

ANGELA SENRA
HAYDEE RIBEIRO COELHO
ORGANIZADORAS

22-24

ENSAIOS DE SEMIÓTICA

CADERNOS DE TEORIA DA
LITERATURA

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

Belo Horizonte

ISSN: 0101-3548

Ensaio de Semiótica

Belo Horizonte

v. 22-24

p. 1 - 229

1989 - 1991

ANGELA SENRA
HAYDÉE RIBEIRO COELHO
Organizadoras

ENSAIOS DE SEMIÓTICA
CADERNOS DE TEORIA DA LITERATURA

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
Departamento de Semiótica
e
Teoria da Literatura

Belo Horizonte

ISSN: 0101 - 3548

Ensaio de Semiótica	Belo Horizonte	V. 21-23 n. 22-24	p.1-229	1989-1991
------------------------	----------------	---------------------------------	---------	-----------

COMISSÃO EDITORIAL:

Dirce Cortes Riedel
Haroldo de Campos
Maria Luiza Ramos
Raul Antelo
Silviano Santiago
Vera Lúcia Andrade

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA:

Faculdade de Letras da UFMG
Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura
Cidade Universitária - Pampulha
Av. Antônio Carlos, 6627
30161 - Belo Horizonte - MG
Telefone: (031)448-1495

Cadernos de Teoria da Literatura: Ensaio de Semiótica,
v.1, n.1 -1978-
Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1978.
v. il; 21 cm.

Anual

Título anterior: Cadernos de Linguística e Teoria da
Literatura, 1988 - números ímpares - Ensaio de Lingüís-
tica: números pares: Ensaio de Semiótica

1. Semiótica - Periódicos 2. Teoria da Literatura -
Periódicos.

CDD 801
CDU 82

Aos colegas das Universidades Federais
que lutam pela preservação do ensino
público e gratuito.

APRESENTAÇÃO

A idéia do tema da revista literatura e revolução surgiu no ano em que se comemorava o bicentenário da revolução francesa, 1989. No entanto, como o leitor poderá verificar, nessa edição, a idéia de revolução associada à literatura é bastante ampla. Os diversos artigos, que compõem esse volume, demonstram isso. Abrem espaço para uma crítica plural diante de um assunto polêmico e instigante.

Queremos enfatizar que esse periódico congrega colaboradores de diversas universidades do país, o que vem acentuar a importância dessa publicação e do espaço que a UFMG e, especialmente, o Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura da FALE destinam aos estudos de crítica literária.

Acentuamos ainda que não nos foi possível a periodicidade da revista em função da falta de recursos financeiros para editá-la. Nesse sentido, desculpamo-nos, na medida do possível, junto aos colaboradores desse número.

Acreditamos que, apesar do tempo decorrido das comemorações, a idéia de revolução e seus meandros suplanta o tempo presente e se dimensiona no horizonte da utopia.

A.S.

H.R.C.

Julho de 1991

SUMÁRIO

LITERATURA E REVOLUÇÃO

APRESENTAÇÃO	05
REVOLUÇÃO FRANCESA E MODERNIDADE EM RÉTIF DE LA BRETONNE.. Maria Teresa de Freitas	11
MAQUINARIAS DESEJANTES DO SUJEITO..... Eneida Maria de Souza	44
REVOLUÇÃO E IDENTIDADE NACIONAL..... Maria Zilda Ferreira Cury	56
OS PROFETAS DO ALEIJADO: figuras da opressão..... Eliana Scotti Muzzi	70
NOTAS SOBRE MODERNIDADE E REVOLUÇÃO..... Rogel Samuel	83
IRONIA, REVOLUÇÃO E LITERATURA..... Lélia Parreira Duarte	92
A POÉTICA DO DESENTRAMENTO EM CLARICE LISPECTOR..... Carlinda Fragale Pate Nuñez	114
FÁBULA, UMA ANCORAGEM ÀS AVESAS, O LÚDICO..... Rita de Cássia Cirillo	134
AURORA DE SANGUE..... Maria Cristina Elia Ziviani	148
ÁLBUM DE FAMÍLIA: O ESPAÇO DA MALOIÇÃO..... Carolina Maia Gouvêa	162

UMA APROPRIAÇÃO INDÉBITA (Vanguarda, Cultura Popular e Revolução nos anos 60)....	180
Dulce Maria Viana	
O VISUAL NA ESCRITURA — A REVOLUÇÃO DO OLHAR.....	212
Maria de Lourdes Abreu de Oliveira	

LITERATURA E REVOLUÇÃO

MARIA TERESA DE FREITAS*

REVOLUÇÃO FRANCESA E MODERNIDADE EM RETIF DE LA BRETONNE

RESUMO

Rétif de la Bretonne, escritor francês da segunda metade do século XVIII, embora pouco conhecido nos meios literários atuais, é o autor de uma vasta e curiosa obra literária, que toca os mais diversos gêneros: romance, conto, ficção autobiográfica, teatro, ficção científica, tratado e crônica. Além de conter inúmeras previsões, tanto no campo sócio-político como no campo da ciência, frutos de uma extraordinária lucidez profética, essa obra constitui um excelente documento sobre a sociedade de época. Mas, sobretudo, é ele o autor de uma das mais interessantes crônicas da Revolução francesa — talvez a única no gênero —, as **Noites Revolucionárias**, onde se tem um quadro vivo das cenas mais perturbadoras dos primeiros anos da Revolução, principalmente daquelas, violentas e cruéis, que enchiam as ruas das noites de Paris. A alternância de tais cenas com pequenos contos, cujo conteúdo oscila da mais ingênua história de amor platônico aos mais escabrosos casos de prostituição infantil e de violência sexual, confere a essa obra única um aspecto lúdico, que o autor explora sob vários ângulos, e que, além de fazer dela um depoimento ímpar sobre o inconsciente coletivo do povo francês à época, inscreve-a também na linha da Modernidade literária.

* Professora Assistente Doutora
Língua e Literatura Francesa
Letras Modernas - F.F.L.C.H. - USP

RÉSUMÉ

Rétif de la Bretonne, écrivain français de la deuxième moitié du XVIII^e siècle pas assez connu dans les milieux littéraires d'aujourd'hui, est pourtant l'auteur d'une immense et curieuse oeuvre littéraire, qui touche aux genres les plus divers: roman, conte, fiction autobiographique, théâtre, fiction scientifique, traité et chronique. Outre qu'elle contient d'innombrables prévisions, aussi bien dans le domaine socio-politique que dans le champ scientifique, fruits d'une extraordinaire lucidité prophétique, cette oeuvre constitue un excellent document sur la société française de l'époque. Mais il est surtout l'auteur de l'une des plus intéressantes chroniques de la Révolution française — peut-être la seule dans son genre —, **Les Nuits révolutionnaires**, où l'on a un tableau vivant de quelques-unes des plus bouleversantes scènes des premières années de la Révolution (1789-1793), et en particulier de celles, violentes et cruelles, qui remplissaient les rues des nuits de Paris. L'alternance de telles scènes avec de courts récits, dont le contenu bascule de la plus naïve histoire d'amour platonique aux plus scabreuses affaires de prostitution infantine et de violence sexuelle, confère à l'oeuvre un aspect ludique, que l'auteur exploite sous plusieurs angles, et qui, en plus de faire d'elle un témoignage unique sur l'inconscient collectif du peuple français à cette époque, l'inscrit aussi dans la lignée de la Modernité littéraire.

"Quando a dissolução soprou sobre a sociedade, quando o espírito humano teve de se renovar, quando as velhas crenças tiveram de morrer, surge um último homem que resume e encarna em si essa necessidade de dissolução. Esse último homem no século XVIII foi Rétif..." —

escrevia Pierre Leroux, crítico literário francês, numa importante revista crítica, em 1850¹.

Mas... quem foi Rétif de la Bretonne? Um comentário como esse, sobre alguém hoje tão obscuro, teria sido apenas uma opinião pessoal e isolada, de um crítico também obscuro? Alguém mais no passado, alguém um pouco mais conhecido, teria também se interessado por esse personagem? Vejamos:

"Você leu por acaso a obra singular de Rétif, **Le Coeur humain dévoilé?** ... É impossível não se interessar pela variedade de personagens (...), e pelos numerosos quadros característicos, que retratam de uma maneira tão viva os costumes e os comportamentos dos Franceses da classe popular... Um livro como esse tem um valor inapreciável" —

escrevia... Schiller, o grande poeta alemão, em carta ao amigo igualmente grande, Goëthe, em janeiro de 1798².

"Nenhum outro escritor talvez tenha possuído a um grau tão elevado como Rétif, as qualidades preciosas da imaginação" —

declarava... Gérard de Nerval, precursor do Simbolismo e do Surrealismo na França, numa revista literária de 1850³.

"E onde pois está Rétif, de quem temos excelentes e encantadores trechos a extrair?" —

perguntava... Baudelaire, o poeta maior da Modernidade na França, em carta a Poulet-Malassis, em março de 1857.

"Quase todos os seus livros são estranhos (...) Alguns de seus romances, sobretudo o **Paysan perversi**, equiparam-se aos melhores romances do século XVIII" —

afirmava... Rémy de Gourmont, conhecido escritor e crítico literário francês, no jornal **Mercure de France**, em 1905.

"Eu coloco Rétif muito acima de Rousseau" —

exclamava ... Paul Valéry, um dos maiores poetas franceses modernos, em carta datada de março de 1934.

Com semelhantes comentários, pode-se não estar de acordo; o que não se pode porém é ignorá-los, levando-se em conta a notoriedade de seus autores. Admirado também por Sébastien Mercier e Beaumarchais — dois grandes dramaturgos do seu século; lido com avidez no século

seguinte por escritores de peso como Benjamin Constant e Stendhal, e retomado aí por alguns dos mais famosos romancistas sociais do século, como Balzac e Eugène Sue; evocado mais próximo a nós por poetas inovadores como Guillaume Appolinaire, Philippe Soupault e Louis Aragon; considerado, por alguns críticos contemporâneos, como um dos que, juntamente com Saint-Simon, Balzac e Proust, constituíram os homens de letras que fizeram o inventário da França entre 1690 e 1920. Criticado também e com veemência: foi sucessivamente cognominado o "Casanova da sarjeta", o "Voltaire das camareiras", o "Rousseau do bueiro", e o "Pitecântropo de Balzac". O paradoxo é no mínimo curioso.

Rétif de la Bretonne, excêntrico autor de 187 volumes reunidos em 44 títulos, num total de 57000 páginas, distribuídas entre os mais diversos gêneros: romance, conto, autobiografia, teatro, ficção científica, tratado— inclusive uma verdadeira crônica da Revolução Francesa, desde seus primórdios, em 1789, até os momentos finais da Guerra civil, em 1793 —, permanece apesar de tudo isso desconhecido — ou mal conhecido — nos meios literários atuais, tendo sido necessário o gênio do cineasta Ettore Scola para, no início desta década, "ressuscitá-lo" às massas, no admirável filme erroneamente intitulado no Brasil "Casanova e a Revolução" (o título original é "A noite de Varennes"). Após o que, fez-se necessário aguardar as atuais comemorações intelectuais em torno do Bi-centenário da Revolução Francesa para se ver reiniciada a tarefa de recuperar esse curioso

escritor, que, se não foi perfeito em suas realizações estéticas, foi sem dúvida genial — e principalmente revolucionário — por suas idéias avançadas e reformistas, suas profecias e antecipações, suas críticas veladas aos costumes da época, seus julgamentos por vezes estranhos, mas quase sempre avançados e pertinentes, e até mesmo — embora ninguém ainda o tenha reconhecido — por uma certa forma de utilização da linguagem, que, embora sendo essencialmente funcional e utilitária, assume por vezes características que prenunciam subversões futuras.

Pode-se atinar com algumas das razões que fizeram com que Rétif de la Bretonne permanecesse durante tanto tempo nessa espécie de limbo literário. Primeiramente, ele faz parte desse rol de escritores a quem a fecundidade extrema acaba por prejudicar: embora lhe sobre talento e imaginação, falta-lhe equilíbrio, e a profusão verbal traz como efeito uma certa negligência de estilo e inevitáveis repetições, que por vezes cansam o leitor. Em segundo lugar, estando ele, juntamente com Sade e Laclos, entre os grande libertinos do século, não apenas por seus escritos mas também por seus costumes — consta, entre outras coisas, que tinha uma relação incestuosa com uma de suas filhas — sua obra foi logo atingida pelo descrédito moral, a tal ponto que alguns de seus textos encontram-se hoje reunidos num conjunto intitulado **Obras eróticas**, recentemente re-editado na França — numa coleção que, coincidentemente ou não, tem por título "O inferno da Biblioteca nacional". Em terceiro lugar, o hábito de se

dividir o estudo da Literatura em séculos não favorece muito os escritores de "fins de século", que ficam numa espécie de "zona de ninguém" — como ficou provado há pouco tempo num colóquio realizado em Toulouse sobre o tema —, e não se pode esquecer que o fim de século a que pertenceu Rétif foi particularmente marcado pelos tempos fortes da História, sempre propensos a sufocar facilmente — por razões evidentes — as manifestações literárias que a eles correspondem. E finalmente, a própria natureza da Revolução Francesa não favoreceu de imediato o desenvolvimento da arte literária — como aliás o próprio Rétif observa, quando se diz financeiramente arruinado pelo golpe que a Revolução infringira à Literatura: do ponto de vista estético, a urgência de uma mensagem a transmitir, fruto do inevitável engajamento do escritor, tornava-se incompatível com o trabalho minucioso da escritura, e com uma concepção ainda clássica de imortalidade da obra de arte; do ponto de vista político, o processo histórico revolucionário tornou-se pouco a pouco capaz de transformar a "arte engajada", animada por uma paixão, em arte "dirigida", dominada pelo medo — o que também ocorrerá aliás com o próprio Rétif, como veremos a seguir. O peso da realidade acabava por esmagar as imaginações, e a grandiosidade do acontecimento levantava ao seu redor um certo interdito — a tal ponto que teremos de esperar mais de meio século para vermos nascer o primeiro grande romance sobre a Revolução Francesa, que foi **Quatre-vingt-treize** de Victor Hugo.

Mas Rétif de la Bretonne já estava, e foi talvez o único romancista do século a colocar em cena a Revolução, com a qual aliás ele se identifica integralmente, não apenas pela natureza e conteúdo de seus escritos, mas também pela própria trajetória de sua curiosa vida. Nascido camponês em 1734, foi depois operário-tipógrafo de profissão; instala-se em Paris, onde leva uma vida difícil, até mesmo miserável; encarregado da correção das provas de romances, na tipografia em que trabalha, resolve ele mesmo enveredar pelo caminho das Letras, e consegue publicar, em 1767, seu primeiro romance, **La Famille vertueuse**, em 4 volumes. A partir de então, suas obras (que ele próprio passa a imprimir) proliferam — uma média de dois títulos por ano, e sempre vários volumes para cada título —, e se re-editam, mas o êxito só virá em 1775, com **Le Paysan Perverti**, (a alusão ao texto de Marivaux, **Le Paysan parvenu**, é clara) completado anos depois com **La Paysanne pervertie**. Como se vê, fez ele parte de todas as camadas sociais que fizeram a Revolução, do camponato à burguesia das letras.

Le paysan et la paysanne pervertis, título sob o qual juntou posteriormente os dois textos, permanece, dentre os romances, o mais conhecido: o livro conta as aventuras paralelas de dois camponeses — irmão e irmã — que vêm a Paris, e, vítimas do êxodo rural e da perversidade da cidade grande, acabam aí se corrompendo sob as mais variadas formas; o elemento estrutural que serve de suporte às tramas é uma terceira personagem, o

monge Gaudet d'Arras, figura marcante e decisiva no processo de ascensão e queda dos dois irmãos. O leitor atento não deixará de estabelecer aí a analogia latente entre a relação que liga essa personagem ao camponês Edmond, e a que unirá, meio século depois, Vautrin a Rastignac, sob a varinha mágica de... Honoré de Balzac! E, como no grande mestre do romance social do século XIX, a intriga imaginária se situa num contexto extremamente realista, de forma que, nos subterrâneos da ficção, detecta-se, aguda, a crítica à sociedade, ao clero, aos costumes, e à urbanização — e aqui começamos a entrar numa das características mais marcantes do escritor, e que muito o aproxima da Revolução Francesa: o paradoxo: Rétif de la Bretonne, que tece aí, como em outras de suas obras, a apologia do campo e das virtudes agrestes, sob a influência manifesta de Rousseau, será também celebrado por muitos de seus sucessores famosos (Nerval, Baudelaire, Breton e outros) como o primeiro poeta da Paris noturna, já que inaugura, juntamente com Sébastien Mercier (autor do **Tableau de Paris**, 12 volumes publicados entre 1781 e 1788), a entrada da mitologia urbana para a Literatura, tendo Paris como estrela. Com efeito, apesar da influência marcante que recebeu de Rousseau, Rétif será o feliz autor de uma das mais belas páginas apologéticas da cidade-luz⁴. Vale lembrar que a revalorização de Paris como ponto de unificação política e cultural da França foi também um dos leitmotiv da Revolução, após tentativa de descentralização operada por Louis XIV,

com o deslocamento da corte para Versailles.

Outros romances se seguiram, numerosos — entre os quais o curioso **Anti-Justine**, espécie de réplica ao **Justine** de Sade (que Rétif detestava), e o **Sara**, um grande romance psicológico; a eles juntam-se três ficções autobiográficas: **La Vie de mon père** (1779) — projeção num passado para além de sua infância —, **La Vie de Monsieur Nicolas ou le coeur humain dévoilé** (1794-1797, 16 volumes) — obra de grande sucesso que, além da vida quotidiana de um homem conta também a história de um escritor, suas técnicas e processos de escritura —, e as **Reves ou Histoires refaites sous une autre hypothèse du coeur humain dévoilé**, onde se projeta para um futuro hipotético em que lhe seria possível reviver — e o plural do título é por si só deveras significativo. Também autobiográfica é a peça de teatro — em cinco volumes — **Le Drame de la vie** (1793), onde retoma não apenas episódios de sua vida, mas também algumas das cenas rápidas da Revolução Francesa focalizadas anteriormente. Tanto os romances como as obras autobiográficas contêm um quadro bastante completo dos usos e costumes da época — sempre oscilando entre a crítica de costumes e uma certa obscenidade, na forma como insiste sobre as cenas de alcova não raro sórdidas e por vezes narradas com certos requintes sádicos. Além disso, deixou-nos também uma análise profunda da condição da mulher no século XVIII, em obras como **Les Françaises** (1786, 4 vol.), **Les Parisiennes** (1787, 4 vol.) e **Les Contemporaines** (1780-1783, 42 vol.).

Aventurou-se igualmente no domínio da ficção científica, onde se lança num porvir mítico, mas não poucas vezes premonitório: **La découverte australe par un homme volant, ou le Dédale français** (1781, 4 vol.), e **Les Posthumes** (1802, 2 vol.) colocam em cena homens voadores com grandes asas como as do morcego - a atual asa-delta, talvez? — e mísseis aéreos que passeiam por entre os planetas descobrindo novos mundos — na relatividade de um tempo einsteiniano. Como Rousseau — e como os homens da Revolução — deixou-se invadir ainda pela mania de reforma, e legou-nos assim inúmeros tratados, uns extravagantes, outros antecipatórios, mas todos revolucionários e com títulos curiosos — como **Le Pornographe, ou idées d'un honnête homme sur un projet de projet de règlement pour les prostituées** (1769), onde propõe entre outras coisas a nacionalização dos bordéis, com vistas ao controle sanitário e moral; **Le Mimographe** (1770), onde propõe uma total e deveras pertinente renovação do teatro, já iniciada por Diderot, e prosseguida por Sébastien Mercier, que consistia sobretudo em criar o "drama burguês", em substituição à "comédie larmoyante" que se sucederá no teatro à peça clássica; **L'Educographe ou le Nouvel Émile** (1770), que visa a uma reforma da Educação; **Le Gynographe** (1777), espécie de apêndice ao **Pornographe**, que contém um programa de vida para as "mulheres honestas"; **Le Glossographe** (1773), reforma da ortografia que tende na maioria das vezes a aproximar a escrita da pronúncia (supressão de consoantes duplas e de alguns acentos, troca do ph pelo f) — que aliás ele mesmo utiliza em algumas de suas

obras; **L'Andrographe** (1782), tratado de reforma social fundamentado na supressão da propriedade privada, sobretudo a rural — espécie de reforma agrária "avant la lettre"; e finalmente **Le Thesmographe** (1789), ou **Idéias de um homem de bem sobre um projeto de regulamento proposto a todas as nações da Europa para operar uma reforma geral das leis** que contém uma reforma das leis, e várias propostas reformistas concretas que oferecia aos Estados Gerais, recentemente convocados; alternando idéias razoáveis e sensatas com suas habituais extravagâncias — como por exemplo, a proposta de abolição dos genros ímpios — encontram-se profeticamente discutidas aí diferentes ideologias políticas que começariam a se afrontar, a partir da Revolução: liberalismo político, totalitarismo, socialismo utópico, reformismo burguês, e até mesmo comunismo, palavra que segundo consta, Rétif teria sido o primeiro a empregar no seu sentido atual; prevê as ditaduras e as guerras totalitárias, e, como resume Sérgio Paulo Rouanet, "propõe a reforma agrária, a transformação dos operários em acionistas, o seguro industrial e rural, a aposentadoria, a assistência médica gratuita, hospitais de Estado, a instrução gratuita e obrigatória, a jornada de cinco horas, a semana inglesa, medidas de saneamento, inclusive a instalação de esgotos, o divórcio, o planejamento urbano (...) e a criação dos Estados Unidos da Europa"⁵. Dessas medidas revolucionárias, as que não são premonitórias, pode-se esperar que o sejam um dia.

E finalmente escreveu Rétif a grande crônica da Paris noturna, que em nada se assemelha à Paris "by night", já que não se trata da bela Paris dos palácios, salões e hotéis particulares que se estava acostumado a ver nos romances da época, mas sim da Paris das ruas, por vezes sórdida e violenta, outras alegre e exaltada, a Paris do povo e dos bandidos, dos comerciantes e das prostitutas, dos operários e dos "clochards": considerando-se o único homem de Letras da época a conhecer realmente o povo por ter se misturado a ele, publica Rétif em 1788 os 7 volumes (3360 páginas) contendo as 14 primeiras partes de **Les nuits de Paris ou le Spectateur nocturne**; a obra, nos dizeres do próprio autor é "uma dessas vastas composições destinadas a retratar os costumes de uma nação" e "importante, para a posteridade, pela veracidade dos fatos". Sob a forma de pequenas historietas — rápidas aventuras que vive, observa ou inventa nas suas "flâneries" noturnas pelas ruas de Paris, e que, inspirado sem dúvida nas **Mil e uma noites**, vai regularmente relatar a uma misteriosa Marquesa, seu alter-ego aristocrata (contrapartida do Anneaugustin, alter-ego popular que introduzira no **Drame de la vie**) — o escritor deixa aí, com toda a arte do contista, um incomparável depoimento sociológico sobre o povo de Paris, que lhe valeu o cognome de "aventureiro do naturalismo", primeiro romancista do povo. O autor se apresenta como o espectador noturno, adotando por símbolo a coruja — que evoca logo no início da primeira parte —, e as aventuras que relata, ora realistas ora

poéticas, nascem tanto da observação do "voyeur" como dos fantasmas de seu imaginário. O resultado é um quadro amplo e completo da realidade social francesa desse conturbado final de século⁶.

A 15ª parte dessa gigantesca obra — "La semaine nocturne" — aparecerá em 1790, e a 16ª parte, sub-intitulada "Vingt nuits de Paris", será publicada em 1794. Nessas duas partes, cujo conjunto forma o 8º volume das **Nuits de Paris**, alternam-se os acontecimentos históricos revolucionários correspondentes às datas propostas para cada "noite", e as historietas do tipo das anteriores. Esse volume foi reeditado na França em 1978, sob o título **Les Nuits révolutionnaires**, e traduzido recentemente no Brasil⁷, e é ele que ocupará todo o restante deste estudo:

"Depois de ter passado em revista tudo o que possa interessar no famoso jardim (do Palais-Royal), (...) que me seja permitido tratar de uma matéria mais grave" (p. 17).

Assim começa Rétif suas **Noites Revolucionárias**: as "sete noites de Paris", que constituem a primeira parte, na verdade são oito, e a "semana" que elas constituem estende-se afinal por quase um ano, ou seja, começa em 27 de abril de 1789 e termina em 18 de abril de 1790 (sendo que os acontecimentos dos últimos seis meses são reunidos todos na última noite, encabeçada pela data de 28 de outubro de 1789); e as "vinte noites" que constituem

a segunda parte, na verdade são 21, (há duas sétimas noites, na edição original), e são além disso acrescidas de mais cinco, que o autor chama de "nuits surnuméraires" e de um breve relato final do que ele chama de "Additions"; datadas mas sem seqüência, como as anteriores, elas cobrem o período que vai de 13 de julho de 1790 a 30 de outubro de 1793. Após o subtítulo da primeira parte, bastante longo e curioso — "As sete noites de Paris, que podem servir de seqüência às 385 já publicadas. Obra que serve à história do Palais-Royal" — uma epígrafe, mais curiosa ainda: "Os extremos se tocam". Assim começa também, como se nota, toda uma atividade lúdica entre História e ficção, entre vida privada e coisa pública, entre autor e leitor, que vai nos colocar ora diante dos mais quentes acontecimentos revolucionários do momento, ora diante de um singelo caso de amor precoce ou platônico, ora diante de um outro fato auto-biográfico, ora diante de uma escabrosa história de estupro, de violência sexual ou prostituição infantil. O texto se coloca assim na confluência de diferentes gêneros, constituindo no conjunto um excelente exemplo do leque de possibilidades que a Literatura abre para as demais formas de conhecimento humano.

As Noites revolucionárias, mostram-nos pois, em alternância com as tais historietas cuja natureza varia de um extremo a outro, alguns dos principais acontecimentos que constituíram a Revolução Francesa, de 1789 a 1793. A primeira parte, ainda segundo o próprio autor, "descreve os acontecimentos do começo da Revolução, e o tempo

em que o rei, transformado em constitucional meio à força, governava contra sua vontade uma República, na qualidade de seu primeiro funcionário" (p. 391). Temos aí, sob a forma de crônicas datadas — e redigidas quase que simultaneamente, o que explica a natureza fragmentária da narrativa — os seguintes relatos: a pilhagem da Réveillon, uma das primeiras insurreições populares do período revolucionário, e uma das bombas detonadoras do 14 de julho; a agitação do povo perante a destituição do Necker, em 12 de julho, 1ª noite da Revolução, e o pânico coletivo nas ruas de Paris após a brutal entrada de Lambescq a cavalo no jardim das Tulherias; os abusos (saques, roubos de armas, violências) cometidos nas ruas na noite de 13/07; a fúria da multidão durante a tomada da Bastilha, em 14 de julho, carregando em pontas de lanças as cabeças cortadas dos responsáveis; a vinda do rei a Paris após a queda da Bastilha, em 17/7, e o início da política de conciliação que visava a Revolução, a monarquia constitucional; os sangrentos enforcamentos do Intendente de Paris, Bertier, e de seu sogro, Foulon, em 22/7; os motins de outubro, culminando com a invasão da Versalhes por mulheres armadas e soldados revoltados; e um apanhado rápido das agitações que ocorrem na Asembléia durante a política de conciliação. A cada um desses relatos intercala-se uma das pequenas narrativas, que nada tem diretamente a ver com o desenrolar dos acontecimentos, parecendo de início estar lá apenas para "distrain" o leitor e quebrar a tensão. Assim, na primeira noite, a rebelião dos operários da fábrica Réveillon durante a assembléia dos

Estados Gerais, em abril de 1789, é relatada através de uma saborosa alegoria: a aristocracia é aí apresentada como uma mulher alta, magra e seca, que tem seis pés, que já pareceu nobre mas agora só parece má, que já foi rica mas agora é pobre, vivendo só de pensões; indo à pé à Porte Saint-Antoine, ela vê com regozijo as torres da prisão da Bastilha; desconta uma falsa letra de câmbio, e sai, coberta de ouro, encorajando o povo não a trabalhar, mas a saquear. Como vemos, o jogo continua; e a arte do contista começa: a fábula é contada por um narrador em segundo grau, a quem o narrador-autor — que às vezes será também personagem — delega a palavra, como acontecerá inúmeras vezes na narrativa. Após o que, um resumo rápido dos fatos ocorridos a seguir, até 12 de julho, quando,

"em torno de dez horas, um jovem aristocrata, vindo de Versailles para o Palais-Royal, esforçava-se por tranquilizar o povo, gritando: "tudo vai bem!" Tudo ia mal, como só se ficou sabendo tarde demais, no dia seguinte!"(pp.21-22).

Ponto, parágrafo e:

"Ouçam aqui uma aventura, que nos foi contada naquela noite. Nós a relataremos para adoçar essas revoltantes imagens" (p. 22).

Começa então uma imbricada historinha de amor platonico, gênero "larmoyante", à la Marivaux. E assim

prosegue essa primeira parte, estabelecendo-se uma estrutura binária que vai dar um certo equilíbrio a essa narrativa híbrida, sustentando-a até quase seu final. É interessante notar no entanto que, embora as historietas reflitam sempre as obsessões do autor, vão elas aos poucos assumindo leves matizes sócio-políticos — como se o peso da História fosse se impondo gradativamente aos indivíduos; por outro lado, tornam-se elas também cada vez mais tensas, aumentando em sordidez — da mesma forma que, nas ruas de Paris, vai-se intensificando a tensão e a conseqüente violência do período revolucionário. Ergue-se assim uma rede de correspondências em torno de um ritmo binário, observada regularmente até, pelo menos, aquilo que deveria ser a conclusão — a "Péroraison", logo após a sétima noite. Aí então, como se as tensões explodissem, a estrutura se perde no mais total fragmentarismo textual — que bem reflete o fragmentarismo histórico dum momento em que os rumos da Revolução apresentam-se incertos — e que vai permanecer até as linhas finais dessa primeira parte: essa "Péroraison" (p. 122) é constituída por um eloqüente discurso moralizante e reivindicatório dirigido à "nação francesa", onde o escritor usa e abusa das figuras de retórica — sobretudo da alegoria animal, evocando a velha tradição medieval e popular — e termina com a apologia de Paris citada acima. Na seqüência, sob o artifício de uma página de jornal, Rétif tece uma interessante crônica dos espetáculos parisienses sob a Revolução — onde

aproveita para fazer uma espécie de crítica ao teatro da época e relançar suas idéias de renovação nesse campo. Retoma a História com uma pequena seção de "Informações", e transcreve na íntegra o famoso discurso de Louis XVI perante a Assembléia Nacional em 4 de fevereiro de 1790, retornando em seguida aos espetáculos teatrais. A oitava noite alongar-se-á sobre uma aventura autobiográfica (a descrição minuciosa do complicado processo policial envolvendo Rétif e seu maléfico genro), seguida de uma historinha cheia de crueldade e violência, e de um resumo rápido dos acontecimentos posteriores, até portanto 18 de abril de 1790, terminando com uma apaixonante descrição personalizada — sob forma de aventura pessoal — de uma festa cívica em Nancy. Nota-se aí a complexidade crescente de um texto que alterna não apenas realidade e ficção, mas também realidade quotidiana e realidade histórica, e a natureza do jogo que se estabelece entre esses diferentes planos narrativos, para que eles possam coexistir no texto. A atividade lúdica chega ao seu extremo, fazendo do texto fragmentado e caótico — reflexo de uma realidade fragmentada e caótica — um verdadeiro quebra-cabeças.

A segunda parte é nitidamente mais bem estruturada do que a primeira, certamente porque a distância temporal entre o momento da redação e o tempo objetivo da narrativa é maior — como aliás o próprio autor nos lembra com insistência: além do "Avis", que abre o texto, datado (28 de outubro de 1793), são muitas as marcas formais

que no decorrer da narrativa remetem ao tempo da enun-
ciação. Essa distância propicia não apenas uma visão de
conjunto mais coerente, que se reflete fatalmente na or-
ganização do discurso, mas também uma maior ponderação
nos julgamentos. Observa-se então uma melhor coesão de
idéias, que se faz acompanhar de um encadeamento cres-
cente dos três planos narrativos, o histórico, o ficcio-
nal e o autobiográfico, que acabam se tornando totalmente
interdependentes. No plano histórico, temos aqui muitos
dos fatos importantes ocorridos entre julho de 1790 e
outubro de 1793, com alguns saltos temporais considerá-
veis: a festa da Federação em julho de 90, as primeiras
tentativas de fuga do rei, em fevereiro e abril de 91, a
famosa noite de Varennes, com a fuga, prisão e retorno
do rei a Paris, o início da forte repressão às manifes-
tações populares pela República, que se multiplicavam, a
revisão da Constituição em setembro de 91, os sucessivos
motins populares e as dificuldades econômicas e sociais
da Assemblêia Legislativa entre novembro de 91 e junho de
92, culminando com o assalto ao povo às Tulherias, a in-
surreição de 10 de agosto e o aprisionamento do rei, as
visitas domiciliares para a confiscação de armas, os mas-
sacres de setembro de 92, o interrogatório de Louis XVI
e o assassinato de Lepelletier por ter votado pela morte
do rei, a execução do rei em 21 de janeiro de 93, a exe-
cução de medidas de segurança para conter as reações po-
pulares, as violentas pilhagens aos armazéns pelo povo
descontente e faminto em fevereiro de 93, os primeiros
levantes contra-revolucionários e as primeiras derrotas

importantes da França, a acusação e o triunfo de Marat perante o tribunal revolucionário em abril de 93, a formação de milícias armadas contra a Vendéia, o aprisionamento e a execução dos membros da Convenção, o assassinato de Marat em julho de 93, e as primeiras vitórias da Revolução em outubro de 93. Termina com a profissão de fé política do autor a favor da Montanha e dos Jacobinos — um tanto quanto suspeita, já que estamos em pleno Terror revolucionário — e que se encerra com estas palavras que não deixam de fazer sorrir:

"Morram todos os tiranos, reis, rainhas, eleitores, landgraves, margraves, czares, sultões, grão-lamas, papas, etc.etc. Amen! Amen! (...) Viva a Republica e a Montanha!" (pp. 383-384 e 387).

As historietas vão se tornando cada vez mais sórdidas — estupros de toda sorte, prostituição de crianças, traições e assassinatos — fazendo eco ao recrudescimento das dificuldades da Revolução e ao acúmulo de violência nas ruas e nas tribunas; se, no início da primeira parte, o frescor das primeiras historinhas serviam de contrapartida aos horrores da Revolução, aqui, a sordidez lhes servirá de contraponto: a História invade também a ficção, se impõe a ela, e esta adquire então uma dimensão sócio-histórica, passando a refletir a incidência das perturbações revolucionárias sobre o comportamento do povo, a deterioração da moral e dos costumes de uma sociedade prestes a explodir, a necessidade urgente de

dissolução e de mudanças no processo social e político; tornam-se então configurações literárias que materializam as idéias abstratas do autor. Assim, por exemplo ao contar a historinha da "garota de calças", Rétif conclui:

"Anotei esse fato, que mostra a que ponto de anarquia estamos reduzidos" (p. 341).

O mesmo ocorre com as historietas finais, onde as conotações políticas são bem marcadas: o jovem aristocrata que se apaixona e se casa, feliz, com uma "sans-culotte", as moças de família nobre que se tornaram militantes políticas jacobinas após serem ultrajadas numa das muitas orgias dos aristocratas, etc. No entanto, elas vão diminuindo na medida em que os acontecimentos históricos vão se tornando mais densos — é a História sufocando qualquer tipo de manifestação individual — e vão se encaixando cada vez mais naturalmente ao relato histórico por um elemento narrativo qualquer, ora temporal, ora espacial, ora temático, ora pelo cruzamento de personagens — o que garante uma fusão perfeita: historicização da ficção e ficcionalização da História. Assim por exemplo, durante as visitas domiciliares para o confisco de armas da população, o autor registra três "historinhas" ocorridas com os policiais. Mas o jogo prossegue, com regras mais bem definidas agora: como a História, que se desenrola a cada dia, algumas historinhas vão também adquirir uma dimensão temporal mais consistente, e vão se

desdobrar, começando aqui, prosseguindo acolá, e terminando mais tarde — o que forma também uma espécie de quebra-cabeças, que o autor vai compondo juntamente com o leitor; assim por exemplo, após a revisão da Constituição e a instalação da Assembléia Legislativa, inicia-se a historinha da garota com o rosto coberto por uma espécie de máscara de pergaminho — que irá continuar treze páginas à frente —, prossegue-se o caso entre Julie et Scaturin — que se estenderá por cinco "episódios" —, volta-se à História, sob a forma de uma conversa de um grupo de aristocratas ouvida sorrateiramente no jardim das Tulherias pelo narrador, para terminar (como se não bastasse!) com a rápida olhadela num casal de aristocratas que se entrega aos prazeres do amor num canto escondido desse mesmo jardim. Do ponto de vista da estética ficcional, essa técnica possibilita também que se introduza o elemento de suspense no texto de ficção, aumentando assim o interesse do leitor — e anunciando já o romance "feuilleton", ancestral das atuais telenovelas, e que só iria entrar em cena no século seguinte. Mas a arte de transformar o texto em atividade lúdica já dá por si só a dimensão de Modernidade que possui o texto de Rétif.

Aliás, a própria natureza do texto — ambígua e híbrida, já que oscila entre História e Literatura, relato e conto, reportagem e crônica, autobiografia e ficção — inscreve-o no campo da atividade lúdica. Logo nas primeiras páginas de sua narrativa — e curiosamente,

em meio a uma das historinhas — Rétif se posiciona:

"Eu sou historiador; não é o caso aqui de ser retratista" (p. 45);

só que ele passa uma boa parte de seu texto fazendo retratos — sobretudo das lindas juvenzinhas que são prostituídas — às vezes pelo próprio pai —, violentadas, vendidas, etc. Da mesma forma, ao iniciar os mais realistas relatos dos sangrentos massacres das prisões do início de setembro de 1792, declara ele:

"É com imparcialidade que se deve descrever esses acontecimentos atrozes, e o escritor tem de ser frio, quando ele faz o leitor arrepiar-se. Nenhuma paixão deve agitá-lo; sem o que ele se torna declamador, em vez de ser historiador"(p.259).

No entanto, duas páginas depois, pode-se ler:

"Eu, que nunca pude ver o sangue correr, imaginem como fiquei, ao me ver levado tão perto dos sabres! Eu estremeci! Senti-me enfraquecer, e joguei-me de lado; Um grito lancinante de um prisioneiro mais sensível à morte que os outros, deu-me uma indignação salutar, que me forneceu pernas para me afastar..."(p.261).

