente sua palavra, a confirma pela abstenção.

As "inspirações estranhas" desqualificam quem possui "talento e imaginação", qualidades estas configuradoras do perfil do escritor, onde a virgindade e pureza de seu texto constituiriam as marcas de individualidade. Patenteiam-se, assim, os preconceitos quanto ao ato criador, fruto de "inspirações estranhas", resultando em um texto também "estranho", pelo contágio maléfico dos outros textos. Tal postura tende a cercear a produção dentro de limites estreitos, tolhendo a liberdade criativa e ignorando o exercício livre da apropriação e do plágio. E será justamente a partir desse exercício que os poderes de propriedade individual começam a ser enfraquecidos: a figura do autor se dilui nas malhas dos textos, participando do domínio público e anônimo da textualidade.

Mário de Andrade, no banco dos réus, assume sua infração às leis impostas à criatividade, através de uma confissão desmitificadora dos princípios de originalidade, ao desmascarar

essa pretensa idéia de originalidade exigida pelo seu acusador.

No desenrolar desse processo, a tática de defesa consistirá na rememoração dos fatos - a cópia dos textos - reconstituindo, desta maneira, o caminho percorrido até se chegar à prática do "crime".

Um procedimento duplo de defesa passa a ser articulado, quando Mário, sob a acusação de ter "roubado" textos alheios, conduz seu discurso com o objetivo de desvelar o ato de memorização como faca de dois gumes. Raimundo Moraes, representante de um certo tipo de saber erudito, o culto da memória como mola mestra do conhecimento, torna-se vítima dos princípios aos quais se prendia. Mário, ao mesmo tempo que ativa ironicamente esse culto da memória, o retoma, diferentemente, como marca de seu projeto criador. Desse modo, o esquecimento e a "falha de memória" irão contrariar os preceitos daqueles que combatem a improvisação e o jogo textual, considerados como atividade impura.

O exame pormenorizado da função da memória (ou sua ausência) na atitude intelectual do autor ultrapassa os limites deste ensaio. No entanto, poder-se-iam apontar determinadas posições de Mário referentes a este tópico. Dentre elas, ressaltem-se:

1. afirmações contidas na carta endereçada a Sousa da Silveira, a propósito de críticas recebidas ao seu "Prefácio Interessantíssimo";
2. sua conferência proferida em 1942 - "O Movimento Modernista" - onde faz uma revisão do movimento que, na época, completava vinte anos. Esse diagnóstico revelava vários sintomas, dentre os quais o da tradição literária brasileira e a auto-crítica de um escritor insatisfeito com o seu passado e, consequentemente, marcado pelas contradições e incertezas do presente;

3. sua contribuição ao estudo do folclore musical - tão bem retrabalhada por G. de Mello e Souza em O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma⁸ -, ao acentuar o caráter de improvisação próprio do processo de criação do populário, reprodução decorada com "falhas de memória", variações infinitas que constituíam o traço de liberdade criadora.

Em linhas gerais, esses exemplos conduzem às seguintes formulações:

Mário de Andrade, em carta a Sousa da Silveira, confessava ser a "ausência total de memória" o principal defeito de sua formação intelectual, defeito que se transforma em qualidade, visto ser a prática brilhante da memória a arma eficaz do escritor erudito⁹.

Na conferência sobre o Movimento Modernista, o autor apontava, dentre outras considerações, que o "esquecimento" da cultura imposta pela metrópole seria o antídoto eficaz a ser utilizado na luta a favor da independência cultural, pela desobediência do colonizado frente à marca registrada das idéias e modelos do colonizador. Esse esquecimento não implicaria, evidentemente, na destruição de uma memória acumulada, mas na prática de transgressão e releitura dos modelos¹⁰.

Sua contribuição ao estudo do folclore musical permitiu a G. de Mello e Souza estabelecer o paralelo entre a composição rapsódica de Macunaíma e o processo criador do populário, onde a "traição da memória" seria o processo inconsciente do autor em reproduzir de cor um aprendizado longo e laborioso¹¹.

Esses três momentos escolhidos para ilustrar a posição de Mário frente ao processo de memorização confirmam a articulação, em sua carta, do jogo ambíguo de lembrar-esquecer.

Como foi anteriormente assinalado, o primeiro argumento de

defesa, o exemplo dos rapsodos e dos cantadores nordestinos, abarca todos os outros, pois o que se denuncia é a falta de memória dos acusadores, seja ela voluntária ou não, que o autor tenta reativar através de um processo irônico de rememoração. A grande falha contida na recriminação de Raimundo Moraes consiste, justamente, no fato de se "avaliar" Macunaíma com base somente em um enredo inspirado nas lendas colhidas por Koch-Grünberg. A omissão e o "esquecimento" de outros textos, falas e discursos, impediam a compreensão da obra como resultado de um mecanismo restaurador de linguagens, pertencentes a um domínio comum que, pela sua natureza anônima, não constituíam ameaças à crítica.

A lição de memória de Mário vai sendo gradativamente transmitida: Raimundo Moraes, além de "desconhecer" a herança criadora dos rapsodos ("O Sr. muito melhor do que eu sabe o que são os rapsodos de todos os tempos..."), se esqueceu de mencionar a utilização, pelo autor, da lenda da Boiúna, por ele coletada e presente no capítulo XIII de Macunaíma - A piolhenta do Jiguê.

Os maldizentes se "esqueceram" de tudo quanto sabem e essa memória curta implicaria, infelizmente, em idéias curtas. Tais maldizentes, perdidos em um olhar narcísico, eram incapazes de se verem refletidos neste traçado parodístico de toda uma retórica realizada por Mário:

Copiei sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. E até o Sr. na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamíabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da Revista de Língua Portuguesa. (A Raimundo Moraes, p.99)

Fazia-se necessário, desta maneira, que os acusadores se lembrassem de que toda tradição literária brasileira consistia na repetição do já-dito nas metrópoles, cuja saída, aberta pelo Romantismo, estava sendo buscada pela inobservância às leis impostas ao conhecimento do colonizador; ou não se esquecessem de que Macunaíma, enquanto sátira do Brasil através de si próprio, traduziria o seu retrato, onde o negativo corresponderia aos textos parodiados, i.e., à leitura do Brasil como denúncia de toda retórica que embeleza e esconde sua verdadeira face.

A sátira, por sua vez, tampouco teria alguma novidade, pois remonta a Gregório de Matos, de "saudososa memória" - uma lição esquecida pelo seu teor subversivo no interior da séria república das letras.

Finalmente, os limites de propriedade são rompidos pela noção arbitrária do próprio termo propriedade. Mário, utilizando-se do fato histórico, a descoberta do Brasil, ilustra e situa seu texto como despido de um valor de propriedade, lembrando ironicamente o "provável acaso" dessa descoberta e colocando em causa a noção de propriedade nos seus sentidos literário, social e econômico. A questão da posse da terra circunscreve-se à descoberta ocasional e provável dos portugueses que, em "provável primeiro lugar", fixaram no território brasileiro sua marca-cruz de conquista:

Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a idéia de satirizar é minha pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida! Só me resta pois o acaso dos Cabrais, que por terem em provável acaso descoberto em provável primeiro lugar o Brasil, o Brasil pertence a Portugal. Meu nome está na capa de Macunaíma e ninguém o poderá tirar. (A Raimundo Moraes, p. 99-100).

Assim, trair implica em esquecer, trair a memória remete pa-

ra a dupla articulação do ato de lembrar-esquecer, desde que sô se esquece o que já se soube; escreve-se com a memória curta, embora o trabalho anterior de leitura e releitura seja feito com a longa memória dos longos conceitos.

Ao vencedor o nome

Au besoin, je prendrai mon territoire sur mon propre corps, je territorialise mon corps (...)
G. Deleuze.

Uma vez rompida a fronteira da propriedade textual, pela constatação de seu estatuto flutuante e fruto de um acaso intencional e provável de descoberta(s), a assinatura do autor Mário de Andrade na capa-corpo do livro mimetiza o gesto do conquistador que deixa sua marca-cruz na terra. Bandeira, emblema, brasão e tatuagem, variações em torno do mesmo eixo semântico: a idéia de se penetrar, fixar e reter para sempre um traço de legitimidade no território nômade do texto.

Se quem "roubou" cantou melhor do que o dono do terreno, este cede seu lugar ao vencedor. Se quem tirou um canto novo, improvisação de outros cantos, trocando "o seu troco miudinho, miudinho de alemão", sente-se no direito de resgatar essa descoberta em detrimento da tão decantada "originalidade criativa". As letras impressas, reduplicadas e em alto relevo, reproduzem ao infinito o nome do autor, resultando na última tentativa, embora imaginária, de se registrar o traço preto no branco da folha:

Meu nome está na capa de Macunaíma e ninguém o poderá tirar. (A Raimundo Moraes, p. 100).

O nome próprio, a assinatura não mais constituem a marca de um sujeito e sim de um domínio. O autor de um texto plural sô poderã ser considerado autor enquanto "ser de papel, presente no seu texto a título de inscrição"¹². O autor Mário de Andrade assume o poder da palavra impressa e do espaço do livro. Mas, se o nome próprio da pessoa física qualifica, o nome autoral preenche o vazio da página branca e a escurece, esvaziando, deste modo, a presença da pessoa, transposição que qualifica outro território, o da ficção.

O título da rapsódia - Macunaíma -, é por sua vez, recuperado, metonimicamente, pelo nome da personagem da lenda; o autor dele se apropria e o faz "seu". Mário de Andrade - autor, comporta e contém o nome da personagem Macunaíma desde que, por uma associação também de ordem metonímica, o nome do autor se inscreve antes do título e assume sua paternidade.

Da mesma forma, a personagem vale pelo autor, se se levar em conta que este é também personagem, inscrição, nome impresso, ocupando um novo lugar, o da leitura. Personagens já nascem personagens, autor(es) de um texto já escrito e, portanto, marcados por um discurso da representação.

Resta, assim, o impasse, pela abertura dos limites da propriedade: Macunaíma é e não é meu. Mário de Andrade e Macunaíma, autor, livro e personagem, são letras impressas, signos vicários que se espelham na luta tão (in)glória de se ter um lugar ao sol(o) da Literatura Brasileira.

NOTAS

Este artigo é parte da introdução de minha tese de Doutorado de 39 ciclo - Des mots, des langages e des jeux: une lecture de Macunaíma de Mário de Andrade - defendida na Université de Paris VII, França, em dezembro de 1982.

ANDRADE, Mário de. A Raimundo Moraes. Diário Nacional, São Paulo, 20 set. 1931; reeditado por Telê P. A. Lopez, Macunaíma: a margem e o texto. São Paulo, Hucitec, 1974, p. 98-100.

Idem.

Cf. entre outros, BANDEIRA, Manuel, org. Cartas a Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1965;

ANDRADE, Carlos Drummond de. A lição do amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1982, p. 104-105:

Porém nem tive intenção de fazer um livro importante de psicologia racial não. Fiz o que me vinha na cabeça unicamente me divertindo e nada mais. O prefácio, estou com idéia de tirá-lo. Ao menos estava. Agora já não sei mais bem. (...). Ora essas levandades me entristecem e já não sei mais se boto ou se não boto o prefácio de Macunaíma. (Carta de 20-11-27).

SOUZA, Gilda de Mello e. O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo, Duas Cidades, 1979.

Cf. KRISTEVA, Júlia. A palavra, o diálogo e o romance. In: —. Introdução à semanálise. São Paulo, Perspectiva, 1969.

Carta a Sousa da Silveira, datada de 15-11-35. In: FERNANDES, Lygia. Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1968, p. 161-163.

7. O Movimento Modernista, In: ANDRADE, Mário de. Aspectos da literatura brasileira. São Paulo, Martins, s/d, p.231-255.
8. SOUZA, Gilda de Mello e. O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma. Op. cit.
9. *O prefácio mostrava isso. Mas citava pouco, não se apoiava em citações em latim, não nomeava cientistas. E veio a qualificação generalizada logo: eu era um burro, um louco, e principalmente um ignorante. E um cabotino. Mas eu estava de boa saúde intelectual, como lhe falei: Resolvi fazer cabotinismo, mas sempre sem perder tempo. Conscientemente. (...) O meu principal defeito intelectual, falta espantosa pela sua enormidade, é a falta de memória. Não tenho absolutamente memória nenhuma, mas absolutamente nenhuma. (...). Mas toda a minha erudição está nas fichas ou dorme nos volumes. Em mim só conservo melancolicamente como que um salão depois do baile. Pelos riscos no chão, pelas migalhas, pela desordem das cadeiras, a gente percebe que muita coisa se passou ali... Carta a Sousa da Silveira, datada de 15-11-35. In: FERNANDES, Lygia. Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros. Op. cit. p.161-162.*
10. Silviano Santiago, em seu artigo Apesar de dependente, universal, tece considerações pertinentes quanto à relação dialética existente entre "textos colonizados" e "textos da metrópole".
- SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: —. Vale quanto pesa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p.13-24.
11. *Efetivamente, o canto novo de Macunaíma, elaborado de "pura brincadeira, escrito na primeira redação em seis dias ininterruptos de rede e cigarros e cigarras", explodira em Mário de Andrade de forma análoga às imposições dos cantadores do Nordeste como a reprodução decorada de um aprendizado longo e laborioso. Era de certo modo um ato falho, a traição da memória do seu período nacionalista.*
- SOUZA, Gilda de Mello e. O tupi e o alaúde. Op. cit., p.26.
12. *Ce que je récuse dans l'auteur, c'est le lieu d'une propriété, l'héritage, la filiation, la loi. Mais, si on arrive un jour à distancer la détermination au profit d'un multitexte, d'un tissu de connexions, alors on pourra reprendre l'auteur, comme être de papier, présent dans son texte au titre d'inscription.*
- BARTHES, Roland. Sur S/Z e L'empire des signes. In: —. Le grain de la voix. Paris, Ed. du Seuil, 1981, p. 80.

A COMICIDADE

RESUMO

Este estudo analisa a comicidade, presente em Triste fim de Policarpo Quaresma, de Lima Barreto, como mecanismo expressivo utilizado pelo autor para impor seu mundo ficcional ao leitor e, ao mesmo tempo, para desmascarar o poder.

RÉSUMÉ

Cette étude est une analyse du comique présent dans le roman Triste fim de Policarpo Quaresma, de Lima Barreto. L'auteur emploie ce mécanisme expressif pour convaincre le lecteur du monde de la fiction et pour démasquer le pouvoir.

Ao fazer referência à comicidade, interessamo-nos por suas implicações com o social. Ela pode, inicialmente, ser interpretada pelo efeito que produz — o riso. No entanto, como assinala o professor Eduardo Diatay B. de Menezes,

*o riso diria respeito mais expressamente ao lado individual do comportamento, com evidente base fisiológica; ao passo que o cômico representaria a dimensão propriamente psicossocial desse tipo de conduta.*¹

O relacionamento do cômico com o riso, remete-nos, de início, ao texto clássico de Henri Bergson², segundo o qual o riso é sempre o de um grupo e precisa ser localizado no meio natural que é a sociedade. Como forma de sanção, o riso castiga os costumes. Northrop Frye, no primeiro ensaio do livro em que trata dos modos da ficção, observa que o tema do cômico é o da integração à sociedade³. Já no terceiro ensaio, ao fazer referência ao "mythos" da primavera (a comédia), salienta que o movimento da comédia é a mudança de uma classe social para outra. Algumas vezes, a comédia inclui o "ritual expulsivo de bode expiatório"⁴ que, ao conduzir a personagem ao desamparo e ao desvalimento, favorece o pathos, ou mesmo a tragédia. Eduardo B. Diatay de Menezes⁵, já mencionado, mostra, ainda, que o cômico pode ser usado, indiferentemente, por aqueles que detêm o poder e a autoridade e por grupos sociais, como meio de mudança e até como instrumento de luta e oposição.

No romance Triste fim de Policarpo Quaresma, avultam, aparentemente, dois grandes grupos que se opõem: o de Policarpo e dos que estão a seu lado e o daqueles que o ridicularizam. O narrador, que não aparece como opositor "participante", torna cômicos não só a personagem Policarpo, como também os seus opositores. Essa maneira de apresentar alia-se ao projeto irônico do narrador.⁶

Já que o cômico se institui na sociedade, cumpre indagar com que grupos sociais Policarpo se relaciona nos diferentes espaços em que transita, ou seja: o urbano (que inclui a família, a comunidade de bairro e a secretaria do Arsenal de Guerra), o rural e o urbano da revolução.

Na comunidade de bairro, percebe-se uma sanção à personagem, que evolui do "isolamento monacal" para a "desafeição do doutor Segadas", que vê, com desconfiança, sua posse de livros: "Se não era formado, para quê! Pedantismo!" (P.Q., 22)

É importante ater-se a esse dado, porque nele já se patenteiam uma censura e uma evidente oposição ao saber da personagem com vista à preservação do "status quo". Observemos que o "doutor Segadas" insinua, no nome, a função de ceifar, de cortar. É ele quem, no desejo de conservação do poder, busca impedir a posse do conhecimento por qualquer indivíduo estranho ao grupo dos doutores.

Policarpo Quaresma causa estranheza no leitor pois se veste à moda antiga, o que denota uma discordância do indivíduo com relação aos padrões sociais vigentes. Eis como o autor o apresenta:

Vestia-se sempre de fraque, preto, azul ou de cinza, de pano ilustrado, mas sempre de fraque, e era raro que não se cobrisse com uma cartola de abas curtas e muito alta, feita segundo um figurino antigo que ele sabia com precisão a época". (P.Q., 23)

A caricatura de Policarpo, que aqui se começa a delinear, completa-se com outros atributos. A personagem, homem pequeno, magro, usava "pince-nez". A desfiguração da seriedade de Quaresma, iniciada pela roupa, leva gradativamente à "não-seriedade" de suas ações. Funcionário público, morigerado nos hábitos, pas-

sa a comportar-se estranhamente, chegando a subir a rua, "tendo debaixo do braço um violão impudico" (P.Q.,22). É também, amigo de Ricardo Coração dos Outros, "um quase capadôcio". No Arsenal de Guerra, recebe o apelido de "Ubirajara", numa transposição do nome da personagem de José de Alencar. Do tom hilariante, a comicidade evolui para uma forma mais intensa de expressão.

Quando Policarpo Quaresma redige o requerimento em que pede a adoção do tupi como língua oficial, a função de censor, assumida metonimicamente pelo escrevente Azevedo, passa a ser exercida pela crítica dos jornais, que se valem de formas iconográficas para atingir a personagem. Numa dessas representações, temos a seguinte referência (assinalada em grifo):

"Os pequenos jornais alegres, êsses semanários de espírito e troça, então! eram de um encarniçamento atroz com o pobre major. Com uma abundância que marcava a felicidade dos redatores em terem encontrado um assunto fácil, o texto vinha cheio dêle: o Major Quaresma disse isso: o Major Quaresma fez aquilo.

Um deles, além de outras referências, ocupou uma página inteira com o assunto da semana. Intitulava-se a ilustração 'O Matadouro de Santa Cruz, segundo o Major Quaresma', e o desejo representava uma fila de homens e mulheres a marchar para o choupo que se via à esquerda. Um outro referia-se ao caso pintando um açougue. 'O Açougue Quaresma'; legenda: a cozinheira perguntava ao açougueiro: — O senhor tem língua de vaca?

O açougueiro respondia: — Não, só temos língua de maca, quer?" (P.Q., 62).

A apropriação da palavra através do cômico, ou seja, pela inversão do tom sério da intenção de Policarpo, corresponde ao recurso de que se vale o grupo opositor para capturar a perso-

nagem pela linguagem, tal como o doutor Segadas procura fazer, guardadas, é claro, as devidas proporções num e noutro caso.

Polícarpo Quaresma e seus opositores são cômicos. O narrador no entanto, "diminui" o ridículo de Polícarpo, ao salientar-lhe as qualidades de homem bom e generoso. Se, na retórica aristotélica, o ouvinte exerce um papel fundamental, é a personagem que assume no romance essa função. Deve-se ressaltar que Quaresma não só é seduzido pelo poder, como também procura persuadir outras pessoas de que devem professar, também, suas convicções. Senão vejamos:

O major não se conteve! levantou o olhar, consentou o pince-nez e falou fraternal e persuasivo: 'Ingrato! Tens uma terra tão bela, tão rica e queres visitar a dos outros! Eu, se algum dia puder, hei de percorrer a minha do princípio ao fim' (P.Q., 27)

É preciso salientar que Polícarpo ao assinalar o discurso do poder e ao tornar-se dele porta-voz, utiliza uma cadeia metafórica, conotadora da retórica do nacionalismo: "a terra que o viu nascer", "sob a bandeira estrelada do Cruzeiro" e "a grande pátria do Cruzeiro". Nesse caso, uma simples comutação de significante não chega a alterar sensivelmente o significado como, por exemplo, o emprego do termo país em vez de nação.

A personagem, ao pôr em prática seu nacionalismo ingênuo, é risível, não só nas formas de expressão, nos movimentos, como também nas situações e no caráter. Nesse sentido, concordamos com M. Cavalcanti Proença⁷, para quem Polícarpo Quaresma é personagem tipicamente bergsoniana: assemelha-se a um fantoche que mina o poder. Ao cobrir-se com as "vestes" nacionais que representam a República, torna-se verde-amarelo, como se depreende do trecho:

Visto-me com um pano nacional, calço botas nacionais e assim por diante (P.Q., 30).

A personagem reproduz, pois, na linguagem, o ufanismo ao modo dos catecismos patrióticos.

Como já disse, a comicidade pode ser usada tanto por aqueles que detêm o poder, quanto por grupos sociais que se encontram diversamente situados em relação aos primeiros. O mesmo motivo que torna Policarpo cômico — a redação de um ofício em tupi — também serve de meio para ridicularizar a burocracia nacional. Policarpo Quaresma, alvo da burla, transforma-se em agente dessa mesma burla.

No romance, a comicidade, como "um ritual expulsivo de bode expiatório", de que nos fala Northrop Frye, conduz Policarpo a ocupar o espaço da loucura ou da exclusão. Do que se depreende que Policarpo, louco, não ameaça a ideologia da seriedade. Enquanto representação, a loucura cria situações que evocam o drama e a comédia e permite indagar se o teatro instituído se relaciona com o teatral espontâneo⁸. Há uma relação analógica da atividade artística com certos estados patológicos: no jogo teatral, o papel a desempenhar é considerado texto dramático. Mantêm-se o Eu verdadeiro e a ilusão teatral. O ator não desaparece atrás da personagem: é visto enquanto ator e enquanto personagem. No domínio patológico, o ator, possuído por sua personagem, apodera-se da ilusão. Confundem-se, no caso, o Eu verdadeiro e o Eu representativo.

Conclui-se: Policarpo é ator da realidade. A máscara que se interpõe entre ele e o poder não é por ele percebida. Enquanto personagem que expressa o discurso do poder, Policarpo absorve a palavra do texto na sua superfície e transfere para o real o discurso ideológico. É exatamente no momento em que ele se dispõe a levar a sério o discurso do poder que se instaura a loucura. Embora a loucura seja um artifício na manipulação ideo-

lógica, a personagem continua a ser ator da realidade, mantendo com o poder uma relação imaginária que culmina com a morte. A explicação da loucura pela ideologia pode ser observada no seguinte trecho:

—Devia até ser proibido, disse Genelício, a quem não possuísse um título 'acadêmico' ter livros. Evitavam-se assim essas desgraças. Não acham? [P.Q., 58]

Mais uma vez, os doutores querem manter o conhecimento como forma de conservar o poder.

O crítico Carlos Nelson Coutinho, cujo estudo tem em vista provar que Afonso Henriques de Lima Barreto inicia "uma nova etapa moderna e popular — do realismo"⁹, procura explicar a loucura de Policarpo pela bizarrice. Serve-se, para isso, do conceito de Lukács e conclui que "enquanto a crítica à burocracia assume estilisticamente a forma do sarcasmo, a autocrítica da bizarrice pode ser expressa através do humor"¹⁰

Ao mencionar que Freud utiliza a figura de Jano para referir-se à dupla face do cômico, Eduardo B. Diatay Menezes assinala, por seu turno, que, de fato, o cômico "inclui em si o trágico e se define dialeticamente por seu intermédio"¹¹. A loucura, que é cômica, torna-se ao mesmo tempo, trágica no romance. Esse aspecto duplo da comédia pode ser relacionado com a citação de Cavalcanti:

A vida é uma comédia sem sentido. / Uma história de sangue e de poeira. / Um deserto sem luz... [P.Q., 59]

Esses versos, numa seqüência com a notícia dada por Genelício, antecipam-se ao requerimento de Policarpo e relacionam-se com a "história de sangue" que é a *estória* de Policarpo e Ismênia: um caminho da loucura à morte.

Ao estudar a loucura, Michel Foucault afirma poder fazê-lo por sua identificação romanesca. E é ele próprio quem declara:

Em Cervantes ou Shakespeare, a loucura sempre ocupa um lugar extremo no sentido de que ela não tem recurso. Nada a traz de volta à verdade ou à razão. Ela opera apenas sobre o dilaceramento e, daí, sobre a morte¹².

Delineamos, até o momento, a comicidade no espaço urbano. Cabe, no entanto, fazer referência à comicidade no espaço rural. Nesse espaço, mantêm-se a encenação imaginária de Policarpo com as condições reais de existência. Em Curuzu, cidade interiorana, há um grupo censor que vê, com desconfiança, a presença do "estrangeiro". Não se configura aí apenas uma situação cômica, já que o ataque direto a Policarpo abrange o tema político tão afeiçoado à sátira. Seus opositores expõem-se ao ridículo quer pela comicidade, quer pela sátira. Preferimos estudá-los da perspectiva satírica, pois os aspectos cômicos dessas personagens melhor se expressam quando integrados à sátira. E, parece, a inclusão do cômico como instrumento de desmascaramento do poder liga-se ao projeto irônico do narrador. Em consequência, o cômico ora faz parte do grupo antagonico a Policarpo, ora situa-se na perspectiva do narrador. Foi na tentativa de esquivar-nos a essa dificuldade que estudamos o cômico para elucidar o processo empregado pelo autor no desmascaramento do poder.

NOTAS

Este trabalho é parte da dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira (Faculdade de Letras da UFMG), com o título RETÓRICA DA FICÇÃO

E DO NACIONALISMO EM Triste fim de Policarpo Quaresma. A
CONSTRUÇÃO NARRATIVA DE LIMA BARRETO; sob a orientação da
Profa. Dra. Maria José de Queiroz.

1. MENEZES, Eduardo Diatay B. O riso, o cômico e o lúdico. Revista de Cultura Vozes, Petrópolis. O riso e o cômico 68 (1) :p.15. Jan-fev. 1974.
2. BERGSON, Henri. O riso. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1980. p. 13-14.
3. FRYE, Northrop. Anatomia da crítica. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973. p. 49.
4. Idem, ibidem, p. 164-165.
5. MENEZES, Eduardo Diatay B. Op. cit., p. 10.
6. A ironia como um dos recursos expressivos utilizados pelo autor para impor seu mundo ficcional ao leitor e, ao mesmo tempo, para desmascarar o poder foi abordado em nossa dissertação ao lado de outros tais como: a sátira e o conflito trágico.
7. PROENÇA, Manuel Cavalcanti. In: —. Augusto dos Anjos e outros ensaios. 3. ed. Rio de Janeiro, Grifo, 1976.p.80.
8. MANNONI, O. O teatro e a loucura. In: —. Chaves para o imaginário. Trad. Lígia Maria Pondê Vassalo. Petrópolis, Vozes, 1973. p. 315-329.
9. COUTINHO, Carlos Nelson. O significado de Lima Barreto na literatura brasileiro. In: COUTINHO, Carlos Nelson et alii. Realismo & Anti-Realismo na literatura brasileira. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974. p. 54.

10. Idem, ibidem, p. 39.
11. MENEZES, Eduardo Diatay B. Op. cit., p. 11.
12. FOUCAULT, Michel. Stultifera navis. In: —. História da loucura. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo, Perspectiva, 1972. p. 39.

Ivete Lara Camargos Walty
Maria Helena Rabelo Campos

SEM NOME

RESUMO

Partindo da análise de textos de diversos sistemas semióticos, que têm no menor abandonado sua recorrência temática, esse ensaio busca configurar o espaço do marginal tanto nas representações sociais quanto nos sistemas simbólicos.

RÉSUMÉ

A partir de l'analyse de textes de systèmes sémiotiques divers dont la récurrence thématique est celle de l'enfant abandonné, cet essai prétend cerner l'espace du marginal, tant dans les représentations sociales que dans les systèmes symboliques.

Bens de consumo, instituições sociais sagradas e profanas, obras de arte, novelas de TV, filmes e peças musicais de Pelês a pivetes, a sociedade os produz a todos. A nós, sacraliza; a outros, sacrifica expiando/ocultando suas próprias culpas a fim de garantir a ordem e a paz social.

A partir da compreensão dessas diversas mensagens como produtos sociais nos quais a sociedade se inscreve e se revela, analisaremos quatro tipos de textos pertencentes a sistemas semióticos diferentes, todos eles com um traço comum: o menor abandonado.

Ocupando ruas e avenidas, pedra no sapato de uma sociedade que, indiferente às causas reais, segue à "procura" de soluções, este ser marginal, criança emancipada de sua infância à força dos conflitos sociais, ganha espaço na arte. Com efeito, nossos textos são "Pivete" (letra e música de Francis Hime e Chico Buarque); Pivete, livro infanto-juvenil de Henry Corrêa de Araújo, Pixote (filme de Hector Babenco a partir do romance Infância dos mortos de José Louzeiro) e dois anúncios de instituições de amparo ao menor abandonado.¹

Procuraremos também analisar os processos através dos quais o sentido se produz. Tais processos fazem com que os fatos da vida cotidiana se descolem de sua rotina e ganhem relevo ante os olhos adormecidos dos transeuntes. Para isso, a arte joga com os signos, estabelece relações novas, cria novos contextos e permite a emergência de novas significações.

O receptor é agente importante nesse processo, pois é

através dele que se estabelece a relação texto/contexto possibilitando o surgimento do sentido. É ele que responderá positivamente ao movimento retórico, persuasivo, das formações textuais, ou desvelará o sentido a elas subjacente. Ele é, não sem razão, co-autor. Assim somos nós, leitoras-autoras, assim é você, nosso leitor-autor.

Na contramão da vida social

Como dissemos, a sociedade fabrica quer seus heróis, quer seus bandidos. Aos primeiros, glorifica; aos segundos, marginaliza, pune, elimina. Bandidos e heróis ocupam assim, na superfície da vida social, espaços bem demarcados. Entretanto, herói e anti-herói são conceitos relativos, como quaisquer outros. Só podemos falar de um ou outro em relação a algum sistema de valores e idéias, a partir de um horizonte definido.

Tradicionalmente, a palavra herói se liga à idéia de nobreza, força, coragem, espírito elevado, dedicação. O herói se marca pelos seus feitos, geralmente, em benefício de um grupo, de uma comunidade e nunca em proveito próprio. Nesse sentido, anti-herói seria aquele que lutasse em causa própria, sem arroubos de coragem. Foi baseado em tais parâmetros que o pícaro classificou-se como o primeiro anti-herói da literatura. Andarilho, mandrião, oriundo da classe baixa, lutando por sua própria sobrevivência, ele é o avesso do tradicional herói mítico ou trágico.

Aos mecanismos de controle social interessam as compartimentações, os espaços definidos, os seres devidamente classificados. Os critérios são os do grupo que detém o poder que, num processo de dominação, considera como de todos, os interesses de uma minoria. Um novo elemento, de fundamental importância, sur-

ge no exame do conceito de herói: a ideologia. Assim, herói é quem defende os interesses e os valores da ideologia dominante: o mártir, que lutou por uma causa, mais cedo ou mais tarde, vencedora, o soldado que se destacou na guerra, o policial que enfrenta e vence o bandido. A quem contesta, questiona os valores estabelecidos ou rompe com as regras do jogo, é reservado o rótulo de anti-herói. Em nenhuma dessas classificações se verifica o questionamento dos próprios critérios que as informam ou das estruturas que as engendram. Essa superficialidade faz parte dos mecanismos da ideologia, voltados a estratégias de poder que visam à manutenção do status quo, permitindo, quando muito, movimentos aparentes que não comprometem visceralmente sua base, mas satisfazem o senso-comum. Fora desse jogo, entretanto, a vida pulula diversidade e contradição.

A letra da canção de Hime e Buarque lê as contradições sociais e, por um processo de produção de sentido que passamos a analisar, faz com que elas emergem diante de nossos olhos.

Anti-herói, por excelência, aos olhos do observador comum, o pivete, ser contraditório e ambíguo a circular tanto nos espaços marginais quanto sagrados da vida da sociedade, surge no texto, como produto dos conflitos sociais. Na divisão dos espaços sociais, o pivete ocupa o da marginalidade. Carente de quem dele se ocupe e lhe garanta a vida própria da infância, desenvolve uma atividade econômica marginal. É aquele que, "no sinal fechado", "vende chicletes", "capricha na flanela", "batalha algum trocado", enfim. Marginal também é seu espaço geográfico: a "boca", a "sargeta". Socialmente, ele compromete o discurso do poder sobre assistência à infância e justiça social. É ameaça de agressão, assalto, violência.

No entanto, paradoxalmente, sua imagem compõe-se dos reta-

lhos da dos heróis sociais: ele é Pelé, Mané, Emersão ou um surfista com "prancha, parafina" e, de quebra, aquela "mina" (na gíria, prostituta, mas a palavra pode ser também compreendida como uma corruptela de menina). O intertexto que acompanha essas referências é o código esportivo. Pelé e Mané (Garrincha) respondem pelo futebol. E ele "se chama Pelé" e "se chama Mané". A marginalidade (espaço profano) e o esporte (espaço social sagrado) se condensam em imagens que permitem uma dupla leitura. Os versos "zanza na sargeta" e "fatura uma besteira", relativos ao espaço marginal, correspondem no código esportivo aos malabarismos de Mané Garrincha zanzando na área para faturar um gol, o ápice da consagração no campo. O menino de pernas tortas, vítima da desnutrição, modela-se em Mané Garrincha - as pernas tortas que a sociedade consagrou (pelo menos por algum tempo) - e em Pelé, menino preto e pobre, consagrado via esporte. Outro modelo é o campeão mundial de automobilismo, Emerson Fittipaldi, o "Emersão". E assim é que o poema lê o pivete arrombador de carros:

Faz ligação direta/ Engata uma primeira/ Dobra a Carroca, olerê,/ Se manda prá Tijuca/ Na contramão/Dança pára-lama/ Já era pára-choque/ Agora ele se chama/Emersão,

Não explicitamente nomeado, o outro modelo é tirado da juventude dourada das praias da zona sul do Rio de Janeiro: o surfista. Podemos nos perguntar: o que separa o pivete daqueles outros modelos senão as regras do jogo social? E é esta a questão que o texto nos propõe.

Interessante refletir um pouco sobre o nome. Este é na vida social, o elemento identificador, aquele que recorta o ser na massa anônima, lhe dá uma configuração, um lastro: o nome de família. Nossa personagem, ao longo do texto, varia de nome:

"se chama Pelê", "se chama Mané", "se chama Emersão", figuras que já fazem parte dos mitos da cultura brasileira e que, portanto, já se encontram, de certa forma, esvaziadas de seu valor pessoal para corresponderem a entidades abstratas, mitificadas. Ao final do texto, qual Severino que desiste de se identificar, ele se perde no anonimato e simplesmente "se chama pivete".

Incapaz de se conformar ao espaço social, que lhe é reservado, o pivete o transgride, agredindo a sociedade que lhe dita as regras. O simples fato de descer do morro para a cidade já é uma transgressão. Mas ele não fica só aí. Se, por um lado, o pivete serve aos outros - limpa pára-brisa, vende miudezas - ele se serve dos outros. Os instrumentos usados já não são a flanela, mas o canivete, a bereta. A propriedade alheia é invadida, já não limpa o pára-brisa, faz ligação direta e rouba. Ele agride fisicamente, agride economicamente, agride socialmente. Transgride. Concretiza-se a marginalização na ótica da ideologia dominante.

Ao questionamento, no espaço social, corresponde um questionamento no espaço literário, trazendo para o poema não só um tema até há pouco tempo indigno de tratamento artístico, como também uma linguagem rica em gírias o que representa uma ruptura com padrões lexicais mais ortodoxos: capricha na flanela, pinta na janela, batalha algum trocado, agita numa boca, descola uma mutuca, acorda pinel, sonha aquela mina, dança pára-lama, já era pára-choque. (grifos adicionados).

"Pivete" representa, dessa forma, quer do ponto de vista da temática, quer do da produção textual, um fecundo esforço de transgressão dos espaços que a sociedade determina e tenta a todo custo preservar.

Os modelos esportivos, compondo o quadro das expectativas de parcelas marginalizadas da sociedade, revelam uma contradição social: o esporte, de prática saudável, desejável para todos, não só é privilégio de poucos (são 22 a jogar e milhões a contemplar - já foi dito alhures) como passa a funcionar como fator de alienação. Assim, ao identificar o pivete com o jogador de futebol, com o ás do volante ou com o surfista, o texto revela/desvela um mecanismo inconsciente de reprodução dos valores da ideologia dominante, através de uma proposta de ascensão na pirâmide social. Aspirando a modelos inatingíveis, as pessoas tornam-se cada vez mais incapazes de contemplar-se e à sua própria indignação. É assim que em "Pivete", realidade e sonho conflitam. E, se ele "dorme gente fina", "acorda pinel". Transitando do morro para a cidade, alarga seu espaço e, sob pressão da própria sociedade, transfere esse alargamento para o plano psíquico, já que no social os controles são fortes e impiedosos. Suas reações são a agressão, o tóxico, a prostituição. A sociedade lhe fornece os modelos (Pelé, Mané, Emersão) e valores (mulheres, dinheiro, prestígio) a que almejar. A cidade "faz sua cabeça" fornecendo-lhe, através dos meios de comunicação de massa, modelos e aspirações inacessíveis, fomentando-lhe necessidades e desejos. Não lhe concede, entretanto, os meios para atingir tais metas. Ele tenta atingi-las por formas que não são socialmente aceitas: infringe normas, regras, leis. É punido, reprimido. A sociedade monta um aparato jurídico, policial e assistencial para "resolver o problema do menor abandonado". Atua sobre os efeitos, mas não vai às causas, o que seria atuar contra si mesma. Arma-se um círculo vicioso. É preciso que existam menores a serem assistidos para que possam existir instituições assistenciais. Essa circularidade também está presente no texto que analisamos. Ao terminar, remetendo ao ponto de partida, o poema

explicita e desvela o jogo de um sistema social que necessita dos problemas para se apresentar como seu solucionador, criando em torno de si uma aura de eficiência e interesse social, legitimando-se.

