

GRAÇA PAULINO  
MARIA ZILDA FERREIRA CURY  
ORGANIZADORAS

26

# 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. 26

p. 1 - 208

1992 - 1993

**GRAÇA PAULINO  
MARIA ZILDA FERREIRA CURY**  
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

Ensaios de Semiótica	Belo Horizonte	V.26	p.1-208	1992-1993
-------------------------	----------------	------	---------	-----------

## 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  
30270-901 - Belo Horizonte - MG  
Telefone: (031)448-5132

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 Linguística: números pares: Ensaio de  
Semiótica

1. Semiótica - Periódicos

2. Teoria da Literatura - Periódicos.

CDD 801

CDU 82

## APRESENTAÇÃO

Finais de década, embora sejam apenas limites cronológicos, acabam suscitando revisões e balanços.

Este número de *Ensaio de Semiótica* se propõe apresentar — repetindo diferentes enfoques — textos relacionados de alguma forma à crítica da crítica e, voltados, especialmente, para as produções dos anos 80. Esta publicação integra, assim, um movimento, perceptível no quadro acadêmico brasileiro, de organização de uma história da crítica entre nós.

A revista, ao destacar trabalhos de professores e alunos da Pós-Graduação em Letras da UFMG, transforma-se numa mostra representativa das tendências e das linhas de pesquisa atuantes no Curso.

Agradecemos à Pró-Reitoria de Pesquisa da UFMG a concessão de verbas que tornaram financeiramente viável esta edição. Enquanto as universidades se empenharem assim na divulgação de seu próprio trabalho, estarão dando provas de capacidade para manter seu espaço de reflexão teórica, como forma de intervenção política e social.

Graça Paulino  
Maria Zilda Ferreira Cury



## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO . . . . .	3
PAPAGAIOS DE PAPEL . . . . .	6
Eneida Maria de Souza	
DOCUMENTO E FANTASMA EM <i>O ATENEU</i> : Uma reflexão sobre a questão da influência . . . . .	29
Maria Luiza Ramos	
LIMA BARRETO E A CRÍTICA LITERÁRIA . . . . .	55
Haydée Ribeiro Coelho Maria do Carmo Lanna Figueiredo	
REFLEXÕES SOBRE A CRÍTICA E A MIMESE . . . . .	73
Luiz Claudio Vieira de Oliveira	
A CRÍTICA LITERÁRIA NO BRASIL (Últimos quinze anos) . . . . .	85
Roberto Corrêa dos Santos	
LER/NÃO LER: UMA TEORIA DA LEITURA LITERÁRIA . . . . .	98
Graça Paulino	
CÓPIA OU RUPTURA: UM MOVIMENTO PENDULAR . . . . .	107
Ivete Lara Camargos Walty	

O CANTO DO CISNE - Poética e psicanálise . . . . .	120
Ruth Silviano Brandão	
O ESTILO E A IMPERFEIÇÃO . . . . .	128
Lucia Castello Branco	
OCTAVIO PAZ: RUPTURA E CONVERGÊNCIA . . . . .	134
Maria Esther Maciel de Oliveira	
SEDUÇÃO E VIOLÊNCIA NO MERCADO LITERÁRIO . . . . .	146
Maria Antonieta Pereira	
A AUTOBIOGRAFIA E A "SEGUNDA NATUREZA" - Notas sobre <i>Móbile da memória</i> de Davi Arrigucci Jr. . . . .	159
Georg Otte	
ARRIGUCCI NARRADOR - Reflexões sobre o narrador, a memória e a experiência em <i>Enigma e comentário</i> . . . . .	175
Alder de Azambuja Castagno	
O VENTO NAS DUNAS - Biografismo e crítica literária . . . . .	182
Luis Alberto F. Brandão Santos	
TRANSBORDAMENTOS: CRÍTICA, HISTÓRIA LITERÁRIA E BIOGRAFIA. . . . .	191
Leopoldo Comitti	
NOTA SOBRE GUIGNARD RETRATISTA . . . . .	201
Teodoro Rennó Assunção	

# PAPAGAIOS DE PAPEL

Eneida Maria de Souza\*

## RESUMO

Este artigo é parte do meu *Memorial*, defendido no Concurso de Professora Titular para Teoria da Literatura. Trata-se de uma reflexão sobre minha tese de doutorado, *A pedra mágica do discurso*, texto representativo de uma vertente do pensamento teórico dos anos 80.

## RÉSUMÉ

Cet article est une partie de mon *Mémorial*, soutenu à l'occasion du Concours de Professeur Titulaire de Théorie de la Littérature. Il s'agit d'une réflexion sur ma thèse de doctorat, *La pierre magique du discours*, texte représentatif d'une partie de la pensée théorique des années 80.

---

\* Professora Titular de Teoria da Literatura da UFMG.

*Os alfandegários de Santos  
Examinaram minhas malas  
Minhas roupas  
Mas se esqueceram de ver  
Que eu trazia no coração  
Uma saudade feliz  
De Paris.*

Oswald de Andrade

Macunaíma, o grande desconstrutor de linguagens, ao voltar de canoa para o Uraricoera, traz na mala o contrabando de signos de diferentes origens e, entre os mais visíveis, um casal de galinhas Legorne, um revólver Smith Wesson e um relógio Pathek Philipe. Transforma São Paulo em bicho preguiça de pedra, como se estivesse inscrevendo, nesse gesto mágico, o epitáfio da civilização do trabalho. O desejo de apagar essa imagem não impede que se apodere de seus restos culturais, produtos importados que funcionam, emblematicamente, como o traço de ambivalência de Macunaíma, situado no limite entre a civilização e a barbárie.

O contrabando amoroso com a civilização estrangeira é a perdição do herói, estigmatizado no encontro com Vei, a Sol, que o condena à mortalidade, por ter preferido a varina às suas filhas. Mesmo sabendo que teria como dote, "Oropa, França e Bahia", prometido sob a forma de uma frase estereotipada, Macunaíma segue contrabandando signos e rompendo o limite das linguagens, ao plagiar o Brasil naquilo que ele tem de mais plagiável: sua falta de caráter. O comércio de signos, o mimetismo lingüístico do herói, metaforizado na imagem do papagaio — o que repete e reduplica linguagens — constituem a marca autoral desta obra-prima do Modernismo brasileiro, uma das mais agudas reflexões sobre a identidade nacional.

O papagaio, última testemunha que fica para relatar os feitos do herói ao narrador, representa esta ave sem pouso e identidade,

que embaralha a visão estagnada de cultura e desconfia das idéias fixas e dos lugares comuns. Macunaíma, encarnando também essa imagem, desloca e põe em movimento o caráter petrificado dos signos, a propriedade do discurso pelo sujeito e o porto seguro das idéias. Trapaceiro e astuto como o jaboti, plagia as histórias e as lendas nacionais e estrangeiras, o discurso retórico dos doutores, os atos de fala, as frases feitas, os provérbios e as adivinhas.

Macunaíma desembarca no meu texto de Doutorado, *Des mots, des langages et des jeux*,<sup>1</sup> sob a acusação de espelhar seu homônimo mítico, entrando no solo da literatura brasileira com bagagem contrabandeada do alemão Koch-Grünberg. A carta-resposta de Mário a Raimundo Moraes, na qual se defende da acusação de plágio feita por esse folclorista, consiste na entrega corajosa de uma causa, o *desbrasileiramento* do Brasil. Essa causa, entre outras, significava o comércio livre das mercadorias e o diálogo engenhoso com o estrangeiro, em que a noção de propriedade vê-se disseminada pela pirataria das idéias. Sob a marca perversa do plágio e do roubo, Mário deixa sua assinatura na capa de *Macunaíma*, embora reconheça que seu texto desconstrói o conceito de autoria e a originalidade como mola mestra da criação. Incorpora-se no projeto cultural modernista, ao se interessar, sobretudo, em reinventar a história do Brasil pelo desvio de suas caravelas discursivas. A convivência ambivalente com a cultura estrangeira garantia o fortalecimento dos empréstimos e a abertura dos portos para o tráfico universal: "O projeto andradino, intertextual 'avant la lettre', consiste na articulação de um texto plural, onde a figura do autor se esvai e se multiplica nos textos de que se apropria: o comércio livre dos signos torna-se moeda corrente onde várias vozes circulam sem autoridade nem lei".<sup>2</sup>

A passagem pela alfândega dos portos do meu país não causou nenhuma suspeita, pelo fato de as idéias européias não

<sup>1</sup> SOUZA. *Des mots, des langages et des jeux*: une lecture de Macunaíma de Mário de Andrade. A tese de doutorado, defendida em 1982, na Universidade de Paris VII, contou com a orientação de J.Kristeva e a co-orientação de Dionísio Toledo. Da banca examinadora participaram, ainda, M.Charpin e Silviano Santiago.

<sup>2</sup> SOUZA. *A pedra mágica do discurso*, p.24. Todas as citações da minha tese seguirão o texto publicado em 1988, pela Editora da UFMG, com título diferente do trabalho original.

constituírem tampouco ameaça ao bem-estar nacional. Estavam bem instaladas no canto da mala e esperavam, quietas, o momento de se incorporarem noutra realidade. Retornava com o aruaí falador na bagagem, ciente de que o caráter repetidor da linguagem do papagaio revelava bem mais que um gesto mimético e automatizado diante da cultura estrangeira. Trazia, no seu interior, a "traição das frutas do mato", disseminando modelos estereotipados e despindo-se das insígnias de propriedade.

O fato de trabalhar com *Macunaíma* no estrangeiro representou um desafio que implicava restrições e dificuldades de toda sorte. Mas o desafio trouxe bons resultados, principalmente por ter-me obrigado a refletir, à distância, e sem os usuais instrumentos analíticos que aqui estariam à minha disposição, sobre a própria questão da identidade cultural. O objetivo visava não a glosa da bombástica frase de Oswald de Andrade, que descobrira o Brasil do alto da Place Clichy, mas à leitura de *Macunaíma* no espaço que justamente propiciava o confronto de culturas. Na condição de pesquisadora, via-me também inserida nesse solo, não apenas como espectadora, mas enquanto personagem. Desse lugar pude compor, em fragmentos e nos moldes da rapsódia pedaços simbólicos de Brasil, texto que contou com a ajuda de amigos brasileiros, tanto no envio de bibliografia como na realização do trabalho, com a ida a bibliotecas especializadas e a reprises do filme sobre a obra, além da peça, levada ao palco em duas ocasiões.

O conhecimento da bibliografia teórica francesa facilitou a minha adaptação à Universidade de Paris VII, além de me alertar para outra vertente de abordagem textual, até então relegada a segundo plano. Tive a oportunidade de situar melhor os autores e percebê-los enquanto inseridos no espaço cultural francês, o que revelava certa diferença se comparados à sua receptividade brasileira. Dessa forma, na qualidade de leitora estrangeira de teorias produzidas no seu solo de origem, conseguia perceber, com mais clareza, a distinta recepção dessas teorias nos dois meios intelectuais.

A releitura da obra de teóricos franceses efetuou-se de maneira mais sistematizada e à luz de novo enfoque interpretativo. Desviava o interesse pela abordagem estruturalista antropológica e refazia o trajeto semiológico iniciado no Brasil, centralizando-me, em especial, no exame do discurso e dos procedimentos de linguagem.

A passagem da abordagem estruturalista lévi-straussiana para o enfoque intertextual de caráter discursivo não significou um rompimento com o método estruturalista de análise. Ao apropriar-me de textos pertencentes ao pensamento pós-estruturalista, ampliou-se para mim o horizonte de estudo para questões de ordem semiológica, como a linguagem, o discurso e o sujeito. Se antes privilegiava, na prática intertextual, a articulação entre textos e não entre discursos, embora afirmasse a diferença entre os discursos mítico, ritualístico e literário, nesta nova fase a ênfase irá recair no exame dos atos de linguagem e de sua função na estruturação narrativa e discursiva. Importante ressaltar que, no corpo da tese de doutorado, duas epígrafes de Barthes — uma sobre a linguagem e outra sobre a escrita — selam o compromisso do texto com a sua enunciação.

Como procedimento operatório da análise de *Macunaíma*, a *intertextualidade* propiciou a discussão de vários tópicos no trabalho de tese: a questão da *linguagem* heteróclita utilizada por Macunaíma, alimentada pelos discursos tomados de empréstimo da cultura popular ou da erudita; a noção de *texto* enquanto sistema de signos, abrangendo um campo bem vasto de significação, ao se aplicar tanto a obras literárias quanto a linguagens orais, sistemas sociais ou inconscientes; o lugar do *sujeito* como efeito de discurso, entendendo a intertextualidade como "espelho de sujeitos"; a posição do *autor* como produtor de enunciados já existentes e considerado no seu estatuto impessoal; a natureza da *escrita* e sua diferença diante da fala, por constituir-se enquanto "suplemento" e inscrição mortuária.

Essa análise, de natureza semiológica, contribuindo para a criação de uma *prática discursiva* e de uma *economia textual*, se deve à abertura trazida pelos estudos de Bakhtine e de sua releitura por Kristeva. Ao propor uma ciência da linguagem que nomeia de "translingüística", Bakhtine resalta o caráter dialógico dos textos e seu comércio discursivo. Apoiando-se na tradição do carnaval e da sátira menipéia, sua concepção de texto literário desvincula-se daquela defendida pelos formalistas russos, a *literariedade*, legitimadora da especificidade do literário. Em contrapartida, a *palavra* bakhtiniana se



associa ao discurso, considerada no seu aspecto heterogêneo e plural, além de se inscrever numa determinada tradição cultural.<sup>3</sup>

A *prática discursiva*, entendida enquanto articulação entre sujeito e linguagem, acentua o caráter intersubjetivo da enunciação e a confluência de vozes aí presentes: "Como caução a essa prática discursiva, ressaltamos a imagem lingüística representada pela fala do papagaio e do jaboti, imagem que se acha presente em todo o texto. O estranhamento do sujeito em face dos signos e o deslocamento constante do seu sentido reúnem a linguagem de Macunaíma à do próprio papagaio e do jaboti. O herói, enquanto avatar da linguagem do pássaro, registra e veicula as palavras do outro, repetindo-as, sem controle, no ato de enunciá-las. Apropria-se da fala do jaboti, presente em diversos contos dos quais é personagem, e a utiliza como saída astuciosa para suprir a força física".<sup>4</sup>

A *economia textual*, construída em torno do episódio de base, a pedra e a conquista da muiraquitã, e de outros sintagmas que formam a estrutura da obra, funciona como pretexto para a leitura dos procedimentos de linguagem e da prática discursiva. A produção textual andradina é composta por vários procedimentos, destacando-se, entre eles, o engendramento da cena narrativa, tecido pela presença de enunciados tomados de empréstimo a outros textos, a criação de personagens saídas das expressões e a construção do *real* da narrativa, pelo processo de desmetaforização de atos de linguagem.

## O VÔO DO DISCURSO

A escolha inicial para o trabalho de tese recaiu no estudo da literatura popular, pois desenvolvia uma pesquisa sobre a literatura de cordel, e pretendia ampliá-la para questões teóricas mais abrangentes, vinculadas à problematização do conceito de popular. Por vários anos

---

<sup>3</sup> Cf. BAKHTINE. *La poétique de Dostolevski*; SOUZA. *A pedra mágica do discurso*.

<sup>4</sup> SOUZA. *A pedra mágica do discurso*, p.34.

dediquei-me a essa pesquisa, reunindo vasto material bibliográfico sobre o tema e arquivando textos e artigos referentes ao cordel e à literatura oral. O contato com a bibliografia pertencente às áreas de sociologia e de história foi de grande proveito para a pesquisa, uma vez que os temas convergiam para questões de cultura nacional e estrangeira. A análise dos folhetos se processava ainda sob a óptica da antropologia lévi-straussiana, o que contribuía para acentuar a vertente contextualizadora do trabalho. A relação intertextual era feita de forma a promover o conhecimento multifacetado da literatura de cordel e a apropriação oral de fatos e lendas do populário.

Ministrei vários cursos na graduação e na pós-graduação sobre o tema, de 1976 a 1978, proferindo conferências em várias Instituições e em congressos. Em 1978 publiquei o artigo "Cordel em desafio", na Revista *Inéditos*, de Belo Horizonte, no qual reelaborei a classificação temática existente para o cordel e sugeri nova classificação. Baseando-me em critérios paradigmáticos — a relação entre elementos semelhantes e distintos nos textos — criava a classificação a partir da análise comparativa, na qual a produção dos temas obedecia à articulação interna da análise. Os temas não eram impostos *a priori*. Ressaltava o aspecto metalingüístico dos textos, o diálogo entre temas afins e diferenciados, a intertextualidade de ordem mítica, literária e social, a questão autoral dos folhetos, ou o desafio como expressão do gesto *antropofágico*, no qual os contenedores são metaforicamente devorados um pelo outro, pela força ilusória da linguagem.

Praticante do método antropológico lévi-straussiano, não era de se estranhar que a minha pesquisa se voltasse para a busca da resposta dada pelos textos à solicitação da "verdade comunitária". A interpretação dos folhetos realçava, assim, ora o *endosso*, ora a *ruptura* dos modelos sociais, diminuindo o horizonte interpretativo e reduzindo o campo de abordagem do cordel a esse enfoque social. No artigo citado, uma das considerações aí apresentadas ilustram, de maneira evidente, o objetivo pretendido:

Em resumo, o desafio ao cordel poderá ser visto através da metáfora do espelho cuja imagem da realidade social apresenta-se desprovida de inversões. Na maioria dos folhetos, sentem-se os reflexos enganadores da verdadeira situação social brasileira, imagem turva e mascarada capaz de fornecer saídas mágicas e reduplicadoras da ideologia, do poder instituído. Sem desvendá-lo, o endossam, criando textos que reiteram uma solução socialmente utópica.<sup>5</sup>

Importante ressaltar que essa postura analítica aponta várias aberturas para os estudos da literatura de cordel. Infelizmente, não consegui superar as limitações nem levar a pesquisa adiante. Insatisfeita com os resultados a que chegava, poderia, contudo, ter notado que outros ingredientes poderiam ser adicionados à leitura textual, como o exame das formas discursivas, da enunciação narrativa do cantador anônimo ou da performance desses rapsodos do sertão. Na tese de doutorado pude resgatar o material que havia até então colhido, recuperando o trabalho com a cultura popular efetuado magistralmente por Mário de Andrade.

O interesse pela cultura popular e a literatura oral não se limitava ao cordel, estendendo-se às manifestações desse substrato na literatura. Datam dessa época as pesquisas sobre música popular, em especial o período tropicalista, e sua relação com o movimento modernista e a poética oswaldiana; a releitura de procedimentos caros à novela policial e aos melodramas, em vários autores nacionais e estrangeiros, tais como Sérgio Sant'Anna, Roberto Drummond, Rubem Fonseca, Puig; a apropriação de textos paraliterários para a constituição de novos conceitos de literatura, distintos dos padrões convencionais — as cartas, o "correio sentimental", a publicidade, a fotonovela, o discurso jornalístico etc.

No prefácio ao livro de Silviano Santiago, *O banquete*, feito em 1977 para a 2ª edição da Ática, retomo as questões do popular em outro nível, ao apontar para a produção de um espaço pop na

---

<sup>5</sup> SOUZA. Cordel em desafio, p.21.

literatura, tendência própria às várias manifestações artísticas dos anos 60. Inspirando-se na lição antropofágica oswaldiana e no tropicalismo, o livro de Silviano Santiago representa um tipo de literatura que só mais tarde irá ser reconhecida. Ao endossar a proposta da *arte pop*, em que se mesclam os aspectos *kitsch* e vanguardista da cultura, o autor desconstrói esse cenário pelo emprego de procedimentos próprios ao universo popularesco das narrativas — o enredo romanesco, a novela policial e os rituais cotidianos do espetáculo urbano. Dotados de caráter metalingüístico, os contos põem sob suspeita os valores canônicos da literatura tradicional, ao problematizarem a questão da autoria, a postura brechtiana das personagens e dos narradores, bem como do espaço narrativo. A relação entre autor e personagem e o caráter de representação da literatura são bem definidos na seguinte passagem do prefácio:

A personagem de "Docilidade", por não possuir vida própria, relata uma autobiografia desprovida de traços pessoais. Atua como marionete, personagem de papel, carecendo de substância e dirigida pela voz do autor. Enquanto pantomima, sua fala é dupla: é personagem-palavra, representação da representação e, ao mesmo tempo, personagem-pessoa, representação do autor. Ocupando o espaço do entreato, realizado nos bastidores, exerce, contudo, uma função ao surgir no palco da folha: vivendo o papel de personagem representa uma personagem sem papel.<sup>6</sup>

A análise rejeita ainda o compromisso em contextualizar a literatura de Silviano Santiago no sistema literário brasileiro, ou em apontar as afinidades de seu texto com tendências artísticas e sociais da época. As pistas não deixaram de ser fornecidas e observadas

---

<sup>6</sup> SOUZA. Representação zoológica - circo de papel, p. 15. Este prefácio foi realizado com a colaboração da monitora de teoria da literatura, Thaís Drummond, que por três anos (1974-1977) desenvolveu um trabalho de pesquisa sob minha orientação.

atentamente por mim, embora o prefácio tenha se centralizado muito mais no jogo textual e discursivo, sem associá-lo a um contexto bem próximo. Recalcou-se, inclusive, a relação entre o jogo erótico e o jogo político presente em todo o livro, e muito bem percebido por Wander Melo Miranda em sua tese de doutorado, *Contra a corrente*, um estudo comparativo sobre a obra de Graciliano Ramos e Silviano Santiago. Essa articulação é ironicamente emblematizada em um dos subtítulos de um de seus contos, intitulado, "A censura não me agarra em 69".

Ao matricular-me, em 1978, na Universidade de Paris VII — Jussieu — para cursar o doutorado sob a orientação de Marc Soriano, pretendia dar prosseguimento a essa pesquisa sobre cultura popular, enfatizando o tema sob ângulo mais teórico. O trabalho apresentado como dissertação de D.E.A. (Diplôme d'Études Approfondies), e defendido em setembro de 1979, baseava-se na análise de *O banquete* de Mário de Andrade, e discutia a relação da cultura popular com a erudita, pela mediação do discurso musical.<sup>7</sup>

Pela natureza do tema, o trabalho apresenta grandes lacunas, que no decorrer da pesquisa foram preenchidas, ao tratar do papel do escritor na apropriação de elementos populares para a construção de sua obra, e da reflexão sobre a cultura e a memória nacionais. No entanto, o projeto inicial de realizar uma tese que tomava a obra como pretexto para discutir e problematizar o contraditório conceito de cultura popular, deparou com empecilhos de várias ordens. Ao lado do caráter extenso do objeto de estudo, percebi que a única via para a análise seria a abordagem sociológica e antropológica. Além de não sentir-me segura no campo da sociologia, reconhecia ainda as limitações que o enfoque antropológico trazia para a pesquisa literária. A situação se agravou com a diferente linha de pesquisa de Paris VII, pautada pela análise semiológica do texto e com forte inclinação para a minuciosa interpretação de procedimentos discursivos.

A tradução de *Macunaima* para o francês acabara de sair, o que facilitou a escolha do texto de Mário de Andrade para estudo. Por

---

<sup>7</sup> Cf. SOUZA. *Le banquet: la déglutition d'une culture*. A defesa da dissertação não contou com a participação do professor orientador Marc Soriano, por ter-se licenciado para tratamento de saúde e não ter, aliás, reassumido o cargo na universidade. Por essa razão, a banca foi composta por M. Diaz e J. Roubine. Passei, no ano seguinte, a ser orientada por Kristeva.

se tratar de obra de difícil compreensão para o leitor estrangeiro, e por constituir um dos mais instigantes trabalhos realizados com a cultura e a tradição populares, lancei-me ao desafio de realizar uma leitura particularizada e distinta daquelas elaboradas até então.

A revisão da bibliografia sobre o autor foi, portanto, o primeiro passo para o encontro de um caminho próprio ou de atalhos que não tivessem sido ainda redescobertos. O recorte analítico se norteou pelas trilhas abertas pelos vários especialistas em *Macunaíma*, em que fui puxando os fios, conforme o desenho do tecido que ia construindo.

Com Cavalcanti Proença, no *Roteiro de Macunaíma*, criou-se o contraponto com a pesquisa filológica e estilística, que fornecia as fontes e não ultrapassava o nível frasal. Ao registro das apropriações e empréstimos nesse autor, expandi a análise ao nível discursivo e intertextual, articulando as expressões que constroem a estrutura sintagmática do texto e o aspecto interdiscursivo. A prisão às fontes, própria da abordagem filológica — a memória dicionarizada e as leituras feitas pelo autor —, foi substituída pela liberdade de associação mnemônica por parte do crítico.

Do livro *O tupi e o alaiúde*, de Gilda de Mello e Souza, apropriei-me da memória como processo criador do populário, retirando de sua reflexão o procedimento marioandradino de *traição da memória*. Responsável pelo esquecimento astucioso de *Macunaíma*, esse gesto inconseqüente transforma-se em conceito operatório para se entender a posição de Mário diante da cultura estrangeira.

Se, nos anos 50, Cavalcanti Proença nos brinda com a primeira exegese estilística do livro, Haroldo de Campos, nos anos 70, utiliza-se do método formalista de Propp e constrói o seu *Macunaíma*, à luz da *Morfologia do conto*. Aponta, no seu trabalho, as coincidências entre Propp e Mário, por terem concebido, em 1928, duas obras que manifestavam um interesse comum pelo folclore, embora desconhecessem um ao outro. Recupera-se a relação temporal inexistente na época em que foram gerados os livros, restaurando, dessa forma, a contemporaneidade esquecida de ambos os textos. A intenção em instaurar uma afinidade cultural entre os autores deve-se à proposta comparativista de análise, que não se apóia na busca de fontes e influências — calcada em historiografia positivista — mas na simultaneidade inconsciente das coincidências.

Uma das restrições a serem feitas ao método morfológico, guiado pela descrição sintagmática do enredo e pela articulação paradigmática entre personagens e objetos, reside na opção pela semelhança formal entre textos, por igualar diferentes contextos culturais. O predomínio, na morfologia proppiana, de uma lógica formal que privilegia a estrutura arquetípica e universal dos enunciados foi largamente debatido por Lévi-Strauss, em artigo de grande repercussão.<sup>8</sup>

Realizo, dessa forma, a leitura de *Macunaima* pelo viés da análise antropológica de Lévi-Strauss, apenas no que diz respeito à articulação paradigmática dos temas e personagens, que se associam pela mediação de elementos que lhes são comuns. A utilização do método, principalmente na primeira parte da tese — mitos, jogos e rituais —, não atinge dimensões culturais como na *Morfologia do Macunaima*, pois embora Mário de Andrade tenha convivido com Lévi-Strauss na São Paulo dos anos 30, não há nada que comprove a relação entre eles. A única associação corre por conta da apropriação que ambos efetuam dos mitos sobre o herói civilizador Macunaima, ao utilizarem-se de fontes semelhantes, embora visando diferente objetivo: o escritor, com fragmentos e pedaços de mitos, lendas, contos populares e frases do populário, construindo sua rapsódia; o antropólogo, ao sistematizar o universo mítico da América, pelo jogo relacional entre múltiplas variantes dos mitos. Essa análise, contudo, foi de grande proveito para o meu trabalho, facilitando a articulação do sentido do texto marioandradino, bem como da contextualização de Macunaima — personagem, no universo cultural latino-americano.

Desvinculei-me, portanto, de uma postura de fidelidade à biblioteca de Mário de Andrade, embora tivesse conhecimento dos livros que a compõem, principalmente aqueles que lhe serviram de

---

<sup>8</sup> Cf. LÉVI-STRAUSS. *La structure et la forme*. O antropólogo denuncia a dimensão universalista do método de Propp, embora apresente resultados de análise semelhantes aos do teórico russo, ao conceber a estrutura como dotada de esquemas mentais comuns a todos os povos. A diferença reside na preocupação de Lévi-Strauss em contextualizar os mitos sem reduzi-los a esquemas analíticos desprovidos de atributos e referências ao contexto do qual são extraídos. No entanto, as distinções contextuais são diluídas ao se reintegrarem à universalidade da estrutura.



fonte criadora, como Kock-Grünberg, Julio Ribeiro, Câmara Cascudo, Sílvio Romero, Gustavo Barroso, entre vários outros. Não me interessava reproduzir modelos de análise existentes sobre Mário, como por exemplo aquele realizado, de forma correta, por Telê P. Ancona Lopez, *Mário de Andrade: ramais e caminho*. Nesse livro, a autora registra e interpreta as afinidades e leituras cuidadosas do escritor, através de suas anotações nos textos de Freud, Lévi-Bruhl, Frazer, entre outros.<sup>9</sup> Retomo fragmentos de frase e de contos, repetindo-se a técnica de montagem crítica e escritural de Mário de Andrade, pedaços do Brasil que entram pelas frestas dos livros, pelas páginas adormecidas dos dicionários, ganhando vida textual. Particulariza-se o discurso em mosaico de Macunaíma, infiltrado nas miudezas de linguagem, nas frases feitas que compõem e desconstróem a paisagem desse livro arlequinal e em perpétua transformação.

A conclusão analítica de Haroldo de Campos, ao acentuar a função da pedra muiiraquitã como "amuleto verbal", propicia o aproveitamento, no meu trabalho, desse valor discursivo. Ao reforçar o caráter metalingüístico e metafórico da pedra e da fala do papagaio, a linha interpretativa por mim assumida tem início a partir da conclusão de Haroldo de Campos. O artefato metodológico por ele empregado irá atuar como metáfora aos estudos dos procedimentos de linguagem desenvolvidos na tese: a pedra mágica do discurso, assim como as expressões, as frases feitas, os versos e adivinhas assumem o estatuto de *ajudantes mágicos*, personagens e objetos que funcionam nos contos populares como ajudantes dos heróis. Por essa razão, denominei a escrita em *Macunaíma* de escrita de representação e de segunda mão, ao se compor de personagens de papel que irão engendrar a cena narrativa:

A escrita de representação constitui o veículo da fuga, posta em movimento textual pelas frases

---

<sup>9</sup> É desnecessário remeter para a bibliografia sobre Mário de Andrade, que se pauta pela conjunção entre perspectivas de leitura do crítico e os autores pertencentes à biblioteca pessoal do escritor. Estabelece-se, assim, um traço de fidelidade entre as leituras do autor e a abordagem crítica. Cito, entre os estudos, o de LAFETÁ, *Figuração da intimidade*, no qual a poesia de Mário é interpretada à luz da psicanálise freudiana.

pertencentes ao imaginário popular, cavalos-signos que circulam de uma expressão a outra. A estruturação do percurso narrativo é comandada pelo jogo de palavras, onde o ritmo alimenta a ação em nível de escrita. Os "ajudantes mágicos" da narrativa pertencem à categoria dos procedimentos de linguagem, meios "mágicos" que são sustentados pelas frases feitas.

Se no contexto dos contos populares os heróis escapam das situações através de ajudantes dotados, enquanto tais, de função que se insere no "real" do enunciado, em *Macunaíma* a concretização dos versos tomados de empréstimo produz uma escrita de segundo grau, entre aspas. A perseguição de Macunaíma é sustentada pela presença de cavalos-signos, personagens de papel que engendram o espaço enunciativo, contaminando-o de representação.<sup>10</sup>

Em resumo, a distinção entre o método empregado por Haroldo de Campos e a minha interpretação do discurso e da linguagem de *Macunaíma* reside em desvincular-se da sintagmática do enredo e centralizar-se na articulação relacional do signo-pedra. A perda do amuleto propicia o jogo de substituições e a produção de vários discursos com registros diferentes conforme as situações. Dessa forma, "o relato referente à perda da muiquitã (a "Carta pras Icamiabas") se transforma em metáfora da conquista da pedra preciosa do discurso retórico"<sup>11</sup>; a coleção de pedras do gigante Piaimã suscita no herói a necessidade de adquirir uma coleção de palavras que substituísse a carência das riquezas. Apropria-se da força verbal da palavra e a transforma em dispositivo de combate, considerando as pedras-palavras como pedras-coisas.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> SOUZA. *A pedra mágica do discurso*, p.61-62.

<sup>11</sup> Cf. SOUZA. *A pedra mágica do discurso*, p.99-100.

<sup>12</sup> Idem.

O livro de Suzana Camargo, *Macunaíma: ruptura e tradição*, de 1977, distingue-se da *Morfologia do Macunaíma*, por ter optado pela comparação entre Mário de Andrade e Rabelais, com a mediação de Bakhtine e de sua poética do carnaval, do vocabulário da praça pública e do caráter dialógico do romance polifônico. A abordagem poderia ter fornecido contribuições aos textos de Mário, ressaltando-se que a obra de Rabelais mantém estreita afinidade com *Macunaíma*. Contudo, o trabalho peca por realizar uma análise comparativa redutora, de natureza parafrásica, na qual as semelhanças detectadas nos dois autores permanecem ainda no nível temático.

Embora tenha me apropriado dos estudos de Bakhtine na análise de *Macunaíma*, não assumi uma postura ortodoxa diante de seus conceitos e propostas interpretativas, uma vez que trabalhava com um material teórico sobre análise do discurso que ampliava suas descobertas. Tive a oportunidade de reler e pesquisar sobre *Gargântua e Pantagruel* e tomar conhecimento de uma bibliografia sobre Rabelais publicada em Genebra, dedicada a pesquisas filológicas e semiológicas da obra desse autor (*Études rabelaisiennes*). Estabeleci várias associações entre o processo de construção de linguagem em Rabelais e em Mário, principalmente no que diz respeito à desmetaforização de expressões, provérbios e frases feitas, ou à reflexão constante sobre signo e realidade, palavra e coisa. A desmitificação da face canônica do discurso e do vocabulário da praça pública foi largamente explorada no meu trabalho.

O relacionamento entre Macunaíma, Lazarillo de Tormes e Gargântua, a partir do trato com a linguagem, ganhou relevância na minha análise, ao apontar para a relação intertextual entre os discursos dessas personagens, desconstrutoras dos cânones tradicionais. O comércio de palavras e a troca simbólica de linguagens em *Macunaíma* guardam a marca de minhas leituras de Rabelais e das novelas picarescas, influenciadas, sem dúvida, pelas pesquisas de Bakhtine.

No capítulo "Mitos, jogos e rituais", desenvolvi o traço escatológico da rapsódia, mas de forma distinta daquela realizada na dissertação de mestrado. Enfatizou-se o aspecto semiológico desse discurso, visto enquanto circulação fiduciária de signos e participante da economia narrativa. Ao funcionar como valor de troca, passando por vários registros e mudando de significado conforme a situação em que

se encontra, o traço escatológico gira em torno da metáfora econômica e da ausência de propriedade do sujeito diante dos signos:

O traço escatológico torna-se, portanto, um signo com valor de troca, circulando sob vários registros e produzindo uma rede de significação conforme o contexto no qual se encontra. É possível afirmar que a produção textual de *Macunaíma* questiona a "propriedade" de um discurso através do comportamento "impróprio" da personagem face aos signos, apontando aí a ausência de relação entre signo e referente.<sup>13</sup>

A afinidade entre os estudos de Bakhtine e de Mário poderia ser ainda restaurada, pela preocupação comum que ambos demonstram pelos atos e gestos do discurso popular, a ritualização carnavalesca ou a polifonia de vozes e de linguagens. Na minha perspectiva de leitura, optaria mais pelo estabelecimento de aproximações com Bakhtine do que com Propp, por reconhecer que o enfoque do primeiro se adapta de forma evidente às aspirações marioandradas. A releitura das manifestações populares torna-se condição indispensável para a análise de sua apropriação na obra de arte literária. Em Propp, não se cogita dessa articulação entre textos paraliterários e literários, tampouco da diferença entre os modelos estruturais próprios a cada obra.

Foi lembrado, anteriormente, que a obra de Mário poderia ser considerada intertextual "avant la lettre" e a explicação que se poderia esboçar para essas coincidências culturais reside justamente no fato de as idéias estarem em constante circulação, mesmo que apareçam através de canais incapturáveis. Participam de um pensamento comum que ultrapassa as fronteiras regionais por um processo inconsciente que se aproxima de interesses universais. O importante é não assumir uma postura terceiro-mundista, que reclama para si a descoberta de determinada idéia original, ao desconhecer o que se passa no outro lado

<sup>13</sup> 13 SOUZA. *A pedra mágica do discurso*, p.38.

do planeta. Ou, em contrapartida, apegar-se ao modelo estrangeiro para legitimar uma prática existente entre nós. Na realidade, as afinidades entre autores e idéias podem ser detectadas em época ulterior ao fato acontecido, como na experiência da *posterioridade* freudiana, na qual o laço com o passado é refeito pelo olhar do presente. Sem se esquecer da já referida reflexão borgiana, que postula o princípio de que, na verdade, nós é que criamos nossos precursores.

## À CÔTÉ DE COMPAGNON

A memória pessoal da realização de minha tese arquivou livros, experiências no estrangeiro, conferências, cursos, debates, visitas de colegas e professores brasileiros, manifestações públicas no início dos anos 80, período em que a França perde três de seus mais iminentes intelectuais: Sartre, Barthes e Lacan. Época ainda marcada, no Brasil, pela abertura política, em que iam desfiando textos de uma narrativa esperançosa e intimista, confessional e utópica, como convinha ao momento. O existencialismo, que nunca havia acertado o passo com o estruturalismo, despede-se de seu maior representante, na mesma semana em que Barthes, de forma mais tímida, deixa órfã a intelectualidade francesa. Éramos espectadores da ressaca pós-estruturalista, causada pelo fim do culto à personalidade e pelo balanço dos tempos eufóricos do estruturalismo.

Inexistia, portanto, um clima de imposição ideológica ou de exclusividade no emprego de métodos ou de teorias. A aceitação de facções heterogêneas do pensamento e de caminhos abertos para a captação da multiplicidade do fenômeno literário delineavam o perfil teórico dessa época. Diante de tal situação, nossa atitude intelectual mostrava-se receptiva e igualmente assustada, na tentativa de conviver com soluções provisórias e com a carência de certezas.

Dos seminários no Collège de France, tive a oportunidade de assistir a algumas sessões do curso de Barthes, outras do de Foucault, além de comparecer aos seminários quinzenais de Kristeva, na Universidade de Paris VII. Impressionava-me a forma magistral de ministrar as aulas, o "estilo" conferência, bem como a natureza

heterogênea do público, constituído, na maioria, de estrangeiros. O caráter impessoal do relacionamento professor/aluno e o lado espetáculo das sessões do seminário delineavam o espaço dramático do saber, em que se acentuava a distância entre atores e espectadores, principalmente por se tratar de diferentes agentes de interlocução. Essa distância propiciou uma compreensão mais clara da cultura européia, assim como da necessidade de se enveredar, por conta própria, por um determinado traçado teórico.

Por essas razões é que pude reler, com outros olhos, textos de Barthes, Foucault e Kristeva, e ir ao mesmo tempo aproximando-me de outros, que, por se imporem de forma mais forte, exerciam grande fascínio na minha escolha. Dentre eles, refiro-me ao trabalho de Compagnon, *La seconde main: ou le travail de la citation*, responsável pela atenção especial com que me dediquei aos aspectos escriturais e discursivos presentes em *Macunaima*. Embora não tenham sido feitas, na tese, alusões constantes a esse texto, ele proporcionou as condições necessárias para se refletir sobre a natureza citacional da rapsódia. Ao acentuar, na composição de um livro, sua dimensão material e o corpo textual que se forma na escrita, Compagnon retoma, diferentemente, questões ligadas à leitura, ao pacto simbólico ou imaginário mantido entre leitor e obra.

Com base na semiologia francesa de tendência psicanalítica, e na semiótica peirceana, o autor problematiza o estatuto do texto citacional com vistas a esclarecer a relação entre sujeito e discurso, a partir de temas como a autoria, a apropriação, a propriedade, o plágio, a escrita de segunda mão e a alteridade como componente de todo discurso. Justifica-se, dessa forma, a ênfase na abordagem de *Macunaima* pelo viés da configuração icônica e plástica da escrita, ressaltando-se o estudo dos dois epitáfios, o registro diferenciado do dístico, pronunciado ao longo do texto, "Pouca saúde e muita saúva / Os males do Brasil são", bem como o gesto mágico de Macunaima ao transformar tudo em pedra, assinalando o desejo de gravar escrituralmente os objetos.

Inspirada por essa prática analítica, confesso que realizei no *Macunaima* o ofício do artesão de costuras miúdas, com lentes de aumento para melhor contato com o tecido. Ampliava os detalhes para delinear as marcas e cicatrizes de seu corpo estruturante. Pormenores gráficos desse universo da escrita — aspas, parênteses, reticências e

itálicos — que receberam o grifo de Compagnon e eram igualmente pinçados na feitura de meu texto.

Por reconhecer que o contato mais próximo com o texto constitui uma das formas eficazes de criar a ponte entre a obra e seu contexto histórico, não me foi possível desvencilhar, naquela época, dos limites interpretativos. Durante a defesa da tese essa posição foi cobrada por Silviano Santiago, então membro da Banca, ao solicitar que se pensasse melhor na vinculação de *Macunaima* com o projeto nacionalista de Mário de Andrade. A pergunta se baseava na minha reflexão sobre o aspecto polissêmico que o termo *pedra* assumia no texto, apontando as restrições trazidas pela análise semiológica, o que impedia perceber a evidência de sua dimensão cultural. Reproduzo o comentário do crítico, reformulado mais tarde no prefácio dedicado à *Pedra mágica do discurso*:

Se a descodificação de Eneida do significante "pedra" aponta para uma "estreita significação entre a escrita e a morte", os significados novos apontam para uma reduplicação emblemática do duelo maior na proposta cultural de Mário de Andrade — pedra tanto designa o nome da cidade em que Delmiro Gouveia plantou a sua indústria pioneira, como se recobre pelo trocadilho cristão, etnocêntrico, que se depreende do nome do gigante vencido: Pedro/pedra (Roma). Oscilando entre o que é pioneiro e o que é etnocêntrico, aflora o nacionalismo pragmático de Mário de Andrade, que não é uma "resposta definitiva", mas uma "solução provisória", como alerta Gilda de Mello e Souza em "Vanguarda e nacionalismo na década de vinte".

Pelo sim e pelo não, é no nacionalismo pragmático que fica a lição de atualidade de Mário. Uma estratégia desconstrutora do processo infernal de ocidentalização do Brasil.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> SOUZA. *A pedra mágica do discurso*, p.22 (Prefácio de Silviano Santiago).



Evidentemente, não cogitava em proceder à análise do texto segundo esse parâmetro, por descartar conscientemente a discussão específica sobre o nacionalismo marioandrado; considerava o tópico demasiadamente complexo, além de bastante explorado por especialistas na área. Desconhecia, contudo, a maneira de articular um diálogo conceitual entre os elementos internos da obra e sua metaforização contextual. A indagação de Sílviano Santiago não ficou relegada ao esquecimento, passando a fazer parte de minhas futuras preocupações teóricas, principalmente quando relacionadas a questões de dependência cultural. Ao reescrever a introdução da tese com vistas à publicação, ampliei a discussão sobre o plágio e a memória, a partir do artigo de Sílviano Santiago, "Apesar de dependente, universal". A "traição da memória", explorada por Gilda de Mello e Souza no seu ensaio, representa para Mário o instrumento eficaz para embaralhar começos e abandonar modelos culturais. É este o procedimento criativo dos cantadores nordestinos, em que o esquecimento atua como artifício astucioso de criação. Redimensionada no seu caráter amplo e historicizado, a "traição da memória" transforma-se em conceito operatório e em antídoto para repensar o problema da dependência cultural entre nós.<sup>15</sup>

Os estudos posteriores que realizei sobre a obra de Mário, enfocando seus ensaios e a correspondência mantida com os amigos, acentuam a relação entre obra e autor, com o objetivo de delinear o perfil do intelectual modernista. Em 1989, por ocasião do lançamento dos livros da Coleção *Archives* e a convite da editora da UFSC, elaborei um texto sobre o tema da memória em Mário, examinando-o tanto na sua obra ficcional quanto na sua atitude de intelectual e de homem público.

---

<sup>15</sup> É importante ressaltar que essa questão foi (e continua sendo) largamente discutida nos cursos ministrados na pós-graduação, tendo como base a comparação entre os textos de ensaístas que se interessam pelo tema: Antonio Candido, Roberto Schwarz, Haroldo de Campos, Sílviano Santiago, Luiz Costa Lima, entre outros. Desses cursos de literatura comparada nasceram vários artigos em que pude melhor sistematizar melhor essa problemática. Cito, entre eles, "Sujeito e identidade cultural"; "Querelas da crítica"; "Literatura e antropologia: o conceito de universal"; "A crítica em palimpsesto", artigos estes já mencionados neste trabalho.

Nesse artigo, intitulado "Relíquias da casa", publicado nos *Papéis avulsos* do Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos (CIEC), ressalto o papel contraditório assumido pelo autor diante da memória. Em várias ocasiões, confessa sua entrega ao caráter provisório da existência, o "deixar-se levar", no lugar de um sacrifício pela conquista da eternidade trazida pela construção de uma grande obra. Se na criação artística, a "traição da memória" funciona como artifício para se esquecer a longa tradição da cultura, na vida pública o intelectual se lança no projeto de preservação da memória cultural do país.

Ao proceder à doação do sítio Santo Antônio para o patrimônio nacional, sela aí a sua inscrição e grava a assinatura no espaço cultural brasileiro, por se metamorfosear, igualmente, neste bem cultural oferecido como doação.<sup>16</sup>

Retomo, nessa análise, o fio lançado pela pergunta de Silviano Santiago à minha tese de doutorado, aproveitando da imagem, em *Macunaíma*, da inscrição sobre a pedra, quando o herói se sente incapacitado para realizar seu projeto nacionalista. Ao instaurar a relação entre a obra e a biografia intelectual de Mário, aceno para a contradição entre o desejo de doar o bem cultural ao país e nele se inscrever, e esse destino provisório que Macunaíma e seu autor colocavam como meta de vida. A abordagem da personalidade do autor como personagem que nasce de sua obra, conduz à recuperação do texto andradino e, em especial, à mudança de atitude que hoje assumo diante da crítica literária.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Mário doa o sítio ao SPHAN e inscreve seu epitáfio na pedra, no texto que o colecionador incorpora ao bem cultural do Estado. Sua assinatura distingue-se do epitáfio de Macunaíma: "não vim no mundo pra ser pedra", escrita na lage que fora jaboti. Inverte, ainda, o desafio de 1924, "o importante não é ficar, é viver." SOUZA. *Relíquias da casa*, p.7.

<sup>17</sup> Cf. SOUZA. *Relíquias da casa* e SOUZA. Mário retorna a Minas. Este último artigo, publicado no Suplemento Literário do Minas Gerais, em setembro de 1991, reflete sobre alguns tópicos da poética modernista de Mário de Andrade, a partir de considerações apresentadas na sua correspondência com Henriqueta Lisboa. O ensaio amplia o anterior e faz parte de um projeto maior de construção da biografia literária do autor.

Amplia-se o enfoque textual e imanente da obra literária, efetuado nos dois trabalhos de tese e nos vários ensaios publicados. Com o objetivo de articular internamente os conceitos e transformá-los em instrumentos para a produção de reflexões teóricas e culturais, concede-se à literatura o direito de se desvencilhar de seu espaço de isolamento. Expande-se igualmente a concepção de autor que, desligando-se do teor essencialista da biografia tradicional, retorna ao texto, nas palavras de Barthes, a título de inscrição, enquanto convidado e personagem da festa da escrita. Esse procedimento, de natureza semiológica, permite historicizar o sujeito-autor no texto por ele construído e reescrito pelo seu leitor: vida e obra são geradas pelo signo do texto.