E esse tom de arrebatamento e de envolvimento pessoal no processo histórico vai predominar em toda a narrativa, de modo a fazer freqüentemente do narrador muito mais esse

declamador que Rétif diz evitar, do que o historiador que ele diz ser. Assim, é por exemplo sistemático o recurso ao discurso-monólogo, dirigido a interlocutores hipotéticos e ausentes (personagens históricas, nação, povo, etc.), carregado de figuras retóricas de toda espécie. Essas passagens, embora contenham por vezes até mesmo análises justas da situação histórica ou reivindicações pertinentes, não raro se perdem em longas e eloqüentes tiradas moralizantes, que o tornam uma espécie de "discurso justiceiro" — o discurso típico do reformador moral e social; assim por exemplo, ao descrever a fúria da multidão extravasada sobre Foulon e Bertier, exclama Rétif:

"Descrevo-lhes esses horríveis quadros, oh meus caros concidadãos, para colocá-los em guarda contra o futuro, e contra motores infernais!... Sejamos homens, acima de tudo..." (p. 89).

Esses trechos, além de comprometer qualquer tentativa de objetividade histórica do texto, emprestam-lhe uma coloração de linguagem teatral que o coloca no extremo oposto da narrativa histórica, mas que de uma certa forma não deixa de fazer pensar em ... Michelet! Mais do que o historiador, é o declamador moralista que toma a palavra aí, é certo; mas é preciso lembrar que o discurso hiperbólico e a amplificação teatral — que por sinal correspondem plenamente à natureza do acontecimento — é a forma por excelência da escritura da Revolução,

criada pela singularidade da situação histórica, e que se encarregará de propagar e perpetuar o caráter mítico do acontecimento revolucionário⁸.

Aliás, é difícil, senão impossível, enquadrar o texto de Rétif numa determinada categoria, histórica ou literária. A questão justamente de tomar a palavra, ou seja, da voz narrativa, será um dos principais fatores a determinar o estatuto ambíguo do texto de Rétif — e que também contribui para intensificar a impressão de atividade lúdica que nos dá o texto. O narrador se pretende portanto historiador; assim sendo, ele se identifica com o autor, não se escondendo sob a falsa aparência do narrador de ficção, e menciona suas fontes, emprestando ao texto a garantia de credibilidade. Entretanto, como as fontes são sempre testemunhas oculares (Rétif ou os outros a quem ele delega constantemente a palavra), o texto se apresenta mais como testemunho do que como reportagem histórica. Por outro lado, o caráter descontínuo e fragmentado do texto não favorece a visão totalizante da apreensão histórica. Além disso, como os acontecimentos históricos, embora verídicos, são todos "contados" por alguém, eles estão manifestamente sujeitos a um determinado ponto de vista — que, no caso, são dois: o de Rétif e o do povo. Muito se falou sobre o aspecto documental dessa obra, que certamente mostra com extremo realismo alguns dos mais importantes episódios da Revolução francesa, e analisa com alguma pertinência e com uma visão da época certas etapas do processo

revolucionário. No entanto, mais do que os episódios ou o processo revolucionário em si, é sobretudo o povo de Paris sob a Revolução que Rétif coloca em cena em suas Noites. Assim, todos os acontecimentos são focalizados através das reações populares que eles causam; são sempre os rumores e as agitações das ruas que Rétif registra e descreve — e nisso, é preciso reconhecer que ele realmente excelsa, oferecendo-nos um quadro perfeito e extremamente vivo das agitações populares nas ruas de Paris durante a Revolução, sob diferentes ângulos, com destaque para a violência generalizada que se instalou na França nessa época, e os abusos que daí decorreram. Louis XVI, La Fayette, Bailly, Marie-Antoinette, ou Marat, todos eles desfilam diante de nós sempre pela mediação daqueles que escapam da História, dos esquecidos, dos anônimos, e das mulheres, cujo papel na Revolução Rétif não cansa de evidenciar:

"Muitos outros descreverão o que se disse na Corte, ou no centro da cidade; a história não perderá nada. Eu, espectador noturno, vou ao longe, recolher fatos ignorados" (p. 75).

Portanto, se documento for, o texto de Rétif sê-lo-á muito mais para uma História das Mentalidades do que para uma História da Revolução Francesa.

Mas isso não significa que Rétif tome sempre o partido dos oprimidos da História. Pelo contrário: ele é

um homem da Revolução, e, como todos sabem, a revolução francesa não foi uma revolução do povo. Era a classe burguesa que ascendia ao poder, e o texto de Rétif reflete com clareza esse processo, apesar das múltiplas contradições; mas não é contraditória uma Revolução que acaba por guilhotinar sucessivamente todos os seus antigos líderes? Assim, ele, que exaltara o rei e as vantagens de uma monarquia constitucional, acaba por justificar até mesmo sua controvertida execução; o grande La Fayette, "herói dos dois mundos", torna-se, após a famosa decretação da Lei marcial contra a manifestação popular pela República, apenas "o cavalo branco que tinha vontade de se mostrar" (p. 224); e Marat, que na primeira parte do texto era um "energúmeno injusto" (p. 124), torna-se esse homem "devorado pelo fogo sagrado do patriotismo" (p. 368). Observe-se porém que essa foi a evolução natural da Revolução, que até mesmo o povo era, de início, devoto ao rei. Rétif, sendo um homem de reformas, reflete portanto o espírito da Revolução, que era burguês; da mesma forma que se revolta contra o príncipe Lambescq que invade a cavalo os jardins em que o povo passeia, revolta-se também ele contra o povo que massacra nas prisões com esta frase de extrema lucidez:

"Nessa noite terrível, o povo fazia o papel dos grandes de outrora, que imolavam para si no silêncio e sob o manto da noite, tantas vítimas inocentes ou culpadas! Era o povo que reinava naquela noite; e que, por um horrível sacrilégio, tinha se tornado déspota e tirano" (p. 264).

Todavia, esse autor-narrador-historiador-testemunha é também um romancista — o que também ele nos lembra sem cessar, nas múltiplas alusões que faz ao Rétif escritor e às suas outras obras. E isso se revela por um lado numa certa forma de manuseio da linguagem: embora a perfeição estética esteja longe de ser uma das qualidades da escritura retiviana, não se pode ignorar algumas características de estilo que, além de literárias, são também modernas: ao lado de uma série de imagens extremamente felizes, observa-se primeiramente a utilização de uma certa dose de hipocorísticos — linguagem do campo da afetividade — que tem por objetivo atingir a sensibilidade do leitor, muito mais do que seu intelecto, e que evidencia a dificuldade do explicar e do compreender perante a perplexidade do **sentir**. Em segundo lugar, há que se notar também as tentativas, embora tímidas, de "brincar" com a linguagem, que se inscrevem no aspecto lúdico do texto de que falava acima: elas se manifestam pela criação de neologismos, pelo jogo com alguns nomes, pelo diálogo constante com o leitor, pelas chamadas de volta ao texto — um certo número de procedimentos que estão hoje entre os mais modernos recursos de que lança mão a literatura para colocar em evidência a linguagem e o processo de escritura do texto.

No plano da narrativa, tampouco lhe é estranha a arte literária de presentificar um enunciado. Assim, os relatos históricos logo se transformam em cenas, os tempos verbais passando imperceptivelmente do pretérito para

o presente, o ritmo se acelerando pelas frases que se encurtam, e pelos verbos de ação que se repetem, os efeitos de visualização se intensificando nos detalhes que se acumulam, os diálogos interferindo na narração. Dessa forma, o leitor vê se desenrolar a seus olhos, com a vivacidade de uma encenação, algumas das principais cenas da Revolução francesa, como por exemplo, a vinda do rei a Paris após a tomada da Bastilha, a festa cívica de Nancy, a execução do rei, e sobretudo o admirável relato do assassinato de Marat, três breves páginas que podem ser consideradas como uma obra-prima do conto⁹. Também os relatos das agitações nas ruas, nas praças, nas prisões e nos hospitais, tornam-se vivos aos olhos do leitor através desse recurso da singularização em cenas, que particularizam o geral, servindo-lhe de ilustração; na verdade, nesses casos o relato se compõe mais de elementos dramáticos do que de elementos narrativos: trata-se, no fundo, de uma seqüência de cenas, cujo acúmulo produz o efeito de conjunto. E como se a "coruja-espectadora" fosse por vezes uma câmera de cinema, que passeando num cenário se detivesse sucessivamente em algumas cenas.

Mas essa coruja não é apenas espectadora. Ao iniciar a segunda parte das **Noites revolucionárias**, Rétif torna a evocar a coruja, e diz:

"Retoma, coruja, teu vôo tenebroso! Joga ainda alguns gritos fúnebres percorrendo as ruas solitárias desta vasta cidade, para espantar o crime e os perversos!" (p. 190-1);

assim, esse auto-narrador-historiador-testemunha vai tornar-se também personagem, não apenas nos trechos autobiográficos a que já aludi, mas também nos trechos históricos ou fictícios, intervindo em várias cenas, sempre como justiceiro; essas "aparições" terão por vezes um caráter patético, que confere ao texto uma certa dose de humor. Aliás, esse humor, que, apesar da gravidade da situação e da crueza com que são colocadas em cena as atrocidades da Revolução, plana sobre a narrativa, se traduz também sob a forma em certas reflexões do autor, meio inesperadamente irônicas — como por exemplo quando, após todo um discurso de indignação contra as "operários indisciplinados" que pretendem maiores salários, ele conclui:

"Nada me irrita tanto quanto os ignorantes e os imbecis, apesar da loucura que há em ter de se irritar contra três quartos e meio do mundo" (p. 335).

Essa mistura de humor com tragicidade, se por um lado resulta no tragicômico, que já fez valer ao texto a apelação de epopéia burlesca, por outro lado inscreve-o, juntamente com a insistência na concepção do trabalho do escritor como uma atividade lúdica, numa linhagem de Modernidade — e sobretudo de Pós-Modernidade — que explica o interesse por ele mostrado por vanguardistas como Baudelaire, Apollinaire e Soupault.

Essas e outras características fazem de Rétif de la Bretonne não apenas um escritor da Revolução mas

também um escritor revolucionário, permitindo-lhe dar aquele salto para o presente que Ettore Scola pretendeu mostrar no final de seu filme, e que há pouco mais de 200 anos atrás, o próprio Rétif previra, quando, em meio ao interrogatório do rei, se deixa levar em pensamento para o futuro, transportando-se para 1992, e suas observações são cheias de profecias:

"Vi os homens de 1992 ler nossa história (...). Pareceu-me que uns reprovavam-nos nossa falta de humanidade, enquanto os extremos, como agora, nos aprovavam. Eu julguei ver que toda a Europa tomara um governo novo; mas eu via nas páginas da História os terríveis abalos que ela sofrera! Parecia-me ouvir os leitores dizerem entre si: "Como somos felizes por não termos vivido nesses tempos horríveis" (...) Ah!... Vocês eram os homens de duzentos anos atrás. Vocês são compostos das mesmas moléculas orgânicas: e vocês estão em paz, porque essas moléculas estão cansadas de haver estado em guerra. Vocês voltarão à carga após um longo repouso" (p. 293-294).

Além da estranhamente exata previsão do ano em que a Europa irá tomar um novo e único governo, 1992, quando se vêem as carnificinas que ocorreram após a Revolução francesa, e que continuam a ocorrer em nosso século, não podemos infelizmente fazer outra coisa que não seja reconhecer em Rétif sua extraordinária lucidez profética.

NOTAS

1. "Lettres sur le Fourriérisme", in **Revue Sociale**, 1850.
2. Iena, 2 jan. 1798.
3. **Revue des Deux Mondes**, 15 agosto/15 set. 1880.
4. Cf. **Les Nuits révolutionnaires** (Paris, Librairie Générale Française, 1978, poche), p. 124-125.
5. **O Espectador noturno**. (São Paulo, Companhia das Letras, 1988), p. 19.
6. Uma seleção dessas "noites" foi recentemente reeditada na França (**Les Nuits de Paris**, Paris, Gallimard, 1986).
7. **As noites revolucionárias**. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1989. As referências das citações que seguem correspondem à edição francesa (ver nota 4).
8. Cf. Roland Barthes, **Le degré zéro de l'écriture** (Paris, Seuil, 1953), pp. 34 a 36.
9. Cf. respectivamente pp. 74,183 a 186, 307-308,367 a 369.

ENEIDA MARIA DE SOUZA*

MAQUINARIAS DESEJANTES DO SUJEITO**

RESUMO

Leitura da posição do sujeito nos discursos filosófico e literário a partir da revolução processada pelos acontecimentos de maio na França e sua repercussão no pensamento crítico brasileiro.

RÉSUMÉ

Lecture de la position du sujet dans les discours philosophique et littéraire à partir de la révolution culturelle effectuée par les événements de mai en France et son écho dans la pensée critique brésilienne.

* Professora de Teoria da Literatura da FALE/UFMG
Presidente da ABRALIC, biênio 1988-1990.

** Esse artigo foi publicado, inicialmente, em CADERNOS DA
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO DA PUC/MG, Vol. 1, nº 1, mar.91.

Quando, no ano passado, publica-se na França grande quantidade de textos sobre a questão da alteridade nas Ciências Humanas (e cito, particularmente, *Nous et les autres*, de T. Todorov, e *Étrangers à nous-mêmes*, de J. Kristeva)¹, percebe-se que algo de novo anda acontecendo para além das fronteiras nacionais. A comemoração do bicentenário da Revolução Francesa e a proximidade da efetiva unificação européia poderiam explicar o ressurgimento de tais preocupações, sem mencionar a própria situação da Europa (e da França, principalmente), onde a pluralidade racial (e étnica) prolifera e atrapalha a "perfeita ordem" das cidades. Espaços, portanto, em que o espírito colonizador ainda não desapareceu de todo, repetindo-se, de forma diferente, na ameaça existente pela invasão dos "bárbaros". Os dois autores acima citados, estrangeiros em Paris, têm razão (e conhecimento) bastante para discorrer sobre a questão da alteridade, ao tomarem como base a reflexão francesa sobre o assunto.

Repensar a alteridade conduz, necessariamente, ao exame do problema da identidade, como traz implícita uma série de associações binárias, ligadas às categorias de razão e instinto, nação e indivíduo, universal e particular, e assim por diante. Seguindo esse raciocínio, entende-se que a noção de identidade cultural estaria em concordância com as transformações sócio-políticas, construindo-se ora como efeito, ora como participação simultânea dessas

mudanças. As manifestações artísticas, por sua vez, entendidas ou como reflexo do fato histórico — equívoco difícil de ser sanado — ou como parte integrante do acontecimento, sempre se apresentaram em posição crítica frente às contradições de seu tempo.

Para o tema de discussão desta noite — revolução e identidade nacional — proponho-me a examinar alguns tópicos ligados à Teoria Literária e à Literatura Comparada, centralizando-me, basicamente, na leitura da noção de sujeito, seu lugar no discurso da crítica contemporânea e marcado, consequentemente, por conotações históricas e contextuais. Essa postura, devedora da revolução do pensamento crítico dos anos 60 nas Ciências Humanas, possibilita a abertura para se pensar a identidade cultural tal como ela é interpretada por pesquisadores nacionais e estrangeiros. Assim, a Literatura Comparada, dentre os vários objetivos a que se propõe, incide na relação entre culturas, reacendendo a polêmica da dependência cultural como forma de se repensar a própria identidade, encarada numa perspectiva que envolve a literatura e outros discursos a ela relacionados. Ao sujeito que se expõe como ator na cena enunciativa se justapõe o conceito de identidade cultural construído simultaneamente à encenação conjunta da realidade histórico-social e literária.

I

O reconhecimento de que a revolução cultural, processada pelos acontecimentos de maio na França — e sua repercussão em outros países, principalmente no Brasil —, contou

com a participação, mesmo que indireta, dos filósofos se explica pela reunião da crítica ao humanismo com o horizonte histórico, como afirmava, na época, J. Derrida, em conferência sobre os "fins do homem". Na esteira de Freud, Marx e Heidegger, Deleuze, Bourdieu, Foucault e Althusser -- para citar os mais importantes autores da desconstrução do sujeito filosófico -- contribuíram para a instauração de vários postulados, segundo teóricos do pensamento de maio de 68:

- a) o tema do fim da filosofia; b) o paradigma da genealogia; c) a dissolução da idéia de verdade; d) a historicização das categorias e o fim de toda referência ao universal.²

Resumindo, grosseiramente, as idéias apresentadas por L. Ferry e A. Renaut, entende-se que a crítica ao discurso filosófico realiza-se no interior da própria filosofia, concorrendo, dentre as mais contundentes dissoluções do pensamento moderno, para a desconstrução do cogito racional, a morte do sujeito e o apagamento da origem. Empregando, como Foucault, a prática da análise genealógica nas Ciências Humanas, invertia-se o objeto de estudo, ao se desprezar a indagação sobre o conteúdo do discurso, enfocando mais as suas "condições exteriores de produção". O desaparecimento do sujeito da "ciência" era, por sua vez, tributário da retomada da posição nietzscheana sobre o conhecimento, quando se postula a inexistência de fatos e a presença apenas, de interpretações. Em acirrada crítica aos discursos universalistas, especificamente centrados na razão ordenadora, procurava-se, como Foucault, contextualizar historicamente cada

particularidade discursiva, tendo como princípio o recorte descontínuo, em oposição à causalidade positivista das práticas anteriores. A causalidade estrutural, substituindo a causalidade factual, inaugura, definitivamente, o novo campo epistemológico fundado em categorias-mestras da modernidade: o descontínuo, a diferença e a ruptura.

Some-se a esse panorama desconstrutor, a lição da antropologia Lévi-straussiana, no combate ao etnocentrismo, ao se descobrir o "Outro", selvagem e primitivo, como possuidor do mesmo esquema mental do civilizado. Muda-se, por conseguinte, o objeto de pesquisa, uma vez que a alteridade passa a constituir elemento instaurador de diferenças no próprio método de análise. Definitivamente, os discursos das Ciências Humanas recebiam novo tratamento, e a crítica literária, notadamente a dos países periféricos, encontrava eco para suas inquietações. A gradativa desierarquização dos discursos propiciava, felizmente, o permanente mal-estar trazido pelas incertezas da interpretação.

Conseqüentemente, torna-se obsoleto a busca do sentido pleno, como obsoleta é toda tentativa de captação da totalidade do objeto. Interpretado enquanto categoria capaz de instaurar o sentido, o paradoxo rompia com o caráter unívoco do objeto, na medida em que a pluralidade interpretativa diluía a idéia de sentido como verdade absoluta. O texto se dá a ler pelas brechas e fendas, fissuras e silêncios que a psicanálise lacaniana soube muito bem captar, e que J. Derrida transpôs para a sua definição de **escritura**: ausência e presença contínuas do logos, mutilação do fantasma paterno e território de interditos.

O sujeito, assim mal instalado, despe-se das roupas metafísicas do sujeito cartesiano (e filosófico) e se dissolve na superfície chapada da linguagem na qual toda e qualquer noção de fundamento e princípio torna-se vazia. Efeito de discurso e da "máquina desejante" do sistema (nas palavras de Deleuze e Guattari, no **Anti-Édipo**), esse sujeito se manifesta como diferença e alteridade, e se posiciona como ator na cena enunciativa do discurso social e político.

Se a psicanálise, na produção de conceitos e teorias, recuperou a metáfora teatral, notadamente no que se refere ao estatuto do sujeito como ator no discurso, a sociologia política e a história irão também se utilizar dessa metáfora para a interpretação dos fatos. A conhecida reflexão de Valéry sobre a literatura, vista como a figuração do teatro mental, em que se processa a encenação de subjetividades — teorização retomada por Luiz Costa Lima em seu **Sociedade e discurso ficcional**, 1986 -, tem como objetivo distinguir o sujeito empírico do ficcional, pela maior ou menor intensidade de representação e distanciamento no discurso. Este sujeito-ator relaciona-se ao sujeito que se exhibe em público, exercendo um papel e, portanto, estabelecendo-se a ponte entre representação teatral e social.

Nas palavras de Hannah Arendt, presentes no seu livro **Da revolução**³, era comum o emprego da metáfora orgânica nas descrições e interpretações das revoluções: Marx, por exemplo, fazia referência às "dores do parto da revolução"; contudo, entre aqueles que, efetivamente **atuaram**, a metáfora era retirada da linguagem do teatro. Cria-se, portanto, a

metáfora política, a *persona*, própria ao vocabulário teatral, correspondente à máscara dos antigos atores e significando, ao mesmo tempo, esconder ou substituir a própria face e expressão do ator, de tal forma que fosse possível ouvir sua voz. Explicava-se, assim, a diferença entre pessoa comum e cidadão; este último, ao usar a máscara, estava desempenhando um papel na sociedade.

Como exemplo dessa prática a autora associa, na Revolução Francesa, o retirar "a máscara da hipocrisia", introduzindo-se outra figura, a do *hipócrito*, distinto da *persona*, por representar o próprio ator, não mostrando nada sob a máscara, pelo simples fato de não se utilizar dela: finge o papel que interpreta e, ao entrar no jogo cênico da sociedade, o ator o faz sem qualquer idéia de representação teatral. Segundo a autora, a máscara é aqui empregada com a intenção de fraude e não como "tábua de salvação para a verdade".⁴

Lembro, de passagem, do filme *Ligações perigosas*, baseada na obra homônima de Laclos. Guardando as devidas diferenças entre o artifício e o embuste praticados pelo jogo social e a arte, reino do artifício, verifica-se, contudo, o elo criado entre o verossímil no palco e o verossímil na rua, pela indistinção entre o papel dos atores sociais e artísticos. Nesse texto, ao se encenar certo moralismo próprio do século XVIII, a hipocrisia tira a máscara e o espectador não cogita sobre critérios possíveis de moralidade ou imoralidade aí apresentados. O artifício supera tais categorias, entendendo ser a arte representação astuta e amoral do jogo cênico da sociedade.

Transportando a metáfora teatral para o final do século XIX e início da Modernidade, a situação do sujeito é a de se expor no espetáculo da rua e do discurso. Época marcada pela eloquência das mudanças e pelo fantasma do progresso, pelas grandes exposições e inaugurações, esse sujeito irá também reaparecer de forma exposta, objeto a ser contemplado e, mais ainda, desprovido de profundidade intimista ou de verdade interior. Nas obras da modernidade persiste, de igual forma, a configuração do sujeito como "hipérbole da vacuidade", perdido que está na arquitetura fugidia dos espaços da cidade e de sua escrita. O caráter fragmentário e efêmero dos "tempos modernos", o crescimento desordenado das cidades, onde se vive sob a ilusão do novo e da máquina, a velocidade superando as distâncias e o tempo se espacializando, permitem a inserção desse sujeito-persona na paisagem como peça de uma memória desértica e labiríntica. Robô ou manequim, exposto aos olhares públicos, esse personagem incorpora-se ao teatro da cidade e se reflete nas maquinarias desejanças do discurso.

A crítica literária, seguindo o passo das manifestações artísticas e das transformações processadas no interior das Ciências Humanas, realiza a passagem do sujeito "máquina mental" do estruturalismo para o "sujeito vigilante" da fase mais atual, segundo afirmações de Luiz Costa Lima. O veto ao sujeito respondia à necessidade de "suspensão do juízo" em favor da neutralidade interpretativa, isolando-se, para tal, as questões relativas à própria construção da análise. Ao colocar a produção artística em posição de maior importância do que a recepção recalcava-se a figura do sujeito-leitor

como co-criador do saber enunciativo.⁵

Afirmar, contudo, que a história, a subjetividade e o indivíduo estiveram ausentes das pesquisas dessa época, não corresponderia à realidade, uma vez que essas categorias foram vetadas e domesticadas pelos próprios sujeitos-analistas. O sujeito volta, mas de forma diferente, ainda distanciando e atuando maquinalmente no discurso, produzido e alimentado por vários sujeitos. A intersubjetividade passa a ter coloração mais forte e as interpretações seguem ainda a abertura infinita dos vários discursos que se encontram.

A concepção desse sujeito como ator irá, conseqüentemente, propiciar a caracterização da identidade cultural e das revoluções ideológicas que se processaram no país nos últimos anos. Freud nos alertara há muito tempo para a descoberta de estar o estrangeiro, o "outro", dentro de nós. Dessa forma, torna-se difícil pensar em identidade como categoria estanque, ao se reconhecer que o indivíduo está cindido e fragmentado pela marca desse outro que o habita.

Do ponto de vista da recepção brasileira de teorias, essa identidade vai sendo construída pela interlocução que se estabelece com a cultura européia, tão simulada quanto a nossa, em que a própria noção de identidade também não se apresenta na sua integridade. Quando Roberto Schwarz, ao discutir sobre identidade nacional, aponta como falso problema a defesa de críticos brasileiros da cópia em detrimento do modelo, prende-se ainda a um desejo de constituição dessa identidade, fundada em causas mais eficazes, e, mais especificamente, a causa econômica:

"A filosofia francesa recente é outro fator no descrédito do nacionalismo cultural. A orientação antitotalizadora, a preferência por níveis de historicidade alheios ao âmbito nacional, a desmontagem de andaimes convencionais da vida literária (tais como as noções de autoria, obra, influência, originalidade etc) desmancham, ou, ao menos, desprestigiam a correspondência romântica entre o heroísmo do indivíduo, a realização da grande obra e a redenção da coletividade, correspondência cujo valor de conhecimento e potencial de mistificação não são desprezíveis e que anima os esquemas do nacionalista".⁶

Estaria a conquista de identidades culturais submetida a um projeto de captação totalizadora da realidade? O apagamento das categorias convencionais da vida literária não seria também uma forma de abertura para a "impropriedade" do discurso e o diálogo intersubjetivo e plural? As grandes narrativas deveriam, portanto, ser a marca de mudanças expressivas na literatura de um país? Essas são algumas questões que deixo em suspenso, na esperança de apontar para outras saídas.

Interpretar, com cautela, a recepção de teorias é uma das posições a serem assumidas diante da necessidade de se produzir um pensamento próprio, em contraponto e diálogo com a cultura estrangeira. O reconhecimento da própria alteridade possibilita a reflexão sobre o estatuto do outro, conseguindo-se separar o joio do trigo, sem se posicionar como repetidor, mas enquanto interlocutor da cultura metropolitana.

A prática dessa interlocução é a resposta para os estudos de Literatura Comparada, nos quais se examina o intercâmbio de idéias com base em diferenças contextuais, questionando-se sempre o grau de recepção de teorias (e de literaturas), o lugar do discurso autoral, estratégias enunciativas e jogos de poder, ou as razões sócio-culturais de aceitabilidade desta ou daquela corrente metodológica.

Finalizando, deixo como reflexão as palavras de J. Kristeva contidas no livro anteriormente citado, em que se constata a volta de um certo narcisismo consciente do sujeito frente à situação histórica, aos seus próprios fantasmas e à sua radical alteridade:

"Uma comunidade paradoxal está prestes a surgir, feita de estrangeiros que se aceitam na medida em que eles se reconhecem estranhos a si próprio. A sociedade multinacional será assim o resultado de um individualismo extremo, mas consciente de seu mal-estar e de seus limites, conhecendo apenas irredutíveis auxiliares na sua fraqueza, uma fraqueza que tem como outro nome a nossa estranheza radical".⁷

NOTAS

1. TODOROV, Tzvetan. **Nous et les autres; la réflexion française sur la diversité humaine.** Paris Seuil, 1989.
- KRISTEVA, Julia. **Étrangers à nous-mêmes.** Paris, Fayard, 1988.
2. FERRY, Luc e RENAUT, Alain. **Pensamento 68; Ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo.** S. Paulo, Ed. Ensaio, 1988.
3. ARENDT, Hannah. **Da revolução.** Trad. F. D. Vieira. S. Paulo. Ática/UNB, 1988. p. 84.
4. Idem, p. 85.
5. "Em vez de um sujeito, pura e transparente máquina mental, passei mais modestamente a conceber um sujeito vigilante quanto à sua própria subjetividade, vigilância suficiente apenas para eliminar sua auto-referencialidade, seu magistral narcisismo; incapaz contudo de ultrapassar sua pessoalidade. Neste sentido, a construção analítica é também construção do sujeito analista. Mas construção a partir de um umbigo, que permanece sempre o mesmo".
- LIMA, Luiz Costa. "Nota introdutória". In:— **O controle do imaginário; razão e imaginação no Ocidente.** S. Paulo, Brasiliense, 1984. p. 8.
6. SCHWARZ, Roberto. "Nacional por subtração": In:— **Que horas são?** S. Paulo, Companhia das Letras, 1987. p. 35.
7. KRISTEVA, Julia. **Étrangers à nous-mêmes.** Op. cit., p. 290. (Tradução minha).

MARIA ZILDA FERREIRA CURY*

REVOLUÇÃO E IDENTIDADE NACIONAL**

RESUMO

Este ensaio tem como objetivo a reflexão sobre o conceito de revolução e suas implicações na Primeira República no Brasil. A obra jornalística de Raul Pompéia é um exemplo do espírito radical de parte da intelectualidade do período.

RÉSUMÉ

Cet essai a pour objet de réfléchir sur le concept de révolution et ses implications dans la 1^{ère} République au Brésil. l'oeuvre de Raul Pompéia est un exemple de l'esprit radical de quelques intellectuels du période.

* Professora de Teoria de Literatura da FALE/UFMG.

**Esse artigo foi publicado, inicialmente, em CADERNOS DA PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO DA PUC/MG, Vol. 1, nº 1, mar. 91.

No ano em que se comemora o bicentenário da Revolução Francesa, é interessante que se faça coros às discussões que a data vem suscitando em toda parte.

Há pertinência na sua comemoração no Brasil (especialmente no ano em que também se comemora entre nós o centenário da Proclamação da República), entre outros motivos, por ter ela, a Revolução, exercido uma influência marcante e duradoura na nossa produção intelectual, na nossa ideologia política, na disseminação das idéias liberais no Brasil.

Segundo Starobinski¹, tão viva é a luz emitida pela Revolução que não há fenômeno contemporâneo que ela não ilumine. A colocação que aqui nos interessa é que com ela há uma decisiva mudança no conceito mesmo de revolução², ainda que de alguma forma essa mudança já estivesse implícita na formulação dos iluministas. A palavra revolução que até então recobria o sentido de simples restauração de uma ordem perturbada, com a Revolução Francesa passa a significar a crença na instauração de uma ordem nova. Ao invés de significar a procura da liberdade nas velhas instituições, passa a abranger no seu significado a criação de instrumentos de liberdade, rompidos com o passado.

Hannah Arendt nos diz que:

"O conceito moderno de revolução, inextricavelmente ligado à noção de que o decurso da história começa subitamente de novo, de que uma história inteiramente nova, uma história nunca anteriormente conhecida ou contada, está prestes a desenrolar-se, era desconhecido antes das duas grandes revoluções do século dezoito." ³

Logo se depreende a característica fronteiriça demarcada na conceituação pela Revolução Francesa⁴.

A mesma Arendt adensa o conceito:

"(...) sō podemos falar de revolução quando ocorre mudança no sentido de um novo começo, onde a violência é empregada para constituir uma forma de governo completamente diferente, para conseguir a formação de um novo corpo político, onde a libertação da opressão visa, pelo menos, a constituição da liberdade.

(...) o espírito revolucionário dos últimos séculos, isto é, a ânsia de libertar e de construir uma nova casa onde a liberdade possa morar, não tem precedentes nem semelhança em toda a história anterior."⁵

No Ocidente, nos afirma Renato Janine⁶, é a primeira vez que um movimento importante poderá apresentar a si mesma como revolução, propor o novo enquanto tal, e isso porque o novo aparece encarnando a razão, a luz, a liberdade, o progresso.

E é justamente enquanto acontecimento propiciador da mudança conceitual de revolução que ela nos interessa.

Se, no final das contas, a Revolução Francesa não significou a instauração de uma república democrática, possibilitou ao povo francês uma consciência nacional e ao mundo a certeza de que a França era a matriz das idéias iluministas. Assim, naquele momento, revolução e identidade nacional caminharam pari-passu a um desejo de universalização dos ideais revolucionários.

O tema identidade nacional, por sua vez, fala muito de

perto à nossa condição de país colonizado.

Identidade refere-se a um princípio que faz com que algo seja tão próprio que sua singularidade o torna diferente. Desse modo, só se tem a identidade frente a uma alteridade⁷.

Num país colonizado — política e culturalmente falando — a questão da identidade é sempre particularmente contraditória e dilacerante, porque nos coloca frente a um outro cuja referência simultaneamente nos é imprescindível para a afirmação da identidade e nos é indispensável superar pelo mesmo motivo.

Desse modo, é pertinente repensar esses conceitos através de um corte em algum momento decisivo de nossa realidade e repensar a República nesses termos me parece bastante procedente.

As mudanças políticas no Brasil sempre se caracterizaram por seu caráter não-revolucionário, entendido o revolucionário naquela acepção inaugurada pela Revolução Francesa.

A despeito de muitas vezes contarem essas mudanças com a participação popular ou terem sido fruto da pressão das camadas populares, concretizaram-se como rearranjos de poder no interior das classes dirigentes, não apresentando a conotação imprescindível à revolução, ou seja, a mudança profunda nos sistemas político, social e econômico.

Desse modo, ainda que se apresentem muitas vezes como tal, essas mudanças não são propriamente revolucionárias, mas processos de conciliação para, muitas vezes, garantirem a "continuidade na mudança":

"Conciliação e transigência, visando a evitar rupturas. Na experiência brasileira, essa perspectiva tem resultado na acomodação de setores dirigentes das elites em função de interesses fundamentais que lhe são comuns."⁸

Os momentos de mudança registrados por nossa historiografia podem ser conceituados como "revolução passiva" — para usar a terminologia gramsciana — caracterizando como conservadores os processos de modernização que marcaram a nossa história.

"O que ocorreu no Brasil foi que esse desenvolvimento para o capitalismo se deu através de um tipo de transição que Gramsci chamou de 'revolução passiva' ou 'pelo alto'; e, como já discutimos antes, essa é uma tentativa de se antecipar às pressões populares, mas de empreender esses processos sem ruptura essencial com o passado. E isso é feito através do que também Gramsci chamou de 'transformismo'."⁹

E transformismo é aqui compreendido como o trabalho de cooptação por parte das classes dominantes de setores antagônicos no seu próprio interior, de modo que a configuração geral do sistema mudasse sem grandes rupturas. Isso dava condições de manutenção do estabelecido enquanto se assimilavam mudanças.

Em outro texto¹⁰, Carlos Nelson Coutinho conceitua a revolução passiva — contrapondo-a à popular que é realizada jacobinicamente a partir de baixo — nos seus dois

momentos de restauração (preventivamente à possibilidade de uma efetiva revolução) e renovação (na medida em que, apesar de tudo, acabam por ocorrer mudanças como prevenção por parte ou à revelia das classes no poder).

A despeito disto tudo, ainda que não colocando o debate substancial sobre a estrutura econômica, os momentos de mudança política no Brasil são instância privilegiada para a discussão da nacionalidade, como acontece nos primeiros tempos republicanos. Mas como não representa no Brasil uma revolução tal qual, o par mudança política e identidade nacional sã pode ser apreendido por contradição.

O corte aqui privilegiado faz-se do ponto de vista de um autor que vivenciou de forma extremamente crítica um desses momentos de mudança: Raul Pompéia.

Como autor de **O Ateneu**, obra pela qual é mais conhecido, numa escrita assassina, desmistificou a retórica que embasava a educação das camadas dominantes do Império. Aristarco — o todo poderoso diretor do colégio — metáforiza o imperador e, mais do que ele, a classe dos políticos do Império, camaleônica e interesseira¹¹. Sêrgio — o aluno-narrador — reconstrói, através da memória, sua vida no colégio e destrói, pelo fogo, o arcabouço educativo, instituição indispensável na preparação para o domínio de classe.

Se, dessa forma, alegórica e anarquicamente, Raul Pompéia faz ruir — desconstruindo nos seus avessos — a retórica da Educação e do Poder no II Império, através dos artigos políticos publicados em jornais, expõe claramente suas idéias abolicionistas e republicanas, adensando

a crítica ao Império e, mais tarde, à República nascente.

A configuração do II Império brasileiro foi dada por um ideário tradicionalista que via a identidade nacional como a indissociação entre sociedade e Estado.

Na literatura, essa configuração se expressou no nacionalismo exaltado e por um discurso abolicionista baseado na noção pseudamente democratizadora da fusão racial.

Raul Pompéia, pelo contrário, vê a nação de forma aflitiva e inquietante. Seu nacionalismo não é o do amor pelo país ou a exaltação dos valores da nacionalidade, mas antes um nacionalismo que odeia, cuja mediação é a contradição.

Seu abolicionismo revela-se na defesa dos escravos, que, insurgindo-se contra seus senhores, acabam por matá-los. Essa defesa de uma saída pela violência — que, por sua vez, é exposta como fruto de uma estrutura ainda mais violenta de servidão — certamente era diferente da retórica abolicionista que marcava os escritos da época. Assim ele se expressa em artigo de um jornal paulista, em 1882:

"É assim que por baixo de todas as camadas da opressão, ruge sempre um frêmito vulcânico de liberdade. Quando o escravo assassina o senhor, a lei o condena e a natureza o absolve. A natureza é o direito. Quem mente é a lei." 12

Essa experiência do "jus naturalismo", do direito natural, também se acha presente nos escritos dos iluministas e no ideário da Revolução Francesa. Aqui, numa sociedade escravocrata, por exprimir-se numa proposta anarquista, ao mesmo tempo que denuncia a servidão, desmistifica a retórica

aboliconista da "concessão" da liberdade.

A Revolução Francesa, quase um século depois, ainda é uma referência forte para inspirar lutas políticas, como as da República. Em artigo intitulado "14 de julho", em 1883, escreve Pompéia defendendo os ideais republicanos:

"14 de julho é o ponto final das opressões do passado, julgadas e condenadas perante o plebiscito da humanidade.

Restam, entretanto, as opressões modernas. Parece que a Bastilha sobrevive, transformada." (p. 116)

Seu alvo: o Império e a estrutura sócio-política que lhe dava apoio.

Pompéia empenha-se na luta republicana ligando-se a um grupo político radical: os jacobinos. Como se revela à primeira vista pelo nome, o grupo se inspirava claramente na Revolução de 1789. Os jacobinos brasileiros¹³ não eram artesãos como os jacobinos franceses. Entre suas fileiras contavam com militares e alunos da Escola Militar, elementos populares e das camadas médias, alguns "civis de cúpula" e parlamentares. Tinham uma postura exageradamente nacionalista, chegando à xenofobia, principalmente contra o elemento português. Isto se dava porque este último era imediatamente identificado à monarquia, contra a qual se posicionavam frontalmente, animados pelo ardor republicano. Além disso eram contra o bacharelismo, anticlericais e, já àquela época, favoráveis à instrução pública e à militarização completa do Estado. Defendiam igualmente uma

maior oportunidade de participação dos grupos urbanos. Proponham ações violentas para alcançar seus objetivos.