Por outro lado, o sinal fechado extrapola o código do trânsito, luz vermelha indicadora de direção proibida, e alarga-se aos limites da vida social. Fechado é o sinal para o pivete na sociedade. Ele opta então por outro percurso. O da contramão.

Subnutrição, fome, verminose: as marcas do herói

Tomando novamente como referência a trajetória tradicionalmente configurada para o herói, veremos que, também no texto de Henry Corrêa de Araújo², o pivete a perfaz pelo avesso.

Ele não é forte, nem bonito: "Pivete nasceu e cresceu miúdo. Era magrinho, continuou magrinho". Seus "importantes" pais não eram nobres, eram Chico Pedreiro, o presidente da Escola de Samba e dona Maria Lavadeira. Observemos que seu Chico era importante, não por ser pedreiro, mas por ser o presidente da escola de samba do morro, o que por si só já é um elemento significativo, em referência à posição que o trabalho (sobretudo o manual) e o samba ocupam na escala de valores de nossa sociedade. Ao primeiro, o anonimato, ao segundo, a projeção individual e, não raro, a alienação coletiva.

Como o de todo herói que se preza, o nascimento de Pivete é envolto numa atmosfera sacralizadora. Recebe visitas de vários amigos, presentes - "talco, alfinete, algodão, chupeta e até mesmo um balão colorido", e "uma batucada" na porta do barraco como homenagem. Mas o clima de sacralização conflita com outros tra-

ços da personagem que cresce moleque e é denominado "filho do capeta". Configura-se, assim, a ambigüidade de Pivete, que se acentua com a troca de espaço do morro para a cidade.

A personagem se transforma no bando, onde não há individualidade, todos são pivetes. Pivete não é mais Francisco Arrudas, ou Chiquinho capeta, é apenas Pivete, a metonímia do bando e de todos os menores abandonados que zanzam pela cidade. Se observarmos os outros elementos do bando, veremos que cada um deles contribui com uma parte no todo "menor abandonado". Cada um tem uma característica - apontada no nome - que, se de um lado marca um traço pessoal, de outro, é retalho a compor a figura do pivete: Paulão é "burro como um burro", mas é brigão e forte. Disparada, ao contrário, é medroso e fraco do pulmão. Pica-pau é tantã, muito engraçado e masca não chicletes, mas pedaços de tábua de caixote. Minhoca come terra, é muito alto, muito magro, muito pálido, surdo do ouvido esquerdo e tem uma cicatriz na perna direita. Pivete não tem uma marca especial, mas como ele é o símbolo de todos, tem todas as marcas dos outros: a subnutrição, a fome, a verminose. São todos malandros, "malandrinho e meio". Lutam pela sobrevivência, burlam e são burlados. Seres deslocados das regras formais da estrutura social excluídos do mercado de trabalho, vivem de acordo com as circunstâncias, procurando tirar proveito da situação. Desafiam a autoridade, mas não têm consciência da estrutura social e nem a questionam.

Vêm-se como heróis que fogem às regras sociais, em oposição ao Luizão, por exemplo, que trabalha e vai à escola e, por isso, é chamado de Maricas. Eles roubam, desrespeitam a propriedade privada, desafiam a polícia: "Pivete deu uma banana para o guarda e saiu correndo: "- já vou... já vou... vou lá no hospital ver se a mamãe afogou". Todo o seu ódio é lançado contra

os policiais e, burlando-os, eles se sentem fortes e poderosos. Não têm consciência de serem vítimas da violência social, a não ser em suas manifestações palpáveis como a surra do policial ou o fogo ateado nos mendigos dormindo. E, mesmo em sua aparente recusa em integrar as instituições sociais - a família, a escola, o trabalho - reproduzem os valores da ideologia dominante e se creem livres para viver sua vida. "Passarinho fora da gaiola não come alpiste, mas voa alto". Tal fala justifica a fome e até a aceita em nome de uma aparente liberdade. Para eles, a gaiola é a cadeia, em nenhum momento pensam no sistema social, que os fabrica, como uma grande gaiola, onde eles fogem, se escondem, burlam e são burlados. É o chamado espaço da ilegalidade permitida, como o denomina Foucault³.

Atirar formigas nas roseiras da madame, andar de barco sem pagar, pôr a língua para alguém, desafiar os guardas, são atos que funcionam como catarse, pois assim, se julgam mais fortes que a sociedade, quando, na realidade, não passam de vítimas sacrificáveis⁴, aqueles que podem e devem ser sacrificados para a sociedade se manter firme em suas bases. Observemos que, na cena final, quando ironicamente, Disparada é preso, todos querem chutá-lo e uma velha, voz do senso-comum, grita: "Bate nesse moleque. Eles vivem assaltando a gente, Bate nele...".

Na sua trajetória de herói, Pivete se desindividualiza, fundindo-se ao grupo de que faz parte, e é focado como a vítima da sociedade.

Também a força do destino, constante na vida dos heróis trágicos, está presente na vida de Pivete. "Foi Deus quem pôs no mundo, quando quiser tira..." A fala de D. Maria, a mãe do pivete, é também a fala da ideologia dominante: há pobres

e ricos porque Deus quer assim. Deus é visto como responsável pela desnutrição, pela mortalidade infantil, pelo problema da fome e da habitação: "Estão querendo derrubar os barracos do morro do Pindura Saia para fazer bairro de gente rica. Só Deus sabe onde vão morar. No morro estavam mais perto do céu..."

A figura de Deus ou do destino camufla a responsabilidade das forças sociais. O destino de Pivete é traçado quando ele nasce na favela, passa fome, não vai à escola, logo não é Deus ou forças sobrenaturais que o determinam, mas outras forças bem terrestres, sócio-econômicas e políticas.

A escola de Pivete é a rua. o professor, Chico-Manco que é especialista em trombadinha. Brinquedos, só no dia-da-criança, de graça no Parque Municipal, com algodão doce e pipoca. Mas o ano tem 365 dias e não, apenas o dia 12 de outubro, por isso o dia passou como os "bãlões que não duraram nada". A alegria se esvaiu como o ar do bãlão.

Quando o Sacristão, ao falar que estavam pondo fogo nos mendigos, diz: "- vocês deviam rezar, o capeta está morando aqui..." Paulão consegue perceber que há algo mais concreto que o capeta, mas a sua personificação é a polícia. Aqui, fantoches que são, os meninos não têm condição de perceber que também a polícia é manejada por cordéis ocultos, produzidos por uma estrutura sócio-econômica.

Roubando, pedindo esmolas ou trabalhando como camelô, o pivete incomoda a sociedade. Ele é uma ameaça ao sistema e, por isso, este o controla, fazendo-o supor-se livre, pois assim controla a marginalidade e se sustenta.

Variando entre a liberdade vigiada, ilusoriamente concedida, e a punição ou prisão ostensivamente exercidas, a sociedade diversifica seus controles. Isso nos é mostrado pelo filme Pixote de Hector Babenco, de que fazemos uma breve análise, ressaltando a trajetória do menor em sua transição de infrator a delinqüente. De pequenos roubos, trombadinhas, ele evolui para assaltos à mão armada; a cola de sapateiro cheirada no banheiro o transporta para o mundo dos tóxicos, envolvendo-o na rede dos traficantes.

A delinqüência, ilegalidade dominada, é um agente para a ilegalidade dos grupos dominantes. A delinqüência funciona como um meio de vigilância perpétua da população, é através dela que se pode controlar todo o campo social. Essa vigilância age conjugada com a prisão, instituição que, ao colocar os infratores em contato uns com os outros, multiplica as denúncias mútuas e, conseqüentemente, reforça o controle e a repressão.⁵ A prisão, como lembra Frei Betto⁶, antes que agente recuperador, funciona como curso de pós-graduação, fomentando revoltas, realimentando a criminalidade.

Pixote é uma criança como as outras, só que esfomeada e carente de afetos. Um fraco que se faz forte para camuflar sua insegurança, sua necessidade de carinho, sua busca do seio materno e de tudo o que ele significa. Enquanto nossos filhos sonham ser doutores ou comerciantes "honrados", Pixote e seus amigos sonham com o domínio da arma de fogo, com a capacidade de atirar bem para acertar o alvo, com a carreira de assaltantes.

No filme, os limites entre a lei e a delinqüência desaparecem. Os policiais são agentes da violência sob a capa de

agentes da segurança: espancam, aliciam, julgam arbitrariamente, assassinam, e transferem a responsabilidade para aqueles que não têm defesa, as vítimas sacrificáveis.

Pixote já não é o pivete que rouba salsicha e se esconde na concha acústica do Parque Municipal, ele assalta, envolve-se com prostitutas - outro elemento da chamada ilegalidade permitida, outra vítima da sociedade, cujo produto a ser vendido é o próprio corpo - e com traficantes e viciados.

O jogo espacial, no filme, se torna mais complexo. Delimita-se o espaço da prisão, como uma ruptura com o espaço da cidade. Em seguida percebem-se as linhas que estabelecem uma ligação entre esses dois espaços aparentemente opostos. O menor é parte deste segmento social que transita nos dois espaços, como antes transitava entre o morro e a cidade. Só que as marcas se intensificam, as diferenças se acentuam tornando a cicatriz indelével. Seus modelos não são mais os heróis que a sociedade consagra e sim os anti-heróis que ela quer eliminar: os bandidos, os assaltantes. O filme deixa claro o envolvimento de outras camadas da população com o tráfico de drogas, com a corrupção; o menor é uma parcela ínfima de uma engrenagem poderosa que liga prisão e cidade, polícia e marginal, cidadãos "honestos" e prostitutas. Mas esse pequeno elo desempenha sua função de maneira eficaz, sem mesmo ter consciência disso.

A opressão espacial se dilui e se desloca trazendo libertação no plano psíquico. No sonho, no devaneio ou sob o efeito da cola de sapateiro, o menor se despe de todas as convenções e pressões sociais como se despe de sua roupa. A libertação através do sonho ou a fuga da prisão são formas que o menor busca para sobreviver nessa sociedade que o criou e o marginaliza. Herói no

Pixotes. Em exibição em todas as ruas, praças e avenidas desta cidade.



Antes que mais pixotes entrem em cartaz nas esquinas da cidade para pedir, esmolar, roubar, agredir e matar ligue para a COBES - Coordenadoria de Bem-Estar Social da Prefeitura de São Paulo (549-0233 ou 549-0208) e pergunte o que a sua empresa precisa fazer para montar uma creche. Se você e outros empresários não fizerem isso a história dos pixotes pode ter um final ainda mais triste que a do pixote dos cinemas.

texto: Antes que mais pixotes entrem em cartaz nas esquinas da cidade para pedir, esmolar, roubar, agredir e matar ligue para a COBES - Coordenadoria de Bem-Estar Social da Prefeitura de São Paulo (549-0233 ou 549-0208) e pergunte o que a sua empresa precisa fazer para montar uma creche. Se você e outros empresários não fizerem isso a história dos pixotes pode ter um final ainda mais triste que a do pixote dos cinemas.

plano da representação fílmica, vítima no plano da representação social, ele segue seu caminho que já está traçado pela sociedade e, diferentemente, das soluções mágicas das telenovelas, não é adotado por uma família rica, permanece só e bastardo, já que é fruto da rejeição familiar e social.

O caminhar aparentemente sem rumo do fim do filme poderia significar promessa de liberdade e de um futuro promissor, mas ele é feito sobre trilhos, o caminho mais rigidamente traçado pelo homem.

Um estranho produto à venda

Podemos nos perguntar, entretanto: a sociedade rejeita sempre? Que tipo de relação ela tem com estes indivíduos? Que medidas toma para minorar-lhe a existência ou para impedir tal situação?

Os textos que analisamos até agora são produtos individuais de criadores que, sensibilizados pelo problema do menor, fazem dele objeto de sua arte, permitindo ao receptor um tipo de ação voltada sobretudo para a reflexão crítica. São textos que, em vez de nos apaziguarem a alma, nos incomodam, deixam um sabor amargo na boca. Levam-nos a olhar de frente aquilo que talvez preferíssemos ignorar ou esquecer; não nos apontam propriamente uma direção a seguir o que nos deixa mais angustiados ainda.

Diferente objetivo têm as mensagens que analisaremos a seguir. São anúncios que vendem um produto bem diferente: menor desassistido. Os anunciantes são duas instituições sociais. Uma, particular: o Fundo Cristão para crianças; outra, pública: a Coordenadoria do Bem-Estar Social da Prefeitura de São Paulo.

O primeiro deles, a partir do próprio nome da instituição que o assina, estrutura-se em torno do código religioso. O título, em tom de prece, lança a base emocional em que se traduz o apelo: "Meu Deus, continue abrindo os olhos das pessoas para cenas como esta". A cena a que se refere está contida na ilustração, um reforço ao apelo emocional: uma criança negra, entre seus 8 e 12 anos, coberta de jornais, dorme junto a uma porta de garagem ou loja, um berço nada esplêndido. A mão esquerda estendida sugere pedido de esmola ou outro tipo de ajuda. O texto explicita o que a ilustração sugere: "criança de favela", "pais que ganham o suficiente para não morrer de fome" (situação agravada, nos dias atuais, pelo desemprego - o anúncio é de junho de 82), mal vestida, mal alimentada, sem condições de estudar, sem futuro a não ser provavelmente a miséria e até mesmo a marginalidade. Observe-se ainda que é uma criança bem diferente das que normalmente povoam os anúncios de bens de consumo: preta, mal vestida, enquanto as outras são geralmente louras, viçosas, alegres, bem vestidas.

É uma cena que incomoda e mobiliza o sentimento de solidariedade. E o texto garante que muitos já se sensibilizaram com o quadro.

Graças a Deus, milhares de pessoas abriram os olhos e viram que é possível modificar a vida de uma criança que vive na miséria e dar um futuro feliz a ela.

Esse grupo exemplar é uma das bases sobre as quais se assenta a força persuasiva do anúncio: "tudo que você tem a fazer é se tornar padrinho de uma criança e dar a ela uma ajuda de 1.500 cruzeiros por mês."

A função do padrinho, na igreja, e na sociedade é ocupar o lugar do pai. No anúncio, o padrinho se relaciona com o pai e com Deus, o pai de todos. Trata-se entretanto, de uma adoção simbólica, livre de compromissos afetivos (só se você quiser você conhece a criança ou troca cartas com ela) e legais seja com a afilhada e sua família, seja com a organização.

Todo anúncio encerra em si uma promessa de benefício, algo que decorre do fato de se atender ao seu comando: seja através do consumo de um bem ou serviço, da assimilação de uma imagem de marca ou de uma ação filantrópica como a proposta pelo anúncio em questão. Neste caso, o benefício se funda sobretudo numa reivindicação transcendental: a recompensa divina.

Só tem que abrir os olhos para uma verdade que está na Bíblia: tudo que você fizer por uma criança é como se estivesse fazendo por Ele.

A apropriação do texto religioso é um dos mecanismos retóricos usados para persuadir o receptor. É importante observar que, retirando a citação bíblica de seu contexto, o anúncio opera uma fragmentação que redundará na proposta de uma nova relação texto/leitor, geradora de outro sentido que muitas vezes nada tem a ver com o anterior. A mensagem de Cristo promete o reino do céu. Mas outras vantagens vêm por acréscimo: a consciência apaziguada sem maiores envolvimento legais ou afetivos e o desconto no imposto de renda (cupom no canto inferior direito), ou seja, a fusão da recompensa espiritual com a material.

O anúncio mantém com a realidade relações parciais, incongruentes. Não raro ilumina apenas uma parte do assunto de que trata, tomando a parte pelo todo, a consequência pela causa. O resultado é uma concepção falsa e invertida dos fatos. Ilusória, portanto.

No anúncio de que nos ocupamos, isso se evidencia pelo fato de se atuar sobre as conseqüências: (crianças desprotegidas, relegadas à miséria e à marginalidade) sem se questionar as causas (por que existem essas crianças? Por que há "pais que ganham apenas o suficiente para não morrer de fome"? Observa-se um deslocamento no tempo. Volta-se para o futuro, para as conseqüências - o texto diz literalmente crianças "sem futuro", "o que espera uma criança como essa", "dar um futuro feliz a ela"; e esquece-se do presente, das causas do problema. O texto diz que a miséria e a marginalidade esperam "uma criança como esta". Porque o verbo esperar? Por que falar em adivinhar? É preciso maior miséria que uma criança que dorme na rua, coberta de jornais?

É importante dizer que a leitura crítica de uma mensagem como esta, não visa à invalidação de iniciativas como a da instituição que assina o anúncio. Não se pode, entretanto, aceitar que outros aspectos de maior relevância sejam escamoteados, criando a impressão de que assim se resolverá o problema do menor abandonado. O simples confronto de números reforça o que dizemos. O texto fala que a entidade "em 15 anos de existência, pôde ajudar a mais de 55 mil crianças". A desproporção é enorme. Dados recentes apontam 2,5 milhões de crianças abandonadas em São Paulo, 2 milhões no Rio de Janeiro e 800 mil em Minas Gerais. Quanto ao "futuro" de miséria e marginalidade, também os números contrapõem a cifra do presente: 80% dos presos da Casa de Detenção (SP) são ex-menores abandonados.⁷

Delega-se à iniciativa privada, com leve aceno à recompensa eterna, a solução de um problema cuja origem está na própria estrutura social. Essa realidade é ocultada por mensagens mesmo bem intencionadas como a que analisamos. Algo transcende ao restrito raio de ação de grupos particulares e é preciso abrir ainda mais os olhos - quem tiver olhos que veja...

Mais recente, o segundo anúncio foi criado a partir do filme Pixote e dirige-se aos empresários, oferecendo-lhes informações sobre a instalação de creches em suas empresas.

Meu Deus, continue abrindo os olhos das pessoas para cenas como esta.



de incômodo, uma criança de favela, com pais que ganham apenas o suficiente para não morrer de fome.

Mal vestida, mal alimentada, sem condições de estudar, sem futuro.

Não é difícil adivinhar o que espera uma criança como esta: miséria e até marginalidade.

Graças a Deus, milhares de pessoas abriram os olhos e viram que é possível modificar a vida de uma criança que vive na miséria e dar um futuro feliz para ela.

Foi com o apoio dessas pessoas que o Fundo Cristão Para Crianças pôde realizar seu trabalho. E, em 15 anos de

de 55 mil crianças.

É tão simples: tudo que você tem a fazer é se tornar padrinho de uma criança e dar a ela uma ajuda de 1.500 cruzeiros por mês.

Este dinheiro, que para você significa tão pouco, para ela significa colégio, livros, uma alimentação decente e todo o amparo necessário.

Depois de enviar o cupom, nós mandamos para você um histórico com toda a vida dela.

Você pode conhecê-la pessoalmente (ela não será separada da família), ou pode trocar correspondência com ela.

Para se tornar padrinho, você não tem que assumir nenhum compromisso legal com a nossa organização ou com a criança.

uma verdade que esta na Bíblia: tudo que você fizer por uma criança, é como se estivesse fazendo por Ele.



Fundo Cristão Para Crianças
Rua Curitiba, 899 - 1.º andar - Belo Horizonte, MG - Fone: (31) 40951 - Caixa Postal 102.

Quer ser padrinho de: Um menino Uma menina
Quero obter mais informações Prefiro enviar dinheiro diretamente com bilhete
Assimilativo (que não dá direito para fins de Imposto de Renda) mensal 3 vezes 6 vezes

Nome: _____
Endereço: _____
Cidade: _____ CEP: _____

Grande,

Ao tom de prece do título do primeiro anúncio contrapõe-se a assertividade agressiva do segundo. Na primeira linha, seguida de ponto final, somente a palavra "PIXOTES", termo que, por si só, já aciona os mecanismos de alarme do receptor, associando-se de imediato ao filme de igual título em evidência por ocasião de sua circulação. O anúncio se nutre da notoriedade do filme em função de sua temática violenta, de seus problemas com a censura e do prêmio de Melhor Atriz do Ano atribuído a Marília Pera pela crítica americana. Nutre-se também do drama humano que ela encerra.

Do filme, o anúncio toma expressões próprias ao código cinematográfico como "em exibição", "em cartaz", além da personagem principal - o Pixote - para a ilustração que mostra, numa foto em preto e branco, um grupo de garotos maltrapilhos de tamanhos e idades diversas (provavelmente entre 8 e 14 anos,) brancos, mulatos e pretos. De frente ou de perfil, todos olham fixamente o receptor da mensagem. Seus olhares e sua figura são ameaçadores. No primeiro plano, está Pixote, vestido com uma malha muito grande para seu tamanho, olhando desafiadoramente de cima para baixo e segurando uma bola sob o braço esquerdo. Todos esses elementos são conotadores de um determinado segmento da população brasileira que, como o próprio título do anúncio diz, está "em exibição em todas as ruas, praças e avenidas desta cidade". Embora pertença ao código cinematográfico, o termo "exibição" se aplica melhor a objetos e animais que a pes-

soas. O shifter "desta", na medida em que define seu sentido a partir da situação dos falantes, dá à expressão uma abrangência muito grande. Esta cidade é toda e qualquer cidade onde a mensagem for recebida.

"Ruas", "praças" e "avenidas" configuram o mesmo espaço físico de atuação dos menores que vimos nos textos anteriores. Ao contrário das outras crianças que têm no lar e na escola seu abrigo - espaços fechados, circunscritos, protegidos e mais adequados à etapa de vida que vivem - aquelas outras têm, na rua, seu habitat natural.

Através de expressões como "Antes que mais pixotes entrem em cartaz" ou "se você e os outros empresários não fizerem isso..."(grifos adicionados), o texto desenvolve o apelo emocional e reforça a ameaça contida no título e na ilustração.

Contra que ou quem estes pixotes atentam? Os verbos usados (pedir esmola, roubar, agredir e matar) são semântica ou sintaticamente transitivos. Todos eles têm como traço comum a idéia de invasão do espaço alheio e implicam uma ação a ser sofrida por alguém: as outras pessoas. Eles atentam contra a segurança pessoal, a propriedade privada e as instituições sociais. A ilustração funciona como prova de ser verdade o que o texto diz.

Como evitar situação tão ameaçadora? Despertada a ansiedade e insegurança dos receptores (explicitamente os empresários, mas também qualquer pessoa que por ventura leia o anúncio), acionados conteúdos emocionais ligados à própria situação

por que passa a sociedade brasileira nos dias atuais, vem a promessa de saída sob a forma imperativa: "ligue", "pergunte". A solução: creches nas empresas.

Os recursos retóricos utilizados visam a persuadir os donos de empresas, tentando atuar sobre sua sensibilidade e seus medos, apelando para sua emoção. Às suas premissas básicas subjazem outras, como por exemplo: Se você se entristeceu (ou assustou) com o filme Pixote, ou com a situação do menor abandonado, faça alguma coisa para evitar esse problema: construa uma creche e tudo se resolverá.

Foi preciso apelar para a representação teatral para que se efetuasse a solidariedade com o problema do menor. Assim recortado da realidade, o problema nos envolve, mas a emoção mediada pela representação se resolve em si mesma, não remete a uma ação transformadora. A história não "pode ser mais triste". Ela, entretanto, é mais triste por não ser a história de um ou de cinco, mas de milhares.

Observemos que, dormindo indefesa e inconscientemente ou encarando desafiadoramente as pessoas, o menor abandonado, ao estender a mão pedindo proteção ou apontando a arma, ameaça a sociedade. É preciso, pois, buscar soluções, e é o que os anúncios sugerem: a adoção simbólica ou as creches. Mais uma vez a ênfase é dada às conseqüências e não atua sobre as causas.

O espaço terminal

Acompanhando a trajetória do menor abandonado, podemos observar que não é somente ruas, praças e avenidas o espaço ocupado por este ser marginal. Ele ocupa também, em nossos dias, espaço na produção simbólica de outros segmentos sociais.

Através dos textos analisados, procuramos mostrar que o sentido dessas mensagens não é previamente estabelecido, constrói-se a partir do relacionamento entre diferentes discursos mediados pelo papel catalisador do leitor. Verifica-se um processo de interação e diálogo responsável pelo surgimento de um novo espaço discursivo que, relendo os textos anteriores, permite o estabelecimento de novas relações, novas leituras.

O diálogo se estabelece, em primeiro plano, entre o que se poderia, grosso modo, chamar discurso ideológico dominante e discurso ideológico dominado. Cada um tem suas próprias representações, configura seu próprio espaço. Mas seus limites não são necessariamente e rigidamente demarcados. Às vezes é o dominado que invade o espaço do dominante satirizando, ironizando, desvelando. Outras vezes dá-se o contrário; o dominante vai buscar no dominado a sua matriz textual, operando inversões camufladoras, apropriando-se de seu universo retórico e ideológico e produzindo um efeito aparentemente inovador e revolucionário.

Em "Pivete" de Chico e Hime, a fala do dominante é representada pelas citações relativas ao discurso esportivo pelos modelos oferecidos à coletividade. Absorvendo-os e identificando-os às suas expectativas, mas ocupando na pirâmide social o patamar inferior, o pivete se constitui de retalhos de pessoas/personagens de grande prestígio social. A produção de sentido se dá como resultado de circulação em duas séries: a dominante, com seus modelos e heróis e a dominada, com suas gírias e transgressões. A resultante, um terceiro termo, síntese dos primeiros, é uma figura desconexa, desconhecida e por isso mesmo, estranha. A junção num mesmo contexto de Pelé e pivete, Emer-são e trombadinha, deslocando e misturando sagrado e profano,

gera no leitor um efeito de choque, um estranhamento gerador de um distanciamento crítico. Desvelam-se, assim, as contradições sociais, mostrando o herói-pivete como instância paradoxal na medida em que, introjetando os padrões propostos, ele contribui para manter a mesma estrutura de que é vítima e que o marginaliza. O texto é, pois, construído como um espelho quebrado que reflete as relações sociais devolvendo fragmentariamente à sociedade aquilo que ela costuma ver como superfície plana, sem costuras e remendos.

Da mesma forma que, em "Pivete" de Hime e Buarque, transgride-se, quer na temática, quer na construção, o espaço tradicionalmente determinado para o texto literário, Pivete de Henry Correa de Araújo transgride o espaço tradicionalmente determinado para a literatura infantil sobretudo no que se refere à temática: a ousadia de se levar para o texto destinado às crianças domésticas a realidade da criança marginal. Sem fadas nem finais felizes. Para sempre.⁸

Opera-se, então, o questionamento do senso comum, estabelecendo nas rígidas margens da vida social uma terceira margem que abre possibilidade de novos enfoques do problema, explicitando contradições imaginariamente resolvidas. Espelho quebrado, a não refletir fielmente a imagem, ou a terceira imagem do rio, também o texto fílmico recorta, na realidade, pessoas, fatos e situações, permitindo a leitura do que não se dá a perceber na superfície. Aí a transgressão dos espaços sociais se opera através da revelação do lado duplo, bandido, quer dos policiais, quer da própria lei.

A leitura do mundo operada por esses textos e o sentido que lhes é subjacente é, antes de lugar de conformismo e de produ-

ção de ideologia responsável pela manutenção da estrutura social, a possibilidade de desordem e de desequilíbrio dos lugares sociais. Já o anúncio, espaço preferencial do discurso dominante que pode, entre outras coisas, enfrentar os altos custos da veiculação dos meios de comunicação de massa, se caracteriza por um peculiar processo de produção de sentido.

Trata-se de um recurso parodístico que inverte os textos de que se nutre. Apropriando-se, quer do discurso fílmico, quer do dos trabalhadores reinvidicando creches, o discurso publicitário esvazia-os diluindo seu poder de denúncia. Ao trazer para seu cenário, o menor abandonado, ele parece encampar suas reivindicações e empenhar-se na efetiva solução do problema.

Retomando a metáfora do espelho, observa-se que a relação se inverte: recolhem-se os fragmentos de outros discursos e monta-se o quebra-cabeça para oferecer ao leitor/espectador a margem recomposta em sua superfície lisa e plana: contradições escamoteadas, reinvidicações neutralizadas, ameaças sufocadas. Reina paz no aparecer social.

Observemos, pois, que, seja qual for a natureza do texto, há sempre um processo de interação e diálogo entre autor-leitor-texto-contexto. Mesmo enquanto produtor, o autor é também leitor. Ele é aquele que lê uma determinada realidade e, ao traduzi-la em sua obra, oferece-a a novos leitores: estes, por sua vez, ao estabelecerem novas relações, geradoras de sentido, transformam-se também em autores, num processo infinito de semiosis. A mediação é, pois, um elemento constante nesse processo sempre intertextual. Cumpre observar, portanto, que, embora tenhamos falado de espaço do discurso dominado, em nenhum momento tem-se a sua própria fala. Há sempre alguém a falar por ele, seja apropriando-se de suas reinvidicações, seja tentando resgatar sua própria voz.

NOTAS

HOLLANDA, Francisco Buarque de. Chico Buarque. Disco: EMI

Odeon, e. 12 pol. estéreo.

PIVETE

(Francis Hime - Chico Buarque)

No sinal fechado
Ele vende chiclete
Capricha na flanela
E se chama Pelê
Pinta na janela
Batalha algum trocado
Aponta um canivete
E até
Dobra a Carioca, olerê
Desce a Frei Caneca, olará
Se manda pra Tijuca
Sobe o Borel
Meio se maloca
Agita numa boca
Desloca uma mutuca
E um papel
Sonha aquela mina, olerê
Prancha, paraquina, olará
Dorme gente fina
Acorda pinel
Zanza na sarjeta
Fatura uma besteira
E tem as pernas tortas
E se chama Mané
Arromba uma porta
Faz ligação direta
Engata uma primeira
E até
Dobra a Carioca, olerê
Desce a Frei Caneca, olará
Se manda pra Tijuca
Na contramão
Dança para-lama
Já era para-choque
Agora ele se chama
Emersão
Sobe no passeio, olerê
Pega no Recreio, olará
Não se liga em freio
Nem direção
No sinal fechado
Ele transa chiclete
E se chama pivete
E pinta na janela
Capricha na flanela
Desloca uma bereta
Batalha na sarjeta
E tem as pernas tortas

- ARAÚJO, M. Correa de. Pivete. Belo Horizonte, Comunicação, 1977.
2. ARAÚJO, M. Correa. Op. cit. Todas as demais citações referem-se a esta edição.
 3. FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir; História da violência nas prisões. Trad. Lígia M. P. Vassalo. Petrópolis, Vozes, 1977.
 4. GIRARD, René. La violence et le sacré. Paris, Bernard Grasset, 1972. p. 21.
 5. Idem, ibidem. p. 246-247.
 6. BETTO, Frei. Cartas da prisão. Rio, Civilização Brasileira, 1981
 7. Dados apresentados no programa Fantástico na Rede Globo de Televisão, em 26/06/83.
 8. Pivete é o 4º volume da Coleção do Pinto editada pela Ed. Comunicação de Belo Horizonte. O traço dominante desses textos é a abordagem de temas mais ligados à vida moderna e que se relacionam à corrente realista da literatura infantil.

Lélia Maria Parreira Duarte

POLZUNKŌV, O FUNĀMBULO,
OU O ENGANO REDUPLICADO*

RESUMO

Este estudo analisa a construção irônica do conto de Dostoiévski - "Polzunkōv", em que se reduplica, de várias formas, o jogo de enganos que caracteriza a luta pelo poder e a representação do discurso.

ABSTRACT

This study analyses "Polzunkōv", one of Dostoiévski's short-stories, with the purpose of showing its high complexity and its ironic construction, that reduplicates, in many ways, the struggle for power and the cheating games the protagonist is involved in.

Lélia Maria Parreira Duarte

POLZUNKŌV, O FUNĀMBULO,
OU O ENGANO REDUPLICADO*

RESUMO

Este estudo analisa a construção irônica do conto de Dostoiévski - "Polzunkōv", em que se reduplica, de várias formas, o jogo de enganos que caracteriza a luta pelo poder e a representação do discurso.

ABSTRACT

This study analyses "Polzunkōv", one of Dostoiévski's short-stories, with the purpose of showing its high complexity and its ironic construction, that reduplicates, in many ways, the struggle for power and the cheating games the protagonist is involved in.

L'ironie est très effectivement un phénomène dont la valeur se situe dans la transition, et à la limite, et qui ne peut se réaliser que dans une situation intermédiaire, hésitante et encore indécise (...)

Beda Aleman

"Polzunkōv", de Dostoiēvski¹, narra a história de Ōssip Mikhāilitch, empregado de Fiedossiēi Nikolaitch e candidato a seu genro que, desiludido em sua pretensão de conseguir um "pai", decide obter fortuna com a venda de papéis comprometedores para o patrão. Fiedossiēi, entretanto, usa artifícios emocionais e faz com que Ōssip devolva todo o dinheiro conseguido com o suborno para, em seguida, ser despedido. Despojado de tudo e sem outra possibilidade de ganhar a vida, Ōssip Mikhāilitch transforma-se em Polzunkōv, o bufão, que diverte as pessoas narrando a própria desdita².

O conto inicia-se com a descrição do contador de histórias, feita por um observador anônimo, que condensa as funções de receptor intradiegetico e segundo narrador da história, já que a narrativa se constrói em três níveis:

- a- o nível do enunciado: a história de Ōssip Mikhāilitch;
- b- o nível da enunciação primeira: a história de Ōssip Mikhāilitch narrada por Polzunkōv;
- c- o nível da enunciação segunda: um observador descreve Polzunkōv e mostra como ele conta e como é recebida a sua história.

Esses três níveis da narrativa indicam a sua complexidade e o seu elevado índice de literariedade. O primeiro narrador equilibra-se ironicamente entre a afirmação e a negação, entre a se-

niedade e o riso, reduplicando carnavalescamente um jogo de enganos. É o que procuro demonstrar a seguir.

Emissão e recepção da narrativa

Plano do enunciado - A luta pelo poder

A personagem central de "Polzunkōv" é Ōssip Mikhāilitch, um empregado pobre, praticamente sem família ou amparo, que procura enriquecer. Sua avō, ūnico parente e proteçāo, estā cega, surda, muda e caduca, totalmente "embarricada", "biruta" ou "gagā"³. Seu patrāo nāo funciona como colaborador ou colega, mas como chefe exigente e rigoroso.

As personagens separam-se, portanto, em dois tipos: as que detēm o poder representado pelo dinheiro e as que lutam para obtē-lo. Mesmo a avō, caracterizada como incapaz de comunicaçāo, ouve falar de felicidade e liga-se ā idēia de dinheiro e de casamento com a filha do patrāo.

Ōssip Mikhāilitch tenta repetidas vezes fugir ao trabalho e adquirir a posiçāo de detentor do poder econōmico. Por duas vezes se lhe frustram planos de ser reconhecido como filho (herdeiro): do fidalgo reformado que morre sem fazer testamento e de Fiedossiēi, pois sua filha pretere-o, em favor do oficial de cavalaria, cuja vida ē o oposto da sua: fācil e sem compromissos de trabalho.

Papēis escritos auxiliam Ōssip, entretanto, e ele parece vencer a barreira e realizar o seu desejo: atingir o poder no presente e garanti-lo para o futuro. A troca de papēis - suborno - rende-lhe boa soma e ainda a promessa de integraçāo defi-

nitiva na classe dos poderosos através da aliança com a filha-dinheiro do patrão.

Convicto de ter alcançado seus objetivos, Ūssip relaxa a tensão e entrega-se à brincadeira própria do novo grupo social a que julga ter-se integrado. Falta-lhe, porém, a malícia necessária para lembrar sempre que os papéis são significantes do poder⁴ e, ao entregar a carta do primeiro de abril ele define sua derrota: seu trabalho passa a ser duplamente explorado e, envolvido emocionalmente pela encenação preparada por Fiedossiēi, ele acaba por devolver ao ex-futuro-sogro todo o valor da venda dos papéis comprometedores, para "salvar-lhe (devolver-lhe) a casa" e ser então "estornado" de uma classe em que penetrou indevidamente⁵.

Enredado nas malhas tecidas por ele próprio, Ūssip Mikhāilitch é o enganador enganado que apenas confirma o jogo dos enganos da sociedade, onde estão previamente definidos dominadores e dominados. Ele se caracteriza como o ocupante do espaço do baixo, (o profano, o do trabalho, o do explorado), que pretende e tenta, através de vários artifícios, transferir-se para o alto, (o espaço do sagrado, do lazer, da exploração) e é repetidas vezes desiludido.

Ūssip é uma personagem que pretende fazer vítimas: sabe não ser filho do "fidalgo reformado", quer entretanto ser seu herdeiro; não ama Maria Fiedossiēvna mas a fortuna de seu pai e usa de artifícios concretos para conseguir seus objetivos, quando os demais falham.

A situação se inverte, entretanto, e ele se torna a vítima enganada: o pretendido "pai" morre sem fazer testamento; o futuro bufão pensa enganar pela própria idade ("o velhote não ti-

nha consultado os livros da paróquia e não sabia que eu já passava dos trinta anos!" (p. 517)⁶, e é enganado pela idade da noiva, que não tem vinte anos, mas quarenta e cinco; pretende fazer uma brincadeira com a carta do primeiro de abril, mas esta se transforma num "ninho de fênix"⁷.

Destruído pela palavra escrita, ele não desiste de seu intento, porém, e vai buscar a realização de seu desejo, isto é, a obtenção do papel escrito - o dinheiro-significante do poder -, desta vez através da palavra falada, como fênix renascida das cinzas.