A crescente publicação dos inéditos de Mário, além da correspondência mantida com os amigos, possibilita o claro traçado de sua obra e a abertura para diferentes perspectivas analíticas. Torna-se cada vez mais inoperante debruçar-se sobre o "grande texto" do escritor, esquecendo-se de sua produção marginal, dos comentários e notas escritas ao lado da obra e dos inúmeros papéis que permanecem à espera de uma leitura mais cuidada. Sua produção intelectual, na sua multiplicidade e grandiosidade, jamais foi tão investigada como agora, resultando em pesquisas que reforçam a intenção de inseri-lo no projeto estético e histórico de construção da moderna cultura brasileira.

Em síntese, o trabalho de tese e a experiência no exterior não se restringiram apenas ao endosso de idéias sofisticadas escondidas no fundo da mala, para serem contrabandeadas, a preço caro, no mercado interno. Macunaima gerou filhotes e seu discurso, passado de boca em boca, ia-se libertando do sotaque e se incorporava à infidelidade natural que tanto o celebrizou.

Publicada em 1988 pela editora da UFMG e rebatizada com o nome de *A pedra mágica do discurso*, a tese ganhou roupagem nova e trouxe para a capa o "papagaio louro do bico dourado", emblema desse discurso. Com algumas modificações sugeridas pela Banca Examinadora e grandes cortes realizados por minha conta, o livro tem recebido boa acolhida, e sua leitura tem sido efetuada de forma sensível e atenciosa. Parte do segundo capítulo foi inserida na edição crítica de *Macunaima*, da coleção *Archives*, a convite da organizadora do volume, Telê Porto A. Lopez. Colaborar nessa edição com o ensaio sobre a transformação da pedra muiiraquitã em "artefato verbal", lida no

seu aspecto discursivo, causou-me imensa satisfação. A oportunidade significou não apenas a melhor divulgação do meu trabalho, como o incentivo a uma nova leitura de *Macunaima*.<sup>18</sup>

As questões teóricas esboçadas na tese e multiplicadas no trabalho acadêmico ou nas publicações subseqüentes continuam a alimentar minha reflexão: o estatuto do sujeito, da autoria, da escrita e da linguagem. Problematizando essas categorias em outros textos e desvinculando-as de uma dimensão universalista e generalizante, consegui circunscrevê-las num espaço de ambigüidade, marcado pela costura fechada da escrita e pelo livre traçado dos conceitos.

---

<sup>18</sup> Cf. ANDRADE. *Macunaima*: o herói sem nenhum caráter. Foram publicadas, antes da edição definitiva em livro, textos referentes à tese, nos *Ensaio de semiótica* e no *Eixo e a roda*, revistas pertencentes aos Departamentos da FALE/UFMG. A divulgação prévia do livro facilitou o diálogo com os colegas e alunos e a retomada de discussões em sala de aula (Cf. SOUZA. "Os limites da propriedade literária", "Muiraquitã: a pedra mágica do discurso"; "Uma lição de economia"; "A comédia da escrita"). A "lição" de *Macunaima* foi passada em congressos, cursos e debates em sala de aula. A ressonância mais curiosa que a tese suscitou foi o trabalho de Myriam Ávila, *Alice through Macunaima's looking glass*, dissertação de mestrado defendida na FALE/UFMG. O estudo estabelece a comparação entre a minha análise de *Macunaima* e *Alice no país do espelho*, de Lewis Carroll. Trabalhando com a desmetaforização de linguagem nesse autor e com as múltiplas possibilidades de desconstruir o sentido estereotipado dos signos, sua análise inverte, de forma irônica, a questão da dependência cultural. É a partir de *Macunaima* que se lê Lewis Carroll, e não o contrário. Confirma, ainda, as afinidades e diferenças que sempre procurava entre os dois autores, quando comparados do ponto de vista da linguagem. Na realidade, o meu '*Macunaima*' teve também a marca da leitura de Carroll, via Deleuze. A leitura de Myriam Ávila se apropriou ainda de outros canais de mediação que completaram o meu horizonte interpretativo.

# DOCUMENTO E FANTASMA EM *O ATENEU*:

Uma reflexão sobre a questão da influência

Maria Luiza Ramos\*

## RESUMO

Este ensaio focaliza o nível fantasmático de *O ateneu*, de modo a mostrar que o romance de Raul Pompéia, antes de caracterizar-se pelo aspecto documental próprio do Naturalismo, representa extraordinário avanço no sentido de uma nova concepção de narrativa, que surgia na França a essa mesma época.

## ABSTRACT

This essay features the phantasmatic level of *O ateneu*, in an attempt to show that Raul Pompéia's novel constituted a majore step towards a new concept in narrative, which arose in France at about the same time, contrary to current claims that it typically illustrates Naturalism's documentary character.

---

\* Professora Titular de Teoria da Literatura da UFMG.

## INTRODUÇÃO

Há na crítica um consenso quanto a ser *O Ateneu*, de Raul Pompéia<sup>1</sup> um romance autobiográfico, consenso ratificado hoje pelo conceito de *pacto*.

A identidade de nome entre autor, narrador e personagem pode ser explícita, quando há coincidência entre o nome que se dá o narrador-personagem na própria narrativa e o nome de capa do livro, ou estabelecer-se implicitamente, como acontece, por exemplo, no caso das declarações tipo "História de minha vida".<sup>2</sup>

Em *O Ateneu* o subtítulo é *Crônica de saudades*, o que firma o pacto autobiográfico com relação à narrativa, pois o que difere a *crônica* da *história* é basicamente o seu caráter de proximidade no tempo. Daí uma certa presentificação, que dá margem a uma abordagem lírica — aspecto bastante freqüente no gênero.

Se, entretanto, se argumentar que o romance de Pompéia se refere a recordações de um determinado período de sua infância e adolescência, voltando-se, pois, para o passado, eu gostaria de lembrar o que já uma vez observei a respeito, no meu primeiro trabalho universitário, que foi uma tese sobre a obra do Autor:

*não há passado em O Ateneu, a não ser na última página, quando o Narrador torna a considerar o tempo, como veremos adiante, já historicizado através da longa verbalização que constitui, afinal, o corpo do romance.*<sup>3</sup>

<sup>1</sup> POMPÉIA, Raul, *Obras*, Vol. II, *O Ateneu*, Organização de AFRÂNIO COUTINHO, Civilização Brasileira/OLAC, FENAME, 1981. As citações dessa obra serão feitas, a seguir, pelo número de página dessa edição.

<sup>2</sup> LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, p.27.

<sup>3</sup> RAMOS, M. Luiza, *Psicologia e estética de Raul Pompéia*, edição própria, Belo Horizonte 1957, p.166/168.

Mas, antes de considerarmos essa última página, voltemos à primeira, pois o romance se abre com uma reflexão sobre a travessia entre "*a estufa de carinho que é o regimen do amor doméstico*" e "*o mundo*", microcosmo com que o Narrador caracteriza o internato em *O Ateneu*.

É em torno dessa *travessia* que se desenrola o romance, travessia que é uma categoria ao mesmo tempo espacial e temporal, opondo a *estufa* materna não a um outro espaço propriamente dito, mas às palavras do Pai:

"Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta." (p.29)

Aí se encontram, portanto, representados pela *estufa* e pela *palavra*, o universo *imaginário* e o universo *simbólico*,<sup>4</sup> cujo equacionamento estrutura o sujeito, elidindo os limites da seqüência cronológica em que necessariamente surgem.

Consideremos, pois, o romance de Raul Pompéia, voltando a atenção para o tratamento aí dado ao tempo, o que já constitui um reflexo de como são vivenciados aqueles dois universos.

Apesar de os verbos se encontrarem no pretérito perfeito — disse, experimentei, etc. — a situação não se resolve nesse momento, mas perdura nas palavras do Narrador, que vêm em seguida:

"Bem considerando, *a atualidade é a mesma em todas as datas*. Feita a compensação dos desejos que variam, das aspirações que se transformam, alentadas perpetuamente do mesmo ardor, sobre a mesma base *fantástica* de esperanças, *a atualidade é uma*." E logo adiante: "*a paisagem é a mesma de cada lado, beirando a estrada da vida*." (p.31).

Estamos, portanto, no *tempo mítico*, onde o mundo é estável. Em outras palavras, estamos também no tempo interior, subjetivo, em que nos detemos, por vezes, de modo involuntário, mas

<sup>4</sup> Cf. LACAN, Jacques, "La topique de l'imaginaire", in *Le Séminaire, Livre I - Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, p.87/88;



no qual se deixam prender tantos daqueles que se enredam nas malhas da travessia.

O termo Crônica ajusta-se, pois, à narrativa de Pompéia, uma vez que não se dá, na verdade, o distanciamento no tempo e as "Saudades" reforçam a fixação do *vivido*, presentificando-o na vivência lírica.

Mais que o *documento*, próprio não só da crônica, como também da estética naturalista que certamente concorreu para a concepção de *O Ateneu*, é o *fantasma* que norteia a narrativa, donde o *clima delirante* que perpassa o romance, em função de uma subjetiva concepção do tempo.

O naturalismo parece ter sido a sanção literária que se ofereceu ao escritor no sentido de criar um espaço em que pudesse proceder à análise de caracteres e à denúncia social, a partir de sua própria experiência como aluno interno do Colégio Abílio. Enquanto outros escritores se punham a campo, buscando a matéria bruta para suas criações, Pompéia já dispunha desse material, por ele mesmo vivenciado.<sup>5</sup> Isto não significa, obviamente, que os fatos narrados no romance sejam uma transcrição mais ou menos fiel do que o escritor teria passado no internato. A própria ficção já implica em distanciamento, em representação, em um mundo recriado.

Entretanto, essa implicação do sujeito é que fez com que, subversivamente, ocupassem a cena as personagens de seu teatro interior.<sup>6</sup> O fato de que tal encenação devesse ser sancionada já demonstra o *deslocamento* da emoção, que é de ordem inconsciente, para uma determinada situação do mundo exterior, consciente, portanto, e capaz de *condensá-la* em algo manifesto, passível de verbalização e, sobretudo, ética e esteticamente válido.

---

<sup>5</sup> É sabido que a experiência nem sempre é bastante para levar um escritor a explorá-la publicamente, ainda que em um texto literário. Lembre-se, por exemplo, o caso de Gonçalves Dias, filho de uma indígena, que, ao invés de ocultar a origem, como era costume na época, elevou-a a motivo artístico. Para que a experiência seja dessa forma assumida, é preciso que venha do *Outro* a palavra autorizada que já instituiu no fazer literário os padrões de tal comportamento.

<sup>6</sup> Cf. RAMOS, Maria Luiza, ob. cit., Capítulo IX - "A múltipla personagem", p. 105 e segs. Nesse capítulo, analisamos as personagens Sérgio, Aristarco, Franco e Cláudio como representações do *ego*, *superego*, *id* e *ego ideal* do romancista.

Esse espaço social andava nos livros que faziam sucesso na época — as cadeias, os hospitais, os cortiços, as casas de pensão — caracterizando-se como *personagens coletivas* em que os sentimentos e os comportamentos eram tratados de uma maneira determinista, que eximia os sujeitos da responsabilidade sobre seus atos, de modo geral ditados por comportamentos não convencionais.

Grande observador, como demonstra também nos seus desenhos, Pompéia dispunha, portanto, de um rico material de onde podia extrair tipos e situações que se conformavam perfeitamente dentro dos padrões estéticos da época.

Sucede, porém, que, apesar de ter criado *tipos* como Aristarco, a personagem principal do romance nada tem de típica: o menino Sérgio foge às classificações tradicionais, pela sua natureza flúida, *fantasmática*, que se estrutura a partir desse tempo interior que rege *O Ateneu*.

Considere-se, por exemplo, a sua idade: no início do romance, diz ter onze anos, mas a mulher do Diretor observa que ele aparenta seis; pouco depois é suficientemente desenvolvido e forte, a ponto de travar uma luta corporal com um aluno de dezoito anos, o mais temido do colégio, e no final da narrativa, passa por um processo de regressão em que acaba por tornar-se tão pequeno que a mulher do Diretor o põe no colo.<sup>7</sup>

Vejamos como se processam essas transformações:

No início do romance, diz o Narrador: "Eu tinha onze anos." (p.31) Cerca de vinte páginas depois, Sérgio é apresentado à Senhora do Diretor, que lhe pergunta: "— Quantos anos tem?", ao que responde reticente: — "Onze anos..." E a Senhora observa: — "Parece ter seis, com estes lindos cabelos." (p.50). O episódio já é por si pouco convincente, pois um menino de família abastada dificilmente aparentaria ter praticamente a metade de sua idade. E é a mulher do diretor que provoca a hesitação, apontando já para o processo regressivo que se vai desenvolver no final da narrativa.

Mas, além desse dado textual, a dificuldade que teve o Autor na determinação da idade se mostra no manuscrito da primeira página do romance, que consultei na Biblioteca Nacional.

---

4 Cf. RAMOS, Maria Luiza, ob. cit., p. 107/120.

O texto apresentava rasuras no registro da idade de Sérgio, evidenciando a insegurança do Autor quanto à definição da personagem.

No decorrer deste trabalho, quero destacar duas passagens em que a narrativa é cifrada em função do caráter fantasmático das situações: o episódio da luta e o do incêndio. Reporto-me ainda, no final, ao ensaio de Leyla Perrone-Moisés sobre Pompéia e Lautréamont — texto que considero de extraordinária importância, mesmo tendo um ponto de vista diferente. Isto se deve, talvez, ao fato de eu contar com informações colhidas diretamente na Biblioteca Nacional, no final dos anos cinquenta, e que não constam das Obras editadas sob a direção de Afrânio Coutinho.

## DO FANTASMA À FANTASIA

Vejamos então, de início, aquela passagem em que Bento Alves, o brutamontes do Colégio, tão forte que conseguira desarmar um assassino arrancando-lhe a faca das mãos, andava de tímido namoro com o menino Sérgio. Este o provocava com demonstrações de coqueteria, que acabaram por provocar um desfecho dramático: Bento Alves, desvairado, agride o amigo, rolando os dois pelo chão em uma luta sem palavras, bruscamente interrompida pela chegada de Aristarco, que faz com que o agressor abandone o companheiro e deixe depois o Colégio. A cena é inverossímil, como já observei em meu primeiro trabalho, pois, mesmo com o auxílio de um sapato velho, o menino não teria como defender-se do agressor. Considerando-se, porém, essa luta como metáfora do ato sexual, o episódio passa a fazer sentido. A imediata aparição de Aristarco — representação paterna — faz com que Sérgio acabe por assumir a culpa: "Fiquei por um minuto horrorizado de mim mesmo." (p.117).

A narrativa se faz, portanto, numa transposição de códigos, de que há vários indícios, como, dentre outros, irem parar ambos "ao fundo escuro do vão da escada", o que constitui mais uma solução metafórica com relação a alcova. E tudo acontece depois que Sérgio, nas atitudes provocantes que já mencionamos há pouco, recebe de

Bento Alves o retrato de casamento de uma de suas irmãs, acompanhado de um botão de laranjeira que lhe tinham também remetido.

Compõe a cena o lutarem em silêncio, ouvindo-se apenas "os encontrões pelo soalho". Quando da chegada de Aristarco, o amigo se afasta "trôpego", "lábios inflamados, desordem nos cabelos." Quanto a ele, estava "como o adversário, empoeirado e sujo *como de rolar sobre escarros*" (p.202). A cena termina, pois, com essa metáfora do sêmem que, por sua vez, finaliza o ato sexual. Em seguida, a regressão: chorando "a valer", vai o menino amparar-se ao "*peitoril* de uma janela". (Idem. Ênfase adicionada).

Aqui, tanto a solução metonímica do significante *peitoril*, para o qual se desloca o significante *peito*, cujo significado se encontra barrado, quanto a solução metafórica da *janela* — abertura, portanto imagem feminina — caracterizam o drástico retorno ao *amparo* do seio materno.

Figuram em *O Ateneu* outros episódios em que se encena o que o Narrador chama de "a comédia dos sexos": a amizade de Sérgio por Sanches e por Egbert, por exemplo, é marcada por um clima erótico que se traduz ora em manifestações de efeminação, ora de masculinidade, narradas por vezes com fluência e mesmo com indisfarçável prazer. Mas não são esses romances o que nos interessa, quando falamos do caráter delirante da narrativa em *O Ateneu*. Ao contrário da natureza *fantasmática* do episódio de Bento Alves, tais romances se dão no âmbito da *fantasia*.

Esta é uma distinção fundamental para a qual quero chamar a atenção. O *fantasma* se expressa à revelia do sujeito, como nos sonhos, por exemplo. Ele é da ordem do *sintoma*, na sua função de, ao mesmo tempo, exprimir e reprimir a pulsão, revelar e ocultar ao sujeito o seu desejo. Por isso o *fantasma* é perturbador, causador de angústia, pela defasagem que origina entre a *realidade* circundante e o *real* subtraído à prática social.

Quanto à *fantasia*, ela se reveste das características dos sonhos diurnos e não se enquadra, portanto, nas *formações do*

*inconsciente*.<sup>8</sup> Não ocorrem aí transposições de código nem lapsos, como aquele que vimos há pouco, no jogo de significantes que desloca para *peitoral* a carga semântica de *peito*, subjacente na narrativa, nem outros jogos verbais que traduzam uma *articulação significante*.<sup>9</sup> Regida pela relação de objeto e operando no registro consciente, a *fantasia* é manipulável, donde uma narrativa fluente e prazerosa, que resguarda a verossimilhança mesmo que os fatos narrados sejam fabulosos.

Isto não acontece no caso do fantasma, que subverte a narrativa impondo-lhe um caráter cifrado, e instaura no texto uma lógica própria.

## A EXPERIÊNCIA DA MEDUSA

A outra passagem que passo a considerar se dá no final do romance e aí se verificam as transposições mais radicais.

Por motivo de doença, o pai de Sérgio segue para a Europa, levando a família. Simultaneamente, o menino *adoece* também: "Sarampos, sem mais nem menos" (p.258). Cria-se, pois, o clima doméstico na enfermaria do internato, quase vazia, o que favorece a regressão: "*infantilizados* no enfraquecimento como a recomeçar a vida".

---

<sup>8</sup> Cf. LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, J.B., *Fantasme originaire Fantasmies des origines Origines du fantasme*, Hachette, France, 1985, p.56: Considerando que Freud usou, indistintamente, o termo *Phantasie*, tanto para as inconscientes, quanto para aquelas que se confundem com os sonhos diurnos, de natureza consciente, os Autores propõem uma grafia diferente para a mesma palavra: *phantasme* e *fantasme*, termos equivalentes ao inglês *phantasy* e *fantasy*. Como não há em português esse recurso, optou-se por chamar aos primeiros *fantasma* e aos segundos *fantasia*.

<sup>9</sup> Cf. MILLER, Jacques-Alain, *Percurso de Lacan - uma introdução*, Zahar Editor, Rio, 1988, p.106.

Observe-se que a identificação que aí se verifica não tem nada a ver com a *metáfora paterna*. Trata-se de um pai que, enfermo, gozaria dos cuidados da esposa/mãe. E esse gozo é o da primeira infância, como reafirma o Narrador mais de uma vez, fazendo com que retorne a *estufa* das primeiras páginas da narrativa:

"Eu me sentia pequeno deliciosamente naquele círculo de conchego *como em um ninho*." (p.260)

É esse também o momento da comunicação pré-lingüística, em que a linguagem — *lalangue* — ao contrário de centrar-se na produção de sentido, é balbucio, lalia, espécie de arrulho em que a primazia da cadeia sonora é apelo aos *sentidos*. Talvez por isso, tenha o Narrador evocado, de início, o acalanto — "*os sons morriam-lhe quase nos lábios*", dizendo ainda que Ema, ao piano, tocava uma música que era "*Sentimento, apenas, sentimento*".

Apesar de o Narrador estender-se em fantasias de uma música descritiva, que vai dos bronzes às lágrimas e a espíritos aéreos, é evidente aí a ênfase que atribui à comunicação não verbal.

O que importa, porém, é que, na regressão da linguagem se dá implicitamente a regressão da personagem, na narrativa que chega às raias do *nonsense*:

"Aproximava o rosto e contava, lábios sobre lábios, mimosas *historietas sem texto*, em que falava mais a *vivacidade sangüinea da boca*, do que a *imperceptível confusão de arrulhos cantando-lhe na garganta como um colar sonoro*." (p.264/265).

É nas *historietas sem texto* que se explicita afinal esse tipo de verbalização na sua forma mais primitiva, quando o significante é ainda *puro jogo* e não se instituiu, ainda, o *jogo do significante*, que evoluindo do *outro* ao *Outro*, já pressupõe a barra do significado.

Imprescindível, no paroxismo dessa relação, o concurso do mais enigmático meio de comunicação não-verbal — *o olhar*.

Imediatamente antes desta cena, o Narrador fala não só da "*letargia magnética do vasto olhar*", mas do idílio vivido pela troca de olhares: "

"Tomava-me a fronte nas mãos colava à dela; arredava-se um pouco e olhava-me de perto, bem dentro dos olhos, num *encontro inebriante de olhares*." (p.264).

A crescente intimidade entre o estudante e a mulher do diretor não conhece limites, e é assim que o Narrador passa do verossímil ao delirante, sendo manipulado pela personagem, que se desfigura em sua caracterização histórica dentro do texto:

"Achava-me pequenino, pequenino. Sentava-se à cadeira. *Tomava-me ao colo*, acalentava-me, *agitava-me contra o seio como um recém-nascido*, inundando-me de *irradiações quentes* de maternidade, de amor. (p. 265. Ênfase adicionada).

E uma nova metáfora da alcova encerra o episódio, proporcionando uma ponte para o desfecho aparentemente brusco da narrativa.

Trata-se de uma alcova *sui generis*, cujo dossel é formado pelos cabelos da mulher:

Desprendia os cabelos e com um ligeiro movimento de espáduas fazia cair sobre mim *uma tenda escura*. De cima, sobre as faces, chegava-me o *bafejo tépido* da respiração. Eu via, ao fundo da tenda, incerto como em sonhos a *fulguração sideral de dous olhos*." (p.265.)

Assim, todo esse calor, em que ao *bafejo tépido* e às *irradiações quentes* sucede uma *fulguração sideral*, é levado ao limite nessa cena fantasmática, na qual acaba por condensar-se a figura mítica da Medusa — o símbolo da culpa e da castração.

Sérgio se vê envolvido pela mulher, na tenda armada pelos seus cabelos soltos, e é aí *cegado* pela fulguração de seu olhar.<sup>10</sup>

Mais uma vez, por efeito de deslocamento, não é esse episódio traumático que tem prosseguimento na narrativa. Não é o *menino que arde*, mas a *personagem coletiva* que lhe toma o lugar. Após o grito, que o fizera estremecer no leito, acrescenta o Narrador: "*o Ateneu ardia.*"

Confundem-se, desta forma, as duas cenas que, no discurso manifesto, nada parecem ter em comum.

Trata-se de um corte na narrativa, mas um corte provocado pelo deslocamento do afeto, e não por um fato exterior ao contexto, que determinasse um novo rumo aos acontecimentos narrados. Pelo contrário:

*esse corte faz com que se condensem, no incêndio que vem a seguir, tanto o calor da cena anterior quanto o pavor que ela provoca.*

Apesar de parecer abrupta a transposição, veja-se como se foi enunciando gradativamente essa metáfora:

*irradiações quentes  
bafefejo tépido  
fulguração sideral*

*fogo! fogo!*

Note-se ainda que a reiterada exclamação "*— Fogo! Fogo!*" surpreende a personagem no *leito*, outra circunstância comum às duas cenas. Também não falta aí o *grito súbito*, característico da situação traumática.

<sup>10</sup> Cf. ZAFIROPOULOS, Markos - "La mirada y el masoquista", in *Aspectos del malestar en la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 1987, p.86/87.



E os dois parágrafos que se situam entre esses episódios, na sua condição de mediadores, tanto fazem sentido naquele que termina, quanto no que se inicia. Vejamos o primeiro:

"Mas fora preciso saber ferir o coração e escrever com a própria vida uma página de sangue para fazer a história dos dias que vieram, os últimos dias..."

Esse *coração ferido* motiva suspense no ato de redigir o texto, como demonstram as emendas nas diferentes versões do romance, apresentadas nesta nota de pé-de-página constante da edição em que estamos nos baseando:

"B emenda a lápis, pouco perceptível: mas fora preciso saber (N.E.)

C E fora preciso que soubesse ferir" (p.265, N.31).

Trata-se de variantes aparentemente sem importância, que não alteram o sentido do texto, é verdade, mas têm uma *função paralingüística*, denotando hesitação e sublinhando a angústia, seja a da cena narrada, sendo a do próprio ato de escrever.

Quanto ao segundo parágrafo -

"E tudo acabou com um fim brusco de *mau romance...*" (p.265. Ónfase adicionada). —

acontece o mesmo. Também neste caso, o *fim brusco de mau romance* tanto se refere à interrupção da cena de sedução, quanto ao final do próprio romance que o Autor está a escrever, e que constitui, pois, um dado do seu mundo circundante, não mais das lembranças evocadas, mas de sua ação presente.

Ao me referir aos episódios romanescos entre Sérgio e Sanches, ou entre ele e Egbert, observei que, apesar de sua motivação erótica, esses episódios são narrados sem censura, com fluência e de uma maneira prazerosa. É que se trata de *fantasias* relacionadas inclusive com os preceitos estéticos do naturalismo, que, como vimos de início, avalizava a narrativa, anulando um possível caráter confessional da parte do Narrador. E, como veremos adiante, tais

episódios, bem como outros que figuram na narrativa, podem ter tido ainda outra fonte de inspiração. O mesmo não se verifica, entretanto, no episódio de Bento Alves, no qual, como vimos, se dá uma transposição de códigos, nem nesta cena final, vivida com a mulher do diretor do colégio, em que o fantasma da castração provoca o deslocamento da narrativa.

Quando, há pouco, abordei o problema da fantasia, observei que esta se caracteriza pela relação de objeto, donde ser linear e unidimensional, enquanto o fantasma é complexo, é multidimensional. Como diz Jean Bergeret, "o *fantasma* se situa em um nível econômico mais elaborado, o de um esforço, como no sonho, no sintoma, para conciliar ao mesmo tempo as exigências do princípio de prazer e do princípio de realidade"<sup>11</sup>.

E é exatamente isso que se dá nesse episódio de *O Ateneu*. Pouco antes de chegar ao clímax dessa cena de sedução, o Narrador abre como que parênteses na narrativa, para que Sérgio evoque a lembrança da mãe, associada à de d. Ema:

*"Não! eu não amara nunca assim a minha mãe. Ela andava agora em viagem por países remotos, como se não vivesse mais para mim. Eu não sentia a falta. Não pensava nela..."* (p.261. Ênfase adicionada).

Duas páginas depois dessa ingênua denegação, é a vez de uma referência ao pai, a pretexto de uma carta entregue pela jovem senhora. Mas esse é um pai objeto de projeção — um pai de quem o menino sente ciúmes, usurpando-lhe o lugar. Assim, apesar do tom da carta, cheia de conselhos, ela não provém de uma palavra que se oponha aos seus desejos, mas, pelo contrário, o instiga a realizá-los, pois começa por mandar salvar o momento presente. E o Narrador acrescenta:

"Momento presente... Eu tinha ainda contra a face a mão que me dera a carta" (p.263).

---

<sup>11</sup> BERGERET, Jean - *La dépression et les états-limites*, Payot, Paris, 1975, p.117 (tradução nossa).

A intromissão da mãe, e, logo depois a do pai, em meio à cena de sedução, constituem um apelo ao princípio de realidade — a realidade ficcional, é claro — mas esse esforço é apenas retórico, uma vez que, no primeiro caso, se faz por *denegação*, e, no segundo, por *projeção*.

Ao analisarmos esse episódio, temos evidenciado as suas raízes inconscientes. Convém lembrar, portanto, que o *fantasma*, na sua condição de representação psíquica da pulsão, traduz uma certa maneira de ser do sujeito com relação ao Outro. Daí ser inerente à *cena de sedução* — originariamente a sedução pelo adulto — onde o desejo do Outro é vivido como enigma, podendo gerar o *bem* ou a *destruição*.<sup>12</sup>

Consideremos agora o *incêndio* do colégio, que Mário de Andrade tomou como um tributo pago por Raul Pompéia ao naturalismo, levando-o até a polemizar:

"Já se disse que *O Ateneu* é o menos naturalista dos nossos romances do Naturalismo. Não penso assim. Ele representa exatamente os princípios estéticos, sociológicos, os elementos e processos técnicos do Naturalismo."<sup>13</sup>

É o texto, entretanto, que mostra ser o incêndio o efeito do deslocamento da cena delirante vivida no episódio anterior. Desse modo pode o Narrador dar curso à angústia da personagem — uma angústia que é também a sua, e que necessariamente surge em função do "desfalecimento da cobertura fantasmática."<sup>14</sup>

A *angústia*, por ser uma vivência de causa desconhecida, é mais difícil de ser tolerada do que o medo, que tem uma razão de ser. Portanto, nada mais bem vindo à situação angustiante daquela cena de sedução do que um incêndio, onde o calor é previsível e todo pavor é

<sup>12</sup> Cf. SILVESTRE, Danicle, "El fantasma", in *Aspectos del malestar en la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 1989, p.76.

<sup>13</sup> ANDRADE, Mário - *Aspectos da Literatura Brasileira*, p.235, apud RAMOS, Maria Luiza, ob. cit., p.89.

<sup>14</sup> MILLER, Jacques-Alain, idem, idem.

legítimo e socialmente compartilhado, permitindo ao Narrador confessar a fuga:

"As portas abertas, todos tinham saído. *Precipitei-me para fora da enfermaria.*" (p.265. Ênfase adicionada).<sup>15</sup>

No curso da narrativa, veja-se, pois, como se dá, mais uma vez, o deslocamento de uma situação angustiante, indefinida, para uma outra situação que possa ser categorizada e, portanto, verbalizada, tornando-se admissível. A primeira, vivenciada nos limites pulsionais do sujeito, cuja emoção não é compartilhada, e a segunda, plenamente assumida e socialmente referendada pela universalidade da situação, ou seja, do medo que um incêndio provoca. E na condensação das duas situações, aquele *esforço*, a que nos referimos há pouco, no sentido de conciliar o princípio de prazer com o princípio de realidade.

Tornando ao motivo da Medusa, lembremos que, na sobreposição da versão ao fato, que caracteriza uma das funções do mito, a Medusa petrifica aquele que ousa sustentar o seu olhar. Petrifica, ou seja, deixa sem ação, torna perplexo, subtrai o sujeito ao seu contexto social. A Medusa cega, castra, destrói.

E destruição é tudo o que vai restar do Ateneu, depois do grito de pavor comum à cena de sedução e ao incêndio que irrompe .

Ao mergulho no imaginário sucede, pois, a predominância do simbólico, de tal forma que a própria d. Ema desaparece, como por encanto. Aristarco passa a ser um deus, *caipora*, sobre as cinzas de um mundo, morto.

Como já lembrei no começo deste trabalho, esta foi uma observação fundamental que registrei em minha tese, escrita há mais de trinta anos atrás: no início de *O Ateneu*, Raul Pompéia nos fala de uma existência atemporal:

---

<sup>15</sup> É curioso observar que em *Uma ambição* - conto publicado em *A Rua*, ano 1, n. 1, em 13/4/1889, Pompéia arma um triângulo amoroso, ainda que de *intenções*, e o Narrador, na "qualidade de artista e pobre", quando está prestes a envolver-se de fato com a mulher, encerra o texto com esta frase: "Fugi, todavia, com a maior coragem". Cf. RAMOS, Maria Luiza, ob. cit., p. 59/62.

"Bem considerando, *a atualidade é a mesma em todas as datas*" (p.30. Ênfase adicionada),

e, logo adiante:

"*a paisagem é a mesma de cada lado, beirando a estrada da vida.*" (p.31. Ênfase adicionada).

Mas ao terminar o romance conquista, afinal, o direito ao passado. Eis as suas últimas palavras:

"Aqui suspendo a crônica das saudades. Saudades verdadeiramente? Puras recordações, saudades talvez, se ponderarmos que *o tempo é a ocasião passageira dos fatos*, mas sobretudo — *o funeral para sempre das horas.*" (p.272. Ênfase adicionada).

E convém lembrar que esse passado só é logrado através da elaboração implícita na verbalização da vivência emocional.

## LEITURAS

Entretanto, a passagem do episódio traumático ao clima de *de profundis* com que finaliza o romance não se dá de repente. O Narrador, novamente no âmbito da fantasia, perde-se em conjecturas sobre a possível causalidade do incêndio, levantando suspeita quanto a um aluno chamado *Américo*.

Esse nome, como sendo o da autor do desastre, se presta a referendar a leitura de Leyla Perrone-Moisés quanto a caracterizar-se *O Ateneu* por uma rejeição dos modelos europeus, sobretudo franceses, impostos à juventude do Brasil, no caso de Raul Pompéia, e à do

Uruguai, no caso de Ducasse, que investe igualmente contra esses padrões educacionais nos *Cantos de Maldoror*.<sup>16</sup>

A Autora parte de uma observação de Zenir Campos Reis quanto à

"alegoria do velho e do novo mundo, França e América, respectivamente vencido e vencedor na luta contra a sociedade dos aristarcos."<sup>17</sup>

Se nos lembrarmos do que vimos salientando neste trabalho, ou seja, que as *formações do inconsciente* consistem numa *condensação* de fatores inconscientes e conscientes, de modo a satisfazer tanto o princípio de prazer quanto o princípio de realidade, veremos que é uma leitura feliz a de Zenir Campos Reis, que se dirige no sentido do segundo fator. Mas ao transcrevê-la, Leyla Perrone-Moisés deixa transparecer o tom apaixonado do seu excelente ensaio sobre Lautréamont e Pompéia, o que talvez tenha inspirado o título do próprio volume em que foi incluído: *Retórica e paixão*. A Autora chega a falar em uma "*revanche* de Américo (América)."<sup>18</sup>

Desde a divulgação dos estudos de Bakhtine sobre o *dialogismo* da produção literária, tornou-se tabu qualquer menção a uma possível influência de um autor sobre outro, principalmente em se tratando de uma obra literária do primeiro mundo relativamente a uma outra do terceiro mundo, como geralmente ocorre.

Certamente, não há quem não reconheça a importância do advento de conceitos como *intertextualidade* e *paródia* ao universo da crítica literária, que põem em evidência o valor das obras objeto de estudo independentemente de se hierarquizar o seu valor em função de uma cultura e uma ideologia dominantes. O diálogo entre os textos é sem dúvida um dos mais fecundos procedimentos que alimentam a produção artística em qualquer tempo ou lugar, como venho

<sup>16</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla, *O Ateneu - retórica e paixão*, Direção e organização. Brasiliense/EDUSP, São Paulo, 1988.

<sup>17</sup> REIS, Zenir Campos, "Opostos mas justapostos". In: Raul Pompéia, *O Ateneu*, São Paulo, Ática, 1976, 1979, *apud* Leyla Perrone Moisés, ob. cit., p.39.

<sup>18</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla, ob. cit., p.39.

demonstrando, aliás, em várias oportunidades e de maneira intuitiva, desde o ano de 1960<sup>19</sup>, quando ainda não se haviam difundido entre nós essas linhas de pesquisa. O *chão discursivo comum*, que Leyla buscou em Tinianov, é igualmente um conceito dos mais valiosos para o exercício da crítica literária, pelo fato de evidenciar um substrato à mercê de elaboração artística. Mas, em seu precioso trabalho, deparamos, de início, com um *parti pri*. Argumentando com a data de nascimento dos dois escritores, observa:

"Na história cultural, 17 anos é uma pequena diferença; e, principalmente, é preciso levar em conta que, *no século passado, as idéias e costumes europeus levavam algum tempo para atravessar o Oceano.* (p.16. Ênfase adicionada)

Entretanto, quando de minhas pesquisas na Biblioteca Nacional, nos anos cinquenta, chamou-me a atenção uma crônica publicada por Pompéia no dia 11 de julho de 1888, na seção "Pandora", da Gazeta de Notícias. É que ele comentava aí o livro de Maurice Barrès — "*Sous l'oeil des barbares*" — editado na França nesse mesmo ano, o que mostra que, para "*atravessar o Oceano*" não eram necessários, pois, nem 17, nem 7 anos. Raul Pompéia era, além de escritor, um crítico de arte, um esteta, seduzido pelas novidades francesas, que faziam parte do seu *background* intelectual. O ser um homem atualizado e muito bem informado há de ter contribuído, por exemplo, para que viesse a ocupar cargos eminentes tanto nas Belas Artes, quanto na Biblioteca Nacional.

No início de seu ensaio, Leyla Perrone-Moisés chama a atenção para o fato de que o confronto entre Pompéia e Lautréamont pode, à primeira vista, surpreender:

"Lautréamont e Raul Pompéia? O que podem ter em comum o autor dos *Chants de Maldoror* e o d'*O Ateneu*, que justifique tal cotejo? Que semelhanças pode haver entre um romance *biográfico*,

---

<sup>19</sup> Cf. RAMOS, Maria Luiza, "Aspectos do Romancero da Inconfidência", in *Tendência*, n.3, Belo Horizonte, 1960.

*documental, com traços realistas e naturalistas, como O Ateneu, e o delirante poema em prosa de Lautréamont, misto de folhetim e escrita automática?" (p.15. Ênfase adicionada).*

Tal diferença, como pretendo ter demonstrado, é questionável, pois a complexidade de *O Ateneu* acabaria se reduzindo àqueles fatores estruturais que convêm ao paralelo estabelecido. Entretanto, é justamente na complexidade que reside a grandeza do romance, como por exemplo:

*ser autobiográfico sem ser meramente documental; ser realista sem se limitar à realidade, mas, pelo contrário, transcendendo-a no âmbito do real.<sup>20</sup>*

## A QUESTÃO DA INFLUÊNCIA

Leyla Perrone-Moisés, em uma pesquisa muito bem elaborada, procede a um minucioso cotejo de mais de trinta passagens em que se aproximam *O Ateneu* e os *Cantos de Maldoror*. Eu gostaria de transcrever aqui algumas delas, mas deixo de fazê-lo, não só pelas limitações deste texto, mas sobretudo por acreditar que sejam bastante conhecidas, por se tratar de um precioso trabalho, publicado juntamente com o de outros professores que tiveram o privilégio de participar do curso ministrado por Leila na USP, em comemoração ao centenário do romance.

Mas, apesar de dizer que é "notável", ou que são "extremamente semelhantes" certas passagens dos dois textos, quer nos episódios, quer nas imagens que os animam, é categórica ao observar:

*"As coincidências são numerosíssimas, como se verá. Afastemos, de início, toda e qualquer hipótese de*

---

<sup>20</sup> Cf. LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre xx - Encore* - Paris, Scuil, p.87.



*influência*. Na própria França, Lautréamont só ficou conhecido no começo do nosso século". (p.15/16. Ênfase adicionada).

Quanto à falta de repercussão da obra de Lautréamont, entretanto, não me parece que esse fato se revista de maior importância, pois em suas crônicas Raul Pompéia se refere também a outros autores que não eram, nem se tornaram conhecidos depois.

E como acredito ser este um texto inédito, pois essa crônica não se encontra na edição crítica das *Obras* de Pompéia, que entretanto incluem textos publicados na seção *Pandora*, da *Gazeta de Notícias*, faço uma mostra do entusiasmo com que o escritor recebeu a novidade que para ele representava o livro de Barrès:

"Há de ficar na literatura da França de 1888 registrado este título como um acontecimento, como uma data na evolução artística, como o sinal de uma transformação apuradora nos processos estéticos da palavra.

É um romance, ou, como diz o autor, uma monografia realista, é um poema psicológico, analista como as investigações morais de Stendhal ou de Bourget, que são os verdadeiros decadentes da arte atual, ávida de circunscrever e aprofundar. Mas a *grande novidade* é o modo de arquitetura da composição." (Extraído de minhas fichas organizadas em 1956).

Por outro lado, o confronto entre Pompéia e Lautréamont somente surpreenderia se o romance de Pompéia fosse simplesmente "biográfico, documental, com traços realistas e naturalistas", como o definiu a Autora. Entretanto, ele é bem mais do que isto, pois de certa forma constitui também um "delirante poema em prosa", obviamente diferente do escrito por Lautréamont.

Lembre-se que o professor Cláudio, personagem que no teatro interior do romancista considerei, já em meu primeiro texto,

representar o *ego ideal* de Raul Pompéia — declarara ser o romance "*a feição atual do poema no mundo*".

Leyla Perrone-Moisés propõe um *intertexto*, mas

"*involuntário* que, embora por vezes esclarecido por fontes comuns, é sobretudo um vasto intertexto cultural, que ultrapassa os indivíduos em questão" (p.19. Ênfase adicionada) —

o que constitui, a meu ver, mais um esforço da Autora no sentido de negar qualquer possível influência de Lautréamont sobre Pompéia, como se esse fato viesse a desmerecer *O Ateneu*. O *chão cultural comum* explicaria, por certo, muitas das semelhanças apontadas nos textos, quer no que respeita ao âmbito da erudição, quer no que se refere à experiência em internatos sujeitos à mesma orientação pedagógica. Mas não explica tudo: as diversas situações, as diversas imagens, as frases de igual estrutura.

Admitir que um escritor seja influenciado por outro, ou por outros, não significa dizer que os tenha plagiado. O que caracteriza o plágio? A inserção de textos alheios, como é o caso do "plágio" apontado por Leyla nos *Cantos de Maldoror*, quando o Autor se utiliza de "fragmentos inteiros de um manual de zoologia"?<sup>21</sup>

Pois, guardadas as proporções, Raul Pompéia faz mais ou menos o mesmo, inserindo no romance conferências sobre literatura e arte, em que desenvolve longamente a teoria do belo fisiológico, de Guyau, e glosa postulados estéticos de Baudelaire e René Ghil, sem registrar a fonte.<sup>22</sup>

Insistir na espontaneidade da criação literária em Pompéia e Lautréamont, a ponto de afastar, *a priori*, "toda e qualquer hipótese de influência", me parece uma posição apaixonada, como já antes observei. O próprio texto de Leyla é apaixonado, o que, sem dúvida, constitui uma qualidade da escritura, apesar do risco de prejudicar o trabalho crítico.

<sup>21</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla, ob. cit., p.31.

<sup>22</sup> Cf. RAMOS, Maria Luiza, ob. cit., p.124/5.

E por falar em *prejuízo*, estendo a palavra à sua outra forma — *preconceito* — que me parece explicar, pelo menos em parte, esse radicalismo.

Falo de uma consciência nacionalista que tem suas raízes no *antropofagismo* das primeiras décadas do século, e sobre a qual parece estar todo mundo de acordo. Sucede, porém, que essa consciência não era exatamente a dos escritores do século passado.

Os escritores de então encontravam-se demasiadamente absorvidos pelo *nacionalismo político* — e Pompéia mais do que qualquer outro — não se encontrando, pois, motivados para reivindicações nacionalistas no âmbito da literatura. As reações contra o colonialismo dirigiam-se a Portugal, num momento em que ainda não se haviam delineado outras formas culturais de colonização.

Assim, me parece anacrônica esta hipótese:

"não estaria nesse distanciamento sul-americano com relação à cultura européia, no brasileiro Raul Pompéia e no uruguaio Ducasse, a condição primeira para uma certa rejeição e uma certa crítica?" (p.38)

A Autora reconhece tratar-se de uma "hipótese arriscada", mas o risco, a meu ver, decorre não do fato de Ducasse ser na França um tanto estrangeiro — "o Montevideano" — mas de não haver naquela época o que hoje se considera uma consciência terceiro-mundista, fortemente marcada por reivindicações nacionalistas não só no mundo econômico, mas em todas as manifestações da vida cultural.

Além disso, a hipótese de uma influência de Lautréamont sobre Pompéia, que não afirmo, mas admito, em nada diminuiria o valor de *O Ateneu*, cuja complexidade estrutural tem permitido ser analisado em diversas correntes estéticas que se ofereciam aos escritores brasileiros, naquele momento.

Um dado que me faz acreditar que Pompéia conheceu o texto de Lautréamont são, por exemplo, as passagens eróticas que envolvem ora Sanches, ora Egbert, e são narradas fluentemente, no âmbito da fantasia. E são esses, justamente, os episódios focalizados por Leyla, em minuciosa análise. Constituiriam entretanto, a meu ver, uma matéria vinda de fora, e não de dentro do sujeito.

Aliás, também as *Canções sem metro*, escritas antes ainda de *O Ateneu*, têm muito a ver com as *Poesias* de Lautréamont. Considerem-se estas mesmas frases curtas, incisivas, emitindo juízos por vezes tautológicos, como

*"O bem é a vitória sobre o mal"; "O mal insurge-se contra o bem."; "O contraste da luz é a noite negra"; "A dúvida é uma homenagem prestada à esperança"; "O ciúme é isolamento, queixa sem ecos do coração solitário."; "Os juízos sobre a poesia têm mais valor do que a poesia. São a filosofia da poesia. A filosofia, assim compreendida, engloba a poesia."; "A atração sideral é uma forma de egoísmo. O equilíbrio dos egoísmos, derivado em turbilhão, faz a ordem das coisas."; "A fome é a suprema doutrina. Consumir é a lei." "O bem é a vitória sobre o mal"; "O mal insurge-se contra o bem.", "O contraste da luz é a noite negra"; "A dúvida é uma homenagem prestada à esperança"; "O ciúme é isolamento, queixa sem ecos do coração solitário."; "Os juízos sobre a poesia têm mais valor do que a poesia. São a filosofia da poesia. A filosofia, assim compreendida, engloba a poesia."; "A atração sideral é uma forma de egoísmo. O equilíbrio dos egoísmos, derivado em turbilhão, faz a ordem das coisas."; "A fome é a suprema doutrina. Consumir é a lei."*

De propósito, deixei de registrar quem é quem, misturando os "versos" dos dois Autores. Mas o que importa é que Raul Pompéia foi bastante talentoso para *digerir* todas as possíveis fontes que se encontravam ao seu alcance, aqui e fora, devolvendo-as sob a forma de uma *obra original* que já se tornou clássica em nossa literatura.

## SINTOMA E CRIATIVIDADE

No início deste trabalho, mostramos o caráter fantasmático da concepção do tempo em *O Ateneu*, de modo a evidenciar o clima delirante que preside à narrativa. Mas o objetivo não era apenas o de questionar a caracterização do romance como "biográfico, documental, com traços realistas e naturalistas", e sim o de tentar, também, equacionar na obra literária os limites do *sintoma* e da *criatividade*. — trabalho em que venho me ocupando, nos últimos anos.

Tecnicamente, os dois termos não se opõem, pois o sintoma é por si mesmo uma *metáfora*. E é nisto que reside a diferença entre o sintoma, considerado do ponto de vista psicanalítico, e o conceito tradicional, em que se pode traçar uma dicotomia entre o efeito e a causa. Inovou-se o sentido do termo, ao aplicar-se não apenas a um fenômeno, ou, em muitos casos, um epifenômeno de uma outra coisa qualquer, mas sim à solução conciliadora de um impasse, o que o torna desde logo integrante da situação de origem.

Assim, o sintoma não é passivo, mas ativo, na medida em que proporciona ao sujeito a possibilidade de gozo.

E daí o sintoma confundir-se, de certo modo, com o *fantasma*, na sua função de ao mesmo tempo encobrir e revelar uma vivência recalçada. Quando Jacques-Alain Miller delimita com os nomes de *sintoma* e *fantasia* os momentos iniciais e finais de uma terapia, é à *fantasia fundamental* que se refere como primeira etapa, à qual acaba chamando de *fantasmatização*. E em sua argumentação, situa o sintoma no início da análise, assim como a fantasia vai caracterizar o fim desta.<sup>23</sup>

Apesar de existir uma implicação de objeto no sintoma, o que o caracteriza é a *articulação significativa*, donde a sua vinculação com as *formações do inconsciente*. O sintoma pressupõe desprazer, necessidade de falar dele, o que, por outro lado, revela um certo caráter masoquista, onde o gozo se consuma.