Na agremiação, Pompéia exercia a função de agitador de idéias representando um elo entre parte da intelectualidade e os jacobinos ativistas.

O radicalismo violento que marcou a atuação dos jacobinos no final do Império e na Primeira República assume no discurso do escritor, a busca crítica de caminhos para a afirmação da nacionalidade.

Diz ele:

"Tivemos um dia a revolução da dignidade humana. Tivemos a revolução da dignidade política. É preciso que não tarde a terceira revolução. A revolução da dignidade econômica, depois da qual somente, poder-se-á dizer que existe a Nação brasileira." (p. 124)

O momento histórico é tenso. Nele coexistem dois nacionalismos: o conservador, ufanista e patriótico e o radical, no qual já se registrava a crítica à ideologia dominante.

Radicalmente nacionalista, ligado — como bom jacobino — a Floriano Peixoto (como, de resto, acontecia com boa parte da intelectualidade mais crítica), Raul Pompéia, mesmo assim percebe e denuncia os interesses da classe cafeeira disfarçados no discurso universalizante do partido republicano. Mais uma vez a referência à Revolução Francesa é recurso para a desmistificação crítica: "**Os vossos barretes frígios não passam de coadores de café**" (p. 136).

A invectiva se dirige aos cafeicultores de Campinas, Plutocracia que efetivamente estava assumindo o controle do regime republicano e que excluía do governo os militares e os jacobinos, frações importantes nos primeiros momentos de mudança do regime¹⁴. Atrás do patriotismo e da identidade nacional impostos pelo nacionalismo meufanista, percebe o escritor a burguesia agrária comercial.

No fundo, o que esse intelectual radical denuncia é a vacuidade das fórmulas do liberalismo (europeu, de origem) numa sociedade onde eram vigentes a exclusão e o domínio de classe. A retórica da nação — descaracterizando o que originalmente o liberalismo teria de revolucionário ou transformador — ocultava uma prática injusta: favorecia as minorias já que sō podiam ser considerados cidadãos os que tinham propriedade e como tal se faziam representar no poder.

Num conto, significativamente escrito em francês, Pompeia nos defronta com um rico fazendeiro de Campinas, republicano de "corpo e alma". Andando pela fazenda, chega a perceber a natureza entoando a Marselhesa. Entusiasmado, ouvindo do sabiã os trinados do hino revolucionário — justamente desta ave tão cara à nacionalidade — vibra de ardor republicano e libertário. Segundo o narrador, imbuí-se o personagem da "explêndida miragem acústica do concerto que 89 lançou através dos séculos".

Na noite do mesmo dia, vai à fazenda vizinha comemorar o 14 de julho junto a outros republicanos.

É recebido por escravos em fila que, sobre a brancura de suas camisas de algodão, logo abaixo do número de

matrícula, trazem bordados em vermelho o barrete frígio usado pelos revolucionários franceses.

Expressa-se assim dolorosamente a identidade. O emblema libertário, tomado de empréstimo ao europeu revolucionário, cinicamente é usado para, com a bandeira retórica do republicanismo, encobrir uma realidade social de opressão e servidão. Mas, é uma realidade que se vela manifestando-se ao mesmo tempo, metaforicamente colocando a contradição da proposta de mudança social inscrita lado a lado à marca da servidão que a negaria.

Nesta mesma festa da liberdade e de juras aos ideais republicanos, recebe o fazendeiro a notícia da morte de um escravo no tronco.

Assim, com extrema ironia, como já fizera com a retórica que dá base — através da educação — à prática das classes dominantes, também desconstrói o discurso republicano, denunciando a natureza elitista e antidemocrática que assumiram as idéias liberais no Brasil — "idéias adequadas e no lugar" — porque suportavam (no duplo sentido de "agüentar" e "dar suporte") a convivência com a escravatura e o favor.

Finalizo retomando o que disse no início. O conceito de Revolução tal qual é entendido a partir da Revolução Francesa não se aplica, a rigor, às mudanças políticas no Brasil porque constantemente há uma prática que afasta a possibilidade revolucionária, apontando para mudanças somente de conciliação e pelo alto. As idéias liberais difundidas pela Revolução Francesa servem na medida para dar suporte a essa prática de efetiva exclusão social que

caracterizou e ainda caracteriza em grande parte o regime republicano brasileiro.

Mas, ao mesmo tempo, essa prática que, a cada passo, definiu os limites do liberalismo e das idéias revolucionárias, também definiu as condições de sua superação.

A necessidade nesses momentos da busca de identidade nacional acaba por fazer aflorar na postura de parte da intelectualidade o inconformismo e a crítica.

NOTAS

1. STAROBINSKI, Jean. **1789: os emblemas da razão**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
2. Cf. BOBBIO, Norberto; MATEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. Trad. de João Ferreira, Carmen C. Varriole e outros. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1986.
3. ARENDT, Hannah. **Sobre a Revolução**. Trad. de I. Moraes. Lisboa, Moraes Editores, 1971, p. 28.
4. Ainda que Arendt tenha se referido também à Revolução Americana, faz diferenças entre esta e a Francesa, sobrelevando o papel da última na constituição moderna do conceito de revolução: "foi a Revolução Francesa, e não a Americana, que pôs o mundo em fogo, e foi, consequentemente, a partir da Revolução Francesa, e não no decorrer dos acontecimentos na América ou dos atos dos Fundadores, que o presente uso da palavra 'revolução' obteve as suas conotações e matizes em toda parte, inclusive neste país".
ARENDT, Hannah, op. cit., p. 54.
5. Idem, ibidem, p. 34.

6. RIBEIRO, Renato Janine. "A Revolução, uma novidade". In: **Folha de São Paulo**, 29/10/1988, nº 615.
7. Julia Kristeva, ao nos falar da "estranhidade", também lança mão do par indissociável mesmo/outro, estrangeiro/nós:
"Étrangement, l'étranger nous habite: il est la face cachée de notre identité, l'espace que ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. (...) l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés".

KRISTEVA, Julia. **Étrangers a nous-mêmes**. Mesnil-sur-1'Éstrée, Éditions Fayard, 1989, p. 9.
8. DULCI, Otávio Soares. "As elites mineiras e a conciliação: a mineiridade como ideologia". In: **Ciências Sociais Hoje**, 1984. (Anuário de Antropologia, Política e Sociologia). Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. São Paulo, Cortez, 1984, p. 22.
9. COUTINHO, Carlos Nelson. "Questões teóricas e políticas" (exposição). In: GARCIA, M. A. (org.). **As esquerdas e a democracia**. Rio de Janeiro, Paz e Terra: CEDEC, 1986, p. 64.
10. COUTINHO, Carlos Nelson. "As categorias de Gramsci e a realidade brasileira". In: NOGUEIRA, M. A. (Org. e Trad.). **Gramsci e a América Latina**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
11. SANTIAGO, Silviano. "O Ateneu: Contradições e Perquirições". In: **Uma literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo, Perspectiva: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

12. POMPEIA, Raul. "Srs. Escravocratas". In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **Raul Pompeia: Escritos Políticos**. Vol. V. Rio de Janeiro, MEC-FENAME, Editora Civilização Brasileira, 1982, p. 61.
Todas as citações de Raul Pompeia foram tiradas deste volume e, daqui por diante, só serão feitas pelo número de página e no corpo do trabalho.
13. Cf. QUEIROZ, Suely Robles Reis de. **Os radicais da República: Jacobismo: ideologia e ação - 1893-1897**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1986.
14. Assim como veremos também em outros exemplos, não me parece pertinente a crítica que Suely Queiroz faz a Pompeia. Se ela tem razão quando diz que os jacobinos brasileiros atacavam monarquistas e portugueses antagonistas aparentes — e deixavam de lado os oponentes reais, ou seja, a oligarquia paulista—parece-me que Pompeia, embora Jacobino, tem a visão do problema. Se o escritor também invectiva nos seus artigos contra os portugueses e é ferrenhamente anti-monarquista, percebe claramente os reais oponentes da pureza dos ideais republicanos não merecendo a crítica na qual a autora o inclui.
Cf. QUEIROZ, Suely Robles Reis, op. cit., p. 272.

ELIANA SCOTTI MUZZI

OS PROFETAS DO ALEIJAONHO: figuras da opressão*

RESUMO:

Abordagem semiótica dos Profetas de Congonhas, a partir da identificação de um princípio básico de desdobramento e simultaneidade que se manifesta tanto no nível da organização do espaço arquitetônico e da disposição das esculturas quanto no estatuto dos textos nelas inscritos, revelando uma dialética de fidelidade e ruptura em relação aos modelos de representação, em cujos interstícios germina uma nova identidade cultural.

RÉSUMÉ:

Approche sémiotique des Prophètes de Congonhas, à partir du repérage d'un principe fondamental de dédoublement et de simultanéité qui se manifeste aussi bien au niveau de l'organisation de l'espace architectonique et de la disposition des sculptures que dans le statut des textes y inscrits. Une dialectique de fidélité et de rupture par rapport aux modèles de représentation est ainsi mise en évidence, qui produit, dans ses interstices, une nouvelle identité culturelle.

* Comunicação apresentada na Mesa-Redonda "O Cotidiano das Revoluções e sua Representação nas Artes", no âmbito do I Enfoque Letras, História e Arte: O Espírito Revolucionário e suas Manifestações Artísticas, organizado pela PUC/MG em maio de 1989.

O título dessa mesa-redonda aponta não só para a reconstituição histórica objetiva dos modos de vida dos períodos de revolução, como também para o subsolo imaginário que alimenta e fertiliza o fato revolucionário.

É portanto numa perspectiva já assinalada por trabalhos como os de Walter Benjamin (**Origem do Drama Barroco Alemão**), Starobinski (**Os Emblemas da Razão**) e Lezama Lima (**A Expressão Americana**) que procuro abordar os Profetas do Aleijadinho. Esse ponto de vista teórico, que confere ao conjunto escultural de Congonhas o estatuto de um texto, de uma linguagem, é o que distingue o presente estudo dos inúmeros trabalhos versando sobre o assunto, no domínio das Artes Plásticas, da Filosofia ou da História.

Em função ao espaço de que aqui disponho, opto por inverter a ordem dedutiva da análise e começar pela explicitação do princípio subjacente à representação dos Profetas de Congonhas, para em seguida ilustrá-lo com exemplos tomados a diferentes sistemas de signos e níveis de significação que interagem na obra. Esse princípio básico, que se resume na ambigüidade de um procedimento simultâneo de aceitação e transformação do cânon, de fidelidade e ruptura, de submissão e subversão, constitui uma determinação em que se espelha a duplicidade inerente não apenas à ordem barroca, como também à condição colonial.

A elaboração dos Profetas de Congonhas manifesta esse princípio já a partir do modelo importado da metrópole: assim como o patrono do santuário de peregrinação, o Bom Jesus venerado na aldeia de Matosinhos, também a concepção do espaço arquitetônico é tomada a Portugal, ao Sacro Monte

de Braga. Entre o modelo e a cópia estabelece-se entretanto, além de outras, uma diferença fundamental: se em Braga as capelas e estátuas, distribuídas pela colina, são elementos isolados e decorativos, a ordem estabelecida pelos Passos e Profetas de Congonhas confere ao conjunto a articulação e a legibilidade de um texto.

O percurso oferecido ao romeiro representa igualmente uma transformação do cânon, na medida em que inverte a ordem cronológica: aí o Novo Testamento, representado pelas cenas da Via Sacra, precede o Antigo Testamento dos Profetas. Por outro lado, essas duas eras se distinguem, no nível formal, por integrarem sistemas diversos e opostos. Inseridos na História, os episódios da Paixão de Cristo se sucedem segundo a ordem linear instaurada por um eixo narrativo e são encenados por estátuas em madeira policromada que, resguardadas no interior das capelas, inscrevem-se numa dimensão temporal de precariedade e de vulnerabilidade.

À ordem sucessiva dos Passos se contrapõe a visão apoteótica dos Profetas, que se elevam a céu aberto e assinalam a entrada em outra dimensão: deixando o plano inclinado e o eixo narrativo, o romeiro é introduzido no regime teatral da simultaneidade. Imobilizados na pedra sem cor, os Profetas ocupam um espaço atemporal onde o conceito de História enquanto ordem cronológica se anula.

O adro dos Profetas é um espaço ambíguo, intermediário que une e separa ao mesmo tempo o espaço profano da Cidade e o espaço sagrado da Igreja. Essa ambigüidade acolhe uma multiplicidade de investimentos semânticos. Por exemplo, lugar de representação de um sujeito dividido já ao

nível de sua configuração racial e social, enquanto mestiço, a meio caminho do branco e do preto, do homem livre e do escravo. Mas esse espaço intermediário, de onde fala o Aleijadinho, é também uma auto-referência que cita e designa o lugar do teatro — esse adro de igreja onde nasce o teatro, esse momento mítico em que a encenação deixa o templo para se tornar representação de uma coletividade. Finalmente, como nos dramas litúrgicos medievais, essa representação se faz através da personagem do Profeta, personagem intermediária entre Deus e os homens, personagem ambígua, figura do ator que, assumindo a enunciação de um outro, empresta-lhe seu corpo e sua voz e a **transforma**, sendo-lhe fiel.

O escritor cubano Severo Sarduy* estabelece uma relação entre o campo simbólico do Barroco e a passagem do modelo cosmológico do círculo, proposto por Galileu, sobre o qual se projetou toda a "episteme" de uma época, ao modelo da elipse, descoberto por Kepler. Essa transformação no nível da representação, observa o autor, determinou consequências mais profundas que a teoria de Copérnico, visto que a elipse pressupõe não somente um descentramento, uma mudança de ponto de vista, mas a fratura do modelo introduzida pelo duplo centro. Figura mestra do Barroco, a elipse institui uma nova lógica, cujo fundamento é o desdobramento do sentido.

Além disso, a elipse é uma figura interdisciplinar, que integra tanto o campo da geometria quanto o da retórica, onde designa um procedimento de supressão, de "ocultação teatral de um dos termos em proveito de outro", através de

* Severo Sarduy, **Barroco**, Seuil, 1975.

uma dialética da luz e da sombra, do velado e do revelado. É o procedimento básico subjacente às grandes figuras do Barroco: a antitese, o oxímoro, a alegoria.

É nessa forma privilegiada do imaginário barroco que se inscreve o espaço ocupado pelos Profetas. Uma elipse continuamente pervertida pelo jogo de linhas curvas e retas e de sua conversão recíproca, segundo o princípio de reversibilidade que rege o universo barroco.

Esse espaço circunscrito por fronteiras fluidas e ambíguas é articulado pelas estátuas dos Profetas que ocupam segundo as leis de uma simetria, que nada mais é que uma modalidade do princípio fundamental de desdobramento. Cada estátua, cada gesto se espelha num duplo simétrico: em posição frontal, Isaías e Jeremias introduzem ao espaço profético, enquanto que Daniel e Oséias, face a face, guardam sua saída; o braço direito de Abdias, que aponta para o céu, é o reflexo invertido do braço esquerdo de Habacuc, em posição equivalente; Jonas e Joel retomam o procedimento em seus perfis voltados para o exterior e assim por diante.

Os filatérios incrustados nos corpos dos Profetas realizam de outra maneira esse princípio de duplicidade. Constituindo um elemento da imagem representada codificado pela iconografia — o emblema do Profeta por excelência — o filatério é também a superfície onde se inscreve um texto.

Em consonância com o pensamento emblemático e alegórico do Barroco, esses textos se estabelecem sobre a fronteira móvel do duplo sentido e da reversibilidade das formas, de onde afirmam a relação das artes plásticas com a

escrita. Segundo W. Benjamin, a visão alegórica tem por fundamento a idéia de que **toda imagem é imagem escrita**. E é isso que indica um outro emblema dos Profetas, a pena: três vezes citada, ela se apóia não no texto escrito, mas numa outra caligrafia, a das volutas que decoram os mantos. Pode-se observar, por um lado, que os caracteres manuscritos dos filatérios pertencem ao mesmo sistema plástico que as barras decorativas designadas pelas penas. E, por outro lado, que esse texto em latim exibido pelo filatério é um texto-desenho, elemento visual tão opaco aos olhos doromeiro quanto as pregas e os ornamentos das vestes dos Profetas.

Uma questão se coloca aqui: a quem se destinam esses textos? Se eles são dirigidos aoromeiro iletrado, não pretendem evidentemente estabelecer uma relação de comunicação mas de autoridade, cuja eficácia, observa W. Benjamin, não depende da inteligibilidade, pelo contrário, reforça-se quando esta é obscurecida.

O latim torna-se hieróglifo sagrado, sua característica é o hermetismo, que apresenta aliás, como assinala ainda W. Benjamin, outra utilidade, oposta à primeira: esse código secreto permite esconder idéias que não deveriam ser reveladas ao Príncipe e se dirige, nesse caso, a outro destinatário. O latim pode portanto assumir um funcionamento duplo e contraditório, às vezes complementar, enquanto instrumento do poder e código da subversão.

O texto gravado no filatério não é, entretanto, inteiramente opaco, nele uma palavra, um nome abre-se ao sentido. Trata-se dos nomes próprios, dos nomes dos Profetas,

grafados em maiúsculas, destacando-se do texto já no nível gráfico. A especificidade do emprego desses nomes reside em seu duplo funcionamento semiótico: participando simultaneamente do sistema textual e do sistema plástico, eles constituem, a nível do texto, nomes de autor, assinaturas que, quase sempre acompanhadas de indicação de capítulo, designam os textos como citações, legitimando-os e situando-os em relação a uma origem. No sistema plástico da imagem esculpida, entretanto, eles exercem uma outra função, a de títulos ou legendas explicativas e situam a representação em relação a seu referente.

Examinando-se os textos mais de perto, verifica-se que o latim neles utilizado apresenta um número extraordinário de incorreções e irregularidades lingüísticas. É um latim degradado, eivado de barbarismos, neologismos, supressões e adjunções de letras. O fato de obedecerem à forma original versificada do discurso profético indica entretanto que essa escrita não é a de um iletrado.

O emprego sistemático da deformação, objeto de vasta polêmica no que se refere às proporções dos corpos dos Profetas, manifesta-se igualmente no nível da citação: embora exibindo sua garantia de legitimidade, os textos dos filatórios são citações livres e pouco fiéis à letra. O mesmo acontece com a indicação de capítulo que remete à fonte: o texto citado raramente se encontra no local indicado e às vezes em lugar nenhum. Na realidade, esses textos são quase sempre resumos, condensações, interpretações, transcrições livres do "gesto fundamental" esboçado por cada Profeta.

Observa-se entretanto que a citação infiel à letra do

texto é procedimento aceito e mesmo preconizado pelo código retórico barroco, desde que vise a uma melhor adequação da citação a seu novo contexto. Ora, se a adaptação da citação à circunstância atual é legítima, o que se questiona é a distinção entre as noções de "original" e "cópia".

Na trilha da referência ao teatro, presente sob diversos nodos ao conjunto dos Profetas, seus textos podem assumir o estatuto de réplicas. Réplicas que, entretanto, não tecem um diálogo, não se integram numa situação de comunicação, mas constituem fragmentos isolados que repetem um único texto. Sua ordem é a justaposição e sua modalidade, a reiteração.

O espaço textual profético abre-se por um ritual de iniciação onde os lábios de Isaías são purificados a fim de enunciar a palavra sagrada: "Depois que os Serafins celebraram o Senhor, um deles trouxe uma brasa aos meus lábios, com uma tenaz".

Os textos que se seguem remetem todos a uma cena única, onde dois actantes se confrontam numa situação de dominação: o oprimido é o povo de Deus, encarnado por Jerusalém e pela Judéia; as figuras da opressão são assumidas pela Babilônia, pela Assíria e por sua capital, Nínive.

A experiência da catástrofe produz duas enunciações do desejo: o castigo do opressor e a salvação do povo eleito; e determina duas situações de enunciação: a lamentação e a impreciação. Um

exemplo: Jeremias assume a primeira atitude ("Eu choro o desastre da Judéia e a ruína de Jerusalém e rogo ao meu povo que queira voltar ao Senhor"), enquanto Naum, Habacuc e Abdias adotam a segunda ("eu exponho o castigo que espera Nínive, a pecadora", "Eu declaro que a Assíria será completamente destruída").

Quatro desses textos — os de Daniel, Jonas, Oséias e Amós — fazem alusão a um episódio biográfico, a ser lido como alegoria de uma história coletiva, de uma história por vir. Entre eles a referência mais inquietante, a que a exegese bíblica só pode aceitar após o apagamento do sentido literal e sob a forma figurada das núpcias entre Deus e Israel que o traiu, situa-se no texto de Oséias: "Toma a adúltera, disse-me o Senhor: eu o faço: ela, tornando-se esposa, concebe e dá à luz". Nessa determinação atribuída a Deus, visando a transformação de uma situação de ilegalidade e exclusão em estado de direito, reflete-se o desejo utópico da legitimidade baseada num reconhecimento sonhado: dado ou ordenado.

Mais pragmático, o pastor Amós vê um obstáculo no poder cívil a serviço do poder econômico: "Feito primeiro pastor e em seguida profeta, dirijo-me contra as vacas gordas e os chefes da casa de Israel".

Como se sabe, a palavra PROFETA significa em sua etimologia, "aquele que fala antes", de onde

deriva a significação corrente "aquele que anuncia acontecimentos futuros".

Enquanto discurso de antecipação, o discurso profético se anuncia portanto, em princípio, no futuro, embora possa ser detectada com frequência, nesse tipo de discurso, uma certa perturbação ou imprecisão cronológica. Os Profetas de Aleijadinho, entretanto, se enunciam no presente, exceto Isaías, que situa no passado a narrativa do ritual pelo qual se instala o discurso profético. Todos os outros enunciados — em número de onze — utilizam o presente, forma verbal da simultaneidade. Nos três enunciados narrativos (os de Jonas, Daniel e Oséias) esse presente determina um achatamento da perspectiva temporal, "que bloqueia o devir". ("Engolido por uma baleia, permaneço três dias e três noites no ventre do peixe; depois, venho a Nínive". Jonas) Os outros oito enunciados constituem atos de discurso explícitos, sob a forma canônica da 1ª pessoa do singular do presente do indicativo.

Definindo-se como enunciado performativo, a profecia não aponta para nenhum referente externo, ou seja, para o fato de sua realização, mas ocorre através da própria enunciação das palavras: "eu predigo", "eu anuncio", "eu prevejo", por um sujeito cuja autoridade é reconhecida. O referente do discurso profético é portanto produzido na língua, como seu próprio efeito. Essa auto-referencialidade, que estabelece uma relação de equivalência entre o significado e o referente,

não determina entretanto uma especularidade absoluta. Citando Shoshana Felman, o excesso da enunciação sobre o enunciado constitui ato, ultrapassa a linguagem e modifica o mundo.

A ambigüidade do prefixo pro-consiste no fato de que ele introduz uma noção de anterioridade ao mesmo tempo temporal e espacial. Nessa segunda acepção, a palavra PROFETA, tem a significação de "colocar adiante", de "falar no lugar de", "no nome de". A profecia se define então não apenas em termos de defasagem temporal entre o tempo da enunciação e o do enunciado, mas também sob a forma de uma brecha no nível da própria enunciação. A profecia é um discurso dividido, onde o que fala, assumindo o discurso do outro, não se constitui como sujeito.

Sob esse aspecto, pode-se estabelecer uma homologia entre a enunciação profética e a representação alegórica, igualmente fundamentada numa divisão da instância de enunciação: no caso da alegoria, diz-se uma coisa diferente do que se quer dizer. O outro -allos- está presente na própria materialidade do nome (alegoria="allos"+"agora", do v. "agoréo"= falar na ágora) sob a modalidade de uma outra fala, de uma fala pública que se opõe a uma fala privada. A alegoria é portanto um discurso duplo, através do qual se realiza a transposição do privado ao público, do oral ao escrito, da imagem ao texto.

Neutralizando, em sua duplicidade, o sistema de oposições que articula a lógica, a alegoria rompe a unicidade do sentido em favor de uma estética e de uma ontologia do fragmento, que W. Benjamin amplamente analisou e teorizou.

O princípio de representação que rege a elaboração dos Profetas de Congonhas corresponde sem dúvida à estrutura alegórica, a partir da própria natureza do objeto representado: o profeta é aquele que fala uma outra linguagem.

Vindos, de épocas diversas, arrancados a seus contextos de origem, os Profetas do Aleijadinho rompem a seqüência da ordem narrativa dos Passos para se instalarem na forma teatral e espacial da simultaneidade. Corpos e textos ao mesmo tempo, eles são citações, fragmento do Grande Texto. Mas citações transformadas, deformadas, como esses corpos em que se exhibe a consciência de uma divisão. Esses textos, esses rostos, esses gestos repetem exaustivamente uma única e mesma significação: a catástrofe e a ruína de um mundo destruído pela decadência econômica e pelo desamparo moral, de onde a esperança foi banida.

Segundo Benjamin, o objeto e o conteúdo único do drama barroco é a História. Não a História oficial, acrescenta Christine Buci-Glucksmann¹, mas a outra História, a dos vencidos, a dos sem-nome. É essa história da repressão e do esquecimento que os Profetas do Aleijadinho encenam, essa História jamais contada, onde o tempo não pode assumir a forma de um devir, mas é vivido como "cena única petrificada", onde se fixam as imagens de um mundo estilhaçado: corpos e textos rompidos, deformados, esartejados.

Duas grandes figuras alegóricas assumem, no espaço

"real" da História, a representação desse sentimento do mundo: Tiradentes e Aleijadinho, duplos simétricos e invertidos. O primeiro: o herói solar executado em praça pública, cujo corpo esquartejado se espalha pelas encruzilhadas das estradas de Minas. O segundo, seu pólo negativo, é o bastardo, o mulato, o mutilado genial, visão noturna que nos oferece Lezama Lima, o rosto encoberto por um chapéu cujas largas abas lhe caem "como uma asa sobre os ombros²", a percorrer em sua mula as ruas nevoentas de Ouro Preto para dar forma aos sonhos da cidade adormecida. A referência ao anjo na imagem do Aleijadinho construída por Lezama chama à cena o Angelus Novus de Klee, interpretado por Benjamin. O Anjo da História cujo rosto, voltado para o passado, explode o tempo cronológico "em favor de uma instância catastrófica e messiânica que libera o futuro enterrado em todo passado e o constrói como presente³."

Na outra face da rebelião traída de Tiradentes, surge das sombras a revolução vitoriosa do Aleijadinho: uma obra, um estilo, uma linguagem que, como ressalta Lezama Lima, constituem a prova maior da maturidade de uma sociedade, que lhe confere o direito à ruptura. Pois — e termino como as palavras de Lezama — "a forma alcançada é o símbolo da permanência da cidade".

NOTAS

1. Christine Buci-Glucksmann, **La Raison Baroque**. Paris, Ed. Galilée, 1984.
2. J. Lezama Lima, **A Expressão Americana** (trad. e introd. de I. Chiampi). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1988.
3. Christine Buci-Glucksmann, op. cit.

ROGEL SAMUEL*

NOTAS SOBRE MODERNIDADE E REVOLUÇÃO

RESUMO

Questões da Modernidade, da Pós-modernidade e de Revolução a partir de textos de Habermas, Benjamin e Bataille.

ABSTRACT

Analysis on the problems of Modernity, Postmodernity and Revolution based on texts by Habermas, Benjamin and Bataille.

* Professor Adjunto Doutor nos Cursos de Pós-Graduação em Letras da UFRJ, autor de **Crítica da escrita, como curtir o livro** (Marco Zero), Org. do **Manual de teoria literária** (4ª ed. Vozes) e de **Literatura básica** (3 vol, Vozes).

A primeira das doze conferências de Habermas em o discurso filosófico da modernidade¹ começa com a visão "clássica", da cultura, ou melhor, com a crítica clássica. Vê como foi Weber quem, pela primeira vez relaciona modernidade e racionalismo. Acompanha o caminho da racionalidade para o desencantamento, através da cultura profana que deriva da decomposição das representações religiosas.

A racionalidade com relação a um fim é o método de relação (comercial, pois) próprio do capitalismo e da administração moderna que se determina por uma estratégia política. A racionalidade consistiria em marcar estratégias de afastamento, de obstaculizar tecnologicamente a possibilidade de revolução, de prever os riscos da imprevisibilidade que possam ameaçar o sistema, num esforço planificador de antecipar-se aos fatos, de prevenir as crises. Os interesses da racionalidade não são os da razão clássica, das Luzes, mas os da economia política do capitalismo, com a finalidade de controle de dadas situações de lucro, como o controle do sistema do mercado. O positivismo, então, como razão política, tem um avançado grau de totalitarismo que, partindo das relações comerciais se instalou nas relações sociais.

A objetividade racional afasta as imprecisas determinações do sujeito, objetivando o próprio sujeito. O indivíduo, criado pelas novas relações sociais, se torna objeto de controle, mas cujos desejos devem ser satisfeitos de alguma maneira e cujas necessidades novas devam ser investidas no mercado. Mascara-se, com o bem-estar da classe média européia, um gigantesco aparato científico de dominação por meio do conhecimento dos mecanismos internos do desejo produzido, tornando o sujeito um objeto de um sistema de resultados,

institucionalizado. As formas de objetividade social externa e internamente acenam com promessas de felicidade.

O desejo é um fundamento, ou princípio, essência abstrata da produção social considerada por sua relação com o gozo de algum produto industrial, na conceituação de Guattari-Deleuze. A vontade de poder, de ser, talvez seja o elemento genealógico do desejo, da força ou das forças em profusão. Neste conflito de interpretações sai o mundo de seus eixos. É sempre pela vontade de poder que um desejo prevalece sobre outro, e é pela vontade de poder que ela prevalece. Nietzsche contra Marx? Nem tanto. Só domina quem obedece? De onde vem isso? Quem decide a obedecer ao comandar? A vontade de obedecer é a vontade comandar?

As sociedades modernas, diz Habermas, acoplaram dois sistemas que se cristalizaram em torno das empresas e seus núcleos de organização (19), e em torno do aparelho burocrático do estado (20). Este último institucionalizou a ação econômica e administrativa com respeito a um fim. Estes dois sistemas racionalizaram a vida, a cultura e a sociedade, destruindo as formas tradicionais. A isso se chama modernização, que é feita com respeito a fins específicos, pela universalização das normas de ação, pela generalização dos valores e por padrões de valores sociais que se identificam com entidades abstratas e com o individualismo.

A questão atual, segundo Habermas, é ver se "modernização" significa uma perspectiva teórica que retoma as questões de Weber e as reformula com base no funcionalismo sociológico. Para Habermas, "modernização" significa um conjunto de processos cumulativos e interativos. É a formação de

capital, a mobilização de recursos, o desenvolvimento das forças produtivas e o aumento da produtividade do trabalho, a imposição dos poderes políticos centrais na construção das identidades nacionais, a expansão dos direitos de participação política, das formas de vida urbana e da educação formal.² O moderno capitalismo, diz Daniel Bell, um conservador, deixou de ser capitalismo de produção de bens de consumo para transformar-se em capitalismo de produção de serviços, na chamada sociedade pós-industrial³, ou continuando com a formação de organizações controladoras de tudo (que Bell não vê), tecnicamente necessárias, organizando uma sociedade racionalizada. A racionalidade, disse Habermas em outro lugar, é medida "apologética" que permite justificar as relações de produção com um quadro institucional⁴.

A visão conservadora da questão da pós-modernidade, segundo Habermas na conferência citada tem e provoca as seguintes reflexões: A) desvincula a modernidade de suas origens e a transforma em modelo de processos de desenvolvimento social fora do tempo e do espaço (dissolvendo a noção de condição de possibilidade de revolução); B) rompe com a relação entre a modernidade e a história do racionalismo ocidental; C) considera o conceito de modernidade como desvinculado com o conceito de "ápice da modernidade" anterior à pós-modernidade"; D) considera a modernização de forma autônoma como uma evolução que não encontra correspondência na evolução do racionalismo ocidental, evolução que se dá em processos contínuos e automáticos (desumanizados"?), em que, citando Arnold Gehlen, "as premissas da Ilustração [já] estão mortas, apenas suas conseqüências continuam em ação" (nós estamos na

pós-história"); ou seja: a modernização social (e tecnológica) se teria desenvolvido de forma autônoma, estando já desvinculada da modernização cultural; E) deste modo, a cultura teria ficado obsoleta; F) a modernização (social) realiza as leis funcionais da economia e do Estado, da ciência e da técnica fechadas em sistemas autônomos, inacessíveis a influências e oposições; G) aceleração dos processos históricos como reverso de uma cultura cristalizada e esgotada, cujos potenciais foram todos desenvolvidos, e cujas possibilidades contrárias e antitéticas também foram desenvolvidas até o fim e se encontram num impasse, como na pintura abstrata em contraposição com a pintura figurativa; H) a história está encerrada, estamos na pós-história; I) uma modernização social desenfreada se contrapõe a uma autocompreensão cultural da modernidade tida como superada (onde, como disse Daniel Bell, as vanguardas perdem o poder de escandalizar).

A visão de esquerda da questão da pós-modernidade, tida como "anarquista" por Habermas, tem e provoca as seguintes reflexões: A) não houve separação entre modernidade e racionalidade; B) ocorreu o fim da Ilustração, da tradição racional; C) a modernidade que se apreende é considerada como um todo, isto é, não dividida em cultura e sociedade; D) agora a razão mostra o seu verdadeiro rosto, sem máscara, mostra-se como subjetividade repressora, como vontade de dominação instrumental; E) pensadores como Heidegger e Bataille desmascaram a razão e exibem a vontade de poder do "bloco metálico" em que o espírito da modernidade se objetivou; F) a modernização social não sobreviverá ao término da modernização cultural, ao

"anarquismo" pós-moderno.

Segundo Habermas, devemos retornar a Hegel se quisermos compreender o que significou a relação interna entre modernidade e racionalidade, relação considerada indiscutível até Weber e hoje questionável. Precisamos rever o conceito hegeliano de modernidade para ver se é válida a reivindicação de análises sob outras premissas não-hegelianas. O pensamento moderno e pós-moderno não transcende, mas permanece preso às premissas da autocompreensão hegeliana.

A modernidade não pode, diz Habermas, buscar em outra época os critérios em função dos quais se orienta: ela é obrigada a fundar sua normatividade em si mesma. Sem outro recurso, ela tem de a todo momento se remeter a si mesma. Vê-se obrigada a defender a sua própria legitimidade devido à sua autonomia em face das construções de valor legadas pelo cristianismo e pela Antiguidade (Hans Blumenberg). É na crítica estética que a consciência do problema da modernidade melhor transparece — no fato de se fundar por seus próprios meios. O processo de rutura com a arte antiga foi colocado no início do Século XVIII na "Querela dos antigos e modernos". Os Modernos estabelecem os critérios de um belo temporal ou relativo na expressão da idéia de representar o início de uma era nova. Na estética moderna se encontra sua autofundação na medida em que o horizonte da experiência temporal se reduz à formação da subjetividade a partir das convenções da vida cotidiana. "A modernidade, diz Baudelaire, é o transitório, o fugitivo, o contingente". A modernidade remete a uma atualidade que se consome num tempo de transição. Ela não toma consciência de si em oposição a uma época passada, mas o

instante transitório é reconhecido como o passado autêntico de um presente a devir. Esta concepção do tempo, ainda radicalizada no surrealismo, justifica o parentesco entre modernidade e moda, como um costume de época. A obra de arte colocada sob o signo da união entre o essencial e o efêmero, como cristalização do produto do instante, onde não tem lugar o antigo conceito de "eterno".

Não só a obra de arte, mas a modernidade promoveu os produtos industriais a condição necessária numa sociedade de consumo de objetos descartáveis apesar de "necessários". O próprio sujeito se torna um bem de consumo descartável. A legitimação da sociedade capitalista não desce do céu, mas está estabelecida sobre a base do trabalho social. Sua legitimação é seu poder controlador, o do Estado, que como viu Benjamin é violento por sua própria definição relativa ao Direito e à Justiça, pois os indivíduos transferem a violência individual delegando-a ao Estado⁵.

Jã Spinoza dizia que a violência individuante fora substituída em favor do Estado. Transfere-se ao Estado a responsabilidade de exercer a violência, e esta violência é a própria fundação legitimadora da modernidade, uma teoria do Estado fundada no Direito Natural, ao contrário do que antes acontecia nas sociedades arcaicas, em que a guerra — modo de manifestação da violência — tinha quase o mesmo estatuto da "festa" (como em Bataille⁶). A guerra participava da mesma natureza que tinha a festa. A guerra produzia a unidade do grupo, com a característica de dirigir a violência para fora. A "festa" provocava a dissolução da violência "para dentro. O

fim desta legitimidade da violência arcaica marca a raiz do conceito moderno de revolução, como manifestação da violência dos oprimidos (um novo conceito derivado da divisão social do trabalho e do estabelecimento da divisão da sociedade em classes sociais), com a opressão da classe dominante opressora. A revolução significa a união, o retorno à unidade arcaica, a volta à intimidade perdida, a um estado pré-moderno que a modernidade não conseguiu erradicar. A revolução não é a guerra, mas uma espécie de biologia da vida social, do mundo humano, no meio termo entre o Estado como poder que produz e a liberdade da unidade do grupo.

NOTAS

1. HABERMAS, J. La modernité: sa conscience du temps et son besoin de trouver en elle-même ses propres garanties. In: — **Le discours philosophique de la modernité**. Douze conférences. Trad. C. Bouchindhomme et R. Rochlitz. Paris, Gallimard, 1988.
2. ———. (1988), p. 3.
3. DREITZEL, Hans-Peter et alii. **Tecnocracia e ideologia**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975, p. 103.
4. HABERMAS, J. **La technique et la science como "idéologie"**. Paris, Gallimard, 1975, p. 8.
5. BENJAMIN, W. **Oeuvres**. I. Mythe et violence. Trad. Maurice de Gandillac. Paris, Les Lettres Nouvelles, 1971.
6. BATAILLE, G. **Téorie de la religion**. Paris, Gallimard, 1974.

OUTRAS REFERÊNCIAS

1. APEL, Karl-Otto. Teoria dos tipos de racionalidade. NOVOS ESTUDOS CEBRAP 23/89. São Paulo, CEBRAP, 67-84.
2. BELL, D. **O fim da ideologia**. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1980.
3. DELEUZE, G. **Nietzsche e a filosofia**; Porto, Rés, s/d.
4. ———. & GUATTARI. **O anti-êdipo**. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
5. WEBER, M. **Ensaio de sociologia**. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

LÉLIA PARREIRA DUARTE*

IRONIA, REVOLUÇÃO E LITERATURA

RESUMO

Considerações sobre as relações entre ironia, revolução e literatura, a partir de reflexões sobre a ironia como forma dialética de produção de sentido, capaz de provocar e dinamizar a leitura crítica, desestabilizar os discursos e relativizar as certezas.