Enunciado e enunciação primeira - diferença e simetria

Conforme já foi dito, existem dois níveis de enunciação no conto em estudo: o de Polzunkōv, narrador 1, e o do observador da cena, narrador 2.

No plano da primeira enunciação repete-se o jogo do poder existente no plano do enunciado, verificável desta vez entre Polzunkōv e os ouvintes de sua história. Os destinatários da narrativa pagarão por ela: conseqüentemente consideram-se donos da palavra do narrador, o que pode ser observado através de suas ordens impacientes:

Vamos lá à história! (p. 513)
Vamos à história que nos vai custar dinheiro outra vez... (p. 513)
Conte tudo! Tem de contar tudo ponto por ponto! Continue! (p. 519)

Os ouvintes desejam manter a situação de superioridade e procuram mostrar mais esperteza que o narrador: quando Polzunkōv localiza temporalmente a narrativa, antecipam ser aquela data a véspera do primeiro de abril. Afirmam ser desnecessária a infor-

mação de que a história é ridícula, por ser a personagem o próprio narrador. Depois da referência à troca de papéis, um ouvinte afirma: "Era capaz de apostar que cheiravam a unto!" (a.p. 514), insinuando serem o cheiro e a atitude referidos comuns em Polzunkōv, que fala em "pomada" ou "brilhantina" no cabelo.

Além disso, criticam o estilo do narrador, indicando que ele poderia ser mais rápido, completo ou explícito. Querem ser superiores e para isso precisam "carnavalizar o herói", rir dele, torná-lo próximo, familiar e humanizado. O tom dialogado, ambíguo e impregnado de polêmica da narrativa, traço característico da menipéia⁸, indica a continuação da luta pelo poder que se estabelece, agora, entre ouvintes e narrador.

Polzunkōv, aparentemente submisso, combina a auto-humilhação com a ambição do poder: começa a "sua ridícula história" em um momento de tumulto, conseguindo sobrepor a sua voz à dos demais; é o dono da palavra e "consente" em concedê-la aos ouvintes; valoriza sua história e quer controlar a imaginação do auditório; devolve veladamente a acusação de desonestidade e manifesta aborrecimento pelas interrupções.

Coloca-se entretanto ambigualmente, como o herói de Memórias do Subsolo, que não apresenta uma opinião firme sobre si mesmo e antecipa a polêmica com o outro, de cuja afirmação e reconhecimento necessita⁹. Ora coloca-se como honrado, honesto e ludibriado, ora fala de seu sentimento de culpa pelo crime cometido. A sua confissão faz-se através da palavra evasiva¹⁰, pois o erro de que diz arrepender-se é o de ter escrito a carta de primeiro de abril. Ele diz uma coisa e sugere outra, procurando controlar a reação dos ouvintes, a cujos olhos quer colocar-se, não como o criminoso ou o "mártir ridículo" de que fala, mas como vítima da má fé e da exploração alheias. Seu objetivo é que finalmente seu jogo possa ter um resultado positivo e ele se veja

superior aos ouvintes, pregando-lhes a peça que Ōssip Mikhāilitch nāo conseguiu impingir a Fiedossiēi Nokolaitch.

Empenhados em conservar sua posiçāo de superioridade relativamente ao bufāo, localizados muito proximamente a ele e envolvidos pelo seu discurso, os ouvintes nāo tēm condiçāo de perceber a ambivalēncia e a duplicidade da figura e das palavras de Polzunkōv, continuando, a nīvel da enunciaçāo, o mesmo jogo pelo poder verificado a nīvel do enunciado.

O principal īndice desse jogo ē o riso - os ouvintes riem de Polzunkōv e este ri-se deles. O riso ē sinal de superioridade¹¹ e a competiçāo entre elementos de diferentes classes sociais existente no conto estā indicada por esse riso, que expressa sentimento de superioridade camuflador da desconfiança em si prōprio e do medo de cair em posiçāo de inferioridade. Especialmente o riso comum, quando Polzunkōv parece contagiar-se com as gargalhadas do auditōrio ē indicador de ironia, pois esconde a competiçāo e o jogo de poder instalado entre narrador e ouvintes.

O drama de Ōssip ē percebido portanto como divertissement pelo auditōrio de Polzunkōv. ē que a sociedade vē com maligna alegria a derrota de alguēm que quis passar da posiçāo de dominado para a de dominador. No momento de seu triunfo iminente o sīmplōrio ē ludibriado; celebra-se entāo o carnaval, onde a verdade do ritual ē a brincadeira, a inversāo da seriedade normal.

Fēnix destruīda por seus prōprios artifīcios, Ōssip renasce como Polzunkōv e assume a posiçāo de instāncia paradoxal: nāo pertencē mais totalmente ā sua classe, mas integra-se apenas temporariamente na outra. Torna-se figura deslocāvel e oscila entre a vida e o sonho, transformando-se no bufāo, no palhaço - o

bobo-trágico da literatura carnavalizada.

O palhaço é o ser do entreato, que no circo se apresenta entre os números e marca a ambigüidade e a desordem da troca de cenários e de vestimentas. Como o palhaço, Polzunköv é o contador de histórias nos momentos de lazer (entreatos): localiza-se então no plano mais elevado, fala mais alto que todos e domina por ser o dono da palavra, para ser novamente destronado ao fim do "carnaval".

Marcado pela ambigüidade, Polzunköv é o "ser do limiar", o que se indica pelo seu próprio nome, que significa o "rastejeiro"¹², aquele que fica na superfície, entre o alto e o baixo e oscila entre o sério e o cômico, entre ser vítima e fazer vítimas com a ironia¹³.

A diferença entre Össip e Polzunköv indica-se pela mudança de nomes e pela variação de função: Össip é o sujeito do enunciado, Polzunköv é o sujeito da enunciação. Enquanto Össip é derrotado e chora, Polzunköv vence e ri; aquele é paciente, este é agente; Össip é o enganado, Polzunköv é o enganador, o que parodia¹⁴ a própria história.

Para vencer nesse jogo de enganos, o narrador assume diferentes tons narrativos¹⁵. Um deles é o tom retórico, através do qual ironiza o próprio estilo, que às vezes é romântico: subjetivo, reticente, com elementos de grotesco:

Em N... , capital do distrito, adensavam-se já as sombras e a lua dispunha-se a surgir lentamente na abóbada celeste, etc..., quando, de repente, eis que... na hora derradeira do crepúsculo vespertino, eu saio devagarinho e discretamente de meu humilde tugúrio, depois de me ter despedido da minha avô, que estava já completamente "gagã". Os senhores perdoem-me que eu use esta expressão moderna [...] (p. 513)

Outras vezes o estilo é realista: critica-se o grotesco da

figura de Polzunkōv, bem como o seu estilo rebuscado, além da romântica ingenuidade de Ōssip, impedimento para que veja objetivamente a encenação da família de Fiedossiēi, que o comove ingenuamente até às lágrimas.

Um elemento ligado à sacralidade e utilizado ironicamente é a referência a Maria Egipcíaca¹⁶, que traz idéia de pecado e de penitência, num contexto em que o sagrado - o dinheiro - varia conforme o interesse de cada um.

Outros elementos sagrados são parodiados¹⁷, como a pátria e os deuses, referências que Polzunkōv retoma para criticar:

Mas o poeta disse: "Atē a fumaça da pátria me é agradável e querida!" A nossa pátria é a nossa mãe, nossa mãe, meus senhores, nossa mãe carnal; nós somos as suas crias e mamamos nela!... (p. 514)

"Oxalã os meus deuses familiares - recorde-me tão bem de ele me ter dito isto, o maroto! - te protejam e te guardem..." Meteu o braço dele no meu e levou-me à presença das pessoas de sua família. (p. 516)18.

Seria interessante observar ainda outras reduplicações presentes no conto, pequenos exemplos paradigmáticos dos jogos de enganos nele retratados, como o poema em doze cantos com que Fiedossiēi responde à interpelação de Ōssip: "(...) que uma pessoa, sō de ouvi-lo, sentia a boca doce e até lambia os beijos". Comenta-se aí a função encantatória da literatura:

(...) sō lhes digo que tinha um talento, um destes talentos que fazia inveja a muitos; a sua inspiração era verdadeiramente fenomenal (p. 516).

O encaixe narrativo funciona como um exemplo do jogo de enganos de todo o conto, e a personagem comenta como se alienou de tudo, embalado pelo canto do poema:

Bem, senhores, bem podem imaginar o que eu pensaria. Digo o fio de suas cantigas, deixo-me de graças e ponho-me a suspirar e a gemer: "Ah, oh!" Digo-lhe que me dói o coração de tanto amor, verto lágrimas e abro o peito às confidências. (pp. 516-7)

A ridicularização que faz Polzunkōv é complexa, no entanto, pois também ele embala os ouvintes com sua narrativa, ao mesmo tempo em que os engana e ri-se deles. Aprendiz arguto, o bufaço usa o artifício do mestre e também ele cita um poema:

*Não obstante era eu bem liberal
como tantos que outrora conheci! (p. 514)*

Percebe-se uma variação paródica de perspectiva, pois a referência é ambígua: trata-se do contexto em que todos procuram enganar uns aos outros, dando o nome de liberalidade ao suborno e à chantagem.

Também a "romanza" do hussardo que se apoiava num sabre, cantada ao piano pela noiva de Ōssip tem função encantatória: após a canção Ōssip aceita o pedido de Fiedossiēi: "Ah, vamos esquecer tudo, tudo e vem aos meus braços!" (p. 518). A música faria parte da atuação dos "deuses familiares" e fica a sugestão de que alguém (Ōssip) apoiava-se no "sabre-perigo" e se arriscava a ser destruído.

Há ainda a menção aos jogos de primeiro de abril, os de prendas e a cabra cega, que são exemplos substitutos dos jogos sociais com que as personagens se envolvem e com os quais se enganam mutuamente.

O poema e a "romanza" embalam e adormecem a capacidade crítica pela musicalidade; os jogos são brincadeiras com a mesma função alienatória. Em ambos os casos parece possível falar-se de variação de código com a mesma função de exemplificar paradigmaticamente o tema do conto¹⁹.

O mais interessante encaixe narrativo de tipo paradigmático é, porém, o da carta da fênix, que Fiedossiēi diz ter recebido

no dia primeiro de abril. Chavalier e Gheerbrant lembram uma lenda que faz da fênix o símbolo do que tem existência própria apenas a partir de seu nome, pois significa: "Ce qui échappe aux intelligences et aux pensées"²⁰, o que poderia ser relacionado com Óssip: se ele ficou preso à letra, ao nome, não pôde perceber o sentido irônico das palavras de Fiedossiêi; ele era a fênix que fazia o ninho (escrevia a carta), onde se queimaria antecipando o fim que lhe planejavam.

Também toda a encenação presente no conto poderia ser vista como um complexo jogo de enganos, com a presentificação diegética de produtor e receptor da representação. O primeiro produtor seria o dono da casa, que chama a atenção do narrador 2 para as histórias de Polzunkōv. Esse narrador 2 resulta portanto de sua transformação de observador-receptor em produtor-transmissor da narrativa do narrador 1. Este, por sua vez, resulta de uma função inicial de receptor da farsa de Fiedossiêi e sua família, com a qual aprende a lição da ironia enganadora.

Enunciação segunda e decodificação irônica

Entre os ouvintes de Polzunkōv encontra-se o narrador 2 do conto, que condensa, como já se disse, as funções de receptor e emissor da narrativa. Sua posição especial de distanciamento e neutralidade confere-lhe o estatuto de "terceiro"²¹ elemento e torna-o capaz de perceber a posição de funâmbulo do narrador 1, que se equilibra entre uma significação unívoca, séria e literal de seu discurso e a franca brincadeira²².

O narrador 2 percebe que Polzunkōv faz-se de palhaço para ganhar a vida, mas não quer ser visto como palhaço; faz rir mas sofre quando riem dele; tem consciência de seu valor, mas re-

conhece a própria insignificância; arrogantemente preocupa-se consigo mesmo; humilha-se, porém, constantemente; vê-se como um mártir, aquele que se sacrifica por um ideal elevado; reconhece-se entretanto como ridículo, já que defende o seu desvalorizado "castelo individual".

Percebe-se então que o texto do narrador 1 foi construído a partir da relação entre os discursos de Ūssip Mikhāilitch e de Fiedossiēi Nikolaitch, e que o texto do narrador 2 resulta do relacionamento e da contraposição dos textos de Polzunkōv e de seus ouvintes.

Todo o conto constrói-se portanto intertextualmente, a partir do distanciamento crítico do narrador 2 que registra o envolvimento entre narrador 1 e ouvintes e, embora fascinado pelo contador de histórias, indica a ironia com que são construídos os discursos.

As expressões: "estou convencido", "eu tê-lo-ia jurado", "nunca me havia passado pela cabeça", "na minha maneira de ver", "minha impressão era", "foi o que me ocorreu", presentes no texto, sugerem que a intenção do emissor seria diferente da mensagem transmitida.

Esse receptor-narrador 2 toma consciência da impressão que a enunciação de Polzunkōv lhe causa, e superpõe a sua voz à voz daquele. Ele lembra ao leitor a irônica construção do texto que se confessa como ficção, e permite a decodificação dos sinais de ironia, o que não fizeram os outros receptores intra-diegéticos de "Polzunkōv".

Ūssip não percebeu que o discurso de Fiedossiēi significava o contrário do que ele dizia, por isso foi enganado; os ou-

vintes do bufão foram incapazes de perceber que este, aparentemente ridicularizado, ridicularizava-os e ria-se deles. Somente o ouvinte não envolvido pôde perceber os sinais de ironia e a ambigüidade do "mártir ridículo", apesar de suas dúvidas e de suas hesitações com relação à figura de Polzunköv.

Essa é, aliás, uma das características da recepção do discurso irônico, segundo Rainer Warning²³, e liga-se certamente à mobilidade da figura de Polzunköv, que oscila entre a afirmação e a negação, entre a gravidade e o riso, entre o sério e o cômico, caracterizando-se como irônica.

A elaborada construção da figura de Polzunköv, bem como o complexo jogo de enganos - inversões, reduplicações e encaixes²⁴ - com que se constrói a narrativa parecem reafirmar a literariedade deste texto de Dostoiévski. A presentificação diagética do produtor-receptor representa sinal de alerta: o leitor deve estar atento para perceber o jogo de representação do discurso, que se equilibra, como o funâmbulo Polzunköv, entre a afirmação e a negação, entre a seriedade e o riso, em suas diferentes vozes relativizadas e reduplicadas na luta pelo poder.

NOTAS

* Este artigo foi apresentado inicialmente como trabalho do curso "Análise das estruturas narrativas - os contos de Dostoiévski", ministrado pelo Prof. Dr. Boris Schnaiderman (Doutoramento em Literatura Portuguesa, USP, 1º semestre de 1983).

1. Edições consultadas:

a - DOSTOIÉVSKI, F. M. Polzunköv. Trad. de Natália Nunes.

In: — Obra completa, Rio de Janeiro, Cia. Aguilar... Editora, 1963.

b - DOSTOIÉVSKI, F. M. Polzunkōv. Trad. de Julio T. Acerte e T. Suero Roca. In: —, Relatos 2. Barcelona, Bruguera, 1976.

c - _____, Polzunkōv. In: Noites brancas e outras histórias. Trad. de Olívia Drähenbühl. In: Obras completas e ilustradas de F. M. Dostoiévski. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960.

2. No contexto cultural russo, é importante o uso do prenome seguido de sobrenome. O nome Polzunkōv usado isoladamente já indica, portanto, aquele que recebe um tratamento sem muita deferência.
3. Como se sabe, são muitos os problemas de tradução da obra de Dostoiévski, motivo pelo qual foram consultadas as várias traduções disponíveis do conto em estudo em que variam, por exemplo, as expressões usadas para caracterizar a avó da personagem; dados esses problemas, trabalho aqui com o conjunto das traduções como texto autônomo.
4. Esses significantes lembram o conto A carta roubada de Edgar Allan Poe, analisado por Lacan, em que a carta comprometedora confere poder a quem tem a sua guarda. Cf.:
LACAN, J. Seminário sobre A carta roubada. In: — Escritos. Trad. de Inês Oseki-Deprê. São Paulo, Perspectiva, 1978: pp. 17-67.
5. O estorninho (pássaro) que Fiedossiêi envia a Óssip logo após o aviso de exoneração parece significar realmente estorno: "retificação de erro cometido pelo lançamento inde-

vido de uma parcela em crédito ou débito". Cf.:

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 1. ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/d. p. 587.

É interessante observar que o jogo de palavras a partir de "estorninho" não existe no texto original.

6. As citações textuais serão feitas doravante a partir da tradução de Natália Nunes, indicada na nota 1.
7. A lenda da fênix diz que a ave prevê o seu fim e o antecipa: faz um ninho com madeiras e resinas aromáticas e o expõe ao sol para que se incendeie. Nessas chamas a fênix se consome para renascer depois.

CIRLOT, Juan-Eduardo. Diccionario de Símbolos Barcelona, Labor, 1969. p. 214.

8. Cf. BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.
9. O discurso do "homem do subsolo" de Dostoiévski é analisado por Bakhtin, que lhe indica a ambigüidade e o dialogismo inerentes,
Cf. BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., pp. 199-208.
10. A evasiva da consciência e do discurso é, segundo Bakhtin, o possível "outro" sentido da palavra e conta com a apreciação contrária do ouvinte. O sujeito condena-se a si mesmo apenas para provocar o elogio e o reconhecimento do outro. Cf.: BAKHTIN, M. Op. cit., especialmente pp. 204-208.

11. (...) sentimento repentino de triunfo que nasce da concepção de qualquer superioridade em nós, por comparação com a inferioridade de outrem ou com a nossa inferioridade anterior.

Cf. MARTINS, Abílio. Por que nos rimos? Brotéria, vol. XIV. fasc. 19, 1932.

- 12 Cf. SCHNAIDERMAN, Boris. Dostoiévski prosa poesia, São Paulo, Perspectiva, 1982. p. 125.

13. D. C. Muecke fala do elemento de inocência básica para que a ironia faça suas vítimas. Cf.:

MUECKE, D. C. The elements of irony. In: —. The compass of irony. London, Methuen & Co. Ltd. 1969., pp.14-39.

14. Samuel Johnson define a paródia como "(...) sorte d'écrit dans lequel les termes ou les pensées d'un auteur sont, à la suite d'un léger changement, détournés et adaptés à quelque nouvelle intention". Apud.

HUTCHEON, Linda. Ironie et parodie: stratégie et structure. Poétique. Paris, 36: 468-477, nov. 1978. p. 473.

15. A ironia pode assumir vários "tons": ingênuo, retórico, sagrado, científico e familiar. Cf.:

PAIVA, Maria Helena de Novais. Contribuição para uma estilística da ironia. Lisboa, Publicação do Centro de Estudos Filológicos, 1961. Cap. II, pp. 30-57.

16. Essa referência a Maria Egípcíaca constitui um elemento estranho e aparentemente deslocado no texto de Dostoiévski, e não figura nas traduções publicadas pelas editoras Aguilar, Bruguera e José Olympio, mencionadas na nota 1.

17. Segundo Tynianov, "(...) la stilizzazione comicamente motivata o sottolineata diventa parodia". (Cf.:

TYNIANOV, Jurij. Avanguardia e tradizione. Introduzione di Viktor Sklovskij, Bari, Dedalo Libri, 1968. p. 139.

Linda Hutcheon comenta que "*(...) la parodie implique plutôt une distance critique entre le texte d'arrière plan que est parodié et le nouveau texte enchâssant, une distance ordinairement signalée par l'ironie*". Cf.:

HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 468.

18. Sublinhados meus.

19. Lucien Dällenbach estuda o problema dos encaixes narrativos, que classifica em mise en abyme de enunciado, de enunciação e de código, enfatizando as suas potencialidades comunicativas, cuja função é a de colocar em evidência a construção mútua do escritor e da escrita (ou ficcionista e da ficção, como se observa em "Polzunköv"). Cf.:

DALLENBACH, Lucien. Le récit spéculaire - essai sur la mise en abyme. Paris, Seuil, 1977.

20. CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. Dictionnaire des symboles - mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris, Seghers, 1974. Vol. III, pp. 385-7.

21. Para Rainer Warning, os sinais de ironia obedecem a um código particular: endereçam-se a uma terceira pessoa presente real ou supostamente ao ato da palavra irônica. Cf.:

WARNING, Rainer. Le discours ironique et son lecteur: l'exemple de Flaubert. In: DALLENBACH, Lucien et RICARDOU, Jean (direction). Problèmes actuels de la lecture. Colloque de Cerisy. Paris, Clancier-Gunaud, 1982. pp. 123-137.

22. Beda Alleman compara o narrador irônico ao funâmbulo, prisioneiro das condições de seu próprio jogo. Cf.:

ALLEMAN, Beda. De l'ironie en tant que principe littéraire. Poétique. Paris, 36: 385-412, nov. 1978.

23. Segundo o citado autor, *Jamais la réception du discours ironique ne se fait sans hésitations, sans aboutir à des incertitudes insurmontables. De sorte que le lecteur d'un tel discours, c'est le lecteur un peu pervers qui trouve son plaisir dans cette frustration même.* Cf.:

WARNING, Rainer. Op. cit., p. 129.

24. O conto pode ser visto como um mosaico de citações, um relacionamento de três dimensões do espaço textual: do sujeito da escrita, do destinatário e dos textos anteriores, exemplificando o que diz Júlia Kristeva: "(...) todo texto é absorção e transformação de um outro texto". A Autora comenta ainda ter sido Bakhtin, o estudioso de Dostoiévski, um dos primeiros a introduzir essa descoberta da intertextualidade na obra literária. Cf.:

KRISTEVA, Júlia. A palavra, o diálogo e o romance. In:— . Introdução à semiótica. Trad. de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 64.

SONHO

RESUMO

Análise do poema "Sonho", de Cecília Meireles, com aplicação do modelo utilizado por Nicolas Ruwet em seu trabalho "Je te donne ces vers" - Esquisse d'analyse linguistique.

RÉSUMÉ

Analyse du poème "Sonho", de Cecília Meireles, une application d'un modèle utilisé par Nicolas, Ruwet dans son travail "Je te donne ces vers" - Esquisse d'analyse linguistique.

SONHO

1 Saio do sonho, da noite do absurdo:
2 Sou navegante que aborda o limite humano,
3 espuma breve.
4 Meus vestidos são de uma tristeza total:
5 da frágil superfície ao denso furo
6 profundo mar.

7 Pergunto-me por que venho
8 e por que venho assim vestida;
9 - e dos lugares do sonho, da noite, do absurdo?
10 - e do limite humano a que abordo,
11 séria e inerme?
12 Entre os dias humanos
13 e a noite ex-humana
14 que mensageiro acaso somos?
15 A que destinatários?
16 em que linguagem?
17 que mensagem?

18 Õ noite, ã sonho, õ absurdo
19 onde, no entanto, fluíamos, claríssimos! ¹

O poema "Sonho", de Cecília Meireles, apresenta-se dividido em três estrofes, com versos livres e brancos. A primeira estrofe contém seis versos, de 10, 12, 4, 12, 10 e 4 sílabas métricas, respectivamente. A segunda estrofe apresenta maior variedade quanto ao número de sílabas de cada verso, que são de 7, 8, 13, 9, 4, 6, 5, 8, 6, 4, 3 cada um. A última estrofe tem um verso de 7 sílabas e outro de 11 sílabas. O fato de os dois últimos versos da segunda estrofe rimarem não invalida a sua inclusão na classificação geral de versos brancos. Houve menos uma intenção de rima que uma contingência expressiva, tal como veremos.

No poema de Cecília Meireles não há, como foi constatado por Nicolas Ruwet em sua análise do poema "Je te donne ces vers..."², de Baudelaire, o paralelismo e a oposição dos sons aí encontrados, dada a riqueza das rimas. Num poema de dezenove versos, dos quais apenas dois rimam, não é de se esperar, na

verdade, que tal jogo de sons apareça, ao menos no tocante à rima.

No entanto, se abordarmos o aspecto fônico do texto de Cecília Meireles, poderemos apenas constatar, considerando tão somente as vogais tônicas das últimas palavras de cada verso, que elas, quanto ao timbre e à nasalidade, são:

- a) fechadas e orais. versos 1, 5, 8, 9, 18, 19;
- b) abertas e orais: versos 3, 4, 6, 10, 11, 15;
- c) nasais: versos 2, 7, 12, 13, 14, 16, 17.

Como se pode observar, dentre um total de dezenove versos, apenas seis têm vogais orais e abertas, e os demais as têm ou fechadas ou nasais. Podemos então concluir que, como o fez Nicolas Ruwet em sua análise citada, a predominância de sons fechados e nasais dá ao poema "une sonorité assez assombrie."³

Ainda que não possamos fazer um levantamento das categorias gramaticais das últimas palavras de cada verso visando a confirmar o que dissemos quanto aos sons, podemos fazê-lo com vista ao desenvolvimento de nossa análise. Na primeira estrofe encontramos, nesta ordem: substantivo, adjetivo, adjetivo, adjetivo, substantivo, substantivo. Na segunda estrofe aparecem verbos (versos 7, 10, 14); adjetivos (versos 8, 11, 12, 13); e substantivos (versos 9, 15, 16, 17). Na terceira estrofe há um substantivo e um adjetivo, nesta seqüência.

Na primeira estrofe, tal como acontece quanto à disposição dos versos pelo número de sílabas, há também uma oposição quanto à disposição pela categoria gramatical das últimas palavras de cada verso. Veja-se o quadro:

versos	nº de sílabas	categoria gramatical
1	10	substantivo
2	12	adjetivo
3	4	adjetivo
4	12	adjetivo
5	10	substantivo
6	4	substantivo

Resta notar ainda que em relação à categoria gramatical das últimas palavras dos versos há um paralelismo entre a primeira e a última estrofes, onde só aparecem nomes (substantivos e adjetivos), sendo que a segunda estrofe, ao lado destes, vai apresentar também verbos. Esta singularidade da segunda estrofe se acentua se considerarmos a variedade de sílabas métricas para cada verso, e uma assimetria em sua colocação, ao lado da uniformidade, ou seja, do paralelismo da primeira estrofe.

Em relação à sintaxe, há no poema três unidades bem marcadas, constituídas por cada uma das estrofes. Na primeira estrofe temos dois períodos distintos: o primeiro, formado pelos versos 1, 2 e 3; e o segundo, pelos versos 4, 5 e 6. Em ambos há uma oração principal - "Saio do sonho, da noite, do absurdo:" e "Meus vestidos são de uma tristeza total:" - que é seguida por um aposto (verso 2) para a primeira oração e, (verso 5) para a segunda oração, ao menos formalmente. Cada um dos apostos tem um "aposto do aposto", constituído pelos versos 3 e 6, respectivamente. O verso 2 funciona como aposto do verso 1 e contém duas orações: "Sou navegante que aborda o limite humano," e "que aborda o limite humano". Já o verso 5, aposto do verso 4, não contém nenhum verbo. Os "apostos dos apostos", versos 3 e 6, têm a mesma estrutura, variando apenas a posição do adjetivo em

relação ao substantivo. Ambos os períodos têm a mesma pontuação, o que ainda mais ressalta o paralelismo existente entre eles. Os versos 1 e 4 terminam por dois pontos, e os versos 3 e 6 por ponto final. Apenas o verso 2 é finalizado por vírgula e o verso 5, não, o que torna ainda mais ambíguo o segundo período. Os dois períodos contêm orações declarativas. Estas orações declarativas são explicadas e delimitadas pelos apostos, pela oração adjetiva e pelas locuções nominais que equivalem a uma oração adjetiva. "Espuma breve", por exemplo, equivale a "espuma que é breve". Nos dois períodos aparecem três verbos: Sair, Ser, Abordar. Abordar é verbo transitivo direto e aparece em oração subordinada; Ser é verbo de ligação nas duas orações em que ocorre; e Sair é verbo intransitivo. Dado o paralelismo e a simetria dos períodos, a subordinação adjetiva, clara ou implícita, a predicação nominal do verbo Ser nos dois períodos, o caráter apositivo dos versos 2 e 5, é-nos lícito concluir que todas se prendem à oração principal ("Saio do sonho, da noite, do absurdo") cujo verbo encerra uma decisão que as demais só farão explicar e que concede o tom declarativo comum aos versos da primeira estrofe.

A segunda estrofe, ao contrário da anterior, é composta exclusivamente por frases interrogativas. Como vimos, não apresenta também a mesma regularidade no número de sílabas dos versos, nem os conclui, como a anterior, unicamente por nomes. A estrofe, no seu conjunto, vai apresentar uma oposição com a estrofe anterior, ou seja, declaração/interrogação. Inicialmente, dado o seu caráter interrogativo, a estrofe parece mostrar um conjunto bastante uniforme. No entanto, e como veremos a seguir, pode ser dividida em duas partes distintas: a primeira, que denominaremos Parte A, engloba os versos 7, 8, 9, 10 e 11; a

segunda, daqui em diante chamada Parte B, abrange os versos 12, 13, 14, 15, 16 e 17.

A Parte A, numa rápida análise, se constitui de apenas quatro orações. Duas destas orações estão no verso 7, sendo que a primeira delas é a oração principal, e a segunda, subordinada. São elas: "Pergunto-me por que venho" e "por que venho". A seguir, no verso 8, temos uma oração coordenada à anterior e subordinada à principal: "e por que venho assim vestida;".

Nestas orações dos versos 7 e 8 temos uma interrogação indireta, indicada pelo verbo "pergunto-me" e não através de pontuação. A pontuação que finaliza o verso 8 é um ponto-e-vírgula, que estabelece uma pausa, ainda que não definitiva, entre o conjunto formado por estes dois versos e os versos seguintes. Nestes, versos 9 e 10, temos um travessão e uma conjunção coordenativa aditiva "e". Enquanto o verso 9 não tem verbo algum, não constituindo, aparentemente uma oração, o verso 10 e 11 contém uma oração adjetiva "a que abordo/séria e inerme." No entanto, apesar da coordenativa, estes versos parecem estar soltos dentro desta parte A, sem vínculo visível com a interrogação iniciada com o verso 7. Estes versos são elípticos, o que explica a sua relativa independência dentro do período. Por um lado, há uma elipse verbal; por outro, há também a elipse da locução interrogativa. Os versos que faltam nos virão da primeira estrofe e as locuções interrogativas da segunda. Escritos numa forma direta, não-elíptica, os versos ficariam deste modo:

"e por que saio dos lugares do sonho, da noite, do absurdo?"

"e por que abordo o limite humano, séria e inerme?"

Estes versos são uma interrogação direta, clara. Têm, além da ligação mais direta com os versos anteriores, 7 e 8, ligação

gramatical, já que continuam uma seqüência de coordenadas iniciada pelo verso 8, um vínculo com a primeira estrofe, ampliando e invertendo (interrogando) a proposição lançada naquela estrofe. Observa-se, além disso, um certo contraste entre estes versos e os anteriores quanto à maneira como é formulada a interrogação (indireta/direta). O verso 11 constitui um predicativo do sujeito que fala.

A Parte B é composta por quatro orações, a primeira delas constituída pelos versos 12, 13 e 14, e as três últimas por cada um dos versos seguintes. Todas as frases contêm uma interrogação direta. As três últimas orações são elípticas e completam a série interrogativa iniciada pela primeira oração da Parte B. O seu caráter elíptico e a interrogação direta que contêm fazem com que todas as orações da parte B, sendo que a primeira apenas parcialmente, se oponham ao caráter não-elíptico, linear, declarativo da primeira estrofe, e à interrogação indireta dos dois versos iniciais da Parte A. E ainda, opõem-se a ela enquanto introduzem novos termos (mensageiro, destinatário, linguagem, mensagem) ainda que implícitos nesta Parte A, oposição que sobressai se considerarmos que ela, Parte A, é uma repetição em forma interrogativa (direta/indireta) e elíptica de elementos existentes na primeira estrofe.

A terceira estrofe é também uma unidade autônoma, composta por uma oração distribuída em dois versos. No primeiro deles, verso 18, há uma seqüência de vocativos, cujos núcleos estão numa ordem diversa daquela em que apareceram anteriormente: versos 1 e 9. O verso seguinte é entrecortado, com as palavras bastante destacadas. Na ordem estão: um advérbio de base pronominal, "onde"; uma locução conjuntiva, "no entanto"; o verbo, "fluíamos"; e o predicativo do sujeito, "claríssimos". Nesta,

como na primeira estrofe, temos uma declaração. aqui reforçada pela constituição da apóstrofe e pelo ponto de exclamação final; temos também que ambas contêm um verbo intransitivo seguido por adjuntos adverbiais; que os adjuntos adverbiais de lugar donde da primeira oração (verso 1) tornam-se aqui vocativos; que ambas se opõem, pelo caráter declarativo, às interrogações da segunda estrofe.

Após esta breve análise que admitimos imprecisa e incompleta; mas com que tentamos estabelecer um jogo de paralelismos e oposições nos campos fonológico, léxico e sintático, objetivamos mostrar que, sob a aparente ausência de nexos entre as estrofes e apesar do caráter elíptico e incompleto de vários versos, há uma só unidade e uma mesma intenção.

Voltando à primeira estrofe, tornaremos a nos referir ao seu caráter declarativo, encetado pelo verso 1. O verbo Sair, intransitivo, na primeira pessoa do singular, revela uma decisão positiva, firme, inabalável. Os adjuntos adverbiais que seguem, indicam o "lugar donde". Os núcleos destes advérbios, as palavras "sonho, noite, absurdo", apesar de ligados semanticamente, - revelam aspecto onírico, supra-real, inconsciente - não se apresentam formando uma seqüência, isto é, não partem do mais concreto ao mais abstrato. Parece haver uma certa desorganização neste estado onírico, que provoca a reação expressa pelo verbo "saio". A pontuação indica que deverá haver ainda uma explicação acerca de todo este primeiro verso. É o que nos dão o verso 2 e os seguintes. O verso 2 inicia-se, como o anterior, por um verbo. É agora um verbo de ligação, cuja complementação está no termo predicativo seguinte "navegante", que se refere ao sujeito - "eu" - implícito pela desinência verbal de "saio" e "sou". Esta oração é completada pela oração seguinte, relativa, que explicita a palavra "navegante", nela funcionando co-

mo sujeito, representado pelo "que". É flagrante a relação existente entre "navegante" e "abordar", dadas as referências de ambos a mar, água, etc.. Abordar significa tocar, atingir, tocar em, chegar. Tem um sentido ambíguo, podendo refletir tanto a "abordagem de um navio" - idéia de luta; quanto a "abordagem de um assunto" - idéia de fim, objetivo. Ambas estão presentes no texto. Abordar é transitivo direto e pede um complemento: "limite humano". Limite é o mesmo que fronteira, marco, baliza. "Limite humano" significaria, portanto, a limitação do homem, a contingência humana. O verso 3 completa o sentido do sintagma nominal do verso anterior - limite humano - com um aposto: "espuma breve". Espuma, por si só, já representa o que é breve, passageiro, e é reforçada pelo adjetivo "breve" - curto, rápido, não estável. O sintagma "espuma breve" vai, portanto, trazer a idéia de brevidade, de falência, de perecível, de transitoriedade para caracterizar o "limite humano".

O verso 4 contém uma oração principal, a primeira em que aparece um sujeito claro: "meus vestidos". Este sintagma nominal (pronomes mais substantivo) reitera o "eu" já expresso anteriormente por duas vezes. Constitui uma metonímia: "vestidos" está aqui por versos, obra, poesia, essência, eu. O mesmo processo metonímico apontado por Nicolas Ruwet em sua análise.⁴ O processo metonímico caminha, pois, do mais exterior e formal - vestidos, versos, obra - ao mais interior - poesia, essência, eu. Paralelamente ao verso 2, o verbo é também de ligação e é completado por um predicativo do sujeito "de uma tristeza total". O sintagma e toda a oração serão completados pelo verso seguinte, que reforça o que dissemos anteriormente sobre "meus vestidos" e a série metonímica que suscita, além de

explicitar o sintagma nominal do predicativo, o qual implica muito mais em totalidade que propriamente em tristeza. Vejamos: a idéia de totalidade se mostra num movimento abrangente e que contém dois pares de elementos extremos. Assim, "frágil" opõe-se a "denso" como "superfície" a "forro". A esta totalidade acrescenta-se a idéia de profundidade expressa pelo verso 6: "profundo mar", que é quase um pleonasma. A palavra mar, sozinha, já encerra conotações de vastidão (totalidade) e profundidade. O verso 6 opõe-se, portanto, ao verso 3, tanto na sua carga semântica (espuma/mar - profundo/breve) quanto na disposição: substantivo mais adjetivo (verso 3) e adjetivo mais substantivo (verso 6).

Basicamente, a primeira estrofe apresenta um movimento, indicando o lugar de onde se parte, uma caracterização de quem parte, e um objetivo a ser atingido. Toda a estrofe é declarativa e exprime uma opção, uma decisão. Passemos à segunda estrofe.

Como já indicamos, esta estrofe opõe-se nitidamente à primeira, declarativa, por compor-se apenas de orações interrogativas. Como também verificamos, contém duas partes, A e B. A Parte A é quase uma repetição da primeira estrofe. Vejamos: o verbo vir correlaciona-se com o verbo sair (verso 1), num vínculo de causa e efeito, ou seja, sair implica em vir. E ainda, ambos têm a aproximá-los o fato de serem intransitivos e de referirem-se ao mesmo sujeito "eu". O verso seguinte é paralelo ao verso 4: "e por que venho assim vestida" traz a mesma idéia contida em "meus vestidos são de uma tristeza total". Nestes versos, 7 e 8, em orações ligadas ao verbo da oração principal, se traduz o mesmo que foi expresso pelos versos 1 e 4 com suas orações principais. Os versos seguintes, 9, 10 e 11,

não fazem mais que acrescentar os elementos "acessórios" da estrofe anterior: a origem - lugar donde, e o objetivo - lugar para onde. A correlação com a estrofe anterior se realiza de acordo com o que já dissemos: os elementos elípticos dos versos 9 e 10 são buscados nos versos 1 e 2 da primeira estrofe e nos versos 7 e, ou, 8 da Parte A. Esta é finalizada pelo verso 11, que contém um predicativo do sujeito: "séria e inerme". Inerme é o mesmo que desarmada, indefesa, e reafirma a oposição entre "limite humano" e "meus vestidos", ou seja, entre o mundo e o Autor, entre o accidental e o essencial. Verifique-se a oposição entre o sentido de inerme e o de abordar, o que ressalta a diferença e a desproporção entre os meios de que se dispõe - vestidos - e o objetivo proposto - o limite humano.