E o sintoma, finalmente, pressupõe o seu próprio desaparecimento, enquanto a fantasia, assinalando o término da análise, não implica em desaparecimento, mas em elaboração que se renova indefinidamente, em decorrência da travessia do fantasma.

<sup>23</sup> MILLER, Jacques-Alain, ob. cit., p.93 e segs..

Lembremos que *O Ateneu* se inicia com reflexões sobre o tempo, quando o Narrador afirma que "a realidade é a mesma em todas as datas". E é ele mesmo quem diz, ao finalizar a narrativa:

"Aqui suspendo a crônica das saudades. Saudades verdadeiramente? Puras recordações, saudades talvez, se ponderarmos que *o tempo é a ocasião passageira dos fatos, mas sobretudo — o funeral para sempre das horas.*" (p.272. Ênfase adicionada).

Se perguntarmos quem foi o agente da transformação daquele mundo mítico, que se destrói e é morto e enterrado em "funeral", teremos uma resposta ao nível do *emunciado*: o incêndio. Mas no âmbito da *emunciação*, foi sem dúvida a longa verbalização o fator responsável pela substituição das "saudades" por "recordações". O que era vivência subjetiva passa a ser objeto da memória, ou simplesmente *objeto*. O que, de início, é *fantasma*, matriz de *sintomas*, com toda a carga de gozo masoquista que este propicia, bem como a necessidade de falar sobre ele, passa ao âmbito da *fantasia*, que permite um ponto final na narrativa. Um ponto final, veja-se bem. Não *o ponto final*, uma vez que outras fantasias não de ocorrer, necessariamente.

Uma coisa, entretanto, é preciso observar: o fantasma, ou o sintoma, pode constituir-se em fator propulsor da criação artística, Mas não é mais do que isto. É oportuna esta observação de Daniele Silvestre:

"à medida em que o fantasma põe em jogo o mais íntimo do sujeito, ou seja, sua relação com o desejo e com o gozo, o fantasma é susceptível de integrar o princípio da criação artística. Mas, ao mesmo tempo, para que uma criação do sujeito seja artística e não sintoma, por exemplo, também faz falta que possa dar lugar a um intercâmbio de prazer com os outros, e que não seja uma produção estritamente narcisística."<sup>24</sup>

<sup>24</sup> SILVESTRE, Daniele, "El fantasma", in *Aspectos del malestar en la cultura*, ob. cit., p.78. Tradução nossa.

E como promover esse intercâmbio de prazer com os outros? Certamente isto não se dá através da vivência imaginária, ainda que ela constitua o *background* do texto. O próprio universo imaginário só se faz conhecido através do simbólico, que é o fator significante capaz de revelá-lo.

Assim, somente o caráter criador da produção literária, que, num determinado universo simbólico, assegura à linguagem um código próprio, e, conseqüentemente, uma lógica também peculiar, é capaz de conferir à ficção uma realidade de tal forma convincente, que chega a ser tomada por documento. Dessa forma, o leitor não percebe, quer a irrealidade da personagem, quer o absurdo da cena.

Por mais narcisista que se mostre o ato de escrever, principalmente no caso de uma narrativa como *O Ateneu*, autobiográfica e complacente para com as fraquezas humanas, — a *escritura* é sempre doação, um apelo ao *Outro* cujo desejo, afinal, é a sua razão de ser.

# LIMA BARRETO E A CRÍTICA LITERÁRIA

Haydée Ribeiro Coelho\*  
Maria do Carmo Lanna Figueiredo\*\*

## RESUMO

Considerando a importância da obra barretiana na literatura brasileira, este ensaio propõe-se a agrupar textos que, escritos na década de 80, possam integrar um roteiro explicitador da posição que Lima Barreto vem ocupando no panorama da crítica literária nacional.

## ABSTRACT

Owing to the significance of Lima Barreto's work in Brazilian literature, this essay intends to group texts which, written in the 80s, can become an elucidating element as to the author's position in national literary criticism.

---

\* Professora de Teoria da Literatura da UFMG.

\*\* Professora do Mestrado em Letras da PUC/MG, Professora aposentada de Literatura Brasileira da UFMG.



## 1. INTRODUÇÃO

O presente ensaio propõe-se a agrupar textos sobre a obra de Lima Barreto, escritos e inscritos em determinada fase de nossa carreira universitária, numa dissertação de Mestrado e numa tese de Doutorado, respectivamente.

Para resguardar a especificidade e integridade de cada texto crítico e o momento em que foi escrito, optamos por publicá-los em duas partes. Na primeira, apresentamos um caminho específico sobre *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o romance de Lima Barreto que vem colhendo maior aceitação do público leitor e da crítica especializada. Em segunda instância, aparece a análise de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* que, na obra estudada, talvez seja aquela que tenha merecido o menor número de abordagens críticas.

Os estudos, correspondentes a um recorte crítico inserido nos anos 80, oferecem um enfoque que se baseia na análise do objeto em si e é ampliada por outra abordagem, por outro olhar que reavalia tal panorama crítico, numa perspectiva metacrítica. Da sugestão da análise do objeto em si transpõe-se para a crítica da crítica. Essas pontes e mediações permitem, a nosso ver, retomar caminhos percorridos em décadas anteriores.

## 2. REVISITANDO TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA

Haydée Ribeiro Coelho

A leitura de *Triste fim de Policarpo Quaresma*<sup>1</sup> desperta-me para a importância da palavra como instrumento de ação, utilizada não só por aqueles que detêm o poder político, como também pelos oprimidos, como forma de denúncia desse poder que os aflige. Nesse sentido, parece-me que o romance constitui uma possibilidade de análise da retórica do processo ficcional e do contexto sócio-político a que ele se reporta. A ligação entre o poder e a palavra convence-me de que o poder se manifesta na prática da linguagem e que se relaciona da mesma forma com a manipulação do discurso.

Minha intenção em mostrar mais uma possibilidade de análise de *Triste fim de Policarpo Quaresma* excede de muito a preocupação de Francisco de Assis Barbosa com o aspecto biográfico<sup>2</sup>. Ao estudar a construção da narrativa, muitos dos possíveis "defeitos" apontados na obra de Afonso Henriques de Lima Barreto podem ser elucidados, sem que se façam restrições ao processo ficcional do romancista. Nesse sentido, torna-se necessário recuperar alguns textos críticos que mantêm tais posições. Quanto à restrição feita ao texto barretiano, concernente ao aspecto panfletário, cabe-me reportar à opinião de Olívio Montenegro. O ensaísta afirma que:

*"o grande pecado da obra de Lima Barreto e donde vêm as imperfeições maiores é querer transformar o romance, e que deve ser obra de imaginação, e com todas as qualidades emocionais e poeticamente sensíveis da ficção, em instrumento de ação; mudar em significação*

<sup>1</sup> LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1971. 215p.

<sup>2</sup> BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. 387p.

*prática os efeitos de uma tão diferente natureza da sua arte".<sup>3</sup> (grifo meu)*

O abuso do traço caricatural é outro defeito apontado por Olívio Montenegro, conforme o trecho:

"Sente-se, em muita parte dos romances de Lima Barreto, o romancista em quem o calculado espírito de reforma não raro domina o espírito espontaneamente criador. Sente-se na ênfase, por vêzes, dos seus personagens, no *excesso das suas caricaturas. Caricaturas dêste exagerado mau gosto*".<sup>4</sup> (grifo meu)

Enveredando-se por caminho semelhante, Nelson Werneck Sodré acentua que o romancista carioca "apesar de seu desleixo, de suas insuficiências de criador do abuso do traço caricatural, apresentou uma galeria numerosa, viva, colorida"<sup>5</sup>.

Ao fazer considerações sobre a crítica dos puristas à obra barretiana, Cavalcanti Proença afirma que "as descidas do romancista chocam o leitor desprevenido e explicam, até certo ponto, a pecha de desleixado com que tantas vezes o anematizaram os puristas de sua época e alguns da nossa"<sup>6</sup>.

Da bibliografia sobre a obra de Afonso Henriques de Lima Barreto apresento a seguir, sucintamente, alguns trabalhos críticos que nortearam minha dissertação.

Carlos Nelson Coutinho evidencia a falta de avaliação crítica do significado da obra de Lima Barreto "no fortalecimento e aprofundamento de uma tradição realista autenticamente nacional"<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> MONTENEGRO, Olívio. Prefácio. In: LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Coisas do reino do jambon*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p.15. Conservei, no texto crítico, a ortografia do momento.

<sup>4</sup> Op. cit. p.15.

<sup>5</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p.505.

<sup>6</sup> PROENÇA, Manuel Cavalcanti. LIMA BARRETO In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 3. ed. Rio de Janeiro: Grifo, 1976. p.47.

<sup>7</sup> COUTINHO, Carlos Nelson. O significado de Lima Barreto na literatura brasileira. In: COUTINHO, Carlos Nelson et alii. *Realismo & Anti-Realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. p.2.

Para o desenvolvimento de seu estudo, traça, primeiro, algumas linhas da evolução literária brasileira no que concerne aos problemas estéticos e ao quadro social em que a literatura se insere. Seu intuito? Apresentar-nos o criador de Policarpo Quaresma como "um dos maiores representantes da linha humanista e democrático-popular na literatura brasileira". Na quarta parte de seu ensaio, dedica-se ele ao tratamento da bizarrice como meio expressivo utilizado por Lima Barreto. A partir das observações feitas em torno de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o crítico afirma que Afonso Henriques de Lima Barreto "rompe decisivamente com qualquer intimismo à sombra do poder".

Para o meu estudo, a crítica de Carlos Nelson Coutinho foi importante, no sentido de focalizar Lima Barreto, à luz do realismo, inserindo-o no panorama da literatura brasileira. Enquanto o crítico trata da questão do poder, levando em consideração a categoria do realismo, abordo-a tendo como base o nacionalismo, presente em *Triste fim de Policarpo Quaresma* e a retórica ficcional que a ele se acha associada.

Em "A mitologia urbana de Lima Barreto"<sup>8</sup>, Sonia Brayner ressalta a predominância de três espaços nos romances *barretianos*: o urbano, o político-administrativo e o literário, que se relacionam com a tipificação das personagens. Evidencia que as personagens portadoras de consciência crítica, como Isaías, Policarpo e Gonzaga de Sá, se situam entre "o ser o fazer". A palavra, em relação às personagens mencionadas, aparece como a "única saída vislumbrada" para a oposição sistemática entre o "mundo do parecer" e do "ser/ fazer", no que tange à sujeição dos anti-heróis ao mundo do parecer.

O escritor e crítico Osman Lins<sup>9</sup> evidencia a importância do espaço na narrativa e, sobretudo no capítulo VI, ressalta as várias funções que esse assume no romance. É importante assinalar que sua tese não se restringe a *Triste fim de Policarpo Quaresma*, concentrando-se especialmente em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Embora faça uma observação atinente à luta de classes na obra

---

<sup>8</sup> BRAYNER, Sonia. A mitologia urbana de Lima Barreto. *Tempo Brasileiro*: Rio de Janeiro. Cultura, arte, literatura. (33/34): 66-82. abr./jun. 1973.

<sup>9</sup> LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. 154p.

barretiana, procura furtar-se à consideração das relações entre a linguagem e o poder. Nesse sentido, para o crítico, a obra de Lima Barreto não se configura "como uma ficção de luta de classes"<sup>10</sup>. Em outra passagem, o crítico ressalta:

"Há consciência da miséria, mas não consciência de classe nos seus pobres e, além disso, algumas de suas personagens aparecem como figuras intermediárias, como é o caso de Lucrecio Barba-de-Bode (...)"

Em "Lima Barreto: mostrar ou significar?"<sup>11</sup>, Sonia Brayner retoma observações de "A mitologia urbana de Lima Barreto". Alonga-se, no entanto, no relacionamento entre a estratificação do espaço e a sátira. Outros aspectos são ainda apresentados: a tensão entre o mostrar e o significar, que gera a ambigüidade nos romances; o engajamento do romancista; a ligação da personagem como tipo às preferências literárias do romancista e ao processo ficcional do autor. Como Sonia Brayner não se atém à análise de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, alguns aspectos peculiares ao romance deixaram de ser abordados. Por exemplo: a relação entre narrador e poder; a manipulação exercida pelo *discurso* político sobre Policarpo; o messianismo; o espaço *intertextual* instaurado pelo nacionalismo; o estudo analítico dos recursos utilizados pelo autor.

Para concluir essa exposição crítica cabe ressaltar, ainda, dois estudos: o de Maria Zilda Cury<sup>12</sup>, apresentado nessa Faculdade, durante o período de elaboração de minha dissertação (segundo semestre de 1980) e o de Silvano Santiago<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Essa observação e a subsequente estão, respectivamente, nas páginas 23 e 24. Op. cit.

<sup>11</sup> BRAYNER, Sonia. Lima Barreto: mostrar ou significar? In: *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1979. p.145-176.

<sup>12</sup> CURY, Maria Zilda Ferreira. *A visão de mundo em Lima Barreto*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1980. (Dissertação de mestrado). Esse texto acha-se publicado. Cf. nota 17 desse ensaio.

<sup>13</sup> SANTIAGO, Silvano. Uma ferroada no peito do pé. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.163-181.

No início de seu trabalho, a autora aponta, como hipótese, "que há no conjunto da obra do autor uma intenção explícita de se alinhar às camadas populares, sendo esse alinhamento marcado pela oscilação e por posturas ambíguas" para chegar, entre outras conclusões, à verificação de que, por um comportamento denunciador, "Lima Barreto assume, ainda que contraditoriamente, o ideal de expressar uma camada nova, emergente". Realça o contexto histórico, que se lhe afigura de suma importância, para demonstrar as relações da obra com o conjunto social de que participa.

As relações de dominação e o realce das contradições sociais não foram esquecidos no desenvolvimento do meu trabalho. No entanto, o presente estudo tem por objetivo mostrar de que forma os elementos acima arrolados se integram à estrutura narrativa. Não perdemos de vista o contexto histórico, mas a ele nos referimos apenas quando necessário.

Tendo em vista que o texto de Silviano Santiago elucidava, de outra maneira, o estudo do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, não poderia ignorá-lo. Ao desenvolver uma dupla leitura do romance, apresenta seu ensaio em duas partes. Na primeira, mostra que Lima Barreto "assume uma estética popular numa literatura como a brasileira, em que os critérios de legitimação do produto ficcional foram sempre dados pela leitura erudita"<sup>14</sup>. Essa observação faz com que o crítico proponha enfocar *Triste fim de Policarpo Quaresma*, a partir da leitura "que o narrador faz do próprio texto no interior do romance". Silviano Santiago, preocupado com a sustentação da narrativa, realiza uma leitura da noção de pátria, inserida no romance. Na segunda parte, o crítico amplia seu enfoque, desenvolvido na primeira parte, ressaltando que *Triste fim de Policarpo Quaresma* "marca um ponto nevrálgico da leitura que fazemos hoje do discurso sócio-cultural que desde Vaz de Caminha tenta explicitar para nós o que era e é o Brasil".

Minha análise mantém aspectos de semelhança com a do ensaísta, já que um dos meus objetivos é estudar a estrutura da narrativa, tendo como base a tensão entre o discurso político e o discurso literário. Na medida em que elucidado e específico, de forma aprofundada, a retórica do nacionalismo, meu caminho distancia-se daquele trilhado pelo crítico. Além disso, analiso de que maneira Lima

---

<sup>14</sup> Op. Cit. p.166.

Barreto desvela a retórica do nacionalismo. Para isso, evidencio como ocorrem a comicidade, a sátira, a ironia e o conflito trágico no romance.

À vista dos aspectos evidenciados, esta dissertação constitui, por conseguinte, uma complementação dos estudos anteriores. Considerando a captura do Outro pela retórica, pretendo, nessa análise, ampliar a idéia de poder, insinuada na obra de Afonso Henriques de Lima Barreto. São aqui tratados elementos da estrutura narrativa. E o estudo isolado de cada recurso expressivo permite-me, parece, uma visão mais clara do romance, embora menos extensa.

A partir, pois, do estudo da construção narrativa, tenho como objetivo mostrar que: o poder surge na prática da linguagem e pode ser observado no plano social, político e literário. O *discurso* político e o *discurso* literário relacionam-se e estabelecem um jogo de tensão, instaurador do processo ficcional; a comicidade e a sátira são mecanismos eficazes utilizados tanto pelos detentores do poder, quanto por aqueles que ameaçam o *status quo* e, as contradições sociais, reveladas pelo relacionamento entre as personagens e o mundo dos objetos, encontram correspondência nas contradições do autor com relação à construção narrativa.

Minha dissertação desenvolve-se em três partes. Na primeira, intitulada "A retórica da ficção: desmascaramento do poder", enfoco os recursos utilizados pelo autor (a comicidade, a sátira, a ironia e o conflito trágico) como meios de desmascarar o poder e impor ao leitor o seu mundo ficcional. A comicidade, a sátira, a ironia e o conflito trágico constituem, ainda, modos de o autor persuadir o leitor da verdade que o romance pretende revelar. Na segunda parte, "A retórica do nacionalismo", procuro evidenciar a retórica do nacionalismo, como se patenteia no discurso literário do século XVII, no folclore e no discurso político-filosófico da primeira República. A última parte "A construção narrativa" aborda alguns aspectos concernentes às personagens, ao espaço, ao narrador e ao poder.

Restringi-me ao estudo de um único romance, por verificar que cada parte de meu trabalho exigia suporte teórico diferente. Além disso, no meu horizonte crítico, senti que só poderia alçar outros vãos, a partir da análise mais aprofundada de um romance de Lima Barreto.

### 3. UMA LEITURA DA TRADIÇÃO: LIMA BARRETO POR OSMAN LINS

Maria do Carmo Lanna Figueiredo

Osman Lins, na leitura que faz da tradição em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, procura posicionar-se diante da ruptura entre função literária e a tônica da cultura aristocratizante que cava um fosso entre escritor e sociedade. O livro deixa perceber uma interpretação de seu tempo, num contexto mais amplo em que se delineia também o traçado de uma problemática comum ao passado e ao presente. O ensaio amplia o contorno da análise textual, incluindo nela a presença do escritor em sua relação com a obra e a sociedade.

Esse procedimento de análise traduz um processo constante que Osman Lins articula através de sua obra, por se projetar tanto no âmbito ensaístico quanto no ficcional, como se pode perceber também em *A rainha dos cárceres da Grécia* e nas outras obras ensaísticas do autor.<sup>15</sup>

Em *Lima Barreto*, o ensaísta assinala a ausência de profissionalização do escritor e da expansão e diversificação do público leitor, uma assimetria que é computada ao subdesenvolvimento cultural da sociedade e ao refinamento dos intelectuais. Para o autor, pela ausência de canais adequados à circulação de sua obra, Lima Barreto torna-se a vítima dramática dessa situação de isolamento do escritor, motivo que o leva ao alcoolismo e à loucura. Valoriza, através do estudo das peculiaridades expressivas do autor de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, a obra incompreendida e a considera uma poética que pode minimizar essa assimetria, ao confrontar os aspectos que a distinguem no ambiente cultural de sua época.

Leitura de *inclusão*, a estrutura do ensaio osmaniano arregimenta a perspectiva de que a obra ultrapassa sua análise e seu

---

<sup>15</sup> Osman Lins, *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. O ensaio será designado neste trabalho por *Lima Barreto. A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976, designado por *A rainha*.



juízo. *Lima Barreto*, composta por sete capítulos, pode ser redividida em três partes.

1 - Os três primeiros capítulos tratam da temática de Lima Barreto, em especial a da incomunicabilidade, sobretudo das suas personagens.

Nesses capítulos, o ensaísta diferencia-se da crítica anterior e evidencia a pouca habilidade no trato com o literário a qual advém da conexão mimética entre a obra e a realidade extra-ficcional. Por essa nova leitura, reavalia também o conceito de juízo de valor que classifica os escritores em bons e maus. Para isso, chega mesmo a minimizar o valor da obra machadiana, que lhe serve de parâmetro para julgar Lima Barreto. Pode-se perceber, nesse enfoque, que o ensaísta realmente se questiona sobre a marcha da relação autor, obra e leitor.

2 - Os três capítulos seguintes formulam uma teoria do espaço romanesco, distinguindo espaço social, atmosfera e ambientação.

Estas reflexões coincidem com uma preocupação do ensaísta que repercute em toda a sua obra, seja na disposição de organizar novas formas expressivas para o tratamento do espaço, seja na constância com que se dedica ao tema em sua trajetória ficcional e ensaística<sup>16</sup>. Essa indagação diz respeito à sua relação com a literatura. Ele reconhece que a literatura, a partir da história a que está ligada, levanta questões sobre as condições particulares que o sistema cultural oferece ao problema da leitura e da escrita. Seu método de análise estabelece uma relação pessoal com a obra, ao mesmo tempo que a coloca num campo de afinidades e oposições intertextuais.

3 - O último capítulo concentra a investigação no espaço de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. A leitura do romance testa as proposições teóricas e sua validade.

Falando do lugar das personagens Gonzaga de Sá e Machado, esse escritor contemporâneo tenta compreender o lugar de onde Lima Barreto falava e o lugar que ele ocupava na literatura nacional. Evita, assim, a análise impessoal, postulando a participação da

---

<sup>16</sup> Cf. Osman Lins. *Do ideal e da glória*, problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1977 *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973, e *A rainha*.

leitura produtiva na obra, e, ao mesmo tempo, comprova que um método de análise não esgota o texto analisado.

Ao conferir significação equivalente à vida e à obra de Lima Barreto por sua análise, Osman Lins tenta construir uma metodologia própria de abordagem da literatura. Encara a vida e a obra do autor como dois aspectos da irrupção do literário na sociedade, ambos contribuindo para resistir a um modelo social e cultural que tende a subestimá-los, ao minimizar sua colaboração, relegando-a a um espaço restrito e, portanto, de marginalidade.

A leitura crítica de *Lima Barreto* pretende conservar e valorizar o legado de um autor bastante esquecido da crítica literária, que só recentemente se vem debruçando sobre a importância de sua obra no contexto literário nacional. Através do *espaço romanesco*, tenta resgatar o lugar dos escritores que são relegados pela crítica, não porque destituídos de valor literário, mas por se desviarem da norma acadêmica aceita pelo sistema estabelecido.

Nesse sentido, a obra de Lima Barreto detona outras coordenadas ficcionais na interpretação da *práxis* literária brasileira, ao propôr uma literatura que contraria e desvia o enfoque modelar dessa *práxis*, a partir de novos parâmetros, conectados a diferentes modos de percepção e de expressão — a literatura dos subúrbios, a expressão de um bloco de camadas médias urbanas da população da Primeira República.

O escritor vai-se estabelecer literariamente em oposição aos modelos de Machado de Assis e de Coelho Neto. A tentativa de expressar-se de forma contundente, contrariando o projeto literário de sua época, vai atingir diretamente o que ele considera como linguagem "distante e aristocrática": a solução estética machadiana para desmistificar a ideologia subjacente à sociedade brasileira de então. Com a intenção bastante definida de assumir uma nova linguagem que incorpore a sua concepção do fazer literário como atividade militante e de denúncia, também se opõe à retórica de um Coelho Neto e de um Rui Barbosa, que considera repassadas por um "formalismo vazio". Tenta substituir os modelos pela paixão e pela sinceridade da linguagem

coloquial, mais próxima da fala do povo, condição que considera superior às regras retóricas e estilísticas do bem escrever<sup>17</sup>.

Resgatar esse espaço, num ensaio que, primeiramente, se apresenta como tese de doutoramento na mais famosa universidade do país, a Universidade de São Paulo, condiz com a aceitação da literatura enquanto entrecruzamento de vozes discordantes. A equiparação que será levada a efeito no ensaio, entre as figuras dos dois autores fluminenses, Machado de Assis e Lima Barreto, também aponta para a mesma direção. Osman Lins se posiciona, diante da tradição literária nacional, por uma via de entrada que conecta fatores diferentes dos já usuais para o caso.

Diante da tradição literária brasileira, o escritor Osman Lins se desvia de um modelo imediato, ancorando-se numa tradição anterior. A visão modernista, de uma certa forma, exagera o perfil individual, suprime as semelhanças e sublinha os antagonismos<sup>18</sup>. A rota ficcional e ensaística osmaniana colide com essa visão quando a questiona, modificando e ampliando o passado, ao projetar elementos desse passado em sua ficção e ao valorizá-lo explicitamente em seus ensaios. Lembre-se, como exemplo, o aproveitamento ficcional que o autor faz da tradição brasileira do romance da terra em *O fiel e a pedra* (1961); na narrativa "Retábulo de Santa Joana Carolina" em *Nove, novena* (1966); no episódio "Cecília entre os leões" em *Avalovara* (1973); em *A rainha* (1976) e *Missã do galo, variações sobre o mesmo tema* (1977). Nesse caso, pode-se comparar o procedimento ao abandono dessa tradição pelas correntes vanguardistas que parecem pretender liquidar com a herança naturalista.

No ensaio em pauta, Osman Lins parte da constatação da diferença entre sua obra e a de Lima Barreto, como justificativa do interesse que esta lhe desperta. Refere-se, no entanto, aos pontos de semelhança entre os dois, a partir da posição de ambos em face da literatura, outro motivo, eleito por ele, para justificar a escolha: a paixão e o respeito pela literatura, a que se consagram incondicional-

<sup>17</sup> Cf. Maria Zilda Ferreira Cury. *A práxis e a palavra. Um mulato no reino de Jambom*. São Paulo: Cortez Editora, 1981. p.149-79.

<sup>18</sup> Cf. a característica que Octavio Paz vai chamar de "tradição da ruptura" nas obras da modernidade. In: *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary, Rio: Nova Fronteira, 1984. p.15-35.

mente; o desejo de exercer com dignidade o ofício de escrever; a consciência da oposição irreductível entre o escritor e o poder; a tentativa de escrever obra pessoal e identificada com o seu tempo. A ênfase que confere ao estudo de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* pode iluminar e ampliar as considerações dessa escolha, porque se prende a aproximações ficcionais entre os dois autores. A proximidade será intensificada em *A rainha*, que vai inserir ficcionalmente, em seu texto, tanto o romance barretiano, quanto o ensaio *Lima Barreto*.

Osman Lins não privilegia o aspecto engajado e militante da literatura de Lima Barreto, um procedimento diferenciado da maioria dos trabalhos críticos sobre o autor. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* corresponde, nesse aspecto, à escolha de mediações entre literatura, sociedade e história não tão coladas ao "real". O romance presta-se melhor a esse tipo de mediação, por recortar o espaço do Rio de Janeiro, promovendo a crítica social a partir dos diferentes lugares de onde se fala. A maneira de Osman Lins lembrar Lima Barreto diz de si, ou seja, através do *espaço romanesco* e de Gonzaga de Sá, o homem de *leitura* e andarilho. A leitura do espaço urbano da personagem recolhe os traços da cidade. *Leitor sui generis*, Gonzaga de Sá configura o erudito que sabe ler o seu tempo, a cidade e o popular. Tal leitor interfere no espaço da marginalização e quase esquecimento em que vivem os intelectuais na sociedade e no espaço do *leitor*, configurado pela obra de Osman Lins: a mediação escolhida para conectar o intelectual com a sociedade e para relacionar modos de expressão ficcional diferenciados.

A preferência pelo estudo de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* também pode ser ligada a essa problemática, uma vez que a obra retrata personagens em situação de desconforto diante do seu relacionamento com o mundo e com os seus semelhantes, a partir exatamente do confronto entre o intelectual e a sociedade. Aliada a essa perspectiva, a personagem Gonzaga de Sá pode ser percebida como a que "recorta" o espaço urbano, dando-se a ler juntamente com a cidade, como a personagem Natividade, de *Avalovara*, nas cenas do seu enterro.

O encontro de Osman Lins com Lima Barreto vai acontecer no espaço literário, ocupado pela urgência de participação, na necessidade de explicar a realidade social brasileira e de opinar sobre ela. O ensaísta Osman Lins, entretanto, duvida dessa ocupação e se

abre também para contextualizar sua posição e a presença do literário, quando analisa detalhadamente os procedimentos ficcionais barretianos. Ao fazê-lo, elucida um vazio nos textos da crítica sobre o autor, os quais lhe destinam uma posição subalterna no sistema literário brasileiro, fortemente influenciado pela literatura machadiana. O lugar do ensaio, nessa perspectiva, pode ser entendido como o modo pelo qual o ensaísta pretende trabalhar essa relação. A participação do escritor questiona as barreiras da cultura encastelada nas regras da normatividade e na sociedade aristocratizante que, aprisionando o literário em um círculo estreito de eruditos, dificulta o diálogo mais amplo entre ficção e sociedade.

Osman Lins pode ser entendido como um representante-intérprete de seu tempo. Um escritor que demonstra grande consciência de sua importância — seu lastro individualizado —, e a face exterior que repercute nele, através da experiência de outros que o deslocam e antagonizam sua identidade.

Tais coordenadas já falam de sua imersão na tradição literária e do contato específico que estabelece com ela. Também aliado a isso, caracteriza-se o lugar da enunciação osmaniana em *Lima Barreto*: a do escritor que lê a obra de um "companheiro"<sup>19</sup>. Não se endereça à obra de Lima Barreto para detectar-lhe as deficiências, o mesmo se podendo dizer quanto aos estudos anteriores sobre ela, dos quais se distancia. O que principalmente se destaca no discurso ensaístico osmaniano é a posição de respeito diante da obra estudada, respaldado na apreensão de dados literários e no acatamento da interpretação de outros autores, de opiniões divergentes da sua. Essa posição, porém, motiva o destaque da particularidade de sua análise que pretendo aferir.

O ensaísta inaugura a leitura de Lima Barreto para outros, carregada de opiniões sobre o autor, e acrescida do sentimento de

---

<sup>19</sup> Não é desejo deste estudo a classificação do escritor através de rótulos, mas gostaria de assinalar a proximidade desse aspecto, com a característica que Silviano Santiago destaca no pós-moderno, nessa relação com a tradição. Para o ensaísta, o escritor pós-moderno "incorpora a tradição e o passado de uma maneira onde a confiabilidade seria a tônica, respaldada no pluralismo". Permanência do discurso da tradição no modernismo. In: *Tradição/Contradição*. Rio: Zahar, 1987. p. 101.

grupo, como um "companheiro". O artigo "Anchieta ou o Evangelho na taba" valida e amplia a aferição desse aspecto.

Como Anchieta (...) recebemos, bem ou mal, uma formação clássica da qual não podemos e, provavelmente, não queremos livrar-nos. (...) Contudo, atuando, sob muitos pontos de vista e, principalmente, sob o ponto de vista cultural, num meio adverso, (...) recusamos encastelar-nos na cultura herdada, uma vez que precisamos ser ouvidos.<sup>20</sup>

Estudar a obra de alguém que também se recusara a "encastelar-se na cultura herdada", guarda viva a memória do grupo e procura a cumplicidade do leitor, como forma de recuperar o aspecto esquecido e de lembrar que a coordenada cultural, antevista em Anchieta, subsiste.

A mesma reação aos empecilhos que se colocam no caminho do escritor pode configurar-se na análise que Osman Lins faz da obra de Lima Barreto, coincidentemente inscrito no artigo citado. A posição do leitor de Anchieta e de Lima Barreto também é coincidente. Nos dois pronunciamentos, fala enquanto escritor, aquele que retira das leituras o caráter de enunciação segunda, que vive da primeira. Esse pormenor, mais que a incursão no literário de algumas partes do ensaio *Lima Barreto*, caracteriza a quebra de unidade do gênero, outra reação a limites com que se choca o escritor.

Ao articular, em *Lima Barreto*, várias formas literárias distintas — como a biografia, a crítica literária, a ficção e a autobiografia —, abre o ensaísta um espaço mais lúcido para uma nova forma de ensaio. A identidade do autor lido e do autor que lê se misturam claramente nos objetivos comuns que os ligam. O ensaísta abandona a figura heróica do escritor missionário que aventa no artigo sobre Anchieta, no qual inclui Lima Barreto e, ancorado na figura clássica de Gonzaga de Sá e na ambivalência da personagem barretiana Machado, assume "os sentimentos contraditórios do mestiço (...), fruto

---

<sup>20</sup> Osman Lins. Anchieta ou o Evangelho na taba. *Evangelho na taba, outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979. p.23.

Chamo atenção para o fato de Julieta de Godoy Ladeira, mulher do escritor e compiladora dos artigos e entrevistas que compõem o livro, ter elegido o título deste artigo para o título do livro, assinalando a proximidade da sua temática com a obra de Osman Lins.

de uma tradição ao mesmo tempo admirável e cruel<sup>21</sup>, contextualizando a problemática do escritor brasileiro. Assumir a ambivalência do espaço cultural a que pertence contribui para a interpretação do espaço de isolamento do escritor e para uma diferente resposta a essa realidade. A resposta se constrói pela análise e pela apropriação de outras obras, que revelam, por expressões diferentes, um mesmo repúdio à situação.

Para o escritor, porém, como para a intelectualidade brasileira, a ruptura com o modelo teórico e a desarticulação da identidade do sistema ocorrem de forma ambivalente e contraditória, revelando seu caráter problemático. Problema esse que se articula, de um lado, com a percepção da necessidade de conhecer e de aprimorar os desenvolvimentos das metodologias de análise e, de outro, com a consciência de ser conveniente substituir esses conceitos por novas formas de apreensão das obras nacionais e de seu relacionamento com a realidade do Brasil. Prende-se a essa ambivalência a atitude de Osman Lins frente às metodologias de análise literária de grande divulgação e aceitação no país, nas décadas de 60 e 70.

O autor vai-se pronunciar sobre o uso de novas técnicas e teorias no ensino universitário. Considera-as nefastas e simplificadoras em suas manifestações abusivas, pois gerariam "uma coisa útil mas acadêmica", dirigida "por um transmissor de idéias cheio de certezas". Crítica, em especial, a defasagem entre a bagagem literária do aluno e o estudo da obra a partir do enfoque concentrado no esmiuçar do texto. Para ele, trata-se de um embuste que camufla uma débil atitude política e substitui o debate, eximindo a responsabilidade do ensino "para com a evolução da consciência de seu povo". Opõe-se, principalmente, ao fato de as atitudes e idéias de tais métodos, geradas em outros contextos, não serem adaptadas às circunstâncias brasileiras de alunos despreparados e mantidos passivamente à margem da opinião pública<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Osman Lins. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá. Lima Barreto*. p.144.

<sup>22</sup> Cf. Osman Lins. *A instituição literária. Evangelho na taba*. p.47-52; entrevista de Osman Lins para o *Jornal da Tarde* - São Paulo - 04.01.1975. In: ——. *Id. ibid.* p.172 em que também comenta a diferença dos escritores ibero-americanos em relação aos europeus, principalmente os franceses, no que concerne à elaboração dos mitos na obra literária.

Atento às configurações dos estudos literários, Osman Lins vai antecipar, enquanto escritor e ensaísta, a mudança de enfoque da crítica literária. Atualmente, esta se volta para um novo tipo de racionalidade, mais complexa e preocupada com as diversidades e particularidades de cada sociedade. Em *A rainha*, o autor vai-se utilizar em larga escala de procedimentos narrativos que revelam a nova visão. Nas citações irônicas relativas a Propp, Lévi-Strauss, Kristeva, à revista *Communications*, na abordagem que o ensaísta-narrador faz do romance de Julia, na paródia das análises estruturalistas que este constrói e na ironia que o livro destila em relação à linguagem da crítica literária delineia-se outro tipo de posição diante da literatura. Posição, muito específica do ensaísta Osman Lins quando estuda a obra de Lima Barreto e de outros autores brasileiros e que encontra respaldo na atual modalidade da crítica literária, também inscrita no romance: "Toda obra de arte configura a sua própria teoria"<sup>23</sup>.

Exemplifica ainda a existência dessa tensão a diferença entre a cultura revelada pelo ensaísta e a cultura criticada pela obra de seu analisado, objeto de seu discurso. Apesar de seu propósito de se aproximar do escritor fluminense, é bastante sensível o distanciamento que manifesta, no seu ensaio e na sua ficção, quanto aos padrões e valores da literatura barretiana. O mesmo fator pode ser percebido na "ficcionalização" do ensaio e da figura do escritor. A subjetividade, nunca escondida ou metamorfoseada, que subjaz à análise, acaba por conferir ao texto barretiano interpretações que configuram auto-interpretações. O Lima Barreto que surge do livro de Osman Lins advém do crítico que analisa e se contempla analisando sua preocupação máxima se dirige para a posição de isolamento do escritor. Tentando minimizar essa posição, modifica o encaminhamento da relação entre autor e crítico que, co-autor da obra, pode ampliar a conexão dela com diferentes segmentos sociais e culturais.

---

<sup>23</sup> Osman Lins. *A rainha*. p.57.



#### 4. CONCLUSÃO

Optamos, nesse trabalho, pelo estudo crítico de um autor, em sua relação com outras críticas, sem a preocupação de estabelecer hierarquias entre os elementos comparados e os aspectos estudados. Acreditamos ser este um modo de contribuir para situar Lima Barreto no panorama mais amplo da tradição literária brasileira e de sua abordagem crítica. Para melhor refletir sobre a questão, julgamos pertinente percorrer um caminho retrospectivo e insinuar um roteiro prospectivo, uma vez que tais coordenadas propiciam agudizar o sentido da tarefa do pesquisador e do professor de literatura. Tarefa que, a nosso ver, deve permitir a análise do objeto sob múltiplas perspectivas e, ao mesmo tempo, reconhecer novos significados nas fontes históricas, na tentativa de aproveitá-los no caso presente.

Gostaríamos de ressaltar que as leituras sobre Lima Barreto aqui expostas aliam-se ao nosso desejo de retomar e de reavaliar a obra do autor. Participam ainda de um tipo de crítica literária feita na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais que, inseridas na década de 80, representam a evolução de um pensamento crítico de uma época que julgamos interessante recordar, a fim de que se possam acompanhar as diferentes modalidades que emergiram dessa fase.

# REFLEXÕES SOBRE A CRÍTICA E A MIMESE

Luiz Claudio Vieira de Oliveira\*

## RESUMO

A crítica contemporânea, apesar de fundar-se sobre a crítica do platonismo e sobre a revisão do seu conceito de mimese, acaba por tornar-se guardiã de uma verdade, privilegiando certos tipos de literatura em detrimento de outros.

## RESÜMEE

Die zeitgenössische Kritik, obwohl sie sich in der Kritik des Platonismus und in der Revision seines Begriffes von Mimesis begründet, indem sie bestimmte Arten von Literatur anstelle von anderen privilegiert, wird sie Wächter einer Wahrheit.

---

\* Professor de Teoria da Literatura da UFMG.

Há conceitos que, apesar de muito antigos, jamais deixam de ser atuais, sendo periodicamente retomados e discutidos. Por exemplo, o de mimese. A ele se juntam outros, correlatos e não menos importantes, como os de representação, ícone, cópia, simulacro, etc. A flutuação semântica desses termos leva a crítica a negá-los ou a tomá-los como fundamento de sua própria atividade.

Para Platão, havia dois tipos de mimese. A mimese positiva representaria a conformidade do poeta com os ideais do filósofo, sua concordância com a expectativa ética da polis. Portanto, quanto mais ajustada fosse a produção poética a um ideal extraliterário, melhor. Já a mimese negativa, condenável, significaria a ausência de controle do ético sobre o poético, a proliferação de sentidos, a perda da noção de um centro ordenador e exemplar. Ao poeta responsável por essa mimese Platão reservaria a sua condenação.<sup>1</sup> Para Lacan, o que repugna à teoria clássica da representação, seja na pintura seja na literatura, não é que ambas rivalizem com o mundo das aparências, mas com a própria Idéia.<sup>2</sup> Dai, portanto, o perigo das artes miméticas, vistas como possíveis alternativas e, como tal, questionadoras do mundo das Idéias. A teoria platônica está exposta em vários escritos, especialmente nos Livros III e X da *República*, além do *Sofista*, em que o filósofo caracteriza o sofista como aquele capaz de criar "... palavras mágicas, e apresentar, a propósito de todas as coisas, ficções verbais..."<sup>3</sup> Nesse

---

<sup>1</sup> PLATON. *La République*. Paris: Garnier, 1950, v.4, p.371.

<sup>2</sup> LACAN, Jacques. *O seminário*: livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. 2 cd. Rio: Jorge Zahar Editor, 1985, p.109.

"O quadro não rivaliza com a aparência, ele rivaliza com o que Platão nos designa mais além da aparência como sendo a Idéia. É porque o quadro é essa aparência que diz que ela é o que dá aparência, que Platão se insurge contra a pintura como contra uma atividade rival da sua."

<sup>3</sup> PLATÃO. *Sofista*. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p.160.

mesmo texto distingue entre a cópia e o simulacro, entre a doxo-mimética e a mimética sábia. Um tipo de mimese seria, quando muito, útil; o outro, enganoso e totalmente afastado da verdade. Esta, a verdade, é o que está em jogo. Todas as reflexões se fazem em torno de sua busca, preservação e transmissão.

A teoria dos gêneros, nascida das especulações poéticas de Platão e Aristóteles, e decorrente do conceito de mimese, representou uma camisa de força em que se tentou confinar a literatura grega e subsequente. Ressalve-se, entretanto, que a posição aristotélica representará um avanço considerável sobre a postura platônica, ao relativizar o conceito de mimese — e ao deslocá-lo para dentro do texto literário — atribuindo à literatura uma dimensão maior que à filosofia ou à história.

Nos séculos e estéticas seguintes, o conceito de mimese se confundiu com o de imitação, que varia desde a técnica predominante num processo de aprendizagem, até a subserviência pura e simples a um modelo anterior. As *A arte poética*, de Boileau, e a *Arte poética*, de Horácio, comprovam esse caráter imitativo e subserviente da arte. Seria necessário que o Romantismo, apesar de todas as suas contradições, viesse pôr fim a essa intertextualidade servil. O conceito de gênio, a exacerbação da idéia de sujeito, a produção literária para o mercado reforçaram a noção de propriedade e coibiram a imitação pura e simples, tal qual ocorrera no Renascimento e no Barroco, por exemplo. Há, pois, uma mudança na teoria dos gêneros, simplificada e negada pelos românticos, e uma alteração no conceito de mimese, que deixa de ser ético para ser político.

Até então, dentro do mundo europeu, excetuadas as idiossincrasias de cada país, ou melhor, de cada estado, pode-se dizer que havia entre eles muito mais semelhanças que diferenças. A cultura tinha um caráter transnacional advindo do Renascimento, do domínio do latim como língua culta, do culto da literatura greco-latina e de seus modelos, e da própria divisão política européia, remanescente ainda do império romano. Os grandes impérios existentes se sobrepunham aos regionalismos. A partir do Romantismo e da ascensão da burguesia, a transnacionalidade política e cultural se esfacela, dando lugar a países distintos, com suas línguas específicas e sua cultura própria. Cada qual passou a desenvolver suas particularidades, com maior ou menor sucesso, vindo a se tornar dependente ou provedor de outros países.

Cria-se uma polaridade entre centro e periferia, não necessariamente distantes um do outro. Tais posições não são geográficas, mas culturais. Portugal, país europeu, é tão periférico quanto o Brasil, país colonizado e sul-americano.

A dependência cultural, que até então não existia ou não era sentida como tal, assume sua força e as feições que mantém até hoje. Na óptica colonialista e etnocêntrica, até que surgissem os movimentos de independência política, não havia dependência cultural simplesmente porque não havia cultura autônoma e característica nos países colonizados, vistos como meras extensões de suas matrizes européias. No caso do Brasil, sequer se aventava a existência de uma cultura pré-cabralina. Por outro lado, os autores passíveis de serem tomados como brasileiros, de Anchieta a Gonzaga, não fariam má figura na literatura portuguesa, tamanha a integração que praticavam com ela. O caráter verdadeiramente nacional, mais independente e em busca de traços próprios, só surgirá mais tarde e, mesmo assim, ligado culturalmente a um outro centro. A dominação cultural é uma das faces dessa totalidade que é também política e econômica. Todas as modas e todos os modos vêm do centro para a periferia.

Apesar das tentativas de mudanças, o autoritarismo continua presente. Se o Romantismo aboliu os gêneros, se Vítor Hugo se insurge contra a lei das três unidades e o absolutismo da cultura clássica, se se prega o individualismo contra o caráter gregário e social do passado cultural, próximo ou remoto, o centro impõe à periferia uma concepção mimética ainda mais tirânica que a platônica ou neo-platônica, uma vez que, ao invés de banir os poetas da República, irá bani-los do mundo civilizado da época. Se a dimensão política já estava presente na proposta platônica, aqui ela é predominante e abrangente. Produzir como o centro significa obter uma carta da alforria, um atestado de branquidão, uma certidão de ascendência européia. Tudo isso dá, em termos de Brasil, uma certa nostalgia da pátria européia, um desejo de voltar e de reintegrar-se totalmente ao centro, a tudo quanto fosse ideologicamente correto e moderno.

Contra essa nostalgia manifesta irá rebelar-se, ao menos parcialmente, o movimento modernista de 22 e a literatura desencadeada por ele. À europeização pura e simples irá contrapor-se a antropofagia oswaldina, a paródia macunaímica marioandradina, o romance de 30, o humor drummondiano, a poesia concretista dos anos

50. Essa constante literária brasileira pode ser antecipada na sátira de Gregório de Matos, no *Guesa*, de Sousândrade, na metalinguagem e no humor machadianos.

Mais recentemente, a crítica irá retomar e caracterizar essa ruptura da periferia com o centro, desenvolvendo conceitos como o de metalinguagem, intertextualidade, paródia, pastiche, tradução, escritura. Uma das formas sob que isso se processa é através da discussão do relacionamento do crítico com a obra que analisa, em tudo semelhante ao nexa existente entre a cultura nacional e a cultura estrangeira. E o que se constata é que a relação crítico-obra mudou. Em lugar da desigualdade e subserviência, a igualdade. Ao invés de glosa, o direito à crítica total e profunda; ao invés da cópia, o simulacro. Leyla Perrone-Moisés, num capítulo de *Texto, crítica, escritura*<sup>4</sup>, analisa a relação entre crítico e obra, tradicionalmente concebida como mimética, sendo a crítica uma cópia da obra, dentro da concepção platônica da mimese como reprodução e duplicação. Em sua análise, a autora aponta para a irrupção do simulacro na modernidade, para a crítica que se faz escritura e não apenas uma glosa fiel da obra, retomando e ampliando as considerações de Gilles Deleuze em "Platão e o simulacro", um dos apêndices de *Lógica do sentido*.<sup>5</sup> Ambos indicam a função ideológica presente na relação centro-periferia, Idéia-texto, obra-crítica, cujo fundamento é a mimese platônica, e toda a axiologia e ideologia dela decorrentes. A autora brasileira realça a função das instituições — os aparelhos ideológicos de estado, na terminologia de Althusser — na imposição de modelos e de formas reprodutivas.