ABSTRACT

The relationship between irony, revolution and literature, thinking on irony as a dialectic form of sense production, capable of provoking a critical reading that makes relative all the certainties.

* Professora de Literatura Portuguesa da FALE/UFMG. Mestre em Literatura Brasileira pela UFMG e Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo.

It (irony) contains and incites a feeling of the insoluble conflict of the unconditioned and the conditioned, of the impossibility and the necessity of a complete communication.

Schlegel (KA II: 160)

Na perspectiva do irracionalismo contemporâneo, o homem é um ser fadado para a morte. Ironicamente é sobre essa certeza — a única restante em sua lenta conscientização de ser apenas falta e incompletude —, que ele constrói o seu simulacro de vida. Preenchendo-a com artificiosas encenações, busca esquecer a angústia e a expectativa da extinção total, tecendo nas bordas de seu vazio existencial a trama com que finge ser capaz de vencer a própria relatividade e atingir o absoluto.

A mais eficaz arma com que o homem pode contar nessa luta (in)glória é a ironia, que pode realizar-se de duas diferentes formas: através da retórica, mistificação que busca conferir ao sujeito uma sensação de poder a partir de jogos de enganos, e através do humor, que desmistifica as manobras sedutoras da retórica. Dinamizando a capacidade humana de usar a linguagem, essa ironia **humoresque** liberta o ser da necessidade de um sentido estabelecido, ajudando-o a conviver com a incerteza, com sua situação de passageiro e com a infinita insaciabilidade de seu desejo.

A primeira dessas duas formas serve ao discurso de dominação, ao exercício do poder e à manutenção das

ideologias, constituindo-se como o discurso do mesmo, da repetição; a segunda estabelece o dialogismo e serve ao discurso revolucionário, pois uma de suas funções será propiciar mudanças, a partir de denúncias dos artifícios com que se constroem as "verdades" justificadoras das diferenças, que condenam o homem a sofrer passivo das condições adversas de seu estar no mundo. Se a ironia retórica serve ao discurso reacionário ao sugerir uma leitura passiva, onde o receptor se configura como vítima inerme que muitas vezes nem tem consciência de sua condição de vítima, a ironia **humoresque** chama a atenção do receptor para uma possível manipulação da linguagem, cuja característica principal é a impossibilidade de fixar significantes a significados, o que torna provisório o estabelecimento de qualquer sentido estabelecido.

O objetivo deste trabalho é refletir sobre o que é a ironia, sobre suas relações com a filosofia e a literatura e, especificamente, sobre ironia **humoresque** e sua manifestação como ironia romântica. Trata-se de categorias que parecem servir ao discurso revolucionário, na medida que contribuem para que o homem assuma sua condição de ser provisório e frágil, capaz entretanto de superar suas deficiências e de comunicar-se com o outro, através do exercício da linguagem.

O que é a ironia

A ironia é um fenômeno nebuloso e fluido, que desaparece assim que alguém se aproxima. Suas formas e funções são diversas, o que torna difícil uma definição única. Se para Quintiliano essa categoria é uma figura de retórica, para Sócrates é um ponto de vista, o princípio orientador de sua atividade intelectual. Karl Solger a vê como o verdadeiro princípio da arte e em Shakespeare a ironia é objetividade, possibilidade de distanciamento livremente crítico, consciência plena do poder criativo. A ironia pode ser uma arma em um ataque satírico, uma cortina de fumaça que encobre uma retirada, um estratagema para virar o mundo ou alguém às avessas, ou um artifício que permite ao sujeito usar a linguagem e conviver harmoniosamente com sua falta e incompletude. Pode ser encontrada em palavras e atitudes, acontecimentos e situações.

Costuma-se ver a ironia como a arte de dizer algo sem realmente dizê-lo, ou de dizer muito mais do que aparentemente. A ironia relaciona-se, portanto, com sagacidade, é mais intelectual que musical, está mais próxima da mente que dos sentidos, é mais reflexiva e consciente que lírica ou envolvida. Para muitos escritores contemporâneos, sejam poetas, romancistas ou dramaturgos, a ironia é menos uma estratégia retórica ou dramática que podem decidir não usar que um modo de pensar, silenciosamente imposto pela geral tendência dos tempos, que apresenta a moderna literatura como irônica por definição. Isso foi

muito acentuado na Alemanha em fins do século XVIII, a partir do relacionamento entre especulação filosófica e estética que fez daquele país durante muitos anos um líder intelectual da Europa. Os principais ironólogos desse período são Friedrich Schlegel, seu irmão August Wilhelm e Karl Solger, que usaram o termo ironia ao falar da objetividade, "indiferença" e liberdade do artista em relação ao seu trabalho, procedimento que já se encontra entretanto em Aristófanes, Petrarca, Cervantes, Goethe, Shakespeare e outros, sendo também, em teoria e prática, a ironia de Flaubert, Joyce e Thomas Mann.

Ironia, Filosofia e Literatura

A ironia não é noção de origem literária, embora possam ser encontradas expressões marcadas por essa desestabilizadora de discursos desde a poesia épica de Homero e a lírica de Arquíloco. Na verdade, por suas características, a ironia deve situar-se no quadro das atitudes fundamentais do ser humano e está mais ligada à filosofia que à literatura. O exemplo tradicional de um comportamento irônico, sintomaticamente, não é dado através de uma personagem ou de um autor literário marcados pela ironia, mas é sempre o de Sócrates, com sua maiêutica, sua técnica de provocar dúvidas e retirar as certezas, com suas perguntas cujo objetivo era esvaziar um conteúdo aparente e deixar em seu lugar um vazio. O método socrático consiste em **destruir** qualquer opinião isolada por colocá-la em contato com um contexto mais amplo ou estranho. A ironia é assim visão

crítica do mundo, na perspectiva de que sô se conhece o que se ignora: prática persuasiva, realiza-se concomitantemente com prática cognitiva.

É nessa perspectiva socrática que se baseia a teoria estética de Friedrich Schlegel, para quem a ironia é uma resposta à irrealizabilidade do Absoluto, visto como uma tangível presença para a consciência. Para o romântico alemão, o abismo entre o Absoluto e a mente que busca realizá-lo é completo e definitivo: embora perceptível, o Absoluto não é concebível ou explicável¹. Schlegel relaciona assim a dialética irônica com as duas polaridades do pensamento idealista — finitude e infinitude, criação e negação de si — e revela sua inclinação por uma ironia que pudesse absorver todas as outras, a partir da valorização do fragmento e da relatividade.

É sintomático que essa perspectiva estética schlegeliana seja severamente criticada por Hegel, cujo idealismo marcado pelos princípios da fenomenologia valoriza a representação como a tarefa original, primária, da expressão artística, vista sempre como um degrau para se chegar ao Absoluto. Para Hegel, a linguagem é mediadora entre as representações interiores e exteriores, que são separáveis e hierarquicamente diferenciáveis. Forma e conteúdo apresentam-se assim como distintos um do outro, ainda que a primeira tenha que se adequar ao segundo, a fim de que ambos possam ser sintetizados numa representação única².

Também a perspectiva de Kierkegaard é antes filológica que literária, pois ele não vê a ironia romântica como um princípio estruturante e específico, mas como expressão de uma atitude de espírito resultante de determinado posicionamento diante do mundo.

A dialética e a capacidade reflexiva não são susceptíveis, entretanto, de uma interpretação tão ampla como parece de início, pois limitam-se de maneira decisiva pelo fato de tratar-se de uma reflexividade que funciona nos limites da língua, através da formalização em um modo de discurso. Essa formalização pode realizar-se de dois modos distintos, conforme a perspectiva em que se coloca o emissor do discurso, configurando-se assim dois tipos distintos de ironia: retórica ou de primeiro grau e de segundo grau, **humoresque**, ou simplesmente literária ou humor.

Em sua obra **Elementos de retórica literária**³, Lausberg esclarece que a ironia pode ser vista como tropo de palavra e como tropo de pensamento. O primeiro consiste na utilização do vocábulo com fins partidários, com a convicção de que o receptor reconhecerá a incredibilidade desse vocabulário. O ponto de vista defendido pelo orador é, assim, reforçado, e "(...) como resultado final, as palavras irônicas são compreendidas num sentido que é o contrário ao seu sentido próprio". Como tropo de pensamento, a ironia continua a da palavra e consiste na substituição do pensamento em causa por outro, que se liga àquele por uma relação de contrários, passando a corresponder

ao pensamento do adversário. Nesse caso, situa-se entre **dissimulatio** (preocupação em esconder a opinião do partido a que se pertence) e **simulatio** (representação positiva da opinião do adversário). Essa ironia retórica corresponde ao primeiro grau de evidência da ironia, aquele em que ela pretende ser compreendida como tal: a mensagem deve ser percebida em sentido contrário, antifrástico, geralmente com objetivo de aquisição ou manutenção de poder.

A intenção da ironia **humoresque** ou de segundo grau, diferentemente, não é dizer o oposto, ou simplesmente dizer algo **sem** realmente dizê-lo, mas é manter a ambigüidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo. Ao usar esse tipo de ironia, o escritor coloca-se como um mágico ilusionista que deixa em dúvida perene aquele leitor que procura definir um sentido para o texto, obstinando-se em decifrar as suas incongruências, sem atentar para o caráter lúdico, fluído e instável da linguagem que o constitui⁴.

A essência da ironia

Vladimir Jankélévitch⁵ em sua obra clássica sobre a ironia, de perspectiva essencialmente filosófica, aponta a ironia humoresque como a essência da ironia — a **humoresque** —, que ocorre em momentos de distensão, em que se relaxa a urgência vital. Essa ironia exige entretanto um espírito alerta e ativo, capaz de conviver com a ambigüidade do limite e afirmar sua substância nas fronteiras,

consciente de que o absoluto se realiza e ao mesmo tempo se destrói em um momento fugidio. Por isso mesmo identifica-se com a arte: instante de passagem, bela e frágil aparência, que simultaneamente exprime e nega a idéia.

Ironizar nesse sentido será portanto distanciar-se, poder colocar questões, tornar presença em ausência, introduzir no saber o relevo e o escalonamento da perspectiva. Será ter flexibilidade, consciência e atenção ao real, prevenindo-se contra o desencanto, através da arte de examinar distanciadamente, sem se envolver com o fanatismo exclusivista. Pela recusa ao envolvimento e ao encantamento, essa ironia será uma **gaité** um pouco melancólica que nos inspira a descoberta da pluralidade; nossos sentimentos e idéias devem renunciar à sua solidão senhorial e coabitar no tempo e no espaço com a multidão, preferindo a justiça à intimidade. Essa visão irônica requer o reconhecimento de que vivemos em um vazio sem significado, o que produz a "moderna" fusão do trágico e do cômico, pois há uma disparidade própria da ironia, que nos livra de nossos terrores e, ao mesmo tempo, de nossas crenças; ao desagregar e futilizar a totalidade, dá paradoxalmente vida nova, ao tirar as esperanças e **as** certezas absolutas.

Esse tipo de ironia contesta o inaudito, o original, o sagrado; mostra que nada é eterno e duradouro, nenhum juramento é para sempre, o universo não é infinito.

Suprema questionadora das premissas sacrossantas, por suas interrogações indiscretas arruina toda definição e reaviva incansavelmente toda problemática. É inquietude e vida desconfortável e apresenta-nos o espelho côncavo em que enrubescemos de nos ver deformados, ensinando-nos a não nos adorarmos a nós mesmos.

Apesar do pessimismo, essa ironia é indulgente; não se indigna muito com as traições nem se espanta muito com as conversões; considera os renegados pacientemente. É que ela se prende ao essencial, subalternizando as tragédias microscópicas, e assim relaxa, "aeriza", simplifica. Sua ação é, entretanto, esvaziadora e deflacionista: esvazia a falsa sublimidade, as exagerações ridículas e o pesadelo das vãs mitologias. Pode funcionar como princípio inibidor dos sentimentos, como um freio para a alucinação das imagens, o absolutismo patológico, a grandiloquência, a proliferação de adjetivos. Negando a possibilidade do certo, do verdadeiro e do absoluto, expressa sobretudo o conflito, a crise, pois a ironia separa, tira as máscaras, revela que a duplicidade é dupla e denuncia o equívoco e o engano. Por isso é arma crítica e grande auxiliar do discurso revolucionário: mostra a relatividade do justo e do injusto, o caráter enganadoramente justo da injustiça e vice-versa; pois a sua matéria são as inesgotáveis mentiras da sociedade e do eu.

A ironia **humoresque** revela, portanto, a descon- tinuidade e certamente por isso Schlegel chamou-a

genialidade fragmentária. Suas manifestações marcam-se por **pizzicatos e staccatos** na música, o diálogo e a dialética, a animação da conversa oral que desagrega a conferência compacta; pelos silêncios, pausas, reticências e elipses que cortam o discurso e manifestam a renúncia a tudo dizer, articulando-se segundo as distinções e a pluralidade do real.

Imunização contra as decepções, essa ironia é antídoto para as falsas tragédias; grande consoladora, é princípio de medida e de equilíbrio. Controlando as falsas intenções, é mortal ao pedantismo maníaco e a todas as unilateralidades do espírito. Mais séria que a seriedade, constitui uma das faces do pudor. A ironia **humoresque** diz à sua maneira que toda a essência do ser é a do **devir**, que não há outra maneira de ser que dever-ser.

Essa consciência irônica explora com virtuosidade a dissociação entre ser e parecer, o equívoco entre o parecer e o aparecer, o desacordo do pensamento com a linguagem, do pensamento com a ação, do pensamento consigo mesmo. Pela graça da ironia, que é arabesco, o mesmo já não é o mesmo mas um outro, e a consciência volta as costas às suas próprias tradições. O rodeio irônico é, do ponto de vista da significação, uma espécie de bordado, algo como uma licença poética. É o senso do detalhe e ao mesmo tempo, pensamento do universal. O ironista apresenta-se assim como o acrobata funâmbulo que se equilibra por seus reflexos e movimentos, pois detém um saber extra-lúcido, tão mestre de si que é capaz de brincar com o erro.

Parece jogar o jogo do inimigo; é a sua grande arte e sua premissa liberdade, a mais inteligente, a mais diabólica e a mais temerária também.

O ironista se anestesia para não perceber o gosto das qualidades, renuncia à ingenuidade que torna as coisas envolventes e humanas. Brinca com o fogo e queima-se algumas vezes; fingindo amor, arrisca-se a prová-lo; parodiando imprudentemente pode cair em sua própria armadilha, pois depois de fazer paródia pode-se imitar seriamente o parodiado e acabar por assumir o papel representado: a consciência do espetáculo pode gerar o espetáculo. O perigo que corre o ironista relaciona-se com a crença em sua própria indiferença; não se endossa sempre uma idéia sem aderir a ela algum dia, já que não existe ironia em estado absoluto; ela está sempre a ponto de nomear-se e de instalar-se no centro de um sistema. A menor complacência da consciência anula o desespero do remorso, torna toda sinceridade suspeita, empana enfim a pureza de intenção. Assim também a menor afetação faz do ironista um profissional e do homem charmoso um especialista do charme, isto é, um bufão e um debochado.

O ironista é a boa consciência maldosa que pode fazer e desfazer; não deixa jamais viver muito a própria ilusão, pois a sua obra é código evanescente e lugar de passagem. Sua trama (penelopeana) é a da obra contestada, volatizada, obra fantasma que a cada noite se desfaz. Seu reino é o do não já e do ainda não. Daí a

relação da ironia com a atividade lúdica: ambas destacam a consciência do interesse utilitário a que aderem, implicando movimento dialético, o ir e voltar e a mediação.

A ironia emerge da consciência de que a vida está em desacordo consigo mesma e com o mundo, pois os desejos do homem esbatem-se contra a certeza de sua morte, a impenetrabilidade do futuro, a limitação de seus poderes, a força da biologia, a obstinação das forças naturais. A infinita insaciabilidade do desejo encontra finitas possibilidades de satisfação. Por isso mesmo, a ironia serve às transformações: livra da ambição do poder, da servidão dos partidos, do pedantismo da ciência, da admiração das grandes personagens, da mistificação da política, da superstição deste grande universo e da adoração de si mesmo. Ela é mobilidade de consciência, o espírito destituindo sem cessar as suas próprias criaturas, para guardar sua vivacidade e permanecer mestre dos códigos, das culturas e das formas cerimoniais.

Essa ironia refinada é efetivamente um fenômeno cujo valor se situa na transição e no limite e não pode realizar-se senão em situação intermediária, hesitante e indecisa, pois repugnam-lhe o desenvolvimento, a continuação, as dissertações pontificantes. Nunca lá ou aqui, mas sempre na passagem: romântica e clássica, mística e prosaica, aventureira e burguesa, ela se define por predicados antitéticos. Parece contrária à admiração, ao respeito e ao amor, mas na verdade ela os

aprofunda, pois não acredita na existência da maldade radical; mostra sempre o altruísmo que há no egoísmo, a verdade relativa que há no erro.

Wayne Booth julga que essa ironia instável se baseia na afirmação de que o universo — não este ou aquele esforço do homem para agarrá-lo — é absurdo, e lembra várias obras modernas em que o ser humano se vê colocado na beira de um abismo impenetrável ou sem fundo⁶. É que tanto para seus devotos como para os que a temem, a ironia é vista como algo que solapa claridades, abre perspectivas sobre caos, libera pela destruição dos dogmas ou destrói pela revelação o inescapável câncer de negação que existe em cada afirmativa; por isso mesmo torna o homem livre e apto à verdadeira comunicação.

Ironia Romântica

Lugar simultaneamente do não já e do ainda não, da afirmação e da negação, a ironia foi um ingrediente extremamente importante para o Romantismo alemão, cujo objetivo era fazer brilhar a poesia, não como obra, mas como arte, pura consciência do instante e lugar do exercício da liberdade absoluta. Para Friedric Schlegel, a ironia é inerente à arte, sendo a ironia romântica a do artista consciente; cuja posição é irônica por várias razões: ele precisa ser criativo e crítico, subjetivo e objetivo, entusiástico e realista, emocional e racional, inconscientemente inspirado e conscientemente artista; deve fazer um relato verdadeiro ou completo

da realidade, mas sabe ser isto impossível, por ser a realidade incompreensivelmente vasta, contraditória, em contínuo estado de transformação.

A única possibilidade aberta para o real artista será a de permanecer à parte de seu trabalho e ao mesmo tempo incorporar a ele essa consciência de sua irônica posição e então criar algo que seria, no caso do romance, por exemplo, não simplesmente uma história, mas o contar uma história completa, com o autor e a narração, o leitor e a leitura, o estilo e sua escolha, a ficção e o fato.

A ironia apresenta-se, assim, como um fator de autonomia em arte: arte como arte, como realidade própria, não considerada como um fim em si, mas como fenômeno autônomo — simulacro — ao mesmo tempo valor supremo e não valor absoluto. Através da ironia, a literatura romântica toma consciência de si mesma e assume as suas contradições e a sua consciência poética, inaugurando uma época em que entra em jogo o sujeito absoluto de toda revelação, o "eu" em sua liberdade, que não adere a nenhuma condição, não se reconhece em nada em particular e só está em seu elemento no todo em que é livre. Por isso mesmo a arte romântica tem na ironia a sua arma, o seu castigo e a sua redenção, pela consciência de nunca poder chegar a ser perfeita, o que a torna sempre e eternamente nova, infinita e livre, e assim, capaz de realizar o mais fecundo e esplêndido mistério que é o de falar apenas por falar, expressando justamente o que

pode ser mais original e verdadeiro. É que a ironia romântica, assim chamada por ter-se iniciado naquela época, não apenas coloca em crise a representação do eu, como também compromete a noção de totalidade e a unidade dialética da arte, apresentando-se como o divisor de águas que delimita a idade clássica e a idade moderna.

Antecipando-se a psicanálise, reflete Novalis que o homem ignora o que é próprio à linguagem, isto é, que ela só trata de si mesma, o que corresponde ao falar poético, na perspectiva da ironia romântica, em que se torna possível uma fala não-transitiva. Sua tarefa não é dizer as coisas (desaparecer no que elas significam), mas (se) dizer deixando dizer (se), numa linguagem sem objeto, capaz de evocar e de revogar a obra no jogo soberano da ironia.

A forma descontínua é, por isso, a única que convém à ironia romântica, já que somente ela pode fazer coincidir o discurso e o silêncio, o divertimento e a seriedade, a exigência declaratória ou oracular e a indecisão de um pensamento instável e dividido, a necessidade de ser sistemático e o horror ao sistema. Ter um sistema é para o espírito tão mortal quanto não tê-lo, diz Schlegel, é preciso portanto que o homem se decida a perder essas duas tendências. Escrever fragmentariamente equivalerá ao acolhimento da própria desordem, à escolha de um discurso, reflexo da própria discordância.

Preconizando a obra da ausência da obra, a poesia consciente de si mesma, afirmada na pureza do ato poético,

e a literatura não como resposta, mas como questão, a ironia romântica tem como fundamento a descontinuidade e a diferença. A obra terá assim a pretensão de ser tudo, mas sem conteúdos ou com conteúdos quase indiferentes; buscará afirmar o absoluto e o fragmentário, numa forma que, sendo todas as formas, não realiza o todo, significando-o entretanto ao suspendê-lo, ao rompê-lo.

Existirá ironia romântica na arte que se quer reconhecida como arte, essência fictícia. Trata-se de uma arte que não se satisfaz com o sério absoluto, pois não quer ser igual à realidade; por isso toma o dito e o decompõe, fragmenta, desestrutura e discute, consciente da necessidade de distanciamento do real. O ironista consente assim em ser apenas um "muro sensível", por cujas fendas se possam "ver as vozes e ouvir os rostos"; refugia-se conscientemente no papel representado, fazendo-se espectador de si mesmo e espectador desse espectador.

A obra irônica será então síntese de noções antitéticas; ação e contemplação passiva, aliança entre objetividade e subjetividade, não será expressão da beleza mas da arte como idéia. Misturando o sério e a brincadeira, o sonho e a realidade, o sublime e o patético, o real e o aparente, busca tornar sensível a distância entre o mundo limitado e o infinito do ideal, situando-se no instante frágil da passagem do determinado ao indeterminado.

Afirmção da²¹⁸ ilusão das coisas e, antes de tudo, da ilusão da própria arte, a ironia romântica busca fazer reprodução infinita de imagens a refletirem-se de espelho

em espelho: seus motivos recorrentes são os da máscara, do especular e do duplo, cuja função é mergulhar o leitor num equívoco benfeitor, que o torna ativo e atento para perceber a diferença entre o eu que vê e o eu que atua.

Maria de Lourdes Ferraz lembra a presença do autor na obra como elemento importante da ironia romântica⁷. Na consciência da coexistência dos contrários e na impossibilidade de separar a plenitude do caos estão alguns de seus elementos, que impedem ao mesmo tempo a pura subjetividade e a pura objetividade, apresentando a reflexão poética multiplicada como que em uma série infinita de espelhos.

Só existe ironia romântica quando o autor realiza a parábase, isto é, quando ele se mostra por trás de suas personagens, apresentando a consciência de ser o seu primeiro leitor. Ao desfazer a ilusão de ser a sua obra uma "realidade", ele afirma simultaneamente a sua nulidade e seu valor transcendental. Pode-se ver portanto a utilidade da ironia na autobiografia ou em qualquer relato, através da digressão dubitativa acerca da verdade daquilo que se conta; no teatro, pela consciência provocada pelo cenário, pelo figurino, pela convenção; no romance pelo "romance no romance" e pela intervenção do autor; na epopéia, pela negação interna do maravilhoso no momento mesmo em que ele se afirma: no lirismo, pelo esvaziamento da emoção através do eco bufo.

Na obra irônica o significado não é o resultado do discurso, pois cada sentido, compreendido diretamente e depois irônica e sutilmente, reenvia ao significante para lhe dar o único valor possível, o de ato estético. Isso porque a ironia não permite jamais concluir: ela forma um ciclo de sentidos contraditórios e se coloca como perpétuo desafio ao princípio de não-contradição.

Em resumo, ao usar a ironia romântica a obra afirma sua consciência de que a arte deve morrer para poder sobreviver, pois o seu conteúdo indica a sua própria transitoriedade, já que sua essência está nela mesma e não naquilo que ela representa. Para Schlegel, a ironia é abertura que pode conduzir a um novo tipo de discurso baseado antes no caos, na espontaneidade e na emancipação, através de uma contínua transcendência do eu de procedimentos materiais: a mimese, por exemplo, seria destruída pela narração constante, equivalente ao incessante processo discursivo da diegese, em que se colocariam em pé de igualdade as práticas sociais, literárias e filosóficas.

Ler Ironia

Toda essa imponderabilidade dificulta, certamente, a percepção da ironia. É impossível encontrar o que é objetivamente irônico, pois nada há de substancial na ironia, que é indefinível, embora não inefável. Comunica-se sem se comunicar; dirige-se, porém, a um determinado meio social, em que os seus segredos têm condição de ser reconhecidos, o que salienta a importância do contexto para a sua percepção, que se fará principalmente através da intuição, da capacidade de ler nas entrelinhas, nos silêncios, nos espaços vazios.

A ironia literária será assim uma realização conjunta de autor e leitor, pois os elementos fundamentais da estrutura comunicativa são emissor, receptor e mensagem, o que supõe uma comunhão do código entre os dois extremos do processo. O manuseamento defectivo do código impedirá o reconhecimento da ironia porque não permitirá a recepção plena da mensagem, já que o receptor deve ser sensível à sensação de estranhamento provocada pelo texto, para que possa correr o risco de uma comunicação mais profunda, em que a compreensão de um sentido preestabelecido deixará de ser o objetivo da leitura.

A principal relação entre ironia, literatura e revolução baseia-se, portanto, na capacidade da ironia de provocar e dinamizar a leitura crítica. Ao constituir-se

como forma dialética de produção de sentido, colocar em questão o unívoco, apontar as contradições, instalar a variedade e relativizar as certezas, essa desestabilizadora de discursos abre caminho para o dialogismo e anula temporariamente, através da comunicação, a solidão existencial que é marca do sujeito em seu estar no mundo.

NOTAS

1. Em "Friedrich Schlegel's irony: from negation to conscience", Gary Handwerk reflete sobre o conjunto da obra desse romântico alemão, que antecipou muitos dos temas centrais dos debates críticos atuais, como o das relações entre discurso e autoridade, ou entre sujeito e comunidade. Cf.: HANDWERK, Gary. Friedrich Schlegel's irony: from negation to conscience. In: —. **Irony and ethics in narrative — from Schlegel to Lacan.** New Haven: Yale University Press, 1985. p. 18 - 43.
2. Marike Finlay comenta a crítica de Hegel à ironia romântica preconizada por Schlegel, lembrando que Adorno posiciona-se a favor de Schlegel que, segundo ele, revolucionou a dialética da representação ao basear a estética na auto-presentação da arte, cuja prática discursiva é inseparável da praxis de interação social e se compara a ela, embora não a represente. Cf.: FINLAY, Marike. Irony the iconoclast: the crisis of representation. In: —. **The romantic irony of semiotics — Friedrich Schlegel and the crisis of representation.** Berlin: Mouton de Gruyter, 1988. p. 133 - 181. (Existe tradução portuguesa feita pelo grupo que estuda a ironia na literatura, na FALE/UFMG).
3. LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária.** Trad., pref. e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

4. Cf.: ALMANZI, Guido. L'affaire mystérieuse de l'abominable **tongue-in-cheek**. Paris: **Poétique** 36:413-426, nov. 1978.
5. JANKELEVITCH, Vladimir. L'ironie humoresque. In: — . **L'ironie**. Paris: Flammarion, 1964. p. 160-178.
6. BOOTH, Wayne C. The ways of stable irony. In: — . **A rhetoric of irony**. Chicago: University of Chicago Press, 1974. p. 231 e ss.
7. FERRAZ, Maria de Lourdes A. **A ironia romântica** — estudo de um processo comunicativo. Lisboa; Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

CARLINDA FRAGALE PATE NUÑEZ*

A POÉTICA DO DESCENTRAMENTO EM CLARICE LISPECTOR

RESUMO

O binômio leitura/escritura pode atuar como desmascarador dos preconceitos fono-logo-etnocêntrico por que se pauta a cultura ocidental. Esta problemática organiza estrutural e tematicamente o conto "A antiga dama", de Clarice Lispector, através da cadeia de significantes constituída por mulher/velhice/morte/odores, de cuja análise emerge um verdadeiro processo de revanche escritural.

RÉSUMÉ

Le binôme lecture/écriture peut actuer comme révélateur du pré-concevoir phono-logo-ethnocentrique qui règle la culture occidentale. Cette problématique vient organisée structurelle et thématiquement dans le conte "A antiga dama", de Clarice Lispector, par la chaîne de signifiants formée par femme/veillesse/mort/odeurs, dont l'analyse conduit a un vrai process de revanche scripturel.

* Professora de literatura Grega da U.S.U./RJ
Mestre em Literatura Comparada pela UFRJ
Doutorando em Literatura Comparada pela UFRJ

"La dynastie de la parole peut être plus violente que celle de l'écriture, son effraction est plus profonde, plus pénétrante, plus diverse, plus sûre".

JACQUES DERRIDA

1. Em Clarice Lispector, encontra-se um autêntico projeto literário, verificável a partir da absorção do ocasional, do cotidiano ou do corriqueiro como emissários de sentidos latentes, arquivos de questões irresolvidas, memórias palimpsésticas.

Ao lado das críticas pejorativas à "literatura metafísica" da Clarice, afirma-se a razão a que veio: romper com uma atitude literariamente consagrada (a "literatura de representação"), que modaliza os preconceitos logo-fono-etno-cêntrico da cultura ocidental, a fim de realizar a vocação polissêmica do texto e do seu endereçamento à multiplicidade de leituras.

Sob esta perspectiva, a figura do autor se torna inatual, cedendo lugar à de "locus" onde a linguagem se estrutura e organiza; o texto cumpre seu estatuto etimológico, flagrado como escritura ou processo de produção de sentidos, e o leitor se desloca da condição passiva a ele conferida para a função de decriptador, decifrador de um código cujas chaves se encontram no seu próprio arsenal de leitura.

Optando, pois, por uma proposta literária que se gesta na ambigüidade, promove a simulação, investe sobre o silêncio e adere ao modo propriamente indeterminador do texto (que se expõe pela camuflagem), Clarice consoma uma poética de descentramento dos bastiões da cultura ocidental: sabota a soberania da palavra oral pela eloqüência de discursos outros;

desentrona a tradição judaico-cristã como contorno plausível para o espaço infinito em que se projeta o homem.

Menos metafísica que articuladora de um universo organizado metafisicamente e que se traduz por signos investidos de significados igualmente metafísicos, a literatura de Clarice se peculiariza pela combinatória inusitada de significantes, que se suplementam subversivamente neste universo a que visam representar.

Através do conto "A antiga dama"¹, serão discutidos os pressupostos poéticos² acima apontados — o que constitui, no conjunto de inúmeras possibilidades, uma de suas leituras.

2. O princípio do descentramento implica, necessariamente, a adoção da linguagem como fundamento do real, no qual "logos" e mýthos" intercambiam vigor e forma. Surpreendidos não como par antinômico, mas unidade de forças opostas em tensão, os dois termos funcionam como desestabilizadores da concepção de origem e, compensatoriamente, instituem o exercício da linguagem originária, que gera a possibilidade de significar através da língua.

Nesta, encontram-se depositados os significantes que, abolindo com o confinamento da palavra unívoca, concertam redes semânticas responsáveis pela urdidura e pelo deslindamento da trama escritural.

Assumindo a postura irônica de construir-se por signos positivamente conotados na esfera consagrada da significação, "A antiga dama" tematiza o interdito, seleciona da fisiologia dos sentidos o mais desprezível deles (o olfato) como desdobramento metonímico e paradigma de sentidos marginais e

desprestigiados na ordem cultural vigente, enfim, assume a usurpação do solene e do sublime como palavra-de-ordem de seu fazer-se.

Estes, os três aspectos coerente e dialeticamente relacionados de que se passará a tratar.

2.1 - Império do inter-dito

Sintomaticamente, inaugura-se o discurso pela elipse do sujeito oracional ("Morava numa pensão da Rua São Clemente"), ausência sintática que plenipotencia o título e sobredetermina toda a dinâmica textual.

Na verdade, a saída da zona do silêncio pré-textual se dá pela irrupção da linguagem, que constitui o sujeito e o leva a palmilhar as veredas abertas pelos significantes, seus suplementos.

Nessa medida, o texto, que oculta sintaticamente o sujeito, tematiza a falta que nele medra e se insinua, supletivamente, no título-apodigma: a anterioridade problemática que reveste a mulher, imantada pelo sema nobiliárquico, cortesão, quase majestática — é "antiga" e é "dama" —, mas despossada do esplendor erótico. Em vez de sacerdotisa que oficia o culto, vítima sacrificial, exposta como carniça, a que o texto distingue pelas referências ao pescoço (sujo ou limpo).

A renúncia ao nome próprio configura não a personagem narrativa, mas o ator ("hypokrités"), ser-de-teatro, indiferenciado, sem marca, sem "lôgos" próprio, feixe de possibilidades à procura de um papel **outro**³, que não o de "rainha-do-lar", apanágio da fidelidade e da castidade, ideal de

sublimação erótica, ou, cânone máximo da ordem patriarcal-logocêntrica, intermediadora, que introduz os homens na Lei do Pai.

Tramando um discurso incompatibilizado com a falaciosa metafísica da identidade da presença, o discurso se organiza pela lógica do suplemento: propõe um "outro" (referido pelo epíteto "antiga dama") que representa o "mesmo" diferido; denuncia a carência, o vazio, a incompletude do que se tenta suprir (pela idade, a protagonista atualiza o avesso da "mulher-dama"; pelo aspecto do desempenho social, vê-se igualmente marginalizada, pois já não se insere no circuito produtivo do trabalho — e, nesta perspectiva, dissimula a exclusão com o estatuto da "nobre ociosidade"; pelo anonimato, ratifica a condição de órfã cultural, deserdado do circuito histórico, usufrutuária dos favores da realeza enquanto "rainha consorte"); em vez da pretensiosa captação da verdade, providencia um saber, ao projetar sentidos correlatos e obliquamente remissivos àquele que por si mesmo não se pode efetivar (por um lado, a permanente demanda do objeto interdito, especificamente, a realização do arquétipo de Jo-casta — que consuma o incesto desejado; por outro, a reabilitação da primigena ordem matriarcal, que se manifesta como recalque na atual, centrada no Pai e responsável pela desqualificação da mãe como objeto de desejo).

Em todos os sentidos, a protagonista encena o censurado, o que homologamente projeta a escritura no campo do interdito, do que é dito por alusão, visto por refração, intuído porque evocado.

Não gratuitamente, o cenário em que a protagonista

atua/impera é uma pensão, local semi-público associado, pela ambiência olfativa, às áreas de serviço, copas ou asilos, ou seja, espaços onde apodrecem organismos vivos e o equilíbrio vital ou se desfaz ou vive ameaça iminente. Ao contrário da farmácia, do salão-de-baile, do salão-de-concerto, do albergue ou da sala de audiências (espaços de variedades, de celebração da vida e de permanente energização/renovação), a pensão de velhos corresponde ao local privilegiado para a lembrança. Espaço de confinamento, propicia a atenção ao escoar do tempo e à sucessão; cristaliza a impermanência, enquanto resguarda o degradante espetáculo da putrescência e o risco de infecção.

Como esclarece Alain Corbin⁴,

Além da eliminação do ar confinado dos cantinhos, a única maneira de se ver livre dos odores importunos e de reservar o espaço privado para os delicados eflúvios da intimidade é mesmo fazer uma triagem e conter os aromas mais violentos nos locais a eles destinados.

O atendimento a este recente processo de desodorização doméstica se traduz pelo refreamento à miscelânea dos odores/desejos familiares. Onde, tanto quanto atendimento à sexualidade, a perturbação olfativa trazida pela velhice se tornou obscena, pois evola mensagem de morte.

De forma inusitada, reatualiza-se a associação entre Eros e Tanatos, inscritos no texto como as duas mais graves interdições subsumidas na antiga dama.

A pensão vem claramente apresentada não como espaço que

se habita, mas tão-somente, local provisório, etapa terminal da errância humana, vestibulo da "morada eterna", enfim, em pório de morte.

A lassidão ("cabelos ralos que, escapando do coque magro, esvoaçavam à menor brisa"), o excesso ("era volumosa"), o isolacionismo (vivia em "seu minúsculo quarto"), o paroxismo dos sentidos ("cheiro de galinha"), a excepcionalidade do movimento ("grande volume sustentado por pés minúsculos"⁵), a excitabilidade ("na potência dos cinco dentes"), o esvaziamento da personalidade ("ainda falava francês com quem tivesse oportunidade, mesmo que a pessoa também falasse português"), a retirada das águas e o silêncio ("boca-seca, arida... dava-lhe uma contenção"), não deixam de consumir a forma pletórica por que tanto o erotismo quanto a morte se manifestam.

Esta correspondência, entretanto, consegue exceder a mera tábula de semelhanças que atesta a natureza paradoxal e fragmentária da verdade, ao repercutir, pela camuflagem (ou seja, pelo modo transgressivo do erotismo e da ostentação da morte) a mesma violência monopolizada pela Lei.

Ao afirmar que

A vida, em essência, é prodigalidade da vida. Interminavelmente, esgota as suas forças e recursos, e interminavelmente destrói o que a cria. Desejamos o que faz perigar a vida⁶,

Bataille dimensiona a propensão humana para o confronto, a disposição bélica verificável como constitutivo contrário-complementar da vocação para união e a continuidade. Em outros termos, recoloca a correlação entre instintos sexuais e

agressivos proposta por Freud.

Sob esta perspectiva, entende-se como o texto organiza, na dimensão do aparato/aparelhamento sônico/militar a sublevação contra a ordem fono-logocêntrica: nos dois primeiros parágrafos, em função do jogo de significantes que atualizam a Lei e a sua transgressão, como que delimitam-se os conjuntos hostis.