Nas duas partes até aqui analisadas podemos destacar alguns elementos comuns como: agente, origem, modo, fim. Apesar da oposição que ressaltamos entre a primeira estrofe e a Parte A, por um lado, e a Parte B, por outro, veremos que a oposição é apenas aparente, constituindo, primeira e segunda estrofes, uma perfeita unidade.

Seguindo, podemos observar que nos versos 12 e 13 há uma relação sintática e uma oposição semântica. Há, aqui também, dois pares de oposições: dia/noite e humana/ex-humana. Estes dois sintagmas, "dias humanos" e "noite ex-humana" correspondem, respectivamente, a "limites humanos" e "meus vestidos" e, ou, à seqüência "sonho, noite, absurdo". O prefixo "ex-" traduz idéia de extra, fora, além. Portanto, "ex-humana" é o que está fora do humano, ou seja, o que não é humano, rotineiro, quotidiano, material, perecível, falho, mas o que é ideal, poesia, essência, eu. A oposição, agora clara, não se faz entre essencial/acidental, ou entre poético/não-poético, mas entre eu/

mundo. No verso 14 temos a inclusão de mais de um elemento que reforça esta oposição: é a mudança de pessoa, que passa de "eu" para "nós". Não significa esta mudança, melhor, este "nós" um plural de modéstia, e sim o plural majestático. A interrogação constante no verso 14 não se faz, como lá está, sobre o mensageiro, que se conhece, mas, concretamente, sobre os elementos referidos nos versos seguintes: destinatários, mensagem, linguagem. O advérbio, "acaso", reforça o que vimos dizendo, ou seja, a dúvida não está no mensageiro - autor, destinatador -, mas nos demais elementos do processo de comunicação. Os três últimos versos da Parte B só fazem ampliar a interrogação do verso 14. Além disso, refletem a perplexidade ante a possibilidade de se estabelecer comunicação entre a "noite ex-humana" e os "dias humanos", entre dois estados tão díspares e conflitivos.

A última estrofe fecha o ciclo, a saída, remetendo ao ponto de partida, já desta vez ordenado: noite, sonho, absurdo. O vocativo expressa bem esta idéia de retorno. Primeiro, por repetir os termos do verso 1 e, segundo, por ser vocativo (chamamento) e constituir, no conjunto dos dois versos finais, uma apóstrofe. A proposição inicial do poema, após ter sido analisada pelo sujeito da enunciação, é refutada por ele mesmo. Isto se confirma pelo predicativo "claríssimos" que, realçando ainda mais a clareza, a essencialidade destes lugares, já que, neles, é onde "fluímos, claríssimos!". E mais uma vez a oposição "dias humanos/noite ex-humana" que, desta vez, aparece invertida. "Noite" passa a ser "luminosidade, plenitude" e "dias" se converte em lugar de "trevas, de limitação". A possibilidade de instaurar um processo de comunicação entrevisto na primeira estrofe

é recusada pelo poeta após analisar a origem e o propósito de sua obra. Apesar de abordar a condição humana, ou tentar abordá-la, sua obra se relaciona com o "limite humano" de modo duplo: enquanto este é o fim proposto e enquanto, ao mesmo tempo é barreira intransponível. A comunicação é, portanto, impossível, e ao poeta resta renunciar à sua intenção.

NOTAS

1. MEIRELES, Cecília. Sonho. In: Dispersos. Rio, Aguilar, 1972, p. 618.
2. RUWET, Nicolas. "Je te donne ces vers..." — Esquisse d'analyse linguistique. In: Poétique, (7), Paris, 1971.
3. Idem
4. Idem

A RELAÇÃO EU/TU NA LÍRICA AMOROSA BRASILEIRA

RESUMO

Caracterização da mulher-destinatária na lírica amorosa brasileira durante os períodos romântico e modernista.

RÉSUMÉ

Caractérisation de la femme-destinataire dans la poésie lyrique amoureuse brésilienne dans les périodes romantique et moderniste.

1. Introdução

Hã poemas líricos que representam o ser amado como terceira pessoa: aquela de quem se fala. Mas boa parte dos poemas líricos amorosos constituem discursos endereçados explicitamente ao outro, configurado como segunda pessoa, aquela com a qual se fala. É como se o próprio diálogo amoroso se fizesse poesia, mantendo seu caráter de relação, avesso aos modos do solilóquio.

Tais poemas endereçados se pretendem mais que expressivos: sua ação poética é assumida. Afirma-se uma intenção comunicativa que, a par de constituir um quadro retórico (é funcional no poema, sua tessitura e seus efeitos), convida-nos a uma leitura da situação social, da relação humana poeticamente estabelecida.

Mirando historicamente o fenômeno, percebemos que o Romantismo constitui um marco decisivo para a lírica amorosa, especialmente a endereçada. Primeiro, porque é quando desaparece a convenção universalizante que mascarava as tentativas de expressão poética da experiência amorosa pessoal. Segundo, porque é quando toda a literatura se inscreve num espectro sentimental, determinante da visão do mundo, de tal forma que a relação poeta/ser amado se torna metáfora da relação poeta/mundo.

Interessa-nos caracterizar o típico modo romântico brasileiro de o poeta dirigir-se ao ser amado, e verificarmos em que aspectos essa definição poética da interpelação amorosa evoluiu em nosso século, tomando o Modernismo como o momento de uma transformação possível, devido às diferenças sociais de época e à dicção revolucionária que o caracteriza.

2. Eu e tu, tu e eu

É certo que, no poema, o outro não é, de fato, um ouvinte

imediatos. Não são na literatura, mas em toda a comunicação escrita, a recepção é adiada para um momento posterior ao da enunciação; o estatuto da recepção da mensagem escrita é o de ato possível. Na fala, a réplica (inversão dos papéis eu/tu) é imediata, enquanto a escrita se condena ao silêncio do outro, quebrado apenas no momento da leitura. Para compensar essa postura solitária (e dolorosa?) o texto escrito deixa projetar uma imagem de receptor virtual, implicitamente presente e atuante.

O caso do tu da lírica amorosa não se confunde com essa imagem de leitor possível do poema. O leitor virtual nos poemas endereçados se coloca quase como um espião, que toma conhecimento de uma conversa que não lhe diz respeito, já que não é a ele, mas explicitamente a outrem, pessoa determinada, e única, a que o poeta interpela. O tu do poema endereçado é uma espécie de receptor especial, privilegiado pelo poeta. É o único leitor buscado, aquele a quem se quer influenciar, aquele a quem se quer falar. O poeta pede, reclama, convida, elogia, repreende. Constitui-se uma situação de discurso neste nível "ficcional", já que emissor e receptor são criações poéticas, que podem depreender-se de ligações diretas com situações externas ao texto. Entretanto, isso não retira dessas pessoas sua verdade existencial, sua alocação social e psíquica.

Em certa medida, podemos aplicar à relação eu/tu da lírica amorosa as questões levantadas por Pêcheux¹, visando determinar o imaginário ligado às condições de produção de um discurso:

- quem eu penso que sou para lhe falar desse modo?
- quem eu penso que você é para eu lhe falar desse modo?

A relação eu/tu na lírica amorosa pode ser encarada como um capítulo da relação homem/mulher, já que a lírica homossexual

tem caráter de exceção. Pensando diacronicamente essa relação entre os dois sexos, ocorre-nos indagar: se se transformou nos últimos anos, o papel social da mulher, de ser dependente do homem para ser cada vez mais autônomo, isso se refletiu nas relações amorosas, ou não? E, em caso afirmativo, a transformação passou à lírica?

Para responder essa questão, temos de trabalhar com uma variável: o autoritarismo, em sua apresentação poética, sob a forma de ensinamento, ameaça, repreensão, definição unilateral do contrato amoroso, etc.

3. A relação eu/tu na lírica amorosa romântica

Sabe-se que no século XIX a mulher vivia numa situação mais servil que a de hoje. Os ideais do liberalismo deixaram de fora a emancipação da mulher. É exemplar, neste caso, a posição de Rousseau, o grande ideólogo que tanto influenciou na formação do "espírito romântico":

Toda a educação das mulheres deve ser relacionada ao homem. Agradá-los, ser-lhes útil, fazer-se amada e honrada por eles, educá-los quando jovens, cuidá-los quando adultos, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida útil e agradável — são esses os deveres das mulheres em todos os tempos e o que lhes deve ser ensinado desde a infância.²

Com a Revolução Industrial, as fábricas incentivariam o trabalho feminino, mas para explorá-lo ainda mais que ao masculino, sem estendê-lo a cargos de chefia. De outro lado, a mulher burguesa permaneceria restrita ao lar, desenvolvendo virtudes domésticas, primeiro sob a autoridade do pai, depois sob a do marido. Na sociedade da época, a mulher se dividia como objeto sexual em três categorias básicas:

- a virgem;
- a esposa;
- a perdida.

A virgem é a jovem à qual se permite o namoro, autorizado pela família, e composto pelos sussurros, olhares, toques fugidios, beijos rápidos, meio roubados. A relação sexual lhe é interdita, o que condena o namorado ao apetite nunca saciado.

A satisfação dos desejos sexuais caracteriza a mulher "perdida". Perdida para o casamento e para o convívio familiar respeitável, a mulher passa a fazer do sexo o centro de sua existência, deixando-se sustentar por um ou vários homens que a desejem. Vive-se com ela a paixão sem freios, a demência dos instintos, a tortura do pecado.

À esposa fica reservado o sentimento duradouro, terno e têpido do homem que a respeita como a mãe de seus filhos, e que a espera submissa e satisfeita com o papel, nunca associado diretamente ao de parceira sexual envolvida com o prazer.

Qual ou quais destes três tipos de mulher constitui a destinatária predominante da lírica amorosa romântica?

De início, constatamos a ausência da mulher-esposa. Certo é que os poetas românticos em sua maioria não chegaram a casar-se. De todo modo, não há, em mais de duzentos poemas analisados, um que se enderece à esposa. Assim também constatamos o silêncio em torno do trabalho feminino, fato, aliás, natural, se levamos em conta a classe social dos poetas, na qual a mulher permanecia em casa, distante das atribuições do trabalho proletário. Entretanto, há um caso excepcional de fala poética endereçada a uma mulher dedicada ao trabalho remunerado. É o poema "Moreninha",

de Casimiro de Abreu, o qual, na lírica amorosa interiorana, muitas vezes se dirige a moças de classe social mais baixa, com quem se faz mais atrevido. A "moreninha" do poema é uma vendedora de flores de Indaiáçu, com a qual o poeta se assanha:

*Em vez das flores, no seio,
No seio te fui bulir!³*

A moça foge, e sua fuga, interpretada como jogo de sedução, provoca o poema que lhe é dirigido, misto de elogio e convite sexual. Não passa pelos versos a possibilidade de que a fuga significasse um desinteresse dela pelas investidas do poeta. Já no ambiente requintado do baile burguês, a segurança do poeta com relação aos interesses da virgem cortejada não é tão grande, como se pode perceber em "A Valsa", um típico poema-queixa:

.....
*E os olhos
Escuros
Tão puros
Os olhos
Perjuros
Volúvias,
Tremias,
Sorríais
P'ra outro
Não eu!⁴*

Podemos afirmar que quase sempre o poeta romântico se dirige à mulher que ele deseja mas não tem. O poema-queixa e o poema-pedido se fazem bastante numerosos. Ligando a situação de não-realização amorosa ao contexto social da época, sabemos que, ou o poeta se dirige à virgem, impedida de dar-se inteira ao jogo amoroso pelas convenções, ou se dirige à mulher fácil, deixando de lado o amor, trocado pela paixão e pelo sexo. Ora, há muitos e muitos poemas em que o poeta declara seus altos e eternos sentimentos (o que descarta a possibilidade de estar dirigindo à "perdida"), mas atribui à donzela a responsabilidade pe-

la não-realização integral do amor, como se isso dependesse dela. É um discurso meio perverso, que confunde a obediência com a indiferença. O caso dos poemas de Gonçalves Dias a Ana Amélia é excepcional, por deixarem claro que a vontade da moça estava sendo também contrariada pelos deveres sociais. Outro que exprime isso é Casimiro de Abreu, em "Amor e Medo", embora aqui todo o controle do andamento amoroso fique atribuído ao homem, já que a virgem anseia doidamente pela entrega, o que socialmente constitui uma exceção (poeticamente aceitável, entretanto).

Atribuir à mulher a responsabilidade pela não consecução da união amorosa faz parte de um processo maior que é o de mitificação da figura feminina. Muitos poemas românticos são endereçados a mulheres-deusas, donas da vontade dos poetas, os quais imploram por sinais de correspondência amorosa. Tanto quanto os poemas-queixa, os poemas-pedido são bastante numerosos na época romântica, e devem ser considerados como uma possibilidade de refutação da hipótese do autoritarismo masculino. De fato, observado o aspecto de vassalagem amorosa, deflagadora de versos que imploram, em vez de impor algo, poderíamos encarar a poesia como um território das relações invertidas, opostas às verdadeiramente dominantes na sociedade da época. Mas essa conclusão seria apressada, tanto quanto a contrária, que opta pela constatação do autoritarismo masculino deslavado. Literatura e sedução andam bem juntas, especialmente quando se trata da lírica endereçada. Isso não impede que os versos muitas vezes se façam veladamente autoritários. De doze poemas-pedido analisados⁵, três pedem que a mulher chore, e mais três que ela aja mentirosamente. Como em geral as pessoas não acham bom chorar ou fingir, podemos retomar, para esse caso, a pergunta de Pechêux (quem eu penso que sou, ou que és, para eu te falar desse modo?),

e responder: o poeta acha que ê, para a mulher, superior mesmo ã alegria ou ã sinceridade dela. Indiretamente, ele a coloca em posição servil, acreditando que ela tudo faria para agradar-lhe. Isso fica especialmente claro no poema "Tristeza", de Aureliano Lessa:

*Ah! Se me queres a teus pés prostrado,
Troca o riso por pálida beleza:
Mulher! Torna-te o anjo que hei sonhado,
Um anjo de tristeza!⁶*

Trata-se de uma tentativa de reduzir o outro ao mesmo, sem ligar ao caráter negativo da transformação.

Assim como aos poemas-pedido não faltam reivindicações esdrúxulas, aos poemas-queixa não faltam constrangedoras ameaças, ou manifestações de desprezo retaliador. A indiferença feminina não é facilmente tolerada pelos poetas. Se no Romantismo a relação poeta/mulher amada vai figurar a relação poeta/mundo, aquela, como esta, se define por um traço básico: o centramento no eu. Repudiado, o poeta reage, às vezes, com fúria, como no caso de Gonçalves Dias:

*Pobre louca, que o orgulho atormenta,
Despe a bronca vaidade que tens;
Nem a mim teu amor me contenta,
Nem me ferem teus falsos desdêns.⁷*

4. Modernismo: discurso da liberação?

Hã feministas que consideram o ano de 1932 um primeiro marco para o processo de emancipação da mulher no Brasil. É quando Getúlio Vargas reconhece o direito de voto às mulheres. Entretanto, nesta altura do século, já aumentara a participação feminina nas artes e no trabalho, este se estendendo à incipiente classe média dos grandes centros urbanos. Basta que nos lembremos da reação enfurecida de Lima Barreto contra o trabalho

e as pretensões intelectuais das mulheres para percebermos que o mundo feminino estava mudando, a ponto de incomodar alguns homens sérios.

Figuras femininas se destacam no contexto modernista por suas posições renovadoras: Tarsila, Anita Malfatti, Pagu. A boa relação entre os poetas modernistas de São Paulo e essas mulheres é significativa para representar uma transformação da condição feminina na arte e na vida brasileiras: a mulher se torna sujeito, e fala. Anteriormente, no contexto pré-modernista, avultara Gilka Machado, com uma poesia marcada pela sensualidade, bem fora dos limites do feminino convencional.

Antes, porém, de verificarmos as transformações da lírica amorosa endereçada no Modernismo, temos de demorar mais no plano social extra-literário, a fim de questionar o sentido e o alcance dos discursos da liberação sexual.

Primeiro, lembremo-nos de que nenhuma repressão sexual significa de fato uma perda do prazer, mas apenas um deslocamento. Isso quer dizer que a defesa da liberação sexual pode confundir-se com a defesa da genitalização do prazer.

O prazer romântico era o prazer difuso e atordoado, que se localizava às vezes num olhar, às vezes numa palavra, às vezes num leve roçar de mãos. Não deixa de haver um tom feminino nessa sensualidade sentimental, que não caminha para descarregar-se.

A pornografia e o puritanismo se aproximam mais do que suas aparências declaram. A abolição do carnal, característica do discurso puritano, é trocada pelo imediatismo do gozo, que não deixa de ser um modo de tentar acabar depressa com a agonia do desejo. E como é este, e não o gozo, que é produtivo, criativo, a pornografia, como representação masturbatória, em vez de impulsionar o indivíduo, vai aquietá-lo, anestesiá-lo. A grande

poesia amorosa fica fora desse jogo: nem a romântica foi puritana, nem a moderna é pornográfica. Ambas se constroem no espaço criador do desejo. As diferenças estão contidas aí, nesse território comum.

No diálogo poético homem/mulher do Modernismo, no que diz respeito à quebra de um velado autoritarismo, que rastreamos na lírica romântica, merecem destaque os "Poemas de Amiga" e os "Poemas da Negra", de Mário de Andrade. Há neles uma conotação de igualdade entre homem e mulher, que revela a assunção de uma masculinidade não superior, masculinidade que não repudia delicadezas, passividades, entregas. Isso permite a confluência entre sentimento e sexualidade, sem que um domine o outro. Sem postar-se como vassalo ou tutor, o poeta fica à vontade para jogar em seus versos o desejo sem culpa, o gozo não associado ao cansaço ou indiferença, a união que não é jugo.

Esses poemas de Mário acenam, na poesia brasileira, como uma nova possibilidade de o poeta dirigir-se à mulher amada/desejada. Entretanto, a partir do Modernismo, perceberemos não um renascimento da lírica amorosa endereçada, mas a sua retração. É significativo que, dos 466 poemas que compõem a Antologia da Moderna Poesia Brasileira, de Ferreira de Loanda, apenas 39 sejam poemas amorosos endereçados. Os poetas modernos falam ainda muito do amor, mas se dirigem pouco à amada. É certo que houve, no início do movimento modernista, um ataque à poesia de dor-de-cotovelo. A reação contra a lírica amorosa foi típica dos ímpetus futuristas. Mas ficou uma lírica que, longe de integrar o amor ao cotidiano, lhe deu toques metafísicos, e o separou da representação da figura feminina, quer como segunda, quer como terceira pessoa do discurso poético. Fora isso, ficou o humor e a sátira, que, de certa forma, são negações contrafeitas do ver-se-ajar amoroso, e do cerimonial nele envolvido.

Bandeira e Vinicius são dois poetas que puderam conservar em sua obra um grande número de versos dirigidos a mulheres. O primeiro, por ter optado por uma poética do simples, dirige-se às mulheres nomeadas (Teodora, Elisa, Antônia e outras), amantes às quais se declara com graça ou tristeza, mas sempre sem rodeios. Seu despojamento permite inclusive a presença do humor nos momentos sérios da relação poética com a mulher. Já Vinicius mantém a tradição da lírica amorosa endereçada por não se afastar das posturas românticas diante da mulher, figura para a qual se desloca e na qual se condensa toda a sua visão do mundo:

*E ponho-me a cismar... - Mulher, como te expandes!
Que imensa és Tu! Maior que o mar, maior que a infância!
De coordenadas tais e horizontes tão grandes
Que assim imersa em amor és uma Atlântida!*⁸

Ao contrário de Bandeira e Vinicius, Drummond se marca pela quase ausência de poemas amorosos dirigidos diretamente à mulher. O falar de amor parece não amenizar em seus poemas a expressão da solidão irremediável, o que se confirma pela não-representação do ser amado como pessoa com quem se fala. Em "A Paixão Medida", mistura-se a evocação erótica com a métrica, fundindo-se a mulher à poesia, numa só fruição:

*Trocaica te amei, com ternura dactílica
e gesto espondeu.
Teus lambos aos meus com força entrelacei.
Em dia alemânico, o instinto ropálico
rampeu, leonino,
a porta pentâmetra.
Gemido trilongo entre breves murmúrios.
E que mais, e que mais, no crepúsculo ecóico,
senão a quebrada lembrança
de latina, de grega, inumerável delícia?*⁹

5. Conclusão

Constata-se, entre outras, as seguintes posturas poéticas com relação à mulher-destinatária, no romantismo brasileiro:

- a. apelo sexual e apelo afetivo dirigidos a dois tipos diversos de mulher;
- b. ausência de falas à mulher no trabalho, e à esposa como tal;
- c. identificação predominante da mulher destinatária como mulher não-possuída;
- d. homem vassalo ou tutor (representação da desigualdade);
- e. queixas às vezes retaliativas;
- f. pedidos às vezes autoritários, por serem prejudiciais à realização pessoal da mulher.

Após as conquistas emancipadoras da mulher no século XX, e o avanço dos discursos defensores do sexo livre, deixa de aparecer na poesia a segregação da mulher objeto da paixão física, distinta da virgem inatingível, não possuída.

Ainda que raramente, surgem no Modernismo poemas em que o poeta se dirige à mulher como a um igual, sem estabelecer relações de vassalagem ou tutela. Mas essas relações não desaparecem da cena poética.

Continuam raríssimas as falas poéticas à mulher no trabalho e à esposa estritamente caracterizada como tal. Isso se deve em parte ao fato de que a lírica amorosa não se aproximou da poesia do cotidiano, permanecendo associada ao tom metafísico e à indagação existencial de caráter mais universalizante.

Os poemas-queixa e os poemas-pedido continuam a apresentar de vez em quando marcas do autoritarismo velado, associado à elevada auto-estima do poeta, que julga natural a mulher gravitar em torno dos desejos dele, ou estranha que isso não ocorra.

Enfim, não seria exagero afirmar que a codificação da mulher como destinatária da lírica amorosa se mantém, em certos traços básicos, igual à romântica, até hoje. Trata-se mais de uma imagem de mu-

lher que de mulheres concretas inseridas nas situações do cotidiano, como seres de carne e osso. Aliás, não só na poesia, mas em todos os aspectos da vida social, desenvolve-se uma imagem de mulher, com a qual os homens tendem a se relacionar.¹⁰

A mulher terá de assumir o molde da imagem: sua sensualidade, seu natural ou sua maquilagem, sua elegância ou sua rusticidade, seu lado "mulher-fatal" ou seu lado "mulher-criança", seus beicinhos ou seus suspiros comprovam o fato de pertencer ela ao código que eu amo, e é desse contato enfim dominado que surgirá o desejo...
(Pascal Bruckner/Alain Finkielkraut)

NOTAS

- * Trabalho apresentado ao Prof. Gilberto Mendonça Teles no Curso de Doutorado em Teoria Literária da UFRJ, no segundo semestre letivo de 1982.
1. PÊCHEUX, M. Analyse Automatique du Discours. Paris, Dunod, 1969.
 2. Apud ALVES, Branca M. e PITANGUY, Jacqueline, O Que É Feminismo. São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 34
 3. ABREU, Casimiro de. Casimiro de Abreu. São Paulo, Edigraf, s.d. p. 50
 4. Op. cit. p. 91.
 5. RAMOS, Pêricles Eugênio S. (org). Poesia Romântica. São Paulo, Melhoramentos, 1965, pp. 58, 121, 132, 135, 162, 181, 282, 295, 331, 334, 343.
 6. Op. cit. p. 181.
 7. DIAS, Gonçalves. Poesias Completas. São Paulo, Ediouro, 1965, p. 251.

8. FERREIRA DE LOANDA, Fernando. Antologia da Moderna Poesia Brasileira. Rio, Orfeu, 1967, p. 337.
9. ANDRADE, Carlos Drummond de. A Paixão Medida. Rio, José Olympio, 1980, p. 19.
10. Além das citadas nas notas anteriores, foram consultadas as seguintes obras:
ANDRADE, Carlos Drummond de. Antologia Poética. Rio, J. Olympio, 1978.
ANDRADE, Mário de. Poesia. Rio, Agir, 1969.
ANDRADE MURICY. A Nova Literatura Brasileira. Porto Alegre, Globo, 1936.
AZAMBUJA, Sônia C. Feminismo e Feminilidade: fonte de conflito. Almanaque 10. São Paulo, Brasiliense, 1979, p.5-11.
AZEVEDO, Álvares de. Poesia. Rio, Agir, 1969.
BANDEIRA, Manuel. Antologia Poética. Rio, J. Olympio, 1977.
BAUDRILLARD, Jean. De la Seducción. Madrid, Cátedra, 1981.
BEAUVOIR, Simone. O Segundo Sexo. São Paulo, Difel, 1960.
BRUCKNER, Pascal e FINKIELKRAUT, Alain. A Nova Desordem Amorosa. São Paulo, Brasiliense, 1981.
BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. 26 Poetas Hoje. Rio, Labor, 1976.
BUITONI, Dulcília H.S. Mulher de Papel. São Paulo, Loyola, 1981.

- CÂNDIDO, Antônio, e CASTELLO, J. Aderaldo. Presença da Literatura Brasileira. São Paulo, Difel, 1966.
- DAMATA, Gasparino, e AYALA, Walmir (orgs). Poemas do Amor Maldito. Brasília, Coord. Ed. de Brasília, 1969.
- LOUSADA, Wilson (org). Cancioneiro do Amor. São Paulo, J. Olympio, 1950.
- MILANO, Dante. Antologia de Poetas Modernos. Rio, Ariel, 1935.
- TELES, Gilberto Mendonça. Poemas Reunidos. Rio, J. Olympio, 1979.

O BEIJO INCONSÚTIL

RESUMO

Esta leitura, centrada na cadeia significante, mostra as relações especulares entre Peri e Ceci, numa narrativa que submete a lenda de Santa Cecília, a poesia popular ibérica e mitos indígenas a uma elaboração romântica e, sobretudo, mística.

RÉSUMÉ

Cette lecture, centrée sur la chaîne signifiante, montre des rapports spéculaires entre les personnages les plus remarquables du roman, dans un récit qui fait soumettre à une élaboration romantique et surtout mystique la légende de Sainte Cécile, la poésie populaire ibérique et des mythes de la société sauvage brésilienne.

Cette jouissance qu'on éprouve et dont on ne sait rien, n'est-ce pas ce qui nous met sur la voie de l'ex-sistence?

LACAN, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Seuil, Paris, 1975, p. 71.

Introdução

Quando se fala na retórica de O Guarani, de José de Alencar¹, pensa-se logo nas frases poetizadas que se repetem nas antologias, e de que guardo carinhosa lembrança, tantas foram as vezes que as busquei nas páginas do romance.

Mas a retórica de que agora vou me ocupar são antes outras retóricas, aliás duas, sobretudo uma - a segunda, a outra, já que a primeira se refere à identidade social, à ação dos valores culturais de uma determinada ordem simbólica sobre a prática literária consubstanciada no romance.

Deste ponto de vista, que tem sido objeto de estudos diversos, sabe-se que Peri é "um cavalheiro português no corpo de um selvagem" (p. 69); que sua "inteligência sem cultura" é dotada de "uma lógica e uma prudência dignas do homem civilizado" (p. 149). E na iminência da catástrofe, D. Antônio Mariz assim a ele se dirige:

Escuso exigir de ti a promessa de respeitares e defenderes minha filha. Conheço a tua alma nobre, conheço o teu heroísmo e a tua sublime dedicação por Cecília.
(p. 327. Grifo adicionado).

As circunstâncias políticas e o modelo romântico são naturalmente responsáveis por essa idealização do selvagem, como também das outras personagens que habitam o romance. E o que fica, em geral, da leitura de O Guarani, é um leitor persuadido por essa

imagem feita de concessão para com o índio, aliás concessão expressamente buscada pelo autor, cujo objetivo era despi-lo da "crosta grosseira de que o envolveram os cronistas."² Objetivo, por conseguinte prévio, ou possivelmente justificativa posterior, o fato é que Alencar se propôs livrar o índio do

*ridículo que sobre ele projetam os restos embu-
tecidos da quase extinta raça (26),*

opinião claramente emitida do ponto de vista da ideologia dominante e atitude que, paradoxalmente, o condenaria a um outro ridículo, na figura de um selvagem que, além das virtudes morais européias, exhibe "mãos delicadas" e "pé pequeno" (49).

Paralelamente a essa imagem, resultante de uma retórica consolatória³, costuma pairar a dúvida sobre o final da história - final aparentemente deixado à imaginação do leitor que, a essa altura, encontra-se já seduzido pela narrativa.

Tal sedução deve ter concorrido para o negligenciamento de outros aspectos não menos sedutores do romance, inerentes à pressão do imaginário e, portanto, a uma retórica contestatória que, por ser a outra, é a que merece ser de fato questionada, por decorrerem dela, em grande parte.

- 1 - a elaboração intertextual da narrativa, a partir da lenda de Santa Cecília, da poesia popular ibérica e da mitologia indígena brasileira;
- 2 - a sua feição mítica, sujeita à lei de repetição e inversão, fator de transformação dos textos de origem;
- 3 - a sua estrutura psicanalítica, que mostra no romance um processo regressivo no âmbito do sujeito do enunciado, bem como uma atitude revolucionária ditada pe-

la imaginação, atitude que, aliás, encontra reflexos manifestos no tratamento dado pelo autor à linguagem e ao aproveitamento da tradição cultural. Finalmente,

4 - a sua dimensão mística, em que se depreende no texto um processo que, à espera de melhor denominação, chamarei de avolucionário ou ovolucionário, na medida em que tende para a imobilidade absoluta - feita não de inércia, mas de equilíbrio - e, ao mesmo tempo, para a negatividade - entendida não como a negação,⁴ mas como força produtora - negatividade que, paradoxalmente, se confunde com o Todo, a pura energia.

Cecília e a Santa

A hagiografia constituía, até bem pouco tempo, uma leitura obrigatória da família e dos educandários brasileiros. Quer em publicações específicas, quer em almanaques ou mesmo em breves registros ao longo do calendário, a vida dos santos era exemplo edificante e o seu nome presidia ao batismo das crianças que no seu dia nascessem.

Alencar, que recorda ter merecido em casa, desde menino, o honroso cargo de lector, lendo para a mãe desde cartas e jornais até uma coleção de romances românticos, "devoraria" mais tarde as páginas dos alfarrábios de notícias coloniais, buscando "com sofreguidão" um tema para romance, ou quando menos um protagonista, uma cena que fosse, uma época inteira. Embora tenha revelado que para o martírio do Padre Francisco Pinto, morto pelos Índios Jaguaribes, se voltava o seu espírito "com predileção", (p.21) esta parece ter recaído em outra página ainda mais

*As duas almas cristãs,
Na cruz
Um beijo tornou irmãs. (p.200)*

D. Antônio Mariz não promete a filha em casamento a Peri, mas confia-lhe a sua guarda. E a jovem, que sempre sonhara converter o Índio, em pleno dilúvio insiste ainda nesse propósito missionário, esperando feliz compartilhar com ele a mesma morte,

*com a sublime resignação evangélica, que
só dá a religião de Cristo. (p.353)*

Ceci e a Mãe de Deus

A escolha de Cecília para nome da heroína de uma estória inspirada, em grande parte, no tabu religioso, não deve, pois, ter sido arbitraria, como aliás são também sobredeterminados outros nomes de personagens de ficção que tenho analisado.⁶

E considerando o fato de que Peri só se refere à jovem chamando-a de Ceci, esse nome merece ser também questionado.

É certo que o apelido tem, em geral, uma função afetiva. Principalmente pelo fato de ser essa maneira carinhosa de chamar a moça um comportamento exclusivo de Peri, tal motivação afetiva assume uma importância maior na narrativa.

Ao ouvi-lo chamá-la assim, Cecília pergunta-lhe se não sabe pronunciar o seu nome. E o narrador observa, sempre dentro da ótica de idealização do Índio, que, apesar de ser impossível aos selvagens a articulação do l, Peri repete o nome com perfeição. Daí ela indagar, curiosa, por que razão prefere ele chamá-la de outra forma, ao que responde de uma maneira que, como veremos adiante, é ambígua:

- Porque Ceci é o nome que Peri tem dentro da alma. [141. Grifo adicionado].

Mas uma justificativa lógica é logo apresentada. A moça pergunta ao pai o que significa ceci em língua indígena, respondendo este que se trata de um verbo: doer, magoar.(p.140/1).

O narrador explica igualmente o nome do herói, ao se dirigirem a ele as mulheres de sua tribo:

- Peri, primeiro de todos, tu és belo como o sol, e flexível como a cana selvagem que te deu o nome.[p.126. Grifo adicionado]

Aliás, ao ser introduzida na narrativa, a personagem já se apresenta com o seu epíteto:

talhe delgado e esbelto como um junco selvagem.(p.49. Grifo adicionado)

A pertinência desse epíteto quanto ao corpo que se distende com "a flexibilidade da cascavel ao lançar o bote" (p.52) e que, na luta para arrancar a palmeira, parece despedaçar-se "nessa distensão horrível" (p.355), decorre do fato de que a cana, o junco, a haste flexível, enfim, configuram um símbolo fálico. E Peri é, no romance, a representação do falo:

Ativo, nobre, radiante da coragem invencível e do sublime heróismo de que já dera tantos exemplos, o índio se apresentava só em face de duzentos inimigos fortes e sequiosos de vingança. (p.270)

O número de inimigos, na verdade, não importa. Eis como fala a Ceci:

Sejam mil; Peri vencerá a todos, aos índios e aos brancos. [p.250]

Sua disposição permanente é a de defender sua senhora "contra o mundo inteiro". (p.234) Onipotente e omnipresente, surpreende os inimigos, caindo no meio deles

sem que pudessem saber se tinha surgido do seio da terra, ou se tinha descido das nuvens. [p.270]

O curioso é que esse poder, apesar de ilimitado, sofre permanente ameaça, como se pode ver pelas inúmeras variantes da frase

Peri, correndo mil perigos [p. 244. Grifo adicionado],

que, além da dimensão semântica, tem sem dúvida uma função transracional na cadeia significante⁷, no jogo de significantes, pelo fato de a palavra perigo encerrar o nome do herói.

E viver, para ele, é

viver para a sua senhora, criar em torno dela uma espécie de providência humana [p. 197]. Grifo adicionado)

Aí podemos observar mais um aspecto da sobredeterminação desse nome, que é prefixo em português. Peri: em torno de.

Circunstância igualmente estrutural na narrativa é ainda o fato de que Cecília passa a ocupar a vida de Peri no momento em que este se separa de sua mãe, adquirindo a jovem uma função metafórica. E o fator dessa condensação - o objeto metonímico que proporciona o deslocamento - é a imagem de Nossa Senhora, a mãe dos brancos, que o índio vê na "casa da cruz" e a quem atribui o salvamento de sua própria mãe.

Quando esta o chama para partirem, e ele diz - "Peri não voltará ao teu seio" (p. 139) - a mulher exclama, irada:

A virgem branca salvou tua mãe; devia deixá-la morrer, para não lhe roubar seu filho. Uma mãe sem seu filho é uma terra sem água: queima e mata tudo que se chega a ela. (p. 139)

Ao ver Cecília pela primeira vez, o índio a toma por uma encarnação da imagem que vira na igreja, e suas relações com a jovem são ambíguas: ele se propoe permanecer junto dela - em torno de - para protegê-la de perigos - enquanto estes pairam constantemente sobre a sua própria vida, a ponto de Cecília lhe dar de presente um par de pistolas, para protegê-lo:

Quando correres algum perigo, lembra-te de que Cecília as deu para defenderem e salvarem a tua vida. (p.82. Grifo adicionado).

Peri mete as pistolas na cintura e, em mais de uma oportunidade, recebe a proteção de Ceci, através de D. Antônio, que lhe diz:

- É a minha companheira fiel, a minha arma de guerra; nunca mentiu fogo, nunca errou o alvo: a sua bala é como a seta do teu arco. Peri, tu me deste minha filha; minha filha te dá a arma de guerra de seu pai. (p.128)

Peri afirmara não voltar ao seio da mãe. Entretanto, como o prefixo que lhe preside ao nome, não logra ter vida autônoma e pre - fixa - se a uma metáfora, do mesmo modo que coloca em torno de si próprio a clavina de D. Antônio:

- Esta arma que vem da senhora, e Peri, farão um só corpo. (p. 128. Grifo adicionado)

Sendo o "anjo-da-guarda" de Cecília, o "escravo para satisfazer ao seu menor desejo" (p.245), ele inverte a função materna, pois é exatamente isso que a criança espera da mãe. Peri é, pois, o desejo do desejo de Ceci. Sua condição de falo, é a sua senhora que lhe confere, inclusive presenteando-o com objetos que são, eles também, símbolos fâlicos. É ela que, na sua função de espelho, lhe proporciona uma identidade do que não é idêntico a si mesmo, mas ao outro,^B ao imaginário, o idêntico afinal a ela própria, cujas cores se refletem nas armas e nos

pertences do herói:

Azul e branco eram as cores de Peri; eram as cores dos olhos e do rosto de Cecília (p.187)

E até o nome que o Índio lhe dá guarda com o seu uma feição especular⁹:

P	E	R	I
C	E	C	I

E há mesmo uma passagem em que as duas personagens chegam a confundir-se. Trata-se do episódio em que Álvaro percebe que Peri já adivinhou os seus sentimentos para com Ceci, e, principalmente, sugere conhecer os da jovem com relação a ele.