A reflexão crítica que analisa a ruptura desse modelo cultural de mão-única tem na revisão do conceito de mimese um de seus aspectos mais importantes. É repensando a mimese que Luiz Costa Lima lança as bases de sua obra crítica, de *Estruturalismo e Teoria da Literatura até Sociedade e discurso ficcional*, passando por *Dispersa*

---

<sup>4</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

<sup>5</sup> DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

*demanda, A metamorfose do silêncio e Mimesis e Modernidade*.<sup>6</sup> Ao fazê-lo, o ensaísta está afinado com a tradição crítica inaugurada pelo estruturalismo — Foucault, Derrida, Althusser, Lévi-Strauss — e continuada pela semiótica francesa — Barthes, Greimas, Kristeva — ou americana, na linha de Charles S. Peirce. Esta tradição passa pela desconstrução da noção de sujeito, de Deus, de centro. A crítica brasileira mais importante, a exemplo de Anatol Rosenfeld, Haroldo de Campos, Silviano Santiago e Leyla Perrone-Moisés, entre outros, seguem o mesmo caminho.<sup>7</sup>

Silviano Santiago, em vários artigos de seus livros, enfoca essa idéia de ruptura da tradição, ainda que sob um novo ângulo. Não há como negar a dependência, em todos os níveis, que a cultura brasileira mantém com a européia. Ou, mais que isso, até mesmo a busca da eliminação de toda diferença, com a eleição do modelo europeu como único, e a perda de toda memória. A reflexão de Silviano Santiago, como a de Tzvetan Todorov, indica a semelhança que a relação centro-periferia estabelece com a relação conquistador-conquistado. Este, o outro, é tornado cópia do conquistador, é seu reflexo. Tudo aquilo que, na cultura dominada, seria possível de contrapor-se à dominadora, é eliminado. É o centro que se esforça por produzir e reproduzir a cópia, elidindo toda diferença, todo simulacro. Mais que negar a influência, tampando o sol com a peneira, é preciso indicar em que medida a nossa cultura subverte a outra, questionando e invertendo sua "autoridade". Vejam-se as palavras do autor:

---

<sup>6</sup> LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e teoria da literatura*. Petrópolis: Vozes, 1973.  
 \_\_\_\_\_. *A metamorfose do silêncio*; análise do discurso literário. Rio: Eldorado, 1974.  
 \_\_\_\_\_. *A perversão do trapezista*; o romance em Cornélio Pena. Rio: Imago, 1976.  
 \_\_\_\_\_. *Mimesis e modernidade*; formas das sombras. Rio: Edições Graal, 1980.  
 \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda*. Rio: Francisco Alves, 1981.  
 \_\_\_\_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio: Guanabara, 1986.

<sup>7</sup> ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.  
 CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.  
 SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio: Paz e Terra, 1982.

"A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo."<sup>8</sup>

Também para Octavio Paz a literatura latino-americana repousa sobre a transgressão dos modelos oriundos da Europa.<sup>9</sup> Haroldo de Campos sugere que a mistura de gêneros promovida pela literatura brasileira, num processo que vem do Romantismo para cá, colaborou para a ruptura da tradição literária, de caráter autoritário e origem européia.

Outra não é a linha de Roberto Schwarz, Silviano Santiago, Alfredo Bosi, José América Motta Pessanha, nos respectivos artigos publicados em *Tradição/contradição*.<sup>10</sup> Roberto Schwarz questiona, ironicamente, a abolição pura e simples da idéia de centro, a supressão da hierarquia ou da influência de uma cultura sobre a outra, como se "... o rompimento conceitual com o primado da origem" pudesse levar a "equacionar ou combater relações de subordinação efetiva."<sup>11</sup> A postura do autor é válida para não se concluir que, ao pensar-se filosoficamente a desapareição do conceito de centro, na prática as

---

<sup>8</sup> SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*; ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

<sup>9</sup> PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

<sup>10</sup> BORNHEIM, Gerd et alii. *Tradição/Contradição*. Rio: Jorge Zahar Editor/Funart, 1987.

<sup>11</sup> SCHWARZ, Roberto. nacional por subtração. In: BORNHEIM, Gerd et alii. *Op.Cit.* p.99.



coisas sejam muito diferentes. Como se verá adiante, a distância entre teoria e prática é grande. O que não impede, por outro lado, a constatação de que, nas várias manifestações culturais, a partir do século XIX, haja a crítica ao absolutismo da idéia de centro e haja também uma prática que aprofunda esta crítica. Prudente, Schwarz acrescenta:

"Em síntese, desde o século passado existe entre as pessoas educadas do Brasil — o que é uma categoria social, mais que um elogio — o sentimento de viverem entre instituições e idéias que são copiadas do estrangeiro e não refletem a realidade local. Contudo, não basta renunciar ao empréstimo para pensar e viver de modo mais autêntico. Aliás, esta renúncia não é pensável. Por outro lado, a destruição filosófica da noção de cópia tampouco faz desaparecer o problema."<sup>12</sup>

A crítica brasileira contemporânea, colocando em questão a relação entre nossa cultura e nossa literatura e a cultura e literatura européias, coloca-se também dentro de uma visão que, desde o final do século passado, rompe a tradição logocêntrica e etnocêntrica da cultura européia. Até então, como nos diz Eduardo Prado Coelho, "a estrutura clássica possuía necessariamente um centro e a sua história dos centros que nela se sucederam."<sup>13</sup> Mesmo o Romantismo, o que faz é substituir a Idéia platônica pelo Homem. À medida que se questiona o centro, questiona-se o sujeito a partir do qual ele se organiza. A noção de perspectiva, fundamental para a pintura ocidental, e que organizava a percepção do mundo a partir da óptica do sujeito,

---

<sup>12</sup> SCHWARZ, Roberto. nacional por subtração. In: BORNHEIM, Gerd et alii. Op.Cit. p.101.

<sup>13</sup> COELHO, Eduardo Prado. Introdução a um pensamento cruel: estruturas, estruturalidade e estruturalismos. In: COELHO, Eduardo Prado (sel.) *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Lisboa: Martins Fontes, Portugalia, 1967, p.XXX.

esfacela-se desde o final do século passado.<sup>14</sup> A interpelação da noção de sujeito, a abolição da perspectiva, a ruptura da percepção absoluta porque dependente do ponto de vista desse sujeito, nada disso acontece apenas na arte ou na literatura. É um fenômeno presente em todas as manifestações culturais do Ocidente a partir de fins do século XIX. Este questionamento do sujeito ordenador é também o da mimese, a substituição da cópia pelo simulacro.

Abolindo-se o centro, desmitifica-se a dependência entre centro e periferia, entre autor e crítico, entre um modelo ideal e suas concretizações necessariamente imperfeitas. Os conceitos desencadeados a partir de Saussure, Freud, Marx, Darwin e os trabalhos de Lévi-Strauss, Lacan e Kristeva foram fundamentais para, a partir de um enfoque que passa pelo estruturalismo, poder-se compreender a desagregação do mundo, a multiplicidade de percepções, o contínuo pensar-se da teoria, a perda de um referencial fixo e estável. A própria semiótica, nos dizeres de John Dewey, não é mais que "um ponto de vista", em vez de pretender-se um método.<sup>15</sup>

Esta postura crítica liga-se à produção cultural que, da Antigüidade a nossos dias, praticamente insurge-se contra a idéia de centro e questiona sua autoridade. Aí se coloca a literatura que Baktin chama de romance grego, passando por Apuleio e Petrônio, Rabelais, Cervantes, Dostoievsky, até chegar à literatura contemporânea culta cujo expoente poderia ser Mallarmé, Poe ou Joyce. Crítica e produção artística interrelacionam-se, iluminando-se e interpretando-se mutuamente.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.77-8.

"A perspectiva cria a *ilusão* do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em *relação* a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do *absoluto*. Um mundo relativo é apresentado como se fosse absoluto. É uma visão entropocêntrica do mundo, referida, à consciência humana que lhe impõe leis e óptica subjetivas."

<sup>15</sup> DEWEY, John. *Semiótica básica*. São Paulo: Ática, 1990. p.27-40.

<sup>16</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

Apesar de a crítica e a produção artística terem "abolido" o conceito de mimese e de terem deixado claro que não há mais um centro privilegiado, na prática a teoria é outra. Se não se impõe mais uma Idéia a que se deva submissão, se não há um ideal ético a cumprir em favor da cidade, ou um modelo de gênero a ser observado na execução de uma obra, impõe-se algo mais sutil e mais impalpável. Ou, talvez, mais implacável. É o que se chama de boa literatura, em oposição à má literatura. Mais ou menos como Platão, que distinguia a mimética sábia da doxo-mimética. A má literatura é a literatura de massa, o *best-seller*, a literatura popular. A boa literatura é elitista, culta, experimental, hermética. Enquanto uma trabalha com estereótipos e *topoi* facilmente identificáveis, bem delineados ideologicamente, a outra se pretende contra-ideológica, propondo um novo código, indo ao limite da compreensão e da comunicabilidade, sendo nitidamente metalingüística. Entre a que é "fácil" e popular e a que é "difícil" e elitista, a crítica (críticos, professores, intelectuais, gente de letras em geral) fica com esta literatura em detrimento daquela.

Não se trata aqui de defender uma ou outra, de apontar qualidades ou defeitos, acabando por eleger uma delas como a melhor e mais apropriada para o consumo. Todo o percurso histórico aqui delineado a respeito do conceito de mimese, de sua vinculação a um Sujeito e de sua posterior revisão e esfacelamento, deve-se à necessidade de caracterizar a postura da crítica em relação à literatura de massa, ou àquele tipo de texto denominado de "contra-literatura".<sup>17</sup>

Na prática, a posição crítica não coincide com a teoria que conhece e até divulga. Numa sociedade complexa como esta em que vivemos, não há como rejeitarmos a multiplicidade de textos e de leitores. Sempre haverá espaço para o leitor de textos tradicionais, reassseguradores e convencionais, como haverá lugar para o leitor de textos novos e inovadores, temática e formalmente. Cada leitor buscará no texto literário a sua "outra cena" que, como a conceituou Manonni, é o espaço onde o imaginário e a utopia são possíveis. nas palavras do autor:

---

<sup>17</sup> MOURALIS, Bernard. *As contra-literaturas*. Coimbra: Almedina, 1982.

"É como se no mundo exterior se abrisse um outro espaço, comparável ao palco teatral, ao terreno de jogo, à superfície da obra literária (...) e pode-se dizer que a função da outra cena é antes escapar ao princípio de realidade que obedecer-lhe."<sup>18</sup>

Entre os dois pólos há um universo bastante heterogêneo para que se pretenda a imposição de um novo centro ordenador e normativo. Agindo assim, a crítica adotará a posição ideológica de reconhecimento/desconhecimento que combate. Mesmo porque, a crítica, aqui tomada como uma síntese dos vários aparelhos ideológicos — escolar, editorial, cultural, de comunicação — parte de uma posição de poder que, de fato, possui. Enquanto isso, o outro lado não direito à voz alguma, nem institucional nem informal, sendo condenado ao silêncio, ou à culpa, ou à submissão.

O bom gosto literário é sempre fruto de uma elite, de autores e de críticos que procuram ampliá-lo a camadas cada vez maiores da população. O que se deve entender como o desconhecimento do outro e de suas diferenças. É uma atitude narcísica, absolutista, de imposição de uma verdade: o meu "bom gosto" deve ser o "bom gosto" de todos. Até o Romantismo, o público leitor era muito pequeno. Autores e leitores chegavam a confundir-se. Isso conduzia a uma uniformidade na produção e na recepção textuais. Havia um só gosto literário e uma única boa literatura, comum a todos. Lembre-se de Cláudio, Gonzaga e Alvarenga e da preocupação de Cláudio em justificar-se no prólogo de suas *Obras*, declarando-se adepto e praticante da boa literatura. Sendo o número de leitores praticamente idêntico ao de autores, era fácil manter a uniformidade de recepção. Com a posterior ampliação dos leitores, tornou-se difícil a padronização tanto da leitura quanto da produção de textos. No entanto, a crítica continua a impor um modelo, esquecendo-se de que, numa sociedade complexa e diversificada como a nossa, o "outro" assume centenas de formas, que vão do mais tradicional ao mais experimental. Impor qualquer um dos tipos em detrimento aos demais significa desconhecer a pluralidade e a diferença, tão saudáveis

---

<sup>18</sup> MANNONI, O. *Chaves para o imaginário*. Petrópolis: Vozes, 1973, p.98.

culturalmente, e eleger o único e o mesmo, numa atitude pouco intelectual. como a população, de modo geral, não tem as mesmas necessidades da elite, não se encontra no mesmo nível intelectual, nem partilha dos mesmos critérios, acaba-se por cair, a crítica, num radicalismo excludente e num autoritarismo impositor. É preciso que a mudança de gosto e de critérios seja decorrente de um processo evolutivo próprio, isento de pressões. Costa Lima nos diz que o prazer na leitura de um texto vem do prazer sentido com a identificação do leitor com um universo representado, com sua identificação.<sup>19</sup> Toda uniformidade é, portanto, um confronto com a liberdade e a necessidade de cada um. É necessário respeito à pluralidade, ao descentramento, à abolição da mimese platônica. Que ela seja vivida como prática e não como teoria.

---

<sup>19</sup>LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Op.Cit, p.304.

"Desde *Mimesis e modernidade*, passando pelo ensaio 'Representação social e mimesis', em *Dispersa demanda*, e por partes de *O controle do imaginário* e do presente livro, temos insistido em que a mimese, como já afirmava a *Poética* aristotélica, não é uma exclusividade da atividade artística (ficcional). Poderíamos, sim, dizê-la fenômeno de base de todo processo produtivo (poético). Para efeito de simplificação, no esquema acima, chamamos seu campo de atuação de campo de aprendizagem ativa. (Essa terminologia tem, contudo, a vantagem de esclarecer não tomarmos o processo produtivo como exclusividade do adulto). Como tal, a mimese supõe que um sujeito se propõe — na maioria dos casos de forma não consciente — identificar-se com um padrão. Na realidade seu projeto de identificação se traduz em um processo de semelhança, i.e., de fazer-se semelhante ao padrão. Dependendo da produtividade psíquica do agente, essa semelhança buscada se atualizará numa forma de maior/menor diferença. (Só nos casos patológicos a semelhança assume o rumo contrário e o agente se converte em cópia/duplo do padrão). Por essa razão, temos definido a mimese como produção da diferença, devendo-se acrescentar que sob um horizonte de semelhança, devendo-se acrescentar que sob um horizonte de semelhança. Assim definida, a mimese é uma categoria universal ao homem.

# **A CRÍTICA LITERÁRIA NO BRASIL** **(Últimos quinze anos)**

Roberto Corrêa dos Santos\*

## **RESUMO**

Exame das principais vertentes da Crítica Literária Universitária exercida no Brasil nos últimos 15 anos, após a implantação dos Cursos de Pós-Graduação em Letras. Os dois centros definidores (Rio de Janeiro e São Paulo), as linhas de pesquisas mais desenvolvidas e sua irradiação em outros Estados.

## **ABSTRACT**

Analysis of the main trends of Academic Literary Criticism developed in Brazil in the last 15 years, after the implementation of Graduate courses in Literature. The most remarkable research centers (Rio de Janeiro and São Paulo), the most developed kind of research and its spreading to other states.

---

\* Professor de Teoria Literária da UFRJ.

Difícil escrever em 1989 sobre a Crítica Literária feita no Brasil nestes últimos quinze anos, justamente no momento em que tal atividade passa de algum modo a ter a sua importância reconhecida, justamente numa hora em que já não são tantas as obras literárias nacionais recentes a desempenharem o poder costumeiro de ativar a consciência estética e crítica da parte ativa e pensante da população. O espaço para as idéias e para as proposições interpretativas da cultura parece ser hoje ocupado ou pelo filósofo político, ou pelo historiador, ou pelo crítico de literatura. Olhando-se o panorama das publicações em livro, das teses e dissertações universitárias, das revistas especializadas e dos cadernos de literatura dos jornais, das participações em seminários e colóquios, das equipes de trabalho nas diferentes Universidades Federais e Estaduais e em algumas poucas Universidades privadas, como as Pontifícias Católicas, o que se observa é uma quantidade altamente expressiva de estudos concluídos, de pesquisas em andamento, de temas e de aspectos críticos, distribuídos, pelo menos numa primeira avaliação, segundo uma não menos vasta diversidade de perspectivas, de campos de interesse, de linhas de pesquisa.

Estamos hoje no Brasil vivendo o que se pode chamar, grosso modo, uma *fase de resultados*. Frutos alguns consolidados e outros em consolidação de mudanças de mentalidade no seio da cultura brasileira, correlatas às mudanças de mentalidade e de formação por que passa o acesso não só à literatura ela mesma, mas também aos seus modos de abordagem, após ter-se constituído ao longo do tempo, em especial no Rio de Janeiro e em São Paulo, centros reconhecidos de excelência acadêmica. Deve-se ter em vista ainda, no tocante às mudanças ocorridas na Crítica Literária, a criação e o estabelecimento, no país, em 1968, dos Cursos de Pós-Graduação em Letras, propiciando, por meio das especializações, o desenvolvimento de estudos mais sistemáticos das literaturas em língua portuguesa e o contato mais direto e mais produtivo com as modernas teorias acerca da linguagem e da literatura.

As transformações são frutos também do esforço de intelectuais pioneiros, empenhados, já bem antes, nesse abalo da tradição, muitas vezes diletante e impressionista, por que se norteava a Crítica Literária; entre esses pioneiros hão de se ressaltar a dedicação e a qualidade analítica das fortes figuras de Afrânio Coutinho e de Antonio Candido que, com projetos críticos e compreensões filosóficas bastante distintas, deram à Universidade, quanto aos estudos literários, as bases de uma reflexão cuidadosa, pautada na pesquisa paciente, na erudição requintada e sensível, no amor ao saber e às humanidades. Fosse feita uma história de longa duração da Crítica Literária entre nós, por certo o trabalho desses dois estudiosos marcaria a descontinuidade, a ruptura: a instalação do começo dessa nova mentalidade.

Com o advento dos Cursos de Pós-Graduação, a Crítica foi aos poucos afastando-se do espaço dos jornais — espaço mais público, é verdade, e fundamental a um projeto de ampliação do público leitor — para residir e fortalecer-se na Universidade. A especialização nascente provocou a necessidade de busca de novos métodos de leitura e de teorias críticas, a par de exigir uma outra conduta de escrita, condizente com os moldes propostos pela vida acadêmica. Os textos primeiros daí oriundos foram, sem dúvida, tantas vezes protocolares demais, obedientes demais às regras das monografias e ao primado da teoria e da metodologia excessivamente explicitadas. Pela necessidade de um ganho científico, muito pode-se ter perdido em sensibilidade e gosto, já que, na mudança de paradigma do trato literário, pareceu indispensável o controle daquela força essencial a qualquer instrumento de abordagem, a intuição, força aprimorada pelo diálogo permanente com as grandes obras do espírito. Ao vigorar nos anos 70 o modelo da tese, segundo uma uniformidade rígida, ao lado do emergente esforço de atualização quanto às contribuições estrangeiras, houve não apenas perdas — inevitáveis no começo da criação de uma consciência qualquer —, mas também transformações positivas consideráveis: a linguagem literária e a linguagem como — um todo entraram em suspeita, os objetos concretos da literatura — contos, romances, poemas — passaram a ser examinados em sua complexidade discursiva, considerados com base em sua tessitura própria, vistos pois como processos de identidade particular e intersignifica. A literatura passa assim a ser de fato e predominantemente objeto de uma disciplina, e, como tal, marcada por sua constituição histórica e formal; daí a



necessidade de fortalecimento de uma teoria da literatura, concebida, enfim, entre nós, como um saber que se pensa epistemologicamente, que se volta para o exame de um objeto específico a ser definido, que formula e emprega métodos, técnicas e processos, elaborando categorias e princípios sólidos, articulados a um campo maior, ao das Ciências Sociais e Humanas. Tais necessidades, históricas e interdisciplinares, vão marcar grande parte da Crítica Literária em seu período de sistematização universitária.

A chamada *crítica de rodapé* que antes vigorava, de natureza jornalística, com colunas permanentes e identificada pela autoridade opinativa de quem a assinava, acabou por ser rechaçada, em virtude dessa atitude crítica em formação, e também pelo confronto direto, firmado, em modos mais ou menos polêmicos, por estudiosos sérios, que dentro de uma nova visão universitária, procuraram definir o papel do crítico, distinto do "reviewer", em função do apelo à importância de se formar para o estudo literário uma base coerente de valores, uma compreensão mais global dos fenômenos estéticos, um escopo filosófico mais definido, de modo que as pesquisas tenham em conta a necessária relação entre os fundamentos do saber teórico e o exame, minucioso e detido, das obras concretas.

Esse panorama breve, que assinala alguns antecedentes e grifa os Cursos de Pós-Graduação na área dos estudos literários como marco significativo das mudanças hoje consubstanciadas, visa a auxiliar no entendimento das tensões anteriores, bem como dos traços da Crítica Literária no período de fortalecimento desses Cursos na década de 70, e, por fim, do sentido que ela passa a tomar nos anos 80 e nos momentos mais recentes.

Se na década de 70 fortaleceu-se a Crítica de cunho predominantemente universitário, enquanto produção presa às regras do trabalho acadêmico, dificultando, pelo próprio exercício inicial de novos modos de escrita e de valores, o diálogo com os veículos mais diretos de comunicação, na década de 80 surge uma outra atitude, mais aberta e mais fluente, de intervenção constante na vida social como um todo. Podem-se caracterizar as duas etapas, considerando, num ângulo histórico, o deslocamento operado no âmbito das necessidades, bem como no âmbito das realidades, políticas do país; antes, em 70, período de maior repressão e controle sociais, a necessidade da fundamentação teórica gerou a aprendizagem, a expansão e a análise dos postulados

das principais correntes críticas, entre elas a Estilística, o New Criticism, o Formalismo Russo, o Estruturalismo Francês, e, ainda, o aprofundamento teórico de valores e conceitos de natureza mais social (e cultural), provenientes do Materialismo Histórico, da Antropologia, da Sociologia.

Nos anos 80, período em que o país tenta reorganizar-se em sua perspectiva democrática, vê-se o florescimento e o predomínio das preocupações históricas, em especial, aquelas provindas da História das Idéias e da Crítica da Cultura. Isso não tanto em virtude da necessidade anterior, ou seja, a de aquisição e de explanação do saber teórico em si, mas, num passo adiante e já possível, como uma atitude mais ativa, mais soberana e mais capaz de dedicar-se, com os pressupostos e a leitura das correntes estrangeiras já amadurecidos, à análise concreta dos textos de nossa literatura, com vista à compreendê-los e, por via dessa compreensão, repensar os textos da cultura nacional. É, pois, a sociedade brasileira, formulada nas estratégias da ficção e da história, o grande centro de interesse da Crítica Literária no Brasil atual. Tentamos de outro modo retrair o nosso imaginário inscrito na literatura.

Este mapa genérico das tendências em dois períodos próximos (70 e 80) localiza-se com precisão numa geografia bastante nítida. Isto é, circunscreve-se, predominantemente, nos dois grandes centros de excelência intelectual e universitária constituídos no Brasil — Rio de Janeiro e São Paulo —, que funcionam, de certo modo, como centros de irradiação das preocupações intelectuais para os outros Estados. Esse processo começa no entanto, a modificar-se, tendo-se já um número considerável de pesquisadores ligados às Universidades Federais de outros Estados desenvolvendo projetos que, articulados às pesquisas dos centros, passam a propor novos rumos para a reflexão da Crítica no Brasil.

Quanto ao Rio de Janeiro, destacam-se o papel e a importância dos críticos ligados à Universidade Federal e à Pontifícia Universidade Católica; quanto a São Paulo, destacam-se o papel e a importância dos críticos ligados à Universidade de São Paulo e à Universidade de Campinas. Esta geografia da Crítica é essencial à compreensão do que de melhor se tem produzido entre nós.

No período de 70, desenvolveu-se no Rio de Janeiro o forte empenho pelas pesquisas relativas à linguagem enquanto fenômeno

geral e à linguagem da literatura, enquanto fenômeno particular. Assim, fizeram-se duas frentes de investigação: de um lado, produziram-se trabalhos críticos dedicados particularmente ao estudo das formas, ao exame dos mecanismos internos da literatura, aos princípios de funcionamento das estruturas narrativas; de outro lado, produziram-se trabalhos críticos voltados predominantemente para as reflexões de cunho filosófico e existencial, destacando-se os processos hermenêuticos de aproximação da obra literária, procurando-se intensificar as relações entre Literatura e Linguagem, entre Literatura e Essência, entre Literatura e Subjetividade Humana.

Do lado das preocupações formais, prevaleceu a influência do estruturalismo francês; primeiro, nas tentativas várias de estabelecer (muitas vezes de aplicar) os modelos mais gerais de análise da narrativa em nossa obra de ficção. Junto a esse empenho — que hoje a alguns parece inútil e despropositado, mas que permitiu a formação de novos métodos de leitura menos impressionistas e menos presos ao eixo dos conteúdos —, desenvolveram-se e aprofundaram-se as reflexões teóricas, criando-se com a produção local um núcleo efetivo de Teoria da Literatura. As pesquisas dos formalistas Russos, de base morfológica, as contribuições dos estruturalistas franceses em sua fase inicial (Barthes, Todorov, Genette, Greimas), as revisões dos estudos de lingüística estrutural, a releitura de Saussure, a absorção e o aproveitamento dos fundamentos de Hjelmslev acerca do poético, bem como as pesquisas do estruturalismo etnográfico de Lévi-Strauss serviram de base para a formação de uma Crítica responsável. Trabalhos de estudiosos da literatura, como os de Affonso Romano de Sant'Anna, Silviano Santiago e Luiz Costa Lima, datados dessa época, revelam, revistos hoje, a solidez de um projeto de construção de uma Crítica Literária bem formada, que veio, então, a se constituir. A análise das obras por eles produzidas revelam-nos que, desde sempre, não apenas se voltaram para a literatura e seus métodos de apreensão, mas também para a cultura brasileira como um todo, o que ficará inteiramente explícito com a produção mais atual dos três, já nesta década.

Embora marcados na época pela rubrica de estruturalistas, o que gerou momentos de polêmica envolvendo os outros núcleos de excelência universitária, cada qual desenvolveu pesquisas próprias, produzindo linhas singulares de projetos críticos.

As reflexões de Affonso Romano de Sant'Anna tornaram possível demonstrar a eficácia de novos e precisos modelos analíticos para a leitura de algumas obras-mestras da literatura brasileira. Seus conceitos e suas análises logo expandiram-se pelos cursos de Mestrado e de Doutorado em Literatura Brasileira, para cujo desenvolvimento muito contribuiu, planejando-os e os estruturando em bases firmes e inovadoras, influenciando decisivamente na criação de modernos métodos de ensino de literatura. Ao investir na transformação dos procedimentos tradicionais de ativação cultural, seus estudos, não apenas críticos como educativos, voltam-se para pelo menos três frentes: a da releitura da tradição poética nacional, através dos originais estudos de psicocrítica, onde procurará revelar as formas interditas de desejo, manifestas na poesia brasileira; a da proposição de um nova linha de entendimento e de localização dos textos formadores da literatura nacional, conforme os procedimentos alternados de ruptura e de continuidade por que as obras poderiam ser estruturadas; e, ainda, a aproximação das pesquisas de Mikhail Bakhtine ao exame da cultura brasileira, mormente no que se refere aos princípios da carnavalização, da paródia, da desordem e da mescla, com os quais opera parte da cultura e da literatura nacionais.

Silviano Santiago, hoje um dos nossos mais conceituados pensadores da Cultura e da Literatura brasileiras, seja através de sua atuação na Crítica, seja através da força de sua obra de ficção, já no início dos anos 70 incorporava à reflexão crítica do Brasil a idéia revolucionária de situar a Literatura e a Cultura fora de um eixo fixo e exterior. Através do desmembramento da reflexão filosófica de Jacques Derrida e da revisão do pensamento antropológico de Oswald de Andrade, passa a elaborar um processo de interpretação, que aborda o literário não mais em função das idéias tradicionais de fonte e de influência, mas a partir de uma "originalidade" especial, presente nas artes do terceiro mundo: dependente e, contudo, rasurante. Nesse sentido, suas análises colocarão em exame diversos problemas relativos ao papel do intelectual, seu poder de interferência na vida pública, e ainda as suas relações com as formas múltiplas dos poderes sociais. Cuidará também de repor, numa particular perspectiva, as relações efetuadas entre centro e periferia, entre nacional e estrangeiro. Questões, portanto, voltadas para a compreensão do fenômeno da dependência cultural que permitirão reler as diversas literaturas, de

modo completamente novo no campo da Literatura Comparada. Sua arguta e certa escrita crítica caracteriza-se como um dos mais ativos e inquietantes modos de tocar os objetos literários em embate com os objetos culturais. Os próprios romances repõem esses problemas críticos, reexaminando os vínculos tensos entre a arte e a cultura.

Luiz Costa Lima sempre se caracterizou por sua pertinácia em levar adiante, em alto nível, as especulações de cunho teórico. A Teoria da Literatura, mais que a Crítica ela mesma, tem sido seu campo privilegiado de atuação. Muito do que se tem produzido de melhor na área da Crítica deve-se a seu esforço por divulgar e desenvolver, com singular reflexão, o que de mais avançado se faz em Universidades estrangeiras. Além de análises seríssimas sobre grandes autores nacionais, revelando-lhes os sistemas de organização, destaca-se o interesse pelo método e pelo rigor analítico, articulado à especulação teórica. Formulou os princípios de uma análise sistêmica, como vem a chamar; combateu o caráter impreciso das leituras tradicionais; e procura hoje discutir as relações entre o imaginário e as suas formas de controle. Suas teses permitem traçar também um quadro de conduta da literatura brasileira, em função da predominância do veto ficcional expresso na tendência literária de voltar-se mais para o fato. Além dos estudos que têm por base história e ficção, encontra-se, em seu trabalho crítico, o sentido da atualização, pelo intercâmbio feito com grandes sistemas teóricos atuais, destacando-se os trabalhos da escola de Konstanz, em especial os relacionados à estética da recepção.

Ainda no Rio de Janeiro, desenvolveu-se uma linha de trabalho mais diretamente ligada à filosofia da linguagem, com nítido interesse estético, em que se concebe a própria Crítica como atividade artística e criadora. Nessa orientação, encontra-se a atividade crítica de Eduardo Portella, que, partindo da Estilística Espanhola, cedo passa para o terreno da interpretação ontológica, visando a relacionar o fenômeno da arte e da literatura ao fenômeno da essencialidade do homem, reexaminando, assim, com alto senso estético, os processos de artisticidade da literatura. Para tanto, recorre à reflexão do filósofo Martin Heidegger. Outros estudiosos darão prosseguimento às suas pontuações críticas, seguindo o caminho da Hermenêutica, nesse movimento de retorno a Heidegger. Para tanto, muito contribuíram as lições, não de um crítico da literatura, mas de um filósofo brasileiro, Emmanuel Carneiro Leão.

Se a tendência à pesquisa estrutural, de um lado, e à filosófica de outro caracterizou a Crítica Literária no Rio de Janeiro, em São Paulo dois outros processos fortes de pesquisa universitária se formaram. Um, situado na vertente de investigações dialéticas — sociais, históricas e estilísticas — realizadas por Antonio Candido; outro, na direção do reexame do valor estético das linguagens empregadas pelas artes de vanguarda.

Na linha de trabalho de Antonio Candido, de caráter sociológico, pautado na erudição ativa, no conhecimento profundo das obras e das culturas nacionais e estrangeiras, forma-se um grupo de estudiosos da maior expressão, que, valendo-se da perícia admirável no método dialético (que caracterizou a obra de Candido como uma das poucas que conseguiram articular, de modo magistral e harmônico, o exame da forma e o exame da história, ou ainda, como uma das raras que conseguiram revelar o profícuo diálogo existente entre a História das formas e as formas da História), vão desenvolver e afinar os instrumentos metodológicos e conceituais de Antonio Candido e criar uma verdadeira potência crítica, imprescindível a quem queira hoje compreender os modos de funcionamento da cultura brasileira. Nessa linha, encontram-se críticos da maior relevância, conforme provam as reflexões e descobertas presentes nas análises e intervenções de Roberto Schwarz, Walnice Nogueira Galvão, João Luiz Machado Lafetá, para apenas mencionar alguns. Trabalhos que analisam e decifram pontos diversos de nossa natureza estético-político-cultural. As relações entre escritor e público, entre escritor e Estado, entre escritor e intelectual, entre intelectual e poder, relações, enfim, entre literatura e sociedade, são, aí, tratados segundo uma perspectiva inovadora, irradiando e definindo o núcleo mais palpável de interesse da Crítica Literária de agora. Pode-se dizer que, num certo sentido, a produção paulista derivada do pensamento crítico de Antonio Candido indica os rumos predominantes da reflexão crítico-literária no país. Dentro ainda dessa esfera, embora de forma mais discreta, dada a preocupação com o aprimoramento delicado da linguagem da própria Crítica, situam-se os estudos de Davi Arrigucci Jr., esse atento leitor da obra de Julio Cortázar e das obras menos tratadas nos estudos de literatura brasileira. Seu interesse por gêneros literários desprezados, como a crônica, e seu interesse pelos poetas e prosadores que tematizam o trivial, o cotidiano, o simples, a oralidade, muito têm

influenciado as pesquisas universitárias últimas, cuja tendência é a de, em Crítica e com a literatura, fazer uma certa história das mentalidades, uma certa história da vida comum.

Em uma outra ponta, distinta desta de filiação aos trabalhos de Antonio Candido, destaca-se a contribuição do grupo mais preocupado por construir uma, podemos chamar, semiótica da arte, por meio da apreciação analítica, formal e estética dos grandes inovadores da escritura literária, por meio da reavaliação da prática e da teoria expressas nas artes de vanguarda. Assinalam-se, nesse campo, os poetas e críticos Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Envolvendo várias linguagens — a da mídia, a das artes gráficas, a da poesia, a da música — a Crítica passa a exercer, a partir da publicação de seus trabalhos, uma função efetivamente criadora. Com eles desenvolvem-se não apenas a leitura inovante da poesia, como também a própria escritura poética. Expande-se a visão semiológica, estendendo-se ao próprio campo da editoração, implantando-se, no país, a consciência do livro, ele mesmo enquanto volume e objeto, como arte plástica. Além do movimento de poesia concreta e das próprias produções poéticas, disseminam, via traduções-criações primorosas, as grandes obras da poesia internacional. O trabalho crítico volta-se assim para o aprimoramento da sensibilidade estética, por meio do exame e do emprego das formas mais extremas de realização artística, facilitando o acesso à literatura brasileira, por uma outra possibilidade de seleção de textos, segundo a qual se estabelecem novas genealogias, e se grifam as famílias dos inovadores nos quadros da nossa literatura. Une-se ainda a esse projeto crítico o que há de mais atual no campo da teoria da tradução.

Diante desse mapa de tendências houve — e há — conflitos, polêmicas acirradas, confrontação de forças e de verdades; não nos atemos aqui às questões de poder literário aí implícitas, nem tampouco ao poder de transformação que nasce da divergência, do não-consenso. Julgamos que agora, nos anos 90, a aspereza dos embates esteja mais polida, e os novos meios de agir crítico mais delineados, podendo constituir já um acervo, que só aos poucos a avaliação cuidadosa poderá mostrar melhor o destino das forças (nietzscheaneamente falando), as condições históricas que fazem umas, em alguns momentos, predominarem, e outras, em alguns momentos, submeterem-se. A avaliação da Crítica precisa antes estabelecer o

quadro geral, as intensidades, os valores como se apresentam. Os mais diversos deslocamentos das forças, suas tendências e direções, ora dominantes, ora dominadas, oferecem a uma História da Crítica as condições de surpreender o esforço da inteligência no tempo em sua dinâmica, o movimento heteróclito das vontades, os sentidos das verdades, provisórias mas afirmativas.

A intensidade e a variedade de interesses críticos na década de 80 mostram-nos que o poder das análises predominantemente formais foi sendo minimizado. Ocorreu também uma espécie de ausência de necessidade histórica na ênfase dada à teoria em si, ou mesmo na ênfase de explicitação metodológica. Houve o abandono gradativo dos protocolos que, naturalmente, constituíram o arsenal das teses universitárias em sua fase de consolidação científica e acadêmica. Não que os trabalhos recentes não se situem em relação ao universo teórico em que se produzem, mas sim que já se sentem mais libertos, tendendo agora a se organizarem segundo o espírito de autonomia do ensaio. Os nossos melhores livros de Crítica Literária hoje são, em sua maioria, recolhas de intervenções diversas em Simpósios, em Revistas especializadas, em seções de jornais dedicados à literatura. A análise dessas recolhas parece definir os rumos, as linhas e vertentes principais dos estudos literários. O método e a escolha do ensaio para expressar os valores não mais dirigidos ao mundo privado das Universidades — ao contrário, pelo ensaio começa-se a sair para a participação pública — demonstram o amadurecimento e o valor das conquistas feitas. A linguagem da Teoria da Literatura e suas formas de reflexão encontram-se, no ensaio, assimiladas e transformadas pelo discurso crítico, tornando-se cada vez mais uma praxis.

Os livros de Crítica Literária passam assim a interessar a um número maior de estudiosos, incluindo não apenas os relacionados às áreas de Letras, mas também todos aqueles que se interessam por compreender em profundidade a história e a cultura. Neles estão presentes, num discurso de maior alcance, finas análises de Crítica cultural, abarcando perspectivas epistemológicas amplas. O que se constata atualmente é o fenômeno da interdisciplinaridade caracterizando largamente os novos textos de Crítica Literária. Outro aspecto curioso é que o diálogo, antes travado predominantemente com as grandes fontes do pensamento europeu, começa a mover-se de modo mais interno: os estudos de Crítica fazem-se via intercâmbio entre os



diversos pesquisadores respeitados do país. Uma análise das referências bibliográficas evidencia essa ampliação dos interlocutores e reafirma o crédito dos pares na construção de um pensamento próprio, formando um conjunto significativo de propostas críticas indispensáveis à compreensão seja das artes, seja da literatura, seja da sociedade brasileiras.

O que se produziu no Brasil, primeiramente nos dois centros de irradiação citados, começa a produzir efeitos em outros pontos do país. Assim, além do Rio de Janeiro e de São Paulo, já se pode contar com diferentes núcleos de Crítica, que, partindo desses centros, amplia as reflexões, conforme sinais de novos estudos e interesses de novos pesquisadores. Os temas primeiramente vistos por Silviano Santiago, como os relativos a pós-modernidade e a questão do pastiche, têm sido desenvolvidos por pesquisadores em Minas Gerais; as análises das ideologias, tão bem feitas por Roberto Schwarz, expandem-se por diversos Estados; outros temas surgem, como o do exame das cidades, as revisões dos artistas nos períodos da colonização, bem como os relacionados à formação do leitor desde as séries iniciais de escolaridade, tal como se dá com estudiosos do Rio Grande do Sul.

A Crítica Literária já não se restringe à valoração das obras, nem apenas à vontade de se formar um sistema de classificação e de distribuição historiográfico nos moldes clássicos, mesmo porque as grandes obras, os períodos literários, os sistemas estéticos foram já, por esse modo e na medida do possível, bem estudados. As tendências atuais circunscrevem-se a trazer contribuições para se dar início a uma futura e nova História Literária, de modo a estabelecer outros recortes no tempo, apagando a divisão tradicional dos estilos de época, presos ainda a uma postura globalizante, que tende a neutralizar as ricas diferenças de formas, de estilo e de visão de um dado período em função de um princípio nivelador do tudo valer pela semelhança.

A nova historiografia, ainda em fase embrionária, torna-se atenta aos conflitos, às desordens no interior dos tempos, e procura articular as conquistas da Ciência e da Filosofia da linguagem às novas aquisições de conhecimentos oriundos da História das idéias e das mentalidades e da Crítica da cultura. A Literatura, em seu trabalho de ficcionalização, consiste em um dos instrumentos mais férteis para se pensar os modos de fazer, de dizer, de pensar e de sentir das sociedades. Por essa razão, talvez, pronuncia-se, enriquecendo o

terreno da Crítica Literária no Brasil, toda uma série de estudos de História Social e de Ciência Política que parte do exame de nossas obras literárias. Muitas das mais pertinentes análises críticas têm sido produto não só de críticos literários, mas também de historiadores e de filósofos. A exemplo, citam-se dois nomes, o de Nicolau Sevcenko e o de Carlos Néelson Coutinho. Ao lado disso, não há como deixar de mencionar a revisão por que passa hoje a chamada Literatura Comparada, após os estudos sobre processos de intertextualidade, sobre as tensões entre culturas, sobre a destituição do valor definitivo da origem, sobre os dialogismos que as artes e as culturas mantêm, se apreendidas sob um olhar menos nativista e mais interplanetário.

A obra crítica e filosófica de Benedito Nunes, as proposições semiológicas de Leyla Perrone-Moisés, a erudição histórica e estética, de grande segurança analítica de Alfredo Bosi, bem como as agudas contribuições de José Guilherme Merquior, no âmbito da revisão e da análise de nossa tradição, constituem outros pontos da constelação da alta Crítica brasileira. Espécies de forças independentes que se vêm somar ao trabalho de qualificação da Crítica Literária no Brasil de hoje.

Todo esse esforço por captar o caráter de Mathésis (o conagraçamento dos vários saberes) da Literatura, não apenas nos auxilia a enfrentar a complexidade do literário, como também vai aos poucos modelando os meios sensíveis e inteligentes que nos permitem o autoconhecimento e, portanto, o uso alegre de nossa força criadora. Força imprescindível tanto ao procedimento histórico do *restauro*, isto é, o atendimento à necessidade de se refazerem as referências perdidas, no intento de se compreender politicamente, no ontem, o Brasil de hoje, quanto à atitude histórica de *invenção do novo*, que impõe, para além das estruturas sociais o ativismo e a afirmatividade do pensamento crítico, divergente e plástico.

# LER/NÃO LER: UMA TEORIA DA LEITURA LITERÁRIA\*

Graça Paulino\*\*

## RESUMO

Análise de algumas proposições sociológicas pertinentes à constituição de uma teoria da leitura literária que associe o conhecimento estético às suas condições de produção.

## ABSTRACT

The analysis of some sociological observations dealing with the constituents of a theory of literary reading which associates aesthetic knowledge to its context of production.

---

\* Capítulo da Tese de Doutorado intitulada *Leitores sem textos*. (UFRJ, 1990).

\*\* Professora de Teoria da Literatura na UFMG.

Uma teoria do conhecimento que dialogue com uma teoria da sociedade constitui a fusão interpretativa essencial à teoria da leitura cujo esboço tento traçar aqui. Para isso, é necessário definir uma postura epistemológica que integre a possibilidade de trabalhar simultanea e criticamente as diferenças e as recorrências que definem as ações sociais.

A fusão necessária entre teoria do conhecimento e teoria da sociedade foi proposta por Habermas, especialmente em sua obra *Conhecimento e interesse*.<sup>1</sup> Posteriormente, em *Teoría de la acción comunicativa*, a crença na utilidade da Sociologia para o estatuto da Teoria Crítica se apresenta bastante diminuída: o pensador afirma que as ciências sociais deixaram de inspirar idéias novas.<sup>2</sup> Entretanto, quando entrevistado por Bárbara Freitag em 1989<sup>3</sup>, Habermas, apesar de reconhecer a diferença de seus posicionamentos, declara que a filosofia não pode monopolizar o tema da razão, como também deve assumir uma certa divisão de trabalho com certas ciências, que tendem, por seu lado, a tornar-se cada vez mais filosóficas. Em outros termos, Habermas reafirma a necessidade de encontro entre os papéis de interpretes da cultura desempenhados tanto pela teoria do conhecimento quanto pela teoria da sociedade.

Em *Conhecimento e interesse*, retomando a crítica a Kant que Hegel desenvolveu em nome da dúvida radical fenomenológica, Habermas demonstra que, embora a posição de Hegel se mantenha válida, está ainda impregnada de um transcendentalismo facilmente derrubado pelos positivistas que instauraram uma teoria da ciência

---

<sup>1</sup> HABERMAS, Jurgén. *Conhecimento e interesse*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

<sup>2</sup> HABERMAS, Jurgén. *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid, Taurus, 1987, p.542.

<sup>3</sup> FREITAG, Bárbara. Jurgén Habermas fala a *Tempo Brasileiro*. Revista *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 98: 5/21, jul-set. 1989, p.17-18.

normativa, auto-centrada e não-filosófica. Neste contexto se desenvolveu uma justificativa do conhecimento baseada num real inegável, "natural", mesmo no âmbito das ciências humanas.

Em Marx, por exemplo, o trabalho é tratado como condição natural, necessária, da vida humana, único referencial constituidor da história e do sentido. Ao deslocar Hegel para a perspectiva materialista, Marx aproxima a teoria da prática, fazendo da reflexão um trabalho crítico, um "desdobramento das forças produtivas que instiga a espécie a romper, renovadamente, com uma forma de vida esclerosada na positividade e convertida em abstração".<sup>4</sup>

Todavia, para Habermas, é importante retomar de Marx, não a positividade naturalista que acaba sustentando também sua definição de trabalho, mas as reflexões sobre a repressão ao processo, enquanto tal, na sociedade capitalista: o fetichismo da mercadoria e a transformação das vivências em formas objetivadas. A partir de Marx, Habermas caracteriza o funcionamento das ciências humanas como "um processo reflexivo de longo alcance", por se vincularem à consciência emergente de classe, consciência esta que se faz auto-consciência, na medida em que "o sujeito cognoscente deve endereçar, também a si mesmo, a crítica ideológica".<sup>5</sup>

Tem-se como essencial, neste ponto, a função crítica do saber filosófico, e se vê a possibilidade de uma teoria da sociedade desempenhar essa mesma função. A teoria da sociedade que, por exemplo, desenvolve um modelo científico das tensões sociais, da constituição do poder, torna-se filosófica quando assume sua função crítica, e se posiciona como instância de produção e auto-questionamento de um saber datado.

Enquanto se elabora a indagação do sujeito sobre si mesmo, no processo de conhecimento levado às últimas consequências críticas, instala-se também uma análise psíquica, que, segundo Habermas, seria a própria psicanálise freudiana, capaz de reduzir os domínios da falsa consciência. Põem-se em jogo, então, sociedade, indivíduo-saber e indivíduo-desejo.

---

<sup>4</sup> Op. cit. p.60.

<sup>5</sup> Op. cit. p. 76.

Adorno havia antes desenvolvido uma análise arrasadora da sociologização da Psicanálise e contra suas possibilidades de funcionar como instrumento de conhecimento crítico. Para ele, a autoconsciência obtida no processo psicanalítico estaria condenada ao malogro, porque o Ego não pode levar a desrepressão até o fim, visto ameaçar-se desse modo a própria preservação do indivíduo dentro da sociedade.<sup>6</sup>

Habermas, entretanto, não deixa de considerar seriamente a hipótese de que ela, a psicanálise, completaria a teoria crítica da cultura. A coerção social frente aos sujeitos desejantes leva a um estado de conflito, que, por sua vez, leva a reorientações sublimadas. Assim, o "patrimônio psíquico da civilização" que é a cultura não precisa equivaler à falsa consciência: pode também equivaler à utopia de "reduzir as repressões socialmente inevitáveis a um nível inferior àquele postulado pelas instituições". Isso tornaria a Psicanálise parte da teoria crítica do conhecimento e da sociedade, uma "crítica dos complexos de dominação historicamente obsoletos".<sup>7</sup>

Exatamente nessa confluência dialógica entre as teorias na sua função crítico-prática deve situar-se a teoria da leitura, que se outorga, por isso, um estatuto filosófico. Sua primeira tarefa é constituir um conceito de leitor como indivíduo em ação social, e caracterizar, a partir desse tipo ideal, o seu outro, o não-leitor, definindo assim também o caráter social da ação de deixar de ler.

Weber, em *Economía y sociedad*<sup>8</sup>, define "ação social" como aquela em que o sentido a ela dado por seu sujeito está associado à conduta de outros, orientando-se por esta ao desenvolver-se. Essa definição é interessante, principalmente porque inclui a representação que o sujeito elabora em função de um outro, dentro/fora de si. Não se trata, pois, de uma visão organicista, próxima às ciências naturais, mas de uma "compreensão da conduta dos indivíduos partícipes".

---

<sup>6</sup> Apud ROUANET, Sérgio Paulo. *Teoria crítica e Psicanálise*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro; Fortaleza, Ed. Universidade Federal do Ceará, 1983, p.78-99.

<sup>7</sup> Op. cit. p.294.