A nostalgia do paraíso perdido ("sua reputação passada não fora inventada"), que retroage à idade de um abandono muito anterior ao divisado pela duração da vida da protagonista e reporta ao matricídio simbólico⁷, ao drama da retirada do estado de plenitude indiferenciadora pela fratura da hipóstase materna, esta nostalgia inidentificável mas que se impõe enquanto falta inalienável e irresgatável, aqui se apresenta nos termos da própria moldura fono-logocêntrica que a gera ("A ausência de saliva tirava-lhe qualquer volubidade da voz, dava-lhe uma contenção"). Tributário ainda da instância teísta a que, pela repetição, visa desmascarar, o texto providencia um general/protagonista avalizado pela reputação, pelo contorno onde "havia majestade e soberania" e pela superioridade perante os interlocutores (impunha o diálogo em francês, mesmo a quem "preferisse não corar com a própria pronúncia").

Os três parágrafos seguintes enquadram a declaração de hostilidade no âmbito da exuberância agressiva. Esta etapa textual vem sobredeterminada pela ameaça da reversão a que todo confronto conduz.

Sob o signo adversativo, todas as realidades passam a se configurar pelo seu contrário,

Mas houve a segunda-feira de manhã em que ela, em vez de sair de seu minúsculo quarto, veio da rua. Estava lisa e com o pescoço claro, sem nenhum cheiro de galinha,

decorrência do valor supletivo emprestado à violência (significante de outros significantes) no conjunto semântico da guerra: reatualiza-se enquanto violência organizada, usufrutuária do levantamento da proibição de matar e da compulsão à prodigalidade de morte(s).

Desta forma, o quadro de ataque e defesa constitui cena magnífica, luxuosa ("Estava de vestido preto de cetim já fosco", "sentou-se na sala de visitas", gozou de "um banho de imersão que tomara na confortável banheira da nora"), o que reconota o programa escritural transgressor, dissimulado, oculto como **regicídio** intentado pela mãe, após a constatação de que o filho legítimo justifica o legado paterno.

Modalizadora ainda da violência, mas diferida tanto do filho abandonado, que trama o parricídio, quanto do pródigo, que é reconicionado ao ambiente doméstico, a protagonista traz da visita de domingo, o dia do Senhor, o eco de seu discurso e a mímica de suas atitudes (procedimentos que o discurso se encarrega de exorcizar). Ainda sem direito a voz, pelo discurso indireto profere lugares-comuns de jargão institucional ("disse que a família era a base da sociedade"), adota a postura alienante (porque monológica) do púlpito ou da tribuna ("só tendo conversas adequadas a um suposto salão invisível"), adere à conduta teatral de porta-voz das esferas de consagração ("levantada a grande cabeça de profeta"), todos, gestos verbais que ratificam o caráter repetitivo, inócuo e fantasmagórico⁸ da ordem vigente.

Na dissimulação do ato de dizer (quando o texto adota os verbos "referiu-se" e "elogiou"), o código abre espaços de significância que reproduzem as fendas camufladas sob a integridade do real.

A aparente desvalorização do que é dito "de passagem" (banho de imersão), tanto quanto a superlativização do que é excessivamente valorizado (o "jantar magnífico"), indiciam a "Spaltung" (fissura) freudiana, a situação do sujeito dividido, em permanente demanda do objeto interdito — o gozo narcísico (pela captação de si mesma no hídrico ambiente do banho) e o prazer sexual (referido pelo prazer gástrico).

Deflagrado o conflito em terreno inimigo, prevalece o entorno de morte. A náusea, signo recoletivo da purulência, ratifica o horror pela podridão e por sua congênere simbólica, a obscenidade do sistema e/ou da velha, ambigüizados.

O ritmo atardado impresso na memória e na revivescência prazerosa da idade em que imperava, majestática, sob o cetro ginecocrata, consigna a captação do prazer ilusoriamente usufruído no prolongamento do domingo (dia da festa androcrata), tanto quanto a incontidência física, a insurreição arterial, a provocação da excedência artificialmente confinadas ao padrão da conveniência ("De tarde, via-se que os sapatos abotinados já lhe apertavam demais os pés").

O contraponto à experiência antitética da segunda-feira (dia de brilho artificial, selênico) se estabelece pela aceleração do ritmo narrativo, que confere com a precipitação dos acontecimentos (náusea e vômito) e a ordenação paratática do discurso: "Depressa foi para o banheiro, ouviram-na vomitar, recusou ajuda..."

A rendição aos parâmetros da realidade repressora se dá, todavia, pela emanção do sopro plutoniano, das emanções telúricas, do regurgitar mefítico e do odor de carniça por que a protagonista é identificada na ordem do sol, do logos, do Pai.

No último parágrafo, a capitulação: "Não falou com ninguém". O preço pago pela transgressão de auto-contemplan-se são as "olheiras marrons" e a erradicação do instinto maculador, a "pele mais clara". Compensatoriamente, perpetua-se a mancha, na página branca em que se lavra a escritura.

2.2 - Arqueologia do(s) sentido(s)

Convocada a ultrapassar o(s) sentido(s) evidente(s) do texto, a leitura se faz tão mais profícua, quanto mais radicalmente segue a errância dos significantes e concede o vir-a-ser escritural. Isto porque o texto sempre diz mais do que aparenta e, constituído enquanto objeto de reflexão, propende a discorrer sobre a sua própria origem, sua pré-história mítica e oral, recrutando seus signos e símbolos preferenciais.

Assim é que, n'**A antiga dama**, repercute a vigência da oralidade através do narrador que assume seu papel, sem fazer qualquer concessão às personagens - tradição de autoritarismo, auto-referencialidade, absolutismo solapável na/pe-la própria perseverança com que é mantida.

O monopólio narrativo se exclui a fala direta das personagens, oportuniza a inserção de outros discursos.

Num contexto de prescrição e interdição, o primeiro procedimento alternativo é o silêncio olfativo, imposto à

protagonista pelo ideal de ordem, limpeza e beleza que norteia a cultura.

Três vezes mencionado no texto ("cheirava a quando a galinha vem meio crua para a mesa", "falta de cheiro", "sem nenhum cheiro"), o odor exalado da antiga dama constitui o selo da animalidade proscriita; a válvula que denuncia a ameaça morbífica e propicia o mergulho nas reminiscências; o estímulo à intimidade e auto-estima; a possibilidade de corrupção de um código olfativo que determina à mulher a res- cendência a flores e a proporcional desativação de pruridos sexuais, enfim, o incentivo à sedução e à discursividade do desejo.

Sentido do desejo, do apetite e do instinto, o olfato impõe-se tanto como registro da vida quanto anúncio de morte. É pela ambígua manifestação de miasma deletério e de odor balsâmico que se torna referencial privilegiado da ex- cedência do recalcado (a carne) e carência do objeto de de- sejo (o frescor das relações/emanações sociais — "Deixando sem jeito os pensionistas ainda de pijama e robe, ficou sen- tada horas **junto ao jarro da sala**").

Superando o tato e a visão pela capacidade de evocar sensações e impressões inexprimíveis, o olfato abre para a recuperação da intimidade e a consumação imediata do prazer. A fugacidade e a independência por que se manifesta corres- pondem ao acionamento do desejo impreciso, insaciável, que fundamenta o narcisismo.

O "banho de imersão que tomara na confortável banheira da nora" é o acontecimento decisivo que desloca a antiga dama do confinamento da pensão para o recanto mais íntimo do

espaço doméstico, do qual retorna investida do poder sedutor da rival (imagem tradicionalmente conferida à nora) e dos bens virtuais da identidade feminina — o luxo de ostentação, o desperdício, os tecidos sedosos, a elegância. Contextualizada no gabinete de toailete, a nudez abandona seu caráter vexatório para revestir-se de morna licenciosidade e de liberdade de movimentos; a solidão é imprescindível, como garantia de cumprimento imperturbável do ritual de higiene/saúde/beleza a que se destina; a reminiscência emerge, por ação da água corrente, do ar puro e da rescendência luxuriante — traços mnésicos que reatualizam a mulher do passado, a imagem do Outro, nostálgica e neuroticamente recuperada.

Através do código olfativo também se postulam mensagens sutis do projeto utilitário que o pretende desativar, ou, de forma estratégica, aculturar. Levando em conta o critério osmológico, confirmam-se as bipolarizações características do pensamento ocidental, conforme se pode verificar no breve esquema:

ODORES TOLERÁVEIS (domínio floral)	ODORES INTOLERÁVEIS (domínio animal)
mulher	doente
juventude	velhice
burguesia	povo
riqueza	pobreza
limpeza	sujeira
desamontoação	confinamento

Operação inaceitável, em respeito aos níveis de tolerância olfativa, é que a velha pensionista tente recuperar

o que já lhe fora alienado — a juventude, a benesse burguesa, os perfumes de Narciso. Na perspectiva do transgressor, impossível é sagrar-se à imobilidade, à castração, enfim, à morte em vida. De ambos os pontos-de-vista resulta a náusea.

Excluída da simbólica do jardim floral (que, mesmo fechado por cercas vivas, impede o sedentarismo, pois favorece as caminhadas e a respiração saudável), tanto quanto do jardim de hortaliças (murado, para garantir a preservação da sementeira e da colheita), resta à protagonista o recurso da artificialização, da naturalidade de prótese.

A nostalgia da antiga dama dá a reconhecer que a harmonia estabelecida entre a jovem e a flora se rompe com a idade. Àquela que perdeu seus perfumes juvenis restam as flores artificiais, figuradas no "largo vestido de estampadinho de ramagem, sob o qual se concede a liberdade flácida das carnes. "Seus vestidos de algodão barato" dissimulam o desvalor, a incomunicação e a angústia do ser que não se pode fixar, que não pode reter os elementos que o compõem.

Como esclarece Alain Corbin⁹,

Desinfetar — e portanto desodorizar—participa de um projeto utópico: aquele que visa a calar os testemunhos do tempo orgânico e a rechaçar todos os marcadores irrefutáveis da duração, essas profecias de morte que são o excremento, o produto dos mênstruos, a podridão da carniça e o fedor do cadáver. O silêncio olfativo não desarma apenas o miasma; nega o escoamento da vida e a sucessão dos seres; ajuda a suportar a angústia da morte.

Na mesma linha de prescrição, arrola-se o ideal aristocrático da pele nacarada, também três vezes referido no texto ("Estava lisa e com o pescoço claro"), "o pescoço não encardido", "a pele mais clara"). A transparência que deixa entrever o sangue azul compactua com a ofuscante brancura do lírio, constringedores signos de intocabilidade e de solidão majestáticas.

Menos que garantir-lhe a respeitabilidade ou o prestígio, a limpeza reproduz a pertença à estirpe dos derrotados, o reconhecimento junto à fraternidade dos traídos — o assentamento do trono de Lear.

Torna-se insígnia de desvalimento, marca de sensualismo extemporânea, ratificação do interdito, de qualquer forma, cristalização da falta (sujeira/sexualidade) que dimensiona o nojo¹⁰ e a putrescência acumulada no corpo e na memória.

Nesta medida, reativam-se os sentidos intestinamente veiculados pela temática da opressão e da culpa trágicas: a mancha ancestral, a visão conspurcada ("seus olhos se fecharam de náusea"/ "estava de olheiras marrons"), a incondicionalidade do querer ("recusou ainda quando lhe bateram à porta do quartinho"¹¹), a reatualização do "phārmakos" (bode expiatório), a construção de um universo regido pela ambigüidade, pela contradição e pelo paradoxo.

Não gratuitamente, reinstaura-se o percurso da personagem que, ao retornar o seu "tour" pelo exterior, volta transfigurada, fascinada, por efeito da inoculação do "phārmakon", remédio/veneno. O banho restaurador, entretanto, funciona igualmente como o precipitador dos sintomas letais

que, pretensamente, supunha eliminar. A aventura do "pharmakêus" (farmacêutico/feiticeiro) demanda a aceitação da anosmia e a ostentação da vida ilusória, ou seja, da dissimulação do processo de morte. O resultado por simular com "pharmakēia" (medicamento), a auto-imagem recolhida na "confortável banheira da nora", é a multiplicação de seus efeitos negativos, até o paroxismo da ejeção (vômito).

Não por outra razão o conto finaliza pela dieta gástrica/sexual que a idade prescreve à antiga dama: deve resignar-se ao chá (de suaves e terapêuticos aromas), às poucas falas, à decência e felicidade inúteis.

2.3 - Perversão do aromata

Enquanto os preconceitos do logo-fonocentrismo se explicam pelas idéias de Lacan e Derrida, o preconceito etnocêntrico se verifica na construção de um universo monológico, alicerçado sobre a idéia de dogma/dóxa, verdade absoluta, cujo lugar-tenente é a tradição judaico-cristã.

Corroborando a disponibilidade transgressora do texto de Clarice, o princípio de centralização exercido pelos acertos culturais já se presta como ponto de referência para a instauração, ainda que breve e silente, de uma discussão: o lugar da mulher, a sua afasia histórica, a sempre inatualidade de suas prerrogativas, o ser-de-cochia no teatro social.

Consagrada à vocação da maternidade, a mulher instala-se no degrau mais baixo das hierarquias vigentes, mesmo que, algumas vezes, até se sinta beneficiada pelo mascaramento do segregacionismo.

O fato é que, no mundo ocidental, vige a mulher-sem-logos,

em estado de sono profundo, embalada pelo sonho do Outro, seja o pai, seja o marido, seja o filho.

Entretanto, a violência com que a cultura a massacra não é suficiente para estancar-lhe o desejo. Ao contrário, converte-o em marca xamânica ("olheiras marrons"), signo de subversão dos atributos do Outro absoluto, isomorficamente representados pelo olhar ("Alguns pensionistas evitaram olhá-la"), pela luz ("a pele mais clara" era "o que ainda restava de estranho"), pela transcendência ("O Rei Lear"), enfim, pela verdade ("Fora feliz inutilmente"), sutilmente invalidados.

O texto reverte, no último parágrafo, por articulações subreptícias do enunciado, o quadro de derrota, expondo, em primeiro plano, a falência da Ordem; resguardada, sob o manto da rainha-consorte ("Estava quieta, grande, despenteada, limpa"), a realeza decadente.

Modalizada ainda pelo estatuto da mãe, revive o arquétipo de Deméter, que, ao ir à casa do filho (substituto do Sol), promove a sua catábase, não em busca da filha, mas da imagem de sedução encarnada na nora. O drama do retorno, tanto quanto as conexões anafóricas intra- e inter-textuais, ratifica o perigo das emanções telúricas, subterrâneas, sobre as quais a Ordem está sempre atenta, e a escritura, itimorata, ousa discorrer.

A obsessão da fissura, do interstício, das junções imperfeitas corresponde ao atar e reatar dos significantes. A repetição mapeia o terreno perigoso (que é preciso vigiar), pois por aí se manifesta o pior dos maus cheiros: o do subsolo dos lagos, onde germinam narcisos e se flagra o medo do homem

perante a podridão da história.

Da mesma forma, a transparência impressa no pescoço da protagonista, menos que determinar-lhe o requisito integrador à Ordem, sugere a lisibilidade da escritura através do rastro deixado pela experiência propriamente humana — da dor parturiente que só é suspensa no último respiro.

3. Ensejando o que se poderia denominar uma "poética de desconstrução", Clarice Lispector oferece, através de sua antiga dama, uma leitura da realidade que consigna o saber estabelecido e o não-dito. Em lugar do (hipotético) princípio de verdade, prioriza a rede de significantes dos quais se produzem efeitos de sentidos.

Autor e leitor, igualmente investidos pela linguagem, desempenham modos peculiares de leitura, de qualquer forma, leitura sempre transgressora, porque haurida da concepção de escritura, em oposição à veridicção dos discursos solenes e já consagrados. Na mesma medida, a lógica tradicional é convertida à proposição do paradoxo, e toda uma cultura literária conservadora se sujeita à reavaliação de seus mecanismos e funcionamento.

Com uma problemática que se centra numa das mais imperiosas interdições da modernidade — a morte, o texto se demite da fala do Pai imortal; sabota o simbolismo da castração pela vigência do erotismo, e dissemina suas prerrogativas através da revalorização significativa dos odores.

A seu modo, o conto "A antiga dama" cumpre o pacto estabelecido pelo título do livro a que pertence: por leves impressões, consoma uma **Visão do esplendor**.

NOTAS

1. LISPECTOR, Clarice. "A antiga dama". In: **Visões do esplendor** - impressões leves. R.J., Francisco Alves, 1975.
2. Seguindo a linha do pensamento derridiano.
3. Idéia definitivamente sistematizada por Pirandello, em **Sei personaggi in cerca d'autore**.
4. CORBIN, Alain. **Saberes e odores**. S.P., Companhia das Letras, 1987.
5. Não deixemos escapar aqui o simbolismo fãlico dos pés (Cf. Édipo, o de pés inchados; senhores medievais, que impregnam a terra ao se apearem de seus cavalos, em atitude de posse e, ao mesmo tempo, anexação ao reino; astronautas, que precisaram pisar em solo lunar para ratificar o desventramento do universo pelo homem).
6. BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Lisboa, Moraes Editores, 1987. p. 77.
7. FREUD concebe a situação em **Totem e tabu**.
8. O adjetivo está empregado de modo a evocar a idéia laciana de materialização de um desejo.
9. CORBIN, Op. cit., p. 120.
10. Como define santo Agostinho, "inter faeces et urinam nascimur", o que cumula a sexualidade de toda uma pecaminosidade e promiscuidade insuperáveis.
11. Atente-se para o fato de que "quartinho" é uma denominação já desativada para "banheiro", o que corresponde à anterioridade da protagonista.

BIBLIOGRAFIA

- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**: o proibido e a transgressão. Lisboa, Moraes Editores, 1980.
- CORBIN, Alain. **Saberes e odores**: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX. S.P., Companhia das Letras, 1987.

ERRIDA, Jacques. "La Pharmacie de Platon". In: **La Dissemi-
nation**. Paris, Éditions du Seuil, 1972. Pp. 69-198.

ISPECTOR, Clarice. **Visões do esplendor** — impressões leves.
R.J., Francisco Alves, 1975. Pp. 79-80.

ANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto. **Subterrâneos do texto**.
R. J., Tempo Brasileiro, 1985.

EABRA, Selita e MUSZKAT, Malvina. **Identidade feminina**. Pe-
trópolis, Vozes, 1985.

*

FÁBULA, UMA ANCORAGEM ÀS AVESSAS. O LÚDICO.

RESUMO:

Análise semiótica da fábula **O rapto ou o mundo
marcha**, de Millôr Fernandes.

ABSTRACT

Semiotic analysis of the fable **The kidnapping or the
world goes on**, by Millôr Fernandes.

* Departamento de Letras Modernas - Faculdade de Ciências e Letras - UNESP - 14800 - Araraquara - SP.

Quando ouvimos as palavras literatura e revolução, de imediato nos vem à mente nomes de escritores e textos famosos, que tratam do assunto do ponto de vista da filosofia da linguagem. Nosso objetivo, aqui, não chega a tanto. Entendendo o termo **revolução** como sinônimo de **mudança**, pretendemos mostrar que uma forma literária, relativamente simples, a fábula, pode ser tão, ou mais, capaz de provocar mudanças quanto os mais requintados textos sobre o assunto.

Com apoio na teoria semiótica, examinaremos a fábula **O rapto ou o mundo marcha**, do livro **Fábulas fabulosas**, de Millôr Fernandes (1), mas, antes disso, convém lembrarmos a definição do termo **ancoragem**, ponto de referência deste trabalho. O **Dicionário de Semiótica** (2) apresenta duas definições. Na primeira tem-se que a **ancoragem histórica** visa a criação da "realidade" do discurso, por meio de nomes próprios, que designam espaços (topônimos), e por meio de nomes que designam períodos de tempo (cronônimos), como primavera, jornada, e outros. Os exemplos, extraídos da fábula em questão, esclarecem o que foi dito:

"(...) Carlos Magno Guerreiro Brutus Sansão, nascido no Paraguai, (...)". **Paraguai** é um índice espacial, portanto um topônimo.

"Fazem-se trevas e estamos numa casa escura (...)". **Trevas** é um índice temporal, logo um cronônimo; **casa** é um topônimo.

A segunda definição apresenta **ancoragem** como a atividade cognitiva que estabelece, ao mesmo tempo, tanto os

traços comuns como os diferentes de duas grandezas semióticas, que podem pertencer a semióticas diferentes. A ancoragem produz o efeito de transformar uma das grandezas em referência contextual, isto é, produz o efeito de transformar uma das grandezas em um referente, do qual depende a significação da outra grandeza, o que permite sua desambigüização.

Essa segunda definição tem aplicação, às avessas, nesse texto de Millôr Fernandes, o que permitirá que se defina, mais adiante, ancoragem às avessas, cerne deste trabalho. O título do texto, **O rapto ou o mundo marcha**, não tem nada em comum com ele, que trata de uma fuga ("(...) Consuelo e Brutus Sansão se encontravam (...) para combinar os detalhes da fuga rocambolesca (...)"), assim como não existe nada de comum entre as notas de rodapé e o texto. O fato de haver essas notas, na fábula, confere-lhe uma característica de cientificidade, que, de modo algum, é pertinente a um texto desse tipo. Notamos, dessa maneira, que, nem em forma e nem em conteúdo, não existe relação entre os elementos mencionados, pois há somente a presença de seus traços diferentes. Eles são grandezas semióticas justapostas, nada mais. Quanto à moral, está baseada em dito popular (No escuro, todos os gatos são pardos/"No escuro todas as histórias são pardas"), o que, por um lado, confere-lhe o traço de diferença, com respeito à fábula, e, por outro, seu ponto em comum com ela, que é o fato de mostrar que podemos cometer erros, quando confiamos nas aparências, pois é somente no último parágrafo desta fábula que ficamos sabendo que Consuelo vai buscar seu namorado, para fugirem,

e não viceversa, como era de se esperar.

Isso colocado, podemos, então conceituar ancoragem às avessas: ela é o rompimento com todos os processos que relacionam grandezas semióticas, quer sejam pertencentes a duas semióticas diferentes, quer a dois discursos distintos; por extensão, levando-se em conta a primeira definição de ancoragem, a ancoragem às avessas será o rompimento com todos os processos que tentam criar a ilusão de um referente externo e produzir o efeito de sentido "realidade". A ancoragem às avessas pode ser considerada **negativa**, enquanto a ancoragem, propriamente dita, seria **positiva**.

Neste nosso trabalho, a ancoragem às avessas está ligada à fábula e ao lúdico. O primeiro, desses dois elementos, não necessita de explicação alguma, mas quanto ao segundo, vale dizer que será considerado lúdico, aqui, tudo o que é passível de provocar riso, quer se trate de uma ironia ou de uma característica jocosa, presente em qualquer dos atores da fábula estudada. Os elementos lúdicos, à medida que forem aparecendo, serão examinados, para ser visto o porquê de serem considerados como tais. Dentre os vários termos que podem servir como denominação geral, para designar os vários tipos de elementos cômicos, foi escolhida a palavra **lúdico**, porque o objeto a ser estudado é um texto, que é constituído de palavras, advindo os efeitos de sentido cômicos do jogo que é feito com elas; por essa razão associamos os dois vocábulos, lúdico e cômico. É fácil deduzirmos daí que fábula e lúdico são termos que **mantêm** uma relação de interdependência:

Examinemos agora a ancoragem às avessas e a fábula.

O relacionamento entre ambas não é difícil de ser percebido: sabemos que a fábula pertence ao maravilhoso, porque não há o efeito de sentido "realidade" presente nela, a sua existência é puramente textual, ou com outras palavras, com a quebra do efeito de sentido "realidade", causada pela ancoragem negativa, ou às avessas, a tendência do texto é tornar-se maravilhoso, como acontece na fábula. A ancoragem negativa é, assim, necessária para que um texto seja caracterizado dessa forma.

Tomando-se a fábula de Millôr, observamos que os efeitos cômicos do primeiro parágrafo estão no paradoxo entre o nome do actante feminino principal, Consuelo **Bem-posta** de Araújo, e seu aspecto físico, que é simiesco:

"(...) fato de suas pernas serem um pouco mais curtas do que os seus braços (...). Mas isso são detalhes."

Fica evidente nesse enunciado que existe um confronto de duas isotopias, produzindo o paradoxo entre o nome do actante e seu aspecto físico. Os dois caracteres isotópicos que produzem a confrontação são dados pelos classemas: humano x animal. Consuelo é humana apenas no nome, não como indivíduo. A última oração, "Mas isso são detalhes", enfatiza ainda mais a oposição entre humano e animal, além de ter caráter irônico. O efeito cômico, gerado por esse sintagma, deve-se ao fato de que a ironia é uma mentira; semioticamente falando, ela é da ordem do parecer/não ser. Afirmar que são detalhes ter Consuelo os

braços mais longos que as pernas significa que ela parece normal, apesar de ser como um macaco, porém, é óbvio, ela nem sequer beira a normalidade.

Ainda sobre o efeito cômico produzido pela aparência de Consuelo, devemos mencionar a surpresa que ela causa, ou seja, ninguém espera que uma mulher seja descrita daquela forma. Colocada num plano isotópico, a surpresa pode ser definida como a ruptura de uma isotopia, por outra diferente. Neste enunciado:

"Seus olhos, (...), atraíam todas as atenções, pois eram enormes, lindos, verdes e vesgos."

existe uma "isotopia aliterativa", que suaviza a ruptura da que lhe é anterior, que revela os dotes físicos de Consuelo. Isso pode ser explicado do seguinte modo: seguindo-se a mesma linha de raciocínio que caracteriza a isotopia, pensamos na aliteração como uma, com o clásema correspondendo ao fonema /v/; assim, opondo-se à ruptura isotópica, diríamos que existe uma "isotopia acústica", a aliteração, que diminui o impacto do aparecimento de **vesgos**.

O enunciado que se segue ao que acabamos de mencionar tem o caráter claramente lúdico, dado que o autor joga com o significado da palavra **vesgos**, para construí-lo:

"Isso fazia, naturalmente, com que fosse difícil encontrar um homem que tivesse os mesmos pontos de vista dela."

Esse enunciado e o anterior são duas isotopias conectadas pelo termo **vesgo**, vindo daí o efeito de sentido cômico. A conexão de isotopia explica também o efeito de sentido cômico, entre texto e notas de rodapé:

Sintagma	Nota
"(...) fabricante de macarrão em pô (...)"	"Pô de onde viemos e para onde volveremos (provérbio italiano)"

Conectores de isotopia: pô e macarrão, que se relaciona com as palavras entre parentes.

"(...) não era uma beleza(...)"	"Beleza: faculdade do que nos parece belo, sendo comum na galinha do vizinho. O conhecido provérbio diz que ela é mais gorda do que a nossa porque, na antiguidade clássica, a beleza estava um pouco ligada à idéia de gordura".
---------------------------------	---

Conector beleza. Notemos que é dada uma definição do termo.

"(...) seus braços, o que dava a impressão (...)"	"Não confundir esses braços com o Instituto Felix Pacheco que não dá, tira a impressão."
---	--

Conector: impressão

"(...) melhor do que a Coca-Cola".	"Planta da mesma família da água-raz e da água sanitária."
------------------------------------	--

Um dos conectores é de ordem extra-textual: o removedor de gordura. Isso acontece porque a Coca-Cola, de acordo com muitas pessoas, tem essa propriedade, na cozinha, do mesmo modo que a água raz e a água sanitária; o

outro é planta. No primeiro sintagma, o termo **planta** está implícito em **Coca**, que é uma planta usada para se produzir tóxicos. Para caracterizar negativamente esse refrigerante, foi preciso que se apresentasse uma definição (nota de rodapé) do que significa Coca-Cola; isso implica uma crítica à bebida, e, por extensão, aos Estados Unidos, já que ela é um produto típico desse país.

"(...)fuga rocambolesca(...)". "Fuga praticada com Rocambolesca (bolo esponjoso e mole) debaixo do braço."

Conector: rocambole. O jogo de palavras é feito, na verdade, com apenas uma palavra, que é usada como substantivo comum e como próprio.

"(...)o relógio de torre da catedral marca 2 horas e bate 3." "Não há neste relógio da catedral nenhuma intenção anti-clerical. Qualquer tentativa de indispor o autor contra a Igreja é mero comunismo de sua parte."

Conector: igreja (catedral). Notemos, novamente, o jogo feito com o substantivo comum **igreja**, implícito em **catedral**, e Igreja.

Depois da descrição de Consuelo, há a de seu namorado, que também é marcada pelo confronto de isotopias em que os classemas são fraqueza x força. O namorado de Consuelo é apresentado da seguinte maneira:

"(...) figura linda, frágil, tênue, indecisa, débil, simples, e amendrontada de Carlos Magno Guerreiro Brutus Sansão, (...)"; enquanto seu aspecto físico evoca extrema fragilidade, seu nome evoca força. O confronto isotópico não se restringe à apresentação de Carlos Magno, ele também aparece:

a. entre o nome de Carlos e o lugar de seu nascimento:

"(...) Carlos Magno Guerreiro Brutus Sansão, nascido no Paraguai, (...)."

O confronto não consiste apenas em opor o nome não paraguaio àqueles que o são, mas também em opor a idéia de força, inclusive a política, presente no nome à idéia de debilidade, somente política, existente no Paraguai. Essa idéia se combina com o tipo físico de Sansão, que também é fraco. A debilidade paraguaia e a de Sansão se combinam, portanto.

b. entre o lugar de nascimento e o lugar de criação:

"(...) Sansão, nascido no Paraguai, criado no Instituto Brasil-Estados Unidos (...)."

O namorado de Consuelo, nascido em um país inexpressivo, politicamente, é criado em um país dominado pelos Estados Unidos, o Brasil. Há um confronto entre fraqueza e força políticas, isto é, trata-se da superioridade norte-americana, não perante o Brasil e o Paraguai, como outros países. Essa idéia é comprovada pelo enunciado:

"(...), criado no Instituto Brasil-Estados Unidos e com entrada recusada nesse país porque uma vez declarou à imprensa que achava o champanha francês melhor do que a Coca-Cola."

Sabemos que o champanha francês é tido como a melhor bebida, mundialmente, no entanto, pelo fato de dizê-lo, Carlos Magno teve sua entrada para os Estados Unidos recusada, pois com o seu dizer contestou a superioridade da Coca-Cola, que, segundo a nota de rodapé, é de qualidade inferior. Isso implica que, de modo geral, os Estados Unidos não podem ser contestados, mesmo que apresentem *fathas*.

O efeito cômico produzido pelos enunciados de a. e b. pode ser explicado pela ruptura de isotopia; o *classema* que caracteriza a isotopia que sofreu a ruptura é "paraguaio" (É interessante observar que o confronto de isotopias não implica necessariamente a ruptura de uma delas, ao passo que a ruptura envolve um confronto).

Depois da introdução dos atores principais, há a performance dos mesmos, que é uma fuga (ou deveria ser). O texto não apresenta as fases de manipulação e competência, apenas as de performance e sanção. A primeira dessas duas últimas fases encontra-se, inicialmente, virtualizada. É a etapa em que Consuelo e o namorado fazem os planos para fugirem. Nesse ponto, é feito um jogo com o nome do namorado de Consuelo: quando ele se encontra com ela, é chamado Brutus Sansão, nome que faz lembrar força, coragem, ousadia; ao beijá-la é Carlos Magno, nome de um rei e que em latim significa **grande (magnus)**; podemos dizer que ele é grande, por ter tido coragem de beijar Consuelo, que é monstruosa. Esse parágrafo que encerra a performance virtualizada termina bruscamente com esse beijo. O corte na narrativa é indicado, lexicalmente, pela

palavra inglesa **Fade in**, usada em cinema, para indicar o desaparecimento gradual de uma cena:

"(...) Consuelo beija Carlos Magno e Carlos Magno, (...), beija-a também. **Fade in.**"

Com esse verbo inglês ocorre uma ruptura do plano isotópico da língua portuguesa. O efeito cômico proveniente da ruptura está na comparação que é feita entre a fábula e o cinema. Como o texto vem criticando os Estados Unidos desde o início, é lógico pensarmos que o cinema em questão é o americano, e a crítica implícita na ruptura é a de que ele é grotesco, dado que a fábula tem essa característica e é comparada a um filme, em razão do verbo **fade in**. O cinema americano tem seu nível diminuído, pois é colocado em pé de igualdade com uma fábula grotesca. Simplificando, a crítica é a de que o cinema americano não é bom.

O parágrafo seguinte mostra a realização da performance de Consuelo e Carlos Magno. Ela é anunciada em tom de mistério, que pode ser definido semioticamente como não-parecer/ser, e está no nível do parecer. Sabemos que a performance está nesse nível porque o último parágrafo a apresenta no ser. Com a revelação do nível do ser ocorre, simultaneamente, uma ruptura do plano de isotopia das regras sociais, isto é, "normalmente", o homem rapta a mulher, mas no texto acontece o contrário, estando aí o efeito cômico. O enunciado em que a cena é relatada é este:

"Fazem-se trevas (...). (...) um carro Zingnte (...), para junto à casa e buzina (...). Uma janela se abre, um **vulto** curvado sob o peso de malas (...), começa a descer.(...)o **vulto** pôs um pé em falso na escada, (...), (...) a cabeça de uma velha apareceu na janela e gritou: Sansão Guerreiro, outra vez tentando sair de casa sem meu consentimento, meu filhim?! Já pra dentro, bobo, senão uma mulher te pega!" (grifos nossos).

É bem claro o jogo que é feito com a idéia pré-estabelecida, na mente do destinatário, do rapto da mulher pelo homem, pois o texto, no início, não indica quem rapta quem, é enunciado apenas que um vulto desce uma escada, é o dizer da mãe de Sansão que o identifica. Esse dizer mostra a completa nulidade do namorado de Consuelo, pelos seguintes motivos:

a. a mãe o chama **filhim**, vocábulo típico do dizer nordestino, o que indica ser ela nordestina, elemento que não é tido em alta conta socialmente. A mãe fala com Sansão para repreendê-lo, por sair de casa sem seu consentimento; dessa forma, ele, que é paraguaio, é inferior a ela, que é nordestina e o domina.

b. o fato de ser chamado bobo, quando, em primeiro lugar, fora chamado Sansão Guerreiro. Isso implica que apenas seu nome tem força, não o indivíduo com essa denominação.

c. o fato de dizer que uma mulher pode pegá-lo mostra que Sansão não tem competência para escolher uma, pois Consuelo não se parece com um ser humano, mas com um símio.

d. ao obedecer a mãe, como fica evidente no último parágrafo:

"Enquanto isso o Zingnte conversível partia velozmente tendo na direção a frustrada Consuelo".

Carlos Magno demonstrou não ter poder para defrontar-se com ela, assim como Consuelo, pois a mãe dominou a ambos, atuando como anti-sujeito, porque impediu a realização do programa narrativo dos amantes. Embora o texto não o diga claramente, é certo que Consuelo sanciona de modo negativo a performance de Carlos, sendo o destinador-julgador, pois é enunciado que ela parte frustrada.

De acordo com tudo o que foi visto sobre a fábula de Millôr Fernandes, ficou claro que ela é revolucionária e que a ancoragem negativa foi necessária, pois só através de procedimentos que não obedeceram à definição antes apresentada, foi possível fazer críticas políticas e obter efeitos de sentido cômicos e "inocentes". Aparentando ser uma simples estória maravilhosa, cômica ou não, a fábula protege seu destinador, porque dissimula seu dizer, de onde se extrai uma lição, sintetizada na moral, que não é mais um jogo de palavras, como o texto que a precede. Além disso, por possibilitar a fantasia de um

texto, a ancoragem negativa também o generaliza, não sendo esse, porém, o caso da fábula aqui analisada, e é aí, na generalização que reside a proteção do destinador: por dirigir-se a todos, a fábula também se dirige a um destinatário específico, que nada pode fazer contra o destinador desse enunciado, pois o seu dizer não o atinge diretamente. Dessa forma, os dois elementos mencionados no título deste trabalho, ancoragem às avessas e lúdico são necessários para que a fábula possa existir e agir eficazmente.

BIBLIOGRAFIA

1. FERNANDES, Millôr. **Fábulas fabulosas**. 6. ed., Rio de Janeiro, Nórdica, s.d., p. 125.
2. GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo, Cultrix, 1983, p. 21.

MARIA CRISTINA ELIA ZIVIANI*

AURORA DE SANGUE

RESUMO

Interrogação sobre o aspecto revolucionário do teatro de Jean Giraudoux, em especial na peça **Electre**, através do estudo do significante "luz" e do valor simbólico da "aurora" na obra desse autor.

RÉSUMÉ:

Interrogation sur l'aspect révolutionnaire du théâtre de Jean Giraudoux, surtout dans sa pièce **Electre**, par le biais de l'étude du signifiant "lumière" et de la valeur symbolique de l'aurore dans l'oeuvre de cet auteur.

* Professor Adjunto II da Faculdade de Letras/UFRJ, Mestre em Língua e Literatura Francesa pela mesma Universidade e está concluindo seu Doutorado, fase de redação de tese.

LA FEMME NARSÈS. Comment cela s'appelle-t-il, quand le jour se lève, comme aujourd'hui, et que tout est gâché, que tout est saccagé, et que l'air pourtant se respire, et qu'on a tout perdu, que la ville brûle, que les innocents s'entre-tuent, mais que les coupables agonisent, dans un coin du jour qui se lève?

ELECTRE. Demande au mendiant. Il le sait.

LE MENDIANT. Cela a un très beau nom, femme Narsès. Cela s'appelle l'aurore. (**Electre**, II, 10)

Uma característica marcante do teatro francês do século XX, no período do entre-guerras, é o retorno aos mitos antigos, notadamente nas peças de Cocteau (**L'Orphée**, 1927), Giraudoux (**Amphitryon 38**, 1929; **Judith**, 1931; **La Guerre de Troie n'aura pas lieu**, 1935; **Electre**, 1937), Anouilh (**Eurydice**, 1942; **Antigone**, 1943; **Medée**, 1946) e Sartre que estreia no teatro com a peça **Les Mouches**, 1943, nova versão de Electra.¹

Ao escolherem tratar dos mitos antigos, esses escritores promovem sua renovação, colocando em cena as preocupações de seu tempo.² É o que faz Jean Giraudoux, "dramaturge du temps des troubles, de la haine, de la défaite"³, cujo teatro feito de esperança e temor, de consciência e inconsciência, de resistência e resignação⁴, se inscreve no intervalo⁵ entre as duas grandes guerras.

Fugindo à leitura que a crítica tem feito habitualmente de Giraudoux, qualificando-o como "precioso", "essencialista", "ininteligível"⁶ ou reduzindo-o apenas a autor de um teatro da "pureza", da "inocência", do "amor conjugal"⁷, proporemos

uma leitura de **Electre** como uma indagação política e moral numa Europa (1937) dilacerada por uma mal curada guerra, na iminência de outra e palco de uma guerra civil que dividia a Espanha.