Eis as palavras do Índio:

- Peri sabe por que fala assim; tem olhos que vêem, e ouvidos que ouvem; tu és para a senhora o sol que faz o jambo corado e o sereno que abre a flor da noite.

- Peri! ... exclamou Álvaro.

- Não te zangues, disse o Índio com doçura; Peri te ama, porque tu fazes a senhora sorrir. A cana quando está a beira d'água, fica verde e alegre; quando o vento passa, as folhas dizem Ce-ci. Tu és o rio; Peri é o vento que passa docemente, para não abafar o murmúrio da corrente; é o vento que curva as folhas até tocarem n'água. [p.150. Grifo adicionado]

A cana, que é o epíteto de Peri, passa a designar também a Ceci. E a condensação é reforçada pelo fato de as folhas se autoneomarem pela ação do vento, que com elas cicia, no seu cio, nessa metáfora - necessariamente subversiva - do seu ambíguo desejo.

A Encarnação do Logos

Como vimos de início, a pretendida abertura do final do romance é, sobretudo, resultado do caráter sedutor da narrativa.

Esta leitura pretende mostrar, no entanto, que, apesar de seus princípios europeus, Peri, que passa por provas sucessivas ao longo da narrativa, nesse episódio cosmogônico da inundação subverte a ordem ideológica em nome de um "Senhor do céu" ambíguo, cujo logos, recitado pelo índio "em tom solene", não é o da igreja de Cristo, mas o da casa de Tamandaré, que,

"forte entre os fortes, sabia mais que todos. O Senhor falava-lhe de noite; e de dia ele ensinava aos filhos da tribo o que aprendia do céu." [p.354. Grifo adicionado]

Ora, tendo o mito um caráter exemplar, ou seja, constituindo ele a lei das sociedades arcaicas¹⁰, o fato de Peri recitar a palavra sagrada - que o narrador tem o cuidado de inserir na narrativa entre aspas - só deixa uma direção para o desenrolar da estória: o repetir-se o destino de Tamandaré e sua esposa, isto é, descerem da palmeira e povoarem a terra.

O mito desempenha aí uma função especular, e, através de uma nova transposição de código, faz dessa passagem um microcosmo, cuja força propulsora organiza a narrativa de forma a refleti-lo.¹¹

O mito antecipa, portanto, o desfecho do romance, e é interessante observar a transformação por que passa a versão sagrada ao ser atualizada por Peri, pois é claro que o episódio heróico que se segue não constitui passiva repetição, mas uma variante desse mito cosmogônico, condicionada pelo contexto da narrativa.

A diferença está em que Tamandarã não precisa fazer qualquer esforço para arrancar a palmeira do chão, pois a corrente a desprende ao cavar a terra. Ele e a mulher pertencem àquele mundo e nada mais fazem que dar continuidade à tradição. Peri, entretanto, apesar de ser também um selvagem, encarna até então os valores portugueses e escraviza-se à jovem senhora que, por ser a única sobrevivente da casa de D. Antônio Mariz, nem por isso é menos representante daquela cultura em extinção. Daí, e sempre em função das relações intertextuais que estamos considerando, a necessidade de Peri arrancar a palmeira, numa "ce-na estupenda, heróica, sobre-humana", que o narrador chama ainda de "sublime loucura". (p. 355)

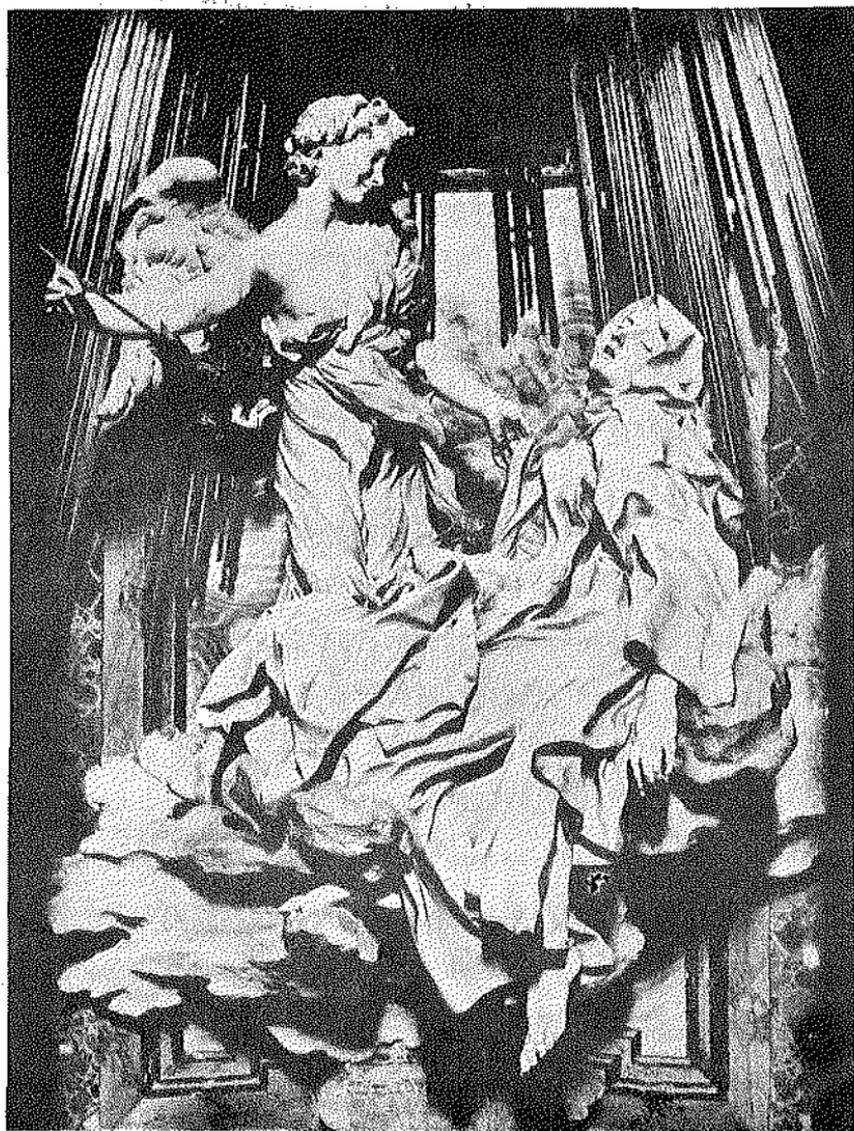
Através dessa metáfora de luta revolucionária, consegue o selvagem conquistar o poder com suas próprias forças, transformando-se assim em ato a palavra sagrada de que Peri já era o detentor.

Após ter iniciado a companheira na nova ordem simbólica que se instaura, é bem significativa a observação do narrador, no sentido de que Ceci ouvia bebendo uma a uma as palavras do guarani, "como se fossem as partículas do ar que respirava." (p. 354).

É exatamente essa a forma por que se processa a sedução ideológica, e ao mesmo tempo em que se submete à sua palavra, a jovem aconchega-se ao herói, que passa a encarnar o poder supremo:

- Meu Deus... Peri! (p. 355. *Griço adicionado*)

No princípio, era o Verbo. E, como veremos adiante, eis que se faz também carne.



Bernini: Santa Teresa de Jesus

A verbalização da carne

Desse momento em diante, o performativo domina o diálogo.¹²

Trata-se neste caso de uma força ilocucionária que tudo investe na linguagem, pois desde logo se estabelece um claro divórcio entre as palavras de Ceci - reiterada promessa de amor eterno, e fraterno, no seio de Deus - e a sua atitudeterna:

Ela embebeu os olhos nos olhos do seu amigo, e lânguida reclinou a loura fronte. (p. 355. Grifo adicionado)

As mais recentes pesquisas sobre o performativo incidem na promessa, considerada como modelo dos atos de fala em geral.

Para Searle, a promessa é o melhor exemplo de ato ilocucionário, pelo fato de apresentar, como um terreno montanhoso, nítidos contornos. Shoshana Felman, ao contrário, acredita serem as sombras tão esclarecedoras do performativo quanto a própria limpidez dos contornos.

As sombras estão por certo relacionadas com a abordagem psicanalítica que, numa articulação com o enfoque filosófico - e sobretudo a partir do texto literário - deflagra

um escândalo irredutível: o escândalo (ao mesmo tempo teórico, empírico, histórico) da relação incongruente mas indissociável, entre a linguagem e o corpo; o escândalo da sedução do corpo humano enquanto ele fala - da promessa de amor enquanto é ela por excelência a promessa que não pode ser cumprida: o escândalo do animal prometedora na medida em que promete, justamente, o insustentável.¹³

Ora, se a promessa de amor é, em princípio, aquela que não se pode cumprir, a promessa de Cecília, como promessa de um amor transcendente a efetivar-se "no seio de Deus", é duplamente inviável, não só pelo fato de ser uma dupla promessa - uma de amor a Deus, outra de amor a Peri - mas porque promete o que

não possui, ou só possui em potencial, ou seja, a vida eterna.

Essa imagem de Ceci evoca-me outra imagem - esta, imagem de santa, a Santa Tereza de Bernini (Fig. 1), que Lacan fez reproduzir na capa de seu Seminário XX - Encore - para ilustrar, antes de tudo, o seu discutido conceito de real -

um real que nada tem a ver com aquilo que o conhecimento tradicional tem afirmado, e que não é aquilo que crê, realidade, mas antes fantasma.

O real, eu diria, é o mistério do corpo ao falar, é o mistério do inconsciente.¹⁴

Nesse momento cosmogônico, não falta o nascimento, ou o renascimento, pelo sopro sagrado.

Como Deus cria o primeiro homem soprando na argila, e a Virgem Maria é fecundada pelo sopro divino, o Espírito Santo; como a Bela Adormecida, que desperta de seu encantado sono pelo beijo de seu Príncipe, assim também Ceci renasce ao ter a face bafejada pelo hálito de Peri.

É esse sopro que faz com que, pela primeira vez, os

castos rubores e lânguidos sorrisos (p.356. Grifo adicionado),

atraícionem as promessas da virgem, nesse escândalo do corpo que, ao assumir ele próprio a fala, deixa entreabrir-se a boca não mais para as palavras, mas para o êxtase:

os lábios abriram como as asas reas de um beijo soltando voo. (p. 356. Grifo adicionado)

Mas não nos deixemos levar por essa promessa de amor virginal votado às núpcias; votado não à morte, mas à sorte - sorte de Tamandaré e sua esposa, destinados a descer da palmeira e a povoar a terra, cumprindo o fado do seu nome, ao mes-

mo tempo objeto e sujeito do mando.

É o texto, agora, que nos dirige a palavra, que nos interpela, trazendo-nos de volta desse amor adolescente, para lembrar que Peri e Ceci não são mais que personagens que se defrontam em espelho, no espaço virtual de um mundo apenas possível.

Referindo-se ainda a Santa Teresa, e a outros místicos, comenta Lacan:

*basta contemplar em Roma a estátua de Bernini para compreender logo que ela goza, não resta dúvida. E de quê goza ela?!*¹⁵

Tal pergunta bem poderia se referir a Cecília. Nos braços do herói, ela experimenta

o enlevo que deve ser o gozo da vida eterna. (p.355.Ghi-fo adicionado)

De onde viria, pois, esse gozo? De Deus? De Peri? Entretanto, ao exclamar "Meu Deus... Peri!" não os confunde ela a ambos numa mesma prece?

Melhor é nos atermos àquilo que, desde o princípio, no texto está dito: que Peri deseja da virgem a beleza, a pureza, a claridade dos olhos azuis, a alvura da pele. E enquanto Cecília não faz a Álvaro qualquer declaração de amor, Peri a este se declara, em nome do amor que lhe devota "a sua senhora".

E pergunto então por minha vez ao texto, e àqueles que, neste momento, comigo estejam seguindo o leito desta leitura -

que beleza será essa? que força terá essa alvura, que faz do Álvaro o bem-amado? o que terá impulsionado a narrativa de modo a eliminar do universo ficcional esse amante frustrado

de que não resta memória, não se abrindo os lábios da virgem para Álvaro nenhum, para nenhum alvo? Que beijo será esse, soltando vôo, beijo que jamais pousará em outra boca, que se basta em adejar?

Como que seduzido por esse tipo de satisfação ligada "ã instância pura da pulsão oral", satisfação que se viu obrigado a distinguir do "puro e simples autoerotismo da zona erôgena", Lacan chamou de

metáfora LUMINOSA ¹⁵ (Ênfase adicionada)

ã imagem

de uma boca que se beijasse a si mesma (ênfase adicionada)-

metáfora que ele diz ter surpreendido em Freud, em algum lugar.

E no clima dessa mesma sedução, insisto em perguntar:

aonde se dirige esse beijo inconsútil, senão ao circuito da própria boca, entreaberta para o alimento nenhum?

Momento de integração no Todo, não será o êxtase místico a representação do vazio absoluto, e - paradoxalmente - ao mesmo tempo, e dentro do tempo, a representação de uma atemporal plenitude?

NOTAS

1. ALENCAR, José de. O Guaraní. Rio, Editora Letras e Artes, 1964.

A numeração das páginas será indicada junto ao texto da citação;

2. Idem, Como e porque sou romancista. In: op. cit., p. 26;

3. Cf. ECO, Umberto. A estrutura ausente. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971, p. 78;
4. KRISTEVA, Julia. La Negativité: le rejet. In: —, La révolution du langage poétique, Paris, Editions du Seuil, 1974, p. 101-150.

A discussão do conceito de negatividade, exposto por Hegel em A fenomenologia do espírito, é direcionada nesse trabalho para o campo da prática literária;

5. Cf. PETIT ROBERT 2, Dictionnaire universel des noms propres, SNL - Le Robert, Paris, 1981;
6. Cf. RAMOS, M. Luiza. "O latente Manifesto", in Ensaio de Semiótica nº 2, B. Horizonte 1979; "A teia da Odisséia", in Ensaio de Semiótica, nº 4, B. Horizonte 1980; "Variações sobre a travessia", in Ensaio de Semiótica, nº 6, B. Horizonte, 1981.
7. Cf. LACAN, Jacques. L'instance de la lettre dans l'inconscient. In: Écrits. Paris, Editions du Seuil, 1966, p.502 e segs.;
8. Idem, La topique de l'imaginaire. In: — Le Séminaire, Livre I, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 87 e segs.
A discussão sobre o imaginário (o outro) e o simbólico (o Outro) na constituição do real é uma das principais contribuições de Lacan à psicanálise e encontra-se praticamente em todos os seus escritos;
9. Idem, Le stade du miroir comme formation de la fonction du Je. In: Écrits, op. cit., p. 93 e segs.
Esse ensaio é o ponto de partida para o estudo da imagem especular, que, entretanto, é também discutida ao longo da obra;

10. Cf. ELIADE, Mircea. Mito e realidade, São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 11 e segs.;
11. Cf. DALLENBACH, Lucien. Le récit spéculaire, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 76 e segs. ;
O autor desenvolve o conceito de mise-en-abime, colocado por A. Gide e exemplificado pelo seu romance Les faux monnayeurs;
12. Cf. AUSTIN, J. L. Quand dire c'est faire. Trad. de Gilles Lane, Paris, Editions du Seuil, 1970.
As palavras performativas, que desempenham uma performance, diferem das palavras em geral por não se caracterizarem pela referência e sim por efetivarem um ato;
13. FELMAN, Shoshana. Le scandale du corps parlant. Paris, Editions du Seuil, 1980, p. 13;
14. LACAN, Jacques. Le Séminaire, Livre XX - Encore, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 118;
15. Idem, idem, p. 70;
16. Idem, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis - Seminario XI. España, Barral Editores, 1977, p. 184-5.
São dessa página também as citações que não se encontram numeradas no texto, à mesma página 26.

O TEXTO COMO PRODUTIVIDADE*

Para Zélia

RESUMO

O termo produtividade, associado ao conceito de texto, foi formulado por Julia Kristeva. Entretanto, esse termo já existia no interior das relações capitalistas para designar o mecanismo de controle do tempo e do trabalho do operariado. Meu estudo tentará estabelecer a relação entre esses dois sentidos.

RÉSUMÉ

Le terme productivité, associé au concept de texte, a été formulé par Julia Kristeva. Ce terme, néanmoins, existait déjà à l'intérieur des relations capitalistes pour désigner le mécanisme de contrôle du temps et du travail de l'opéariyat. Mon étude essaiera d'établir le rapport entre ces deux sens.

O escorpião cravando-se o agulhão,
farto de ser um escorpião mas ne-
cessitado de escorpionidade para
acabar com o escorpião.
(Rayuela - Cortázar)

O homem se define enquanto tal pelo trabalho.

Você sabe que na verdade, o que o oleiro faz é cobrir o vento, o nada, porque uma peça de barro é isso: uma separação no vazio. Eu quando estou trabalhando, não penso no vaso, na vasilha: penso no espaço que estou tapando. Não foi o que Deus fez? O que ele fez foi isso, foi mudar a forma do vazio. Ou não foi mesmo? Ah eu não penso no barro, mas como vai ficar o canto de lugar que eu vou cobrir!

Assim fala Medinho - o oleiro do Vale do Jequitinhonha - sobre seu fazer: um transformar, um marcar com a mão o barro que preenche os vazios do homem.

O homem se define e se afirma como tal pelo seu trabalho.

O primeiro ato histórico desses indivíduos, através do qual se distinguem dos animais não é o fato de pensarem mas sim o de produzirem os seus meios de subsistência².

No seu trabalho de transformação da natureza, o homem não somente age mas representa, critica, pensa e reflete sobre o seu agir em íntima e indissolúvel relação com o seu fazer, mesmo que ele não se aperceba disso. Assim, tanto a produção material como a espiritual carregam em si a marca do homem: são trabalho seu.

Já desde a etimologia da palavra "poeta" (poien = fazer; poiētes = aquele que faz) afirma-se radicalmente este laborar a materialidade da linguagem, este criar do poeta.

Pode-se referir a consciência, a religião, a arte e tudo o que se quiser como distinção entre os homens e os animais, porém esta distinção só começa a existir quando os homens iniciam a produção dos seus meios de vida, passo em frente que é consequência da sua organização corporal (...). A produção de idéias, de representações e da consciência está em primeiro lugar direta e indiretamente ligada à atividade material e ao comércio dos homens, é linguagem da vida real³.

A sociedade industrial moderna, contudo, cunha a praxis humana de uma forma específica. Cunha-a sob o signo contraditório da divisão, do esfacelamento.

E dentro da produção industrial, o termo "produtividade" guarda ainda uma especificidade maior, que assume função importante no promover e sustentar o todo contraditório dessa sociedade.

A produtividade industrial define-se como o quociente de produção pelo tempo de duração de trabalho, ou seja, uma medição rigorosa e maquinal, devoradoramente cronológica e desumana do "quantum" um operário produz.

*Volto para casa esfaldado e ansioso. Por que dõem todos os meus membros? Por que as costas me incomodam? E as coxas? Afinal de contas, o maçarico e a espátula não eram tão pesados assim... Sem dúvida, a repetição de movimentos idênticos. E a tensão para dominar a falta de jeito. E por ter ficado em pé tanto tempo: dez horas. Mas os outros fizeram a mesma coisa. Estarão eles tão exaustos quanto eu?*⁴

Na fala soluçada do operário da linha de produção, a expressão de um trabalho mecânico - alienado e alienante - que não realiza porque o homem não se apodera de seu processo como uma totalidade. Na segmentação da linha de montagem da linguagem a impossibilidade de o homem reconhecer-se criador.

Produtividade: um controle político do tempo e ritmo corporais. O trabalhador sempre deixa sua marca no objeto queaju-

da a fazer. Mas dessa mesma marca é alienado, uma vez que do objeto só faz uma parte. O objeto, no entanto, de forma rude, também lhe marca o corpo. É o maçarico que lhe sulca as mãos, a máquina que lhe imprime marcas.

Na Idade da Máquina, a mão teria, por acaso, perdido as finíssimas articulações com que se casava às saliências e reentrâncias da matéria? O artesanato, por força, recua ou decai, e as mãos manobram nas linhas de montagem à distância de seus produtos. Pressionam botões, acionam manivelas, ligam e desligam chaves, puxam e empurram alavancas, controlam painéis, cedendo à máquina tarefas que outrora lhes cabiam. A máquina dócil, e por isso violenta, cumpre exata o que lhe mandam fazer; mas, se poupa o músculo do operário, também sabe cobrar exigindo que vele junto a ela sem cessar: se não, decepa dedos distraídos. Foram oito milhões os acidentes de trabalho só no Brasil de 1975.⁵

Nomear uma prática, através do sentido imanente ao nome, já significa de alguma forma classificá-la como ideológica. O texto, como produtividade, inscreve-se na praxis humana. E como todo trabalho humano, nasce e se produz como contradição.

Nasce o texto mergulhado nas entranhas da língua, naquilo que a língua tem de mais entranhado e estranhado. As entranhas: não o lugar do entendimento, mas o "locus" privilegiado do amor.

Diz Dêcio Pignatari⁶ que o poeta é um radical pois remexe nas raízes da linguagem comunicativa que a gramática codifica. A produtividade do texto altera a língua.

*Uma lata existe para conter algo
mas quando o poeta diz:
Lata
Pode estar querendo dizer
o incontível.⁷*

Através dessa produção que altera a língua, o poeta participa da modalidade da transformação do real: transforma a língua, descolando-a de seu inconsciente. O texto é uma produtividade que faz aflorar à superfície consciente da língua o seu incons-

ciente.

O texto representa/apresenta a língua arrancada contraditoriamente de seu automatismo habitual. Sem esse trabalho "textual", a língua estaria condenada a uma repetibilidade infinita.

O alvo da produtividade textual: a significância, o trabalho de diferenciação e confronto que se pratica na língua.

*Uma meta existe para ser um alvo
Mas quando o poeta diz:
meta
Pode estar quezendo dizer
o inatingível.⁸*

O trabalho com o texto, o trabalhar a língua faz aflorar de forma explícita esse confronto: a abertura da obra que se quer total e que se propõe a um papel de desestabilização ideológica no "locus" privilegiado da ideologia - a linguagem - entra na cadeia significante, afirma-se também como prática ideológica, como produção/produto. No dizer de Barthes⁹, a sociedade devolve ao poeta uma linguagem carregada de sentidos que ele muitas vezes não quis para sua escritura. Sua abertura, pelo fato mesmo de se afirmar como tal, reitera a criação como uma centelha de possibilidade de apreensão do real no momento fugaz de seu não fechamento. Essa apreensão, contudo, possível enquanto produtividade, é-lhe devolvida como produto. É o mesmo Barthes¹⁰ que afirma não haver escritor que não seja um dia pinçado pela malha da ideologia, a menos que desista de confundir o seu ser com o da linguagem.

Assim, a produtividade textual inscreve-se 'na' e é inscrita "pela" contradição que marca o todo social. Produz o real de forma contraditória e dialética, produzindo, simultaneamente, a contradição que define esse real.

Mas como essa produtividade cunha o real? Cunha-o descen-
trando-o, criando uma zona de multiplicidade de marcas e inter-
valos. Uma inscrição, uma prática cujo centro - emanador do po-
der por excelência - é lãbil e escorregadio, afirmando-se como
uma polivalência sem unidade possível.

Ao mesmo tempo, cumpre papel na cena histórica porque tra-
balha a materialidade da língua. Mas, é um papel de cunho espe-
cífico, que se distingue, por definição, de outras práticas hu-
manas.

*A Poesia não é uma realidade de ordem inferior à eco-
nomia: também ela é do mesmo modo realidade humana, em-
bora de gênero e forma diversos, com tarefas e signi-
ficado diferentes. A economia não gera a poesia, nem
direta nem indiretamente, nem mediata nem imediatamente:
é o homem que cria a economia e a poesia como pro-
duto da praxis humana.*¹¹

A produtividade do texto é, então, uma praxis específica no
interior das produções humanas. É uma duração, não à margem ou
acima do tempo, mas participante do sistema social estruturado
como linguagem, sistema esse que abarca o trabalho humano na sua
totalidade. A produtividade chamada texto simultaneamente pró-
duz e é produzida pelo sistema social:

*O caráter dialético da praxis imprime uma marca inde-
lével em todas as criações humanas. Logo também sobre
a arte. Uma catedral da Idade Média não é apenas ex-
pressão e imagem do mundo feudal; é ao mesmo tempo um
elemento da estrutura daquele mundo. Não só reproduz
artisticamente. Toda obra de arte apresenta um duplo
caráter em indissolúvel unidade: é expressão da reali-
dade, mas ao mesmo tempo cria a realidade que não exis-
te fora da obra ou antes da obra, mas precisamente ape-
nas na obra.*¹²

*Por isso não se meta a exigir do poeta
que determine o conteúdo em sua lata.*¹³

Em sua especificidade enquanto produtividade, o texto-ain-
da que dentro da precariedade - desarticula, na contradição, a

cadeia comunicativa. Dissolve e multiplica os sujeitos da escritura, solapando o "logos" e o "locus" que lhes destinava a lógica cartesiana. Destrona o belo, checendo com isso a "literatura" e escrevendo/inscrevendo-se como escritura.

O poeta é um guerrilheiro de linguagem. Combate-a com o corpo, no próprio corpo, uma vez que para ele a linguagem é pele e pulsão.

O texto apresenta-se a si mesmo. Bem verdade que sô pode fazê-lo enquanto formalização. Mas não se reduz a ela. Figura - na sua complexidade criadora - a contradição da praxis humana.

*Na lata do poeta tudo/nada cabe
Poís ao poeta cabe fazer
com que na lata venha a caber
o incabível.¹⁴*

Todo texto literário é, em princípio, partícipe em maior ou menor grau dessa produtividade. Mesmo assim, pode-se marcar, historicamente, o advento de uma prática escritural definida pela radicalidade do trabalho textual. No término do século XIX, há o aparecimento de textos que, na sua própria estruturação, se pensam como irredutíveis à representação codificada, da lógica formal. Esse pensar firma-se na economia interna da obra, e diria, o faz de modo dramático.

Por um momento, o escritor recupera o artesão e - num instante, na produtividade - lança uma palavra não marcada, que desestrutura o lugar privilegiado do locutor. Construir a escritura, o texto, como diz Barthes¹⁵, é fazer um discurso sem possibilidade de réplica. A réplica se abre e pertence somente ao outro.

*Deixe a meta do poeta
Não discuta.¹⁶*

Segundo Kristeva¹⁷, a produtividade do texto - esse trabalho translingüístico com a língua - não é valorizada socialmente. A sociedade só valoriza o efeito, o produto - a mercadoria que se consome, que obedece às leis estabelecidas pelo mercado.

*Deixe sua meta fora da disputa.*¹⁸

A sociedade substitui a intransitividade do dizer textual pela representação.

*Meta dentro e fora*¹⁹

Transforma um ato fundador em fundação alicerçada com o ciamento da ideologia. Reifica - torna res, coisa - uma prática que se quer produtividade livre e criadora.

*Lata absoluta*²⁰

Segundo ainda Kristeva, cabe ao trabalho crítico a recuperação dessa variante social não valorizada que é o texto. Mas que o recupere enquanto prática não fechada.

*Deixe-a simplesmente
Metaforar*²¹

Faz-se necessária uma reflexão que capte a "totalidade", em processo, na sua abrangência contraditória. Uma reflexão que tire suas leis do próprio processo histórico real para que se possa tomar a produtividade na sua maturidade máxima²².

Visto dessa maneira, o ato de produzir não exclui a invenção. Cria brechas no reificado para que se insinue a possibilidade de outras linguagens, outras formas que, ainda que rechaçadas pela sociedade, guardam sua validade como "produtividade".

*Cria-se, então, um espaço de fruição. Não é a "pessoa" do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do fruir: que os dados não estejam lançados que exista um jogo...*²³

O trabalho teórico/crítico deve alargar esse espaço, nele introduzindo, como um valor, práticas socialmente desvalorizadas.

Como bem lembra Kristeva²⁴, nossa sociedade substituiu o curandeiro pelo médico. Mas, ainda hoje, diariamente morrem milhares de pessoas. Os tecnocratas explicam-se mutuamente em economês, dão empacotadas as soluções para as crises e elas se repetem.

Não haverá outras formas válidas de sentir? Não há conhecimento na economia praticada no "drible" diário da dona de casa do povo? Não será isto um saber? E a medicina popular? Não "responde" ela, muitas vezes mais eficazmente, a espaços que o academicismo não logra atingir?

*Não há lume de profecia mais certo no mundo do 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 e então consultavam as entranhas. Se quereis profetizar futuros, consultai as entranhas dos homens sacrificados: consultem-se as entranhas dos que se sacrificaram e dos que se sacrificam; e o que elas disseram, isto se tenha por profecia. Porém consultar de quem não se sacrificou, nem se sacrificou, nem se há de sacrificar, é não querer profecias; é querer cegar o presente, e não acertar o futuro.*²⁵

A tentativa de apreensão crítica da produtividade chamada texto pode cumprir a função de aproveitamento dessas práticas relegadas a segundo plano no quadro social, recuperando - ainda que dentro da cadeia ideológica do reificado - a substância sônica que socialmente cria o humano em totalidade. Imprimir um sentido novo. Recuperar a relação profunda entre o corpo do homem que fala e o mundo. Recuperar a intimidade que une o corpo num corpo que produz via pressões que também o impulsionam de dentro para fora²⁶.

Num ensaio sobre o homem e sua formação, Edgar Morin²⁷ nos diz que o homem não é só "homo sapiens" mas também e essencialmente "homo demens". A irracionalidade, nos diz ele, cumpre um papel simultaneamente funcional e disfuncional na racionalidade humana. A prática crítica, que se afirma no provisório do estar em crise, que se propõe a atingir o texto como produtividade, guarda a possibilidade de fazer ouvir essas linguagens que, embora fora do poder, guardam saber e constroem a praxis.

Na sua intensidade pulsional, pré-lingüística, presa à biologia de um corpo que, mesmo repartido, se quer integral, a produtividade criadora chamada texto afirma a pulverização de sentidos únicos, exige a destruição de vias de conhecimento unívocas e rígidas. Faz ouvir, na mitologia reificada de uma sociedade repartida, o canto - utópico, no sentido forte do termo - o mito de resistência do homem:

Nos interstícios desse deslizar cinzento, entrevejo uma guerra de usura da morte contra a vida e da vida contra a morte. A morte, a engrenagem da linha de montagem, o imperturbável deslizar dos carros, a repetição de gestos idênticos, a tarefa jamais terminada. Um carro está pronto? O segundo ainda não está e apresenta-se logo para ser soldado, exatamente no lugar onde se acabou de polir. A solda está feita? Não, precisa ser feita. Feita definitivamente dessa vez? Não, deve ser feita de novo, nunca está acabada - como se não houvesse movimento, nem os gestos contassem, nem existissem mudanças mas apenas um simulacro absurdo de trabalho que se desfaz logo após ter terminado, sob o efeito de uma maldição qualquer. E se nos dissermos que nada disso tem importância, que basta habituar-se a fazer os mesmos gestos de uma maneira sempre idêntica, num tempo sempre idêntico, aspirando unicamente à plácida perfeição da máquina? Tentação da morte. Mas a vida revolta-se e resiste: O organismo resiste. Os músculos resistem. Os nervos resistem. Alguma coisa no corpo e na cabeça defende-se contra a repetição e o nada. A vida: um gesto mais rápido, um braço que cai inoportunamente, um passo mais lento, um sopro de irregularidade, um movimento em falso, o avanço, o afundamento, a tática de posto, tudo o que nesse irrisório reduto de resistência contra o vazio eterno que é o posto de trabalho faz com que ainda haja acontecimentos, embora minúsculos [...] esta solda imperfeita, essa mão que refaz duas vezes, esta careta, este 'deslizamento' - é

*a vida que se aferra. Tudo o que, nos homens da linha de montagem, grita silenciosamente: 'Eu não sou máquina!'*²⁸

A produtividade chamada texto: polimorfia, ambivalência, projeto. Vida sobre e sob a morte da língua e sendo também letra morta.

*Grão
Morre nasce trigo
Vive morre pão.*²⁹

Polifonia de infinitas vozes. Consciência limite de si mesma.

Termino por onde comecei: com a fala do oleiro sobre seu fazer. Fala que expressa a contradição de uma produtividade social possível/impossível, de retenção do fazer como um processo não fechado.

*Todos os dias fiz uma peça diferente, sô para mim, para guardar, dentro dela, o ar de cada manhã. Nunca vendo o que faço com minhas mãos descansadas da noite. Deixo para meu proveito. Depois é a vez dos outros.*³⁰

NOTAS

*Este artigo, com algumas modificações, é o texto da prova escrita do Concurso para Professor Assistente de Teoria da Literatura prestado na FALE/UFMG em 1982.

1. SANTAYANA, Mauro: "As Razões do Oleiro". In: Folha de São Paulo, 30 de setembro de 1982, Folha Ilustrada, p. 1.
2. MARX, Karl. A Ideologia Alemã. Tradução de Conceição Jardim e Eduardo Lúcio Nogueira. Lisboa, Editorial Presença, 1974, p. 18.
3. MARX, Karl. op. cit., p. 19.

4. LINHART, Robert. Greve na Fábrica. Tradução de Miguel Arraes, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 23.
5. BOSI, Alfredo. O Ser e o Tempo da Poesia, São Paulo, Cultrix, 1977, p. 56-57.
6. Cf. PIGNATARI, Dêcio. Comunicação Poética. São Paulo, Cortez e Moraes, 1977.
7. GIL, Gilberto. Metáfora.
8. GIL, Gilberto. op. cit.
9. Cf. BARTHES, Roland. Crítica e Verdade. Tradução de Leyla Perrone - Moisés. São Paulo, Editora Perspectiva, 1970.
10. Cf. BARTHES, Roland. op. cit.
11. KOSIK, Karel. Dialética do Concreto. Tradução de Célia Neves e Alderico Toríbio. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1969, p. 109.
12. KOSIK, Karel. op. cit., p. 115.
13. GIL, Gilberto. op. cit.
14. GIL, Gilberto. op. cit.
15. Cf. BARTHES, Roland. op. cit.
16. GIL, Gilberto. op. cit.
17. Cf. KRISTEVA, Júlia. Introdução à Semanálise. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
18. GIL, Gilberto. op. cit.
19. GIL, Gilberto. op. cit.
20. GIL, Gilberto. op. cit.
21. GIL, Gilberto. op. cit.
22. KRISTEVA, Júlia. op. cit., p. 26.
23. BARTHES, Roland. O Prazer do Texto. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa, Edições 70, 1974, p. 37.
24. Cf. KRISTEVA, Júlia. op. cit.
25. VIEIRA, Antônio. Sermão da Segunda Domingo do Advento. In: Sermões: Obras Completas do P.º Antônio Vieira, Lisboa, Ailland e Lellos Ltda., 1951; p. 207-208.

26. Cf. BOSI, Alfredo. op. cit.
27. Cf. MORIN, Edgar. O Enigma do Homem. Rio de Janeiro, Zahar Editora, 1975.
28. LINHART, Robert. op. cit., p. 23.
29. GIL, Gilberto. "Grão".
30. SANTAYANA, Mauro. op. cit., p. 1.

A QUEBRA DA "SERIEDADE" EM LITERATURA*

RESUMO:

Neste artigo, pretende-se fazer a distinção entre a ironia, sátira, paródia e humor, bem como considerar os pontos comuns entre essas categorias.

RÉSUMÉ:

Cet article a pour but de faire la distinction entre l'ironie, la satire, la parodie et l'humour et d'étudier les points communs entre ces catégories.

A conceituação das categorias ironia, sãtira, paródia e humor e, conseqüentemente a distinção entre elas não é fácil. Confirma-o D.C. Muecke ao observar:

*Dois críticos literários podem estar absolutamente de acordo no julgamento de determinada obra, mas um pode chamã-la 'irônica', outro 'satãrica' e mesmo 'cômica', 'humorística', 'paradoxal', 'dialética', 'ambigua'.*¹

A bibliografia sobre o assunto chega a confundir, a desorientar o pesquisador, quer pelo fato de muitos autores emitirem conceitos demasiadamente vagos, quer por fugirem à formalidade, à objetividade de linguagem peculiar a teorizadores, imprimindo às obras um tom zombeteiro e, às vezes, abusando da linguagem figurada, quer pela freqüente e acentuada discordância entre eles.

Nem mesmo se logrou encontrar um termo cuja significação abrangesse todas essas categorias. Por isso, pensou-se em forjar a expressão quebra da "seriedade" na qual a palavra "seriedade" não poderia figurar senão entre aspas, já que ironia e humor, conforme será visto adiante, não se confundem com a comicidade, não despertam o riso, enquanto a paródia e a sãtira poderão despertã-lo ou não. A ruptura com o sério poderã ocorrer apenas na aparência, mas ele estã presente e chega a participar da essência de tais categorias.