<sup>8</sup> WEBER, Max. *Economía y sociedad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

Mas Weber, no intuito de estabelecer os conceitos fundamentais de uma sociologia compreensiva, evidentemente não queria ficar nos limites de uma psicologia. Para ele, a diferenciação que interessa socialmente é a que conduz ao estabelecimento de nexos entre as várias ações de um mesmo indivíduo, ou entre as ações de sujeitos diversos no mesmo contexto. Por isso, Weber se baseia em tipos construídos metodologicamente, não em personalidades. Trata-se de indivíduos em situação, historicamente definidos, longe de toda casualidade, mas perto do caráter inesgotável das alternativas humanas como possibilidades objetivas. Por isso, se faz necessário, em seu estabelecimento dos conceitos sociológicos fundamentais, definir, em seguida, "relação social":

*Por relación social deve entenderse una conduta plural-de varios- que, por el sentido que encierra, se presenta como reciprocamente referida, orientandose por esa reciprocidad.<sup>9</sup>*

Próximo estranhamente de Marx, na medida em que, segundo Gabriel Cohn<sup>10</sup>, ambos se ocuparam da sociedade capitalista e consideraram a organização social como produto de relação de forças, Weber se afasta especialmente do marxismo quando considera o indivíduo como possibilidade interativa sobrevivente à determinação, que, para ele, nunca seria absoluta, mesmo sendo possível a análise de qualquer aspecto da realidade social como "derivado", se se estender "convenientemente" a cadeia causal.

Esta negatividade com relação ao indivíduo, tão oposta ao pensamento weberiano, não é entretanto, a única interpretação possível do pensamento de Marx sobre o homem concreto. Canevacci, por exemplo, chama a atenção para o fato de que no Marx "maduro"

---

<sup>9</sup> Op. cit. p.21.

<sup>10</sup> COHN, Gabriel. *Crítica e resignação: fundamentos da sociologia de Max Weber*. São Paulo, T. A. Quiciroz, 1979.

haveria "surpreendentes antecipações psicológicas sobre a individualidade".<sup>11</sup> Assim, a tendência à anulação teórica do indivíduo, especialmente em se tratando do trabalhador braçal, seria típica apenas de certas esquerdas:

*Apesar de Marx, o indivíduo é o grande excluído da esquerda ortodoxa ou não ortodoxa, que resolveu todas as questões referentes a esse "objeto" com a acusação infamante e definitiva de "individualismo" (por sua natureza, como se sabe, pequeno-burguês). Mas a subjetividade do militante, e - antes da dele - a das grandes massas populares, não pode ser anulada por decreto, ou forçando-se sua capacidade de sacrifício, ou ainda graças à sintética relação vanguarda-massas(...)*<sup>12</sup>

A teoria da leitura tem de levar em consideração todas essas questões filosóficas/sociológicas para pensar criticamente o papel do leitor e do não-leitor nas relações de forças simbólicas que envolvem ainda o autor, o editor e tantos outros indivíduos, além das instituições ou identificados a elas. Como melhor se constrói metodologicamente a leitura como relação social? Como se produz sentido dentro de classes ou grupos que não reconhecem sua própria capacidade de produzir valor? Onde localizar um devir que não se reduza às exceções permitidas pela administração social vigente? Como dar conta de um processo de conhecimento simultaneamente dando conta de um momento histórico e das subjetividades? Como tentar dizer da falta sem absolutizá-la como outra ação, inevitável neste contexto do capitalismo tardio?

A leitura, assim como a escritura, é uma ação social típica das sociedades letradas. Mas, nas sociedades administradas contemporâneas, as opções pessoais são ações sociais cujo sentido, via

---

<sup>11</sup> CANEVACCI, Massimo. *Dialética do indivíduo*. São Paulo, Brasiliense, 1984, p.7.

<sup>12</sup> Op. cit. p.19.



de regra, é mentado afetivamente pelos indivíduos, de forma a não se estabelecer a consciência de que elas fazem parte de ações político-econômicas mais amplas. Valores estéticos podem, por exemplo, integrar subjetivamente, de forma afetiva, o processo de legitimação de uma ordem econômica inteira.

Assim, há indivíduos que atuam como agentes na escritura e na leitura julgando inevitável que a maioria da população não escreva nem leia literatura. A população como um todo fica de fora dessas relações letradas, sem que os indivíduos que delas participam percebam que uma ordem econômico-social prevê e encaminha as inclusões e exclusões do grupo, e dessa ordem faz parte o próprio grupo em questão.

A primeira pergunta que deve colocar-se uma teoria da leitura literária que funcione como teoria crítica é: por que interessa ao nosso capitalismo oligopolista que a maioria não consuma produtos literários?

Se se acredita seriamente que a literatura desempenha determinadas funções nas sociedades em que existe, uma das respostas talvez possa localizar-se exatamente nessas funções. A caracterização que tracei de leitura literária, embora não se colasse a finalidades formativas, axiológicas propriamente ditas, (visto que esse tipo de relação se propõe mais adequadamente a um texto de opinião, menos a um texto estético), envolvia a produção pelo leitor de sentidos não cristalizados socialmente. Isso não deixa de ser um modo de questionar o modelo de real já dado como pronto e inalterável. A maioria da população pode fazer isso quando o processo social é dinâmico, transformador, aberto, mas não quando é estático, concentrador, avesso a novas organizações de forças, tal como o capitalismo tardio de países periféricos.

Quando descreve as relações sociais, Weber as classifica em abertas e fechadas. Se os ordenamentos que regem a relação impedem que tome parte nela alguém que o pretenda e esteja em condições de fazê-lo, a relação é fechada; caso contrário, é aberta. O caráter aberto ou fechado das relações sociais pode estar condicionado à tradição, à afetividade ou à razão, sendo que só será "racional" seu fechamento quando os participantes da relação esperarem obter vantagens de sua monopolização.

As relações sociais de escritura e leitura literária são fechadas. A primeira, inclusive, é fechada com relação à segunda, visto que a maioria esmagadora dos leitores não é considerada pelos escritores como capaz de escrever, e de fazer isso é impedida pelo poder cultural detido pelos que escrevem.

Pode-se alegar que os indivíduos não escrevem ou não lêem porque não querem fazê-lo, nem estão em condições de fazê-lo. Mas, se as opções pessoais fazem parte de ações político-sociais mais amplas, e se no capitalismo periférico contemporâneo estas se caracterizam pela monopolização das instancias decisórias por parte das oligarquias conservadoras, os indivíduos que não querem nem podem ler literatura estão, na verdade, impedidos de querer e de poder. Continuam sendo indivíduos, tendo suas histórias pessoais, suas capacidades, seus cotidianos imponderáveis, mas vivem anonimamente tal impedimento, como tantos outros.

Esse "impedimento" não é comumente percebido assim, mas é vivido afetivamente pelos indivíduos, que personalizam sua opção, num procedimento típico dos modos de falsificação ideológica. Entretanto, não é inevitável nem eterno esse processo: a falsa consciência pode ser reduzida pelo desenvolvimento das possibilidades individuais ligadas à crítica social e pessoal.

Essa reflexão constitui, na verdade, uma prática de ampliação dos horizontes culturais da qual os indivíduos continuam capazes, em que pesem as instituições. Trata-se de uma prática que tem seu primeiro espaço no interior do próprio grupo social letrado, que também pode transformar, desse modo, o sentido e as implicações de sua existência social/simbólica.

Para os participantes das relações literárias, em estado de pré-consciência, não depende deles o fechamento, trata-se mesmo de um problema sócio-econômico-político. Entretanto, os valores literários que defendem estão condicionados por afetos e tradições, que os impedem de perceber a racionalidade do processo, visto que obtêm inconscientemente vantagens simbólicas pessoais do monopólio. Os fins econômico-sociais mais amplos passam de modo velado pelos valores estéticos: é "inevitável" que a literatura seja por poucos, para poucos. Às vezes passam distorcidamente, como é o caso da separação pós-liberalista entre literatura de mercado e verdadeira literatura. Enfim, em toda essa situação pode interferir uma teoria da leitura que integra uma

teoria crítica da cultura.

Assim, os sujeitos da leitura e da não-leitura, enquanto sujeitos sociais, são, usando termos de Habermas, "sujeitos de classes em franca rivalidade ou coercitivamente integrados".<sup>13</sup> A emancipação desses sujeitos se faz de modo às vezes penoso, demorado, às vezes se intensifica e avança com facilidades imprevistas. A literatura demorou séculos para se libertar da aristocracia e da Igreja, mas ganhou rapidamente as ruas durante a fase revolucionária da classe burguesa. As instâncias de produção, difusão e fruição se diversificaram positivamente, mas acabaram, como processos legitimados, por se recolher a uma elite que nos últimos cem anos se constituiu como categoria distinta, fechada.

O quadro dos anos 70, evidenciando a crise do modelo, pode apontar para uma apatia conservadora ou para estratégias de pequenas interferências transformadoras deste panorama de discriminação social em que se insere a criação e a recepção estética. As condições históricas para a transformação dessa situação social de segregação literária passam pelo próprio questionamento que a teoria, a crítica e a criação literária já começam a desenvolver, e vão desde as intervenções transformadoras no seio mesmo da indústria cultural até os cortes radicais com a produção de massa, previstos na recuperação do caráter artesanal do texto de origem popular. Não é absolutizando a falta, o silêncio inevitável nas atuais condições de vida social que uma teoria da leitura funcionaria criticamente no Brasil de poucos leitores. A ordem vigente tem de ser questionada por uma teoria crítica da leitura capaz de uma reflexão de longo alcance, que chegue a incluir a máxima interação comunicativa possível no campo literário, como experiência estética tão válida quanto esta hoje hegemônica, capaz de se permitir fechada em nome de expressividades aparentemente tão abertas.

---

<sup>13</sup> Op. cit. p.70.

# CÓPIA OU RUPTURA: UM MOVIMENTO PENDULAR

Ivete Lara Camargos Walty\*

## RESUMO

A crítica brasileira sempre se preocupou com a questão da autonomia das literaturas brasileira e latino-americana, dividindo-se, como a própria literatura, entre os pólos do modelo e da cópia, da continuidade e da ruptura. Este trabalho busca reler alguns textos-críticos, associando-os a obras literárias que têm como objeto o índio — Alencar, Darci Ribeiro e Vargas Llosa —, bem como às histórias contadas diretamente por um índio. Nesse percurso, busca-se refletir sobre o lado índio da literatura latino-americana em diálogo com suas outras facetas, explicitando a contradição inerente ao processo.

## RÉSUMÉ

La question de l'autonomie des littératures brésiliennes et latino-américaine a toujours préoccupé la critique brésilienne, ce qui l'a fait se partager, tout comme la littérature elle-même, entre les faces du modèle et de la copie, entre celles de la continuité et de la rupture. Ce travail cherche à relire quelques textes critiques, en les faisant s'associer à des oeuvres littéraires dont l'objet est constitué par l'indien — Alencar, Darci Ribeiro et Vargas Llosa —, aussi bien qu'aux histoires racontées par un indien. On a tâché, chemin faisant, de réfléchir au côté indien de la littérature latino-américaine nous tournant vers le dialogue avec ses autres aspects, pour éclairer la contradiction inhérente au procès.

---

\* Professora de Teoria da Literatura da UFMG.

O estudo da autonomia da literatura brasileira ou latino-americana ocupa grande parte dos livros de crítica e dos manuais didáticos, e o eixo básico da discussão do assunto é sempre o mesmo: cópia ou ruptura.

Afrânio Coutinho afirma que, colonizada e sem tradição autóctone, "que pudesse servir-nos como passado útil, a literatura brasileira luta entre uma tradição importada e a busca de uma nova tradição de cunho local ou nativo".<sup>1</sup>

A propósito do primeiro grupo, o Autor fala da "ausência de movimento próprio, de uma justaposição cronológica de imitações" a girar em torno da Europa, enquanto "centro de nossas ondas concêntricas de cultura". É então que, endossando Tristão de Athayde, fala da lei da repercussão, afirmando que "a evolução literária brasileira não passou de um reflexo dos movimentos europeus".

No outro grupo, haveria uma relação íntima entre o escritor e a natureza, onde oscilam vagas de lirismo e ufanismo entusiastas e de realismo pessimista. Aí se incluiriam o indianismo, o sertanismo e o regionalismo.

Mesmo admitindo a construção de uma consciência nacional, através dos movimentos romântico e modernista, Afrânio Coutinho fala da impressão de pobreza de nossa história literária, advinda da ausência de *status* de independência social e econômica do escritor, que exerce sua função "em condições parasitárias ou ancilares". Tais condições são atribuídas à ausência de formação universitária, ao autodidatismo, à falta de organização profissional no exercício das atividades culturais, isto é, falta de uma cleresia literária. E, afirma:

---

<sup>1</sup> COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Distribuidora de Livros Escolares Ltda, 1970. p.35.

O que se deseja é que o trabalho intelectual, o produto do espírito encontrem mercado garantido e organizado. E o intelectual disponha de funções apropriadas à sua natureza.<sup>2</sup>

E paradoxalmente, depois de afirmar que no Brasil, a vida literária é um luxo, uma excrescência de biscateiros e diletantes alienados e divorciados do povo, dá como função específica da literatura criar beleza como a suprema forma de entretenimento de espírito.

Nessa busca de um homem de letras puro, de uma atividade literária bem delimitada — especializada, com terminologia apropriada, com espírito literário — a crítica sonha um outro país, uma outra realidade onde a literatura tivesse uma fisionomia inconfundível, repetindo, então, o discurso colonialista da caracterização pela ausência.

A partir de um outro conceito de literatura, vinculado à expressão do homem e à ordem social, Nelson Werneck Sodré, numa perspectiva marxista, relativiza a questão estética subordinando-a à político-social. A literatura brasileira seria uma literatura em elaboração, não mais colonizada, mas transplantada.

O mais sério desses aspectos está na elaboração da literatura nacional, que se processa agora, com uma vitalidade e com um surpreendente ritmo, na medida em que a estrutura colonial vai sendo derruída e a sociedade apresenta uma fisionomia nova.<sup>3</sup>

O crítico propõe uma maior participação do povo na obra nacional, inclusive na literária para se atingir a maturidade na elaboração de uma literatura nossa, original, brasileira. E, mais ainda, afirma que a literatura brasileira é a expressão nacional de um povo, cunhada principalmente a partir do Modernismo e consolidada após o Movimento de 30, no que chama de Pós-Modernismo.

---

<sup>2</sup> Idem, *ibidem*, p.45.

<sup>3</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p.24.

A dúvida agora se coloca de outro ângulo — onde a participação do povo? — onde a autonomia política?

A esse propósito é bom verificar a posição de Antonio Candido em *Literatura e subdesenvolvimento*.<sup>4</sup>

A partir da postura de Mário Vieira de Melo, Antonio Candido se propõe analisar a trajetória da literatura brasileira desde a idéia de futuro, de promessa, contida na percepção do país novo, a ser desenvolvido, até a idéia de atrofia, contida na consciência do subdesenvolvimento.

No primeiro momento, estaria o sentido de pátria ligada à exuberância da natureza e a conseqüente exaltação nativista; no segundo, as visões desalentadoras, a consciência do subdesenvolvimento, da incultura. A literatura, primeiramente, se debate entre a cópia servil e o nativismo ufanista; e, depois, não escapa ao risco do exotismo para o colonizador ver.

Mas o Autor considera que, mesmo em países onde o escritor é um produtor de bens culturais para uma minoria — já que a maioria está fora do alcance da literatura, quer pela força da comunicação de massa, quer pelo analfabetismo — a literatura hispano-americana já passa da imitação à assimilação recíproca.

Depois de afirmar que o contacto entre escritores latino-americanos se faz sobretudo na Europa e nos Estados Unidos, onde se incentiva, aliás, mais do que entre nós mesmos, a consciência de nossa afinidade intelectual, Antonio Candido, idealisticamente, relativiza tal afirmação, acrescentando que a situação teria mudado desde 1969, pois Cuba seria, então, espaço de "encontro de artistas, cientistas, escritores, intelectuais latino-americanos, que assim podem conviver e trocar experiências sem a mediação dos países imperialistas"<sup>5</sup>. Considerando a situação atual, pode-se ver que o barco desviou sua rota, impossibilitando a concretização do ideal.

Basta lembrar a postura irônica e crítica adotada pela imprensa por ocasião de uma viagem a Cuba, organizada como manifestação de apoio a Fidel Castro (1992), para se perceber que a

---

<sup>4</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

<sup>5</sup> Op. cit. p. 153.

situação não mudou tanto assim, no que se refere à pressão das idéias dos países imperialistas sobre as idéias dos latino-americanos.

Continua, pois, a atitude dualista da crítica brasileira; por mais que se tente mudar, os dois pólos não se deslocam.

Silviano Santiago postula uma alteração na estratégia de leitura da questão, mostrando que as noções de fonte e influência seriam princípios etnocêntricos, marcados pela idéia de dependência, repetição e redundância. Utilizando-se da noção de suplemento de Derrida e do conceito de antropofagia cultural de Oswald de Andrade, bem como da idéia de traição da memória, o Crítico propõe um corte radical no discurso colonialista com o objetivo de desconstruí-lo, mostrando que seríamos, apesar de dependentes, universais.<sup>6</sup>

Não é, pois, sem razão que, em ensaio anterior<sup>7</sup>, ele já propunha o entre-lugar da literatura latino-americana e seu ritual antropofágico, lugar este a operar o deslocamento dos dois pólos, num jogo de desmitificação. Além disso, em artigo mais recente, afirma que a América deixa de ser a cópia infeliz e ressentida ontem, para ser a cópia alegre e afirmativa hoje.<sup>8</sup>

Independentemente de se concordar com a proposta inicial do Autor, da leitura deslocadora, pode-se perguntar se não há uma grande dose de sonho na última afirmação.

O artigo de Roberto Schwarz, em diálogo com o de Silviano Santiago, retoma a questão do modelo e das influências, criticando as teorias descentralizadoras de Foucault e Derrida. E afirma que, através do enfoque dessas teorias:

De atrasados passaríamos a adiantados, de desvio a paradigma, de inferiores a superiores (...), isto porque os países que vivem na humilhação da cópia explícita e inevitável estão mais preparados que

---

6 SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

7 \_\_\_\_\_. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

8 \_\_\_\_\_. Porque e para que viaja o europeu? In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p.35.



a metrópole para abrir mão das ilusões da origem primeira (...) <sup>9</sup>

Ora, em nenhum momento fora proposto uma latino-americanização das culturas centrais, o que seria mera inversão dos pólos. Assim, mesmo tendo razão ao afirmar que a cópia cultural se instala por causa das desigualdades sociais e que o ponto decisivo está na segregação dos pobres, excluídos do universo da cultura contemporânea, o Autor volta à proposta de Afrânio Coutinho e outros: só existirá uma cultura, uma literatura brasileira se o país for outro. É bom, pois, se perguntar qual noção de cultura subsidia tal afirmação.

Observe-se que os dois pólos continuam marcando não apenas a literatura brasileira e latino-americana, mas a crítica brasileira, seja para sua afirmação ou para sua negação.

## TRAVESSIAS

A literatura latino-americana, sem contar a européia, fez do índio sua personagem durante séculos e, durante séculos, renegou seu lado índio, já que se coloca sempre como inferior e subdesenvolvida, denominando-se, pejorativamente, tupiniquim.

No afã de buscar uma identidade, os românticos elegeram o índio o antepassado ideal. Equiparado aos nobres medievais, símbolo da vida pura em contacto com a natureza, ele saiu dos sonhos de Rousseau para as páginas de Alencar e Gonçalves Dias.

Em *O Guarani*<sup>10</sup>, por exemplo, com o propósito de criar um herói que salva a donzela portuguesa e, com ela, sua civilização, Alencar esboça, a despeito de sua intenção, um ser sem lugar, perdido

---

<sup>9</sup> SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987. p.35.

<sup>10</sup> ALENCAR, José M. de. *O Guarani*. São Paulo: Ática, 1974.

entre a selva e a cidade. Uma leitura desveladora de *Iracema*<sup>11</sup>, anagrama de América, mostra que o preço da civilização é a morte da personagem. Mas é na relação do autor com a obra, como se verifica no prefácio, que se explicita a busca da identidade.

O livro é cearense. (p.9)

Receio, sim, que o livro seja recebido como estrangeiro e hóspede na terra dos meus. (p.10)

Alencar quer resgatar seu nome da obscuridade:

O nome de outros filhos enobrece nossa província na política e na ciência, entre eles o meu, hoje apagado, quando o trazia brilhante aquele que primeiro o criou. (p.10)

E o faz, utilizando-se do livro-filho, através da retomada da fonte indígena, *onde deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poeta nacional (...)*

Mas, como o nome de Poti deve ser traduzido para a língua portuguesa, *o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras dos índios (...)* (p.98)

A ambigüidade inerente à posição do escritor, natural e compreensível, vai ser (des)velada, por exemplo, em *Maira*, de Darci Ribeiro<sup>12</sup>, onde a personagem Avá/Isaías divide-se entre sua origem indígena e sua formação cristã, e se perde no emaranhado de relatos míticos de sua tribo e textos bíblicos. Transitando por mundos diversos, ele não exerce sua função de tuxaua enquanto Avá, nem seu papel de sacerdote católico, enquanto Isaías. É, pois, apenas uma promessa que não se cumpre; um destino, que é o de todo seu povo.

Mas, é no capítulo "Ego sum" que o narrador se expõe como autor, revelando também a sua divisão, sua fragmentação entre Anacã e Dom Quixote.

---

11 \_\_\_\_\_. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1973.

Melhor ainda foi quando, depois de meses de isolamento, me chegou a última carga e nela o Quixote. Agarrei o livro, me deitei na rede e comecei a ler e a gargalhar, como louco, devolvendo-me a mim. (p.212-grifos acrescentados)

E também ele, como Alencar, fala de sua sede de glória e de permanência.

A glória de ficar depois de mim, por muito tempo, cavalgando na memória dos netos do filho que nunca tive. Permanecer. Mas como? (p.215)

Mais recentemente, Vargas Llosa, retomando o procedimento de Darci Ribeiro, escreve *O falador*<sup>13</sup>, onde aproxima as duas pontas da cultura colonizada: o país de oriem e o modelo instituído.

A divisão do livro em capítulos relativos a cada uma dessas pontas parece referir-se a espaços excludentes. Nos capítulos I, II, IV, VIII, a palavra está com o narrador/autor, enquanto nos outros está com o(s) falador(es) — figura indígena que tinha como função caminhar entre os povos machiguengas, na Amazônia peruana, contando histórias. Os espaços, porém, interagem, pouco a pouco, o que pode ser ilustrado com o programa de TV, "Torre de Babel", de que o narrador/autor é um dos organizadores, e que se coloca metonímica e metaforicamente como duplo do próprio livro.

No programa e no livro, discutem-se os conceitos de cultura e progresso, a questão da colonização dos índios pelos brancos, e o papel do Instituto Lingüístico de Verão nesse processo. Processo este que é complexo, o que se revela quando o narrador/autor cede a palavra ao(s) falador(es), numa tentativa de "inventar, em espanhol e dentro de esquemas intelectuais lógicos, uma forma literária que verossimilmente sugerisse a maneira de contar de um homem primitivo, de mentalidade mágico-religiosa". (p.139)

---

<sup>13</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *O falador*. Trad. Remy Gorga, Filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. Todas as citações seguidas de número de página referem-se a esta edição.

Na verdade, o narrador/autor tenta repetir em seu livro, Torre de Babel, a estrutura dos mitos: o começar e recomeçar das histórias, a promover o encadeamento das narrativas através de espaços diversos, de gerações diversas. Dessa forma, busca a superação das fronteiras, como os machiguengas, através dos atos de caminhar e falar, da reversibilidade da morte, da contínua metamorfose.

Como Anacã e Dom Quixote no livro de Darci Ribeiro, aqui se aproximam os faladores machiguengas de Kafka e Dante.

O texto de Vargas Llosa lida com os contrários, aproxima-os, mete-os em contacto. O mecanismo é, pois, de travessia, de passagem, de *pessach*. Mecanismo este explicitado na travessia de Saul Zuratas, um judeu que se transforma em machiguenga, cruzando definitivamente o Gran-Pongo, a fronteira maior entre as duas culturas. E, curiosamente, a travessia só se efetiva através da palavra, pois Saul Zuratas se torna um falador.

"Aqui nasci a segunda vez", pensando. "Aqui voltei sem ter ido", dizendo. Assim comecei a ser o que sou. (...) Desde então estou falando. Andando. E continuarei até que me vá, parece. Porque sou falador. (p.185)

Para escrever o livro, o narrador/autor se propõe efetuar também sua aliã, na tentativa de repetir a conversão cultural de sua personagem — que é também seu duplo — atravessando o fosso que divide suas idéias culturais. Ele quer ouvir a voz da terra, "porque falar como fala o falador é haver chegado a sentir e viver o mais íntimo dessa cultura, sua história e sua mitologia, somatizado seus tabus, imagens, apetites e terrores ancestrais". (p.213)

Porque converter-se em um falador era acrescentar o impossível ao que era inverossímil. Retroceder no tempo, da calça e da gravata à tanga e à tatuagem, do castelhano à crepitação aglutinante do machiguenga, da razão à magia e da religião monoteísta ao animismo pagão. (p.212)

O procedimento é, então, sempre o mesmo: a tentativa de aproximação de realidades dispares, de superação de fronteiras, de interação de níveis diversos através da natureza porosa do símbolo, repetindo a ação de metaforizar que, segundo Aristóteles, é a capacidade de perceber semelhança, de instaurar a similitude.

## AEDOS E RAPSODOS

Ao estabelecer analogias entre as diversas culturas, ao descrever o processo de desdobramento de espaços e tempos, ao reduplicar as personagens num processo de espelhamento, um jogo de duplos, o narrador/autor faz surgir uma outra analogia reveladora do jogo textual: à figura do falador funde-se a figura do escritor na sociedade moderna, em sua função de contar histórias.

A atração do narrador/autor pelo falador machiguenga ou pelos faladores das diversas sociedades é a sua atração pelo ato de contar que se configura na sua produção literária. Assim é que os cantadores do Nordeste brasileiro e o seanchai irlandês são duplos do falador que o escritor incorpora em si mesmo. A literatura preencheria a função de promover a união de tempos e espaços diversos, seria, como a boca dos faladores, *vínculos aglutinantes* da sociedade e, enquanto tal, forma de identidade e de resistência.

O narrador/autor explica, então, sua função na sociedade atual na medida em que afirma que *contar histórias pode ser algo mais que mera diversão (...) algo primordial, algo de que depende a própria existência de um povo.* (p.84)

E é principalmente a discussão do ato de contar, da função do narrador, que propõe a questão da literatura como mecanismo de resistência cultural. O contar histórias é resultado das transformações, das mudanças.

Todos foram antes uma coisa diferente do que são agora. A todos teria acontecido alguma coisa que se pode contar. (p.173)

A palavra tem o poder de criar e destruir. Cosmogonia e escatologia: duas faces da linguagem em seu papel de dotar a sociedade de uma visão imaginária da condição humana. Mito e literatura se igualam enquanto espaço de representações que um povo faz de seu estar no mundo, diversificadas no tempo e no espaço.

O escritor, na sociedade contemporânea, alimenta-se da memória coletiva e, paradoxalmente, mesmo que a individualize — assinando o livro — reparte-a, outra vez, com os outros. O processo de apropriação faz parte do mecanismo de resistência cultural, o que leva a História a penetrar nos mitos e estes na História.<sup>14</sup>

Alencar, Darci Ribeiro, Vargas Llosa tomam a palavra do índio sob sua tutela de escritores consagrados e a apresentam à sociedade. Eles têm a vara, o cetro do rapsodo, símbolo da permissão real para falar. São os cosedores de canções, que costuram as palavras e as representam.

Ou seriam todos eles aedos, quando, utilizando-se de textos outros, criam novas histórias que não se reduzem às buscadas nos mitos?

Aedo ou rapsodo? Retoma-se a questão da crítica: criação ou cópia, continuidade ou ruptura? Os livros citados e outros, explícita ou implicitamente, retomam o processo de colonização em suas diversas facetas, inclusive no que se refere ao lugar da literatura e do escritor.

A experiência de trabalhar, em ambiente acadêmico, com um livro de histórias narradas diretamente por um Cacique Cinta-Larga foi bastante esclarecedora, no sentido de se perceber a marginalização efetiva de determinados segmentos sociais. O conceito de literatura está intimamente ligado ao conceito de autor, logo a apropriação é a única forma de circulação autorizada de vozes outras da sociedade. Observe-se que não vai aí nenhuma crítica, pois, Peri, Iracema, Avá/Isaías, Mascarita e os faladores, de qualquer forma, integram o imaginário de nossa sociedade, mantendo, assim, sua função de resistência. A memória de um povo é parte integrante de sua identidade. Mas, é por isso mesmo que se deve aprender com o índio a exumar o cadáver na frente de todos.

---

<sup>14</sup> BIDOU, Patrice. Le mythe: une machine à traiter l'histoire. In: *L'Homme*, Paris, v.26, n.100, p.65-89, oct.-déc. 1986.

O livro de Pichuvy Cinta Larga<sup>15</sup> também se divide entre as culturas do colonizador e do colonizado, aí configuradas já em outro nível, em que se opõe o índio a outros segmentos da sociedade brasileira. Também Pichuvy realiza sua travessia, saindo do meio indígena e se fragmentando no contacto com o branco.

No processo ficcional, ora o índio apresenta características do branco, ora este se faz índio e habita entre os índios. Mas, ironicamente, estes já não mantêm sua alteridade, pois já se submeteram ao modelo do branco. Os índios já não existem a não ser no discurso do branco, como sempre existiram. Não será essa a situação retratada também nos livros? Os índios foram mortos e salvos no discurso literário. Peri, Avá/Isaias, Mascarita são apenas uma face do narrador a se debater entre as culturas latino-americana e europeia, entre a atração e a repulsão pelo diferente. O mais grave, no entanto, é que a diferença está do lado de cá, e o narrador, para encará-la, passa ao lado de lá.

Enquanto isso, Pichuvy grava sua palavra na roupagem do branco, que lhe é estranha, e se expõe enquanto pessoa/personagem a diluir-se/constituir-se no discurso. Assim traz a diferença para o meio do branco, através de seu livro que é seu desdobramento.

Pichuvy se coloca no livro enquanto caricatura e, é, então, que nos expõe aquele lado de nossa cultura que gostaríamos tanto de apagar. Pois, ao tomar a palavra para entregá-la ao meio branco, Pichuvy faz o que nós temos dificuldade de fazer em relação a eles: o trabalho de luto, ou seja, a tentativa de compreender e assimilar a perda. Daí o incômodo provocado pelo seu texto, que nos força a realizar também nosso trabalho de luto. Vestindo o índio com roupagens escolhidas por nós, o que se quer é esquecer, o que, no dizer de Renato Mezan, significa *ex-pulsar, ex-territorializar um conteúdo psíquico, ex-ilá-lo para fora do espaço da consciência*.<sup>16</sup> O trabalho de luto, ao contrário, objetiva *in-quecer*, isto é, fazer cair para dentro — o sujeito é que cai para dentro de sua lembrança.

---

15 CINTA LARGA, Pichuvy. *Mantere mã kwé tnhin. Histórias de maloca antigamente*. Belo Horizonte: Segrac, 1988. (Org. de Ana L. Queiroz, Ivete Walty e Leda Leonel).

16 MEZAN, Renato. *Esquecer? Não: in-quecer*. In: FERNANDES, Heloisa Rodrigues. (Org.) *Tempo do desejo - psicanálise e sociologia*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.73.

O brasileiro fala de seu lado tupiniquim para diminuí-lo e mesmo neutralizá-lo perante o "primeiro mundo". Trata-se da assepsia do espaço.

Seria preciso aceitar o adjetivo tupiniquim, não como forma de oposição ao modelo do colonizador, retomando a eterna questão entre cópia e modelo, mas como forma de explicitação daquilo que foi jogado debaixo do tapete para não ser visto pelas visitas, reinstaurando a possibilidade da troca simbólica.

Literatura índia, literatura tupiniquim, com sua carga pejorativa de menor, de selvagem, não culta, mas também com sua carga positiva de possibilidade da diferença. Índia em relação à época da descoberta, em relação ao idealismo romântico, ao ufanismo; em relação ao movimento antropofágico de Oswald de Andrade, tão bem retomado por Silviano Santiago em seus estudos da cultura latino-americana; índia de subdesenvolvida, em desenvolvimento ou em "extinção"; de busca de identidade, de resistência.

Dessa forma não se precisa esperar o país mudar para se falar de Literatura Nacional, repetindo a idéia de que o bolo precisa crescer para ser repartido. Ao contrário, ao se assumir com todas as suas contradições, a literatura, parte da cultura latino-americana, pode contribuir para a mudança do país do presente, e não sonhar com o eterno país do futuro.



# O CANTO DO CISNE

## Poética e Psicanálise

Ruth Silviano Brandão\*

### RESUMO

Reflexão sobre as possibilidades de articulação entre literatura e psicanálise, quanto à abertura de novos campos de saber e de leitura. As dificuldades e querelas que essa articulação tem produzido na crítica literária brasileira

### RÉSUMÉ

Ce texte propose une réflexion sur les possibilités d'articulation entre la littérature et la psychanalyse, en ce qui concerne l'ouverture d'un nouveau champ de savoir et de lecture, ainsi que les difficultés et les querelles que cette articulation vient provoquer dans la critique littéraire brésilienne.

---

\* Professora de Literatura Brasileira da UFMG e membro do Simpósio do Campo Freudiano de Belo Horizonte.

*Onde está o fundo? Será a ausência? Não. A ruptura, a fenda, o traço da abertura faz surgir a ausência — como o grito não se perfila sobre fundo de silêncio mas, ao contrário, o faz surgir como silêncio.*

LACAN

São várias as questões que se levantam a propósito de leituras do texto literário que se valem de conceitos psicanalíticos, o que indica, talvez, uma inquietação relativa à própria psicanálise.

Se esse saber veio trazer a peste, como já disse Freud, essa peste tem características específicas, no campo da crítica literária. Peste paralisante, se for aplicada, de forma exclusiva, como se a literatura se reduzisse a uma leitura hermenêutica. Entretanto, se, como Lacan afirma, não há metalinguagem, é porque não há um significante que substitua outro e, assim, a psicanálise não deve funcionar como tal, em relação à literatura. Peste mortífera, se acaba por matar o texto na violência de uma interpretação que se quer única e verdadeira.

Mas peste, também, se consegue produzir bons efeitos de leitura, já que provoca tanta polêmica no campo da crítica literária. Principalmente, se produz um rigor teórico, que vai propiciar, não uma leitura superficial, mas uma leitura de superfície. Entretanto, esse mesmo operador pode, também, provocar, contraditoriamente, a diluição de um saber sustentado por uma lógica rigorosa, do qual leitores de última hora se apropriam de forma leviana e realmente superficial, quando nem sempre citam as fontes onde beberam, muitas vezes mal.

O instrumental operacional lacaniano pode ser extremamente eficaz, se o leitor for movido por uma pulsão

escopofílica incontrolável, que o leve a procurar respostas que outros saberes não lhe dão. Isso, talvez inquiete, já que o próprio Lacan é outra peste de difícil erradicação.

No Brasil, desde os anos 70, ou antes, a psicanálise se faz presente, com nomes como Leyla Perrone-Moisés, para citar apenas uma de suas melhores representantes. Em congressos, seminários, pesquisas apresentadas ao C.N.P.Q., as questões articuladas com a psicanálise se tentam responder, no mínimo alargando o campo do saber sobre o literário. Em outras palavras, existe uma respeitável crítica de suporte psicanalítico no Brasil, envolvida com questões várias, como as que passo a levantar.

A interseção ou interlocução da literatura com a psicanálise e da psicanálise com a literatura é possível produz efeitos, que, de alguma forma, alarguem o campo teórico das duas disciplinas que estão sempre transitando no solo da linguagem. Em algum lugar os dois saberes se tocam e esse toque é produtivo?

Há uma literaridade do literário que nos obrigue a pensar a literatura como lugar de produção de um discurso específico?

Seria possível marcar diferenças entre a leitura que se faz do texto literário e o texto do analisando, objeto de escuta do psicanalista?

A fixidez do fantasma e da ficção literária não teriam parentescos e diferenças, cuja abordagem exigiria gestos de extrema delicadeza que a interpretação poderia violentar?

A maneira de se ler um texto literário pode ser muito diferente se feita por um psicanalista e um analista literário, este último levando em conta os mecanismos escriturais da ficção realizada num espaço especial, espaço que *encena* é linguagem e suas peripécias, suas estratégias que envolvem jogos de engano, tecelagem de vozes que se enredam na rede enunciativa.

Jogo em que entra o leitor, por um pacto de leitura, de verossimilhança, que ele aceita ou não.

Se um texto é escrito em primeira pessoa, por exemplo, o *eu* que aí se encena não se confunde necessariamente com o autor de carne e osso que parece sustentar esse *eu*. Para o analista literário encontrar a "verdade" desse autor no texto é tarefa impensada e fadada ao fracasso. O personagem que aí se representa é de diversa textura do

*eu* de cada um de nós que também se representa no seu discurso, na sua condição de sujeito cindido.

Entretanto, a questão da representação na produção literária da contemporaneidade obriga a repensar a velha mimese que supunha uma realidade anterior à linguagem. Hoje cada vez mais se sabe que vivemos num universo signico e se há mimese e representação é dentro desse universo, muito mais criação de novos significantes do que *imitatio* do real. De uma certa forma, falando disso mesmo, afirma Italo Calvino:

*Seja como for, todas as "realidades" e as "fantasias" só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões polimorfos obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto.<sup>1</sup>*

Além disso, o deslocamento da questão do sujeito, não mais dono de seu Verbo, não mais centro de uma consciência criadora onipotente, teve efeitos não só na produção literária, como na posição do leitor diante do texto.

Hoje, cabe a esse leitor muito mais reescrever o texto, marcá-lo com seu olhar, reorganizá-lo e participar de sua autoria, do que procurar uma pretensa verdade nas suas profundezas, como fazia a velha hermenêutica.

---

<sup>1</sup> CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.114.

Todas essas questões sobre o sujeito, a representação ou a verdade têm a ver com a psicanálise e a literatura. Hoje se sabe também da materialidade do significante e do deslizamento do sentido e, com isso, levam-se em conta as ressonâncias materiais do *corpus* literário, que é corpo mesmo e corpo erótico, como afirma Roland Barthes.<sup>2</sup>

A textura ou tessitura de um texto, sua concretude se revelam na percepção dos ruídos fônicos, na atenção que se dá ao jogo da letra que se move na página branca, aos gestos da escrita que produzem efeitos de leitura são questões da psicanálise e da literatura.

A literatura é um lugaréde onde se produzem textos, bibliotecas comunicantes que dialogam entre elas próprias, via leitura e sujeitos leitores que fazem textos e são causa de sua produção e é ainda Calvino que afirma:

*...quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.*<sup>3</sup>

Nessas leituras se escutam vozes múltiplas, porque os textos falam uns dos outros: há ecos, espelhos, ressonâncias. Nessa biblioteca, metáfora da literatura enquanto um lugar, circula um saber que não se captura todo, nunca.

Ela — a biblioteca — é também metáfora do Universo, como quer Borges e sua biblioteca fantástica, a *Biblioteca de Babel*<sup>4</sup>, onde as línguas se desentendem, onde os textos proliferam, onde os sujeitos se representam, e a verdade sempre escapa.

---

<sup>2</sup> BARTHES, R. *O prazer do texto*. Trad. J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1973. p.25.

<sup>3</sup> CALVINO. op. cit., p.138.

<sup>4</sup> BORGES, J.L. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

E *texto*, lugar onde o corpo se inscreve, é objeto da literatura e da psicanálise. A psicanálise fez a literatura se pensar e se repensar como letra, linguagem que tem seu porto em si mesma, que se ensimesma e, se é representação, se quer também apresentação. Ensimesmada pode ser a literatura da contemporaneidade: debruçada em seus jogos de sentido, sabendo que no próprio trajeto de seus ruídos se faz ler, se soletra e aí se apaga o sujeito, aí ele se apresenta como significante.

Levando aos últimos limites as potencialidades narrativas, o texto desiste da mimese, desiste de copiar o real que inexistente, além do signo. Desiste do signo enquanto unidade, enquanto verdade aquém do verbo e chega ao significante, como num poema de Orides Fontela, *CISNES*, onde o signo é cisne, só cisne.

*Humanizar o cisne  
é violentá-lo. Mas  
também quem nos dirá  
o arisco esplendor  
— a presença do cisne?*

*Como dizê-lo? Densa  
palavra fere  
o branco  
expulsa a presença e — humana —  
é esplendor memória  
e sangue  
e  
resta  
não o cisne: a  
palavra  
— a palavra mesmo  
cisne*

Humanizar o cisne é provocar sua morte, é simbolizar, é fazer o gesto de representá-lo — noutra lugar — fazendo dele seu

---

5 FONTELA, Orides. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.

próprio duplo. É falar da estranha ausência de uma presença, esse impossível projeto. E aqui o texto dessimboliza, des-representa ou representa como significante, nu, sem significado, desprovido das penas aurificadas do cisne. E a palavra debruça-se sobre si mesma, destituída de seu projeto de recriar a coisa: ela se reinaugura na coisa, como objeto a. Aliás, nenhum outro saber há para melhor dizer sobre a questão da representação, na contemporaneidade, que a psicanálise lacaniana e sua teoria do significante.

Se o canto do cisne é canto de morte, a morte é condição de canto e do encanto, em vez de puro silêncio, onde pode se abismar o sujeito na sua alienação. Em torno da morte e seu irrepresentável mistério, nas bordas de seu espantoso silêncio — daí — se faz e se escuta o cisne, num outro canto, se tecendo, interminavelmente, sustentando os tons de seu acorde.

Enquanto há morte, há vida — pode-se pensar — e não o contrário, já que é a morte que provoca o canto e falar do cisne é fazê-lo se apagar, se calar, virar "a palavra mesmo - cisne", escavando a brancura muda da página.

E cisne podem ser os sujeitos que margeiam a morte, sabem dela e fazem dela condição de linguagem e de vida. Metáfora do sujeito falante, aquele que fala porque há perda, há falta, o cisne é também metáfora de palavra que se constrói da morte e se faz ouvir. A palavra fazendo o cisne, outro cisne, dizendo dele que não sabe dela, sua palavra, seu signo.

O canto do cisne não é poesia, mas a palavra que se faz cisne é. Torna-se letra do corpo do poeta, com seu estilo, seu stylo, metonímia do corpo, onde tudo pulsa e por onde tudo passa e esse pulsar da letra no corpo torna o cisne coisa poética.

Aí onde o canto do cisne pulsou, persistem as ressonâncias que ecoam na memória do leitor, marcada pelo cisne com seu canto nascido na beirada da morte que o gera, no seu bojo mesmo.

E são os cisnes puro signo e canto que constituem o sujeito, esse objeto feito de palavras, que delas extrai seu cântico e seu vôo, deixando de rastejar — se for poeta — em torno da ausência, puxando o fio das bordas que o margeiam. O fio se faz tessitura, textura, tecido-texto, a partir da morte, mas num canto que faz signo, fascina: o canto do cisne, du cygne, signe, signo esgarçado porque perpassado pela presença/ausência da morte, lugar onde ele mesmo, o

poeta, pode se abismar, já que essas bordas são finas bordas, finos limites.

Será que esse canto de ausência e presença é como o grito que faz existir o silêncio, significando-o? E assim, se o significanto tem uma função criadora, como pode ele anunciar a morte? Ou ser condição de vida, essa que se constrói e tece margeando a morte? Talvez a resposta seja a possibilidade de "fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a rvore na primavera e a rvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico".<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> CALVINO. op. cit. p.138.



# O ESTILO E A IMPERFEIÇÃO

Lucia Castello Branco\*

## RESUMO

Este texto pretende refletir, a partir de algumas noções de Jacques Lacan e Georges Bataille, sobre questões relativas à produção escrita e suas articulações com a beleza e a imperfeição. Discute ainda o conceito de *estilo*, enquanto marca autoral, mas também enquanto marca de um sujeito que busca se inscrever.

## ABSTRACT

This paper aims at elaborating, from the standpoint of certain notions advocated by Jacques Lacan and George Bataille, on issues concerning written production and its links with beauty and imperfection. The concept of *style* is also discussed, inasmuch as it is both a sign of the author and a sign of a subject who seeks his/her inscription.

---

\* Professora de Literatura da UFMG.

"A literatura é o essencial ou não é nada. O Mal — uma forma aguda do Mal — que a literatura expressa, possui para nós (...) o valor soberano."

(Georges Bataille)

O traço dos grandes escritores algumas vezes se assemelha ao rastro dos grandes animais. Não é difícil ver as pegadas de um velho urso nos textos do velho papa Hemingway, como não é difícil ver um falso repouso de leão na escrita de Lillian Hellman, por exemplo (algo da ordem da fúria se passa por ali).

Há escritores, entretanto, que, embora produtores de uma escrita *grande* nem sempre buscam uma escrita *grandiosa*. Este é certamente o caso de Kafka, com sua *literatura menor*, que termina por minar a grande literatura, como um esquisito animal subterrâneo. A esse respeito, as observações de Deleuze e Guattari (bem como suas idéias acerca da *literatura menor* de Kafka) são bastante oportunas: "Escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca".<sup>1</sup>

O que pensar, então, de alguns escritores que produzem uma escrita convulsionada, agônica, obliterada no ponto mesmo em que se afirma *inteira*, incompreensível quando se pretende fazer audível, ruidosa e indisciplinada quando pretende buscar a ascese e o silêncio de um absurdo ermitão ao longe, na montanha? Refiro-me a Georges Bataille, com sua escrita rasurada, imperfeita, assimétrica, irregular. (E penso imediatamente em Clarice Lispector, Lya Luft, Nelson Rodrigues, João do Rio. É verdade que as imperfeições aí são bastante diferentes, mas não é difícil reconhecer a irregularidade e a *rasura* no texto desses autores).

---

<sup>1</sup> DELEUZE, GUATTARI, 1977, p.28.

É verdade também que nem sempre a *imperfeição* se confunde com a *incompreensão*, mas não é incomum a aliança entre esses dois projetos. A esse respeito, não se pode desconsiderar a insistente proposta de Jacques Lacan, com sua "escrita" impossível: "O escrito não é algo para ser compreendido. É mesmo por isso que vocês não são forçados a compreender os meus. Se vocês não os compreendem, tanto melhor, isto lhes dará justamente oportunidade para explicá-los".<sup>2</sup>

Um semelhante efeito pode ser percebido na leitura de Georges Bataille. Há algo da ordem da opacidade ali, quando o discurso busca, alucinadamente, apontar para uma transparência, para a verdade singular e irrefutável de uma experiência. Mais que isso, há algo nesse discurso da ordem da impureza, da mancha, da imperfeição: como uma frase daquelas pôde caber num discurso aparentemente clássico?

Parece que um dos pontos de tensão desse discurso (que, acima de tudo, é tenso, é tensionado) pode se localizar exatamente na interseção em que Bataille insiste, ao desenvolver sua teoria acerca do erotismo: nos pólos da *continuidade* e da *descontinuidade*. Ou, nas palavras de próprio autor, naqueles momentos do texto em que "desaparecemos contra nossa vontade, quando era necessário, a qualquer preço, que ficássemos".<sup>3</sup>

Porque, afinal, a *imperfeição* não é mais que um efeito da busca de *perfeição* a que qualquer trabalho de arte — e de escrita — se submete. Entretanto, a *beleza*, esse inefável buscado pela obsessão formal de que os artífices da letra são tomados, não passa de um último anteparo do Real, como observa Lacan. Além da beleza, o que resta é o horror do Real. Ou, nas palavras do próprio Bataille, "quanto maior a beleza, mais profunda a mancha".<sup>4</sup>

E o que seria a criação (de um texto, de uma obra de arte) senão a irrupção de uma descontinuidade nessa continuidade imaginária de que nos fala Bataille? Por isso, ao construir uma obra de arte — e

---

<sup>2</sup> LACAN, 1985, p.48.