Em Giraudoux, a tragédia de *Electra* transcende a questão do matricídio como vingança de um pai assassinado traiçoeiramente. Todo suspense dessa peça repousa no confronto final entre a heroína que representa a "Justiça Integral", a "Verdade Absoluta"⁸ e Egisto, personagem aqui revalorizado, alçado, após sua "declaração"⁹ de mero comparsa, papel que a tradição mítica lhe infligiu, à posição de estadista. Nisso consiste, sem dúvida alguma, a grande novidade de Giraudoux: trazer à cena mitos e lendas para contestá-los.¹⁰

Enquanto "menagère de la vérité", *Electra* quer a punição dos culpados pelos crimes que humilham Argos. Por essa razão é temida pelos detentores do poder, como o Presidente do Tribunal que diz ao vê-la: "Ah! mon Dieu, voici *Electre*. Nous étions si tranquilles!" (I,2)

O Egisto do primeiro ato, ainda mero Regente (usurpador) porque amante da Rainha (*Clitemnestra*) governa Argos mantendo os deuses afastados dos negócios de Estado pois, segundo sua teoria, os deuses são injustos, inconscientes e agem como "boxeurs aveugles". Administrativamente sua política dá bons resultados, pois Argos prospera e os argivos estão felizes. Para salvaguardar a felicidade de seu povo, Egisto decide neutralizar a única pessoa capaz de despertar os deuses dessa "Inconsciência fulgurante". Essa pessoa é *Electra*.¹¹

Egisto teme que a maldição dos Atridas, as vinganças que perseguem a família há tantas gerações, se volte contra ele através de *Electra*. Seu plano então consiste em casá-la com

um jardineiro para desviar a atenção dos deuses da família real.¹² Contudo, antes que o casamento se realize, a "natureza de Electra" se revela em Electra — "se declara"* —, ou seja, a jovem passa a saber (ela antes não sabia) quem são os assassinos de seu pai (Agamémnon), compreende finalmente porque nutre tanto ódio por sua mãe e parte para a vingança, contando com a ajuda do irmão Orestes. Quase que ao mesmo tempo, a "natureza de Rei" também "se declara" em Egisto. Argos se encontra na iminência de uma invasão impiedosa dos coríntios. Egisto, que agora reconhece seus crimes passados, suplica à jovem que o deixe ir para dar combate aos invasores e defender a cidade. Em troca, compromete-se a, após a batalha, submeter-se ao julgamento da "polis" e a restabelecer Orestes no poder:

Electre, demain, au pied de l'autel où nous fêterons la victoire, le coupable sera là, car il n'y a qu'un coupable, en vêtement de parricide. Il avouera publiquement le crime. Il fixera lui-même son châtiment. Mais laissez-moi sauver la ville. (II, 8)

Para Electra a questão principal não é a cidade ser incendiada e arrasada e os argivos agonizarem pois "s'ils sont innocents, ils rennaîtront." (II, 10). Argos, diz ela, é um pequeno burgo no universo. Para ela, o nacionalismo é um valor mesquinho pois acima da pátria estão a dignidade humana, a

* v. nota 9.

justiça e a verdade e um crime que viola esses valores, "in-feste un peuple, pourrit sa loyauté" e para tais crimes "il n'est pas de pardon." (II, 8). Segundo Egisto, há verdades que podem destruir um povo, mas Electra replica: "Il est des regards de peuple mort qui pour toujours étincellent" (II, 8). Com o assassinato de seu pai por Clitemnestra e Egisto, a felicidade e a prosperidade de Argos fica ilegítima, pois se fundamenta na injustiça, na covardia, na cumplicidade e na mentira. E a paz não pode ser comprada a esse preço. Para o governante, as razões de Estado estão acima de tudo. Citando as palavras de Jacques Body, Electra atua como "l'avocat des prolétaires, et de tous les pays."¹³ Esse autor vê no confronto entre ela e Egisto a representação do confronto entre "le pouvoir spirituel" e "le pouvoir temporel."¹⁴

Já se tem enxergado na heroína giralduciana uma típica líder revolucionária da modernidade, aliada dos despossuídos, dos doentes e mendigos "contre les nantis des quartiers riches qui prêchent l'union sacrée au nom du patriotisme."¹⁵ Electra se julga chamada a procurar e a expulsar os causadores da desordem cujos atos danosos ainda pesam sobre os destinos individuais e coletivos. Dizer-se que Giraudoux é um marxista seria um excesso e uma impropriedade. A palavra "revolução" não é pronunciada na peça, como já observou Alain Duneau, mas sim a palavra "émeute" que exprime antes a insurreição da verdade e da consciência. Ainda segundo Duneau, as considerações de Electra se situam no plano filosófico e não no da ação, ainda que a busca obsessiva de Justiça da heroína permita associá-la ao "Front Populaire" de 1935¹⁶ e que, por sua intransigência, seu respeito aos princípios e seu desprezo pelas

contingências, ela anuncie o espírito que animou a Resistência.¹⁷

Se Egisto prega a aceitação, Electra prega a revolta. Na penúltima cena, a mulher Narsês — personagem não-mítico introduzido por Giraudoux — surge acompanhada por mendigos, enfermos, cegos e coxos, alegoria do povo oprimido, para salvar Electra, ou seja, para apoiá-la no caminho da justiça.

LA FEMME NARSËS. Nous arrivons, tous les mendiants, pour sauver Electre et son frère, les infirmes, les aveugles, les boiteux.

LE MENDIANT. La justice, quoi.

Este é o duelo moral protagonizado por Electra e Egisto, minutos antes que a fatalidade mítica se consuma e que Orestes, impulsionado pela irmã, vingue Agamemnon matando sua mãe Clitemnestra e Egisto. Com o duplo assassinato, a cidade, privada de seu chefe, é arrasada e saqueada.

Habitualmente Giraudoux deixa em aberto a conclusão de suas obras. A última cena da tragédia, bastante curta e expressiva, é a vitória (?) de Electra. O dia amanhece e a destruição de Argos é iluminada pela luz de uma esplêndida aurora. Antes de concluirmos nosso breve estudo, cabe fazer algumas considerações sobre o significante **luz** (e suas variações) nesse texto e procurar destacar o valor da **aurora** não apenas aqui mas no conjunto da obra de Giraudoux.

Começemos pelo nome de Electra que vem do grego **elektron** e significa âmbar amarelo, fluido hipotético a que se atribui a produção de fenômenos elétricos. Electra poderia significar

"a luminosa". O investimento semântico do significante **luz** na peça vai muito além da significação do nome da heroína, que é, sem dúvida alguma, o ponto de partida.¹⁸

Ligam-se à luz que emana da Electra a verdade, a justiça, o renascimento (pela aurora), a vida, o brilho, mas também o sangue, o fogo, a destruição. "C'est la lueur qui manouait à Electre. Avec le jour et la vérité, l'incendie lui en fait trois." (II, 10)

Num paralelismo evidente, a abertura do segundo ato (madrugada) e o epílogo (amanhecer) apontam exaustivamente na direção desse significante. "Je parle du jour.", diz o Mendigo; "Je parle de la lumière.", diz Electra. Para o Mendigo, o dia traz consigo a revelação dos culpados:

Cela ne va pas te suffire que les visages des menteurs soient éclatants de soleil? Que les adultères et les assassins se meuvent dans l'azur? C'est cela de jour.

Para Electra é mais que isso, é a destruição dos ímpios:

Je veux que leur visage soit noir en plein midi, leurs mains rouges. C'est cela la lumière. Je veux que leurs yeux soient cariés, leur bouche pestilentielle. (II, 1)

A destruição não é um mal em si, segundo a heroína: "La pourriture née du soleil, je l'accepte." (II, 4)

O Mendigo, adjuvante de Electra, é uma espécie de divindade na versão giralduciana. Ele estimula Electra para que

faça coincidir seu ato supremo (desmascaramento e morte dos culpados) com a luz matinal: "... à ta place, puisque tu as le choix, je m'arrangerais pour que ce matin le jour et la verité prennent leur départ en même temps." (II, 1)

A "declaração" de Electra, tema-chave da peça como já destacamos acima, ocorre pela madrugada e a de Egisto também.

ELECTRA. C'est là justement le cadeau de la nuit. Elle a rejeté ces vérités sur son rivage. Je saurai désormais comment font les devineresses. Elles pressent toute la nuit leur frère endormi contre leur coeur. (II, 3)

EGISTO. Pour toujours j'ai reçu ce matin ma ville comme une mere son enfant.(II,7)

É o (novo) Rei quem reconhece que Deus é pródigo, pela manhã, em seus presentes. Egisto que esperava um diamante, recebeu um sol: "C'eût été pour moi le désespoir de celui qui, pour sa fête, attend un diamant et auquel on donne le soleil." (II, 7)

O estudo do tema da aurora já tem despertado inúmeras vezes o interesse dos que pesquisam a obra de Giraudoux. A aurora e seu desdobramento no tema do recomeçar, do renascimento.¹⁹ Mesmo quando não se trata de um artigo ou de um capítulo inteiro dedicado ao assunto, os comentaristas normalmente não negligenciam este tema. O artigo de Yves-Alain Favre, por exemplo, aproxima-o da própria estrutura da tragédia que, ao terminar em catástrofe, arrasta o herói para a desgraça. Em Giraudoux, diz Favre, é diferente, cada final

de uma peça "inaugure une situation nouvelle et annonce un monde très différent du précédent."²⁰ Esta interpretação aplica-se à **Judith, Sodome et Gomorrhe, Intermezzo** para citar apenas algumas de suas peças.

Está claro em Giraudoux o valor ambíguo da aurora como, aliás, é ambígua sua própria linguagem. Jacques Body comenta, citando o trabalho de Claude-Edmonde Magny (**Précieux Giraudoux**, 1945): "sous le vocable de **précieux** elle faisait de Giraudoux le héros d'une rhétorique de l'ambiguïté".²¹ Do otimismo e da leveza de **Amphitryon 38** ao apocalipse de **Sodome et Gomorrhe** (1943) passando por **Judith, La Guerre de Troie ...**, **Electre** e **Ondine** (1939), observa-se sem dificuldade uma progressiva evolução na direção do pessimismo que corresponde ao aumento da tensão política na Europa e à conseqüente falência de uma visão de mundo.

É ainda Favre quem observa que Giraudoux, pela linguagem, procura atingir um mundo onde as palavras e as coisas estejam em perfeita simbiose, "monde pur et limpide, sans équivoque ni ambiguïté, monde où l'evidence des concepts ne fait qu'un avec celle des réalités."²² A própria linguagem é objeto da obra de Giraudoux indo desaguar no tema da aurora.

A ação dramática de **Electra** é pontuada pela passagem da noite para o dia. A heroína evolui da ignorância dos fatos que levaram ao assassinato de seu pai ao conhecimento das circunstâncias e dos culpados, no decurso de uma noite. É ao amanhecer que tudo se esclarece: "Que tout devient clair à la lampe d'Agathe."²³

Se a aurora é um momento luminoso de um des-velar, de um

renascimento, ela pode também trazer revelações cruéis e dolorosas.²⁴ A aurora de Judith está bem longe da transparência lustral. Se para a jovem é o início de uma nova vida, ela deverá, entretanto, sacrificar a verdade em favor da simulação do jogo de poder.

C'est bien l'aube ... Ce bourrelet de sang sur l'horizon, (...) Le ciel plein de pus et d'or, l'homme et l'épée de rouille et de menace, Judith d'opprobe et de bonheur ... L'aurore, comme ils disent ... (III, 2)

A controvertida aurora apocalíptica de Electra que discute a eterna questão de se preferir a verdade a qualquer preço ou a mentira que evita a destruição, provocou reações variadas da crítica. Maurice Martin du Gard prefere a primeira à segunda: "Qu'importe puisque le feu purificateur annonce les temps nouveaux!" Já Debidour, vinte anos depois, dirá: "Dieu nous préserve de l'aurore d'Electre!"²⁵

Ao comentar o já célebre artigo de Sartre sobre Giraudoux,²⁶ Jacques Body critica aquele filósofo por ter tomado a "aurora de Electra" como "l'éternel matin" dos começos absolutos "au lieu de la rapprocher de l'heure ambiguë qui termine les nuits blanches."²⁷

Se essa aurora é sangrenta, insurrecional, se acarreta a morte de inocentes e a destruição da cidade, ela tem, ao menos, como diz o Mendigo, um belo nome.

NOTAS

1. Cf. ALBOUY, p. 126-131.
2. Sobre a modernidade dos mitos em Giraudoux, Anouilh e Sartre, cf. artigo "Mythologie et Mithe au théâtre" de C. DELMAS (v. bibl.).
3. Yves MORAUD, 1976, p. 69.
4. Idem, p. 69.
5. "Intermezzo" é o título de uma de suas peças, comédia, montada pela primeira vez em 1933, Paris.
6. A respeito da reação da crítica especializada diante da obra de Giraudoux, cf. o interessante artigo de Jules Brody "Jean Giraudoux et la Modernité du Roman".v.bibl.
7. Sobre o papel desses temas, cf. excelente ensaio de DEBIDOUR. Há também um volume publicado pela UFRJ, **Teatro Francês do Século XX** que servê de introdução a esse assunto. Para ambos, v. bibl.
8. Encontram-se no texto da peça as seguintes qualificações para Electra: "Vérité sans résidu", "lampe sans mazout", "lumière sans mèche", "managère de la vérité", "femme à histoires", "redresseurs de torts".
9. Na peça, "se déclarer" exprime que um ser está em conformidade com sua natureza. O personagem "se declara" quando ele se revela tal como ele é. Apenas Electra e Egisto "se declaram". Em francês, esse verbo tem também um valor cinegético: um cão se declara quando "pour la première fois (...) il part à la poursuite du gibier." (FAVRE, 1977)
10. Cf. MORAUD, 1983, p. 27.
11. "Quoi qu'il en soit, il est hors de doute que la règle première de tout chef d'un état est de veiller féroce-ment à ce que les dieux ne soient point secoués de cette

léthargie et de limiter leurs dégâts à leurs réactions de dormeurs, ronflement ou tonnerre." (I, 3)

12. Aproximação com o texto homólogo de Eurípedes no qual, ao se iniciar a peça, a heroína já está casada com um lavrador e não habita mais no palácio.
13. Cf. edição de **Electre**, "Le livre de poche", p. 145.
14. Idem.
15. DELMAS, op. cit., p. 18.
16. Coalizão de partidos de esquerda que ascendem ao poder na França em 1936. Essa coalizão se originou da crise econômica mundial que afetou a França, da conjuntura política europeia com a escalada do fascismo na Itália e do nazismo na Alemanha e também para enfrentar a criação de ligas de extrema direita.
17. Cf. DUNEAU, 1978. p. 56-57. Veja-se também, do mesmo autor, estudo estilístico "La tirade d'Electre", 1975.
18. O nome dito, pronunciado, se reveste frequentemente de efeitos mágicos, como um encantamento, na obra de Giraudoux. A cena do reconhecimento entre irmão e irmã em **Electre** dá-se pela revelação do nome de Orestes: "Je vais te dire un mot et tu vas revenir vers moi, toute douce. (...) Un seul mot et tu vas sangloter dans mes bras. Un seul mot, mon nom ..." (I, 6) Alcmena procura o adjetivo correto para qualificar uma noite: "Tu es faible, ce matin, dans tes éphithètes, chéri." (**Amph.** II, 2), ou se inquieta com a palavra **amante**, "J'ai peur, Jupiter, tant de choses sont troublées tout à coup en moi par ce seul mot!" (III, 5). Inúmeros outros exemplos podem ser colhidos no conjunto de sua obra.
19. Jacques ROBICHEZ, ao falar do tema da criação, registra que o despertar, ou o sono de alguém contemplado por outro, é uma situação recorrente no teatro de Giraudoux. Cf. **Electre**, (II, 1), o despertar de Orestes.

20. FAVRE, op. cit. p. 252.
21. BODY, 1977, p. 56.
22. FAVRE, op. cit. p. 258.
23. Variante nos manuscritos de Giraudoux: "Que tout devient clair au soleil de la haine." **Théâtre Complet, Pléiade**, p. 1584.
24. "Le bourreau n'est exact qu'à l'aurore." (**Intermezzo**, II, 2); "O Jean, endors-toi ce soir dans mes bras, et recommençons la vie par un réveil ..." (S.G., II, 8); diante do fim do mundo, ouve-se a voz de Jean "em **off**": "Pardon, ciel! Quelle nuit!" e Lia responde: "Merci, ciel! Quelle aurore!" (S.G.II, 8)
25. Comentários da ed. "Pléiade", **Théâtre complet**, p.1553.
26. Artigo publicado em Situation I, v. bibl.
27. BODY, 1977, p. 56.

BIBLIOGRAFIA

1. ALBOUY, Pierre. **Mythes et mythologies dans la littérature française**. Paris, Armand Colin, 1969.
2. BODY, Jacques. Commentaires. In: GIRAUDOUX, Jean. **Electre**. Paris, Le livre de poche, 1987.
3. ———. Giraudoux vu par Sartre. **Oeuvres et critiques**. Printemps, 1977, II, 1, pp. 51-58.
4. BRODY, Jules. Giraudoux et la modernité du roman. **Cahiers Jean Giraudoux**, 12. Paris, Grasset, 1983. pp. 73-85.
5. DEBIDOUR; V-H. **Jean Giraudoux**. Paris, Editions Universitaires, 1958.

6. DELMAS, Christian. Mythologie et mythe au théâtre. **Bulletin de l'association des Professeurs de Lettres**, 12, déc. 1979.
7. DUNEAU, Alain. La tirade d'Electre. **L'Information Littéraire**, n° 5, nov-déc. 1975. pp. 234-241.
8. ———. Le pouvoir d'Electre. **Cahiers Jean Giraudoux** 7. Paris, Grasset, 1978. pp. 47-62.
9. FAVRE, Yves-Alain. Le thème de l'aurore dans le théâtre de Giraudoux. **Travaux de linguistique et de littérature de l'Université de Strasbourg**. XV, 2, 1977. pp. 251-262.
10. GIRAUDOUX, Jean. **Electre**. Paris, Grasset, 1937.
11. MORTARA, Marcella. **Teatro Francês do Século XX**. Volume editado pela UFRJ.
12. MORAUD, Yves. Giraudoux et l'Histoire. **L'information Littéraire**. n° 2, mars-avril 1976. pp. 69-77.
13. ———. Giraudoux et notre interrogation sur se pouvoir, Le sens et le discours. **Cahiers Jean Giraudoux** 12. Paris, Grasset. 1983. pp. 20-37.
14. ROBICHEZ, Jacques. **Le théâtre de Giraudoux**. Paris, Société d'éditions d'enseignement supérieur, 1976.
15. SARTRE, Jean-Paul M. Jean Giraudoux et la philosophie Aristote. **Situations I**. Paris, Gallimard, 1947. 82-98.

ÁLBUM DE FAMÍLIA: o espaço da maldição

RESUMO:

O ensaio tem por objetivo detectar os signos da maldição em Nélson Rodrigues, a partir de uma leitura de **Álbum de família**. Questiona os focos transgressores e revê o destino de fracasso previsto pelo dramaturgo para sua obra. Fora do causalismo empírico, os retratos perdem as marcas ritualísticas de uma realidade sócio-cultural, empreendendo-se uma viagem consanguínea ao Real primeiro. Através da incômoda destruição de conceitos e símbolos, o logos poético rodriguesiano exige um retorno à ancestralidade.

ABSTRACT

The essay's finality is detecting the signs of Nélson Rodrigues' curse from a reading of **Álbum de Família**. It discuss the transgressive points and it reviews the destiny of foreseen unsuccessfulness by the dramaturgist to his literary composition. Besides the empiric causality, the photographs lose the ritualistic stigmas of the social and cultural realities, undertaking a a consanguineous trip to the first Real. By the side of the disturbingly destruction of the concepts and symbols, the poetic logos of Nélson Rodrigues requires a return to the ancestry.

* Professora Adjunta de Literatura Brasileira da UFF
Mestra em Literatura Brasileira pela UFRJ
Doutora em Letras pela USP

Para Dalma Nascimento, pelos encaminhamentos no sagrado.

O retrato não me responde
ele me fita e se contempla
nos meus olhos empoirados.
E no cristal se multiplicam

os parentes mortos e vivos.
Já não distingo os que se foram
dos que restaram. Percebo apenas
a estranha idéia de família

viajando através da carne.

Carlos Drummond ¹

De forma recorrente, o signo fotográfico se realiza no imaginário poético, como pontuações da inexorabilidade do tempo. Com Nelson Rodrigues, da mesma forma que no poema de Drummond, o "retrato de família" acena para descobertas essenciais. Com força estruturante, convida à viagem pela consangüineidade: obsessiva e dolorosa viagem "através da carne", descartada pelo grande público, mas instigante quanto ao desventramento do ser. A tônica das profundezas marca a dramaturgia rodriguesiana.

Ao resumir suas experiências teatrais, Nelson Rodrigues lembra, como discreto sucesso, sua primeira peça — **A mulher sem pecado** — com a qual começa a renovação da linguagem teatral brasileira, que se consolida, com **Vestido de noiva**, representada em 1943, com cenários de Santa Rosa e direção do polonês Ziembinski. **Vestido de noiva** satisfaz uma antiga ambição do autor — contar uma história, sem ordem cronológica. Fora do tempo do relógio e dos calendários, as ações

se desenrolam, conjuntivamente, em três planos distintos, através do "jogo fascinador, diabólico" da técnica da simultaneidade. **Vestido de noiva** encontra o entusiasmo e a consagração, sem, entretanto, afastar os depreciadores do "gênio incompreendido". A seguir, embrenhando-se pela trilha obtusa, por onde penetrara, Nelson Rodrigues chega à "mal-sinada tragédia" **Álbum de família**.² Deixemos que fale o autor:

Com **Vestido de noiva**, conheci o sucesso, com as peças seguintes perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Pois a partir de **Álbum de família** — drama que se seguiu a **Vestido de noiva** — enveredei por um caminho que pode me³ levar a qualquer destino, menos ao êxito.

Álbum de família leva, assim, o estigma da maldição, que perpassa, notadamente, pelas peças agrupadas por Sábato Magaldi, como peças míticas: **Anjo negro, Dorotéia, Senhora dos afogados**. Peças "desagradáveis", na terminologia do próprio autor, ... "pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia".

A partir dessas colocações, este ensaio tem por objetivo detectar os signos da maldição em **Álbum de família**, numa perspectiva de rever os focos transgressores, e questionar o destino de fracasso previsto pelo dramaturgo para sua obra.

Encontram-se no álbum de família, sete retratos, flagrantes de momentos de passagem, datados pelo caráter cerimonial, de significação, ao mesmo tempo, moral e religiosa,

jurídica e social. As fotografias funcionam como **hipomnē-mata**, segundo expressão de Michel Foucault, signos que constituem uma ... "memória material das coisas lidas, entendidas ou pensadas, (...) como um tesouro acumulado à releitura e à meditação ulterior."⁴

Nas relações espaciais, o álbum perpetra um mundo apaziguado, um espaço de bênçãos, em que as faculdades empíricas — percepção, memória, intelecto e imaginação — reconhecem e compreendem os fenômenos, trabalhando em acordo com o pensamento das conveniências sociais, articulado no mundo da doxa.

Ao folhear o álbum, a primeira foto, datada de primeiro de janeiro de 1990, define um momento de iniciação, genésico: um casal de primos — Jonas e Senhorinha — fixam suas imagens no dia seguinte ao casamento. No resgate memorialístico, o casal se encontra diante das exigências do fotógrafo, zeloso do sensível próprio, isto é, para que os signos gestuais dos noivos e as "máscaras" imprimidas à face estivessem em correspondência com as conveniências sociais. Cada mascaramento fotográfico se evidencia, na linguagem estereotipada, vazia e anônima de **speaker**, uma espécie de opinião pública, repetidor do discurso das convenções: Ele 25 anos. Ela "15 risoshas primaveras". (p.56). "Vejam a timidez da jovem nubente". "Atiram arroz nos noivos" e lá se vão eles para sua "lua-de-melzinha", com o abençoado apoio do Evangelho: "Crescei e multiplicari-vos". Signo inseminador, o retrato oferece, pois, uma outra leitura, quando a fala do **speaker**, em ignorância fingida, desarticula o sensível próprio. O comentário hiperbólico da

linguagem dos gestos denuncia detalhes de exacerbada e falsa moral: "Naquele tempo, moça que cruzava as pernas era tida como assanhada, quiçã sem-vergonha — com perdão da palavra." (p.56).

A segunda foto, treze anos depois, configura a família estabelecida, conforme a predição da bênção evangélica sobre a fecundidade materna. Na linha do sensível próprio, Jonas e Senhorinha posam "amorosamente" com seus quatro filhos: Guilherme de colegial e Edmundo de marinheiro, Nonô sem especificação além do apelido, e Glória nos joelhos da mãe. A vestimenta estandardizada dos garotos passa um nivelamento uniformizante. Marinheiro ou colegial, a pertença a um grupo começa por ser sancionada, em função do signo vestimentar. A decoração pelo traje assegura o reconhecimento e a integração, num meio social, e deve orientar o comportamento ulterior,..."prefigura uma vasta intermutabilidade dos indivíduos à semelhança de peças integradas num macro-organismo universal."⁵ Alimentando as aparências, a fala do **speaker** volta à propugnação moral, de retórica vazia: "Uma mãe assim é um oportuno exemplo para as moças modernas que bebem refrigerante na própria garrafinha!" (p.70).

Os retratos do álbum estimulam a rigidez de um sistema de referências, que implica em situar todos, com precisão, no seio do edifício social. A terceira foto traz Glória, com traje cerimonial de primeira comunhão, em pose mística, segundo exigência do fotógrafo, rememorado, gestualmente, como modelo: ele mesmo... "ajoelha, junta as mãos, revira os olhos" (p.15), acrescentando os

indispensáveis objetos rituais — o livrinho de missa e o rosário. Através do branco da veste das núpcias e da primeira comunhão, ornamentação dos iniciados, determina-se o comportamento da mulher, nas relações sociais, para o sagrado puro ou fasto. O comentário do **speaker** apóia-se na intertextualidade com Bernardim Ribeiro: "Menina e moça, como bem diz o autor quinhentista, Glória recebeu uma esmerada educação. A inocência resplandece na sua fisionomia angelical."(p.75)

O quarto retrato relembra Senhorinha e sua irmã Rute, no estúdio fotográfico, em pose falsa, "artificialíssima". O **speaker**, sempre a nível do sensível próprio, comenta a feição extremosa, singela e pura das irmãs, resultante da esmerada educação patriarcal.

A quinta foto recupera a mãe Senhorinha e seu filho mais novo Nonô. Ela, "formosa e decorativa"; ele, taciturno, insubmisso às determinações do fotógrafo. Na fala apaziguadora do **speaker**, a foto se efetua, coincidentemente, na véspera do enlouquecimento de Nonô, com seus treze anos, quando um ladrão invadiu o quarto de Senhorinha. Sustenta-se o senso da moral comum: "Que diferença entre um filho assim e os nossos rapazes de praia que só sabem jogar voleibol de areia." (p.95). O componente humorístico da ignorância fingida não poupa a ética vigente, no tratamento da loucura: "Hoje a ciência evoluiu muito e quem sabe se ele seria caso para umas aplicações de cardiazol, choques elétricos e outros que tais?" (p.95).

A sexta página do álbum traz a imagem de Jonas, em atitude de "Civismo congênita", provável candidato ao

Senado Federal. Lamenta o **speaker** que, após dois dias da foto, a sorte tenha arrebatado três filhos desse "varão de plutarco", levando-o à morte.

A última página retoma o ciclo, retratando o filho mais velho, Edmundo, ao lado da jovem esposa Heloísa, em mal dissimulado bem estar conjugal, não percebido na esgarçada retórica do **speaker**: "Os divorcistas que se mireem neste espelho: as fisionomias dos nubentes espelham uma felicidade sem jaça." (p.114). Pela cegueira do **speaker** passa a admiração pública diante dos mascaramentos, hipocrisias e dissimulações. A opinião pública se apóia no intelecto que trabalha com a razão clássica, com o pré-figurado, segundo Bergson, incapaz de dar conta da vida.⁶

O espaço do álbum, numa leitura superficial, consagra os interditos, já que, como memória material das grandes etapas da existência, reforça a tradição. Pelos retratos se consolidariam os signos de relação, reconhecidos pela sociedade. Seria o espaço da benção.

Em contraponto com os fatos do álbum, configura-se o espaço, onde vive a família, na fazenda de Jonas — São José de Golgonhas — nome que indica analogias míticas com o patriarca São José e o Gólgota de Cristo. Nesse espaço, desarticula-se o sistema de referências inter-individuais, que, nos retratos, assegurariam a coesão do grupo. Na fazenda, desvelam-se as sombras e os simulacros. O pensamento a pensar não tem como dar conta das múltiplas relações incestuosas que se estabelecem, não consegue apaziguar os paradoxos. Quebra-se o mundo do reconhecimento, gerando mal estar, irritação, nojo, enfim, a

maldição rodriguesiana.

Se a proibição do incesto, segundo Lévi-Strauss, se põe como razão fundadora, ... "passo fundamental graças ao qual, através do qual e sobretudo no qual se realiza a passagem na natureza à cultura,"⁷ mexer na área de silêncio, que, ainda hoje, se instala em torno do assunto, é um modo de revolver profundas raízes, violentar o cerne de todo e qualquer sistema cultural. Na ambiência da fazenda São José de Golgonhas, toda a família, retratada no álbum, participa das ligações incestuosas, não em estado de natureza, mas em estado de cultura, uma vez que aciona os mecanismos inconscientes para negá-las. Em conexão com os padrões fixados nas fotografias, as infrações pontuam o espaço da fazenda: relações libidinosas entre consangüíneos, ligações de cunho sexual entre pessoas que exercem o papel de parentes.

Os impulsos incestuosos se indiciam por ocasião do casamento entre primos, Jonas e Senhorinha, e se desenvolve no amor entre Senhorinha e seus filhos homens — Eduardo e Nonô —, na sedução de Guilherme pela irmã Glória, na relação entre Jonas e a cunhada Rute, na atração entre Jonas e a filha Glória.

O público encandaliza-se com o número excessivo de incestos. Há incestos demais, diziam os maldizentes da peça. Nelson Rodrigues rebate o critério quantitativo: ... "como se pudesse haver incesto de menos", reportando-se ao pretendido ... "resultado emocional pelo acúmulo, pela abundância, pela massa de elementos."⁸

Toda a família vive situações limites, nas quais os

tabus trabalham contra as tendências instintivas incestuosas que estão na raiz de toda a psique humana, segundo Freud.⁹ Nelson Rodrigues leva o público a uma tomada de consciência dos inconfessáveis desejos inconscientes, através do complexo edipiano, levado às últimas conseqüências. Afloram os impulsos reprimidos. Como não se promove a liberação da culpa, impõe-se a punição dos personagens e do público.

Uma interpretação dos impulsos incestuosos, que eclodem em **Álbum de família**, encontra apoio nas categorias transgressoras do erotismo apresentadas por Bataille — a obscenidade, a profanação, a maculação e a náusea —,¹⁰ que provocam horror no homem da cultura. Categorias em exacerbação, uma vez confrontantes com a rigidez dos padrões morais, assentados em toda obra rodriguesiana.

No **Álbum de família**, a obscenidade, o ultraje ao pudor, decorre em contraponto com a inflexibilidade dos signos fotográficos e da fala do **speaker**. Instaura-se um torno do eixo sexual do patriarca Jonas. Como pai violento e ciumento de uma horda primitiva, Jonas quer esmagar os filhos homens, chicoteia-os ou expulsa-os, exige deles obediência e submissão que se deveria exprimir no gesto de pedir a benção e beijar a mão paterna. Mão peluda, suada. Quer apossar-se das fêmeas. Para manter a primazia de seus direitos, vai rompendo os interditos. Mata, sem receios, o homem que, segundo sua mulher, tivera relações com ela em seu quarto. Na realidade, Senhorinha, estivera com o filho Nonô que, a partir daí, enlouquecera. Vive Jonas a ânsia da complementariedade, comum aos personagens

rodriguesianos. Sentindo o abismo que o separa do Outro, mergulha, donjuanesca, numa vertigem sexual devoradora, numa obscenidade sem fronteiras.

Como progenitor do clã e seu protetor, Jonas retoma as relações históricas e psicológicas entre religião e sociedade, caucionadas nos mitos judaico-cristãos, no caráter sagrado de respeito à imagem paterna, já que o pecado original deriva da ofensa cometida contra Deus-Pai. Além do próprio nome bíblico e nomeação de sua fazenda, Jonas apresenta semelhança física com Nosso Senhor, barba à nazareno e, em sua fala, arroga-se os direitos sobre a família, na santificação do sangue comum e com suporte bíblico, portanto inquestionável: "Eu sou o Pai. O pai é sagrado, o pai é o SENHOR! (**fora de si**) Agora eu vou ler a Bíblia, todos os dias, antes de jantar, principalmente os versículos que falam da família!" (p.65). Os signos da esfera do sagrado — bíblia, imagens de santo e crucifixo, candelabros — assomam, no teatro de Nelson Rodrigues, sob a forma de interditos religiosos, instaurado um clima profundamente venerável, propício à profanação.

Profanador, Jonas deleita-se, mesmo com hipóteses: "Numa conversa, durante a refeição; a Ceia do Senhor, pendura na parede, e a dona da casa dizendo palavras!" (p.69). Sacrossanto o lar, sagrada a comensalidade, maior o grau de profanação. Reforçando o horror causado pelos impulsos incestuosos, as transgressões ocorrem nos lugares santos — na sala de jantar, no colégio religioso ou na capela —, lugares em que a atividade sexual não deveria penetrar.

Em torno do patriarca Jonas, recrudescer a categoria erótica da mácula. A forte atração pela filha Glória, de quinze anos, se incendia pelo fascínio da maculação da beleza. Segundo Bataille, a fealdade não pode ser conspurcada, e "a essência do erotismo é a mácula."¹¹ Acrescente-se, ainda, a maculação da juventude, a maculação da virgindade. Promover a santificação de Glória, colocá-la interna num colégio religioso, lembrá-la como "santa de louça, de porcelana" (p.64) ou "anjo de estampa" (p.78) são formas de manter o interdito e respeitá-la: "Ela não é deste mundo." (p.66). Saboreia-se, entretanto, a maculação em hipótese.

Por outro lado, a cunhada Rute, excessivamente feia, exclui-se dos projetos da maculação: "Se você não fosse como é! Assim tão desagradável — com espinhas na testa! Pior do que feia — UMA MULHER QUE NÃO SE DESEJA EM HIPÓTESE NENHUMA ! " (p.83). Jonas só a possui, numa noite de embriaguez, descambando os impulsos incestuosos para a categoria da náusea. Apesar de tudo, Rute, gratíssima, corresponde-lhe com total fidelidade, incumbindo-se, ela mesma, de arranjar adolescentes para a satisfação dos prazeres libidinosos do patriarca, adolescentes que, após conspurcadas, são rejeitadas — "umas cachorras". Através do horror pelos **excreta**, comuns na obra do Nelson Rodrigues, a náusea se impõe através das prescrições que tocam as secreções humanas — suor, saliva, urina, sangue do parto —, associadas às perspectivas de consunção — a doença e a morte.

Idênticos impulsos eróticos se desenvolvem na

família. O ódio alimenta as relações entre os filhos homens e o pai. Manifesta-se, nos filhos, o desejo de matar o totem e ter relações com as mulheres pertencentes ao mesmo clã. Entretanto, as ânsias de parricídio não são levadas a termo. Ou, pelo menos, não passa pelos filhos "sãos" — Guilherme e Eduardo — o fim à horda paterna. Ao invés do banquete totêmico, os filhos são escorraçados e banidos. Instala-se o ultraje ao pudor. Eduardo chega a casar-se e, sem se realizar sexualmente, volta em busca da mãe. Lamenta o paraíso perdido: "O céu, não depois da morte; o céu, antes do nascimento — foi teu útero..." (p.102). E mata-se, na desilusão de ter perdido a mãe para Nonô. O peso da interdição do amor pela irmã leva Guilherme ao convento, de onde volta castrado, literalmente, sonhando com uma pura convivência, com o repouso terreal: "Nada de casa, de parede, de quarto. Mas chão de terra! E não faz mal que chova!(...) Mesmo no amor! Quarto, não, nem cama! Terra, chão de terra!" (p.91). Em contato com a terra, promoveriam o retorno ao útero. Entretanto, instaurada a impossibilidade de renovar, pela castração, Guilherme mata a irmã, para que ela não seja possuída pelo pai e se elimina.

Resta Nonô, que tivera relações sexuais com a mãe, e sob o peso do interdito obsceno, enlouquece, passando a vagar, nos arredores da casa, "como um bicho", soltando gritos de "besta ferida". A ostentação, sem culpa, do corpo jovem, em tostada nudez, neutraliza o sentimento de obscenidade, inaugurado no Gênese. Numa ânsia de retorno ao útero materno, Nonô "ama a terra com um amor

obsceno" (p.78), segundo Jonas; "gosta da chuva, se esfrega nas poças d'água" (p.90), "lambendo o chão", até ferir a língua. A Nonô, louco, se permitem as manifestações da libido incestuosa, pela satisfação simbólica, no contato com a terra-mãe.

Em Senhorinha encontram-se os signos que garantem sua identificação como ser em fronteira. Não nomeada juridicamente, Senhorinha vai pontuando sua presença, nos limites de uma zona de indeterminação. Bela e decorativa no retrato, distingue-se, na fazenda, pela sobriedade e indiferença. De onde os signos gestuais, marcados pela recusa das relações: "de costas para a irmã" (p.59), "sem virar o rosto na direção do marido" (p.60), "sem aparente consciência do que está dizendo" (p.61). Seu desinteresse pelas infrações que ocorrem não esconde a consciência de seus direitos. Mediante uma nova conquista de Jonas, afirma: "Eu podia dizer que sou **sua** esposa..." (p.62). E, "muito digna e formosa", socorre uma adolescente que, num extracênico permanente, acaba por esvair-se nas dores do parto de um filho do patriarca. Oscila entre gestos de submissão e independência, entre o social e os apelos do primitivo. Meio autômata, Senhorinha perpassa, sem pudor, pelo obsceno. Bela, se põe acima da maculação. Limpa, subtrai-se à náusea, quando se protege diante de uma conquista do marido: "Transpira mais, eu quase não transpiro!... Anda imunda e eu não!" (p.71). prende-lhe ao social uma única categoria dos impulsos incestuosos — a ameaça da profanação. Pesa sobre ela o interdito religioso: "Um dia, não sei! Ah, se eu não fosse religiosa! Se eu

não acreditasse em Deus. (...) Há coisas que eu penso, que eu tenho vontade, mas não sei se teria coragem". (p.98).