A IRONIA é comumente considerada como uma figura de retórica que, na palavra de Kerbrat-Orecchioni, sã pode ser definida "como uma contradição entre o que L. diz e o que ele quer dar a entender".² Bergson, em sua obra clássica, identifica-a como uma forma elevada de comicidade³, no que é contrariado por Jankelevitch, para quem

ela é "demasiado cruel para ser verdadeiramente cômica".⁴ Essa afirmativa encontra-se no primeiro parágrafo de sua obra e, no último capítulo, o autor de L'ironie torna-se mais incisivo, denunciando a oposição entre a ironia e o cômico:

*Vemos bem que ela se opõe ao cômico indiscreto, cordial e plebeu e que os grandes ironistas, em geral, não escreveram comédias. Entre a dissimulação da ironia e franqueza do rir não há entendimento possível. Ela faz rir sem ter vontade de rir, ela escarnece friamente sem se divertir; ela é zombeteira, mas sombria.*⁵

Reconhece apenas um ponto de contato entre as duas categorias: o distanciamento entre o eu e os objetos e dos objetos entre si. Jankelevitch porém, embora aponte as fontes motivadoras da ironia, indique-lhe as funções, analise-a na música, na literatura e, menos freqüentemente na pintura, foge a uma conceituação clara e objetiva. Sua obra oferece ao leitor os sinais da ironia, e a indicação daquilo que ela não é. Já Beda Allemann⁶ apresenta uma proposta mais concreta e objetiva para a análise da ironia. Apontando a inocuidade da teoria de Schlegel, propõe que se desmitifique a ironia romântica, sem contudo, menosprezã-la, e que se distinga da ironia como princípio filosófico e metafísico da ironia como fenômeno do estilo literário ou como modo de discurso. Assinala dois aspectos relacionados com a ironia literária: não se confundir com frases irônicas isoladas e prescindir de sinais que a marquem. O caráter essencial deste tipo de ironia acentua-se justamente na medida em que haja renúncia

dos sinais, pois ele emana do contexto. Sugere ainda que se substitua a noção de "oposição irônica" pela de "campo de tensão" ou "área de jogo irônico", alegando a vantagem de ampliar-se, assim, o sentido da ironia, sem excluir a idéia de oposição. O ingresso do autor nesse jogo ocorre no início da obra e gera tal comprometimento, que abandoná-lo resultaria em ruptura da própria obra. Allemann considera inadmissível identificar-se a ironia como uma atitude subjetiva do autor. Essa oposição coincide com a de Hofmannsthal em A ironia das coisas, onde essa categoria é interpretada como um "estado do mundo" que as convulsões da ordem social surgidas com a Primeira Guerra Mundial permitiram evidenciar. Além de haver esse ponto comum entre as duas teorias - ironia como "modo de discurso" e ironia como "estado do mundo" - está explícito no artigo em pauta que, longe de serem conflitantes, elas se completam. De fato, para o gosto atual pelo menos, que requer da literatura um engajamento e não apenas o jogo de uma subjetividade livre de qualquer compromisso, o princípio da ironia só parece suportável e útil se refletir não a atitude pessoal e arbitrária do autor, mas um estado do mundo, para cujo conhecimento a ironia assim orientada poderá contribuir de maneira decisiva. Convém ainda assinalar que a ironia literária, assim caracterizada, é vista numa situação intermediária entre a seriedade da mensagem literal e a zombaria ridicularizante da sátira, sendo, entretanto, reconhecido seu parentesco com esta. Tal parentesco revela-se na tendência à crítica social, por parte da literatura irônica.

Menos vago e polêmico é o conceito de SÁTIRA, tida por Hodgart como "o processo de atacar pelo ridículo em qualquer meio de expressão e não só na literatura."⁸ Considera-a esse autor como uma das maneiras de se encarar a vida, com um misto de ri-

so e de indignação. Atribui sua origem a uma atitude mental hostil decorrente da irritação provocada pelo vício e pela estupidez humana. Chama a atenção para o fato de ser a política o tema predominante da sátira porque os desmandos dos poderosos despertam a agressividade daqueles que pagam os impostos e cumprem os deveres de cidadão. Depreende-se desses aspectos haver na sátira um propósito moralizante, idéia já detectada pelos críticos desde o passado. A ironia é apontada como um dos recursos mais frequentes da sátira que, no dizer de N. Frye, é "a ironia militante". Outros recursos satíricos são indicados por Hodgart sob um rótulo genérico de "técnica da redução", abrangendo a exploração do aspecto animal do homem e de seus automatismos, a obscenidade, a destruição de símbolos e a paródia.

Em La sátira, Vittorio Cian distingue o espírito satírico do cômico, considerando não haver naquele o objetivo de despertar o riso, e refere-se à fonte psicológica da sátira, que tem sua origem na indignação pelo espetáculo do mal, do vício, da injustiça, do ridículo, das misérias humanas.⁹ Já G. Highet aponta quatro motivos da sátira: o desejo de desforra, o sentimento de superioridade, uma espécie de atração estética pelo feio, pelo asqueroso, pelo vício e a intenção didática. Conclui ser esta última uma motivação constante, pois, para ele, todo satirista pretende um mundo ideal.¹⁰

Para Hodgart, a PARÓDIA é a base de toda a sátira literária e consiste na reprodução do estilo do outro escritor com distorções ridículas. Sugere, entretanto, que ela pode ir além do alvo literário, ao referir-se ao capítulo de Ulisses de Joyce, "Os ciclopes", em que as excessivas pretensões do nacionalismo são denunciadas. Esse conceito ilustra bem o que tradicionalmente se concebe como paródia, caracterizando aquilo a que Lin-

da Hitchcock chama de "paródia clássica"¹¹. Outro sentido existe na "paródia moderna" segundo essa autora: não mais o de ridicularização do texto parodiado, mas o de sua atualização, o que é diferente de sua reprodução; há entre o texto parodiado e o novo texto um distanciamento, em geral marcado por uma ironia antes analiticamente crítica que destrutiva. Admite a autora a possibilidade de ser a paródia utilizada pela sátira, como a de a paródia assumir uma intenção satírica; mas o julgamento negativo, essencial à sátira não é obrigatório na paródia moderna. No final de seu artigo, afirma ela de forma bastante pitoresca: "A paródia, hoje, é ao mesmo tempo uma homenagem respeitosa e um irônico 'fiau' à tradição."¹² O ato de parodiar é explicado como um ato de síntese - um autor não pode ignorar o que o precedeu, mas a função dessa categoria, paradoxalmente, é de separação, de contraste.

Há uma observação de Hutcheon com que não se pode concordar. Trata-se de sua recusa em admitir a inclusão da paródia na categoria geral de intertextualidade. Parece ser inegável a relação entre paródia e intertextualidade, como é vista por Júlia Kristeva, a partir da contribuição de Bakhtine,¹³ ainda que se considere a paródia na sua peculiaridade de utilização da ironia para assinalar o contraste com o texto que lhe serve de base.

O conceito de HUMOR emitido pela maioria dos autores que tratam do assunto é, talvez, mais impreciso e contraditório que o de ironia. Em dois autores pode-se encontrar uma delimitação mais exata dessa categoria: em Pirandello¹⁴ e no galego Celestino Fernandez de la Vega¹⁵. Pirandello condena o uso da palavra humor para designar as diversas expressões da comicidade (burla, mofa, sátira, caricatura), por considerá-lo absolutamente

diferente de tais categorias. Explica o surgimento do humor pela interferência do que ele chama de "sentido do contrário", o qual resulta da ação clara e isenta da reflexão durante a criação da obra; o mesmo não ocorre com a obra cômica: durante sua elaboração, o artista tem, apenas, o conhecimento do contrário. Por esse sentimento, o autor assume, simultânea e paradoxalmente, uma disposição de indulgência ou compaixão, e de desdém e indignação. O humorista não se define por nenhum dos dois lados, desconhece a coerência. Essa explicação de Pirandello evoca imediatamente as considerações de Deleuze sobre o humor. A incoerência que ele aponta no humorista corresponde àquilo que o filósofo francês definiria posteriormente como o "não senso" em presença com o sentido.¹⁶

A posição de Vega não difere da de Pirandello, embora desenvolvida em termos diversos. Ele vê, no humor, um esforço do homem no sentido de não perder a cabeça, evitando o riso e o pranto, a comédia e a tragédia ante situações conflitivas. Enquanto a comédia e a tragédia constituiriam respostas sem sentido a tais situações, o humor seria a única resposta com sentido. Nele não há lugar para riso, pois apresenta uma situação quase trágica, mas há, ao mesmo tempo o desmascaramento de uma falsa tragédia, o que impede o pranto. Enfim, para o autor gallego, o humor consiste em "um momento de tensão entre limites - a tragédia e a comédia"¹⁷.

Enquanto Pirandello nega categoricamente qualquer ligação entre o humor e a ironia, que só é entendida por ele como figura de retórica, Vega, distinguindo três tipos diversos de ironia - retórica, socrática e romântica - considera este último tipo, tal qual foi conceituado por Schlegel, como imprescindível à existência do humor; somente ela, a ironia romântica, propicia-

ria a transposição do artista do plano subjetivo ao objetivo.

Finalmente, não se pode deixar de fazer uma referência a uma espécie particular de humor a que André Breton chamou de "humor negro". Não é, entretanto, no prefácio que ele escreve para sua Antologia do humor negro,¹⁸ nem no de Jacques Sternberg¹⁹ para outra antologia que viria complementar a de Breton, que se vai encontrar uma conceituação clara desse aspecto do humor: ambos fogem a isso. É ainda em Vega que a distinção entre os dois tipos de humor surge com maior clareza, sendo mesmo depreendida de seu conceito geral de humor (tensão entre a comédia e a tragédia). No momento em que o humorista evita a comicidade, por perceber verdadeiro sentido de uma situação hilariante, ele realiza o "humor benevolente"; quando, porém, ele procura impedir a visão da tragicidade, tenta rir da dor, da tristeza, produz o "humor negro".

O que se tentou aqui foi, no emaranhado de conceitos e caracterizações das quatro categorias (ironia, sátira, paródia e humor), selecionar os mais objetivos e precisos (ou menos imprecisos). Pode-se concluir dessa empresa:

- a) há um ponto em comum entre elas: não se identificam com o cômico;
- b) guardam entre si relações mais ou menos estreitas;
- c) apresentam peculiaridades que as tornam independentes umas das outras;
- d) uma dessas categorias pode ser tomada como denominador comum entre as demais: a ironia.

NOTAS

- * Este trabalho é um trecho da Introdução da dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira (Faculdade de Letras da UFMG - 1980) sob o título IRONIA, SÁTIRA, PARÓDIA E HUMOR NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO.
1. MUEKE, D. C. Analyse de l'ironie. In: Poétique, Paris, 36: nov. 1978, p. 478.
 2. KERBRAT-DRECCHIONI, Catherine. L'ironie comme trope. In: Poétique, 41: fev., 1980, p. 113.
 3. BERGSON, Henri. Le rire. Paris, Presses Universitaires, 1958, p. 94.
 4. JANKELEVITCH, Vlademir. L'ironie. Paris, Flammarion, 1964, p. 9.
 5. Id., *ibid.*, p. 139-140.
 6. ALLEMANN, Bada. De l'ironie en tant que principe littéraire. In: Poétique, Paris, 36: nov. 1978.
 7. Id. *ibid.*, p. 389.
 8. HODGART, Matthew. La sátira. Trad. Angel Guillén. Madrid, Guadarrama, 1968, p. 7.
 9. CIAN, Vittório. La sátira. Milano, Dottore Francesco Villari, 1945, v. I, p. 2.
 10. HIGHET, Gilbert. The anatomy of satire. New Jersey, Princeton, 1971.

11. HUTCHEON, Linda. Ironie et parodie. In: Poétique, Paris, 36: Nov. 1978, p. 467.
12. Id. *ibid.*
13. KRISTEVA, Júlia. Introdução à semanálise. Trad. M. Helena França Ferraz. S. Paulo, Perspectiva, 1974, p. 64.
14. PIRANDELLO, Luigi. Ensayos. Trad. José Miguel Veloso, Madrid, Guadarrama, 1968.
15. FERNANDEZ DE LA VEGA, Celestino. El secreto del humor. Buenos Aires, Nova, 1967.
16. DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. Trad. L. R. Salinas Fortes. S. Paulo, Perspectiva, 1974, p. 173.
17. FERNANDEZ DE LA VEGA, Celestino. *Op. cit.*, p. 64.
18. BRETON, André. Antologie de l'humour noir. Paris, Sagittaires, 1940.
19. STERNBERG, Jacques. Les chefs d'oeuvres de l'humour noir. Paris, Planètes, 1970.

A BOCA INFERNAL: ENTRE SUJEIÇÃO E REBELIÃO

(A antropofagia ritual como lugar de resistência)

RESUMO

Leitura de uma carta de 1558 do Pe. Manuel da Nóbrega num jogo intertextual com outros textos do século XVI, em que se procura questionar a ótica etnocêntrica do colonizador europeu em relação à antropofagia ritual. Esta é lida como lugar de resistência da cultura indígena em defesa de sua alteridade.

RÉSUMÉ

Lecture d'une lettre de 1558 du jésuite Manuel da Nóbrega dans un jeu intertextuel avec d'autres textes du XVI^e siècle où l'on cherche mettre en question l'ethnocentrisme d'après lequel le colonisateur européen voit l'anthropophagie rituelle. Celle-ci est lue comme le lieu de résistance de la culture indigène en défense de son altérité même.

Sõ me interessa o que não ẽ meu.
Lei do homem. Lei do antropõfago.

TInhamos a justiça codificação
da vingança.

Nunca fomos catequisados.

Oswald de Andrade.
Manifesto Antropõfago.

A civilização ocidental estabeleceu seus soldados, suas feitorias, suas plantações e missionários por todo o mundo; interveio direta ou indiretamente na vida das populações de cor; subverteu profundamente seu modo tradicional de existência, quer impondo o seu, quer instaurando condições que provocam o desmoronamento dos quadros existentes, sem substituí-los por outra coisa. Os povos subjugados ou desorganizados sõ podiam, portanto, aceitar as soluções de substituição que se lhes ofereciam, ou, se não estavam dispostos a isto, esperar aproximarem-se delas o suficiente para estarem aptos a combatê-las no mesmo terreno.

Lêvi-Strauss.
Raça e História.

O caráter guerreiro do discurso evangelizador fez também com que os missionários não tivessem interesse real em conhecer e respeitar a cultura dos "outros" aos quais foram enviados: africanos e indígenas.

Eduardo Hoornaert.
História da Igreja no Brasil.

"Nenhum traço dos costumes tupinambãs excitou tanto a curiosidade e o interesse dos antigos viajantes como esse de devorarem os Índios a seus prisioneiros de guerra. Às perguntas propostas sobre a origem e a finalidade de tão perverso hábito, respondiam os selvagens, invariavelmente, que assim agiam com o

fito de vingar a morte de seus pais; era a vingança de sangue o único e exclusivo móvel de suas expedições bélicas, consideradas incompletas se o inimigo não era afinal devorado. Esse sentimento é ilustrado por uma anedota contada por Thevet. Certo indígena, muito doente, prometera, em caso de cura, converter-se ao cristianismo; mas, tomando conhecimento de que teria de abandonar o hábito de vingança, exclamou: - "Quando o próprio Tupã lhe ordenasse tal coisa, ele não o poderia fazer, merecendo de preferência morrer se, acaso, a isso viesse a aceder."

Esta citação de Alfred Métraux¹, no estudo sobre a antropofagia ritual dos tupinambás, revela dois fatos dignos de nota. O primeiro aponta para vingança, objetivo do ritual, presente também nos textos dos cronistas do século XVI, base da leitura do antropólogo francês; o segundo, na anedota de Thevet, para a resistência dos indígenas à conversão, à marca que a cultura do "mesmo" - o colonizador, impunha violentamente à cultura do "outro" - o indígena.

Os textos lidos² dos "cronistas" que falam da antropofagia, descrevem, com pequenas variantes, este ritual. Nos comentários, efetivados, entretanto, interpretam a cerimônia numa visão etnocêntrica, em que recalcam os valores da cultura indígena, repudiando-a como "hábitos de selvagens". É a repulsa diante da maneira de viver, crer ou pensar estranha à civilização européia, à qual o mundo deveria ser reduzido, no sentido da universalização, presente no projeto colonialista da era moderna. Ao "outro" chama-se "selvagem" "da selva", que "evoca um gênero de vida animal, por oposição à cultura humana. Recusa-se admitir o próprio fato da diversidade cultural; prefere-se lançar fora da cultura, na natureza, tudo o que não se conforma à norma sob a qual se vive".³

A cegueira etnocêntrica é a ótica sob a qual Gandavo leu o ritual antropofágico;

Huma das cousas em que estes Indios mais repugnam o ser da natureza humana, e em que totalmente parece que se extremam dos outros homens, he nas grandes e excessivas crueldades que executam em qualquer pessoa que podem haver ás mãos, como nam seja do seu rebanho. Porque nam tam somente lhe dam cruel morte em tempo que mais livres e desempeidos estam de toda a paixao; mas ainda depois disso, por se acabarem de satisfazer lhe comem todos a carne usando nesta parte de cruezas tam diabolicas, que ainda nellas excedem aos brutos animaes que nam tem uso de razam nem foram nascidos para obrar clemencia⁴.

É nesta mesma perspectiva que se dão a ler as seguintes passagens de Jean de Léry⁵: "O selvagem encarregado da execução levanta então o tacape com ambas as mãos e desfecha tal pancada na cabeça do pobre prisioneiro que ele cai redondamente morto (...) E dir-se-ia um magarfe abatendo um boi"; "Em seguida as outras mulheres (...) chegam com água fervendo, esfregam e escaldam o corpo a fim de arrancar-lhe a epiderme; e o tornam tão branco como na mão dos cozinheiros os leitões que vão para o forno. Logo depois o dono da vítima e alguns ajudantes abrem o corpo e o espotejam com tal rapidez que não faria melhor um carniceiro de nossa terra a esquartejar um carneiro. E então, incrível crueldade, assim como os nossos caçadores jogam carniça aos cães para torná-los mais ferozes, esses selvagens pegam os filhos (...)" (Grifos nossos).

Embora Léry enfatize, mais que Gandavo, a antropofagia como ritual de vingança aos inimigos de guerra, e não como "simples gulodice", o sistema comparativo empregado em seu discurso permite ver a sua orientação para este pecado capital, na medida em que o corpo a ser devorado é homólogo aos dos animais usados como alimentação na cultura do "mesmo". Assim, o ritual é lido como "horrrível tragédia", "ato incrível", "cos-

ctume bestial dos selvagens", que basta "para arrepiar os cabelos de horror".

Porque divergente da cultura européia de referência, como centro totalizante, é que estes textos expulsam para a natureza o ritual antropofágico, vendo nele a manifestação de animais irracionais, indigna de ser legitimada pela "cultura". Os textos de Fernão Cardim, de Hans Staden, de Gabriel Soares de Sousa, de Simão de Vasconcelos, entre outros, o atestam: "as infelizes festas" (para usar uma expressão de Cardim) são lidas, através de um ethos que a elas é estranho, e mediadas por um discurso moral, cristão, branco e europeocêntrico que recalca o discurso do "outro". Este, por sua vez, também deixa suas marcas no discurso do "mesmo". Os valores indígenas subsistem como "religião natural" na alma dos convertidos, com direito de vingança no qual está ausente a consciência culposa ou o ressentimento que Hans Staden, por exemplo, pretendia implantar nos tupinambás que o aprisionaram como inimigo e iriam devorá-lo no ritual "vingador". E porque subsistem tais valores, marcas que borram o texto do "outro", é que o discurso antropológico do século XX pôde recuperar, através desses textos, "as crenças e ritos dos tupi-guaranis que no século XVI e começos do seguinte, assenhorearam quase toda a extensão da costa oriental do continente americano", vendo na antropofagia ritual não só um instrumento de vingança, mas também "um caráter mais elevado e profundo (...), uma prática destinada a aumentar a força vital daqueles que o praticam, ou, pelo menos, um processo capaz de permitir a aquisição de determinadas qualidades. Os tupinambás não permaneceram estranhos a tal concepção, como indica o fato de os velhos, isto é, os indivíduos cujo corpo debilitado necessita de uma carga de energias novas, serem tidos como os mais particularmente ávidos de carne humana", ates-

ta Métraux⁶, numa leitura divergente da dos textos do século XVI (Léry, por exemplo) que viam nos velhos, principalmente nas velhas, a voracidade com que investiam sobre a carne do inimigo morto no ritual, como manifestação pura e simples da gula.

É na mesma visão europeocêntrica que os primeiros textos quincentistas vêem a antropofagia como "manière de table", recalçando o componente ritualístico. Revelam-nos isto o Ato Notarial de Valentim Fernandes, de 20/05/1503, lavrado em Lisboa, tornando oficial a descoberta do Brasil, no qual a carne humana é equiparada à dos outros animais ("... comem assadas ou cozidas as carnes de aves e de todos os animais, bem como a carne humana dos seus inimigos, e de igual modo os peixes e os crocodilos"), e a carta "Mundus Novus", de 1504, destinada a Lourenço de Medici e atribuída a Américo Vespúcio que diz: "É a quantos da guerra conduzem cativos conservam-nos não por lhes pouparem a vida, mas a fim de serem mortos para sua alimentação: pois vencedores e vencidos se entredevoram uns aos outros e a carne humana lhes é comum entre as viandas."⁷

Numa outra ótica coloca-se a visão de Métraux. Ouçamo-lo mais uma vez:

Se existia essa crença (do aumento da força vital, da aquisição de determinadas qualidades) entre os referidos índios, não é ela, todavia, a única responsável pelos massacres por eles executados. A noção de "mana" não é estranha ao canibalismo tupi. Servindo-se da carne do inimigo, não somente os tupinambás se apropriavam de sua substância, mas, também, manifestavam a superioridade dos mesmos sobre o adversário.⁸

Quando esse adversário é o português colonizador, a antropofagia é uma das armas de que os indígenas lançam mão para mostrar que a redução de sua alteridade ao "mesmo" não se dá de maneira tão fácil, como parecia ao escrivão Pero Vaz de Caminha

na sua famosa Carta. Por vezes, a superioridade indígena foge do controle da Companhia de Jesus e dos mandatários da Coroa. É o que nos dá a ler a carta do Padre Manuel da Nóbrega "Apontamento de coisas do Brasil"⁹, datada de 8/5/1558, da Bahia, texto este objeto central do nosso estudo. Nesta carta, destinada ao Provincial de Portugal, a antropofagia, "boca infernal de comer", é colocada como a principal causa do insucesso da sujeição dos indígenas à Lei de Deus e à Lei do Rei.

O texto de Nóbrega faz falar os valores da cultura europeia; pela imposição das marcas de sua presença agencia o recalçamento dos valores da cultura indígena e põe a nu "o aparelhamento colonial político-religioso repressivo sob que se formou a civilização brasileira".¹⁰ Por outro lado, permite resgatar a voz do "outro" que oferece resistência à instância censora, a catequese jesuítica, na medida em que nega a cultura europeia colonizadora. Essa resistência deixa as suas marcas no texto do "mesmo", através da antropofagia: violência contra violência. "É a apreensão das marcas que tecem esse conflito de forças que autoriza a promover a desconstrução do que foi sempre visto a partir de uma viseira etnocêntrica".¹¹

A carta realiza-se como um discurso em defesa da sujeição do indígena, em defesa do projeto colonizador, que conjuga a Fé e o Império. Como os resultados da catequese vinham sendo precários e se acirravam os conflitos entre os jesuítas e os colonos a propósito da escravização dos índios para o trabalho, tornava-se urgente uma ação mais efetiva e rigorosa do braço secular, visando à realização dos objetivos da Companhia de Jesus. Era também o que já expunha Anchieta numa carta de 1554, informando sobre o gentio: "(...) cada um é rei em sua casa e vive como quer; pelo que nenhum ou certamente muito pou-

co fruto se pode colher deles, se a força e o auxílio do braço secular não acudirẽ para domã-los e submetê-los ao jugo da obediência."12

Essa dupla face do "mesmo" aponta para a organização interna do texto que se contrõi numa espécie de paralelo, articulador daqueles dois pólos: a Fê e o Império.

Vejamos, mais de perto, alguns elementos dessa organização textual.

Os indĩgenas já não são descritos aĩ como cordiais e inocentes como os que reproduziram, imitaram os gestos dos cristãos durante a primeira missa (Carta de Caminha¹³); já não se ajustam à metãfora do "papel em branco" como antes Nõbrega os via (... "para se nelles poder imprimir tudo quanto quisêssemos, porque ã elle de qualidade que domado se escreverã em seus entendimentos e vontades muito bem a fê de Christo"¹⁴); já resistem ao que faz deles "tabula rasa"; já são vistos como cruéis, bestiais, brutos animais, carneiros de corpos humanos, infiéis como mouros e turcos, enfim, inimigos, o mais vil e triste gentio do mundo - como a eles se refere a carta de Nõbrega, inscrevendo-os não mais como inocentes habitantes do Paraĩso Terreal, mas como seres que oferecem resistẽncia ao semear da palavra de Deus, ato julgado muito fãcil na visãõ de Caminha.

Vãrios textos, de religiosos e de leigos, dão testemunho desse jogo facilidade/dificuldade de se colher os frutos da conversãõ, alegando sempre razões de ordem etnocêntrica. Citemos apenas dois exemplos, um de Gandavo e outro de Anchieta.

Por todas as Capitãncias (...) residem alguns Padres para os doutrinãr e fazer Christãos; o que todos acẽtam facilmente sem contradicãõ alguma porque como elles

nam tenham nehuma Lei nem cousa entre si que adorem, he-lhes muito fácil tomar esta nossa. E assim também com a mesma facilidade, por qualquer coisa leve a tornam a deixar, e muitos fogem pera o sertão, depois de baptizados e instruidos na doutrina christã; e porque os Padres vêem a inconstância que há nelles, e a pouca capacidade que têm pera observarem os mandamentos da Lei de Deos, principalmente os mais antigos, que sam aquelles em que menos fructifica a semente de sua doutrina, procuram em especial plantá-la em seus filhos,, os quaes levam de meninos instruidos nella.¹⁵ (Grifos nossos)

(...) ensinam-se todos os que vêm à igreja de sua vontade, aos que nós outros trazemos por força, baptizam-se os inocentes que seus pais oferecem, dos quais alguns deixada a morte se partem à vida, e porventura que esse é o maior fruto que desta ainda se pode colher, o qual não é pequeno pois que nascendo como rosas de espinhos regenerados pela água do batismo, são admitidos em as moradas eternas, porque não somente os grandes, homens e mulheres, não dão fruto não se querendo aplicar à fé e doutrina christã, mas ainda os mesmos muchachos que quasi criamos a nossos peitos com o leite da doutrina christã, depois de serem já bem instruidos, seguem a seus pais primeiro em habitação e depois em costumes.¹⁶ (Grifos nossos)

A contradição que Gandavo quer anular, aparece todavia; as marcas que o "mesmo" quer imprimir ao "outro" não fructifica, a semente gora na dificuldade de germinar; a semente não é tão fácil. O processo tem, pois, de ser violento para que o "outro" seja sujeito. Ora esta violência é mascarada de cordialidade, no jogo da festa, como mostra Evelina Hoisel¹⁷, ora é assumida com todas as letras, como na carta de Nóbrega em estudo. Visto que não se podem abolir definitivamente as marcas da cultura de "outro", há necessidade de mecanismos mais violentos que a festa, o teatro. Para vencer a resistência, também violenta, dos Índios que empregam estrategicamente um costume de sua própria cultura, a antropofagia, propõe Nóbrega um plano colonizador cujos objetivos devem ser perseguidos por todos: pelo Rei e seus representantes no Brasil, pelos Padres da Companhia de Jesus, pelos clérigos da Sê e pelos colonos cristãos, entre os quais os conflitos têm de ser sanados, para que o "ini-

migo" comum, os índios, fossem sujeitados à Fé, à Lei e ao Rei. O "outro", na sua diferença, é encarado como o mal, o pecado e, por isso, precisa ser vencido tudo o que os leva a recusar a redução ao "mesmo", "porque para este gênero de gente não há melhor pregação do que espada e vara de ferro", como defende Nóbrega em carta de 1554.

Tomemos o primeiro parágrafo da carta: "Primeiramente o gentio se deve sujeitar e fazê-lo viver como criaturas que são racionais, fazendo-lhe guardar a lei natural, como mais largamente já apontei a Dom Leão o ano passado", que se deixa ler na perspectiva etnocêntrica com que vê a cultura indígena. Pela europeização, pelo processo de redução ao "mesmo", o índio se tornaria humano, se obedecesse à "Lei natural", aqui entendida como a ética cristã¹⁸, (à qual se junta a lei do Estado, como veremos na continuação do texto do jesuíta). É pela implantação dos mecanismos de dominação, do projeto religioso-político colonial, que a sujeição se dará, a fim de integrar o indígena à História europeia, pois até então "seguem sua gentilidade, são feras, selvagens, montanheses, e desumanos; vivem ao som da natureza, nem seguem fé, nem lei, nem Rei (freio comum de todo homem racional); (...) vive neles tão apagada a luz da razão, quase como nas mesmas feras. Parecem mais brutos em pé, que racionais humanados (...); sem política, sem prudência, sem quase rastro de humanidade", escreve o Pe. Simão de Vasconcelos¹⁹. Até então eram seres "sem História".

Os problemas, para essa sujeição, são de duas ordens: a primeira, a resistência dos índios "tão carniceiros de corpos humanos, que sem exceção de pessoas, a todos matam e comem, e nenhum benefício os inclina nem abstem de seus maus costumes", além de tomarem "muitas naus e navios e muita fazenda"; a segunda, a

resistência dos cristãos que dissimulam a ação dos Índios, pagando-lhes resgates, e agem em seu próprio interesse, vendo-os como "inimigo de todo o bem por instrumentos de danarem e estorvarem a conversão do gentio".

Para Nóbrega esses dois problemas seriam resolvidos se houvesse controle punitivo do Governador e "se o gentio fosse senhoreado ou despejado, como poderia ser com pouco trabalho e gasto, e teriam vida espiritual, conhecendo o seu criador e vassalagem a S.A e obediência aos cristãos e todos viveram melhor e abastados e S.A teria grossas rendas nestas terras". A ferocidade dos Índios, e a antropofagia, dificulta o processo de colonização, o povoamento e a exploração da terra, uma vez que os colonos, por medo, "não ousam de povoar e aproveitar senão as praias, e não ousam fazer fazendas, criações e viver pela terra dentro." A consequência é clara: o insucesso da conversão e a ausência do lucro na empresa colonizadora; no jogo contabilizado de dever-haver, as duas faces do "mesmo" saem perdendo.

Solução de ordem prática, que traz embutida a ideologia da aliança Igreja-Estado: a sujeição à FÉ cristã e ao Rei, processo violento de redução da alteridade do "outro", redução das diferenças, portanto, consistirá em submeter o indígena a um "jugo justo", através do qual a violência é justificada para o "mesmo".

Já que o aborígene não obedece a um Senhor, é preciso senhorá-lo, transformando-o em vassalo do Senhor da Terra, o Rei, e do Senhor do Céu, Deus, representados na Colônia pelo Governador e pelos Padres da Companhia de Jesus, respectivamente. Através da submissão ao poder temporal, a resistência do indígena

seria anulada, possibilitando "grossas rendas", "muitas criações" e "muitos engenhos" - o fruto, o lucro, resultado do trabalho com a terra, para o qual é necessário a mão de obra do índio escravizado. Através da submissão ao poder espiritual, a resistência é vencida, advindo o sucesso (atê então tão difícil) da conversão - o fruto ("Nosso Senhor ganhará muitas almas"), resultado da principal semente lançada na terra, o espírito dos indígenas, como já aconselhava Caminha ao Rei em sua Carta.

Esse jogo semântico, estabelecido com os significantes do tecido textual, permite-nos, através da intertextualidade reconstruir a rede de relações com as imagens da semente e do fruto. Embora estes vocábulos não apareçam nesta carta de Nóbrega, ela atualiza os seus significados empregando outros significantes (os assinalados no parágrafo anterior, entre aspas) que, por sua vez, privilegiam o sentido metafórico - o fruto é a conversão, a salvação das almas, a ser colhido porque foi semeada a palavra de Deus. Significando este dado como principal na Carta de Caminha, no texto de Gandavo e no de Anchieta transcritos anteriormente neste trabalho.

O sentido próprio de fruto, por outro lado, não se dá mais em nível de subtexto: é assumido claramente. A semente da terra se faz urgente, "já que não haja muito ouro e prata", a fim de que a empresa colonizadora seja rentável economicamente, com a fixação de colono à terra. Embora o privilégio vá para o sentido metafórico, este concorre com o sentido próprio, pois, como o trabalho dos jesuítas vinha encontrando a resistência do indígena, é requerida a ação do Estado no projeto de sujeição: a semente de Deus se cola a semente da terra. Diz Nóbrega:

Este gentio é de qualidade que não se quer por bem, senão por temor e sujeição, como se tem experimentado e por isso se S.A os quer ver todos convertidos mande-os sujeitar e deve fazer estender os cristãos pela terra a dentro e repartir-lhes o serviço dos Índios aqueles que os ajudarem a conquistar e senhorear[...].

O discurso em defesa da sujeição acha-se também mediado pelo discurso feudal: o indígena torna-se vassalo e obedece ao senhor, o português (o poder temporal aliado ao espiritual), que o protege. Neste esquema, "devia de haver um protector dos Índios para castigar quando o houvessem mister e defender dos agravos que lhes fizessem. Este devia ser bem assalariado, escolhido pelos Padres e aprovado pelo Governador". O protetor pode ser lido homologamente ao feitor do sistema do engenho de açúcar estudado por Antonil (Cultura e opulência do Brasil 1a. parte, cap V): aqui também é estabelecida a hierarquia: o protetor, embora dependente dos padres e do governador, exerce seu poder de vigiar e punir os Índios escravizados. O texto de Nóbrega já sugere o sistema que dará, mais tarde, na "casa grande e senzala"; já aponta para a empresa colonizadora de caráter capitalista-comercial sob a máscara do feudalismo.²⁰

O plano de sujeição proposto direciona-se ainda para o povoamento como obra auxiliar da conquista - o que só seria possível após a guerra santa e justa para dominar os indígenas, pondo fim ao "mau costume" da antropofagia e reduzindo-os à condição de "homens escravos legítimos", cessando "muitas maneiras de haver escravos mal havidos". A guerra de legítima defesa, vista assim da ótica etnocêntrica do europeu, impunha-se como castigo e exemplo para os "devoradores de cristãos".

O povoamento, porém, não deverá ser feito por gente pobre; "parece melhor mandar gente que senhoreie a terra". Este projeto opõe-se ao proposto por Gandavo que, num discurso lau-

datório e ufanista, faz a propaganda da imigração destinada às camadas menos favorecidas da população do Reino:

Minha tenção não foi outra neste summario (discreto e curioso lector) senão denunciar em breves palavras a fertilidade e abundância da terra do Brasil, para que esta forma venha a notícia de muitas pessoas que nestes Reinos vivem com pobreza, e não duvidem escolhê-la para seu remédio; por que a mesma terra he tam natural e favorável aos estranhos que a todos agazalha e convida como remédio por pobres e desamparados que seião.²¹

Gandavo descreve o Brasil como um espaço edênico, sugerindo-o como solução para os problemas sociais europeus, agravados com o aumento da população.²² Esta "visão do paraíso",²³ mito que ajudou a promover a atividade mercantil e a colonização, cedo começa a esvaziar-se com relatos mais realistas, como os de Hans Staden e de Jean de Léry. Percebem estes viajantes as marcas impressas pela cultura do "outro" neste palco do paraíso terreal, onde os atores principais (ainda!) transgridem o código que lhes quer impor a cultura européia - doadora.

É a mesma visão esboroada desse mito que nos passa Nóbrega, quando revela os poucos frutos da catequese e a vida dos colonos aqui chegados com Tomé de Souza, que tinham "mui pouca razão de se contentarem dela (a terra) naquele princípio, quando não havia senão trabalhos, fomes e perigos de índios que andavam mui soberbos".

Se a terra, tanto no sentido próprio quanto no metafórico, não é mais identificada com o Paraíso, a aliança do braço secular com o braço religioso tem de ser codificada na lei referendada pelo Estado, cujo poder coercitivo vai impor-se, sob a égide da violência, de um discurso guerreiro, para desorganizar a estrutura social e cultural dos indígenas a qual deve ser re-

orientada, reduzida (daí o sentido do regime de reduções dos jesuítas), em direção à cultura do "mesmo". É o que requer Nóbrega no seu plano de colonização, ideologicamente norteador pela evangelização que mascara os interesses do capital mercantilista e a que se credita a destruição dos valores autênticos indígenas. Eis o que declara aquele jesuíta;

A lei que lhes hão de dar, é defender-lhes comer carne humana e guerrear sem licença do Governador; fazer-lhes ter uma só mulher; vestirem-se pois têm muito algodão, ao menos depois de cristãos; tirar-lhes os feiticeiros; mantê-los em justiça entre si e para com os cristãos; fazê-los viver quietos sem se mudarem para outra parte, se não for para entre cristãos, tendo terra repartidas que lhes bastem, e com estes Padres da Companhia para os doutrinarem.

Quanto a este plano, comenta Thales de Azevedo: "Exatamente aquelas categorias que constituem o cerne universal das culturas - os sistemas de manutenção, de comunicação e de segurança, que mais resistência oferecem nos processos de mudança cultural, vieram a ser reprimidos como delitos graves por meio de pessoas impostas pela autoridade do Governador, e mais alta e mais temida autoridade civil da sociedade dominadora".²⁴

Pelo que vimos, através de uma constelação de textos, percebe-se que o processo de sujeição do nosso indígena, presente no bojo da empresa político-religiosa da colonização visava a imprimir, violentamente, no "outro" as marcas definitivas do "mesmo". A cultura receptora, no entanto, é também devoradora e, antropofagicamente, deglute o "mesmo", oferece resistência, imprimindo nele as suas marcas, tornando-se também cultura doadora. Dessa simbiose conflitiva resulta um corpus cultural híbrido - paisagem argilosa em que podemos buscar a paisagem calcária, penetrando pela fratura que as constitui como diferença.

O jogo de forças inscrito na "leitura cruzada" deste trabalho possibilita retomar os fios que tramam o tecido polissêmico construtor da Antropofagia nos discursos lidos. É exatamente aí que esta manifestação cultural dos indígenas é interpretada, na cultura dominante do colonizador, como pecado: - a gula ("Não destruas a obra de Deus por causa de comida. Todas as coisas, na verdade são limpas, mas é mau para o homem o comer com escândalo" - São Paulo. Romanos, 14,20); a vingança ("... não vos vingueis a vós mesmos". São Paulo. Romanos, 12,19), pois "tudo que não provém da fé é pecado" (São Paulo. Romanos, 14,23).