<sup>3</sup> BATAILLE, 1981, p.12.

<sup>4</sup> BATAILLE, 1957, p.161.

aqui falamos especificamente da escrita, entendida, na acepção de Derrida (e também de Barthes) como *escritura* —, o sujeito, submetido ao encanto e à sedução da *beleza*, mergulha, inevitavelmente, na morte. Aliás, a beleza não passa de um dos nomes da morte, como se pode ler em inúmeros poetas.<sup>5</sup>

Entretanto, há diversas formas de abordar essa beleza, que é também esse horror. Uma delas (certamente a que se convencionou chamar de clássica, ou de tradicional) prefere fixar-se no caráter de *anteparo* de que a beleza se reveste: dessa forma, o horror do Real é encoberto por sedutoras roupagens, por densas plumagens que defendem o sujeito dessa nódoa, desse mal estar irremediável que subjaz à beleza. Uma outra (aquela que Deleuze e Guattari denominam de *menor*, a que sempre se situa à margem do paradigma) não procura encobrir o horror, mas antes o exhibe, terrível, inabordável, absurdamente concreto e intangível, com sua face estranha de Real.

Essa segunda forma é sem dúvida aquela que escritores como Bataille, Sade e Artaud perseguem. E quando procura essa forma rasurada, a escrita desses autores termina por admitir a imperfeição, não como uma decorrência lógica da busca de perfeição, mas como um *trajeto*, como um *processo*, como um *projeto de escrita*. Como um *estilo*.

É também nesse estilo da *imperfeição* que parece se inscrever a narrativa filmica de *Império dos Sentidos*, de N.Oshima. Pois parece ser também em torno dessa tensão *contínuo X descontínuo* o que ali se passa, naquela relação sexual impossível que não pára de não se escrever ("será sempre impossível escrever como tal a relação sexual", nos diz Lacan).

O que à primeira vista se pode detectar, na ordem do *contínuo*, localiza-se numa narrativa tenuemente linear, numa estorinha banal de sexo, violência e morte e num "sad end" plausível e sem surpresas: morto o rapaz, louca a mocinha, a paixão é mesmo sempre um impossível. Entretanto, não há como negar que há aí um resto, um resíduo, alguma coisa que sobra que foge das molduras, imperfeita, assimétrica, irregular. E é exatamente esse resto que faz pensar, que faz escrita: "Tudo que é escrito parte do fato de que será para sempre

---

<sup>5</sup> ATTIE, 1989, p.28.

impossível escrever como tal a relação sexual. É daí que há um certo efeito do discurso que se chama a escrita".<sup>6</sup>

Como se pode fazer durar, numa narrativa filmica de longa-metragem, essa monotonia, essa repetição exaustiva que é a relação sexual? Talvez deslocando-a, talvez rasurando o *clichê*, (curto-circuitando o *contínuo*), propondo um enquadramento desconfortável, uma tela suja, repleta de pequenos objetos insignificantes, quando o foco busca a absoluta nudez dos personagens. Ou uma tela rasurada pela absurda feiúra de uma velha gueixa em convulsões orgásticas.

Ou talvez privilegiando a voz, esse "grão da garganta", essa "pátina das consoantes" de que nos fala Barthes, em *O Prazer do Texto*.<sup>7</sup> De qualquer forma, é dessa presença de um "focinho humano" que essa escrita da imperfeição nos fala. É da presença de alguma coisa que, sendo corpo, é *além do corpo*, sem contudo se pretender metafísica. Trata-se, talvez, de uma absurda materialidade.

Dessa materialidade que é a do corpo apresentado (e não simplesmente representado), mas também da letra que se *inscreve*, ao se *escrever*. Dessa materialidade a que, afinal, o estilo se reduz, já que o estilo é também o *estilete* que sulca a superfície da página, o território da escrita, a terra da letra, essa *literaterra* que Lacan tão bem nomeou como *lituraterra*, assinalando o lugar da *mancha*, da *rasura* (e, portanto, da *imperfeição*) no texto escrito.<sup>8</sup>

Dessa materialidade que, em última instância, reside não apenas na *letra escrita*, mas também na caneta que escreve a letra, mas também na mão (no corpo) que suporta a caneta que escreve a letra. "Le stylo c'est le style", sugere graciosamente Haroldo de Campos, numa releitura de Buffon e Lacan.<sup>9</sup> Não há como fugir dessa absurda materialidade que a letra suporta e que a imperfeição do estilo denuncia.

Disso nos falam escritores-roedores como Artaud, Bataille, Sade. Disso nos fala o absurdo *ovo* de *Império dos Sentidos* (e

<sup>6</sup> LACAN, 1985, p.49.

<sup>7</sup> BARTHES, 1977, p.116.

LACAN, 1986.

CAMPOS, 1990, p.2.

o absurdo ovo de Clarice). Disso nos fala certamente *O* em *História de O*<sup>10</sup>, essa imensa boca entreaberta e sem palavras, a repetir que, a repetir que.

### Referências Bibliográficas

1. ATTIE, Joseph. O dito/o escrito; o necessário, o impossível, o contingente. *Isso*; despensa freudiana, Belo Horizonte, n.1, 1989. p.26-29.
2. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1983.
3. BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Minuit, 1957.
4. ——. Prefácio. In: ——. *História do olho*. Trad. Glória Correia Ramos. São Paulo: Escrita, 1981. p.9-14.
5. CAMPOS, Haroldo de. O afreudisiaco Lacan na galáxia de la língua (Freud, Lacan e a escritura). *Exu*, Salvador, 1990. p.1-20.
6. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Kafka*; por uma literatura menor. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
7. LACAN, Jacques. A função do escrito. In: ——. *O seminário*; mais, ainda. Trad. M. D. Magno. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. v.20. p.38-52.
8. ——. *Lituraterra. Che vuoi*, Porto Alegre, v.1, n.1, 1986. p.17-32.
9. REAGE, Pauline. *História de O*. Trad. Angel López. Bogotá: Plaza & Janés, S.A. Editores, 1977.

---

<sup>10</sup> REAGE, 1977.

# OCTAVIO PAZ: RUPTURA E CONVERGÊNCIA

Maria Esther Maciel de Oliveira\*

## RESUMO

Leitura dos traços de ruptura inerentes à obra crítica de Octavio Paz. Análise das reflexões do poeta sobre a Modernidade e os problemas de identidade cultural da América Latina .

## RÉSUMÉ

Lecture des traits de rupture caractéristiques dans l'oeuvre critique de Octavio Paz. Analyse des réflexions du poète sur la Modernité et les problèmes de l'identité culturelle de l'Amérique Latine.

---

\* Professora de Literatura Portuguesa e doutoranda em Literatura Comparada na UFMG.

para José Olympio N.Borges

*"El espíritu crítico es la gran conquista de la edad moderna. Nuestra civilización se ha fundado precisamente sobre la noción de crítica: nada hay sagrado o intocable para el pensamiento excepto la libertad de pensar. Un pensamiento que renuncia a la crítica, especialmente a la crítica de sí mismo, no es pensamiento. Sin crítica, es decir, sin rigor y sin experimentación, no hay ciencia; sin ella tampoco hay arte ni literatura."*

(Octavio Paz)

## I

Octavio Paz, ao inaugurar sua produção ensaística em 1950, com *El laberinto de la soledad*, entrou no contexto cultural da América Latina desta segunda metade do século XX como um desses raros escritores que conseguem fazer de sua obra uma biblioteca.

Incurtionando no universal sem renunciar à sua condição de hispano-americano, Paz vem transitando, desde então, pelos mais variados assuntos, percorrendo e vasculhando diferentes lugares e tradições. Sua versatilidade o leva a discorrer sobre a cultura hindu ou a poesia japonesa com a mesma destreza com que trata da crise da Modernidade no Ocidente ou dos problemas de identidade cultural na América Latina, e a escrever sobre as civilizações primitivas, os movimentos de vanguarda e a política internacional com a mesma desenvoltura que demonstra em seus textos de poesia e poética.



Essa pluralidade singular do poeta e crítico mexicano não é, todavia, dispersa. Seus textos são atravessados por uma mesma linha que confere à sua obra uma totalidade tensa e em permanente pulsação. É possível delinear, tanto nos seus poemas quanto nos seus ensaios, uma poética inconfundível que se filia, nitidamente, ao que ele próprio designou de "tradição da ruptura".

Paz, ao aliar criação e crítica em todas as suas produções, não abdica da modernidade, ainda quando trata da crise da era moderna. Sua herança surrealista e mallarmaica o incita a privilegiar, mesmo quando pensa sobre a tradição, a via da *ruptura*, o que o coloca, enquanto escritor que discute tanto o moderno quanto o contemporâneo, em um lugar de visível contradição. Só que essa contradição não pode ser tomada como fruto de uma suposta incoerência ou inconsistência do autor: ela é menos uma característica do que uma *lógica*. Paz busca no paradoxo e no jogo de contrários a base do seu método de abordagem e de escrita: em todas as suas reflexões, o centro e as margens, a tradição e a ruptura, o particular e o universal, o mesmo e o outro se tensionam, se contradizem e se conciliam simultaneamente. A sua própria escrita articula-se engenhosamente através de uma linguagem giratória em que as tautologias, os paradoxos, as afirmações e as dúvidas se confrontam. O que levou Sebastião Uchoa Leite a observar que, em Octavio Paz, o pensamento afirmativo esbarra sempre "na dúvida metodológica implícita no próprio mecanismo verbal da sua crítica."<sup>1</sup>

Essa opção pelo dialógico pode justificar a postura intelectual que Paz assume no contexto do mundo contemporâneo. Ao assumir — em fins do século XX — uma inquieta modernidade no trato de questões da chamada Pós-Modernidade, o escritor não abre mão do que ele próprio considera a maior conquista do pensamento moderno, desde o Romantismo Alemão: a *crítica*. Para Paz, o método de investigação que se pretenda rigoroso e criativo inexistente sem a mediação de um pensamento crítico que seja capaz de se destruir a si mesmo.

A Modernidade, ao preconizar/canonizar a autodestruição criadora, transformou a crítica não apenas em traço distintivo e vital de

---

<sup>1</sup> LEITE, Sebastião Uchoa. Octavio Paz: o mundo como texto. In: PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1976, p.289.

sua própria tradição, como também no ácido responsável pela sua própria morte.

Como diz o autor: "Desde su nacimiento, la modernidad es una pasión crítica y así es una doble negación, como crítica y como pasión, tanto de las geometrías clásicas como de los laberintos barrocos. Pasión vertiginosa, pues culmina en la negación de si misma: la modernidad es una suerte de autodestrucción creadora."<sup>2</sup>

Assim, movido pela "paixão crítica" e pelos mecanismos de construção/desconstrução de seu pensamento, Paz insiste em se colocar no âmbito da "tradição da ruptura" para tratar da decadência da Modernidade, da obliteração do novo nas artes contemporâneas e da perda da "potencialidade de negação" da estética atual. O que dá margem para que muitos críticos hoje afirmem um suposto anacronismo da sua visão.

Na verdade, Paz assume — em seu movimento menos contraditório que dialógico — um pensamento convergente: o que admite a confluência de tempos e espaços distintos dentro de um mesmo *topos*. Sua "modernidade pós-moderna" justifica-se pelo que em *Los Hijos del Limo* foi designado de "ponto de convergência" da estética contemporânea, ou seja, o ponto em que as divisões do antes e do depois se justapõem e se dissolvem, num jogo de intersecções e simultaneidades. E é nessa medida que Paz conjuga a afirmação da herança recebida dos movimentos poéticos da Modernidade com a negação desse mesmo legado.

Tal simultaneísmo, não obstante seja um resquício cubista e que remonta também ao pensamento romântico, é apontado pelo poeta mexicano como um rasgo inerente às artes destas últimas décadas do século. No presente, no agora, reconciliam-se passado e futuro. Nessa ótica, se as idéias de mudança, revolução, novidade e utopia (todas ligadas à crença no futuro) perdem a força neste final de século, elas se convergem — diluídas e justapostas aos valores do passado — no instante presente.

Esse pensamento convergente de Paz, imbuído de modernidade, corresponde coerentemente ao que ele mesmo afirmou

---

<sup>2</sup> PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona, Scix Barral, 1989, p.20.

em *La Otra Voz*: "La oposición a la modernidad opera dentro de la modernidad. Criticarla es una de las funciones del espíritu moderno."<sup>3</sup>

Assim se instaura o paradoxo do escritor: só com um olhar moderno é possível fazer a autópsia da Modernidade. O círculo aí se vicia e Paz ainda não mostrou como sair dessa vertiginosa experiência de lucidez.

## II

A opção de Octavio Paz pela via da ruptura se faz ver em suas reflexões sobre o problema da *identidade cultural* da América Hipânica, quando afirma que "hasta la aparición de los 'modernistas' no era fácil percibir rasgos originales en la literatura hispanoamericana".<sup>4</sup>

Paz acredita que a literatura nos países americanos de língua espanhola só conseguiu inventar seu próprio rosto a partir do fim do século XIX, quando irrompeu a Modernidade. Até então, ela oscilava entre "una vaga aspiración hacia lo que llamaba la independencia literaria"<sup>5</sup> e cópia do modelo peninsular, o que impedia o seu ingresso na universalidade. Com o advento do simbolismo francês e das vanguardas européias, nasce, segundo Paz, a cosmopolita poesia hispano-americana e, com ela, surgem um pouco depois as narrativas.

Esse tardio crescimento não foi, contudo, abrupto. Octavio Paz fala de um tímido e lento processo de desprendimento da literatura hispano-americana do tronco espanhol, iniciado nas obras de alguns românticos e consumado pelos modernistas.

Há, por parte do crítico mexicano, em vários ensaios sobre a questão, uma recusa das chamadas "literaturas nacionais" deflagradas pelos movimentos de independência política, já que as considera como simples máscaras de si mesmas. Ele afirma que "el

<sup>3</sup> PAZ, Octavio. Ruptura y convergência. In: *La otra voz - poesía y fin de siglo*. Barcelona, Seix Barral, 1990, p.35.

<sup>4</sup> PAZ, Octavio. Alrededores de la literatura hispanoamericana. In: *In/Mediaciones*. Barcelona, Seix Barral, 1981, p.27.

<sup>5</sup> PAZ, Octavio. Op.cit. p.27.

nacionalismo no sólo es una aberración moral; también es una estética falaz."<sup>6</sup>

Dentro dessa perspectiva, Paz julga que as supostas literaturas nacionais só são compreensíveis se tomadas como partes da literatura hispano-americana. Se, para ele, a idéia de nação é ilusória, a de literatura nacional não passa de uma farsa criada para simular uma realidade inexistente.

A fundamentação dessa idéia consiste no fato de que o nacionalismo que irrompeu na América Hispânica no século XX foi menos uma expressão popular do que um produto das oligarquias nativas, dos caudilhos militares e do imperialismo estrangeiro. Aliás, toda a realidade da América Latina antes de esta conquistar uma existência histórica foi uma grande utopia. A América, na condição de continente sem rosto e sem tradição, teve que, a partir de uma visão crítica de si mesma, adquirida apenas no fim do século XIX, *criar* a sua literatura e a sua identidade. Não através do culto xenófobo da cultura indígena e de um passado rasurado, mas do reconhecimento da alteridade e da diferença.

A questão do desmascaramento da realidade hispano-americana, ou melhor, da crítica das máscaras realizada pelos escritores modernos é, segundo o cientista político Celso Lafer, um ponto de encontro entre Octavio Paz e Hannah Arendt, quando esta, fazendo a "hermenêutica do político"<sup>7</sup>, trata do processo de remoção das máscaras políticas durante a Revolução Francesa. Hannah e Paz, aliados intelectualmente através de um comum fascínio pela Modernidade e pela idéia de revolução, admitem que a leitura crítica dos signos políticos da História é um trabalho de desmascaramento e decifração da realidade, que demanda uma postura de ruptura crítica e criativa. Tanto Hannah quanto Paz crêem que "atrás da máscara não há nada"<sup>8</sup> e que, por isso, é necessário, pela via da interpretação, delinear uma possível face para esse vazio.

---

<sup>6</sup> PAZ, Octavio. *Literatura de fundación*. In: *Puertas al campo*. Barcelona, Scix Barral, 1989, p.15.

<sup>7</sup> LAFER, Celso e CAMPOS, Haroldo de. *Conversa sobre Octavio Paz*. In: *Revista USP*, São Paulo, USP, 1990/1991, p.100.

<sup>8</sup> LAFER, Celso. *O poeta, a palavra e a máscara*. In: PAZ, Octavio. *Op.cit.* p.272.

Nesse contexto, Octavio Paz afirma que, quando os hispano-americanos removeram as máscaras do continente, tiveram que *inventar* uma realidade, o que só foi possível no momento em que se colocaram no fluxo da corrente universal. Ao se desenraizarem do mesmo e ao desmitificarem a imagem de América imposta pelo colonizador, descobriram e inventaram a tradição hispano-americana: "La literatura hispanoamericana es una empresa de la imaginación (...). Nos proponemos inventar nuestra propia realidad o rescatarla? Ambas cosas. La realidad se reconoce en las imaginaciones de los poetas; y los poetas reconocen sus imágenes en la realidad."<sup>9</sup>

Para que os escritores pudessem realizar essa empresa de resgate e invenção, tiveram que se exilar em Paris e conjugar a sua história particular com o legado da universalidade. Até que se consumou o regresso e, daí, o encontro com uma "porção de realidade" e a procura de uma tradição.

### III

A posição de Octavio Paz diante da questão da identidade cultural hispano-americana encontra no Brasil a cumplicidade de um poeta-crítico também comprometido com a "tradição moderna" da ruptura: Haroldo de Campos que, ao sistematizar o termo oswaldiano "antropofagia", transformou-o em um conceito operacional eficaz no trato de questões relacionadas à identidade cultural brasileira.

No ensaio "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira"<sup>10</sup>, Campos sustenta ser a antropofagia um conceito capaz de resolver dialeticamente o embate entre o nacional e o universal, sem sucumbir à estreiteza da xenofobia ou à humilhação do simulacro. Dentro desse prisma da devoração, tanto as literaturas periféricas nutrem-se da literatura européia quanto esta é alterada por

<sup>9</sup> PAZ, Octavio. Op.cit. p.21.

<sup>10</sup> CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 1992.

aquelas, o que desencadeia um processo de transculturação recíproca. A alteridade, assim, seria "um necessário exercício de autocrítica"<sup>11</sup> e a diferença, elemento mobilizador dessa operação, é que conferiria à literatura nacional uma feição própria e nova em relação à outra:

"Daí a necessidade de se pensar a *diferença*, o nacionalismo, como movimento dialógico da diferença (e não como função platônica da origem e rasura acomodaticia do mesmo): o des-caráter, ao invés do caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como homologação tautológica do homogêneo."<sup>12</sup>

Ao instrumentalizar o conceito de antropofagia, Haroldo de Campos vai privilegiar toda uma tradição de ruptura na história da literatura brasileira, que remonta ao Barroco do poeta Gregório de Matos, reconhecido como o primeiro antropófago da nossa literatura e "fundador" da nacionalidade/modernidade brasileira.

Essa tradição do descontínuo, consumada no modernismo, seria a responsável pela afirmação de uma identidade cultural brasileira e, conseqüentemente, pela inserção da nossa literatura na corrente universal.

Embora o Brasil seja um país lingüisticamente deslocado dentro de seu próprio continente e, por isso mesmo constituir-se como uma nação (ao contrário dos países de língua espanhola que compõem uma outra América dentro da América Latina), a teoria da diferença elaborada por Haroldo de Campos encontra ressonância nas reflexões de Octavio Paz sobre a literatura de fundação hispanoamericana.

Ambos vêm na poesia de ruptura a literatura de fundação da América Latina e adotam o método da história sincrônica para trabalhar o entrecruzamento de linguagem e tradições da literatura ocidental.

---

<sup>11</sup> CAMPOS, Haroldo de. Op.cit. p.125.

<sup>12</sup> CAMPOS, Haroldo de. Op.cit. p.237.

O conceito de antropofagia que, segundo Leyla Perrone, "nos permite superar a 'angústia da influência', acabar com todo o complexo de inferioridade por ter vindo depois, resolver os problemas de má consciência patriótica que nos levam a oscilar entre a admiração beata da cultura europeia e as reivindicações estreitas e xenófobas pelo 'autenticamente nacional'"<sup>13</sup> encontra, a meu ver, curiosa ressonância no conceito de *outridade* elaborado por Octavio Paz no ensaio "Los signos en rotación". O que não significa uma correspondência teórica entre eles, já que a idéia de *outridade* dialogaria com apenas um dos aspectos da *antropofagia*: "...la *otredad* es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte."<sup>14</sup>

Em todas as reflexões de Paz sobre a identidade latino-americana, inscreve-se esse conceito que, distinto do de "alteridade" (que inclui apenas a dimensão do "outro"), incorpora o jogo da identidade e da diferença, do aqui e do lá, do particular e do universal.

Um outro aspecto que aproximaria Octavio Paz de Haroldo de Campos é o fato de o crítico mexicano, em seus estudos sobre Sór Juana Inés de la Cruz, vislumbrar na poetisa barroca a primeira manifestação de modernidade da literatura mexicana, comparando-a até mesmo com Mallarmé. No entanto, não considera que no Barroco (tido por Campos como a "não-origem" fundadora da literatura brasileira) tenha emergido a literatura hispano-americana. Paz assegura que "desde fines del siglo XVI las naciones hispanoamericanas, sobre todo los virreinos del Perú y de Nueva España, dieron figuras de relieve a la literatura castellana"<sup>15</sup>, entre elas Sór Juana Inés de la Cruz, a mais importante. Não obstante, para Paz, a poetisa não marcou o começo de uma outra poesia: "con ella acaba la

<sup>13</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura Comparada, intertexto e antropofagia. In: *Flores da escrivantina*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p.98.

<sup>14</sup> PAZ, Octavio. Los signos en rotación. In: *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p.266.

<sup>15</sup> PAZ, Octavio. Es moderna nuestra literatura? In: *Op.cit.* p.41.

gran poesia española del siglo XVII<sup>16</sup>. O Modernismo, sim, seria o início da poesia americana de língua espanhola.

Vimos, assim, que os dois poetas-críticos sintonizam-se na mesma opção pela via da ruptura, ao se debaterem com os problemas de poética e política na América Latina. Há, por parte deles, uma consciente filiação a uma tradição de poetas-críticos do Ocidente, inaugurada pelos românticos alemães e consolidada por Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Pound e Eliot, dentre outros. Tradição que, na América Latina, comporta eminentes representantes como Mário e Oswald de Andrade, Borges, João Cabral, Lezama Lima.

Cabe observar que muitos desses autores dedicaram-se a reflexões sobre temas relacionados à história literária, com uma mesma concepção sincrônica e simultaneísta do tempo: A partir de uma recusa explícita da idéia de progresso literário e da linearidade temporal, elegem como ponto de referência e de confluência de tempos, o momento presente.

Como diz Leyla Perrone, "é na afirmação da leitura presente como fundadora, sempre provisória, da 'verdadeira' história do passado, que esses escritores-críticos — tão diversos por outros aspectos — assumem uma idêntica atitude"<sup>17</sup>.

Octavio Paz, provido do que Haroldo chamou de "clareza pós-utópica", faz da sua obra — dentro da tradição de poetas-críticos da América Latina — uma constelação descontínua e contínua ao mesmo tempo, aberta a polémicas, e onde brilham, soberanas, a crítica e a lucidez.

---

<sup>16</sup> PAZ, Octavio. Op.cit. p.41.

<sup>17</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. História literária e julgamento de valor. In: *Colóquio Letras*, Lisboa, n.100, nov./dez., 1987, p.39.



## Bibliografia

- BHABHA, Homi K. (org.). *Nation and narration*. London, New York, Routledge, 1990.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Emecé, 1960.
- CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- . *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador, Casa de Jorge Amado, 1989.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro, Imago, 1977.
- ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. São Paulo, Art, 1989.
- JAFER, Celso. O poeta, a palavra e a máscara. In: PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- e CAMPOS, Haroldo de. Conversa sobre Octavio Paz. In: *Revista USP*. São Paulo, USP, dez. 1990/jan.1991.
- LEITE, Sebastião Uchoa. Octavio Paz: o mundo como texto. In: PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- PAZ, Octavio. *Convergências - ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- . *In/mediaciones*. Barcelona, Seix Barral, 1981.
- . *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- . *La otra voz - poesía y fin de siglo*. Barcelona, Seix Barral, 1990.
- . *Las peras del olmo*. Barcelona, Seix Barral, 1971.
- . *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1989.
- . *Puertas al campo*. Barcelona, Seix Barral, 1989.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

———. *Pasión crítica*. Barcelona, Seix Barral, 1985.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. História literária e julgamento de valor. In: *Colóquio-Letras*. Lisboa, n.100, nov./dez. 1987.

———. *Flores da escrivantina*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

*Revista brasileira de literatura comparada*, n.1, Niterói, ABRALIC, março - 1991.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

———. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

# SEDUÇÃO E VIOLÊNCIA NO MERCADO LITERÁRIO\*

Maria Antonieta Pereira\*\*

## RESUMO

Análise de alguns textos de ensaístas brasileiros contemporâneos, nos quais se investiga a recepção da literatura de Rubem Fonseca nos anos 80 e 90.

## ABSTRACT

An analysis of some texts of contemporary Brazilian essayists, in which the reception of Rubem Fonseca's literature in the 80's and 90's is investigated.

---

\*Este texto foi apresentado, inicialmente, como parte da dissertação de Mestrado "Signos em trânsito: A grande arte de Rubem Fonseca", em fev/93, na FALÉ/ UFMG.

\*\* Mestre em Literatura Brasileira pela UFMG.

No capítulo IV de *Arte poética*, Aristóteles entabula uma reflexão sobre o prazer experimentado pelo leitor diante de um texto literário, ainda que o mesmo não tematize o belo:

(...) objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas; é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres.<sup>1</sup>

Os leitores da obra de Rubem Fonseca parecem se situar nesse espaço em que o feio torna-se objeto de reverência, ao permitir a passagem para um outro estado, resultante de situações-limite tão tensas e cruéis como a própria morte, literal ou metafórica, que refere. Essa experiência, desenvolvida entre cenas dolorosas, acontecimentos macabros, ironia e cinismo, exige do recebedor uma reflexão ininterrupta sobre a morte e seu reverso — a vida. Tateando entrelinhas embaraçadas, o leitor ora é convocado a deter-se na elucidação de um crime — lugar da lei —, ora é seduzido a identificar-se com assassinos, traficantes, estupradores, prostitutas — ausência da lei/ Nesse périplo sem destino certo, tensionado sob o efeito de insolúveis paradoxos, o receptor não pode omitir-se da co-autoria. Confuso e céptico, deleita-se com algo que repudia. E reconhecendo-se nos êxtases e degradações das situações e personagens, acaba por tornar-se um leitor de si mesmo: signo desencadeado por outro texto, corpo realizado como símbolo. Nesse sentido, enquanto fruto do texto que lê e do qual é também autor, ele oscila entre o patético e o mais refinado distanciamento. Assim, obtém da leitura um triplo prazer: conhece algo, se reconhece nessa percepção e livra-se de tensões pela catarse. Segundo Jauss, a poética aristotélica examina a recepção, inclusive a dos objetos feios, considerando os efeitos de leitura sob os três

---

<sup>1</sup> ARISTÓTELES. Origem da poesia. Seus diferentes gêneros. *Arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. p. 244.

aspectos acima mencionados — ler é experimentar o intelectual, o sensível e o catártico.<sup>2</sup>

Nessa ótica, o contentamento do leitor nasce tanto da contemplação de uma técnica imitadora irrepreensível, quanto do reconhecimento de uma imagem imitada. Tal experiência cria as condições para a realização da catarse, a qual permite a passagem da emoção arrebatadora para a serenidade ética.

Certa tendência da crítica brasileira tem procurado desenvolver esse percurso quando examina os textos evasivos e astuciosos da produção de Rubem Fonseca. Respondendo à provocação de suas narrativas, os ensaios jornalísticos e acadêmicos enredam-se nos ardis desses textos para, posteriormente, deles se safarem. Ao analisar a recepção dessa ficção, estabelecemos um recorte temporal a fim de nos determos nas perspectivas mais recentes da crítica, nos anos 80 e 90. Observa-se, nesse período, uma mudança de comportamento dos ensaístas. Na década anterior à nossa, enfatizava-se a relação entre essa literatura e o social, numa tentativa de ler a ficção via realidade e, mais raramente, percebia-se entre ambas um sistema irregular de trocas. No início de 90, a crítica propõe leituras mais centradas nos próprios artificios fundadores da narrativa, razão pela qual privilegia determinados aspectos como intertextualidade, *mise-en-abyme*, construção irônica do texto ou tipologia do romance policial. Ao mesmo tempo, há uma revalorização do papel do leitor, dando-se seguimento à prática já desenvolvida em 80 por certos teóricos.

Examinando essa produção ensaística, procedemos a nova seleção, buscando agora a leitura que se faz do leitor de Rubem. Assim, investigamos dados que nos informassem sobre possíveis justificativas para a grande-demanda de textos que, por decepcionarem e enganarem o recebedor, acabam por seduzi-lo. A crítica especializada, embora mantenha certas divergências relativamente à obra em questão, é unânime em algumas conclusões: trata-se de uma literatura marcadamente intertextual, que contrapõe o coloquialismo à erudição, ao mesmo tempo em que tematiza o cotidiano da vida urbana,

---

<sup>2</sup> JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, L. Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63.

explorando seus aspectos violentos, absurdos, grotescos/ Outro ponto consensual é que a excelência do escritor encontra-se mais nos contos que nos romances.

## A RECEPÇÃO DA OBRA DE RUBEM FONSECA EM 80

Na década de 80, Sandra Lúcia Reimão<sup>3</sup> analisava a relação entre *A grande arte*, quebra-cabeça que encaixava as peças das obras anteriores de Rubem, e a violência social que fornecera o motivo para essa escrita. Segundo a ensaísta, tudo que não pode ser absorvido pelas normas predominantes na sociedade é por elas segregado. A formação de micro-sistemas marginais gera, além de situações conflitantes, a ilusão de que, fosse outra a estrutura social, tais problemas seriam eliminados. Por outro lado, em "O conformista incorrigível"<sup>4</sup>, o autor aborda uma sociedade diferente da nossa, situada em plena revolução frommiana, onde houvera a substituição das categorias pai, mestre, rei e deus por leis ainda mais inflexíveis — o homem deveria ser egocentricamente livre, qualquer pendor gregário seria tratado como doença ou crime. Essa estrutura social teria um papel tão coercitivo á quanto á nossa atual sociedade — eis a conclusão que Sandra Lúcia retira da ferina ironia de tais narrativas. Para ela, o leitor não é o indivíduo mas a coletividade, cuja recepção desse tipo de texto funcionaria como denúncia de seus próprios problemas.

Em abordagem semelhante, Maria das Graças Rodrigues Paulino examina a agressão experimentada pelo leitor de classe média, ao entrar em contato com a violência de *Feliz ano novo*.<sup>5</sup> Enquanto participante de um segmento social que teme e exorciza a desordem indiscriminada, ele se vê engolfado por uma trama onde não há heróis,

<sup>3</sup> REIMÃO, Sandra Lúcia. Sobre uma das linhas da trajetória de Rubem Fonseca. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22 abr 1984. Folhetim, p.9-11.

<sup>4</sup> FONSECA, Rubem. O conformista incorrigível. *Os prisioneiros*. Rio de Janeiro: GRD, 1963.

<sup>5</sup> ----. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

moral da história ou saídas. Num contexto em que as hierarquias se rompem e as instituições não conseguem impedir atos violentos, ocorre uma situação de crise sacrificial: não há diferença entre vítima e assassino, logo, é impossível punir ou expiar.<sup>6</sup> Dessa forma, a identificação do leitor com as personagens fica bloqueada. O texto volta-se contra seu receptor e o sistema no qual ele vive, transformando-os em alvo de uma linguagem violentadora.

Talvez a questão mais importante a se registrar nesse ensaio seja a relação por ele estabelecida entre literatura e sociedade: os argumentos apresentados não abordam o social como simples causa de uma super-estrutura especular. Trata-se, portanto, de um trânsito reversivo — contexto que permite um texto, o qual se volta para/contra o próprio contexto. Resgatando elementos da análise sociológica e histórica, essa crítica pinça, amplia e discute determinados aspectos de uma linguagem e de uma sociedade frias e abomináveis, onde a identificação do leitor com narradores e personagens torna-se problemática.

Bela Jozef<sup>7</sup> realiza uma leitura inteiramente diversa da anterior, no que tange à recepção do texto de Rubem Fonseca. Do seu ponto-de-vista, os narradores de obras dessa natureza exigem a cumplicidade do leitor, porque anulam a distância entre si mesmos e o mundo narrado, em cujo cotidiano habitam. Sob essa ótica, os narradores de *O cobrador*<sup>8</sup> e de *Feliz ano novo*, responsáveis por relatos pungentes e satíricos, provocam em seu destinatário tanto a náusea quanto a hilaridade, numa mesclagem de humor negro e visão macabra do real.

Parece-nos difícil, contudo, encontrar explosões de riso como efeito de leitura de todos os contos que compõem tais obras.

Ao invés disso, pensamos que o leitor, na melhor das hipóteses, esboçaria um irônico sorriso para resguardar-se, distanciando-se, da brutalidade e repugnância desencadeadas pelos

<sup>6</sup> PAULINO, M. das Graças Rodrigues. O leitor violentado. *Ensaios de semiótica*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v.2, n.4, dez 1980.

<sup>7</sup> JOZEF, Bella. Rubem Fonseca, a arte do cotidiano. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 16 nov 1985. Suplemento literário.

<sup>8</sup> FONSECA, Rubem. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

textos. Quanto à mencionada identificação, acreditamos que ela se dá de forma contraditória e intermitente, realizando-se por outras razões, as quais abordaremos mais adiante.

Uma análise que nos parece procedente é realizada por Vera Lúcia Follain de Figueiredo em dois ensaios consecutivos. No primeiro<sup>9</sup>, ela aborda as relações intransitivas estabelecidas entre os meios de comunicação de massa e o público. Numa situação de pseudocomunicação, onde a unilateralidade do discurso impede qualquer troca, ocorre uma simulação de diálogo que encobre o efetivo isolamento do recebedor, incapaz de dar respostas ao que lhe é imposto. Conforme a ensaísta, a estrutura narrativa de *Lúcia McCartney*<sup>10</sup> denuncia a intransitividade das relações sociais, convocando o leitor a romper seu próprio isolamento e quebrar a auto-referencialidade. Nesse rumo, a personagem-escritor de *Bufo e Spallanzani*<sup>11</sup> constituiria o protótipo do autor de mensagens unilaterais que, preocupado com o mercado editorial, apenas coleciona dados pré-existentes, ao invés de interpretá-los.

Em trabalho posterior<sup>12</sup>, Vera Lúcia observa como o leitor de *A grande arte* não acessa a autoria do crime ou do texto, porque esta erige-se como réplica de uma Babel atravessada de inter-referencialidade. Assim, a personagem Mandrake, leitor de Lima Prado e narrador, é também detetive e está sob suspeita de ser o criminoso. Esse acúmulo de funções textuais leva o leitor extradiegético a flutuar por várias possibilidades de identificação, inclusive espelhando-se no assassino construído por um texto que configura o próprio crime, levado a termo pela violência da linguagem. Nesse caso, a verdade, fundada na dedução lógica e na experiência concreta, é substituída pela versão verossímil. Tudo é jogo. O leitor também joga.

<sup>9</sup> FIGUEIREDO, Vera L. F. de. Lúcia McCartney ou as relações intransitivas. *Matraga*. Rio de Janeiro: IL-UERJ, v.2, n.2/3, mai/dez 1987, p. 30-35.

<sup>10</sup> FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Olivé, 1967.

<sup>11</sup> -----, *Bufo e Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

<sup>12</sup> FIGUEIREDO, V. L. F. de. *O assassino é o leitor*. *Matraga*. Rio de Janeiro: IL-UERJ, v.3, n. 4/5, jan/ago 1988, p. 20-26.



Ao promover o exame da mesma obra, Celso Favaretto<sup>13</sup> aborda a questão da verdade como "um fato do corpo", construção de uma escrita compulsiva que sugere a vida como algo para ser lido. E nessa existência, que é puro artifício, a arte nasce do jogo criador de simulacros da realidade. A veracidade dos fatos — articulada por minúcias descritivas, pelo gênero policial e violência multiplicada — descaracteriza possíveis interpretações e constrói um "pensamento do corpo" e uma literatura de amoralidades. Para Favaretto, a compulsão de comer (comida e mulheres) e de matar transforma o corpo em máquina ambígua, sempre à beira do colapso, mas cujo funcionamento mobiliza todos os interesses em jogo. Ao narrador, restam a ironia, o cinismo e um moralismo amoral, por meio dos quais ri de si mesmo. Conforme essa perspectiva, tal atitude seria reduplicada no leitor, convocado a re-inventar a vida no jogo dos signos.

Silviano Santiago, ao examinar a obra de Rubem Fonseca, também reconhece no autor "o prosador por excelência do corpo na nossa literatura"<sup>14</sup>. Por meio de uma linguagem irreverente, obscena e agressiva, ele estaria promovendo um questionamento de determinados tabus ético-sociais e propondo uma reflexão sobre a relação dos homens entre si, suas liberdades possíveis, paixões e limites. Assim, a estreita relação entre corpo e linguagem promoveria uma denúncia da violência social, daria voz a certa "força humana" marginalizada e apresentaria novas perspectivas éticas.

## EM 90, OUTRA LEITURA

No início desta década, a crítica permanece mobilizada pela obra de Rubem Fonseca. Em dissertação de mestrado<sup>15</sup>, Maria Cecília

<sup>13</sup>FAVARETTO, Celso. A grande arte de Rubem Fonseca. *Leia livros*. fev 1984. p.3.

<sup>14</sup> SANTIAGO, Silviano. Errata. *Vale quanto pesa*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

<sup>15</sup> BOECHAT, M. Cecília B. *Na cena do crime*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1990.

Bruzzi Boechat discute, entre outras questões, o lugar ambíguo do leitor de *Bufo & Spallanzani*. Se há exigência de sua participação enquanto recebedor do romance, por outro lado, são-lhe sonegadas informações essenciais à decifração de enigmas.<sup>16</sup> No jogo ardiloso entre ler/não-ler, trabalhando com uma história visível e outra secreta, o leitor alia-se ao construtor do relato e compromete-se com as próprias armadilhas das quais se torna vítima. Apesar de sua desconfiança, o destinatário é enganado pelo narrador que, além de confessar o crime e destitui-lo do papel de detetive competente, oferece-lhe um texto memorialista, lacunar e duvidoso que descrê da verdade dos fatos.

Paradoxalmente, é por essa mesma via que reconduz o leitor à participação, deixando-lhe a tarefa de decidir sobre a versão correta do crime. Assim, para Maria Cecília, o receptor dessa narrativa passa pela frustração de não descobrir o criminoso, do qual acaba por tornar-se sócio. Numa experiência transformadora de leitura, sua decepção é compensada pela participação ativa enquanto co-autor da narração.

Mais recentemente, Maria Aparecida O. Carvalho á desenvolve um estudo comparativo entre o anti-herói do conto "A força humana"<sup>17</sup> e o herói da *Odisséia*. Se Ulisses configura o ideal grego de glória, imortalidade e força, o narrador do texto referido desconstrói tais valores, pois não passa de um questionador de planos e certezas cujo único compromisso repousa na lógica absurda da vida. Embora ambas as narrativas sejam de retorno — a Ítaca e à loja de discos — pesa sobre os protagonistas a condenação do eterno caminhar, numa relação circular consigo mesmos.<sup>18</sup> Todavia, enquanto

---

<sup>16</sup> Parece interessante observar que a página 161, da 2. edição de *A grande arte*, de 1983, da Livraria Francisco Alves, que estabelece relação entre guerreiros da mitologia grega e a personagem Lima Prado, não existe na 12. edição, de 1990, da Companhia das Letras. Essa ausência pode também significar uma sonegação de dados para dificultar a decodificação do texto e, assim, confundir e prender o leitor.

<sup>17</sup> FONSECA, R. A força humana. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: GRD, 1965.

<sup>18</sup> CARVALHO, M. Aparecida O. A força humana (a odisséia do anti-herói). *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 16 mar 1991. Suplemento literário n. 1162.

o herói dirige-se retilineamente para a glória, seu antípoda no conto move-se em órbitas e labirintos, traçando uma trajetória incompleta e absurda. Nesse caso, o texto investe na frustração daquele tipo de leitor habituado ao herói clássico. Segundo a autora, a "força humana" revela-se na linguagem capaz de produzir narrativas dessa natureza, presididas pela dúvida e pela ironia.

Antônio Eduardo A. de Castro examina a recepção de textos como "74 degraus"<sup>19</sup> ressaltando seu caráter produtivo. Nesse conto, construído apenas com o diálogo das personagens e cujo narrador desaparece, o receptor depara-se com uma ficção estilhaçada e elíptica. Dessa forma, ele é forçado a abandonar a passividade e recolher fragmentos textuais, recompondo-os, numa tentativa de inventar significados para a obra inacabada. Nesse movimento, o recebedor cria seu próprio objeto cultural e identifica-se com um narrador ausente, cujo lugar ocupa, para imaginar "estórias que ninguém gostaria de contar"<sup>20</sup>, a exemplo daquelas que compõem *Feliz ano novo*.

A mais recente obra de Rubem Fonseca, *Romance negro e outras histórias*<sup>21</sup>, foi saudada por Mário Pontes como um retorno do autor à grande arte de produzir contos. Escritor de muitos temas e formas, para o ensaísta, Rubem absorve a todos em seus espelhos e arquiteta uma literatura análoga às bonecas russas, cujo encaixe em abismo supõe sempre algo secreto. Segundo o ensaísta, o livro aborda a violência em sua configuração tangencial e refinada e estabelece um vínculo estreito entre arte e fome. De fato, a personagem dr. Goldblum transcreve uma inusitada receita para seu cliente, onde compara a arte à fome.<sup>22</sup> Pontes analisa a literatura como personagem importante de Fonseca que, padecendo de constante avidez, devora incansavelmente outros textos. Agora, o leitor não mais se choca contra o brutalismo da

---

<sup>19</sup> FONSECA, R. 74 degraus. op. cit. 1975.

<sup>20</sup> CASTRO, Antônio E. A. de. A delicada rede de variações brutais de Rubem Fonseca. Texto inédito. FALE/UFMG.

<sup>21</sup> FONSECA, R. *Romance negro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 65.

narrativa, mas debate-se nas malhas de uma erudição que homenageia toda uma estirpe de romancistas do gênero policial.<sup>23</sup>

Nessa mesma perspectiva, Sérgio Augusto recebe *Romance negro* como uma obra que "faz da literatura, e não mais do cinema, o seu principal ponto de referência"<sup>24</sup>. Suas personagens centrais são escritores empenhados na difícil arte de perseguir o texto. Na mesma matéria, o jornalista apresenta a opinião de vários autores a respeito da produção de Rubem Fonseca. Delas, destacaremos a de Silviano Santiago, porque atende ao intuito do presente estudo. Segundo ele, Rubem nunca está onde o leitor o espera e, em seu deslocamento ininterrupto, configura um iconoclasta, fato que atesta sua contemporaneidade.

Além dos ensaios acima citados, tivemos acesso a inúmeras outras produções realizadas a partir dos contos e romances de Rubem Fonseca, nos quais a crítica não consegue ultrapassar o nível da paráfrase e da contemplação passiva. Mesmo assim, esses textos apontam a referida obra como espaço de um diálogo permanente, o que referenda sua importância no cenário brasileiro contemporâneo.

O mercado aberto por Rubem Fonseca atesta uma crescente demanda de sua obra, desde as tiragens iniciais de 3.000 exemplares até *Agosto* com 123.000 livros vendidos. Há, além disso, várias edições esgotadas, o que demonstra sua capacidade de lidar com um público não acostumado à narrativa do tipo policial, principalmente quando a mesma sobrevive à custa de modificações do próprio gênero. O êxito de recepção desses relatos, pelo leitor comum ou especializado, parece que se origina na tripla possibilidade discutida por Jauss: a experiência estética envolve percepção, cognição e catarse.

Torna-se evidente, contudo, que há diferentes recepções do literário as quais são influenciadas pela posição do indivíduo no interior de variáveis do tipo idade, sexo, ideologia, escolaridade. Porém, do nosso ponto-de-vista, um fator determinante do nível de leitura é o próprio contato do recebedor com outros textos, ensaísticos ou literários, referentes ou não à obra sobre a qual volta sua atenção.

<sup>23</sup> PONTES, Mário. Reencontro com a grande arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4 abr 1992.

<sup>24</sup> AUGUSTO, Sérgio. O cineasta das letras agora está no teatro. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 mar 1992.

A relação estabelecida pelo destinatário entre o texto que lê e sua própria experiência — de leitura e de vida — constitui o dado fundamental e modificador do resultado da leitura. Esse trabalho intertextual possibilita a transformação da obra em algo diferente dela mesma. Assim, o prazer estético não fica limitado à entrega inocente às palavras: ultrapassando-as, permite a elaboração do novo. Para Jauss, o fruidor, apesar de distanciar-se do objeto a fim de transformá-lo em objeto estético, simultaneamente depõe profundo interesse em sua contemplação. Usufruir o mundo oferecido pelo objeto e ao mesmo tempo negá-lo para reconstruí-lo, leva o sujeito a obter prazer tanto do objeto quanto do próprio *eu*, comprometido nessa paradoxal reciprocidade.

Na recepção de objetos disformes ou cruéis, ainda conforme Jauss, o leitor rejeita seu caráter de negatividade e, pela reflexão distanciada, procura gozar apenas sua própria capacidade de não envolvimento. Outra possibilidade de leitura consiste em considerar a obra como pura ficção, entregar-se às emoções e participar do jogo e da experiência do outro, protegido pela certeza de que tudo é encenação. Uma terceira alternativa, a partir de considerações freudianas, está na permissão do retorno do recalcado através do contato com episódios e personagens que reacendam, ainda que fugazmente, o vivido e reprimido.

Ao retomar certas categorias aristotélicas, Jauss observa que a *poiesis* configura a satisfação associada à obra que se realiza, sendo tal experiência levada a cabo pelo destinatário re-criador do texto. Por outro lado, a *aisthesis*, revista por Baungartem, aponta para a dupla razão do prazer diante da arte: reconhecimento da imagem imitada e observação da técnica perfeita. Por último, a *katharsis*, numa concepção vinculada ao pensamento de Górgias, dá ocasião ao contentamento por tornar possíveis a liberação emocional e a mudança de crenças e comportamentos. Tais instâncias do ato receptor, embora não se organizem de forma hierárquica, mantêm entre si determinadas relações sequenciais as quais, em frequentes re-combinações, elaboram o espaço prazeroso da leitura.