Jonas, sem a Glória inatingível, oferece o revólver a Senhorinha para que ela lhe tire a vida. Ao último grito de Nonô, Senhorinha perde os escrúpulos. Finda-se o "varão de Plutarco".

O coro final, em latim, pede pelos mortos, mantendo-se, ciclicamente, a situação de aparências, embora, o deslocamento a nível da língua desencadeie a corrosão pela traça da ironia.

Mortos e mais mortos — a náusea da morte, a náusea face a perspectiva da consunção da carne humana. Apesar de todos os excessos transgressores, O **Álbum de família** seria bendito, se, pela morte, houvesse a purgação. Entretanto, Senhorinha que, praticamente, não participa da vivência traumática dos demais personagens, quebra os últimos grilhões da civilização, enfrentando a profanação religiosa, que temia:..."parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma vida nova." (p.119). Nem o espaço do álbum, nem o espaço da fazenda. Nonô e Senhorinha realizam um movimento que transcende dicotomias. Perpetram não a volta do estado de cultura ao estado de natureza, na ótica de Lévi-Strauss, para quem o terror ao incesto é o elemento que nos distingue enquanto homens. Mergulham, ambos num tempo primordial, sem cerceamentos ou fronteiras. Voltam ao mais além, ao sagrado fundamental, ao útero fecundante da Grande Mãe. Ultrapassam um mundo de hipocrisias e violento, onde, só a nível das simulações fotografadas, triunfam a restrição e o respeito. A "vida nova", a que

se propõem Senhorinha e Nonô, se situa numa zona de indeterminação, quando a vida não é mais lida por códigos estabelecidos. Senhorinha e Nonô, no retorno **ad uterum**, agenciam-se na coexistência polifônica de vozes, que há no cerne de nós mesmos.

Quanto ao papel da mulher, na obra rodriguesiana, se é o elemento, fortemente, acuado pelo patriarcalismo vigente, é também aquele, como Senhorinha, capaz de promover a travessia para outras margens, de aventurar-se em novos adventos. Senhorinha que, a custo, vinha mantendo a relação de um dentro com um fora, perde, como Nonô, sua dobra, os limites de sua subjetividade e, juntos, em conjunção com a natureza ilimitada, acenam para uma identidade original, a partir da qual se possibilitaria uma humanidade mais humana.

As violentas contradições do **Álbum de família**, não resolvidas a nível da racionalidade empírica, apontam para as míticas profundezas, para o **sacer** primevo, para o ser aquilo que é, num passado ontológico. Nos retratos, apagam-se as marcas ritualísticas, inerentes a uma realidade sócio-cultural. Resgata-se o **Álbum de família**, quando se empreende uma consangüínea viagem ao ancoradouro do Real totalizador, abrindo-se ao insensível necessário, numa interpretação semiológica que leva em conta os signos zero, em busca das primitivas religiões sagradas.

A carga de situações limites, na peça, ultrapassa de muito, o nível de estranhamento necessário e aceitável ao procedimento artístico. Nelson Rodrigues compreendera: "Ora, o **Álbum de família**, peça genesíaca, devia ter por

isso alguma coisa de atroz, de necessariamente repulsivo, um odor de parto, algo de uterino."¹² O grande público condena, categoricamente, a peça, até as raias da intolerância. Amaldiçoado acaba o **Álbum de família** e seu ator Nélson Rodrigues, com uma indignação que alcança, retroativamente, as peças anteriores. Nélson Rodrigues se faz, com seu "teatro desagradável", um maldito interdito.

Também a linguagem verbal do **Álbum de família** não escapa à maldição. O diálogo "não era nobre", observam os detratores da "tragédia carioca", acostumados à **bienséance** da tragédia clássica. Sem dúvida, a questão estaria mal colocada, uma vez que a peça alcança uma "irrefutável altura dramática".

Com Nélson Rodrigues, transcende-se, metafisicamente, quando se atenta para o jogo de idéias, construídas nas imagens transversas, na incongruência dos conceitos. O logos poético na obra de Nélson Rodrigues exige que se inverta o percurso natural do trabalho do pensamento. No **Álbum de família**, por exemplo, em vez de se partir dos conceitos rígidos e pré-estabelecidos, as poses estereotipadas flagradas nos retratos exigem um retorno à ancestralidade. Imagens corroídas e conceitos disparatados superam o causalismo simplório, levando o leitor à investigação do retrato no que ele tem de essencial.

Sem as constrações históricas, direcionadas pela razão, a obra rodriguesiana requer a reconstrução de uma totalidade que vá abranger a multiformidade do real, através de um texto obsessivamente dialogante com a tradição. Na ânsia do conhecimento ígneo, a "vida nova" de

Senhorinha e Nonô demanda uma nova visão, sem um a priori rígido, ao qual todos os fatos deveriam submeter-se. Daí a linguagem desconstrutora de Néelson Rodrigues: "Eu acho que o homem não devia sair nunca do útero materno. Devia ficar lá, toda a vida, encolhidinho, de cabeça para baixo, ou para cima, de nádega, não sei." (p.102).

O leitor, mediante a incômoda desconstrução de conceitos e símbolos, sobrevive, no presente, um passado mais remoto, um mais além, apontado pelas fotografias. Apreende o tempo em perpétuo devir, sua própria duração. Superar, ele também, o causalismo empírico, quando é capaz de se dar a intuição da duração constitutiva de seu ser... "não há consciência sem memória, não há continuação de um estado sem adição, ao sentimento presente, da lembrança de momentos passados."¹³

NOTAS

1. ANDRADE, Carlos Drumond de. Retrato de Família. In:— . **Obra completa**. Rio de Janeiro, Aguilar, 1967. p. 181.
2. RODRIGUES, Néelson. Álbum de família. In:—, **Teatro completo de Néelson Rodrigues**, v. II. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981. As citações dessa obra virão com o número da página entre parênteses.
3. ———. Teatro Desagradável. **Dionysos**. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1(1):16-21, out. 1949.
4. FOUCAULT, Michel. L'écriture de Soi. **L'Autoportrait**. Paris, PUF, 5:7, 1983. Citação traduzida.

5. LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra.** Lisboa, Edições 70, 1987. p. 165.
6. BERGSON, Henri. Introdução à Metafísica. In: **Os pensadores.** São Paulo, Abril Cultural, 1974.
7. LÉVI-STRAUSS. O Problema do Incesto. In: CANEVACCI, Massimo, org. **Dialética da família.** 5. ed. São Paulo, Brasiliense, 1987. p. 186.
8. RODRIGUES, Nelson, **op. cit.**, p. 18.
9. FREUD, Da Horda Primitiva à Família. In: CANEVACCI, Massimo, org. **op. cit.**
10. BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Porto Alegre, L & PM, 1987.
11. **Id., ib.**, p. 136.
12. RODRIGUES, Nelson, **op. cit.**, p. 19.
13. BERGSON, Henri, **op. cit.**, p. 25.

DULCE MARIA VIANA*

UMA APROPRIAÇÃO INDÉBITA

(Vanguarda, Cultura Popular e Revolução nos anos 60)

RESUMO

Tendo por base os anos 60 no Brasil, estuda-se a presença das Vanguardas e a posição da Cultura Popular, esta como possibilidade de veiculação de mensagens politicamente dirigidas para uma Revolução que afinal nunca se fez. Marcam-se como núcleos o ISEB, o MCP e o CPC. Dimensionam-se os conceitos de **arte do povo** e de **arte popular**. Por fim, discute-se a validade da apropriação das formas populares como veículos ideológicos revolucionários, uma vez que os consumidores das mensagens eram as próprias elites intelectuais que as produziam.

ABSTRACT

The paper describes how Brazilian literary vanguards of the sixties adopted popular forms in their calls for a revolution that never happened. Specific reference is made to ISEB, MCP, CPC and other groups.

In this context, the differences between **popular art** and **folk art** are discussed, as the legitimacy of appropriating popular forms for revolutionary messages that, ultimately, were consumed exclusively by the very elites that produced them.

* Doutora em Letras pela PUC/RJ. Autora de **Cara e coroa** (ensaios), **A consciência trágica** (ensaio) e **Crítica e Poesia** (antologia de textos críticos sobre Gilberto Mendonça Teles), Prêmio UBE de 1988 para Melhor Bibliografia, Professora Titular do Departamento de Letras da Universidade Federal de Goiás. Coordenadora de Centro de Estudos Portugueses da UFG. Pesquisadora do CNPq, com o projeto "Ficção e catequese: um binómio perfeito". No prelo, tem a Tese de Doutorado, **Ficção e mito: a procura de um saber**, pela Editora da UFG.

1. Dimensionamento do problema

Cuidar das relações entre Revolução e Cultura Popular, no âmbito da Universidade, é uma questão que se coloca, de início, bastante tendenciosa. É inevitável que se pense que tal abordagem implicará necessariamente uma visão muito distanciada ou, no mínimo, de cima para baixo, para não dizer autoritária.

No entanto, se esta é uma contingência à qual não posso furtar, tentarei fazer dela uma aliada e não uma adversária. É, pois, provida de todo um instrumental teórico e crítico que me é dado por minha formação acadêmica, que me disponho a investigar as relações, necessárias ou não, entre as Vanguardas, a Cultura Popular e a Revolução, embora ache que esta postura tem tudo para parecer, também ela, uma prática de certa forma autoritária, distanciada e de cima para baixo.

Portanto, quero esclarecer que não tenho muitas ilusões quanto ao caráter classista de minhas observações, que "pecarão" ainda por ter que trabalhar certas dicotomias (forma/fundo, arte superior/arte inferior, por exemplo), quando preferiria ver tais instâncias de modo mais dialético. O que acontece é que toda a bibliografia consultada não me ofereceu base teórica para que tais dicotomias pudessem ser superadas. Assim, a única saída plausível que vejo para fugir a esse impasse é ainda me valer da Linguística, com a distinção tão pertinente de Hjelmslev¹, atualizando Saussure, e tentar ver as **formas do conteúdo** onde todos os autores consultados não estabelecem senão diferenças por exclusão, quando não oposições sumárias.

A questão da cultura popular, no Brasil, é um assunto que só existe a partir dos anos cinquenta. A cultura popular, propriamente dita, existia de fato e com toda a sua pujante autonomia desde que se possa falar na existência de um povo brasileiro, mas para que ela fosse "posta em questão", vários processos tiveram que ocorrer.

Primeiro, a tomada de consciência de parte da intelectualidade brasileira que, rejeitando uma posição comodista de conformação com o **statu quo**, partiu para a investigação das relações entre a estética e o contexto social, daí resultando transformações verdadeiramente efetivas no campo do social e da arte, mesmo que se considerem todos os equívocos que foram cometidos em nome da chamada ligação das Vanguardas com a arte de massa.

Depois, o acriticismo ou a ausência de autocrítica da maior parte desses vanguardistas que, comprando o pacote fechado de um marxismo não bem compreendido mas assimilado às pressas e quase à força, não se davam conta de que a transformação que eles pretendiam prescindia de contar com as formas "artísticas" que eles invocavam para justificar sua revolução política.

Mas falar de cultura popular implica uma vista de olhos pelo que se tem como conceito de uma cultura brasileira. Não irei à pesquisa antropológica do termo cultura pois que, para o que entendo, é um elemento presente em qualquer atividade humana, civilizada ou não. A cultura brasileira é, no entanto, bastante diferenciada para que se possa falar dela com conceitos generalizantes, globalizantes e universalistas. Ela é, antes de mais nada, a soma de várias outras culturas

heterogêneas, que existem de **per si** e que, pela própria originalidade de sua existência, não podem ser vistas aleatoriamente como partes amorfas de um todo igualmente amorfo.

Marilena Chauí, em estudo referente à cultura popular², enfatiza a crítica aos intelectuais que a homogeneizam, e preferem fixar-se na posição comodista de vê-la como um todo, fazendo **tabula rasa** das diferenças que marcam as **culturas populares**, assim no plural. Para a pensadora, mais que assumir postura equidistante em relação à noção abstrata de cultura popular, é fundamental uma atitude que permita que essas culturas emergjam, cada qual com seus traços particulares e individuais. Faz lembrar M.Foucault, para quem a identidade conceitual não passa de máscara, quando não paródia: "o plural a habita, almas inumeráveis nela disputam(...); e em cada uma destas almas, a história não descobrirá uma identidade esquecida, sempre pronta a renascer, mas um sistema complexo de elementos múltiplos, distintos, e que nenhum poder de síntese domina"³.

Marilena Chauí não deixa de citar Ecléa Bosi, cujas pesquisas confirmam com vantagem essa postura, a da rejeição da homogeneidade da cultura popular por parte do estudioso, uma vez que o próprio povo reage a esse processo, numa forma de autêntica resistência, como no que se refere às alterações "arquitetônicas" nos conjuntos do BNH. Diz Ecléa: "Há uma composição paciente e constante da casa no sentido de arrancá-la à 'racionalização' e ao código imposto"⁴. (...) Uma resistência diária à massificação e ao nivelamento, eis o sentido das formas da cultura popular."⁵

A cultura popular é portanto a expressão de particularidades diversas, que têm, todas elas, o direito a sua própria manifestação, e que não podem ser unificadas contingentemente como a manifestação de um caráter nacional. É preciso que se atente para o fato de as culturas populares não serem absorvidas pelo conceito do global, pois que disto resultaria uma visão falsa e distorcida de suas peculiaridades que não podem deixar de ser levadas em conta.

Se, pois, as diferenças forem escamoteadas à maneira do que ocorre com a palavra **povo**, não teria significação alguma a investigação de um momento tão importante para a cultura e a história do Brasil, qual seja, a época de seu desenvolvimento.

Retrocedamos um pouco para ouvir o Prof. Antônio Cândido, em seu "Literatura e subdesenvolvimento"⁶, escrito em 1973, quando a febre desenvolvimentista já se tinha amornado, embora o "milagre brasileiro" a tivesse substituído com muita (des)vantagem. Para Cândido, haveria dois momentos básicos na cultura brasileira, que a literatura teria traduzido com muito eficácia: um, o de "país novo" e, como tal, sob a égide do otimismo e da exuberância que iam mesmo à exploração do regional e do

pitoresco, sendo o Romantismo a sua expressão mais perfeita e acabada. Outro, quando, por circunstâncias que não cabe agora analisar (o pós-guerra, por exemplo), o "país novo" se dá conta de que, já não tão novo, ele é agora apenas um país subdesenvolvido, e as qualidades outrora agenciadas pela literatura se tinham transformado em pessimismo e na consciência da miséria da própria condição do povo. É a fase do **Romance de Trinta** que, operando em diferença sobre a perspectiva romântica, nos oferece uma literatura que pode ser definida como problemática, na medida em que põe em pauta as questões mais cruciais no que se refere à consciência brasileira do seu próprio desenvolvimento.

Curiosamente, esta (a que toca mais de perto nesses problemas) é uma literatura regional, é uma literatura nordestina, embora o Romantismo também a tivesse produzido mesmo que sob a ótica do encantamento diante da mãe-natureza.

O ambiente, os temas e principalmente os autores do Nordeste vão ter, nesta fase de literatura problemática da consciência do subdesenvolvimento, uma importância sem paralelo e por motivos verdadeiramente relevantes. Tolstói já dizia que se fala melhor do mundo quando se fala da própria aldeia. Pois bem, o mesmo vai acontecer com a literatura brasileira quando se volta para as formas e os temas do Nordeste: particulariza-se, eleva à enésima potência toda a virtualidade do concreto, torna-se tangível, próxima, real — e, neste ensejo, quanto mais se particulariza, mais

universal consegue se tornar. Dá conta de uma problemática que é do homem brasileiro de modo geral, reduzida à sua instância mais setorizada, mais segmentada e mais individualizada. Porque é no Nordeste, cujas condições de vida sempre foram as mais adversas, que as formalizações literárias adquirem um sentido mais pleno, porquanto mais cheio de vigor e de autenticidade. Não é à toa que as formas advindas do Nordeste tenham sido privilegiadas por algumas Vanguardas da década de 60, principalmente, e escolhidas entre tantas outras igualmente populares, mas que não alcançavam o grau de comunicabilidade que as produções nordestinas traziam em potencial.

Observe-se que o uso do termo **popular** traz, neste ensaio, até o momento, uma conotação puramente adjetiva, e que seu emprego significa, até segunda ordem, "do povo", isto é, feita pelo povo e para o povo. É claro que acabo caindo em outra abstração, pois **povo** é também uma palavra cujo sentido já se esvaziou por completo: ora significava toda a população brasileira, como na época colonial; ora um segmento que compreendia a pequena burguesia e os militares, como na época da República; ora os excluídos do poder da classe dirigente, já no século XX.

E quando esclareço que embora aceite que este é um conceito que pode e deve ser historicamente considerado, vez que fundamentais são as determinações de tempo e espaço, devo admitir que me parece um tanto radical demais a postura, por exemplo, de Nelson Werneck Sodré sobre o assunto: para ele, "povo é o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento

progressista e revolucionário da área em que vive"⁷. A meu ver, tal definição acarreta vários questionamentos: se para haver povo, de acordo com Sodré, é necessário um projeto comum que seja antes de tudo progressista ou revolucionário, ainda existirá povo depois de consumada a revolução? Ou, para que o conceito não deixe de existir, haver-se-á de fundar indefinidamente novos horizontes de expectativa progressistas, e assim manter a legitimidade conceitual? Ou ainda, se se acreditar na definição de povo como os excluídos do poder, no caso de a revolução se confirmar, o povo que a fizer deixará por isso de ser povo?

Como se vê, a questão é complicada demais para os poucos limites deste ensaio. Para não alongar demasiado a discussão, tenho que render-me a um denominador comum, para que possa continuar falando do assunto. Simplificando: entendo como povo um conjunto de indivíduos cuja identidade cultural e social não deixa qualquer dúvida, ainda que diferenças de superfície possam estar presentes. É nesse sentido que se pode falar, por exemplo, num povo judeu, ou num povo asiático, ou num povo brasileiro. Acrescente-se que, no caso deste ensaio, é preciso também pensar em povo como "os excluídos do poder", conforme definição já mencionada, por mais precária que seja, ou na falta de outra mais precisa.

E é por essa via que volto a considerar a literatura do Nordeste como literatura do povo. Não na expressão de forma ingênua, parasitária e conservadora, que não passa de uma folclorização do termo, mas como uma produção de segmentos diferenciados da população que se pode fazer

representar tanto pelos cantadores das feiras ou pelos cordelistas como pelos intelectuais que viabilizam com mais sofisticação a problemática específica da região, que desliza metonimicamente para a discussão e a colocação em pauta das questões cujo interesse ultrapassa de longe o regional, para se afirmar como nacional e até como universal: "Pode-se falar de uma arte e de uma literatura universais, do mesmo modo que se fala de uma realidade internacional, isto é, como a generalização das particularidades nacionais. Assim como o universal não existe senão nos particulares, o internacional não existe senão nos nacionais e são estes, na sua diversidade e na sua identidade, que dão à realidade internacional seu caráter específico"⁸.

2. ISEB, CPC, MCP

A ligação das Vanguardas com a literatura do Nordeste tem antecedentes que não podem deixar de ser veiculados, para uma melhor compreensão de suas causas e quicã de seus efeitos. O caminho percorrido foi longo, árduo e rico em detalhes que podem funcionar como inícios da razão da escolha dos temas e formas nordestinos (paradoxalmente, tão apegados à tradição e à conservação do já consagrado) pelos intelectuais que se tinham como vanguardistas na década de 60. Estes e outros, conscientes do subdesenvolvimento do país, se propuseram a discutir os problemas específicos da realidade brasileira, de início quase amadoristicamente, com a criação do IBESP: Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política, em 1952. Como a "nata" da intelectualidade, naquela época, se concentrava no eixo Rio-São Paulo, nada

mais coerente que a escolha de um lugar eqüidistante para as reuniões: Itatiaia, na sede do Parque Nacional. Segundo Hêlio Jaguaribe⁹, que pertencia ao grupo carioca do IPESP, a dissolução do Instituto se deu principalmente por falta de apoio oficial, mas a urgência da manutenção de um órgão que se pudesse assemelhar ao **Collège de France** (a velha submissão cultural...) deu margem a que, com a extinção do IPESP, pudesse surgir em seu lugar o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), em 1955, agora subvencionado pelo governo federal, numa época em que, impulsionado por uma ideologia **à la JK**, o Brasil não mais se conformava em ser subdesenvolvido e investia todo o seu potencial político, econômico, social e intelectual na transformação em "país em desenvolvimento".

O ISEB foi, sem dúvida, um órgão que tinha tudo para dar certo. A carência de verbas era compensada pelo altruísmo de seus membros, que chegaram a abrir mão de seus próprios vencimentos para que não faltassem recursos para a realização de pesquisas e a publicação de livros.¹⁰ Com isso, a produção iseblana pode ser considerada, sem favor, uma produção de alto nível, tanto na área da Sociologia, como na da História, na da Economia, na da Ciência Política e na da Filosofia.

Não se estranhe o fato de haver entre seus membros pensadores que, embora endossassem as teses desenvolvimentistas do governo JK — para isso o ISEB fora criado — se vinculasse, teoricamente, a outras correntes políticas que negavam na essência a exacerbação do capitalismo que a ideologia do desenvolvimentismo carregou de quebra. O que

poderia parecer uma contradição: o Estado patrocinando uma produção teórica de esquerda, ao mesmo tempo que, na prática, comprometia-se a mais não poder com o imperialismo capitalista alienígena, cuja ideologia de direita acabava sendo a outra face da moeda, impossível de ser dissociada sem descaracterizá-la como tal.

No entanto, a aparente contradição pode ser pensada por outra via: quando os isebianos se unem para acabar com a alienação (conceito básico que todos repudiam) para investir num projeto progressista (indústria, principalmente), o nacionalismo desenvolvimentista se torna um denominador mais ou menos comum, que apazigua as consciências e escamoteia as divergências ideológicas entre os intelectuais que integravam o ISEB e o Estado capitalista. Caio Navarro de Toledo, em **ISEB: fábrica de ideologias**, tem uma perspectiva crítica que, conquanto reconheça a importância com que se revestiu praticamente toda a produção isebiana, não faz por menos quando assinala o discurso de certa maneira culpado, do próprio JK, na cerimônia de encerramento do primeiro curso do ISEB: "[os estudos que ali se faziam] 'com métodos científicos e racionais, **sem preconceitos ou sectarismos**. Mais do que uma tribuna brilhante, o ISEB quer ser um laboratório de pesquisas da realidade brasileira, visando conhecê-la e dar direção feliz ao processo do seu desenvolvimento. Sua única bandeira é o "amor ao Brasil" "¹¹. O grifo é meu, para marcar a presença dessas palavras cujo conteúdo, embora negado, não deixava de se fazer notar, mas, como não estou invocando a Psicanálise para justificar esta análise de texto, deixo apenas este registro.

Para não alongar demasiado esta digressão, que não tem outro propósito senão o de investigar as origens filosóficas e ideológicas da ligação das Vanguardas com a cultura popular, só falta acentuar um pormenor: o de essa intelectualidade que compunha o ISEB se auto-referenciar/reverenciar como portadora de uma missão de indiscutível dignidade, qual fosse a de promover e difundir a conscientização do povo brasileiro. Maria Sylvia de Carvalho Franco, na apresentação do livro de Caio Navarro de Toledo, não deixa de chamar a atenção para esse fato: "Decorrem, desse privilégio atribuído à consciência, sua concepção nitidamente instrumental do saber e o papel oferecido ao intelectual, de servir de intérprete às consciências menos esclarecidas e de promover a racionalização da sociedade através do planeamento"¹².

Eis aí a semente que germinaria com vigor extraordinário e cujos frutos ideológicos medrariam com espantosa rapidez: é do ISEB que sai, por exemplo, Carlos Estevam Martins, carregando consigo todo esse ideário didático-paternalista-autoritário, que culminaria com a criação do CPC (Centro Popular de Cultura), de onde foi o primeiro Presidente. mas disso falarei adiante.

Seja como for, o desenvolvimentismo do período JK é um fato. Com ou sem a ideologia alienígena que, de quebra, acompanhava o **know how**. E com a agudização das contradições sociais, agora muito mais explícitas, geradas pelo processo da industrialização, que promove com enorme nitidez uma defasagem social, econômica e política entre patrões e proletários, traduzida no campo das artes pelos conceitos de arte de elite e arte popular.

Em termos de Brasil, considerando a época do desenvolvimentismo, fica difícil pensar na arte de elite tal como a definem os estudiosos mais respeitados. Arnold Hauser, por exemplo¹³, para quem esta arte, que ele chama de superior, é aquela que intrinsecamente se engendra na própria problemática existencial da vida, sendo portanto de natureza essencialmente dialética, em que as tensões entre os pontos de vista condicionados pela cultura comparecem para lhe outorgar **status** diferenciado e diferenciador. Ora, se pensarmos na época que este trabalho tenta cobrir, embora de maneira parcial, o que se vai encontrar no Brasil como arte "de elite" é nada mais nada menos que o Concretismo, que de superior só tinha mesmo a carcaça, que mais servia para ocultar as dissidências internas de seus adeptos e promover relações com seus antagonistas, mas que de sentido problematizador ou existencial carecia por completo. Nesse sentido, a despeito das críticas que se lhe dirigiram, o **Romance de Trinta** ainda levava grande vantagem, para invocar novamente o Professor Antônio Cândido.

No entanto, a despeito de suas falácias, o Concretismo vingou e deu frutos — alguns dos quais não completamente azedos, como o fato de ter colocado em prática um projeto antigo de Oswald de Andrade, o de fazer poesia de exportação. Se bem que os meios de comunicação e de difusão fossem outros — da massa — coisa que não existia na época do homem sem profissão.

Num tal contexto artístico, formalista por natureza, ainda que com as exceções de praxe (por exemplo, com a conotação política que adquiriu, após fazer contato com o

grupo **Tendência**), a problematização da existência, que segundo os estudiosos, é a mola-mestra da arte superior, ficava não só distante como completamente ausente. Foi preciso que uma nova Vanguarda brotasse do próprio interior do Concretismo, para que se saísse das puras elucubrações formais que não passavam de novidades vanguardistas, a despeito da invocação sistemática de teorias sofisticadas, cujo respaldo eram as "ideas in action", o "make it new", as "máscaras" e a noção de usura de Ezra Pound, além do "princípio único" de Confúcio e dos ideogramas chineses. Neste ponto, o Concretismo se podia autodenominar, com razões de sobra, arte de elite — mas apenas pela dificuldade de acesso a este manancial teórico. Quanto a ter sido arte superior, é uma outra história.

Arte de elite e arte popular

Se é controversa a questão da arte de elite, coisa de minorias, imagine-se a da arte popular que, só por sua natureza quantitativa e infinitamente diversificada já dificulta de saída a abordagem, em decorrência da própria confusão terminológica, que cumpre agora esclarecer, para evitar que se continue usando a palavra em função apenas adjetiva, conforme anunciei no início (cf. p.6). Voltando a Hauser¹⁴, a primeira distinção a ser feita é aquela entre **arte do povo** e **arte popular**, pois que as diferenças entre ambas são tantas e tão fundamentais que se torna praticamente impossível usar uma expressão em lugar de outra, pelas consequências que tal imprecisão poderia gerar quanto à comunicação e à inteligibilidade.

No entanto, ambas têm um elemento em comum, que importa ressaltar: para a outra arte, a de elite, estas são formas não apenas inferiores, mas formas de "não arte", uma por seu caráter lúdico e ornamental (arte do povo) e outra por não passar de entretenimento e passatempo (arte popular). Feita esta ressalva, cumpre mostrar as diferenças:

Na **arte do povo** implica o caráter coletivo de sua prática, que instaura uma homogeneidade entre autoria e recepção, a ponto de ocorrer de fato uma despersonalização quanto a qualquer desses dois pólos. Além do mais, como é de se esperar, predomina o típico sobre o individual, que faz com que as modificações que ocorrem sejam tão lentas que se tornam praticamente imperceptíveis. O sucesso das formas consagradas é a própria justificativa de sua repetição, de modo que a arte do povo, que é feita principalmente por camponeses, adquire um caráter apenas utilitário ou decorativo: só existe em função da satisfação de suas necessidades, e para se falar com maior chance de acerto, é muito mais um artesanato — que me desculpem o caráter classista desta definição.

A **arte popular**, ao contrário, se afirma como arte de massa por sua própria natureza urbana e mercantilista. Ao contrário da arte do povo, utilitária, artesanal, a arte popular se engendra a partir de uma perspectiva profissional que, visando ao consumo, lança mão de todas as estratégias da técnica e do **marketing** para ocupar um espaço que tem como seu. Nesse sentido, a arte popular opera sobre um pano de fundo bordado com cifrões, e seus promotores não hesitam na criação de demandas artificiais para manipular a

seu belprazer as "necessidades" do público. As regras do jogo são bem definidas, rigorosas, rígidas, implacáveis, uma vez que seu objetivo é único: produzir objetos artísticos que sejam antes de mais nada rentáveis, remuneradores. A autoria é necessariamente marcada, pois deia depende o sucesso e o aumento do saldo bancário de seus... artistas.

Quanto à recepção, se bem que diferenciada igualmente em função da marca da autoria, acaba por indiferenciar-se no que se refere à uniformização do gosto, à dependência espiritual e à sujeição aos padrões "globais"...

Como se vê, o que se tem como popular, pelo menos no início dos anos 60, acaba guardando em sua essência inúmeras marcas e traços daquilo que, mais que popular, é do povo. Por outro lado, não se pode deixar de considerar, nessa época, um fenômeno social que concorreu decisivamente tanto para a transformação ocorrida no seio das Vanguardas, colorindo com novas nuances o perfil do receptor, como na vida política brasileira de modo geral. Esse fenômeno foi a ascensão das massas (operária e camponesa), que começavam a se fazer notar e que passaram a constituir um público verdadeiramente considerável em potencial, público esse que era preciso educar, catequizar, politizar. É pela emergência das massas, que corriam o perigo de se tornarem presas fáceis da sociedade de consumo, que artistas (alguns advindos do Concretismo) e intelectuais (alguns advindos do ISEB) decidem evitar que tal catástrofe aconteça, e assim são criados, no Recife, o MCP (Movimento de Cultura Popular) e no Rio o CPC (Centro Popular de Cultura). É quando a ligação das Vanguardas com o Nordeste

vai ocorrer de maneira mais nítida, embora em parte equivocada pela base. Mas vamos por partes:

Com relação ao MCP, a própria instância de ter brotado no Nordeste já elimina alguns equívocos em que o CPC (carioca, a princípio) acabou por incorrer. Quanto ao mais, só o fato de ter Paulo Freire como ideólogo, já serve de aval para aquilo que produziu de fato, e que não se limitou às realizações de arte, embora fossem estas suas intenções primordiais: "O MCP encenou peças que encaminhavam, conscientizavam o nosso povo quanto à solução de problemas candentes e permanentes nossos. Agora, a maneira de tratar esses temas: artística"¹⁵, conforme revela Germano Coelho, presidente do MCP de 1961 a 1964.

A contribuição de Paulo Freire foi um fator decisivo para o sucesso do MCP, pelo menos enquanto vigiu este órgão. Rejeitando os conteúdos tradicionais, em que o povo jamais passava de objeto manipulado pelos detentores do poder, fossem quem fossem, este pensador, através de um método, pregava uma conscientização que só não era nova porque nunca teria havido uma velha que justificasse a utilização do termo. Paulo Freire propugnava pela transformação da consciência ingênua em consciência crítica: diálogo em lugar de polêmica, objetividade em lugar de emocionalidade, aceitação de mudanças e abertura para o novo em lugar da recusa às mudanças pela tendência de estabelecer julgamento pelos parâmetros da tradição, racionalidade na interpretação dos problemas onde só havia simplicidade quando não simplicioriedade. Para Paulo Freire, o projeto de conscientização e de politização seria viabilizado tanto pela educação como

pela arte, e neste ponto reside a pedra-de-toque da diferença pragmática entre o MCP e o CPC, como veremos. O MCP se propunha a elevar o nível cultural do povo, e para isto dispunha do apoio oficial do Estado de Pernambuco, embora sua definição primeira fosse a de ser um órgão rigorosamente apolítico, voltado unicamente para projetos que permitissem ao povo transformar-se de objeto em sujeito de sua própria história: "deflagrar, na comunidade, a paixão do saber". "Educar para a liberdade". "Educar informando".¹⁶

De fato, se observarmos o espectro das realizações do MCP na comunidade nordestina — pernambucana, pelo menos —, não há como negar que o projeto pedagógico de Paulo Freire teve todos os desdobramentos a que tinha direito: criaram-se escolas, clubes de mães, círculos de pais, centro de artes plásticas, centros artesanais, galeria de arte, escola de motoristas mecânicos, cursos de montadores de rádio, praças de cultura, teatros e clubes de teatro, editora, companhia cinematográfica e deu-se ênfase especial à campanha de alfabetização. Enfim, o MCP só não realizou mais porque foi extinto sumariamente após o golpe de 64, como era óbvio, por sua vinculação com o governo Arraes.

No entanto, todo esse sistema artístico-pedagógico emecepista, que inspirou as atividades do CPC, sofreu distorções fundamentais quando posto em prática pelo grupo carioca. Para começar, pela decretação sumária da subserviência da arte ao programa político, que nada mais fazia que descaracterizá-la como arte e transformá-la numa

caricatura de si mesma.

Interpretando a seu modo o papel que o intelectual deveria desempenhar na conscientização do povo, e deixando passar todos os resquícios de sua formação isebiana, Carlos Estevam Martins não esconde o jogo, quando escreve, em 1978, a "História do CPC":¹⁷ "Não havia exigências em termos de criação estética, e a filosofia dominante no CPC era essa: a forma não interessava enquanto expressão do artista. O que interessava era o conteúdo e a forma enquanto comunicação com o público, como o nosso público".¹⁸

Tais colocações parecem deixar muito claros os antecedentes ideológico-filosóficos que as inspiraram. São argumentos que perpassam praticamente todos os textos dos participantes do CPC, de modo geral: o conteúdo precede a forma, que nada mais é do que um veículo que o transporta. Acreditando (na época, pelo menos) que trabalhar as formas apenas significa uma sujeição a princípios estéticos de uma concepção acadêmica de arte, Ferreira Gullar, em **Vanguarda e subdesenvolvimento**, endossa sem restrições a postura do CPC, afirmando que "a prioridade do conteúdo sobre a forma, na arte, é que determina a transformação das estruturas, a renovação, a superação do velho pelo novo. Assim, ao contrário do que pretendem afirmar os corifeus do vanguardismo formalista, a verdadeira renovação — aquela que é realmente revolucionária e conseqüente, na sociedade como na arte — resulta da emersão do conteúdo novo, isto é, da particularidade, do fato histórico, social e culturalmente determinado que exige a melhor forma possível para se expressar".¹⁹

É claro que Gullar tem como interlocutores os concretistas, cuja exacerbação formal já havia chegado às últimas conseqüências, e cuja pertinência estava sendo agora posta em xeque pelo poeta, até mesmo porque ele levanta uma questão que merece algum destaque: até que ponto é relevante, num país subdesenvolvido como o Brasil, uma produção de Vanguarda que se possa dar ao luxo de situar-se nos altos píncaros das formalizações e experimentalismos estéticos justificáveis na Europa mas discutíveis aqui? Mas em que pese a argumentação sem dúvida brilhante do autor de **Cultura posta em questão**, não há como escamotear o fato de o seu pensamento operar-se sobre um certo mecanicismo, ou seja, o de que as "infra-estruturas" econômicas e sociais determinam direta e verticalmente a produção "superestrutural" da arte, para usar o jargão marxista que lhe é tão peculiar. Esquece-se o nosso poeta da existência da possibilidade de uma formulação, digamos, horizontal (do imaginário europeu para o brasileiro), sem que com isto se entenda uma defesa dos malabarismos esteticistas dos herdeiros de Ezra Pound. Na verdade, para o que entendo, esta discussão é nada menos que estéril. Por mais que os cepecistas bradem "Viva o conteúdo! (...) A obra é o conteúdo (...)"²⁰, etc, ou por mais que os concretistas invistam nas formas todo o seu potencial de produção, insisto que tal dicotomia não convence e ainda prefiro Benjamin, para quem "o engajamento de uma obra só pode ser politicamente correto se a obra for literariamente correta. Ou seja: o engajamento político contém uma opção literária. E é exatamente essa opção

literária implícita ou explicitamente contida na opção política que constitui a qualidade da obra"²¹. Mas quem era que estava interessado na qualidade da obra entre os ideólogos e obreiros cepecistas? Sua opção era muito clara: veicular a mensagem, fazê-la chegar às massas, conscientizar o povo etc. Se havia alguma "arte" neste particular, tenha-se em conta apenas o "engenho", sem dúvida operacional, de apelar para uma linguagem simples do povo, cujo efeito de comunicação fosse imediato e cuja rentabilidade se traduzisse por uma compreensão instantânea por parte dos receptores: "Foi daí que surgiu esta concepção do CPC de que deveríamos usar as formas populares e recheá-las com o melhor conteúdo ideológico possível"²². É hora e vez de Nordeste, novamente. Se a intenção era comunicar-se com o público, se o público a quem os cepecistas se dirigiam era a "massa", se já havia uma forma cuja recepção era assegurada pela própria identificação do "povo" com essa linguagem, por qual razão haver-se-ia de perder tempo na pesquisa de outra expressão? Gullar, com sua habitual sinceridade, não nega a estratégia: "pelo meu próprio comportamento político, eu tinha que começar por uma linguagem que fosse mais perto da linguagem do cordel e foi por aí que recomecei".²³

Não pretendo pôr em dúvida as boas intenções de quem se propôs tão importante tarefa. Mesmo porque, segundo seu próprio depoimento em "Cultura posta em questão"²⁴, Gullar deixa claro que a proposta do CPC era trabalhar "com" o povo, e não "para" o povo. Infelizmente tal intento não logrou o êxito que dele se esperava. Como não quero

estender a discussão do problema mais do que o necessário, permitir-me-ei enfatizar apenas um aspecto, que subjaz à questão da maneira mais subreptícia: o autoritarismo, que perpassa desde as produções mais "sofisticadas" cujos espectadores eram os estudantes da UNE, até as mais "populares", ou seja, a difusão do ideário cepecista através dos folhetos de cordel. Fazendo vista grossa às reivindicações cuja autoria fosse do próprio povo brasileiro, os participantes do CPC acabam por exercer uma prática completamente arbitrária em relação às classes populares. Nesse sentido, convém lembrar que eles se apossaram, na medida de suas conveniências, tanto das concepções de arte "do povo" como das de "arte popular". Aqui, ao não abrir mão dos meios de comunicação de massa para a veiculação de suas propostas e para a propaganda de suas manifestações "artísticas"; ali, para apoderar-se de uma linguagem mais ou menos estática, conservadora e tradicional, com o único intuito de fazê-la meio para atingir fins que eram muito mais deles, cepecistas, que do povo em si mesmo.