Por outro lado, a vingança inscrita naqueles discursos não pode apenas ser lida como vingança, na cultura do "outro": ela o é certamente, mas dimensiona-se também no significado de vigor (adquirir as forças, a energia, a coragem do inimigo), de renovação, de renascimento (daí tomarem os indígenas, executores do prisioneiro, um novo nome), de continuidade cultural. Pelo ritual, a tribo renova e reconfirma seu código de valores: sua cultura vinga, isto é, cresce. Contudo vinga-se também, no sentido de defender as suas marcas, frente à cultura do "mesmo". Neste ângulo, como demonstramos, é resistência à sujeição, tentativa de impedir que vingue a semente (no sentido próprio e no figurado) lançada pelo "mesmo". Frutificar essa semente é reorientar e recalcar a cultura do "outro". A antropofagia ritual é, assim, um dos lugares de preservação da identidade física e cultural do indígena ameaçado.

"Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti". Pois, afinal "sô a Antropofagia nos une..." (Oswald de Andrade).

NOTAS

1. MÉTRAUX, Alfred. A religião dos tupinambás. 2 ed. São Paulo, Nacional /EDUSP, 1979. p. 137.
2. Lemos os seguintes textos, pesquisando sobre a antropofagia ritual:
 - ANCHIETA, Joseph de , S. J. Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões (1554-1594). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1933. (Cartas jesuíticas,III).
 - CARDIM, Fernão. Tratados da terra e gente do Brasil. Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.
 - GANDAVO, Pero de Magalhães. Tratado da terra do Brasil. História da Província de Santa Cruz. Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.
 - LEITE, Serafim, S. J. Novas cartas jesuíticas (de Nóbrega a Vieira). São Paulo, Nacional, 1940.(Brasiliana.Vol.194).
 - LÉRY, Jean de. Viagem à terra do Brasil. Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.
 - SOUSA, Gabriel Soares de. Tratado descritivo do Brasil em 1587. 3. ed. São Paulo, Nacional, 1938.(Brasiliana, Vol.117)
 - STADEN, Hans. Duas viagens ao Brasil. São Paulo, Sociedade Hans Staden, 1942.
 - VASCONCELOS, Simão de. Crônica da Companhia de Jesus.3.ed. Petrópolis, Vozes / INL, 1977. 2vv.
3. LÉVI-STRAUSS, Claude. Raça e História. In: — Antropologia estrutural dois. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro,1976. p. 334.
4. GANDAVO, Pero de Magalhães. Op. cit., p. 136.

5. LÉRY, Jean de. Op. cit., p. 198.
6. MÉTRAUX, Alfred. Op. cit., p. 137-138.
7. Lemos os dois textos em CASTRO, Therezinha de. História documental do Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro / São Paulo, Record, (s.d.).
8. MÉTRAUX, Alfred. Op. cit., p. 138.
9. NÓBREGA, Manuel da. Apontamento de coisas do Brasil, de 8/5/1558. In: LEITE, Serafim, S. J. Op. cit., pp. 75-87. As referências a esta carta remetem sempre a esta edição e serão indicadas, daqui para adiante, entre aspas, sem remissão às páginas.
10. NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. Introdução a ANDRADE, Oswald de. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. p. XXV.
11. HOISEL, Evelina. A oscilação das marcas no jogo da festa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, Cadernos de Opinião, nº 12, jul. 1979. p. 93.
12. ANCHIETA, José de. Carta de Piratininga (1554). In:— Op. cit., p. 45.
13. SANTIAGO, Silvano. Uma ferroada no peito do pé. Rio de Janeiro, DIE/PUC-RJ, LET-009, AGO/81. Texto mimeo. p.13.
14. NÓBREGA, Manuel da. Carta a Tomé de Sousa (1559). In: Cartas jesuíticas e Cartas do Brasil. 1549-1560. Rio de Janeiro, Oficina Industrial Grafica, 1931. p.147.

15. GANDAVO, Pero de Magalhães. Op. cit., p. 142.
16. ANCHIETA, José de. Carta de Piratininga (1556). Op. cit., p. 92.
17. HOISEL, Evelina. Op. cit.
- Acrescentemos: Em Fernão Cardim (Op. cit.), o relato da visitação às Províncias é feito também na clave da cordialidade: há sempre, por onde passam, festas, procissões, representações teatrais; os indígenas acolhem muito bem os padres visitantes, com muita devoção. Tudo transcorre sem problemas. A narrativa de Cardim encobre a violência que a carta de Nóbrega revela.
18. Cf. JEFFREYS, M. D. W. : "Natural justice has never been defined, but it appears to be a phrase deriving from the concept of nature with thus implies that natural justice must be interpreted in terms of Christian ethics." In: Some rules of Directed Culture Change under roman catholicism. American Anthropologist, Vol. 58, nº 4, 1956. p. 722.
19. VASCONCELOS, Simão de. Op. cit. Vol. I, pp. 97-98.
20. Cf.: FAORO, Raymundo. O Brasil até o Governo-Geral. In:— Os donos do poder. 4. ed. Porto Alegre, Globo, 1977. Vol. 1, p. 110: "A empresa colonizadora, da qual as capitâneas foram a primeira expressão de grande envergadura, tem nítido, claro, inconfundível caráter capitalista. Situa-se no contexto do capitalismo comercial, politicamente orientado, do Portugal de Avis. A suposta regressão feudal aponta para um paradigma inexistente, o falso paradigma do feudalismo português". Consultem-se também pp.127 a 133.

21. GANDAVO, Pero de Magalhães. Op. cit. Prologo ao lector. p. 22. A mesma exortação persuasiva é repetida na dedicatória ao Príncipe D. Henrique; no fecho do Tratado e no "Prologo ao lector" da História da Província de Santa Cruz.
22. FAORO, Raymundo. Op. cit. Vol. 1, pp. 103-104.
23. Cruzam-se, aqui, idéias tidas em HOLANDÁ, Sérgio Buarque. Visão do Paraíso. 3 ed. São Paulo, Nacional, 1977.
24. AZEVEDO, Thales de. Catequese e aculturação. In:— Cultura e situação racial no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, p. 154.

OBS.:Foram consultados, além dos citados nas notas, os seguintes livros:

- ANCHIETA, José de. Poesias. Transcrição, traduções e notas de M. de L. de Paula Martins. São Paulo, Boletim IV. Museu Paulista, Documentação Lingüística 4, 1954.
- ANDRADE, Oswald de. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- ANTONIL, André João. Cultura e opulência do Brasil. Belo Horizonte, Itatiaia, 1982.
- BOPP, Raul. Vida e morte da Antropofagia. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC, 1977.
- CLASTRES, Pierre. Arqueologia da violência. Ensaio de Antropologia Política. São Paulo, Brasiliense, 1982.

- FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Lisboa, Portugal, (s.d.).
- . Vigiar e punir. Petrópolis, Vozes, 1977.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. 14 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.
- HOORNAERT, Eduardo et alii. História da Igreja no Brasil. Ensaio de interpretação a partir do povo. Primeira época. 2.ed. Petrópolis, Vozes, 1979. Tomo II.
- LEVI-STRAUSS. Tristes trópicos. Lisboa, Edições 70, 1981.
- . O campo da Antropologia. In:— Antropologia estrutural dois. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976.
- MARTINS, Wilson. História da inteligência brasileira. Vol.I (1550-1794). São Paulo, Cultrix /EDUSP, 1976.
- MONTAIGNE, Michel de. Dos canibais (cap. XXXI). In:—. Ensaíos. Livro I. Porto Alegre, Globo, 1961.
- SANTIAGO, Silvano. a) O entre-lugar do discurso latino-americano. b) Análise e interpretação. In:—. Uma literatura nos trópicos. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- . Roteiro para uma leitura intertextual de Ubirajara. In: ALENCAR, José de. Ubirajara. 7. ed. São Paulo, Ática, 1981.
- VIEIRA, Antônio. Sermões. São Paulo, Cultrix/MEC, 1975.

THE POSITIVE MYTHMAKING ROLE:

FEDERICO GARCÍA LORCA IN TWO EARLY POEMS

RESUMO:

Estudo do processo de formação mítica nos poemas "Canción tonta" e "El niño mudo", de García Lorca, a partir das reflexões de Jung sobre a forma em que a criança percebe a realidade, expressando desejos primitivos e verdades básicas, e resultando de uma imaginação criadora, o que constitui um ponto de contato entre o poeta e a criança.

ABSTRACT:

A study of García Lorca's mythmaking process in the poems "Canción tonta" and "El niño mudo," on basis of Jung's reflections on the child's form of perception of reality, which expresses basic primal desires and truth and results from creative imagination, being a point of contact between the poet and the child.

Long before the creation of García Lorca's more involved mythopoetic works such as the "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" and the "Romance sonámbulo," one can find traces and perhaps even the catalytic agent for his mythmaking process in earlier poems, in particular those works that deal with children. One senses that Lorca had come to believe as had Jung that "In the adult there is hidden a child, something that is always becoming. The age of childhood is the unforgettable token of... joys ... which, undismayed by things without, streams all-embracing from within."¹ This "withinness" of which Jung speaks is the essence of the primitive world of the child, a world not bordered by the same reality that restricts adult perception. The child copes with external reality on his own terms. It is this inner-directed reality that will constitute the basis for Lorca's mythic explanations of prosaic existence which will later be evolved into a "poetics."

From Canciones I have selected one of the briefest and most deceptively simple poems, the "Canciōn tonta."² This work consists solely of a six line dialogue between mother and child. Its title is ironic, as are many of Lorca's titles for within his poetic world this song is anything but silly.

The son expresses a totally abstract envisaging of reality by his use of three wishes, the first of which is "Mamá yo quiero ser de plata." Here the child is opting for a new existence, a new substance other than the human. The mother, perhaps half-heartedly humoring her son answers, "tendrās mucho frīo." The second wish sets forth the same type of thought. "Yo quiero ser de agua." The child in lacking the limitations of a well-dimensioned world can easily allow his imagination to conceive of an existence of silver or water, perhaps having been

attracted by the shine of the metal or the color of the water. To the child this transformation is not an impossible task, but the mother, well-rooted in reality begins to perceive the essence of what he is saying. Through the attitude of playfulness, these concepts sound a negative note in her unconscious mind. The connotation of silver and water may have had an involved psychic effect upon her. The mother is somehow aware, if only playfully, that these first two wishes suggest a lack of warmth and a distancing. In her answer "tendrās mucho frío," she is suggesting to the child that he seek a more suitable analogy. The child's third wish "Bördame en tu almohada" is met with instant approval, almost elation. The emotional tone is conveyed in an emphatic exclamation, "Eso sí! / Ahora mismo!"

This work for me captures the moment when mother and child through play and fantasy become mutually aware of their importance to one another. The son by means of his "silly wish" breaks down the ordered universe to what at first glance appears to be an absurd, almost comical level, but the mother becomes suddenly drawn into his world of childhood fantasy. Jung states,

The feeling of bliss accompanies all those moments which have the character of flowing life, moments, therefore, or states, when what was dammed up can freely flow, ... We have all known situations or moods 'when it goes of itself,' where there is no longer any need to manufacture all sorts of wearisome conditions by which joy or pleasure might be stimulated. The age of childhood is the unforgettable token of this joy, which, undismayed by things without, streams all-embracing from within.³

Here both mother and child are caught up in this fantasy. The poet portrays the son as he verbalizes his psychic desire to permanently externalize his existence as a part of his mother's pillow. He wishes to be woven back into the fabric of primal warmth.

The poem is structured on a warmth-cold polarity. From the child's point of view (although we may think that he is playfully wishing to change his physical state) he chances upon the one thing that truly matters to him, the permanent warmth of his mother. From the mother's view point she can perhaps sense the coldness of "silver" and "water." Knowing that these have a negative connotation she feels that for the present it is sufficient that the thought of warmth unites them.

In this poem the child envisages an existence of "silver." It is precisely this type of non-directed fascination for the non-human: colors, metal, sounds, etc., that will later allow the child in the "Romance de la luna luna" to be seduced and enchanted by the moon's "senos de duro estaño" and her "polisón de nardos." Thusly he goes anxiously, almost happily, to his "death," "becoming part of a poeticized death wish. Within Lorquian mythology death can appear alluring and fascinating. It only holds terror for those of us who unlike the child, think of the concrete reality of it. The poet, like the child, will configure a totally new non-human mythic reality concerning death, one in which color, sound, warmth and magic all play an equal part.

In another early poem dealing with children, "El niño mudo,"⁴ the mythmaking process is evolved to a greater degree. Here the narrator adopts the same child-like consciousness as seen in "Canción tonta" and from this perspective he proceeds to create a complete myth.

In child-like fashion, the narrator superimposes his personal myth upon the pathetic reality of the existence of a mute child. The narrator mythically explains the child's ina-

bility to speak. The reality of the situation is tragic, but through mythic transformation the child's situation is given a universal poetic and cosmic explanation. To the narrator within the poem the boy is not mute, since he is never referred to in those terms. Therefore, I am led to assume that the title is a statement of reality since it refers to the small child in realistic, almost clinical terms. This conveys to me the impression that here for Lorca, myth exists only within the poem itself. The title seems to be the definition of concrete reality. In both cases the assigning of the title to the work leads me to believe that the poet's perception of the scene is of a different tone, one might say it is an ironic tone expressing his vision of the so-called real world.

From within the poem the narrator seems to ask why should a child be mute when reality envisaged through myth can portray him as simply having lost his voice? This is the metamorphosized reality that the narrator makes manifest within the work. "El niño busca su voz/En una gota de agua/buscaba su voz el niño."

The child seeks his voice in the world of nature searching within a "drop of water." There is no explanation or clarification of this image and the resulting ambiguity may be a source of richness for it sharpens the reader's attention allowing him to co-participate in the mythic dream. Is the "gota de agua" the child's tear or perhaps a symbol of the transitory ineffable quality that once was his voice? I personally believe that this "gota de agua" is the distilled essence of the drops of water that the poet will later describe in "Lluvia."

To contemplate the dead drops on a glass/ And those drops are eyes of the infinite; gazing/ Back into the

*white infinity which is their parent/ They are the poets
of water who have seen and mediate/ Things which the
vast crowds of rivers ignore. 5*

To me the drop of water is the essence of the soul of nature. The boy is seeking his voice in a drop of water which acts as the "poet of nature" who has seen and mediates all matters.

The narrator parenthetically informs us twice that the boy's voice has been captured by the "rey de los grillos." His voice now exists within nature forming part of it. The muteness of the boy animistically comes alive at the end of the poem. "A lo lejos, se ponía un traje de grillo." The boy is voiceless no longer. The voice is now alive and through myth, the sadness of the boy's silence has a new cosmic dimension which lessens somewhat its element of tragedy.

But not withstanding, there is a note of pathos introduced into the poem. Lorca the mimetic author has tried to portray the psychic reasoning of this child and it is this aspect of the poem that becomes pathetic in my estimation, for even within the child's most secret wishes he has deemed himself to silence. He hopes only to make tangible that which he has never possessed and that which exists all about him. "No la quiero para hablar/ me haré con ella un anillo/ que llevará mi silencio." He wished only to make a ring to carry his silence so that the nothingness of his muteness will become concrete to him. The "niño" is pathetically trying to reconstruct his own reality and give it a new meaning, but the sad commentary seems to be that the child even within his own myth cannot imagine himself verbal.

The larger myth of the total poem as perceived through the narrator reconstructs a cosmic explanation for the child's muteness, one in which nature has borrowed or stolen the child's

voice and it now exists outside of him. His muteness is given a cosmic identification through Lorquian mythology, one in which the human, the real, and the factual are all lacking having been replaced by a mythopoetic reality more acceptable to the poet.

It becomes almost an impossibility to separate that which is a child-like perception of reality from that which is a primitive perception for within the child one can perceive vestiges of the workings of the primitive mind. J.B.Trend affirms that "the poetry of children's games was frequently an inspiration to Lorca."⁶ Perhaps it was not so much the poetry of the songs themselves that influenced Lorca as it was the vivid, free, and totally creative imagination of the child that was projected through these songs. It is this imaginative and flexible perception of reality that freely expresses basic primal desires and truths. In discussing myth and poetry Richard Chase affirms,

The poetical imagination when it attains any consistent fire and efficacy is always displacing the texture of the mind into the external world so that it becomes a theater of preternatural forces. A certain control and direction given the poetical emotions, and poetry, as it always has, becomes mythical.⁷

NOTES

1. C.G. Jung, Psychological Reflections (New York: Harper & Row, 1961), pp. 277-8.
2. Federico García Lorca, Obras completas (Madrid: Aguilar, 1954), p. 301. Following quotes will refer to this text and page.
3. Jung, p. 278.

4. Lorca, pp. 329-330. Following quotes will refer to this text and page.
5. Roy Campbell, "The Early Poems," Lorca: A Collection of Critical Essays, ed. Manuel Duran (Englewood Cliffs, N. J., 1962), p. 79.
6. J. B. Trend, "Lorca," Lorca: A Collection of Critical Essays, ed. Manuel Duran (Englewood Cliffs, N. J., 1962), p. 39.
7. Richard Chase, "Partison Review," XIII (Summer 1946), p.346.

EM TORNO DE UMA SUSPEITA ACIMA DE QUALQUER CIDADÃO

RESUMO

Leitura do conto Um homem de cabelos cinzas, de Roberto Drummond, enquanto caricatura da narrativa policial.

RÉSUMÉ

Une lecture du conte Um homem de cabelos cinzas, de Roberto Drummond, en tant qu'une caricature du récit policier.

O conto *Um homem de cabelos cinzas*¹, de Roberto Drummond, apresenta-se como conto-reportagem policial, isto é, possui as técnicas do texto policial, mas funciona também como reportagem. Alia o discurso sensacionalista policial ao discurso sensacionalista da grande imprensa.

Segundo Charles Grivel², o romance policial não é um inquérito, nem um relatório de um inquérito, nem a narração objetiva de um inquérito, mesmo fictício. Trata-se de um romance; isto quer dizer que não apenas o inquérito será falso, mas também que será "simulado". O romance é constituído por um inquérito fingido. O autor escreve o simulacro de uma caça ou de uma perseguição na realidade, contida dentro da narrativa, pela narrativa. Existe no romance policial a pretensão de se seguir passo a passo um saber que se funde lentamente, se complete e termine (quem matou?). O texto funciona como freio que impede o conhecimento. O leitor é enganado pelas pistas falsas: o saber, a verdade recua diante dele até o infinito do livro. Tem-se um jogo entre saber e ignorância, sendo a última operada perfeitamente pela narrativa. O jogo é truncado para poder funcionar justamente enquanto jogo. O livro policial não oferece um saber e sim a fragmentação de um saber, freio e ruptura da certeza. A intriga é feita para não ser sabida.

Em *Um homem de cabelos cinzas*, a situação é mais ou menos essa. E a trama se constitui a partir do seguinte: às primeiras horas da manhã de uma segunda-feira, um homem de cabelos cinzas começa a ser seguido no aeroporto Santos Dumont. Razão da suspeita e da "caça" a tal indivíduo: o homem de cabelos cinzas carregava "um misterioso objeto guardado exatamente em cima do coração" (p. 53), e, ao olhar para esse objeto que, vez por outra, tirava e examinava, os olhos do homem de cabelos cinzas

"brilhavam intensamente". Os dezessete homens que o espionavam nada conseguiram descobrir. "Apenas viram sua expressão de felicidade. E o acharam mais suspeito". (p. 53)

A partir desses dados, o texto se desenvolve em torno das hipóteses quanto à natureza do misterioso objeto causador de tamanha felicidade. O leitor é mantido na ignorância até o fim e, quando no final, o "crime" é desvendado, reconhece-se que não havia propriamente "crime". Descobre-se que o misterioso objeto que o homem carregava junto ao coração era simplesmente um fio de cabelo de mulher. Quando muito, portanto, tem-se um índice do crime, mas não propriamente o crime. Tal epílogo, na verdade, representa uma quebra da expectativa dentro do texto policial, que sempre termina por solucionar o crime.

Essa imagem do fio é interessante: com a descoberta do fio de cabelo tem-se, ao mesmo tempo, a descoberta do "fio" da narrativa, isto é, desvenda-se parcialmente o mistério que motivara toda a busca.

Nota-se que, nesse epílogo, já existe um tom desmitificador: o objeto não corresponde, de forma alguma, às suspeitas levantadas. Ele é infinitamente inferior a elas. Mesmo porque o verdadeiro crime do homem de cabelos cinzas estava no olhar de felicidade que ele estampava e não no objeto que carregava.

A fragmentação do saber, característica do policial, está também presente no conto. É ela que, de fato, dá forma ao texto. Pode-se assim dizer que a fragmentação da verdade no policial está para a fragmentação da narrativa, no conto, como está para a fragmentação da informação (existem várias manchetes que não se completam). A fragmentação, enfim, aparece em vários níveis. Até as suspeitas são fragmentadas: os agentes têm opiniões as

mais diversas quanto ao misterioso objeto.

A fragmentação prende-se, assim, à intertextualidade. Há vários discursos que se cruzam no texto, de que resulta uma visão carnavalizada. Do discurso jornalístico, encontram-se desde política internacional (nas hipóteses levantadas quanto ao misterioso objeto são evocados fatos e figuras do mundo político, como Yasser Arafat, Mao Tsé-tung, Henry Kissinger, Eva Perón, Moshe Dayan, Che Guevara, Fidel Castro, Salazar, Nixon, etc.) até horóscopo ("que era do signo de Escorpião, que só lia seu horóscopo no dia seguinte, com receio das previsões" - p.54). Do discurso de romance policial, podem-se destacar desde o clichê do título, até expressões comuns àquele discurso, como: "Qual era o misterioso objeto que ele acariciava em cima do coração" (p. 54); "Tem uma loura envolvida..." (p. 54); Há implicações internacionais. Além da loura, um indivíduo chamado Günter Grass também está envolvido..." (p. 54), etc.

Além disso, nota-se o gosto pelo detalhe. O detalhamento, presente em todo o conto, assinala a preocupação com a veracidade, com a precisão. Isso aparece de forma bem evidente, por exemplo, neste fragmento:

Os 42 espões, agora acrescidos de mais 3 travestis e de 2 agentes da Interpol, que passavam férias-prêmio no Rio de Janeiro, descobriram que o homem de cabelos cinzas usava meia Lupo verde de Cr\$6,00, sapato Samelo nº 39 de Cr\$180,00, cueca Champion com fio da Escócia, cor bege, de Cr\$32,00, gravata vermelha, presente de um banqueiro, a quem não conheciam, descobriram que tinha uma cicatriz de uma operação de apêndice feita em 1961, uma unha torta no pé esquerdo, uma marca de chuteira (da qual se orgulhava muito) no joelho esquerdo, que sofria de aerofagia, que seu estômago roncava, que tinha 3 verrugas nas costas, que se sentia mal dentro de elevador, que era viciado em chupar pastilhas de Cepacol (naquela hora pôs uma na boca), que fumava 42 cigarros Hollywood sem filtro por dia, que seu relógio Omega custou Cr\$2.238,00 (...) (p. 54).

Essa precisão é estatística, logo está dentro da ideologia

consumista. Nota-se ainda que o exagero progressivo dos detalhes é inversamente proporcional à importância do crime. Na realidade, o que ocorre, no conto, é a investigação do contexto e não, uma investigação do crime, o que representa uma nova quebra quanto aos padrões do "verdadeiro" romance policial. A gratuitidade de detalhes, dessa forma, aponta para o caráter caricaturesco do texto. A caricatura, cuja marca está exatamente no exagero dos traços, de elementos mais característicos, é, afinal, o que define o conto. Dela resulta um efeito cômico e crítico.

Segundo Luis Felipe Baêta Neves, em seu artigo A Ideologia da Seriedade e o paradoxo do coringa³, a comicidade deve ser encarada como "forma específica do conhecimento do social e, ainda mais, como forma renegada e estigmatizada de leitura crítica da opressão"⁴. Ele diz ainda: "Se a piada, a observação jocosa em geral, não fosse 'séria', ou seja, se não se referisse acuradamente a fatias da realidade, não haveria riso. São rimos porque a piada nos revelou - ampliando ou diminuindo características do real - alguma coisa de modo fabulado, surpreendente, inesperado"⁵.

Também Henri Lefebvre, salientando a ironia como um traço da modernidade, diz que "o ironista representa uma comédia; a do não-saber e do falso conhecimento. Sustenta um papel. Usa uma máscara. E esta é sua maneira de desmascarar os papéis. Ele diz o falso (e que ele sabe falso) para chegar ao verdadeiro. Sustenta o papel da alienação para se desalienar e desalienar os outros. Ele se encarrega desse mau papel e finge em caso de necessidade a má fé, superando-a com o fingimento e superando ao mesmo tempo a grande simplicidade fingida ou real, a da boa consciência"⁶.

A saída para a caricatura, neste conto de Roberto Drummond, aponta pois para uma leitura da própria realidade brasileira de um determinado momento de sua história⁷, assim como para uma denúncia da dominação cultural de nosso país.

O exagero, próprio da caricatura, como já se disse antes, marca todo o conto. É o que se nota, por exemplo quanto ao número de agentes que espionam o homem de cabelos cinzas, número esse sempre crescente. Inicialmente dezessete, eles vão gradativamente se transformando em trinta e dois, quarenta e dois, até chegarem a cinquenta e oito.

Outro exagero pode ser notado nas informações que os agentes conseguem sobre o homem de cabelos cinzas⁸, que são dados minuciosos mas que não têm nada a ver com o esclarecimento que se buscava, isto é, o mistério do objeto que o homem carregava. Tais informações, na realidade, vão funcionar como "pistas falsas", características do texto policial.

Da mesma forma, o exagero está presente na lista de suspeitas levantadas pelos agentes sobre o misterioso objeto. Aqueles admitiam que o mesmo podia ser:

- A água-marinha Marta Rocha, avaliada em alguns milhões de dólares: 46 suspeitas
- Uma comprometedora carta de amor de Farah Diba ao líder guerrilheiro palestino Yasser Arafat: 17 suspeitas.
- O coração de Gina Lollobrigida, transplantado pelo dr. Christian Barnard: 4 suspeitas.
- O vírus da gripe Vietcong: 9 suspeitas.
- Uma carta de amor de Mao Tsé-tung para Henri Kissinger: 3 suspeitas
- Um bracelete de ouro pertencente ao espólio de Eva Perón com a inscrição "Acuendate de Acapulco", seguida da assinatura de Augustin Lara: 3 suspeitas.
- A fórmula sintética da felicidade: 21 suspeitas.
- A fórmula secreta do petróleo sintético: 39 suspeitas.
- Um diamante que Richard Burton deu a Elizabeth Taylor, depois de uma briga: 9 suspeitas.
- O olho direito de Moshe Dayan: 2 suspeitas.
- Uma efígie de Ernesto Che Guevara, desenhada por

Pablo Picasso, com um botãozinho para apertar e tocar uma música de Theodorakis: 3 suspeitas.

- Uma carta de amor de Jacqueline ex-Kennedy para Fidel Castro, destinada a despertar ciúmes em Onassis, e citando a música "I will", de Lennon e McCartney, no trecho "Desde sempre te amei e bem sabes que ainda te amo": 3 suspeitas.

- O nome do próximo Papa: 9 suspeitas

- Um plano destinado a implantar o comunismo na Rússia, organizado por Mao Tsé-tung: 3 suspeitas.

- Uma carta apócrifa de Salazar propondo a Nixon a troca do Brasil por Porto Rico, em nome de Dom João VI, desde que Nixon entregasse a Portugal Heddy Lamar, Ivonne de Carlo, Veronica Lake e a macaca Chita: 3 suspeitas.

- A resposta de Nixon a Salazar, dizendo "Lamento muito, mas os holandeses me vendem mais barato": 2 suspeitas.

- A pedra filosofal: 39 suspeitas.

- Uma carta de amor de Richard Burton a Sofia Loren: 4 suspeitas.

- Um cheque de 30 mil dólares: 13 suspeitas.

- O horóscopo do general Augusto Pinochet prevendo o dia e hora de sua morte e a roupa que estará usando na hora, e a bala que o matará, com um convite (já impresso) para a missa de 79 dia: 14 suspeitas.

- Um plano da Rússia para bombardear Nova Iorque minuciosamente preparado com a ajuda do Pentágono: 2 suspeitas.

- O pacto assinado entre o Kremlin e o Vaticano: 19 suspeitas.

- Um comprimido de LSD: 54 suspeitas.

- O raio da morte: 19 suspeitas.

- A fórmula da Coca-Cola: 6 suspeitas.

- Uma carta de amor do generalíssimo Stroessner ao não menos generalíssimo Franco: nenhuma suspeita.

(p.55-56)

Como se vê, as suspeitas são as mais variadas e a lista assume um caráter absurdo, levando a relacioná-la com aquela famosa classificação da enciclopédia chinesa citada por Borges e referida por Foucault no prefácio de As palavras e as Coisas⁹. Tal lista apresenta-se mesmo como um novo "Samba do Crioulo Doído"¹⁰ da história política mundial, provocando o riso pela aproximação de fatos e nomes sem relação. Mas é preciso ter-se um pouco de "siso", buscando-se ver um sentido nessa série de paradoxos e que só pode ser, como já se afirmou antes, uma crítica à nossa sociedade.

Outro índice de exagero no conto pode ser buscado nos pró-

prios agentes, também eles extremamente medrosos, o que se explicita através do exagero de orações rezadas durante a viagem. Primeiramente, encontra-se:

Quando, graças à ação de 33 Ave-Marias, 49 Padre-nossos, 68 Salve-rainhas, 21 Novenas Poderosas ao Menino Jesus de Praga, e 71 Creio em Deus Padre, rezados pelos espíões [...] (p.55)

No final do conto, as orações reaparecem, mas já multiplicadas:

Quando, enfim, graças a suas duas poderosas turbo-hélices e a 839 Ave-marias, 516 Padre-nossos, 401 Salve-rainhas, 191 Creio em Deus Padre, 83 Novenas Poderosas ao Menino Jesus de Praga, o Samurai pousou naquele chão [...] (p. 57).

O conto *Um homem de cabelos cinzas* define-se, pois como uma caricatura da estória policial. Enquanto tal, em vez de apresentar o herói típico dessas estórias, apresenta um bando de agentes medrosos.

Mas o ritual policial é mantido. Charles Grivel¹⁾ nos diz que inquérito, perseguição, descoberta, prisão fazem parte desse ritual.

O romance policial é um espetáculo, que é também exorcismo: uma sociedade tem medo. Põe em cena aquilo de que tem medo. O espetáculo é sem significação, mas a 'espectabilidade' instrui e ensina".

O espetáculo aqui é o próprio conto e a "espectabilidade", a reprodução da sociedade de consumo.

NOTAS

1. DRUMMOND, Roberto . *Um homem de cabelos cinzas*. In: — A morte de D. J. em Paris. São Paulo, Ática, 1975. Todas as citações seguidas do número de página referem-se à presente edição.

2. GRIVEL, Charles. Observation du roman policier. IN:ARNAUD, Noël et alii. Entretiens sur la paralittérature. Paris, Plon, 1970, p.229-258. A tradução é da autora.
3. NEVES, Luis Felipe Baêta. A ideologia da seriedade. In: NEVES, Luis Felipe Baêta et alii. O riso e o cômico. Revista de Cultura Vozes, Petrópolis, 1: 35-40, ano 68, 1974, p.36.
4. idem, p. 36.
5. ibidem, p.36.
6. LEFEBVRE, Henri. Sobre a ironia, a maiêutica e a história. In: — Introdução à modernidade. Tradução de Jehovanira Chrysóstomo de Souza. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969, p. 14.
7. Deve-se lembrar, aqui, que o livro é de 1975.
8. Cf. citação da p.54.
9. FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Tradução de Antonio Ramos Rosa, Lisboa, Portugália Editora, p.3-13.
10. Samba do Crioulo Doido, composição de Stanislaw Ponte Preta.
11. GRIVEL, Charles. Op. cit., p.247. A tradução é da autora.

COMO TE TORNARÁS FELIZ?

CONSELHOS PARA AS DONZELLAS CHRISTÁS.¹

PARA UM ESTUDO DA SEMIÓTICA DOS CONCEITOS.

RESUMÓ:

Mostra alguns aspectos do discurso religioso sobre a mulher. Analisa o mecanismo ideológico da proibição/transgressão mostrando as relações de poder existentes na transmissão da cultura.

RÉSUMÉ

Une démonstration de quelques aspects du discours religieux sur la femme. Analyse du mécanisme idéologique de l'interdit et présentation des relations de pouvoir qui existent dans la transmission de la culture.

O texto que ora apresento foi encontrado no porão de uma casa, na cidade de Congonhas (MG). Datado de 1923 (reimprimatur), sua divulgação era feita através da Igreja Católica, observado o Nihil Obstat por Fr. Hubertus Triffterer, O.F.M., censor diocesano, editado pelo Pe. Henrique Müller.²

1. Descrição do objeto.

Trata-se de um guia, ou melhor, de um discurso produzido pela pastoral cristã, com o objetivo de regular, disciplinar, controlar a sexualidade da mulher.

Performativo³, por excelência, esse discurso se subordina aos imperativos de uma moral ascética, enunciada racionalmente com fins determinados. Sob a metáfora das epígrafes:

Bemaventurados os limpos de coração, porque elles verão a Deus; e

Tudo quanto se estima, não se pode comparar com uma alma casta e pura [Ecclo, 26,20];

o discurso da lei, da ética (feminina) cristã é produzido a partir de experiências do confessor. Exercendo uma ação pedagógica, doutrinária, de ordem sexual em seus princípios gerais e nas regras de comportamento, sob forma de conselhos, de prudência, as proibições são enunciadas e o controle determinado pela ideologia católica.

Para mais facilmente alcançares essa felicidade tão grande, compuz este livrinho. Como religioso e sacerdote, há quasi vinte annos, trabalhei em villas e cidades, encontrando donzellas felizes e infelizes, mas nunca achei uma que fosse, de facto, infeliz, tendo observado os conselhos deste livrinho. (parte do prólogo)⁴.

O padre, o sujeito enunciador, o produtor do discurso que passaremos a ver, funciona como agente de interpretação dos textos bíblicos. É o representante, ou se quisermos, é aquele que

fala a voz de Deus, a voz do saber, estabelecendo as relações simbólicas através da disciplina e da regulação de comportamentos.

Pretendendo dar continuidade à ação pedagógica institucional da Igreja, em seus princípios etnocêntricos, logo, eminentemente de ordem ideológica, o texto inscreve sobre o corpo da mulher a nova ordem cultural, se considerarmos o atrativo erótico do corpo entre povos indígenas, como os Caduvêo e os Maori, e o que essa nova ordem propõe: o corpo como santuário ideológico e sua sacralização.

O tema mítico da felicidade ligado ao da pureza e da castidade do coração obedece às relações maniqueístas tão comuns na civilização cristã-ocidental. Na tradição bíblica, o coração simboliza o homem interior, sua vida afetiva. É no coração que se encontra o princípio do bem e do mal, e sua perversão provém da carne e do sangue.⁵

Se considerarmos o corpo com seus pontos principais: o cérebro, o coração e o sexo, veremos que o coração adquire o privilégio de concentrar de certa forma a idéia dos outros dois. A partir daí, já podemos observar as relações existentes entre Deus e a sexualidade. Como a instituição religiosa está profundamente ligada aos textos da Lei (o dito), pois assim a definem, o pretexto de legislar consiste justamente em relacionar o sagrado espiritual ao sagrado material. É a norma que se faz regulamentação ou organização da sexualidade feminina (cf. prólogo citado).

1.1. "Não julgues coisa alguma superior à pureza do coração"

Essa primeira parte dos Conselhos sublinha o tema da castidade. A ele estão ligados valores e representações de cons-

ciência, isto é, o eixo dos significados. A castidade é a virtude mais importante, mais necessária para a felicidade. Manter a castidade ilibada é o conselho fundamental, cujos argumentos vão desde a destruição da felicidade, pelo fogo infernal do pecado, até os tormentos do inferno:

quem perde a inocência sofre um prejuízo muito maior do que se perdesse um império inteiro.

Todos os artifícios retóricos enfatizam a culpa, o castigo, a sanção, para introduzir princípios metafísicos e inibir a sexualidade. Esses conselhos são imperativos morais e não devem permanecer meramente externos, e sim, interiorizados, adotados como parte do código e do modo de ser femininos.

Evidenciam-se alguns traços, aqui também, como aqueles que Foucault focaliza na História da Sexualidade.⁶ A relação negativa:

O poder não pode nada contra o sexo e os prazeres, salvo dizer-lhes não; se produz alguma coisa, são ausências e falhas; elide elementos, introduz descontinuidades, separa o que está junto, marca fronteiras. Seus efeitos tomam a forma geral do limite e da lacuna.

A instância da regra:

o poder seria, essencialmente, aquilo que dita a lei, no que diz respeito ao sexo. O que significa, em primeiro lugar, que o sexo fica reduzido, por ele, a regime binário: lícito e ilícito, permitido e proibido.

O ciclo da interdição:

Não te aproximes, não toques, não consumas, não tenhas prazer, não fales, não apareças;... Renuncia a ti mesmo sob pena de seres suprimido;

A unidade de dispositivo:

o poder sobre o sexo se exerceria do mesmo modo a todos os níveis. De alto a baixo, em suas decisões globais

como em suas intervenções capilares, não importando os aparelhos ou instituições em que se apóie, agiria de maneira uniforme e maciça; funcionaria de acordo com as engrenagens simples e infinitamente reproduzidas da lei, da interdição e da censura: do Estado à família, do príncipe ao pai..., poder legislador, de um lado, e sujeito obediente de outro.

1.2. "Os meios para guardar a castidade."

Nessa segunda parte, sete conselhos são apreendidos. Assim resumidos:

- 1º a donzela só poderia ter instrução através da religião e das virtudes cristãs lendo livros piedosos: piedade/oração/missa;
- 2º receber os santos sacramentos para coibir as paixões: confissão/penitência/contrição;
- 3º pedir a graça da santa castidade, rezas à Virgem Maria;
- 4º detestar o pecado da impureza: os pensamentos desonestos, as representações, os desejos, os quadros obscenos, conversas, cantigas e a curiosidade;
- 5º respeitar a si mesma, guardando o pudor ao vestir e despir;
- 6º guardar os cinco sentidos, sobretudo os olhos;
- 7º fugir dos perigos à pureza do coração: casa, livro, companhia, divertimento, ocasiões perigosas;

que são desdobrados e detalhados em:

- a) "nunca principies namoros sem teres promessa sêria de casamento";
- b) "evita estar a sôs com uma pessoa do outro sexo, principalmente às escondidas ou de noite"...
- c) "afasta-te de divertimentos de danças";
- d) "foge dos que falam indecências";
- e) "evita a leitura de livros maus";

f) "se estiveres doente não consultes senão um médico consciencioso e católico".