Os leitores de Rubem Fonseca, como quaisquer outros, também experimentam o sensível, o catártico e o inteligível. Contudo, o que os diferencia dos demais talvez seja sua fascinação por textos cujos contecimentos e personagens são marcados por violência, erotismo,

ceticismo e pela falsificação permanente de dados. Tais questões, ao reservarem para os leitores um lugar indeterminado, instigam neles a suspeita, a visão crítica e, portanto, a produtividade. O exame desse quadro ensaístico indica uma recepção preocupada com características da narrativa policial e/ou com uma linguagem agressiva e erótica. Por ser possível uma articulação entre certas análises dos anos 80 (as questões do leitor violentado e do corpo como máquina ambígua e instauradora de uma nova ética) e da década de 90 (a co-autoria, a estratégia narrativa do engano e do texto antropofágico), realizamos uma nova investigação dessa literatura, principalmente do romance *A grande arte*. Nesse caso, consideramos tais narrativas como jogos de linguagem cujas regras passam pela apresentação de duas metáforas recorrentes: a do livro e a do corpo. Ambas, ao que parece, remetem à própria produção literária enquanto processo de comunicação — são produtos-produtores de linguagem. Entrelaçadas, essas duas imagens propiciam sua mútua (des)construção e, ao mesmo tempo, instauram uma terceira questão: a dinâmica obsessiva da fraude textual, que relativiza certos conceitos da modernidade como novidade, verdade, essência e realidade.

Na obra de Rubem Fonseca, a escrita e o corpo são elementos que se inter-devoram e permitem, através dessa morte metafórica, a existência do ficcional. O modelo apolíneo de beleza, que gerencia a construção de textos e corpos perfeitos, acaba por edificá-los como simulacros que, quanto mais desejam aproximar-se do molde, mais se mostram como signos divergentes e artificiosos. O desejo contemporâneo de se construir um corpo gil, saudável e lúcido, paradoxalmente, provoca uma remissão às metamorfoses dionisiacas, especialmente quando esse corpo torna-se passional, impetuoso, vítima ou homicida e desafia certos modelos corporais ou textuais. Assim, a (des)articulação corpo/linguagem, ao mesmo tempo em que edifica a obra, aponta seu caráter enganoso, desviante e, por isso mesmo, sedutor. Na estrutura geral da obra de Rubem Fonseca, a estratégia narrativa de devoração e falsificação sistemática de textos e corpos instaura a reversibilidade incessante do sentido e transforma o próprio leitor num signo deglutido, esvaziado e, portanto, produtivo.

Além de propiciar uma função catártica liberadora da tensão provocada por ela mesma, a obra de Rubem Fonseca propõe ao leitor histórias presididas pela indeterminação. O gênero policial, por si

só, já exige um receptor atento e desconfiado que, embora se aventure nas peripécias narrativas, guarda-se em devidas precauções. Todavia, todo o cuidado é pouco, porque essa obra, ao selecionar determinados aspectos para caracterizar situações e personagens, constrói-se sobre evasivas e paradoxos, fontes de constante equivocação. E é justamente aí que reside sua sedução: esconder o jogo equivale a um desafio sistemático ao destinatário que deve ampliar suas suspeitas e reflexões, atravessando um texto do qual participa enquanto sujeito perceptivo e cognitivo, mesmo quando este seria imparticipável porque supostamente amoral.

Assim, de forma contraditória, o leitor rejeita e aceita o texto, identifica-se e afasta-se, emociona-se e pensa. Numa paisagem agônica e corruptível, ele experimenta o sofrimento e a alegria de recolher ruínas e meios-sentidos, para costurar seu próprio entendimento. Nesse vai-e-vem, sem um lugar preciso e seguro e sendo lido pelo livro aberto a seu olhar, o receptor tenta quebrar a resistência do texto à significação e deixa-se seduzir pelos signos, tornando-se ele próprio um elemento capaz de operar a sedução.

Em ato de intensa reflexão sobre a vida, o leitor corta o texto para acessar uma essência que não há. Procura, dessa forma, destruir o monstro ... sagrado que o submete. Ledo engano: quanto mais fala dele para o exorcizar, mais lhe confere vida nova porque o atualiza. Ao profanar o templo onde se perde, o leitor encontra-o/encontra-se outro. Essa diferença, processada no diálogo veemente e mudo do sujeito frente à obra, aponta a representação do horrível como uma instância que pode significar apego à vida, ou a recusa de sua brevidade. Nessa percepção do nada — a morte e seus congêneres — o destinatário responde à violentação sofrida com outra forma de violência: devassa o texto, viola seus segredos e aprende a conviver com pontos obscuros dos quais reconhece que nada sabe. Contudo, resta-lhe sempre o prazer da interlocução com a obra que, entre amavios e (des)encantos, permitiu-lhe experimentar a sedução das palavras.

**A AUTOBIOGRAFIA E A "SEGUNDA  
NATUREZA"  
- Notas sobre *MóBILE da memória* de Davi  
Arrigucci Jr.**

Georg Otte\*

**RESUMO**

Partindo da relação problemática entre a realidade e seus reflexos na literatura autobiográfica, questiona-se o conceito de uma mimese como "segunda natureza", como ela é defendida por Davi Arrigucci Jr. no seu ensaio *MóBILE da memória*. Será analisada a tentativa do autor de fazer do ensaio, através de uma série de metáforas, uma representação "natural" da obra em questão. Defende-se o direito do leitor de cobrar uma certa precisão também no uso da metáfora.

**ABSTRACT**

Given that the relation between reality and its reflections in literature is problematical, the concept of a mimesis as "second nature", as defended by David Arrigucci Jr. in his essay *MóBILE da memória*, is questioned. The author's attempt to consider the critical essay a "natural" representation of the work in question, using a series of metaphors, is analyzed. The right of the reader to demand a certain precision in the use of metaphors is defended.

---

\* Professor de Língua Alemã e doutorando em Literatura Comparada na UFMG.



*Qui oserait assigner à l'art la  
fonction stérile d'imiter la  
nature?*

Charles Baudelaire,  
Le peintre de la vie moderne

## DÚVIDAS

O ponto de partida da autobiografia, como no caso das *Memórias* de Pedro Nava, a dúvida sobre a identidade do Eu, dúvida esta que leva à busca do Eu nos seus dois sentidos, o Eu como objeto e como sujeito, ou seja, à busca do Eu pelo Eu. A autobiografia é a construção dessa busca, construção de uma distância e tentativa de superar essa distância através do próprio ato de escrever. A distância entre passado e presente, a distância a nível do enunciado é superada, ou, pelo menos, reduzida, pela enunciação que nomeia e identifica o Eu e seu mundo através dos tempos. A palavra que designa o Eu, sendo sempre a mesma, torna-se portadora do lado inalterável deste Eu, da "alma" que sobrevive às mudanças do corpo e desempenha um papel de ponte entre o passado e o presente.

O ponto de partida do ensaio de Davi Arrigucci Jr. sobre os textos autobiográficos de Pedro Nava, as *Memórias*, é outra dúvida: é a dúvida sobre o *discurso* autobiográfico. Se a autobiografia se serve da palavra para superar as dúvidas sobre a própria existência, o ensaio sobre esta autobiografia trata das dúvidas geradas pela palavra. Sendo sempre a mesma através dos tempos, a palavra é, ao mesmo tempo, expressão da pseudo-identidade entre os objetos que ela designa, pois estes objetos são diferentes entre si e desmentem a identidade imposta pela palavra. O ensaio sobre a autobiografia, portanto, além de levar em conta o esforço 'existencial' da memória, implica um esforço

*hermenêutico*, pois procura entender outro texto no seu contexto. Analisar o ensaio de Davi Arrigucci significa, na verdade, confrontar dois gêneros: a autobiografia como gênero predominantemente mimético (da mimese de um passado) e o ensaio como gênero predominantemente reflexivo (tratando-se, neste caso, de reflexões sobre um texto).

Poder-se-ia pensar que a diferença principal entre o ensaio e seu objeto, a autobiografia, residisse no caráter mais 'real' desta última. Sendo, pela sua etimologia, um texto 'sobre a própria vida', a autobiografia de Nava estaria mais perto da realidade que o ensaio de Arrigucci pois este é um texto *sobre* um texto *sobre* uma realidade, portanto mais distanciado desta. Esse tipo de raciocínio, porém, parte da idéia de que o 'real em si' seja acessível, deixando de lado o fato de que a qualquer processo mimético, mesmo numa autobiografia, precede um processo de conceituação daquela realidade. Por mais realista que seja o discurso, ele sempre é resultado de um processo de seleção e de exclusão, tornando significativos determinados elementos da realidade. Tanto o texto autobiográfico quanto o ensaio são resultado de uma leitura, seja ela uma leitura do passado, seja ela a leitura do texto sobre esse passado.

## DEPENDÊNCIA X SOBERANIA

A oscilação entre a 'soberania do narrador' e a 'ditadura do real', entre Romantismo e Realismo, entre poesia e prosa, marca a eterna questão da mimese que, por sua vez, é reflexo da dúvida filosófica (antigamente: teológica) sobre a autonomia do sujeito (antigamente: sobre a questão do livre arbítrio). Por um lado, o real deixa de ser real quando o sujeito se refere a ele e o 'significa'; por outro lado, a soberania do ato de narrar é logo desmentida pela resistência de um real desconhecido. Falar do real, portanto, é falar do desconhecido.

O caso da autobiografia é especialmente interessante, pois o fato de alguém escrever sobre si mesmo e o 'seu mundo' faz supor que se trata de uma escrita extremamente soberana, onde o narrador fala da sua 'própria' realidade, de uma realidade da qual ele é 'dono'. No entanto, esta mesma realidade parece ser, ao mesmo tempo, fonte de alguma inquietação, fonte daquela dúvida. O desconhecido se manifesta de alguma maneira, é como um ruído no escuro que faz o sujeito 'voltar atrás' e repensar a própria vida. O texto autobiográfico é o resultado (provisório) deste repensar.

A oscilação entre uma escrita dominada pelo real e uma escrita que domina o real, em vez de ser motivo de resignação, parece ser, muito pelo contrário, estímulo para a produção artística/literária. Uma vez que se desiste das 'verdades', seja daquela de se poder reproduzir o mundo, seja da verdade de algum conceito sobre o mundo, resta o jogo artístico entre esses dois polos que exercem apenas uma função regularizadora. Mesmo assim, parece ser difícil para muitos autores, e mais ainda para os críticos, adotar uma posição puramente lúdica e escrever ou analisar o escrito sem se inclinarem para um dos dois lados. Tomar uma posição parece até ser uma atitude indispensável para o ensaio da crítica quando quer ir além de uma paráfrase do texto literário e contribuir, através da reflexão, para uma compreensão melhor do texto.

É o caso do ensaio *MóBILE da memória* de Davi Arrigucci, onde prevalece a posição 'otimista' da reprodutibilidade do real, que se opõe à posição 'pessimista' que, numa atitude agnosticista, renuncia de antemão à possibilidade até mesmo de se aproximar do real. Certamente, o fato de o objeto da crítica ser um texto autobiográfico, contribui para a postura 'realista' de Arrigucci. Tratando-se de um texto que se assemelha mais ao discurso historiográfico, portanto não ficcional, e, visando ao objetivo 'existencial' de reconstruir a própria vida do autor, ou seja, de 'imitar', através do texto, o próprio passado, a análise do crítico focaliza quase que necessariamente o aspecto mimético do texto.

## A ORALIDADE

A tendência de Arrigucci, no seu ensaio sobre Nava, é de demonstrar a proximidade entre a enunciação e o enunciado das *Memórias* e de minimizar, assim, o caráter representativo da escrita. Servindo-se, no seu ensaio, de uma técnica 'circular', Arrigucci focaliza determinadas propriedades do discurso de Nava para comprovar que a mimese desse discurso tem um caráter 'especular', onde o discurso é reflexo imediato da realidade representada. 'Circular' significa que, além de acrescentar, aos poucos, novos enfoques da análise, os já tratados são retomados e assim comparados uns aos outros.<sup>1</sup>

Um desses enfoques é a questão da oralidade. A "tradição oral" [70]<sup>2</sup>, a "tradição da conversa mineira" [71] são, segundo Arrigucci, pelo menos uma das fontes onde o autor se inspirou (há também o Modernismo com suas inovações). Nava é como o "contador de casos que combina e recombina os motivos da tradição oral em suas narrativas" [84] e, pela sua vida profissional, passou por experiências semelhantes à do marinheiro e à do agricultor, "os protótipos do narrador oral, como viu Walter Benjamin [89]. Citando um trecho do *Baú de ossos* [101/2], Arrigucci vê não só "marcas do discurso oral", mas até a evocação da "fala com seus gestos" [102]. Finalmente, "continuas enumerações, incisos e parêntesis" são vistos como "traços marcantes também da oralidade." [105]

A oralidade faz parte do projeto de Arrigucci: demonstrar a "naturalidade" do estilo de Nava; esta teria sido atingida porque Nava transforma sua escrita numa "segunda natureza" [73], assemelhando-a à linguagem falada. Como no caso da conversa cotidiana, onde a fala 'flui' diretamente do pensar (o 'pensar alto') o discurso de Nava tornar-se-ia

<sup>1</sup> Com relação ao caráter circular, lúdico e 'polifônico' do ensaio, cf. o comentário de Arrigucci sobre o ensaio no seu livro *O escorpião encalacrado*, 30: "A obra de Cortázar desafia o ensaio. [...] Escrever sobre ela é entregar-se, num esforço de adequação ao objeto, aos rodopios do ensaio aberto e lúdico, ao ensaio enquanto tal, enquanto tatear constante, experimentação que muda sempre de visada, aproveita o fragmentário e o acidental, num procedimento aparentemente anti-sistemático e oposto ao tratado monográfico." É no mesmo contexto que Arrigucci se refere também ao texto "O ensaio como forma" de Adorno.

<sup>2</sup> os números simples se referem às páginas de *Móbile e memória*.

dialógico, destinado a alguém que esteja presente ("[...] as *Memórias* são, antes de mais nada, uma presentificação dos guardados da memória da língua [...]; idem). Esse discurso negaria, assim, sua natureza de texto escrito, ou seja, a de um monólogo que não permite qualquer tipo de pergunta ou verificação por parte do leitor.

O dilema é óbvio: como no caso dos grandes defensores da linguagem oral,<sup>3</sup> tanto o texto autobiográfico que se quer 'oral', quanto a defesa da oralidade por parte de Arrigucci, são feitos por escrito, desmentindo, assim, o pretense caráter imediato, ou não-mediado, das *Memórias*. O texto sempre é construção e, embora Arrigucci fale em "imitação" e "estilização das múltiplas formas regionais e cultas da conversa [...; idem]", tal relativização é rara no decorrer do ensaio e cede lugar ao primado do oral. Construção, imaginação e invenção seriam apenas elementos auxiliares no esforço literário. Arrigucci não descarta a possibilidade de que "a expressão verbal seja capaz de transpor adequadamente, *sem transformação imaginária ou estilização* os eventos que descreve." [85; grifo meu] Predomina a tentativa de apresentar o discurso de Nava como discurso da "experiência" que não é um discurso apenas *sobre* experiências feitas no passado, mas que parece, segundo Arrigucci, trazer partes da própria experiência para o texto.

A oralidade que diz respeito a um determinado tipo de discurso é uma das categorias através das quais Arrigucci tenta apoiar a sua visão de um discurso mais 'imediato', ou seja, de um discurso que sofre poucas alterações pelo fato de ser mediado oralmente. 'Nascendo diretamente da boca do falante', o discurso oral não carregaria a bagagem cultural do discurso escrito, que, fazendo parte de uma determinada cultura literária, vai muito além de uma simples 'grafia do falado'. Além de ter, como o discurso oral, uma determinada realidade como referência, o discurso escrito é impregnado pela intertextualidade de uma determinada cultura literária, ou seja, 'responde' a outros textos.

Porém, considerar o discurso oral como 'discurso da idiosincrasia', como expressão da espontaneidade popular, é

<sup>3</sup> Wolfgang Iser mostra como Platão fundamentou o primado da oralidade em relação à escrita, primado este que é um dos motivos que o levou a escrever diálogos ao invés de tratados filosóficos.

extremamente questionável. O discurso oral não é tão "natural", no sentido de ser pouco 'aculturado'; falando na "*tradição* da conversa mineira" [grifo meu], o próprio Arrigucci dá a entender que esse discurso obedece a determinadas regras, que faz parte de um determinado ritual, mesmo se este é um ritual cotidiano. Existe, portanto, algo como uma intertextualidade oral, uma cultura da conversa que influi também nas manifestações orais do dia-a-dia.

## A MEMÓRIA METONÍMICA

Uma das condições para se chegar a uma fiel reprodução do passado é a atitude do Eu no passado, atitude esta que garante a sua memorização no futuro. O pivô dessa atitude é, segundo Arrigucci, o "contato direto [de Nava] com a realidade brasileira e seu passado ... [a] experiência direta de Minas", "sua experiência pessoal dos homens e do mundo." [71] Principalmente o trabalho como médico fez de Nava um portador da experiência viva das gerações pretéritas" [101]. O discurso de Nava mostraria certas afinidades com o de Gilberto Freyre, o qual, servindo-se de um "olhar cúmplice", "penetra [...] no interior do seu próprio mundo, carregado de experiência pessoal" [74/5]. A "visão aderente ao cotidiano" faria com que a obra se tornasse "consustancial com a própria matéria escolhida [grifo meu]" e se respaldasse num estilo "impregnado pelo gosto sensual e vivido das formas concretas."

A comparação com Gilberto Freyre é apenas uma das ocasiões (outra se encontra no capítulo *O médico e a morte*) em que Arrigucci tenta mostrar como o envolvimento pessoal nos acontecimentos do passado seria importante para se conseguir um máximo de 'fidelidade' na representação autobiográfica no presente. É a experiência direta, uma espécie de fusão entre sujeito e objeto, que garantiria uma reprodução verídica do passado, uma reprodução que não quer ser representação mimética, pois esta deturparia o retrato fiel de um passado "presentificado". A imitação é substituída pela evocação, a *mémoire volontaire* pela *mémoire involontaire*.

Arrigucci poderia ter aproveitado melhor a reminiscência proustiana [85], que oferece um instrumentário muito rico para a análise da autobiografia. A diferença entre os dois tipos de memória, como Proust a desenvolve no início da Recherche, se aplica também ao emprego da palavra, que tanto pode ser "voluntário", para racionalizar um determinado passado, quanto "involuntário", para veicular o passado através do seu potencial evocativo. Ao invés de ser mero instrumento da consciência, signo arbitrário que se refere a uma infinidade de objetos, a palavra pode se tornar madeleine, portadora de uma experiência individual-finita, não para denotar um "tempo perdido", mas para reproduzir o mundo do passado, instantânea, porém integralmente. É a palavra mítica na sua qualidade material e sensitiva que 'chama' o passado, não através da referência arbitrária do logos portanto alheia a ele, mas por fazer parte desse passado, como a madeleine fez parte da infância do protagonista da Recherche.

Arrigucci fala no método "em essência metonímico de Nava" [85] e teria bem caracterizado, assim, o fenômeno da memória involuntária. Porém, ele restringe o processo metonímico aos esforços da memória voluntária que seguiria a "ordem das coisas da realidade" e que poderia produzir uma escrita realista ou historiográfica. Fica implícita a idéia de uma realidade autônoma, independente de qualquer sujeito, realidade esta à qual o autor pode ou não acrescentar alguma coisa. O processo metonímico da memória, no entanto, só se inicia a partir de um sujeito. O 'núcleo metonímico' (a madeleine, a palavra) não existe a priori, porém só funciona como tal, voluntária ou involuntariamente, quando há um sujeito que constrói algo a partir dele.

## A SEGUNDA NATUREZA

*E tudo sem perder a soltura e a naturalidade da fala, como se Nava tivesse aprendido e incorporado sua linguagem mesclada, saída da imitação e da estilização das*

*múltiplas formas regionais e cultas da conversa e das leituras, feito uma segunda natureza. [73]*

Qualificando o discurso de Nava como essencialmente "natural", Arrigucci minimiza o caráter representativo da palavra no discurso de Nava. Trata-se, é verdade, de uma "segunda natureza", ou seja, de um discurso que passou pela reflexão para 'voltar' à naturalidade, quer dizer, para *parecer* natural. Arrigucci, no entanto, não explica o que seria essa naturalidade, essa "meta ideal da expressão" [105]. Chamando as *Memórias*, no mesmo parágrafo da citação acima, de "resultado de uma integração abrangente e literariamente organizada de uma quantidade espantosa de elementos das mais diversas procedências" [72], Arrigucci deixa o leitor sem saber como se efetuaria a organização dos elementos diversos. Porém, ele limita o conceito da "segunda natureza" (pois, não sendo mais a "primeira natureza", trata-se de um conceito) a uma "sábia mescla estilística" [72]. O critério que permite estabelecer uma ligação entre a própria natureza e o 'discurso natural' é a mistura, a heterogeneidade.<sup>4</sup>

## O NARRADOR

A naturalidade do discurso de Nava fica prejudicada, segundo Arrigucci, pela introdução de um narrador em terceira pessoa, pois este "alter ego" tornar-se-ia personificação ostensiva do próprio ato de narrar, que, até então, caracterizava-se por uma passagem "extremamente natural [...] entre realidade e ficção" [78]. O "alter ego"

<sup>4</sup> Cf. tb. Adorno, 183, onde critica qualquer tentativa de reduzir fenômenos culturais (a literatura, p.ex.) a uma falsa naturalidade, de colocar a natureza como ponto de partida, como origem da cultura, ou seja, a cultura como "segunda natureza". É interessante observar que Adorno propõe que justamente o ensaio enquanto gênero ("como forma") seja a arma adequada contra essa tendência: "...e exatamente sobre isso é que reflete o ensaio: o seu autêntico tema é a relação entre a natureza e a cultura. Não é por nada que ele, ao invés de "reduzi-la", mergulha em fenômenos culturais como numa segunda natureza, numa segunda imediatez, para, com sua tenacidade, superar tal ilusão."



seria responsável pela feição "compósita" do novo discurso, que não apresenta mais a mescla habituada e, portanto, deixaria de ser 'natural': "O que era antes um evidente achado agora se torna um efeito buscado deliberadamente, sem a mesma eficácia."

Mesmo se se concordar com a opinião de Arrigucci de que acontece, devido à introdução de um narrador, uma queda de qualidade literária nos últimos volumes das Memórias, a argumentação que serve para fundamentar esta opinião é questionável. Certamente, a introdução de um narrador, como tal, não leva necessariamente a um declínio no valor estético da obra. A 'hipóstase' do ato de narrar na figura do "alter ego" só se torna negativa quando se parte da possibilidade de uma "passagem natural entre realidade e ficção", passagem esta que sofreria um desvio pela intervenção de um narrador 'artificial'. Uma vez, porém, que se reconhece o discurso 'natural' como utopia literária (no bom sentido), uma vez que se aceita o fato de que também os "achados" são buscados, a introdução de um narrador 'explícito' pode ser considerado como 'ato de honestidade' através do qual o autor 'assume' o caráter mediado da narrativa. O próprio Nava pode ter considerado a pretensa naturalidade como 'mentira', pois sempre, mesmo na autobiografia, há um narrador. Nava pode ter assumido o "fato de que também as Memórias são resultado de uma construção, ou seja, que aquilo que é chamado de 'natural' depende de um determinado conceito de naturalidade. Tratando-se, na verdade, de um conceito cultural (— um pleonasma, pois todo conceito é cultural), a chamada 'naturalidade' ganha um aspecto enganador.

O próprio Arrigucci chama a atenção do leitor para este aspecto. Citando a Ideologia alemã de Marx, ele esclarece que a "naturalização de fatos históricos" [100; nota de rodapé] muitas vezes serviu de mecanismo de "obnubilação de classe" [99], ou seja, para esconder que, atrás do estado 'natural' das coisas, sempre há atos humanos pelos quais uma determinada classe pode ser responsabilizada. Ora, a 'naturalização do discurso literário', que Arrigucci vê pelo menos nos primeiros volumes das Memórias, é sugerida por ele mesmo e colocada como critério de qualidade estética, pois esta ficaria prejudicada, quando Nava abandona a "naturalidade" do seu estilo para ceder lugar a um narrador, ou seja, um mediador que não deixa mais dúvidas sobre o caráter ilusório de um discurso natural e imediato que resultaria do contato direto com o mundo lembrado. 'Naturalizando' o

discurso de Nava, Arrigucci parece querer 'obnubilar' o fato de que também o discurso autobiográfico é produto de um ato humano, ou seja, produto cultural.<sup>5</sup>

## REANIMAÇÃO

Arrigucci foge do dilema desviando o enfoque da 'mimese natural', baseada na "mescla estilística", para outro conceito narrativo que, em vez de se apoiar em analogias estruturais 'naturais' entre o discurso e o mundo do passado, se empenha na evocação do passado via "reanimação":

*[...] o Narrador está empenhado num diálogo dramático e muitas vezes crítico com uma matéria ainda palpitante, que ele procura trazer à tona do presente como coisa viva, atravessada pelos gestos humanos que permitem reanimar a grande árvore do passado. Aqui a Natureza se move, como a narração que de algum modo a imita. E se percebe que a arte de Nava consiste precisamente em fazer reviver, inscritas no texto — tecido literário —, essas formas fugitivas em contínuo movimento, tiradas por imitação da História e da Natureza. [100]*

Usando, por um lado, o campo metafórico do vivo, do animado, que se opõe à idéia corriqueira de um 'passado morto', e

---

<sup>5</sup> Adorno atribui ao próprio ensaio a função de não 'obnubilar' a relação entre cultura e natureza, quando ataca o "jargão da autenticidade", visando principalmente a filosofia de Heidegger, que estaria baseada na esperança de que "o Ser mesmo se ponha a falar [pág. 171; cf. tb. Adorno, pág. 174: "O engodo de que a ordo idearum [ordem das idéias] seria a ordo rerum [ordem das coisas] funda-se na suposição de que algo mediado seja não mediado."

substituindo, por outro lado, o processo da mimese por um processo de "transmissão" ("... se transmite a experiência do passado, brota o movimento natural do estilo que faz reviver a tradição." [103; grifo meu]), Arrigucci, como no caso da oralidade, quer mostrar como Nava consegue "presentificar o passado". O próprio título do capítulo "Os gesto revividos" indica que ele quer ir um passo além da oralidade para reforçar aquela idéia. O gesto, fazendo parte da comunicação não-verbal, não tem um caráter puramente simbólico como a palavra, mas se aproxima mais do seu referente pela sua natureza indicial ou icônica, usando-se o esquema de Peirce. Por essas propriedades semióticas, o gesto se distinguiria da palavra pela sua proximidade com o seu referente, reproduzindo este de maneira mais imediata.

Trata-se, porém, de gestos transmitidos por escrito. É o ritmo, são "essas pequenas paradas repetidas, assim como o ponto e a vírgula" [103] que reproduziriam

*o gesto do Narrador, cuja presença vívida parece ter assimilado a figura primitiva do narrador da tradição oral, descrito no texto como o velho transmissor da herança cultural da família. Esses apoios gestuais do discurso conferem vivacidade dramática a um estilo que, sendo herdeiro da conversa familiar do passado, busca atualizar esse legado das gerações pretéritas, reanimando-o no presente. O procedimento que sugere a presença vívida da gestualidade da linguagem narrativa das Memórias contribui para o que nelas é o fundamental: o movimento de presentificação do passado. Da conversa, que se desenvolve em momentos exemplares da vida familiar quando se condensa e se transmite a experiência do passado, brota o movimento natural do estilo que faz reviver a tradição. [103]*

A passagem citada pode ser considerada representativa pelo estilo de Arrigucci, estilo este que se caracteriza pela mistura 'barroca', pela "mescla" dos temas abordados para evidenciar o parentesco entre os diversos motivos, que se amalgamam num

parágrafo único. Retomando o campo semântico do vivo, retomando a idéia de uma técnica de uma transmissão direta e natural do passado, Arrigucci insinua, via associação, a coerência temática e técnica dos textos de Nava. A repetição maciça dos 'motivos' (o desenvolvimento e a variação de motivos assemelham o ensaio a uma peça musical), que Arrigucci introduz para se 'aproximar' da autobiografia de Nava, faz com que o ensaio ganhe uma certa coerência e até elegância.

Porém, as semelhanças e analogias entre conceitos e imagens introduzidos não leva, automaticamente, a uma melhor compreensão da autobiografia em questão. Mesmo se não se considera tarefa do ensaio da crítica literária 'explicar' um texto, este deveria apresentar mais que uma coerência 'horizontal', tanto no seu interior, quanto como 'continuação' do texto-alvo. Sendo um texto um texto, exige-se, também, uma coerência 'vertical', principalmente no uso dos conceitos. A fluidez a nível da enunciação não dispensa o trabalho rigoroso com os conceitos introduzidos (ou com as imagens que se tornam 'conceitos operacionais'). Só a partir daí se mostra se um conceito como o da naturalidade é adequado ao texto analisado, que, por sua vez, pode modificar e enriquecer o conceito. Há também a possibilidade de o texto 'resistir' ao conceito introduzido e exigir uma mudança na abordagem ou se o texto 'resiste' ao conceito, exigindo outras abordagens.

## A ÁRVORE

No seu último capítulo, Arrigucci recorre a mais uma metáfora: a árvore. Já usada no sentido de uma árvore genealógica ("a grande árvore da vida familiar"; 76), a imagem da árvore agora serve de modelo para elucidar a técnica do discurso de Nava, ou seja, a técnica da justaposição e da enumeração, que, por sua vez, seriam reflexo da "heterogeneidade do mundo" [109], da mescla natural.

Além de tornar o ensaio mais carregado, o acréscimo de mais uma metáfora dificilmente contribui para uma maior compreensão das Memórias. A árvore, certamente, não é a melhor representação da justaposição, como o autor a apresenta; nem a imagem da cadeia, cuja

construção dentro do texto seria "fundamentalmente um procedimento justapositivo" [107]. Ora, a idéia associada à imagem da cadeia é principalmente a da interligação sucessiva do tipo "assunto-puxa-assunto", termo que o próprio autor usa no mesmo contexto. "Justaposição", no entanto, se caracteriza pela falta (aparente) de um vínculo lógico ou temático dentro da representação artística que, no caso da literatura, sempre é sucessiva. Coisa semelhante acontece com a imagem da árvore, cujas ramificações paralelas podem ser consideradas "justapostas". Falta, porém, a dissociação (aparente) como ela é própria à justaposição, pois as ramificações saem de um tronco comum, como também a árvore inteira provoca muito mais a impressão de um todo orgânico do que de um lado-a-lado de elementos desconexos. A imagem da árvore pode até servir para caracterizar um determinado texto, mas como metáfora da justaposição ela não resiste a uma análise mais profunda.

A variedade de abordagens às quais Arrigucci recorre no seu ensaio, é, certamente, um dos motivos que dificultam a leitura. A oralidade, a gestualidade e a "construção arbórea", todas elas reunidas sob o teto da naturalidade, são recursos que Arrigucci escolheu tanto para encontrar a essência do seu objeto de análise (as Memórias), quanto para veicular um determinado conceito literário. Postulando um caráter oral ou gestual para o discurso de Nava, Arrigucci se coloca deliberadamente num dilema, pois a literatura, sendo um produto cultural, ou fazendo parte de uma tradição cultural, pode, no máximo, fingir naturalidade, ser "ficção natural", ou, como o próprio autor diz, "segunda natureza".

Arrigucci, porém, não 'trabalha' o dilema. Considerando a "invenção" como algo adicional, ele minimiza o caráter intencional da criação literária: as Memórias "cresceram" na mão de Nava, passando apenas por um processo de estilização, um "esforço de estilo que não seja o de exprimir a mobilidade natural do pensamento" [105], como se a autobiografia fosse uma espécie de represa que interrompe apenas o livre fluxo das lembranças parafixá-las da maneira em que elas vêm chegando.

## AFINIDADES ELETIVAS

As afinidades entre o ensaio de Arrigucci e a autobiografia de Nava, tal como Arrigucci a entende, são evidentes.<sup>6</sup> A mescla detectada nas *Memórias* parece se refletir na mistura das abordagens do ensaio, como se este fosse outra mimese, uma 'metamimese' que visa não só a chegar a uma compreensão mas também à reprodução das características do texto-objeto.

Existe, contudo, outro postulado que é o de convencer o leitor. A introdução sucessiva de metáforas e a mistura das mesmas causam contradições, ou melhor, incompatibilidades, que se originam na própria idiosincrasia da metáfora. Quando uma metáfora, como a da árvore, é introduzida, o leitor está no direito de analisar a validade desta metáfora e de desenvolvê-la até às suas últimas conseqüências, ou seja, de 'testá-la'. Se a metáfora não 'cumpre o que ela promete', se ela tem que ser revezada por outra para garantir a continuação da análise, o ensaio fica aquém da sua intenção de apresentar uma idéia coerente do seu objeto, idéia esta que pode estar contida numa imagem. Partindo da exigência mínima que se pode fazer ao ensaio, ou seja, a de estimular a reflexão sobre um determinado assunto (ou texto), espera-se, também no caso das *Memórias*, um certo rigor no uso de conceitos e metáforas.

Mesmo se "ensaio" significa originalmente 'tentativa' e mesmo se esta raiz etimológica reproduz bem o caráter experimental do gênero (caráter este que fundamenta a opinião favorável de Adorno, em oposição ao caráter 'fechado' do tratado acadêmico), a acumulação de 'tentativas', de abordagens dentro de um único ensaio interfere em sua coerência interna. Acumulando e misturando as abordagens possíveis, o

---

<sup>6</sup> Arrigucci se encontra, aqui, em plena concordância com Adorno (pág. 169), quando este critica a falsa objetividade de cunho positivista, segundo a qual o sujeito não poderia se deixar 'contaminar' pelo seu objeto: "A generalizada tendência positivista - que rigidamente contrapõe todo e qualquer possível objeto de pesquisa ao sujeito - não consegue ultrapassar, neste como em todos os seus demais momentos, a mera separação entre forma e conteúdo: como seria possível, afinal, falar anesteticamente do estético, longe de qualquer semelhança com a coisa, sem que se caísse no filisteísmo e sem que, apriori, se desviasse da própria coisa?"; cf. tb. a passagem já citada (nota de rodapé 1), onde Arrigucci fala do "esforço de adequação ao objeto"

ensaio corre o risco de não ir além de uma leitura descritiva ou evocativa, ou seja, de ser uma continuação da "mescla" outorgada pela "ordem das coisas", no caso pela ordem das *Memórias*, resultando numa 'terceira natureza'.

## BIBLIOGRAFIA

ARRIGUCCI JR., Davi. Móbile da memória. In: *Enigma e comentário. Ensaio sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.67-111.

———. *O escorpião enalacrado. A poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

ADORNO, Theodor W. Der Essay als Form. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1981.

———. O ensaio como forma. Trad. Flávio R. Kothe. In: *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. Gabriel Cohn (Org.). São Paulo: Ática, 1986. p.17-187.

WIELAND, Wolfgang. Platons Schriftkritik und die Grenzen der Mittelbarkeit [A crítica à escrita por Platão e os limites da comunicabilidade]. In: *Romantik. Literatur und Philosophie*. Ed. Volker Bohn. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.

# ARRIGUCCI NARRADOR

## Reflexões sobre o narrador, a memória e a experiência em *Enigma e comentário*

Alder de Azambuja Castagno\*

### RESUMO

Este artigo é resultado de reflexões sobre o narrador, a memória e a experiência a partir da leitura do livro *Enigma e comentário* de Davi Arrigucci Jr. Ele procura mostrar como esse autor, ao analisar ensaisticamente a obra de vários narradores brasileiros e latino-americanos do século XX, acaba por mimetizar a obra que analisa e por transformar-se ele próprio num autêntico narrador.

### RÉSUMÉ

Cet article est le résultat de quelques réflexions sur le narrateur, la mémoire et l'expérience d'après le livre *Enigma e comentário* de Davi Arrigucci Jr. Ce travail veut montrer comme cet auteur, lorsqu'il analyse à la façon d'un essai les oeuvres de plusieurs narrateurs brésiliens et latino-américains du XX<sup>e</sup> siècle, fini par mimétiser l'oeuvre qu'il analyse et par se transformer lui-même en narrateur.

---

\* Mestrando em Literatura Francesa na UFMG.



Certo dia um leitor resolveu transmitir experiência. Os anos de leitura tinham lhe ensinado muito. Esse fora, certamente, um aprendizado longo e difícil. Prazeroso, contudo. Através dos livros, esse leitor voraz aprendera muita coisa. Aprendera, por exemplo, que o tesouro que está enterrado debaixo do parreiral não é formado por moedas de ouro, mas por uvas e que a felicidade está antes no trabalho do que no ouro. Aprendera ainda que a experiência estava em baixa uma vez que não havia mais quem soubesse contar histórias — ou será que ainda havia? Foi então que ele descobriu alguns escritores, brasileiros e hispano-americanos, que se pareciam muito com marinheiros. Não por usar roupa listrada e fumar cachimbo, muito menos por andar de navio — dizem até que alguns deles nunca subiram em um barco! — mas porque em suas andanças pelo mundo haviam aprendido muita coisa e tinham muito que contar. Esses escritores também lembravam camponeses que, sedentarizados, aprenderam as histórias e tradições de sua gente e de sua terra, e que por isso também tinham o que contar. O artífice medieval também era assim: antes de se tornar mestre sedentário havia sido aprendiz ambulante. E quando escreviam parecia que não escreviam, mas falavam, como se estivessem sentados de noite à volta do fogo. O leitor tornou-se, então, escritor. Mas ele não tinha pretensão de analisar cientificamente nada e optou por algo entre a ciência e a arte, por algo como o ensaio. E o leitor-escritor escreveu sobre literatura e experiência, sobre Narradores e seus livros que punham em dúvida a idéia de que as ações da experiência estavam em baixa. E fez literatura e passou experiência recorrendo ao acervo de toda uma vida; não só às suas experiências, mas também às alheias, o que fez dele um sábio, um Narrador.

Esta poderia muito bem ser a história concisa de David Arrigucci Jr. e seu livro *Enigma e comentário*. Livro formado por uma coletânea de ensaios produzidos ao longo dos anos 80, aborda os temas da literatura e experiência nas obras de vários autores brasileiros e latino-americanos, de Bandeira a Borges, passando por Rubem Braga, Pedro Nava, Fernando Gabeira, Murilo Rubião, Juan Rulfo, Julio

Cortázar e Ricardo Piglia. O que permite a esses escritores coexistirem na mesma obra apesar de trabalharem com gêneros diversos é justamente o fato de Arrigucci identificá-los com o Narrador benjaminiano, aquele contador de histórias cujas narrativas pouco se distinguem das "histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos". Embora não se trate exclusivamente de contadores de histórias, Davi Arrigucci percebeu que eles são escritores que conseguem transmitir experiência, como no caso do poeta Manuel Bandeira, em cuja obra o crítico reconhece a "história de uma experiência artística e humana no sentido mais amplo"; ou no memorialista Pedro Nava, um bom exemplo de quem ainda consegue transmitir experiências, não por publicar um livro de memórias, mas por ser um bom contador de histórias, de experiências que adquiriu em suas muitas viagens como médico pelo interior do país — a exemplo de um marinheiro — ou nos momentos de sedentarização — como um camponês — e que foi capaz de, a exemplo do artesão medieval, aperfeiçoar a narrativa a partir da interpenetração dos outros dois tipos arcaicos; ou ainda no romancista Ricardo Piglia, autor de *Respiración artificial*, livro onde se encontra um "esforço de síntese, em que se encontra a experiência do autor até o momento" e para quem "o narrador não é mais um contador de histórias, mas um leitor de documentos, interessado na História".<sup>1</sup>

A partir disso já é possível encontrar a relação entre a literatura e a experiência, pois a literatura — através da Narrativa que se aproxima daquela primitiva — passa a ser o meio de transmissão de experiência. Essa já era a idéia de Walter Benjamin. Arrigucci, como o pensador alemão, não está interessado na informação, na notícia de jornal que só tem importância enquanto nova. O que o impele nesse trabalho é justamente o oposto, ou seja, encontrar autores que continuem contando histórias e transmitindo experiências, que persistam nas formas ligadas à tradição da narrativa oral, apesar da desconfiança moderna em relação a ela. Essa persistência ele encontrou justamente na literatura latino-americana, em especial na brasileira. Os autores que ele trabalha em *Enigma e comentário* contemplam esse requisito: lembram o narrador original, são autores de histórias universais que não envelhecem e que permitem ao homem, com o

---

<sup>1</sup> ARRIGUCCI, 1987.

tempo, compreender a si mesmo e à vida e auxiliá-lo na busca da felicidade.

Ao transmitir a experiência que acumulou ao longo de sua vida, o Narrador garante a continuidade da Narrativa. Dessa mesma forma ele se perpetua, vencendo sua maior inimiga — a morte. A Narrativa transforma-se, então, em vida, o que significa que, enquanto há experiência sendo transmitida aos outros, há vida. O Narrador é a própria Xerazade, salva por mil e uma histórias.

Arrigucci percebeu muito bem a afinidade de Cortázar, por exemplo, com a princesa persa: ambos logram a morte através da Narrativa. Nesse mesmo sentido encontra-se Pedro Nava que logra a morte duas vezes: uma através da Narrativa; outra, através da narrativa de suas memórias. E se esse não é o caminho da imortalidade, pelo menos aproxima-se bastante do da eternidade.

A Narrativa possui íntima relação com a memória e a experiência. Alguém, ao longo de sua vida, acumula experiências que serão, um dia, recuperadas pela memória, permitindo que essa pessoa as repasse, tornando-se, dessa forma, Narrador. Xerazade precisou se agarrar à sua memória para continuar a cada noite a história que começara na anterior e, assim, sobreviver. Arrigucci reconhece que a luta de resistência contra o esquecimento é um dos modos de nos mantermos vivos e diz isso falando justamente de Fernando Gabeira, autor de um desafio literário, histórico e político, assim como Xerazade. A memória de Gabeira ressuscita a história que muitos preferiam morta e que outros já haviam enterrado de vez, pois consegue recuperar e recompor as experiências de uma época do país em que as experiências tornavam-se cada vez menos comunicáveis e cada vez mais des(mem)or(i)alizadas.

Arrigucci entende a Narrativa como uma rede, um tecido de experiências que será trabalhado pelo Narrador tecelão, pelo Narrador agora transformado em Aracne. A proximidade entre o Narrador e a tecelã da lenda grega está em utilizar artisticamente o fio — esta, o fio de lã; aquele, o fio da memória — trabalhando-o num tecido, num tapete, numa arte. Essas aquisições são lentas e fruto de esforço. Os acontecimentos, as vivências, as leituras, os detalhes vão se acumulando na memória e lá ficam como objetos dentro de um baú antigo até o momento em que alguém vá abri-lo e retirar de dentro suas peças. A chave desse baú poderá ser muitas vezes um alumbramento, a

iluminação de um momento, uma sensação, como as "madeleines" de Proust. Em *Bandeira e Nava*, Mnemosine utiliza-se freqüentemente desses recursos. Cabe ao Narrador, então, o trabalho de recolher as peças adequadas e montá-las, como se faz com um "puzzle". Arrigucci acredita tão fielmente nisso que transforma essa metáfora numa de suas preferidas para a idéia do funcionamento da memória.

Ao escrever sobre literatura e experiência, Arrigucci acaba escrevendo sobre sua própria experiência enquanto homem ligado à literatura. A partir do aprofundamento de uma sugestão local, pessoal, ele faz literatura universal. Suas reflexões sobre si mesmo enquanto leitor assumem um caráter universal, abrangente, válido para outros leitores. Em seu ensaio "Enigma e comentário", que encerra a série de ensaios do livro ao qual empresta o título, Arrigucci aborda a influência da experiência de leitor sobre o leitor-escritor. A leitura aparece na raiz da invenção. O ato de ler o carregou para dentro dos segredos da literatura, tornando pertinente ao seu próprio caso o questionamento de Roland Barthes a propósito de quantos escritores não teriam sido levados a escrever pelo fato de terem lido. Arrigucci entende a leitura como arte de decifração, onde o leitor é levado ao prazer movido por um querer saber, por uma busca e desejo de conhecimento, o que pressupõe uma atitude inquisitiva. Essa atitude inquisitiva acaba sendo exigida, também, dos leitores de Davi Arrigucci, uma vez que, na tentativa de decifrar vários escritores, ele transforma a si próprio em enigma. E nisso ele se aproxima de Borges, autor que o fez refletir sobre a experiência de leitor e pensar sobre a natureza humana.

Falando de Jorge Luis Borges, Arrigucci diz:

*"... um relato de Borges envolve uma resposta, um mito, um enredo narrativo, atravessado pelo pensamento racional que desenreda até a beira do conhecimento do sentido dessa resposta, até a pergunta enigmática que lhe deu origem, permanecendo na iminência de uma revelação, que, no entanto, não se produz."*<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> ARRUGUCCI, 1987, p.234.

Ora, de certa forma essas palavras servem igualmente para Davi Arrigucci Jr., que encontra na obra do escritor argentino uma mescla freqüente de ensaio e ficção.

Se por um lado a obra de Arrigucci não se aproxima do fantástico do escritor argentino, por outro está igualmente permeada de efeitos literários, e seus textos não cessam de procurar o encantamento do leitor. Dessa forma, Arrigucci põe em prática sua concepção de ensaio, onde esse pode ser uma forma de obra de arte e onde ele procura uma fusão com o objeto analisado, ou como quer Flora Sussekind, "...a escrita ensaística mimetiza amorosamente a que comenta."<sup>3</sup> O ensaio para Arrigucci passa a ser o lugar da mediação entre o espírito científico e a produção artística, o que torna a máxima positivista de que o escrito sobre arte não deveria ter nada de artístico nulo para o caso de Arrigucci.

Vê-se, pois, que os ensaios de Davi Arrigucci constituem casos limites das relações literárias e não literárias. Ele entende sua obra, enquanto ensaio, como o lugar da mediação, o lugar da experiência. Encontra-se aí, novamente, a identificação entre o autor e o objeto analisado, uma vez que é ele próprio quem identifica o namoro de outros gêneros com a ficção nos autores que estuda, como no caso de Gabeira em *O que é isso, companheiro?*, misto de informação jornalística ou histórica, memória e ficção; de Pedro Nava em suas *Memórias* e Rubem Braga, mescla de Narrador-jornalista de fatos do dia e contador de "causos", em suas crônicas.

---

<sup>3</sup> SÜSSEKIND, 1988, p.98.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ——. *Coleção grandes cientistas sociais*. Org. Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1986 (n. 54). p.167-187.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- . O itinerário do crítico. *Leia*. São Paulo, p.3-7, out. 1990.
- GOMEZ-MARTINEZ, José Luis. El ensayo como genero literario, estudio de sus características. In: ——. *Teoría del ensayo*. Salamanca, 1981. p.17-24.
- HATHERLY, Ana. O tacto. In: *Poética dos cinco sentidos. La dame à la licorne*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1979.
- MASSI, Augusto. Trabalho de Arrigucci sobre Bandeira reafirma e supera tradição. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 27 out. 1990. Letras, p.F4-F5.
- MENESES, Adélia Bezerra de. Do poder da palavra. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 jan. 1988. Folhetim, p.B3-B7.
- MERQUIOR, José Guilherme. O ensaio como forma e as idéias constelação. In: ——. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p.113-118.
- NUNEZ, Estuardo. El ensayo como genero literario, estudio de sus características. In: GOMEZ-MARTINEZ, José Luis. *Teoría del ensayo*. Salamanca: Ed. de Salamanca, 1981. p.17-24.
- OVIDIO. Palas e Aracne. Livro VI. In: ——. *As metamorfoses*. Trad. Davi Gomes J.J. São Paulo: Tecnoprint, 1983. p.104-107.
- SÜSSEKIND, Flora. Reflexão técnica. *34 Letras*. Rio de Janeiro: n.1, p.84-89, set. 1988.
- . Ou não?; reflexões parciais sobre a crítica de Davi Arrigucci e Roberto Schwarz. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n.20, p.96-109, mar, 1988.
- VIRASORO, Rafael. El ensayo como genero literario, estudio de sus características. In: GOMEZ-MARTINEZ, José Luis. *Teoría del ensayo*. Salamanca: Ed. de Salamanca, 1981. p.17-24.