Lembre-se ainda que falar pelo outro, mesmo que para defender os interesses desse outro, é ainda uma postura autoritária, pois que, ao fazê-lo, nega-se a este o direito de se expressar em sua própria linguagem. É imaginar que este novo discurso terá mais eficácia pelo simples fato de ser proferido por uma elite intelectual; conquanto o dialeto seja emprestado. E é uma falácia; acima de tudo. Como diz Hauser, "Las clases inferiores miran con absoluta indiferencia, cuando non con hastío, todo aquello que

pertence a las circunstancias de su vida diaria, de sus problemas y preocupaciones cotidianos"²⁵. Os cepecistas, acreditando atingir o povo ao usar a linguagem deste, não só não obtiveram o êxito que esperavam como ainda acabaram por se tornar, eles próprios, os consumidores da "arte" que produziam — e neste sentido, ironicamente, aproximavam-se da indiferenciação entre produção e consumo, que existe na arte do povo. Com referência ao interesse do povo por seus próprios temas e pela utilização de sua própria linguagem, a questão muda de figura: no próprio cordel, o imaginário tece histórias fantásticas, cujos personagens são reis, rainhas e príncipes (considere-se seu comprometimento com uma visão feudal). No que não se pode negar inteiramente razão ao "pensador" Joãozinho Trinta, pelo menos na primeira parte de sua famosa frase "Povo gosta de luxo, quem gosta de miséria é intelectual; entretanto, como disse, algo dela se aproveita; quanto ao mais, a história tem provado o contrário: intelectual não gosta nada de miséria, no que faz muito bem, aliás. Embora certos Pignataris não possam perdoar os Reis Velôs, por tão grande pecado.

No entanto, a absolvição que lhes pode ser concedida quanto a este detalhe, deve ser revista no que toca à utilização das formas nordetinas pelo projeto cordelista do CPC. Acreditando aproximar-se das massas através da assimilação dos mecanismos de sua "cultura", os cepecistas, sabedores da remuneração que a cultura de massa confere aos que a produzem (note-se ainda o fato de o CPC ser uma empresa, e não uma sociedade civil, como o MCP), deviam pensar

que, agindo daquela forma, fariam jus aos lucros previstos, mesmo que esses lucros não fossem apenas os de natureza pecuniária: o comércio em que investiam praticamente todo o **Capital** era o de idéias, mas os mecanismos eram os mesmos dos utilizados pela arte popular, de modo geral. Era uma prática deslocada, daí o seu fracasso. O que poderia ser válido para uma operação comercial não o seria necessariamente para uma ideológica. Além do mais, os cepecistas, utilizando, do popular a técnica e do povo os arquétipos, não se deram conta de que acabavam por reproduzir formas conservadoras e unívocas, o que só encontra justificativa se nos lembrarmos de que o norte de sua bússola eram as orientações (melhor: a orientação) do partido político que estava à frente e por trás de tudo que produziam. A dialética de seu materialismo era, portanto, mais uma questão de teoria que de prática. O pensamento unificado era um guia seguro, que evitava deturpações e impedia que seus seguidores se transviassem. Hoje, só para ilustrar a veracidade desse argumento, invoco novamente Gullar, em uma entrevista a **Isto é**: "Quando havia um comitê cultural, as propostas já vinham decantadas, menos malucas."²⁶

A unanimidade de opinião era, pois, uma espécie de pré-requisito para quem quisesse se engajar nas fileiras do CPC, para realizar a "arte popular revolucionária" que, de arte não tinha nada, que carecia por completo de ser popular pois que produzida por intelectuais, e que, além do mais, se destinava à difusão e preservação do **statu quo** (a ascensão das massas).

No entanto, o problema central que motivou este meu ensaio é o da utilização da forma nordestina do cordel, embora exista uma certa coerência dos cepecistas no que diz respeito ao fato de que os folhetos já eram utilizados como veiculadores de informação, e tinham portanto um potencial pedagógico sem dúvida considerável.

A utilização da forma nordestina do cordel pelos intelectuais e "artistas" do CPC tem um pecado mais grave, que já se manifesta no discurso culpado de seu anteprojecto de manifesto: "lidamos com um público artisticamente inculto, inserido a tal ponto em seu contexto imediato que lhe está vedado participar da problemática específica da arte".²⁷ Uma frase assim merece um exame mais cuidadoso: primeiro, porque nivela por baixo o público que seria o receptor das "obras" do CPC; como se sabe, os consumidores eram, na maior parte, os próprios cepecistas. Segundo porque infere que usar a forma do cordel é a mais adequada e tal comportamento carrega consigo uma identificação do Nordeste com a "não arte" ou com as formas "menores" da arte, no que a discriminação fica mais clara. E terceiro, porque traz uma contradição com outra parte do mesmo anteprojecto, que se torna assim um verdadeiro saco de gatos: "o artista do CPC não tem como seu público exclusivamente a classe revolucionária. De fato, sua obrigação é muito mais ampla, pois ele deve dirigir-se a todo o povo. O importante, no entanto, é que ao ir aos mais diversos setores do povo, ao formular **artisticamente** os problemas específicos que aí encontra, o artista deve ir munido do ponto de vista da classe revolucionária (...)"²⁸.

Novamente tenho que recorrer ao grifo, para marcar melhor a antinomia, e não fazer acusações que podem parecer gratuitas.

Se o problema era arranjar uma linguagem que, segundo os cepecistas, pudesse chegar mais perto do homem do povo e por ele ser compreendida e assimilados os seus conteúdos, a solução pela forma de cordel não foi das mais felizes. Toda linguagem traz, intrinsecamente, a marca de quem a produziu e a presença do interlocutor a quem se dirige. É por esta razão que os "artistas" do CPC, mesmo quando cuidavam estar usando uma linguagem do povo, não conseguiam impedir que perpassassem seus textos as suas marcas de classe: a linguagem é um instrumento diferenciador, que revela muito mais do que parece dizer. É só uma questão de "ver com os olhos livres". Assim, o uso de certos termos, de certas construções sintáticas, de certa riqueza vocabular, acaba por trair a origem de sua produção e não se poder autodenominar literatura do povo. Observe-se, por exemplo, este trecho de "João Boa Morte"²⁹, de Ferreira Gular, em que a inversão, não obstante em redondilha, lembra mais um texto erudito: "Olhava para Maria/ sua mulher, que a tristeza/na luta de todo dia/ tão depressa envelheceu". Ou este verso, onde a sofisticação se marca no léxico: "na dura faina da roça", ou ainda este fim de estrofe, que é um primor de sintaxe: "ia morrer sem comida/aquele de cuja lida/ tanta comida nascera".

Diante de tais recursos de linguagem, como entender "João Boa Morte" como literatura de cordel, se as marcas que contém são de linguagem de elite? Sô se for aceitando, ao contrário do que os cepecistas pregavam, que os receptores

a quem esses textos se dirigiam eram os próprios, num verdadeiro circuito autofágico. E o mais grave: cuidando assumir as formas "do povo", estas elites não convenciam como povo e se descaracterizavam como elites, assim como cuidando privilegiar o conteúdo, tornaram-se, essencialmente, formalistas, como denuncia José Arrabal: "Existiu um padrão CPC. Toda uma homogeneidade no modo de agir e de praticar o cepecismo. Desde a postura cepecista à retórica do seu discurso imperativo. A forma cepecista como uma rigidez".³⁰

3. Balanço

Tais colocações fazem sentir a necessidade de voltar a Hauser, nesta tentativa de desmitificar o Centro Popular de Cultura pela própria análise de suas propostas e de seus resultados: "Un arte carece de sentido cuando sus elementos formales non tiénen función de contenido, y parece carente de sentido cuando esta función no se percibe o cuando la forma causa el efecto de algo arbitrario o extravagante"³¹.

Mesmo que se considerem as incoerências entre arte e não-arte no CPC, isto é, mesmo que os próprios cepecistas não se tenham resolvido definir como artistas ou ideólogos apenas, o que importa aqui registrar é a validade de sua experiência: são tantos os descaminhos que trilharam que, se não podem hoje indicar um itinerário do como fazer, devem saber pelo menos qual a melhor maneira do como não fazer: como não fazer arte, como não fazer revolução.

NOTAS

1. HJELMSLEV, L. 1975.
2. CHAUI, M. 1980.
3. FOUCAULT, M. 1979, p. 34.
4. BOSI, E. 1972, p. 21
5. id. ib., p. 23.
6. CÂNDIDO, A. 1973.
7. SODRÉ, N. W. 1962, p. 22.
8. GULLAR, F. 1978, p. 79.
9. JAGUARIBE, H. 1977.
10. id. ib.
11. TOLEDO, C. N. 1974, p. 33.
12. id. ib., p. 11.
13. HAUSER, A. 1961.
14. id. ib.
15. "Que foi o MCP?" In: **Arte em revista** nº 3, São Paulo, CEAC, 1983.
16. "Que é o MCP?" In: id. ib., p. 69.
17. MARTINS, C.E. 1983-b, p. 77.
18. id. ib. p. 81.
19. GULLAR, F. op. cit. p. 74/75.
20. ARRABAL, J. 1983, p. 132.
21. HOLLANDA, H. B., 1980-a, p. 27.

22. MARTINS, C.E., 1983-b, p. 81.
23. GULLAR, F. In: HOLLANDA, H. B. 1980-b, p. 66.
24. ————. 1983, p. 85,
25. HAUSER, A. 1961, p. 397.
26. **Isto é** nº 390, p. 46.
27. MARTINS, C.E. 1983-a, p. 75.
28. id.ib. p. 71
29. GULLAR, F. 1980, p. 178.
30. ARRABAL, J. op. cit. p. 138.
31. HAUSER, A. op. cit., p. 469.

BIBLIOGRAFIA

1. ALMEIDA, Mauro W. "Leituras do cordel". In: **Arte em revista** nº 3. São Paulo, CEAC, 1983.
2. ARANTES, Antônio. "Pelo estudo dos folhetos no contexto de sua produção". In: **Arte em revista** nº 3, São Paulo, CEAC, 1983.
3. ARRABAL, José. "O CPC da UNE". In: **O nacional e o popular** - Teatro, São Paulo, Brasiliense, 1983.
4. BARTRA, Eli. "Retorno de um mito: a arte popular". In: **Arte em revista** nº 3, São Paulo, CEAC, 1983.
5. BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**. Petrópolis, Vozes, 1981.
6. CÂNDIDO, Antônio. "Desenvolvimento e subdesenvolvimento". In: **Argumento**. Rio, Paz e Terra, out. de 1973.
7. CHAMIE, Mário. "O fascismo de Erza Pound". In: **A linguagem virtual**. São Paulo, Quiron, 1976.

8. CHAUI, Marilena de Sousa. **Cultura e democracia.** São Paulo, Ed. Moderna, 1980.
9. CORTEZ, Marcius Frederico. "Relações de classe na literatura de cordel". In: **Revista Tempo Brasileiro**, 1966.
10. ESCARPIT, Robert. **Le littéraire et le social.** Paris, Flammarion, 1970.
11. FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Trad. de Roberto Machado. Rio, Graal, 1979.
12. GULLAR, J. R. Ferreira. "Cultura posta em questão". In: **Arte em revista** nº 3, São Paulo, CEAC, 1983.
13. ———. **Toda poesia.** Rio, Civ. Brasileira, 1980.
14. ———. **Vanguarda e subdesenvolvimento.** Rio, Civ. Brasileira, 2. ed., 1978.
15. HAUSER, Arnold. **Introducción a la historia del arte.** 2. ed., Madrid, Guadarrama, 1961.
16. HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem.** Trad. de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo, Perspectiva, 1975.
17. HOLLANDA, Heloísa B. de e GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60.** 3. ed. São Paulo, Brasiliense, 1984.
18. ———. **Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde.** São Paulo, Brasiliense, 1980-a.
19. ——— e PEREIRA, Carlos Alberto. **Patrulhas ideológicas Marca Reg.** São Paulo, Brasiliense, 1980-b.
20. ISTO É - nº 390. São Paulo, Gazeta Mercantil, 13.06.84.
21. JAGUARIBE, Hélio. **Desenvolvimento econômico e desenvolvimento político.** 2. ed., Rio Paz e Terra, 1968.

22. ————. "20 anos-Breves reflexões sobre o IPESP e o ISEB". In: **Jornal do Brasil**. Rio, 25.09.77, Cad. Especial.
23. LAFETÁ, João Luiz. "Traduzir-se (ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar)". In: **O nacional e o popular - Literatura**. São Paulo, Brasiliense, 1982.
24. LEITE, Sebastião Uchoa. "Cultura popular: esboço de uma resenha crítica". In: **Encontros com a civ. brasileira**. Rio, Civ. Brasileira, setembro de 1965.
25. LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da cultura de massa**. Rio, Paz e Terra, 1978.
26. MARTINS, Carlos Estevam. "Anteprojeto do manifesto do CPC". In: **Arte em revista** nº 1. São Paulo, CEAC, 1983-a.
27. ————. "História do CPC". In: **Arte em revista** nº 3. São Paulo, CEAC, 1983-b.
28. PAIVA, Vanilda Pereira. **Paulo Freire e o nacionalismo desenvolvimentista**. Rio, Civ. Brasileira, 1980.
29. PEDROSA, Mário. "Arte culta e arte popular". In: **Arte em revista** nº 3. São Paulo CEAC, 1983.
30. PORTELLA, Eduardo. **Vanguarda e cultura de massa**. Rio, Tempo Brasileiro, 1978.
31. "Que foi o MCP?" In: **Arte em revista** nº 3. São Paulo, CEAC, 1983.
32. RAMOS, A. Guerreiro. **A redução sociológica**. 2.ed., Rio, Tempo Brasileiro, 1965.
33. SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis, Vozes, 1977.
34. SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política". In: **O pai de família**. Rio, Paz e Terra, 1978.

35. SODRÉ, Nelson Werneck. **A verdade sobre o ISEB.** Rio, Avenir, 1978.
36. ————. **Quem é o povo do Brasil?** Rio, Civ. Brasileira, 1962. (Coleção "Cadernos do povo brasileiro" - nº 2.).
37. TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB: Fábrica de ideologias.** São Paulo, Ática, 1982.
38. TORRE, Guillermo de. "Populismo". In: **Historia de las literaturas de vanguardia.** Tomo III. Madrid, Guadarrama, 1971.
39. TROTSKI, Leon. **Literatura e revolução.** Trad. de Moniz Bandeira. Rio, Zahar, 1980.

MARIA DE LOURDES ABREU DE OLIVEIRA*

O VISUAL NA ESCRITURA — A REVOLUÇÃO DO OLHAR

RESUMO

O visual na escritura — a revolução do olhar - O visual entre o homem da Idade Média e o contemporâneo. Presença da máquina e realização de dois mitos: o de Ícaro e o da imagem total. Importância do olhar e o do olho armado na escritura brasileira contemporânea.

ABSTRACT

The visual in the literary writing — The revolution of looking. The visual from the man of the Middle Ages to the contemporary man. The presence of the machine and the realizing of two myths: the myth of Icarus and the myth of the total image. The importance of looking and of the armed eye in the Brazilian contemporary literary writing.

* Professora Adjunta IV dos Cursos de Literatura Portuguesa (Graduação) e Ciência da Literatura (Pós-Graduação: Mestrado em Letras), do Departamento de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.
Doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma
longe de mil mil metros.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO*

Uma paisagem mais serena
mais estruturada se avista:
todas, de um avião,
são de mapa ou cubistas.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

Entre o Homem da Idade Média e o homem contemporâneo existe um profundo fosso separando-os. Enquanto o primeiro mora num mundo geocêntrico; o segundo mora num planeta que se desloca, girando sobre si mesmo, a seguir o séquito majestoso do sol. Enquanto o primeiro mede o mundo passo a passo, constatando-o diretamente através dos sentidos; o segundo de-vassa-o de olhos armados na esteira do roncar agressivo dos jatos ou na rota de foguetes interplanetários. Enquanto o homem medieval manifesta a sua verdade na construção de grandes catedrais; o homem da atualidade fala sua essência através da máquina. Pela máquina ele realiza dois mitos que sempre moraram em seu imaginário: o mito de Ícaro e o mito da imagem total.

Inventando o avião, ele quebra as rotinas de tempo e espaço. E uma nova visão de mundo se impõe. Lá do alto, ele se debruça sobre a terra e olha-a. Gertrude Stein descobre com surpresa a América vista de cima, quando voa pela primeira vez:

Foi então de certa maneira que comecei a saber como era o chão. As seções quadradas de terra compõem um quadro e ir sobre a América assim dessa maneira faz qualquer um saber por que a pintura pós-cubista era o que era, a linha vagueante de Masson estava lá, a linha confusa de Picasso indo e vindo e seguindo ela mesma até um começo estava lá, a solução simples de Braque estava lá e suponho que Leger devesse estar lá mas não o via por lá¹.

Gagárin, o astronauta soviético, voa mais alto, olha e

exclama, emocionado: "A terra é azul".

A preocupação de resgatar sua imagem das garras devastadoras do tempo habita o coração do homem, sem dúvida, desde o momento em que ele constatou a morte e desintegração de seu semelhante. Os antigos egípcios construíram pirâmides para guardar múmias e máscaras de mortos poderosos. Durante séculos, monarcas e nobres buscaram prender sua imagem em retratos pintados. Mas é a máquina que lhe possibilita esta realização mítica: primeiro, através da fotografia, resgate de um instante no tempo; depois, através do cinema, a manutenção de uma duração no tempo.

É o cinema que aproxima o homem do sonho da imagem total, na busca da recuperação de sua forma integral. Ajudado pela máquina, perscruta o universo, estica olhos curiosos, descompõe e recompõe o mundo. O olho da televisão e o olho do cinema tornam-se extensões de seus órgãos visuais. De olhos armados, ele se debruça sobre o mundo. De olhos armados, ele recupera a figura humana estilhaçada pelos caminhos e descaminhos de seu percurso, porque a história do filme mostra que "mais por escolha do que por necessidade ou limitação, o cinema permanece comprometido com a imagem do homem em grau maior do que as outras artes"².

Se existem verdades essenciais separando o homem medieval do homem contemporâneo, existe, todavia, um ponto que os aproxima: a **valorização do visual** pela catedral e pelo cinema, ambos voltados para o povo.

A figura humana era manifesta nas catedrais medievais. Era nos vitrais, nas pinturas, nas esculturas que o povo aprendia a bíblia. De repente, surge a imprensa, ocultando,

pouco a pouco, a sua imagem, na medida em que se passou de uma cultura visual para uma cultura conceitual. Livros e palavras, portadores de opiniões várias, quebraram a pedra em fragmentos, destroçaram o espírito único existente na catedral medieval. E o homem reduziu-se a um rosto a emitir sinais de um corpo escondido. "Na época da cultura da palavra, a alma aprendeu a falar, mas cresceu quase invisível. Este foi o efeito da imprensa"³.

Mas eis que surge o cinema a ensinar a riqueza do gesto, a recuperar o colorido da expressão facial, abrindo caminho para que, através do resgate de sua fragmentação, através da unidade alcançada pela máquina, o homem se torne perceptível de novo, transmitindo suas experiências interiores visualmente.

Sem dúvida, deve-se ao cinema a moderna valorização do corpo. O homem se vê, vendo o outro, não mais se delimita através de conceitos abstratos, mas descortina a sua imagem concreta. Parte para a descoberta do corpo que se impõe cada dia com mais força, livre de artifícios. Reflexo disso, hoje, é a preocupação com as "linhas", haja vista as academias de ginástica que se multiplicam, a crescente importância dos cursos de educação física, os regimes alimentares que homens e mulheres de todas as idades se impõem, as clínicas de cirurgia plástica que proliferam. Reflexo disso é o recente filme de Godard, **Je Vous Salue, Marie**, que gerou tanta polêmica, na medida em que, enriquecendo as diversas versões convencionais da Virgem, nos mostra a Maria urbana que prestigia o próprio corpo, jogando basquete, "curtindo" a vida esportiva e não se envergonhando de sua nudez, como qualquer jovem do século XX.

Essa visualidade da imagem cinematográfica alcança a escritura. O artista não permanece imune à pressão de seu tempo. "A escritura é um ato de solidariedade histórica"⁴. Por conseguinte, o homem contemporâneo é marcadamente visual. A fascinação pelo olhar atinge a literatura, manifesta-se no texto literário.

O olhar não é apanágio da época contemporânea. Dentre os sentidos, talvez seja o olhar o primeiro a ser convocado para perscrutar o mundo. Todavia, a realização desses dois mitos — o de Ícaro e o da imagem total — vão dar ao olhar contemporâneo características próprias. E os caminhos já percorridos vão modificar o ponto de vista do homem da atualidade. Já não se debruça sobre o mundo com um olhar cheio de certezas. Investiga o visto com um olhar cheio de suspeita, "um olhar que já não absolutiza o cogito, porque o situa no interior de uma existência finita e vulnerável, mas sempre inquieta, interrogante"⁵. É um olhar à distância, desconfiado. O voar e o olho armado levam-no a criar um abismo entre sujeito e objeto.

Inquieto, o homem, descobrindo-se, descobre o outro, examina as coisas visíveis. No jogo entre olhar e ser olhado, busca desvelar-se.

Essa fascinação pelo olhar pode ser comprovada na literatura brasileira contemporânea. Tomando-se, ao acaso, alguns textos publicados nestas duas últimas décadas, verifica-se essa prioridade do visual. Para comprovação deste nosso posicionamento, consideremos, inicialmente, **Sala de Armas**⁶, de Nélida Piñon, e constatemos, logo na primeira página do primeiro conto, "Ave do Paraíso", a importância dada ao olhar:

"Ele imaginando a vida difícil pedia desculpas pelo **olhar**, como se lhe assegurasse de que modo devo amá-la" (p. 7 - grifo nosso — continuaremos grifando). E, logo em seguida: "Brilhavam os talheres e o aparelho comprado pensando no dia da festa, para quando ele abrisse os **olhos** encantado" (P. 7).

Em "A Sagrada Família", tirado do mesmo livro, o pai nega o filho pela recusa do olhar: "Porém cerrou os **olhos**, dizendo: o inimigo nasce, **mas** faço questão de não conhecê-lo" (p. 27). E, finalmente, é pelo olhar que o descobre.

E surpreendeu os **olhos** que nunca o vira, o jeito de touro que ele e a mulher haviam inventado. Um rosto que compôs com desagrado. Ele agora existia, pela primeira vez **enxergou** o filho, o território do medo de que procurou se ausentar quase vinte anos (p. 31).

Em *Quando Fui Morto em Cuba*⁷, de Roberto Drummond, são sem conta as referências ao olhar. A personagem central do conto homônimo vai procurar uma vidente que lhe assegura: "— **Vejo** estranhas coisas dentro dos seus **olhos** verdes — ela disse — **vejo** uma viagem inesperada [...] Estou **vendo** tudo dentro dos seus **olhos** verdes, como se fosse um filme... (p. 23).

No mesmo livro, no conto "O rio é um deus castanho", a presença do olhar é contundente. A personagem central refere-se, reiteradas vezes, ao pai que está morrendo dentro do quarto e vê a vizinha de olhos cinza que vai consolá-la: "Todos na sala ficam me **olhando** e a vizinha também me **olha** com seus olhos cinza e eu quero cantar, sim, eu quero cantar

e entro no quarto onde meu pai está morrendo" (p. 37).

Em **Um Copo de Cólera**⁸, de Raduan Nassar, não é menor a importância dada ao olhar, e o visual impera em todo o texto. Vejamos alguns exemplos: "... e foi sempre na mira dos **olhos** dela que comecei a comer o tomate" (p. 8). E: "Por uns momentos lá no quarto nós parecíamos dois estranhos que seriam **observados** por alguém, e este alguém éramos sempre eu e ela, cabendo aos dois ficar de **olho** no que eu ia fazendo..." (p. 10). "...e com **olhos** escondidos **vi** por instantes, embora pequenos e descalços, seus pés cresceram metidos em chinelões" (p. 21). Ou, ainda: "... mas logo tornei a entrar no **foco** dos seus **olhos**, sua cabeça reclinada no encosto da almofada, a pele cor de rosa e apaziguada" (p. 24).

Também em **Essa Terra**⁹, de Antônio Torres, essa característica pode ser comprovada. Consideremos alguns exemplos: "Nelo continua engravatado na corda, sob o **olhar** mudo do patriarca" (p. 35). Observe-se, enfim, a visualidade deste trecho:

Uma **luz** se acendeu ao meu terceiro grito e um homem chegou à janela. Ficou **olhando**. Eles continuaram batendo a minha cabeça no meio-fio. A **luz** entrou no meu **olho**, dura e penetrante, como a dor. Era um **holofote**, era um **facho**, era uma **estrela** (p. 43).

Citar mais referências ao olhar tornar-se-ia cansativo. Ao invés disso, ao invés de se manter a horizontalidade, avancemos na vertical, mergulhemos mais profundamente, buscando desvelar a presença do olhar como forma de investigar o

visto, **buscando** averiguar a presença do olho armado, buscando tornar manifesto o império do visual na elaboração da escritura de Rubem Fonseca, nos contos de **Lúcia McCartney**¹⁰.

Iniciemos pelo conto "Desempelho". É narrado em primeira pessoa. Observamos que o comportamento da personagem principal vai-se modificando a partir da visão que ela tem da plateia. Todo o conto está centrado no olhar. Inicialmente, o lutador de vale-tudo "tenta ver as pessoas na arquibancada" (p. 23). O seu segundo orienta-o: "não fica **olhando** pra arquibancada como um cu de vaca qualquer, que que há? tua mãe está te **olhando**?" (p. 14). E obriga-o a voltar a atenção para seu adversário: "não tira o **olho** dele, deixa a torcida pra lá, **olho** nele..." (p. 14). Buscando saber a quantas anda seu competidor, ele analisa-o pelo olhar:

Olho bem o rosto dele, o cara está com a moral, respira pelo nariz sem trincar os dentes, não há um músculo tenso no seu rosto, sujeito apavorado fica com o **olhar** de cavalo, mas ele está tranquilo, mal se **vê** o branco do seu **olho** (p. 159).

Por sua vez, Rubão, a outra personagem, também tenta analisá-lo, e ele sabe disso por causa do olhar:

... pela primeira vez fica imóvel, a uns dois metros de distância me **olhando**, deve estar pensando em partir para uma finalização — estou zozzo, mas ele é cauteloso, quer ter certeza, sabe que no chão eu sou melhor, e por isso não quer se arriscar, quer me cansar primeiro, não vai no escuro — sinto uma vontade doida de baixar os braços, meus **olhos** ardem de suor ... (p. 16).

Como se pode perceber, é pelo olhar que segue os movimentos das personagens que se busca conhecer o outro. E conhecer é a visão que se tem do outro. Daí, o lutador de vale-tudo modificar o seu conceito da platéia, a partir da visão de seu comportamento; "olho comovido a arquibancada cheia de admiradores e curvo-me enviando beijos para os quatro cantos do estádio" (p. 18).

Também em "O caso de F.A.", o conhecimento do mundo está centrado no olhar. Porém a primeira frase do conto já mostra que esse conhecer através da visão é muito discutível: "A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar" (p. 61). Todavia, é esse o recurso de que se lança mão para o sujeito chegar ao objeto.

Nem sempre capaz de decifrar o visto, o homem prende-se mais às aparências como primeiro reflexo para decifrar o real. Em consequência disso, a visão que se tem do real empírico nem sempre representa a total realidade.

Na escritura de Rubem Fonseca constata-se não só a presença do olhar humano, mas de toda uma parafernália que re-duplica o olho, que funciona como uma extensão dele. É o império do olhar. É o domínio da câmara que faz parte da civilização moderna. É a presença do olho armado.

Na transposição do cinematográfico para a literatura constata-se que o olho humano funciona como uma câmara, como se pode observar no conto "Lúcia McCartney": "Abra o olho: Isa, bandeja, torrada, banana, café, leite, manteiga. Fico espreguiçando. Isa quer que eu coma" (p. 21).

A descontinuidade do entrecho, a tentativa de surpreender o homem em ação, aspectos que marcam a narrativa moderna,

distinguindo-a da tradicional, caracterizam a linguagem cinematográfica posta a serviço da literatura, pois:

... a câmara favorece a mobilidade e a dinamização do observador e da distância que o separa do observado. O saltar do longe para o perto ou do lado para a frente, confere ao texto ênfase e dramatismo 11.

No conto "Zoom" pode-se observar essa descontinuidade. A ruptura da ordenação espaço-tempo é evidente. A câmara simplesmente ajusta as lentes que lhe permitem alcançar os vários graus de grandeza sem perda de foco, indo de uma estação de águas, para um consultório médico, para uma sala de cartomante, sem a mínima preocupação em orientar o leitor nesse seu jogo com lentes e focos, espaço e tempo:

Duchas, águas, estetoscópio. Os punhos virados escondendo a sujeira. Toalhinhas de crochê, a sala de uma cartomante. "Vejam o seu coração". Estetoscópio no peito. "Sou um médico (que tem várias poltronas de couro vermelho. Esses furos parecem ânus, anos?, mas eu sou um) especialista". Pago, "Depois o senhor volta". Escreve. Olho para a fonte do Duque de Saxe. Feia Princesa Leopoldina. Sete e trinta, novamente saxe, cento e quarenta centímetros. (Ordem, ordem, o progresso nada vale, mas a ordem é necessária) (p. 177).

No seu trabalho de vasculhar o mundo, captando imagens, observa-se a preocupação da câmara em acompanhar a sucessão dos movimentos dos olhos ao observar uma determinada cena.

Primeiro, uma visão do todo; depois a atenção cada vez mais concentrada. Consideremos o seguinte trecho de "Manhã de sol", em que estabelecemos as diversões, conforme um planejamento fílmico:

Na porta do Distrito os populares se aglomeram, barrados (plano de conjunto)
Os que entram se dirigem à sala do Comissário (plano médio).
Comissário está na sua mesa de trabalho (meio primeiro plano), cara magra de fome e pensamento (grande plano).
Madureira e comissão se olham (plano de detalhe) (p. 204).

A técnica do grande plano, com o pormenor assumindo importância primordial, com a ampliação gigantesca de um fragmento qualquer, também pode ser transportada para a literatura, conferindo ao objeto uma personalidade, uma força plástica completamente novas: "a câmara pôs a descoberto tensões existentes entre o objeto e a sua ordem de grandeza; o escritor transferiu-as para o papel"¹². Em "O caso de F.A.", os dentes da personagem crescem, são colocados num primeiro plano que lhes concede importância primordial: "Cheguei em casa, Celeste me abriu a porta e saiu correndo para botar a dentadura. Voltou com uns dentes enormes..." (p. 72).

Cabe-nos, ainda, uma referência à montagem, "processo fílmico que consiste na supressão de fases de uma seqüência ou um trecho de ação e na passagem abrupta para outras fases ou seqüências"¹³, cabendo ao espectador ou leitor completar o que está faltando. Referimo-nos ao leitor, uma vez que a

montagem constitui-se numa das grandes contribuições que o cinema faz à literatura, tornando-se um procedimento altamente artístico. Buscando seus objetivos, o artista decompõe e recompõe a realidade, sendo que a imagem que nos quer apresentar do mundo não é oferecida gratuitamente; "A virtude da montagem consiste em que a emotividade e o raciocínio do espectador interferem no processo de criação. Obriga-se o espectador a seguir o caminho já seguido pelo autor quando ele construía a imagem"¹⁴.

O princípio da montagem, que se transfere para a literatura, obriga o leitor a criar. Sem dúvida, ele é orientado pelas intenções do narrador, mas fica envolvido no ato criador, é "a imagem que o autor quis e criou, mas, ao mesmo tempo, recriada pela própria criação do espectador"¹⁵.

Tomemos, como exemplo de montagem, o seguinte trecho do conto "Véspera":

O balcão do bar da rua 23 estava cheio. Atrás de uma mulher magrinha estiquei o braço, apanhei o meu scotch. No ano passado nesse mesmo dia de deboches, uma mulher chamada Rose foi para minha cama, disse: "estou pegando fogo, me dá na cara, com força", enquanto apanhava suspirava, seu rosto se contraía como se ela fosse chorar, mas ela pedia, "mais, mais" me xingava de todos os nomes sujos que existem. Depois ela ficou muito feliz, voltou do banheiro cantando, deitou-se ao meu lado, começou a falar sem parar: "meu filho me pediu um presente mas eu não tinha dinheiro para comprar o presente que ele queria por isso disse para ele 'Santa Claus não vai te dar o presente porque você disse nome feio pra mamãe',

ele chorou o dia inteiro, o seu rostinho ficou todo vermelho e eu fiquei com pena dele e disse, 'olha a Santa Claus não está realmente zangado com você, mas Santa tem que dar presentes para uma porção de meninos, se o dinheiro sobrar Santa compra o que você quer', meu filhinho disse 'vou rezar para a Santa Claus arranjar dinheiro' e foi rezar, você acha querido que o Macy's está aberto a esta hora? (p. 170).

As imagens do balcão do bar cheio, das costas da mulher magrinha, do braço esticado pagando a bebida, fazem nascer no seu choque, no narrador, a idéia de véspera como dia de deboches, trazendo em **flash-back** a imagem de Rose, com quem ele estabelece a analogia. Em seguida, as imagens de Rose indo para a cama/ Rose pedindo para apanhar na cara/ Rose apanhando na cara/ rosto de Rose se contraindo/ Rose xingando nomes feios/ Rose feliz/ Rose cantando são contrapostas às imagens do filho: pedindo de presente/ negação com motivo verdadeiro: dinheiro, motivo apresentado: xingamento de nomes feios/choro do menino/ apresentação do motivo verdadeiro: falta de dinheiro/ garoto rezando. Toda essa seqüência entra em choque com o inesperado: "você acha querido que o Macy's está aberto a essa hora?. O que o autor nos quer contar das angústias de uma véspera de Natal, do jogo entre inocência e depravação, das incongruências entre o sentido de amor que se depreende da ideologia do Cristo e o Natal criado pela sociedade de consumo, com a febre de compras natalinas, não nos é oferecido gratuitamente. Mas é no espaço de silêncio gerado entre as representações, no não-dito, no choque entre as representações visuais que nasce um plano psicológico que não está

narrado no texto.

Rubem Fonseca propõe a cada leitor a mesma montagem dessa véspera de Natal, mas a estrutura não ficará presa a simples informações. Cada leitor forma sua idéia própria dessa experiência. Embora cada imagem dessa véspera seja para cada leitor uma imagem do autor, é também a sua imagem particular, muito pessoal, muito íntima, funcionando ele, portanto, como um co-autor.

Concluindo, verificamos que a visualidade, marca da catedral medieval, é recuperada, no século XX, pelo cinema, filho da era da máquina. Na amostragem proposta podemos constatar que o visual, transposto para a literatura, impera na escritura brasileira contemporânea. Verificamos, ainda, que, para criar este mundo descontínuo e fragmentado, Rubem Fonseca recorre ao olhar como forma de conhecer o outro, recorre ao olho armado como meio de redizer a realidade, recorre à montagem através de imagens de grande impacto visual, buscando acentuar a incoerência e o absurdo da vida moderna.

NOTAS

* NETO; J. C. M. (1979) p. 375.

** Ibidem, p. 139.

1. STEIN, G. (1983) p. 204.

2. RICHARDSON, R. (1969) p. 9.

3. BALAZS, B. (1983) p. 79.

4. BARTHES, R. (1974) p. 124.

5. BOSI, A. In: NOVAES, A., org. (1988) p. 80.
6. PIÑON; N. (1973). As páginas das citações dos contos mencionados serão indicadas, no texto, entre parêntesis.
7. DRUMMOND, R. (1982). As páginas das citações dos contos mencionados, serão indicadas no texto, entre parêntesis.
8. NASSAR, R. (1984). As páginas das citações serão indicadas, no texto, entre parêntesis.
9. TORRES, R. (1976). As páginas das citações serão indicadas, no texto, entre parêntesis.
10. FONSECA, R. (s.d.) As páginas dos contos mencionados serão indicadas, no texto, entre parêntesis.
11. MOELLER, H. -B. (1975) p. 61.
12. Ibidem, p. 61.
13. Ibid., p. 66.
14. EISENSTEIN (1969) p. 90.
15. Ibidem, p. 91.

BIBLIOGRAFIA

1. BALAZS, Béla. *Der Sichtbare Mensch (O homem visível)*-1923. Trad. João Luís Vieira. In: XAVIER, Ismail, org. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983. p. 77-83.
2. BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos**; seguidos de *O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo, Cultrix, 1974.

3. BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto, org. **O Olhar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.
4. DRUMMOND, Roberto. **Quando fui morto em Cuba**. São Paulo, Ática, 1982.
5. EISENSTEIN, Serguei. **Reflexões de um cineasta**. Trad. Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.
6. FONSECA, Rubem. **Lúcia McCartney**. Rio de Janeiro, Olivê, s.d.
7. MOELLER, Hans-Bernhard. O papel do cinema na literatura contemporânea. **Humboldt**, Munique, F. Bruckmann, 32:60, 68, 1975.
8. MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa, Moraes Ed., 1980.
9. NETO, João Cabral de Melo. **Poesias completas**. 3. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.
10. NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1984.
11. PIÑON, Nélide. **Sala de armas**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.
12. RICHARDSON, Robert. **Literature and film**. Bloomington/ /London, Indiana University Press, 1969.
13. STEIN, Gertrude. **Autobiografia de todo mundo**. Trad. Júlio Castañon Guimarães e José Cerqueira Cotrim Filho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.
14. TORRES, Antônio. **Essa terra**. São Paulo, Ática, 1976.

NORMAS GERAIS PARA A PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS EM
CADERNOS DE TEORIA DA LITERATURA

A revista CADERNOS DE TEORIA DA LITERATURA destina-se à publicação de ensaios de Teoria da Literatura e Semiótica.

Para a publicação de artigos, estabelece as seguintes recomendações:

1. Os trabalhos devem ser datilografados em máquina IBM, em espaço duplo, papel ofício, margem de 3cm, citações em destaque com espaço.
2. Na primeira folha deverá constar:
 - a) título do trabalho
 - b) nome do autor
 - c) resumo em português e francês ou inglês
 - d) identificação breve do autor.
3. No final do trabalho, apresentar notas bibliográficas de acordo com a ABNT.
4. Caso haja ilustrações, devem ser enviados os originais.
5. Os originais recebidos pela revista não serão devolvidos.
6. A direção da revista não se responsabilizará pelas opiniões expressadas nos artigos assinados.
7. Os trabalhos devem ser enviados para o endereço da revista, como consta na 1ª folha.
8. Além do original, remeter também uma cópia.