Todos esses conselhos e meios para guardar a castidade são sublinhados e corroborados por constantes alusões a outros textos sagrados. Uma característica comum aos discursos religiosos; o cruzamento de textos; o intertexto. Remete-se a São Paulo, à Santa Tereza, à Virgem Maria, à Sagrada Escritura.

Através da intertextualidade podemos observar como a Epístola aos Coríntios de São Paulo é interpretada em sua ordem espiritual:

Pede muitas vezes a graça da santa castidade. São Paulo pergunta: "Quem é que me livrará deste corpo de morte?" quer dizer, das tentações contra o sexto mandamento; e elle mesmo responde: "a graça de Deus"...

Famosa pela repressão do instinto sexual, a Epístola aos Coríntios, juntamente com a Sagrada Escritura, funciona como texto de fundação, ou seja, de produção de sentido com todos os seus mecanismos de reconhecimento. É o mito das origens, do "retorno fundador"⁷ O caso particular da proibição do incesto (aliás, aqui no texto também aludido) presente em São Paulo, na Epístola, passou a ser geral com relação às proibições sexuais.

1.3. "Sê bem acautelada em travar conhecimentos com pessoas do outro sexo".

Monossêmico, por tendência, o discurso vai se centralizando cada vez mais em sua significação mais pertinente. Essa terceira parte trata das relações entre a donzela e o homem, é sublinha a vigilância que os pais devem observar. O sexto mandamento, sempre aludido: "não pecar contra a castidade", um dos fundamentos da moral cristã, adquire nessa passagem sua intensidade maior e mais explícita:

é fora de dúvida que Deus quer que evites amores com pessoas de outro sexo, enquanto não lhes conheceres a vontade séria, e as circunstâncias não lhe permitirem tomar em breve, pelo casamento, o peso da família.

Só com o casamento será possível a relação homem/mulher, já que é a única transgressão possível. (cf. Epístola de São Paulo: "mais vale casar-se que abrasar-se").

Desdobrando o sexto mandamento e indicando o caminho do casamento à donzela, o aconselhamento chega aos cuidados para "arranjar" marido. Cerca de dez cuidados, tendo por base o temor a Deus, assim resumidos:

- 1) não principies com protestante;
- 2) não àquele que já desgraçou outra donzela;
- 3) não ao moço que trata mal aos seus pais;
- 4) não ao que tem vício de embriaguez;
- 5) não ao que é irascível, rude, grosseiro;
- 6) não ao que é doente;
- 7) não ao homem moço, se és idosa, nem a um homem velho, se és moça;
- 8) não ao que faz promessa sob condições pecaminosas;
- 9) não ao que for parente;
- 10) não à figura atraente, elegante, mas aquela que é trabalhador, que gosta da família e da casa.

1.4. "não traves conhecimentos com um homem que não tem a mesma fé".

A quarta parte dos Conselhos trata das relações da Igreja com outras religiões, ainda sob o prisma dos cuidados da escolha e reiterando os cuidados para a escolha de marido.

A nossa santa Igreja sempre reprovou por motivos muito justos, os casamentos mixtos, entre catholicos e acatholicos; sempre os detestou e prohibiu.

As preocupações constantes são a fê que deve ser a herança de pais para filhos e a indissolubilidade do casamento.

São depois da morte do marido é que estás livre, pois se a donzela casa com protestante ("de crença errada") o marido pode pedir a separação, o que não é aceito pelos dogmas cristãos.

1.5. "Que se deve pensar a respeito do estado de virgindade"?

A quinta a última parte do texto é explícita.

Em todos os tempos a santa Igreja catholica tem declarado, baseada nas palavras da Sagrada Escripura e do testemunho geral dos Santos Padres, ser o estado virginal (ou de celibato) melhor, mais perfeito e mais agradável a Deus do que o estado matrimonial.

Elucida-se assim a intenção primordial do discurso:

Com Maria, a Rainha das virgens, seguirá a Jesus o amante das almas puras, para onde elle fôr e cantará o hynno que só as virgens sabem cantar.

Virgem Maria, a representação da mulher em total receptividade a Deus e em estado de vigília, introduz dessa forma a relação especular: sujeito: mulher; espelho: Virgem Maria, já elaborada na relação sujeito: homem; espelho: Cristo. Todos sujeitos à lei do Pai, de Deus, para que todos sejam felizes.

2. Algumas considerações sobre a racionalização ideológica.

De sublimações a regras rígidas, as proibições religiosas, com relação à sexualidade, mantêm o pecado com transgressão à lei. O pecado está irremediavelmente ligado ao temor, ao medo, à angústia, à culpa. O pecado contra a castidade evidencia o grande tabu que se encontra na base de todo esse discurso reli-

gioso. Tabu este que por sua vez foi reconhecido pelas leis civis da sociedade.

Podemos observar, assim, como a produção de sentido se elabora, ou seja, como essa modalidade de discurso exerce "influência" de um código (religioso) sobre outro código (sexual), interferindo, conseqüentemente, na sociedade.

Em linhas gerais, a sociedade capitalista, aliada aos princípios de repressão da sexualidade advindas da Igreja, reprime sexualmente, pois é através da repressão que ela pode gerir as forças dos indivíduos. Do momento em que a produção capitalista exige uma intensificação de utilização da força de trabalho, a repressão social procurou encaminhar o corpo para o aumento da produção de bens e serviços, criando-se, conseqüentemente, mecanismos ideológicos de sustentação.⁸

A racionalização ideológica desse discurso é justificada pela estreita ligação existente entre a estrutura social e as formas de dominação, já que os que possuem os meios de produção dominam os que não os possuem; quem participa diretamente do processo produtivo social domina quem dele está excluído.

Não é nosso objetivo aqui fazer incursões pela sociedade brasileira dessa época, mas possibilitar uma leitura mais ampla das relações entre nossa sociedade e as representações propostas pela Igreja à mulher, ou seja, o tipo de formação destinado a ela e a definição de seu papel social a partir da análise desse discurso.

Um dado histórico importante nos é fornecido por Heleieth Saffioti.⁹ Segundo ela, com a constituição da República, a "instrução oficial brasileira liberou-se formalmente da Igreja

Católica, mas o liberalismo de que se impregnava a legislação sobre o ensino na 1a. República, deixava larga margem de atuação à Igreja Católica, muito mais apta do que os leigos, pela tradição e pela posse de quadros habituados ao magistério, a desempenhar as tarefas educacionais situadas no terreno da livre concorrência". Ora nos colégios católicos, ora nas Igrejas, o regime do catecismo, do período da união entre Estado e Igreja, uma das formas de se iniciar a jovem cristã na fala ritualizada (orações) continuava a exercer sua influência na formação da mulher. Ser "filha-de-Maria", ou ser da "irmandade do Sagrado Coração" era o ideal da menina/moça que freqüentava o catecismo e a missa de domingo.

2.1. A Semiótica dos Conceitos.

A semiótica dos conceitos de pureza, castidade, honra se encontra intimamente ligada aos conceitos de medo e vergonha no mecanismo da cultura, especialmente na cultura religiosa.

Lotman nos mostra que "se a atração sexual enquanto necessidade é da competência da natureza, esta função cede lugar a uma função cultural no momento em que ela se submete a proibições [interdits] complementares (que dizem respeito ao parentesco, ao lugar, ao momento, e este em conformidade à presença ou à ausência de uma sanção religiosa, jurídica, ou de outros tipos).¹⁰

Do ponto de vista psicológico, a zona das limitações que impõe o tipo de cultura ao comportamento pode ser subdividido em dois ramos, o que rege a vergonha, e o que rege o medo.

O mesmo Lotman chama nossa atenção também para as caracte-

rísticas culturais de classe que transparecem na análise das normas de honra, na classe alta, e vergonha (medo) nas classes baixas.

Partindo do enfoque antropológico da honra, em seu estudo sobre o conceito de honra e estatuto social em Andaluzia, Julian Pitt-Rivers¹¹ nos mostra que curiosamente este aspecto da moral cristã tem mais peso no meio dos homens do "pueblo", mesmo que em sua maioria sejam anti-clericais e não religiosos, que no meio das classes médias, pilares da Igreja e profundamente religiosas. Seria o caso de pensarmos nas formas de reprodução da ideologia das classes dominantes pelas classes dominadas.

A honra, a castidade da mulher foram sempre um dos pontos cruciais de antropologia feminina. Estado e Igreja mantiveram-nas, administraram-nas com fins os mais variados. Enquanto sentimentos, foram assimilados à consciência religiosa; enquanto manifestação exterior, a interesses financeiros da família.

O mesmo Julian Pitt-Rivers, concluindo seu estudo, diz que os sistemas conceituais que se relacionam com a honra, tomados em sua totalidade e na variedade de seus contextos, alimentam um mecanismo distribuidor de poder e permitem selecionar os indivíduos que obterão os papéis de comando e imporão a imagem ideal que as pessoas fazem de sua sociedade. Em última análise, a honra serve de "câmara de compensação" aos conflitos da estrutura social, é o ponto de encontro do sagrado e do profano, do indivíduo e da sociedade, dos sistemas de pensamento e dos sistemas de ação.

Assim é que os valores de pureza, castidade, virgindade ditam leis morais, jurídicas e organizam socialmente o papel da mulher e também do homem, como zelador de seus bens simbólicos,

culturais e econômicos.

2.2. Proibição e transgressão: mecanismos administrativos.

A educação, com efeito, procede tanto por silêncios como por advertência encapotadas.

Bataille

Como já dissemos anteriormente, sob a forma de conselhos marcam-se os pontos de proibição e transgressão, e o discurso se organiza a partir de três pontos principais: o aconselhamento para que a donzela (1) se identifique com a Virgem Maria e com os propósitos da Sagrada Escritura (2), e guarde a castidade para agradar a Deus e à Igreja (3).

Assim caracteriza-se a melhor performance da cristã; caso contrário, a punição, a exclusão do reino dos céus e a infelicidade.

O discurso persuasivo induz a donzela à sujeição à lei. Seu efeito dilata seu raio de ação, estendendo-se sobre a totalidade do campo das atividades exercidas por ela na sociedade.

A partir de provas (técnicas) dadas pelo enunciador: 1) a autoridade do padre; 2) a disponibilidade da leitora; 3) a argumentação demonstrativa, a partir de exemplos de santos etc; a influência tende a modificar qualquer comportamento diferente daquele proposto, também porque o apelo, ora intelectual, ora afetivo, mantém as condições para a persuasão.

Os mecanismos de persuasão são variados (não vamos tratar disso agora) e administram exemplarmente a transgressão. Com relação à leitura, diz o enunciador:

Atenção a respeito de tua leitura! Todos os dias naufragam muitas jovens nas escolhas da leitura perigosa de livros, folhetos e maus jornais... a leitura é má como o ar corrompido; sem se perceber entra no organismo, envenena o sangue... para o fogo, portanto, todos estes livros ou folhetos que, abertamente ou por alto, atacam-te a fé, roubam-te a pureza e o pudor. Para o fogo!...

Para o ato de proibir, a simultânea possibilidade de transgredir, o que nos leva a crer, como Bataille que "a transgressão da proibição, está tão sujeita a regras quanto a própria proibição"¹², ou ainda, que o notável da proibição sexual é que esta só se revela plenamente na transgressão.

É a sedução do pecado, ou melhor, o ponto crítico da sedução: o que nos seduz, nos fascina, é sempre aquilo que nos exclui radicalmente. É a pureza que deve ser manchada. A beleza/pureza espiritual que nega a animalidade, que faz despertar o desejo, culminando em sua exasperação (Bataille nos fala da beleza, que aqui substituímos, por proximidade semântica, com pureza). A pureza instaura o desejo até suas últimas consequências.

Por outro lado, se a castidade é a decência, a honra, o sexo é o vício, a degradação. O não ao corpo reforça a homogeneidade do sujeito: alma (pureza) / corpo (virgindade), pedra angular do sistema de valores e da ordem, pois o corpo é o templo de Deus, e sua propriedade.

2.3. A retórica da denegação

Mais um ponto a ser visto é que, para afirmar o conceito de virgindade, o discurso parte da negação. Uma série de negações são colocadas às donzelas (cf. 1.3) e, simultaneamente, é articulada a negação da negação. Confirmando-se o que Eni Orlandi¹³ nos diz sobre o discurso religioso ser da ordem retórica da de-

negação:

pela caracterização da dissimetria, o ouvinte acumula os valores negativos e, entre eles, o de que nasceu com o pecado, e o pecado é o não de Deus. Assim, o discurso religioso, para afirmar o que é positivo, deve negar o negativo, ou seja, deve negar o sim pressuposto do homem, ao pecado [que é negação]

O mesmo pode ser observado com relação ao tema da felicidade. Mostram-se todos os meios para que a donzela seja portadora da felicidade. Negando-lhe tudo o que venha a ser prazer, excluindo-lhe o saber, encobrimo-lhe o corpo, para que se goze seja em Deus.

2.4. A redução semiológica

O coração, signo da fonte da pureza, da felicidade funciona em proveito da virtude, da castidade, da virgindade. Funciona, assim, como valor cultural e ideológico inscrito na instituição social e nos costumes. O valor simbólico converte-se em função ideológica, já que a Igreja sobrecarrega a virgindade de valor. Essa função circula como honradez, pureza de corpo e alma etc, de mãe para filha. Há assim uma espécie de mais-valia a partir dessa circulação de conceitos, e também o que podemos chamar de redução semiológica do simbólico, que constitui o processo ideológico.

Luce Irigaray¹⁴ vai mais longe na interpretação da virgindade. Diz ela:

a mulher-virgem é puro valor de troca. Ela é a possibilidade, o lugar, o signo das relações entre os homens. Em si mesma, ela não existe: simples envoltório recobrimo o jogo da circulação social... seu corpo natural é abolido em sua função representativa... a mulher enquanto moeda de troca será somente uma aparência...

Mãe, virgem, prostituta, esses são os papéis sociais im-

postos à mulher na dialética da proibição/transgressão. As características da sua sexualidade também decorrem daí: valorização da reprodução, fidelidade, pudor, ignorância, desinteresse pelo prazer, aceitação passiva, sedução para suscitar o desejo etc...

3. Para quase concluir...

Os aspectos aqui abordados remetem ao estudo do discurso pedagógico-religioso enquanto revelador e disseminador de uma cultura a nós imposta, não somente pela Igreja, mas também pela sociedade. As inúmeras leituras que podem advir de um texto como esse se fazem em cadeia, em interligações que não se esgotam.

Do momento em que se pensa a Igreja desempenhando um papel ideológico na transmissão da cultura, vê-se como seu discurso organiza emoções segundo normas da Bíblia; estabelece comportamentos e representações que ultrapassam os limites da consciência; ilustra o sentido das leis do inconsciente, mantendo entre as gerações uma continuidade psíquica e social, somente rompida com a "descoberta do corpo", e nos aponta, em sua historicidade, para a fantástica sublimação dos impulsos da sexualidade, para o mito da mulher sem homem, e para a fantasia masculina da mãe virgem.

NOTAS

1. MÜLLER, Henrique. Como te tornarás feliz, Conselhos para as donzellas cristãs. Bahia, Tipografia São Francisco, 1923.
2. Sacerdote da Congregação do Verbo Divino.
3. Cf. AUSTIN, J. L. Quand dire, c'est faire. Paris, Seuil, 1970.

4. Texto transcrito conforme ortografia da época.
5. Veja-se, por exemplo, o tema da felicidade no Cântico dos Cânticos.
6. FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I. A vontade de saber. Rio de Janeiro, Graal, 1979, p. 81-82.
7. Eliseo Verón, estudando as fundações e os textos de fundação, afirma ser uma fundação um sistema de diferenças entre dois sistemas de relações, relações que os discursos contraem com as condições que os sustentam e explicam enquanto produtos de uma prática significativa que se desenrola na história. Afirma ainda que o mito do retorno às fontes pode ter uma função ideológica progressista. Verón, Eliseo. Produção de sentido. São Paulo, Cultrix, 1981. p. 122-123.
8. Veja-se REICH, W. A Revolução Sexual. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.
9. SAFFIOTI, H. A mulher na sociedade de classes: mito e realidade. Petrópolis, Vozes, 1979, p. 214.
10. LOTMAN, Iuri. La Semiotique des concepts de "peur" et de "honte" dans le mécanisme de la culture. In: —. Travaux sur les systèmes de signes. Bruxelles, Complexe, 1976. (Tradução da autora).
11. PITT-RIVERS, Julian. Antropologie de l'honneur. Paris, Le Sycomore, 1983, p. 57.
12. BATAILLE, G. O erotismo. O proibido e a transgressão. Lisboa, Moraes Editora, 2a. edição, 1980, p. 58.
13. ORLANDI, Eni. O discurso religioso. In: —. A linguagem e seu funcionamento. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 233.
14. IRIGARAY, Luce. Ce sexe qui n'est pas un. Paris, Les Editions de Minuit, 1977, p. 181 (tradução da autora).

ÁGUA VIVA: AUTO-RETRATO (IM)POSSÍVEL*

RESUMO:

Leitura de Água Viva, de Clarice Lispector, e suas relações com o auto-retrato enquanto deslocamento do "eu" através da experiência da linguagem.

RÉSUMÉ

Lecture de Água Viva, de Clarice Lispector, et ses rapports à l'auto-portrait en tant que déplacement du "moi", à travers l'expérience du langage.

(...) quero é uma verdade inventada.

(...) o que é uma janela senão o ar emoldurado por esquadrias?

Clarice Lispector - Água Viva.

Água Viva¹ radicaliza ao extremo a experimentação da linguagem levada a cabo por Clarice Lispector desde Perto do coração selvagem, sua obra inicial. Imune ao "lógico" e ao "bem comportado", balizas de avaliação e valorização do senso comum do establishment literário, AV pertence ao tipo de texto que Barthes chama de texto de gozo: "aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças), faz entrar em crise sua relação com a linguagem".²

Diante de um texto como esse, qual a via mais eficaz a ser trilhada pela indagação analítica? Ler Clarice deixando-se "ler" por ela?³ Ou tentar racionalizar aquilo que pela sua própria especificidade foge a toda racionalização? Nossa opção de leitura, longe de deslindar tal impasse instaura-se precisamente a partir dele e inscreve-se, sabemos, no campo do provisório e do precário.

Isso posto, pareceu-nos pertinente tentar estabelecer as relações cabíveis entre AV e o auto-retrato. Tal como propõe Michel Beaujour, o auto-retrato constituiu-se segundo um sistema de recorrências, retomadas, superposições e correspondências, entre

elementos homólogos e substituíveis, de modo que sua principal aparência é a do descontínuo, da justaposição anacrônica e da montagem. Ao contrário da autobiografia, cuja unidade está já implícita na escolha de um currículum vitae, ao auto-retrato pode-se sempre ajuntar elementos homólogos ao paradigma, já que prescinde de uma "unidade" dada de antemão: o auto-retratista não conta "o que fez", mas tenta dizer "quem é". Ressalte-se, também, a diferença entre o auto-retrato e a meditação: enquanto esta conduz à interioridade, à certeza do EU, aquele conduz ao seu deslocamento, através da experiência da linguagem⁴.

O grito de aleluia com que a protagonista-narradora de AV dá a partida para a aventura experimental da linguagem detona um processo ininterrupto de indagações, dirigidas ao próprio eu que fala do tu a quem "idealmente" esse falar se destina: procedimento especular, pois o tu passa a funcionar, sobretudo, como o espelho em que o eu busca sua imagem (im)possível. Os reflexos dessa "interlocação" cruzam-se na superfície do texto e, ao invés de produzirem uma figura estável e definida, delineam algo vago e move-dio e para tanto contribui, certamente, o ângulo de visão utilizado - o da personagem presa da paixão -, que faz com que a verdade do seu dizer seja sempre fragmentária e duvidosa.

Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. E-se (p. 54)

A simultaneidade do ser e do fazer remete ao início, à origem - "será que é como agora que estou sendo e ao mesmo tempo me fazendo?" (p. 38) ; a um vazio existencial-escritural, elementos aos quais cabe à linguagem (e ao silêncio) ao tentar dar uma forma, como veremos.

A experiência inaugural de todo auto-retratista é a do vazio e da ausência de si. Logo que ele começa a escrever, não importa o quê, vê esse nada transmutar-se em pletora: a inscrição do seu umbigo iguala-se "a l'infini der mers". O texto então produzido não corresponde à idéia do auto-retrato pictural, pois o auto-retratista não "se descreve" como o pintor "representa" o corpo e o rosto que ele percebe no seu espelho; opera-se um desvio e ele não sabe nunca aonde vai chegar, nem o que faz⁵. Está-se, portanto, diante de uma produção e não de uma representação, tendo-se em vista que a linguagem é entendida não como meio de expressão, mas como matéria significante, de cuja (des)organização específica dimanam os sentidos imprevistos que produzem o sentido textual⁶.

Associada a essa problemática, vejamos, inicialmente, qual a função do espelho na obra em foco, já que nela os espelhos são movediços e estilhaçados e refletem, segundo Cleonice Mourão, "em cada pedaço (...) uma face diferente, um modo diverso de ser"⁷. Esse espelho caleidoscópico seria, ao contrário do espaço da fixação narcísica, o espaço dinâmico e conflituoso da procura da identidade, da justaposição e convergência de opostos. O texto declara que "são existem espelhos, pois o único é uma infinidade de espelhos (...) e um reflete o reflexo do que o outro refletiu"(p.93). O espelho é também visto como "campo de silêncios e silêncios (...) vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar" (id). E a narradora conclui: "Não, eu não descrevi o espelho - eu fui ele. E as palavras são elas mes-

mas, sem tom de discurso" (p. 95).

Essa nova óptica que abole a perspectiva da arte como reflexo - e as citações acima o sugerem⁸ - amplia-se, em AV, através da homologia escrita-pintura-música, na qual efetua-se o questionamento da arte enquanto (im)possibilidade de resgate do sujeito e do mundo. A uma arte (escrita) figurativa, dependente do objeto pretende-se, conforme a epígrafe do livro, algo "que não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito" e "onde o traço [a letra] se torna existência".

Os elementos factuais do enunciado são, pois, reduzidos a um "grau zero" e a linguagem ocupa, sem subterfúgios ou mascaramentos, o lugar predominante na cena textual. A enunciação faz-se livre de amarras e roteiros, conjugando-se à disponibilidade do sujeito - "não sei aonde me levarã esta minha liberdade (...) Mas estou solta" (p. 39) -, ao seu descentramento: ao eu sou prevalece o "eu é" (p. 44). Processa-se, então a des-realização do ser e da linguagem: o sujeito descola-se de si (cf. p. 99) e "faz-se até chegar ao caroço" (p. 47). Esse despojamento, por sua vez, supõe uma "animalização", no sentido em que "animal nunca substitui uma coisa por outra" (p. 58). Ao vazio instaurado contrapõe-se, contudo, o excesso de significante e a única saída é "escrever distraidamente" (p. 25), deixar-se levar pelo acaso do "correr da mão" (p. 63) que escreve.

AV, como o auto-retrato, enquanto desnudamento dos processos linguísticos que o engendram, tem como único lugar real o texto, o livro na sua materialidade - corpo e túmulo -, espaço da escrita transbordante, intemperante, libidínosa e aberta à morte⁹. Daí, a busca de correspondência, em AV, dos termos viver-escrever e a afirmação do texto - "fac-símile de livro" (p. 65) - pela sua negação: "Este não é um livro porque não é assim que se

escreve. O que escrevo é um sô clímax? Meus dias são sô um clímax. Vivo à beira" (p. 13).

Não se queira, entretanto, delegar ao texto, em virtude da correspondência postulada entre vida e escrita, um caráter autobiográfico ou confessional: "Não vou ser autobiográfica. Quero ser 'bio'" (p. 42). Para que o "pacto autobiográfico" ocorresse, seria necessária não sô a afirmação, no texto, da identidade autor-narrador-personagem, remetendo em última instância ao nome do Autor na capa¹⁰, como também a vigência da retrospectção, que implicaria uma concatenação, mais ou menos lógica e linear, no registro de eventos passados.

O instante-já da escrita de AV, tempo do Aion¹¹, opõe-se ao tempo cronológico, o qual aparece de maneira esparsa no texto e, quando isso acontece, refere-se, significativamente, a manhãs e noites, auroras e crepúsculos (cf. p. 15, 28, 37, 48, 50, 60, 79, 88, 104), início e fim não delimitados e sempre retomados, que encontram no domingo oco e vazio, o tempo-espaço por excelência de uma escrita sempre "moto contínuo", que não consegue se deter e chegar a um ponto, inicial ou final: "o que te escrevo não tem começo: é uma continuação" (p. 57). O "tema" do livro/da vida (fragmentários) é o instante:

Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio. (p.16)

O tempo relaciona-se, portanto, ao fragmento, dada a descontinuidade entre a percepção do instante e o seu registro na linguagem. Os despojos e os fragmentos não aparecem, em AV, conforme notou Blanchot a respeito de Nietzsche (filósofo tão próximo de Clarice¹²), como momentos de um discurso incompleto, mas como uma estrutura de fratura, pela qual o acaso, ao nível da

afirmação, continua sendo aleatório. O enigma, então, se libera da intimidade do seu próprio segredo para, ao escrever-se, expor-se como o enigma mesmo que mantêm a escrita. Esta, por sua vez, torna a abrigá-lo sempre na neutralidade do seu próprio enigma. O texto seria, portanto, o movimento de escrever na sua neutralidade¹³.

Amor morte

Texto da paixão - vida, paixão e morte da e na linguagem -, em AV, palavra e sujeito, vida e escrita, interpenetram-se e se entregam a um tenso e comovido jogo erótico. Sabemos, por Bataille, que a essência do erotismo está na nostalgia da continuidade perdida. À base da existência humana há uma série de passagens do contínuo ao descontínuo, e vice-versa. Substancialmente, o âmbito do erotismo é o da desordem e da ruptura, porque a violência, para nós, reside na morte, que nos arranca da obstinação de vermos durar o ser descontínuo que somos. A experiência do erotismo pressupõe o superamento do limite sem sair dos limites desta vida descontínua; desejamos aproximar do além sem ultrapassar a soleira, colocando-nos sabiamente alguém¹⁴.

É dessa experiência indizível dos limites que fala AV. O livro nasce de uma falta onde se inscreve (se escreve) o desejo do Outro como desejo de linguagem. O deslocamento incessante do objeto do desejo - a "palavra-falo"¹⁵ - insere, contudo, o texto num espaço convulso e desnorteante, espaço de prazer e da dor,

em que se confundem, numa continuidade indiferenciadora, a vida, "bacanal muda" (p. 85), e a escrita, "apocalipse orgásmica" (p. 80). Dessa união é testemunho, no texto, o emaranhado de lianas, cipós, raízes e plantas na "densa selva de palavras" (p.80).

Sexualidade, violência, sujeira e religiosidade, componentes fundamentais do erotismo, disseminam-se por todo o texto. A cerimônia de iniciação da palavra é feita com gestos "hieráticos e triangulares" (p. 21) e é como o "limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo" (p. 16). Realizada a sacralização do espaço da escrita - espaço do interdito e da sua transgressão -, a narradora-sacerdotisa cede à compulsão do impuro e entrega-se, então, à "liturgia dos enxames dissonantes dos insetos que saem dos pântanos nevoentos e pestilentos. Insetos, sapos, piolhos, moscas, pulgas e percevejos — tudo nascido de uma corrupta germinação de larvas. E sua fome se alimenta desses seres putrefatos em decomposição" (p. 49).

Esse ato de entrega arriscado, mas persistente, longe de resultar na realização apaziguadora do desejo, que teria como meta maior o estabelecimento da continuidade entre a palavra e coisa, o auto-conhecimento do eu e a sua união com o tu, denuncia, ao contrário, a impossibilidade dessa realização, pela descontinuidade (insuportável) entre viver e escrever. A repetição obsessiva do verbo querer, no texto, dimensiona e alarga a amplitude dessa impossibilidade, dessa frustração que se busca suprir sempre, mas não se deixa satisfazer nunca. Tudo é, então, compelido a um recomeçar constante, em busca do momento inaugural em que o eu se encontra ainda indistinto do não-eu. Daí, a tentativa de anonimato ao escrever (cf. p. 40), o esforço de acercar-se do it (cf. p. 35-36, e outras) e, por outro lado, o estilhaçamento do discurso e do sujeito, expostos a um

insistente movimento de construção-destruição, morte - renascimento.

Nesses "fragmentos de um discurso amoroso" (Barthes), a palavra, fincada "no vazio descampado" (p. 57) é "a trombeta que anuncia" (id.); escrever/criar é "como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal (...) e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnis desejos de realizações" (p.22-23). Possibilidade de vida, amor do e no texto eternamente inconclusos, mas "liberdade que leva à morte" (p. 19).

Escrita Inútil

O auto-retrato não tem nada a esconder ou confessar a não ser que ele é puro discurso livre, "escrevinhação culposa", "perversa", na medida em que é uma escrita transbordante e desprovida de utilidade pública. As retóricas e as poéticas antigas afirmavam, sem cessar, a função utilitária e transitiva da escrita e a "confissão" era vista como útil apenas enquanto exemplar. O auto-retrato é traição/transgressão dessa retórica e transformação de seus procedimentos, escrita condenada a um "vício solitário"¹⁶, mas que "libertou a arte da escravidão do naturalismo e da psicologia, instituindo um modo novo, que não é nem romance, nem narrativa, nem ensaio, 'gênero' que não tem nome, mas que leva a buscar, a escrever, segundo uma dimensão nova: a do neutro, dimensão ainda pouco explorada (...) e que levará um dia a responder de maneira inteiramente nova à ques-

tão: 'o que é pensar?'¹⁷.

A tensão entre eu penso e eu escrevo é levada ao máximo de seu rendimento em AV através da questão quem sou? do eu que escreve. A resposta, entretanto, não se concretiza; a identidade mostra-se inatingível e a escrita inútil:

Nunca lerás o que escrevo. E quando eu tiver anotado o meu segredo de ser — jogarei fora como se fosse ao mar. Escrevo-te porque não chegas a aceitar o que sou. Quando destruir minhas anotações de instantes, voltarei para o meu nada de onde tirei tudo? Tenho que pagar o preço. O preço de quem tem um passado que só se renova com paixão no estranho presente. [Quando penso no que vivi me parece que fui deixando meus corpos pelos caminhos. (p.88)]

Tem-se, afinal, não um rosto (sentido) conclusivo e definitivo, mas traços improvisados que, simultaneamente, se delineiam e se esfumam, em meio ao movimento amoroso-belicoso do relacionamento entre o sujeito e a palavra. Ao se exercer no excesso do sintagmático, privilegiando o eixo da presença, AV é um fulgurante (auto) retrato das (im)possibilidades da linguagem.

A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos — tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos. (p.96-97)

Terminada a leitura que nos propusemos, é necessário retornar, brevemente, ao ponto de partida, fazendo ressaltar a dificuldade (inutilidade?) de todo "discurso crítico" diante de um texto como AV. O leitor é desalojado de suas possíveis e confortantes certezas e é assaltado de todos os lados por um texto "muito consciente de ser literário"¹⁸ e pelo qual é convidado a participar da criação de sentidos e mundos através da linguagem, assumindo todos os riscos inerentes a tal atividade.

NOTAS

- * Este artigo foi originalmente apresentado como trabalho final do Curso "Literatura Brasileira Contemporânea: Clarice Lispector" (Doutoramento - 1º semestre de 1983 -USP), ministrado pela Profa. Dra. Nádya Battella Gotlib.
1. LISPECTOR, Clarice. Água Viva. Rio de Janeiro, Artenova, 1973. Daqui para a frente, resume-se à sigla AV e as citações serão feitas indicando-se apenas o número da página, entre parêntesis.
 2. BARTHES, Roland. O prazer do texto. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1977. p. 22.
 3. Como é feito em: CIXOUS, Hélène. L'approche de Clarice Lispector. Poétique, Paris, 40:408-419, nov. 1979. Sobre a fortuna crítica e o percurso da recepção da obra clariceana ver: SÃ, Olga de. A escritura de Clarice Lispector. Petrópolis, Vozes, Lorena, FATEA, 1979 (sobretudo os cap. I e VI).
 4. Cf. BEAUJOUR, Michel. Autobiographie et autoportrait. Poétique, Paris, 32:442-458, nov. 1977. p. 443 e 451.
 5. Idem, p. 444.
 6. Sobre o texto como produção cf. RICARDOU, Jean. Penser la littérature autrement. In:—, et alii. Colloque sur la situation de la littérature du livre et des écrivains. Paris, Editions Sociales, Centre d'Études et des Recherches Marxistes, 1976.

7. MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. A fascinação do Caleidoscópio: uma leitura de ÁGUA VIVA de Clarice Lispector. Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte, UFMG, 1981 (inédita).p. 61-62. Nesse trabalho, a Autora estuda o conceitual e o poético em AV e suas manifestações ao nível do enunciado e da enunciação.
8. Repare-se que o fragmento sobre o espelho foi publicado, inicialmente, na 2a. parte da 1a. edição de A Legião estrangeira, como uma "metalinguagem" sobre os espelhos de Vera Mindlin. Posteriormente, foi republicado, com a variação de abolir o nome de V. Mindlin, em Para não esquecer (S.Paulo, Ática, 1979. p. 9-10). Além desse fragmento, dois outros — "A pesca milagrosa" e "Esboço de um guarda-roupa" — provêm de A Legião estrangeira (Rio de Janeiro, Ed.do Autor, 1964. p. 143 e 148) e aparecem em AV às páginas 25 e 98-99. Ocasionalmente, foi-nos dado perceber que o trecho sobre o "estado de graça" (AV, p. 104-108) é uma variante de um "capítulo" de Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, 9a. ed., p.146-150). Seria bastante produtiva uma pesquisa que procurasse levantar o que em AV é um "aproveitamento", uma "reescrita" de segmentos de obras anteriores da Autora. Isso, talvez, viesse a reforçar o aspecto de bricolage de AV, o seu caráter "centrífugo" como ponto de convergência das principais preocupações da prática escritural de Clarice.
9. Cf. BEAUJOUR, op. cit., p. 454-456.
10. Cf. LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. Paris, Seuil, 1975. p. 26.

11. Cf. MOURÃO, op. cit., cap. 3.
12. Sobre Nietzsche e Clarice ver; MOURÃO, op. cit.
13. Cf. BLANCHOT, Maurice. Nietzsche y la escritura fragmentária. Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1973. p. 62-64.
14. Cf. BATAILLE, Georges. L'erotismo. Trad. di Adriana dell'Orto. Milão, Mondadori, 1976. p. 20-26, 150-155.
15. MOURÃO, op. cit., p. 64.
16. Cf. BEAUJOUR, op. cit., p. 447-449.
17. LAPORTE, Roger apud BEAUJOUR, op. cit., p. 450. É interessante observar, a propósito, que AV é o primeiro texto de Clarice que não traz na capa ou na folha-de-rosto os termos "romance" ou "conto", mas sim "ficção". Posteriormente, em 1975, aparece "impressões leves" a respeito de Visão do esplendor e nenhum termo em A hora da estrela, de 1977, que na "Dedicatória do Autor" é nomeada como "esta coisa aí". É evidente, pois, a partir de AV, a indefinição e desintegração da noção de "gênero literário" em Clarice Lispector.
18. HUTCHEON, Linda. Modes et formes du narcissisme littéraire. Poétique, Paris, 29: 90-106, févr. 1977. p. 98.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. O prazer do texto. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- BATAILLE, Georges. L'erotismo. Trad. di Adriana dell'Orto. Milão, Mondadori, 1976.

- BEAUJOUR, Michel. Autobiographie et autoportrait. Poétique, Paris, 40: 408-419, nov. 1977.
- BLANCHOT, Maurice. Nietzsche y la escritura fragmentaria. Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1973.
- BORELLI, Olga. Clarice Lispector: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- CÂNDIDO, Antônio. No raiar de Clarice Lispector. In:—. Vários escritos. S. Paulo, Duas Cidades, 1970.
- CIXOUS, Hêlène. L'approche de Clarice Lispector. Poétique, Paris, 40: 408-419, nov. 1979.
- HUTCHEON, Linda. Modes et formes du narcissisme littéraire. Poétique, Paris, 29:90-106, févr. 1977.
- LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. Paris, Seuil, 1975.
- LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem. 9a. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- . Laços de família. 4a. ed. Rio de Janeiro, Sabiã, 1970.
- . A legião estrangeira. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964.
- . A paixão segundo G.H. 3a. ed. Rio de Janeiro, Sabiã, 1972.
- . Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. 9a. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- . Água Viva. Rio de Janeiro, Artenova, 1973.

LISPECTOR, Clarice. Visão do esplendor. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975.

———. A hora da estrela. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. A fascinação do Caleidoscópico: uma leitura de ÁGUA VIVA de Clarice Lispector. Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte, UFMG, 1981 (inédita).

NUNES, Benedito. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: ——. O dorso do tigre. S. Paulo, Perspectiva, 1969.

RICARDOU, Jean. Penser la littérature autrement. In: ——. et alii. Colloque sur la situation de la littérature du livre et des écrivains. Paris, Editions Sociales, Centre d'Études et des Recherches Marxistes, 1976.

ROUSSET, Jean. Narcisse romancier. Paris, José Corti, 1973.

SÃ, Olga de. A escritura de Clarice Lispector. Petrópolis, Vozes, Lorena, FATEA, 1979.

SOUZA, Gilda de Mello e. O vertiginoso relance. In: ——. Exercícios de leitura. S. Paulo, Duas Cidades, 1980.