# O VENTO NAS DUNAS - BIOGRAFISMO E CRÍTICA LITERÁRIA

Luis Alberto F. Brandão Santos\*

## RESUMO

O Autor ainda está morto? Quais são, hoje, as possibilidades de uma abordagem biográfica? Pelo menos duas perspectivas parecem abertas: o autor *dentro* do texto e o autor enquanto *outro* texto.

## ABSTRACT

Is the Author still dead? Which are the possibilities of a biographic approach nowadays? At least two perspectives seem to be opened: the author *within* the text and the autor as *another* text.

---

\* Doutorando em Literatura Comparada na UFMG.

O Autor está morto. Esse decreto ecoou, de modo mais ou menos intenso, em diversas correntes de análise literária desde as primeiras décadas deste século, passando a ter divulgação crescente sobretudo a partir da década de 50. Da Fenomenologia ao New Criticism, do Formalismo Russo ao Estruturalismo, a divisão, mais ou menos explícita, mais ou menos rígida, entre aspectos intrínsecos e aspectos extrínsecos de um texto deslegitimou a análise biográfica — que toma um texto à luz necessária de referências da vida de seu autor — enquanto procedimento crítico válido e produtivo. O texto deixa de ser apenas o canal pelo qual se propaga a voz de seu criador — voz essa que todo crítico deveria esforçar-se por ouvir — e ganha sua própria voz, passando a dizer de si mesmo. De maneira autônoma, passa a carregar em si sua significação.

Esse gesto de ruptura com certa tradição que cultuava o biografismo como um ponto de vista privilegiado de abordagem de textos literários pode ser entendido através de duas constatações básicas. A primeira é a de que esse biografismo seria, na verdade, incapaz de abordar a obra, produzindo apenas a superposição de dados da vida do escritor em detrimento dos dados do texto. Essa superposição não dialógica seria a prova da importância de se pensar o texto propriamente dito. A segunda constatação, complementar da primeira, acusa o caráter tutelar que o autor exerceria sobre sua obra. O autor cumpriria o papel de fonte do seu texto, de presença originária que explicaria e preencheria os aspectos lacunares que por ventura pudessem se apresentar em uma análise crítica. Atribui-se ao autor o status de referente do texto. Autor: causa; texto: efeito. Põe-se em dúvida, dessa forma, a relação especular que o escritor — personalidade civil, marca de propriedade autoral — supostamente manteria com a obra.



## AUTOR E SUJEITO: PLENITUDE E DERROCADA

A possibilidade de valorização e posterior recusa desse biografismo em que, segundo Lejeune "o autor aparece como a 'resposta' à questão que coloca seu texto"<sup>1</sup>, parece coincidir com um movimento respectivo de apologia e subsequente questionamento da plenitude do sujeito. De acordo com Lejeune, "esta personalização e esta sacralização do papel do autor constituem um fato cultural geral, historicamente datado"<sup>2</sup>, que poderia ser localizado nos fins do século XVIII. Também nessa linha de raciocínio, Barthes indicará que:

o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da "pessoa humana". Então é lógico que em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à "pessoa" do autor.<sup>3</sup>

Com a gradativa perda da crença em um sujeito soberano, exposto, segundo Foucault, às descentralizações provocadas pelo marxismo, pela genealogia nietzscheana, a psicanálise, a lingüística e a etnologia<sup>4</sup>, o império do autor — instituição biográfica, contrato de cidadania e propriedade escritural — parece também se desmoronar.

<sup>1</sup> LEJEUNE, Philippe. L'image de l'auteur dans le médias. In: \_\_\_\_\_. *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986. p.87.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.66.

<sup>4</sup> FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 2ª ed. Trad. Luiz Felipe Bacta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986. p.15.

A recusa do autor parece ter sido necessária para que pudessem vir à tona outras possibilidades de abordagem do texto, para que uma maior liberdade de leitura pudesse ser exercida. Em suma, parecia essencial que o texto pudesse respirar outros sentidos para além daqueles que deveriam sempre ser cobrados em nome da intenção tutelar do autor. É esse aspecto que parece ser ressaltado por Jean-Claude Bonnet quando este afirma que:

Esse descrédito geral do interesse tradicional pelo autor como pessoa real (interesse suspeito de estar fatalmente preso à ilusão referencial) não foi mero grito polêmico ou uma passagem obrigatória para se obter um brevê de modernidade. Ele liberou a leitura das obras, prisioneiras de uma insensatez biográfica que, por demasiado tempo, havia condenado a inteligência.<sup>5</sup>

No entanto, se a recusa do autor parece ter surgido, num primeiro momento, como uma recusa incondicional que sugeria a pressuposição de um imanentismo da significação de todo e qualquer texto, num momento posterior passou a haver a necessidade de se questionar essa autonomia absoluta, de se enfatizar a relativização do ponto de vista inicial.

## PARA UM NOVO BIOGRAFISMO

Esta reavaliação parece vir ocorrendo através de duas etapas. Como um primeiro passo, vem sendo feito um esforço de revalorização da figura do leitor. Contra a concepção que pressupõe a leitura como uma mera transmissão, para um leitor passivo meramente decodificador de sentidos já fixados no texto, busca-se firmar a figura do leitor como um participante ativo no processo de produção das

---

<sup>5</sup> BONNET, Jean-Claude. *Le fantasme de l'écrivain. Poétique*, Paris: 63, 259-277, sept. 1985. p.259.

significações. Contra a concepção do trabalho crítico como mero desvendamento das estruturas imanentes do texto (o crítico como um leitor mais sofisticado mas igualmente passivo), passa a ser viável pensar o crítico como um leitor criador e atuante sobre a obra.

Essa mudança de atitude pode ser ilustrada pelo desenvolvimento da chamada Estética da Recepção, que, a partir da década de 70, surgirá como um esforço no sentido de criar uma base teórica para uma teoria da literatura que dê primazia ao leitor e às formas de recepção das obras literárias.

Outro caso exemplar é o do próprio Barthes, que, em 1968, no mesmo artigo em que proclama a morte do autor, já prevê que a essa morte é tributária à possibilidade de nascimento do leitor. O movimento mostra-se como sendo, portanto, o de um deslocamento do autor para o leitor: "a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino".<sup>6</sup> O risco dessa posição, se levada a extremos, é o de se atribuir um papel fundador ao sujeito (agora um sujeito-leitor) que livremente doaria sentidos ao texto.

Reintroduzindo o leitor, o passo seguinte aponta na direção das seguintes perguntas: É possível repensar a figura do autor de um modo criticamente produtivo para a análise literária? É possível esboçar um novo biografismo?

## O AUTOR: DENTRO DO TEXTO, OUTRO TEXTO

Um primeiro levantamento objetivando delinear uma possível resposta para estas questões nos apontará duas perspectivas. A primeira propõe situar o autor dentro do texto. a segunda sugere que o autor seja pensado como um outro texto.

A primeira perspectiva trabalha com a idéia de que é possível lidar com o autor enquanto um fato literário, enquanto um efeito do texto. O conceito de autoria ganharia a dimensão de uma instância — proposta pelo texto e atualizada pelo leitor — na qual se configuraria uma entidade percebida como aquela que é organizada

<sup>6</sup> BARTHES, Roland. Op. cit. p.70.

(mas que também organiza) pelo jogo de enunciações. Barthes dirá: "perdido no meio do texto (não atrás dele ao modo de um deus de maquinaria) há sempre o outro, o autor".<sup>7</sup> Para Foucault, essa nova visão significaria uma mudança de questões. Se na hipótese do sujeito doador de sentidos a pergunta era: "Como um sujeito livre penetra a substância das coisas e doa a ela um sentido?", passaríamos a perguntar: "como, sob quais condições e em que formas algo como um sujeito pode aparecer na ordem do discurso?"<sup>8</sup> Segundo ele, o autor "caracteriza um modo de ser do discurso."<sup>9</sup>

Já a segunda perspectiva considera que o nome estampado na capa de um livro inevitavelmente remete a um outro texto, ou seja, a um outro conjunto de saberes (infimos ou vastos): o comentário de alguém, uma imagem na televisão, uma extensa fortuna crítica, a resenha do jornal, uma entrevista, outros livros, em suma, uma *certa* biografia. Se um livro de um autor absolutamente estranho cai nas minhas mãos, pergunto: esse desconhecimento já não é, em si, um texto? O vazio que esse nome opaco carrega não funda um lugar, um espaço biográfico? Ou, conforme problematizou Foucault, o próprio conceito de obra já não pressupõe um conceito de autoria?

Essas duas perspectivas de conceber a figura do autor, seja como efeito projetado pelo texto, seja como um texto paralelo ao texto literário, estão intimamente interligadas e se condicionam mutuamente. O texto que, de alguma forma, o leitor já tem composto para si de um determinado escritor (certas biografias ou, como sugeriu Barthes, biografemas) certamente atua no escritor que o leitor comporá mediante a leitura do texto. Inversamente, o escritor que surge, para o leitor, a partir do texto, certamente influenciará a percepção e a relação que este leitor passará a desfrutar com outros textos que se relacionem a este escritor.

---

<sup>7</sup> BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987. p.38.

<sup>8</sup> FOUCAULT, Michel. What is an author? In: Harari, J.V. (ed.) *Textual strategies*. Itacha, New York: Cornell University Press, 1979. p.158.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.147.

## EMBATE DE AUTORES

É através da inserção nesse diálogo textual que se torna possível pensar um novo biografismo. Um novo biografismo crítico poderia ser construído a partir do embate entre dois autores: aquele autor que é configurado pelo próprio texto literário (apreendido na leitura feita pelo crítico) e o autor que se configura em um outro texto, em um certo texto biográfico (construído, selecionado pelo crítico em função do seu projeto de leitura da obra).

Além desse embate, outra possibilidade interessante se abre para o trabalho crítico. É a possibilidade de se tentar a reconstrução desse autor gerado pelo texto em diferentes contextos de recepção da obra literária. Ou seja, perseguir as perguntas: Como esse texto construiu seu(s) autor(es) ao longo do tempo? Como esse autor se relaciona como a construção daquele outro autor, veiculado pelas variações do modo de construção dos textos biográficos correspondentes? Esse é um projeto que tem como maior mérito o de "compreensão do texto poético em sua alteridade"<sup>10</sup>, ou seja, de poder trazer à tona a consciência de que autor e biografia não são dados fixos, mas produções textuais.

Essa consciência se torna presente desde que se abdique da reivindicação de autonomia de qualquer uma das esferas do fenômeno literário. Não há autonomia do autor — que explicaria seu texto através da sua intenção suficiente e necessária. Não há autonomia do texto — que possuiria em si sua verdade, seu sentido imanente. Não há autonomia do leitor — que arbitrariamente doaria sentidos ao texto. Parece ser mais interessante pensar que há sempre um movimento de produção do sentido, através de uma dinâmica de interrelações entre essas esferas. Ou seja: semiiose.

O sentido não está em um lugar, mas em trânsito. E o trabalho crítico surge como uma proposta de desdobramento do movimento desses sentidos. Seus objetivo primordial seria o de criar novas vias de circulação. Quanto a um novo biografismo, este funcionaria como o projeto de utilização de um determinado tipo de

<sup>10</sup> JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2. p.312.

texto (certo texto biográfico) que passa a se oferecer para o enriquecimento desse movimento de produção, surgindo como uma fonte para novas aproximações, s alteridades.

## CRÍTICA BIOGRÁFICA EM 3 DESDOBRAMENTOS

Com a semiotização dos conceitos de autor e de texto biográfico (com a atenção para o fato de que essa semiotização não significa que esses conceitos são arbitrários, mas, pelo contrário, devem sempre ser considerados dentro de uma cadeia de significações), quais movimentos se abrem para uma nova crítica biográfica? Peirce, descrevendo o funcionamento dos signos-pensamento, dirá que um signo tem três referências:

primeiro, é um signo *para* algum pensamento que o interpreta; é um signo *de* algum objeto ao qual, naquele pensamento, é equivalente; terceiro, é um signo, *em* algum aspecto ou qualidade, que o põe em conexão com seu objeto.<sup>11</sup>

Se considerarmos o trabalho crítico como um signo-pensamento, como um exercício reflexivo que tem como objeto o texto literário, constataremos os seguintes desdobramentos para uma possível crítica biográfica:

A crítica se propõe a trazer em si certos aspectos do seu objeto. Nesse sentido, ela é apenas *um* texto. Um desses aspectos, em relação a uma crítica biográfica, é o próprio delineamento, no texto, da figura de um autor. Esse autor, constituído na crítica é, dessa forma, correspondente ao autor que existe como virtualidade no texto literário.

A crítica se volta para um texto de referência nomeado. Deseja falar desse texto. No caso de uma crítica biográfica, esse falar pode surgir como resultado de aproximações do autor configurado na

---

<sup>11</sup> PEIRCE, C.S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, p.269.

obra com um outro texto de caráter biográfico (escolhido pelo crítico como uma certa biografia do autor).

A crítica abre-se para a leitura. Lança-se como texto, paralelamente ao texto literário. Nessa direção, a crítica também se insere na biografia do autor em análise (o conceito de biografia passa a exceder os limites de uma existência biológica. Hirsch já havia proposto uma fenografia — o estudo do indivíduo enquanto fenômeno.<sup>12</sup> Assim, a biografia se ampliaria num estudo das ressonâncias produzidas pelos textos atribuídos a uma determinada instância autoral). Além disso, um novo lance de dados se inaugura: a crítica também torna possível a construção de um outro autor, de um outro texto biográfico: o do crítico.

## O VENTO NAS DUNAS

Na opinião de Foucault, o autor — entendido enquanto uma função que corresponde a um modo específico de configuração do nosso sistema de circulação dos discursos — é um princípio de economia, de limitação à proliferação dos sentidos.<sup>13</sup> Se não cabe à crítica a pretensão ingênua de negar essa função-autoral (isso corresponderia a negar as próprias bases nas quais elas se funda), a semiotização do conceito de biografia (o dado biográfico considerado como produção textual) como condição de um novo biografismo crítico parece abrir um espaço, certamente não irrestrito, mas de maior amplitude, para a circulação dos sentidos. O autor é submetido não a uma morte, mas a uma descentralização.

Calvino associou a escrita a uma "superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto".<sup>14</sup> Irresistível a idéia de pensar a crítica como esse vento, cuja principal atribuição seria, exatamente: o movimento.

<sup>12</sup> Abud HOLUB, Robert. *Reception theory*. New York: Methuen, 1984. p.49.

<sup>13</sup> FOUCAULT, Michael. What is an author? Op. cit. p.159.

<sup>14</sup> CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.114.

# **TRANSBORDAMENTOS: CRÍTICA, HISTÓRIA LITERÁRIA E BIOGRAFIA**

Leopoldo Comitti\*

## **RESUMO**

O texto procura salientar a relevância do estudo e recuperação de autores e obras esquecidos pela História da Literatura e pelo público. Ressalta, também, a atual revalorização de elementos biográficos na crítica contextual.

## **ABSTRACT**

The aim of this paper is to stand out the prominence of the study and rehabilitation of authors and works that have been forgotten by both History of Literature and the reading public. The present revaluation of biographic elements in contextual criticism is also enhanced in this paper.

---

\* Professor de Teoria da Literatura do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto e doutorando em Literatura Comparada na UFMG..



"Não havia tempo para fugir; a água tinha soltado o seu primeiro bramido, e erguendo o colo, precipitava-se furiosa, invencível, devorando o espaço como algum monstro do deserto."

José de Alencar.

## I

"Alguma coisa está fora da ordem..."

Caetano Veloso.

Em *A Alma Encantadora das Ruas*, João do Rio insere uma crônica que, não fosse outra, que dá nome ao volume, seria um esboço de toda a obra. Um esboço fragmentário, certamente, e por isso mesmo digno de nota. Em *Pequenas Profissões*, um "flaneur" apresenta a outro um Rio de Janeiro desconhecido, feito de miudezas e pequenas personagens; um painel que o leva a concluir que

"O Rio pode conhecer muito bem a vida do burguês de Londres, as peças de Paris, a geografia da Mandchúria e o patriotismo japonês. A apostar, porém, que não conhece nem a sua própria planta, nem a vida de toda essa sociedade, de todos esses meios estranhos e exóticos; de todas essas profissões que constituem o progresso, a dor, a miséria da vasta Babel que se transforma."<sup>1</sup>

<sup>1</sup> RIO, João do. *Pequenas Profissões*. In: \_\_\_\_\_. *A Alma encantadora das Ruas*. Nova ed. Rio de Janeiro, Organizações Simões, 1951. p.41.

Não por ironia, esse lugar de desconhecimento seria ocupado também pela obra do cronista, na cidade bibliográfica brasileira, por quase todo o século XX. Talvez porque, como seus personagens, João do Rio mercadejasse com as miudezas do dia-a-dia, com os pequenos engodos e vaidades. No jogo das espertezas, todos sabem que vendem e compram objetos falsos, feitos de falação e reclame. Se o objeto que passa de mão em mão possui algum valor, esse reside unicamente no contexto de quem vende ou compra. Apenas os ingênuos acreditam na autenticidade de um anel de "plaquet" vendido por um cigano. Jóia verdadeira ou falsa, importa nesse comércio o *efeito*, o *prazer*.

Sem o pudor de seus contemporâneos, o cronista se confessa abertamente um cigano, admite vender retalhos, fragmentos, restos daquilo que se poderia chamar "a grande arte". O Rio que se propõe descrever é aquele das pequenas trocas simbólicas, não o dos grandes fatos "históricos". A Literatura que se propõe fazer é aquela francamente ancorada em padrões estéticos relativos, não a das grandes construções "atemporais" e "universais". Em meio à multidão, algo ultrapassa as bordas dos modelos utópicos e *vaza*. Desses *transbordamentos* João do Rio faz sua matéria.

A exposição anterior talvez explique o retorno do interesse da crítica por João do Rio. Redescoberto nesse fim do século XX, depois de décadas de sumiço, o autor passou à categoria de um modismo. Em livro de 1989<sup>2</sup>, Raúl Antello alimenta a construção desse novo/velho marco literário, puxando o fio da meada pelo viés da modernidade, preocupação quase essencial em um tempo que se quer pós-moderno. No texto, sobressaem os encadeamentos entre idéias, vida literária, urbanização e, sobretudo, a figura do dândi, do "flaneur" brasileiro — cronista curioso a traçar com a pena da ironia flagrantes da apressada multidão moderna. Velocidade e passagem, bota-abaixo, modismos que substituem modismos: como metonímia desse mundo semóvente e transitório, o janota sente-se à vontade para utilizar literariamente a mais efêmera das formas do discurso: a crônica.

Com seu *João do Rio: o Dândi e a Especulação*, Raúl Antello nos suscita duas questões, que nos parecem de extrema

<sup>2</sup> ANTELLO, Raúl. *João do Rio: o Dândi e a Especulação*. Rio de Janeiro, Taurus/Timbre, 1989.

importância para a crítica literária atual. A primeira delas diz respeito ao *lugar do desconhecimento*, essa vala comum de autores, cadáveres semi-mortos, que, por mais sucesso que possam ter obtido em seu tempo, não conseguem manter um registro constante na historiografia literária. A segunda, diz respeito à recuperação da instância da autoria, especialmente por meio de elementos biográficos:

Em outras palavras, tratamos aqui de um retorno ao contexto. Por essa razão iniciamos esse trabalho lembrando João do Rio, especialmente pela crônica citada. Se a crítica de hoje se diferencia daquela praticada nas décadas anteriores, isso se faz por um novo olhar: um olhar que procura colher, não mais as grandes construções, os imponentes edifícios, mas o cotidiano e descontinuo; um olhar que procura ver, sob a poeira dos arquivos mortos, nomes de autores esquecidos, escritos em letras esmaecidas, quase apagadas; obras não lidas, registros de vidas borrados pelo bolor. Tudo isso reduzido a um rótulo impessoal, na frieza de uma ficha biográfica.

## II

"De cacos, de buracos  
de hiatos e de vácuos  
de elipses, psius  
faz-se, desfaz-se, faz-se  
uma incorpórea face,  
resumo do existido."

Carlos Drummond de Andrade.

Algumas vezes, folheando velhos manuais de literatura, nos deparamos com nomes de velhos autores, novos para nós. A conclusão a que podemos chegar é a de que, pelo simples fato de em alguma época terem constado em um manual, simples compêndio escolar, tais autores, em dado momento, tiveram alguma representatividade e um número significativo de leitores, pelo menos nos chamados "meios cultos".

Ante tal estranhamento, a memória nos salva, mostrando-nos que esse processo de esquecimento é, sem dúvida, contínuo e constante. Durante toda a década de 70, acompanhamos a chamada "geração dos novos", que prometia arar um campo fértil para a literatura brasileira das próximas décadas. Alguns desses "novos" realmente continuam produzindo, publicando, obtendo reconhecimento por parte do público e da crítica. Outros, no entanto, desapareceram sem deixar vestígios. Como exemplo, podemos citar Júlio César Monteiro Martins<sup>3</sup>, saudado em 1977 como uma das maiores "promessas" da nova geração, ao lançar seu livro de contos *Torpalium*. As obras posteriores sequer mereceriam comentários (positivos ou negativos) da crítica jornalística. Até mesmo o incensado livro de estréia cairia na vala comum dos mortos indigentes.

Uma pergunta já se insinuava nestas linha, antes mesmo de ser formulada: qual, ou quais mecanismos determinam a permanência ou não de um escritor?

Durante as últimas três décadas, o grupo concretista tem procurado responder a essa pergunta, mesmo que, para isso, tenha escolhido um caminho extremamente parcial. Em busca de precursores, principalmente Haroldo de Campos, palmilha o passado da literatura brasileira (e também internacional) num esforço para a criação de um panteão. Com freqüência, acaba topando com autores quase ou absolutamente desconhecidos, como aconteceu com Qorpo Santo ou Sousândrade.

Apesar da boa qualidade do minério descoberto, devemos estar sempre atentos para o fato de que esse trabalho é, sem dúvida, um garimpo. Como todo garimpo, trata-se de escolher pedras que possuam algum valor, ou melhor, que sejam valorizadas por um grupo hegemônico, a partir de critérios específicos daquele grupo. Assim foi feito. Se Sousândrade veio à tona, isso se deve ao caráter de ruptura adquirido por sua obra frente aos cânones românticos. Vanguarda quase "avant la lettre."

Assim, por mais proveitoso que tenha sido o esforço da geração concretista, algum escolha fica no fundo da peneira. E esse escolha se deve, indubitavelmente, a um código estético, um critério de valor. Há, nessa posição, apenas duas alternativas para a nossa

<sup>3</sup> MARTINS, Júlio César Monteiro. *Torpalium*. São Paulo, Ática, 1977.

pergunta: ou o autor é olvidado por romper com os padrões de seu tempo, ou por não possuir a necessária "qualidade" literária. Como podemos ver, nenhuma das opções explica o "caso" João do Rio. Salta aos olhos o reducionismo e uma visão elitista e autoritária de julgamento de valor.

A questão parece-nos mais complexa, o que nos faz retornar ao texto de João do Rio, anteriormente mencionado. Como o representante da elite carioca da virada do século, também o crítico literário, até recentemente, não tinha olhos para aquilo que não lhe parecesse grande e cosmopolita. Assim, as ruelas, os becos e o fragmentário cotidiano da "vida literária" passavam ao largo de seus textos. Não eram objetos privilegiados. Aliás, sequer objetos. Também os elementos contextuais, alijados da crítica pela opção por um corte parcial dos conceitos formalistas, deixaram de ser levados em conta por quase um século. Quando apareciam, vinham atrelados sempre a uma mirada conjuntural, na qual eram sempre salientados os chamados "grandes acontecimentos."

É preciso lembrar também que a Modernidade escreveu a História das rupturas e do pensamento das elites. Buscou-se, nesses últimos séculos, o estabelecimento de relações entre as pontas dos imensos "icebergs" culturais e econômicos, deixando-se na obscuridade as relações simbólicas atinentes à vida das populações marginais.

Sob essa perspectiva, o alijamento de certos autores ou obras do circuito da crítica pode oferecer um rico material para reflexão. Robert Darnton, ao aproximar a História de uma metodologia antropológica, talvez também nos forneça um caminho a seguir:

"Quando se percebe que não se está entendendo alguma coisa — uma piada, um provérbio, uma cerimônia — particularmente significativa para os nativos, existe a possibilidade de se descobrir onde captar um sistema estranho de significação, a fim de decifrá-lo."<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> DARNTON, Robert. *O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da história cultural francesa*. 2 ed. Rio de Janeiro, Graal, 1988. p.106.

Esse tipo de metodologia, de forma alguma desconhecida pela crítica literária, acaba se mostrando mais eficaz para a solução do problema em questão quando o historiador a aplica ao estudo de cartas enviadas a Rousseau. Ai, o que está em jogo são os modos de recepção do texto literário, não da maneira como a vê a Estética da Recepção, mas voltada para uma espécie de "história da leitura". Assim, aquilo que vai para o primeiro plano é o imaginário do leitor, a partir de sua manifestação, seja por meio de documentos escritos (cartas, crítica jornalística ou acadêmica), seja pelo interesse manifestado por um certo tipo de texto em determinado período.

O aspecto contextual salta para o primeiro plano, mas a partir de novos pressupostos. Interessa-nos, agora, o embate entre as diversas formas de recepção, especialmente a fricção existente entre a visão do leitor comum, o consumidor "dito" ingênuo de literatura, e a crítica literária. Dessa forma, não correremos o risco de cairmos no reducionismo dos concretistas. Ao invés de tentarmos generalizações de cunho estético/valorativo, estaremos no âmbito das múltiplas condições de produção e leitura.

Os anos 70 podem nos oferecer bons exemplos e objetos de análise. Temos, nessa década, uma imensa quantidade de variáveis, que vão desde a conjuntura política, até aspectos biográficos, passando por estratégias mercadológicas, expressões tardias da contracultura e trocas conceituais entre críticos e escritores. Para estudá-los, talvez tenhamos que fazer um inventário de paixões.

Sem a pretensão de efetuar um exaustivo estudo de caso, podemos tomar Caio Fernando Abreu como exemplo. Com o contista, temos um fenômeno típico do mercado editorial: apesar das críticas extremamente negativas e da má vontade da imprensa, seus livros obtêm uma boa receptividade por parte de um público mais jovem, atualmente. Poderíamos, a princípio, pensar numa opção pelo mercado — acusação essa muito freqüente, quando tratamos de autores com boa vendagem. Dois fatos desmentem essa alternativa. O primeiro deles se refere às pequenas tiragens da maioria de suas obras, algumas delas esgotadas, sem nova edição. Se o autor é muito conhecido, isso se dá pela circulação de mão em mão. O segundo se refere aos próprios textos, que ainda mantêm linguagem e conteúdo muito próximos àqueles dos anos 70.

Para explicar esse descompasso entre crítica, público e número de exemplares vendidos, precisaríamos estudar um contexto complexo, verdadeiro cruzamento de linhas, que fazem do autor um corpo estranho em nossa literatura. Sem espaço ou fôlego para tanto, podemos avançar apenas alguns elementos: mudança constante de editora, atritos com a imprensa, pouco interesse da crítica por obras ainda marcadas pela contracultura, sensibilização dos jovens por temas recorrentes na obra do autor, como a inadaptação à sociedade, sexualidade marginal, "rock" e drogas, misticismo. Em suma, um "cult", velho dinossauro da sociedade alternativa, com apelo muito semelhante àquele oferecido por Raul Seixas.

### III

"A grafia porosa é a representação mais audaciosa de um corpo que é excremento, esperma e palavra, que é vida e celebração da vida, que é busca e entrega sem limites."

Silviano Santiago.

A partir de uma perspectiva contextual, elementos biográficos vêm à tona. Não mais daquela forma quase enciclopédica, dos velhos manuais, que procura dar conta de detalhes puramente privados da vida do autor, bem como fatos meramente acessórios, como casamento, número de filhos e daí por diante. Também não mais à maneira positivista, que procura explicar a obra por determinações sociais, geográficas e biológicas. Hoje, se tentamos recuperar a instância autoral, devemos lembrar que ela passa, necessariamente, por um cruzamento entre as condições de produção e recepção de uma determinada obra.

Há, aí, um novo sujeito. Quando nos referimos a Caio Fernando Abreu, para utilizar o mesmo exemplo, não estamos nos remetendo ao indivíduo, com suas experiências vivenciais, dramas pessoais ou contradições. Interessa-nos aquilo que *vaza, transborda* desse âmbito pessoal para o âmbito social e literário. E se vaza, adquire

uma nova forma, um novo contorno, ao incorporar na rolagem, na corrente, elementos que impedem de uma vontade individual ou de um projeto estético.

Em busca de um lugar para esse sujeito, Eneida Maria de Souza relaciona-o às máquinas desejanças do sistema, utilizando-se de conceitos emitidos por Deleuze e Guattari<sup>5</sup>. Mas sua apreensão se mostra mais centrada na constituição de uma subjetividade relativa ao processo de enunciação, às condições de produção do texto. Isto é sublinhado, principalmente se levarmos em conta a reiteração constante das metáforas *máscaras* e *persona*. Esse sujeito que se dá em espetáculo, "ator, na cena enunciativa do discurso", mostra suas múltiplas faces, no entanto, para um espelho vazio.

Sob o ângulo da recepção, quando nos debruçamos sobre um texto literário, nosso olhar deflagra um processo no qual o autor/ator é apenas elemento de um novo sujeito que se constrói, que se faz por Agenciamento Maquínico, como o compreende Guattari, em sua conceituação de *máquina abstrata*:

"São montagens suscetíveis de pôr em relação todos os níveis heterogêneos que atravessam (...). A máquina abstrata lhes é transversal. É ela que lhes dará ou não uma existência de auto-afirmação ontológica. Os diferentes componentes são levados, remanejados por uma espécie de dinamismo. Um tal conjunto funcional será doravante qualificado de Agenciamento Maquínico."<sup>6</sup>

Compreendida dessa forma, a instância autoral se constitui a partir da recepção. O sujeito que se dirige a mim, que me vê, não é o mesmo que eu vejo. Meu olhar o modifica pelo acréscimo de sentidos que se fazem na rolagem da interlocução, uma vez que esse agenciamento é

<sup>5</sup> SOUZA, Eneida Maria de. Sujeito e Identidade Cultural. In: REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, Niterói, 1: março 1991.

<sup>6</sup> GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992. p.46.



"... de campo de possíveis, de virtuais tanto quanto de elementos constituídos sem noção de relação genérica ou de espécie."<sup>7</sup>

De que maneira, então, podemos apreender tal sujeito polifônico? A busca de relações entre a produção, texto e recepção pode nos levar a outro impasse, uma vez que o caráter *autopoietico* da máquina desejante nos coloca a mercê da precariedade de qualquer articulação crítica. No engendramento de sentidos, algo sempre (e novamente) *transborda* — e o que transborda é justamente nosso olhar sobre o objeto, que o modifica, o reterritorializa.

Se a publicação de *O Vampiro de Curitiba* potencializa e sublinha a máscara de um Dalton Trevisan "estranho" e arredio, bicho noturno e "flaneur" do "bas fond"; o mistério em torno da vida pessoal, cultuado pelo autor, redimensiona a leitura de seus textos. Ao percorrermos os vasos comunicantes entre essas três instâncias, ao mesmo tempo que fixamos um novo olhar, abrimos possibilidades para outros. Também nosso objeto nos olha e nos coloca a mercê de outros olhares.

O resgate da biografia se dá, então, pelo diálogo de múltiplas vozes que se misturam e se modificam na presença uma das outras. Se o texto nos fala, ele o faz para desencadear um transbordamento contínuo de sentidos. O sujeito/autor é, assim, uma imagem virtual, engendrada a partir da obra, do contexto de sua produção, do contexto de sua leitura. E, mais importante, a partir de um acúmulo: a sedimentação de fatos aleatórios, textos críticos, reações de leitores, alterações de metodologias analíticas.

À primeira vista, pode parecer que, ao efetuarmos esse último acréscimo, por meio de uma enumeração, estamos meramente repetindo o já mencionado no período anterior. Sim e não. Ao enumerarmos tantos elementos relativos ao contexto de leitura do crítico literário, estamos sublinhando o aspecto mutante e interativo. Se fixamos alguma imagem ao fim de um estudo, essa se assemelhará a uma mancha, provocada pela filtragem, pelo vazamento de sentidos através da porosidade da linguagem, que se assentará à superfície de nosso texto crítico. Vazamento contínuo.

---

<sup>7</sup> Idem, p.47.

# NOTA SOBRE GUIGNARD RETRATISTA

Teodoro Rennó Assunção\*

## RESUMO

Este ensaio breve trata, na primeira parte, do modo primeiro de circulação dos retratos pintados por Guignard e suas implicações críticas em uma economia de mercado monetarizada. A segunda parte tenta caracterizar, de modo geral, o gênero retrato em Guignard e problematizar suas relações com o desenho.

## RÉSUMÉ

Ce petit essai décrit, dans sa première partie, le mode premier de circulation des portraits peints par Guignard et ses implications critiques dans une économie monétaire de marché. La deuxième partie essaie de caractériser, de manière générale, le genre portrait dans la peinture de Guignard et de rechercher ses rapports avec le dessin.

---

\* Professor de Grego na UFMG.

## 1. O RETRATO-DÁDIVA

A suposição de que a invenção de um meio mecânico de reprodução da imagem pudesse eliminar a demanda de retratos a óleo é um equívoco. A fotografia certamente amplia o conceito do gênero 'retrato' assim como democratiza, por seus custos mais baixos, o acesso a ele. Mas simultaneamente ela redefine o retrato pintado como artigo de luxo, cujo valor não reside apenas nas qualidades pictóricas — que poderiam ser apreciadas numa boa reprodução — mas sobretudo no fato de ser único e insubstituível. Na tradição pictórica brasileira a função de retratista está presente em um Visconti, e ela chega a ser exclusividade em Augusto Petit, que curiosamente já trabalhava a partir de fotos<sup>1</sup>. Há, portanto, no retrato pintado um elemento de autenticidade que desvaloriza a cópia analogamente ao que ocorre com as jóias. Este elemento na pintura seria definido pela assinatura e, em caso de dúvida, pela análise estilística dos "experts". O seu caráter único e, se for o caso, sua representação plástica do proprietário criam — para além do valor de mercadoria que pode ser alto se o artista for bem cotado — um valor simbólico que sinaliza quase heraldicamente o status social de um indivíduo ou de uma família.

Guignard parecia consciente deste a mais no valor do retrato na medida em que muitas vezes o utilizava para retribuir favores de amigos e famílias que o acolhiam, favores cuja carga afetiva deveria tornar incômoda uma contabilização monetária ("Geralmente as pinturas que ele fazia em casa de pessoas de Belo Horizonte, Itatiaia e outros lugares, representavam um modo de agradecer a hospitalidade

---

<sup>1</sup> Depoimento de José Maria dos Reis em *A modernidade em Guignard* (org. Carlos Zilio). Rio de Janeiro: Ipiranga, 1983; p.141. Ver também, para um aprofundamento da questão da invenção e disseminação da fotografia, os seis primeiros capítulos de *Fotografia e Sociedade* de Gisèle Freund (trad. P.M.Frade); Lisboa: Vega, 1989.

recebida". Depoimento de Lúcia Machado de Almeida)<sup>2</sup>. Semelhantemente ele pode ter trocado por retratos a simples presença de belas modelos, das quais a contemplação contínua se tornava possível no momento de posar. ("Para poder ter contato com as mulheres, cada vez que ele ia a uma festa oferecia um retrato para cada garota que aparecesse, e no fim tinha diversas garotas". Depoimento de Santiago Americano Freire)<sup>3</sup>.

A idéia, no entanto, da pintura como instrumento de aceitação social e sexual, confirmável biograficamente pelo aspecto físico monstruoso do pintor e sua conseqüente rejeição, deve ser contraposta a do contato humano e do desejo de retribuição como meios de realização da pintura. ("Ele gostava de fazer retratos das moças porque dizia que a beleza precisava ser registrada". Depoimento de Wilde Lacerda)<sup>4</sup>. Pois como anota com pertinência Ronaldo Brito: "O alegre e infeliz alcoólatra de lábio leporino era um pintor, com problemas de pintura, às voltas com a realização de um estilo"<sup>5</sup>.

E se os retratos eram mais dados, presenteados do que vendidos, não nos parece feliz a expressão de Frederico Moraes ao considerá-los "o papel-moeda" com que Guignard pagava neste sistema de trocas<sup>6</sup>. Pois a dificuldade está justamente aí: na conversão do quadro em dinheiro. Objetivamente ela coincide com um momento ainda muito precário e incipiente de formação de um mercado de arte moderna no Brasil, marcando a quase impossibilidade de existência do ofício e do lugar social do artista. Mas ela é reforçada pela recusa desviante de Guignard em aceitar os cálculos de equivalência, como se a marcar a natureza irredutível de uma obra de arte em que seu ser foi comprometido. Vendê-la seria realizar a sua utilidade, subordiná-la à conservação da existência. Dá-la é um modo de reafirmá-la como um

<sup>2</sup> ZILIO, Carlos (org.) *A modernidade em Guignard*, Rio de Janeiro: Ipiranga, 1983; p.144.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.150.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.155.

<sup>5</sup> BRITO, Ronaldo. "Só olhar" no já citado *A modernidade em Guignard*, p.11.

<sup>6</sup> Depoimento de Frederico Moraes. *Ibidem*, p.134.

fim não subordinável, resultado de uma entrega incondicional<sup>7</sup>. Por outro lado, seria ingenuidade nossa crer numa total ingenuidade do pintor quanto ao possível valor de mercado de seus quadros. ("Estava uma vez comigo em Ouro Preto e leu uma notícia no jornal do Rio que dizia se poder trocar dois Di por um Guignard. Então ele disse: 'Está vendo como eu estou ficando importante?' Depoimento de Wilde Lacerda)<sup>8</sup>. Resta portanto a indagação pelas razões de um comportamento na troca cujo efeito (e como que o objetivo), se mensurável economicamente, era uma perda e não o lucro. Comportamento característico que permeava outros momentos e relações de sua vida, não sendo exclusivo apenas às suas doações de retratos. ("Quando vendia um quadro por cinco mil cruzeiros — o que equivalia a dois salários mínimos naquela época — gastava imediatamente. (...) Às vezes me pedia dinheiro emprestado (...) mas nunca me pagou. Vinha então com um presente que valia muito mais que a quantia que eu lhe tinha emprestado: uma caixa de lenços, ou um perfume francês, ou ainda uma braçada de rosas. Não se esquecia do que devia, mas pagava de outra maneira..." Depoimento de Celina Ferreira)<sup>9</sup>. Haveria coerência possível neste modo de funcionar, absurdo segundo a racionalidade do capitalismo?

A hipótese patológica do "infantilismo", que assinala bem a renúncia à felicidade no sacrifício aos valores trabalho/dinheiro para a constituição do adulto, é tão ideológica quanto o adocicado eufemismo de considerar o artista um "santo", desprendido de qualquer interesse próprio. A amnésia constante do artista quanto ao valor do dinheiro funciona — sintoma avesso — como memória inconsciente de um sistema de trocas, comum a várias sociedades ditas "primitivas", segundo a demonstração já clássica de Marcel Mauss em seu "Ensaio sobre o dom", sistema em que se realiza o consumo do excedente — nunca acumulado — através de presentes que obrigam a contrapresentes sempre mais vultuosos que os recebidos, formando uma cadeia cujo horizonte é a perda e não o ganho material. O que se ganha

<sup>7</sup> Ver BATAILLE G. "La noción de gasto" in *Obras escogidas* (trad. J.Jordá); Barcelona: Barral, 1974.

<sup>8</sup> *A modernidade em Guignard*, p.154.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.129.

é a honra de ter sido generoso, única marca social reconhecível de riqueza. Aquele que dá mais, sem que a retribuição o torne devedor, exerce através do crédito um incontestável poder sobre o a ele devedor donatário. E "a coisa recebida como dom (...) liga mágica, religiosa, moral e juridicamente o doador e o donatário. Vindo de uma pessoa, fabricada ou apropriada por ela, e sendo dela, confere-lhe poder sobre o outro que a aceita"<sup>10</sup>. Donde, segundo M. Mauss, a ambigüidade de sentido nas línguas germânicas da palavra *gift*, "veneno" em alemão, "presente" em inglês.

E onde residiria o "veneno", o poder encantatório deste presente que é o retrato? Para o grupo específico de donatários-proprietários residiria na dívida de reconhecimento sempre manifesto nas estórias que perpetuam a memória da personagem Guignard. Para o conjunto dos proprietários, na qualidade pictórica, hoje não mais dissociável do alto valor de mercado, que os torna ciosos da conservação e exibição da obra que assim dura, mantendo nela a existência do seu autor já desaparecido. A honra, pois, não está somente no ato de dar mas na qualidade, no valor do que é dado. E o fim último não-confesso desta "troca" é para o artista ser lembrado, "imortalizado" através do dom. Seu interesse, portanto, não é nem um pouco insignificante, ainda que não seja mensurável monetariamente e por isto desprezível para materialistas grosseiros.

Infelizmente, porém, não cremos ser neste caso adequado, do ponto de vista do método, deduzir diretamente a qualidade pictórica do retrato da história de sua produção: se feito segundo a iniciativa autônoma do pintor — para ser dado — ou se feito sob encomenda — para ser vendido. Para Frederico Morais, o primeiro tipo, espécie de fruto de uma amizade, e a grosso modo coincidente com uma primeira fase da pintura de Guignard que iria até meados dos anos 50, seria esteticamente melhor do que o segundo, em que era comum o desconhecimento do caráter do retratado e o trabalho sob pressão externa<sup>11</sup>. Muito menos o suporte deverá ser critério: a tela de madeira — preparada pelo próprio pintor — que corresponderia ao

<sup>10</sup> MAUSS, Marcel. "Gift-gift" in *Ensaio de sociologia* (trad. L.J. Gaio e J. Guinsburg); São Paulo: Perspectiva, 1981.

<sup>11</sup> Ver MORAIS, Frederico. *Guignard*; São Paulo: Novo Mundo, 1974; p.77 e 78.

primeiro tipo ou a tela de pano correspondente ao segundo. Talvez nem exista mesmo um critério geral que possa prescindir da análise de cada retrato em confrontação com os outros. O mais difícil ainda é decidir, fundamentando o ato de modo não arbitrário, o que é bom e o que é ruim neste setor tão desigual da obra de Guignard, juízo que escapa aos propósitos e dimensões deste trabalho. Podemos, quando muito, mas sem julgá-las esteticamente, reconhecer duas grandes fases na obra do pintor, como fez Carlos Zilio ao sugerir que "em linhas gerais (...) seu trabalho tendeu de uma pintura realizada por cores rebaixadas e matéria densa, onde as formas são delineadas por um traço preto, para uma pintura de cores intensas, com a tinta liquefeita, sendo que os contornos, quando assinalados, o são ligeiramente e por meio da cor"<sup>12</sup>.

## 2. PINTURA E GÊNERO

É a partir dos retratos que se pode colocar exemplarmente a questão das relações entre o desenho e a pintura de Guignard, tendo o desenho (lápiz, bico de pena) sempre coexistido com a pintura enquanto gênero autônomo. Da idéia do desenho como fundamento da pintura figurativa só seria aceitável a interpretação não-litera que tomasse aquele como adestramento da mão, exercício, condição para esta, pois Guignard "não usava o desenho como esboço, já pintava diretamente, desenhando com a própria cor"<sup>13</sup>. Se, porém, não mais visarmos a execução, torna-se possível pensar esta pintura ainda como algo estruturado pela linha, mas não uma linha que antecede a cor, criando uma estrutura que esta irá apenas preencher,

<sup>12</sup> ZILIO, Carlos. "Com a cabeça nas nuvens" in *A modernidade em Guignard*, p. 19.

<sup>13</sup> Depoimento de Wilde Lacerda. *Ibidem*, p. 155. Neste depoimento há uma descrição do preparo por Guignard das telas de madeira com cola de peixe e alvaiade, mistura que funcionava como mata-borrão tornando seca sua pintura. Há ainda uma descrição da gênese de um quadro de Guignard, descrição que complementa a série de fotos que documentam a criação do "Retrato de Genita", nas p. 71 a 74.

uma vez que a própria linha já é cor. O efeito é o de um grafismo "enxuto", "sem adjetivação de espécie alguma"<sup>14</sup>. E o quadro já começa a emergir, para além da figura, como composição de cores. Donde a importância da relação entre figura e fundo. Na figura se destaca, além do rosto cuja cor da pele varia um pouco segundo os outros elementos, a superfície de cor representando o vestido, camisa ou paletó. O fundo, que compõe cromaticamente com rosto e veste, pode ser cor pura ou assumir a figura diversa de um ornamento ou paisagem. Neste último caso, o rosto perde um pouco do foco único e ostensivo. De qualquer modo a resolução é antes pictórica do que psicológica em um gênero apto a literalização<sup>15</sup>.

Não há, no entanto, como negar a permanência da representação e nela a de um referente externo: o mundo real ou dado, que ela irá não mais do que transfigurar pela imaginação, o que justamente impediria considerar a linguagem de Guignard como "moderna no sentido rigoroso do termo"<sup>16</sup>. Por outro lado, isto não nos obriga a vincular a avaliação dos retratos (enquanto pintura) ao conhecimento prévio do retratado, conhecimento por exemplo improvável para grande parte dos que nasceram na década de 60. Ou que, no caso de possível o contato com o modelo envelhecido, permitiria quando muito perceber com mais nitidez as diferenças operadas pelo tempo. A semelhança, se semelhança há, é de outra ordem e estaria, no limite, expressa pela seguinte estória sobre Guignard: "Quando o retrato não ficava muito parecido ele dizia: 'daqui a cem anos quem vai dizer que não é parecido'..."<sup>17</sup>.

Caminho mais adequado é entendermos o retrato como um construto, mesmo do ponto de vista estrito da figuração, isto é, algo construído a partir de escolhas como a distância, a posição e o recorte. Frederico Moraes resumiu com argúcia algumas características constantes e básicas:

---

<sup>14</sup> Depoimento de Amílcar de Castro. Ibidem, p.124. Neste depoimento, Amílcar insiste em dizer que "Guignard foi mais desenhista do que pintor".

<sup>15</sup> Ver BRITO, Ronaldo. Op.cit. Ibidem, p.12.

<sup>16</sup> Idem, p.11.

<sup>17</sup> Depoimento de Santiago Americano Freire. Ibidem, p.151.



"1. Guignard representava seus modelos, de um modo geral, a meio corpo (rosto e tórax) ou 1/3 (apenas rosto), colocando-o de frente para o espectador. O rosto (...) ocupa um ponto pouco acima do centro da tela (...)

2. Seus modelos olham fixamente para o espectador (...), raramente 'têm' as pálpebras baixas ou 'olham' para um ponto indefinido"<sup>18</sup>.

O espectador, portanto, é chamado a olhar os olhos do retratado e pode muitas vezes se sentir olhado pelo quadro. Trata-se de uma ilusão comunicativa produzida pela extraordinária habilidade do pintor em representar o conteúdo de vida do olhar, vida esta que parece às vezes vibrar também numa tênue e indecisa aura perfazendo o contorno da cabeça. E aqui é impossível furtar-se a uma referência temporal ao modelo, pois, este conteúdo de vida manifesto pelos olhos é sempre singular e diferenciado segundo o momento, não sendo exprimível por nenhuma receita técnica nem meta ideal predeterminadas<sup>19</sup>. A sensação de existência só se deixa captar na conformação plástica única e instantânea de um ente particular.

---

<sup>18</sup> MORAIS, Frederico. Op.cit., p.78.

<sup>19</sup> O retrato ocupa, com cerca de 300 quadros, a maior parte da produção de Guignard. Tendo dito — em questionário organizado em 1948 por Carlos Galvão Krebs — preferir entre os motivos o retrato e a paisagem, ele irá responder da seguinte maneira à pergunta pelas razões desta preferência: "O retrato sendo mais difícil e interessante". (*A modernidade em Guignard*, p.33).

