

LUIZ CLAUDIO VIEIRA DE OLIVEIRA
MARIA NAZARETH SOARES FONSECA
ORGANIZADORES

28/30

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. 28-30

p. 1 - 176

1994 - 1995

COMISSÃO EDITORIAL

Dirce Cortes Riedel
Haroldo de Campos
Maria Luíza 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) 449-5132

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

Anual

Título anterior: Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura, 1988
- números ímpares: Ensaios de Lingüística - números pares: Ensaios
de Semiótica

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

CDD 801

CDU 82

APRESENTAÇÃO

Uma revista de Semiótica, por seu objeto, abre-se para várias tendências e manifestações críticas. Este é o espírito de *Ensaaios de Semiótica*, em seus números 28 e 30. A temática inicial proposta “Nações e fronteiras literárias”, desenvolvida em vários artigos, e correspondente ao número 28, concorre com outros temas, relativos ao número 30, que se enquadram nas diversas linhas de pesquisa do Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura. Esta diversidade favorece o diálogo salutar com pesquisadores de outras instituições do país e do exterior.

Agradecemos à Pró-Reitoria de Pesquisa da UFMG, pelo financiamento concedido, ao Centro de Extensão da FALE, que tornou possível a edição destes números e à Diretoria da FALE, pelo empenho dispensado.

Com a publicação dos números 28 e 30 estamos dando continuidade aos Cadernos de Teoria da Literatura; *Ensaaios de Semiótica*, assegurando um espaço de publicação importante para pesquisadores e mantendo, já por tantos anos, a história destes Cadernos.

Luiz Claudio Vieira de Oliveira
Maria Nazareth Soares Fonseca



SUMÁRIO

REPENSANDO O USO DA TRADUÇÃO NO CONTEXTO DA LITERATURA PÓS-COLONIAL: Sri Aurobindo, autor indiano	07
<i>Carlos Alberto Cohn</i>	
JEITOS DO BRASIL	15
<i>Eneida Maria de Souza</i>	
O PAPEL DO INFLUENCIADOR NAS HISTÓRIAS DE <i>ASTÉRIX</i>	27
<i>Ida Lúcia Machado</i>	
ESCRITA E PODER: Configurações do escritor no romance latino-americano	41
<i>Ivete Lara Camargos Walty</i>	
UMA POÉTICA DE RELAÇÕES: O estruturalismo na obra de Octavio Paz	61
<i>Maria Esther Maciel</i>	
UM JOGO DE CARTA JAMAIS ABOLIRÁ O ACASO SOBRE LEITURA E ADIVINHAÇÃO	67
<i>Maria Inês de Almeida</i>	
IDENTIDADE NACIONAL NA LITERATURA BRASILEIRA	73
<i>Maria José Somerlate Barbosa</i>	
DRUMMOND CORTA O BARALHO	95
<i>Maria Luiza Ramos</i>	
IMAGENS, IMAGINÁRICO: Literatura e realidade cultural	117
<i>Maria Nazareth Soares Fonseca</i>	
PÁTRIA AMADA, PÁTRIA AMARGA: Momentos da idéia de nação	133
<i>Maria Zilda Ferreira Cury</i>	

CONTOS OU CRÔNICA:

A questão do gênero (Fernando Sabino e Jô Soares) 143

Monica Rector

PROUST E A PINTURA: A visão da crítica 153

Nancy Maria Mendes

A INTERAÇÃO SUJEITO-LINGUAGEM EM LEITURA 163

Regina Lúcia Péret Dell'Isola

O BAILE OU A DISSEMINAÇÃO 171

Leira Casa Nova

REPENSANDO O USO DA TRADUÇÃO NO CONTEXTO DA LITERATURA PÓS- COLONIAL: SRI AUROBINDO, AUTOR INDIANO

RESUMO

O trabalho busca localizar a atividade tradutória de Sri Aurobindo dentro de uma literatura pós-colonial. Duas questões são consideradas: 1) Sob que perspectiva literária atuou, enquanto tradutor, Sri Aurobindo? 2) Para quem traduziu Sri Aurobindo?

ABSTRACT

This article aims at placing the translational activities of Sri Aurobindo in a post-colonial literature. Two problems can thus be faced: 1) Under which literary perspective has Sri Aurobindo translated? 2) To whom has Sri Aurobindo translated?

Diante do número crescente de trabalhos¹ sobre o tema “tradução”, torna-se, às vezes, necessário tomar uma distância do objeto de estudo e perguntar-se, de maneira um tanto heideggeriana: “Tradução – o que é isto?” O estranhamento instaurado por esta questão pode levar-nos a terras distantes e a autores aparentemente exóticos. A Índia tem, nesse sentido, se revelado, para muitos, como o repositório de olhares esperançosos de um cansado mundo ocidental². Segundo Chenet³

O imaginário da Índia participou há muito tempo do velho sonho de um estado ideal ou nascente da humanidade, que um sfumato propício situava em um continente longínquo que mergulhava suas raízes na noite dos tempos (...) é, no mínimo, surpreendente constatar-se que esse imaginário das origens continua a exercer seu fascínio sobre autores contemporâneos⁴.

O aproximarmo-nos de autores do mundo oriental constitui-se, então, em uma tentativa de quase filiação a uma genealogia frutuosa, talvez, de uma “nostalgia do sagrado”, na expressão de Pageaux.⁵ Dentre os autores que escrevem em inglês na Índia, Sri Aurobindo (1872-1950) aparece, para os estudos da tradução, como um autor de interesse, pelas circunstâncias em que exerceu seu ofício e pela pura quantidade de sua obra literária. Ele aprendeu a língua inglesa como falante nativo, no período em que residiu na Inglaterra, dos sete aos vinte e um anos de idade, que incluiu estudos literários em Cambridge. Suas obras completas, em trinta volumes, apresentam, no volume 8, traduções de diversos autores clássicos indianos⁶ e, nos volumes 28 e 29, a tradução recriadora do poema “Savitri”, contido no épico sânscrito *Mahabharata*. É a tradução deste último poema, realizada durante décadas e acelerada nos últimos anos de vida de Sri Aurobindo, que aqui nos interessará⁷. Trata-se, então, de levantar hipóteses que

respondam a duas perguntas: sob que perspectiva literária atuou, enquanto tradutor, Sri Aurobindo? Para quem traduz Sri Aurobindo?

Como primeira colocação deste trabalho, apresenta-se o fato de ter sido Sri Aurobindo um escritor pós-colonial *tout court*. Ashcroft⁸ usa o termo *pós-colonial* para “cobrir toda a cultura afetada pelo processo colonial, do momento da colonização até os dias de hoje”. Diante do interesse do conceito para os objetivos do trabalho, vale demorarmos um pouco sobre o que seja “pós-colonialismo”. Niranjana⁹ descreve o discurso colonial como “o corpo de conhecimentos, modos de representação, estratégias de poder, leis, disciplina etc., que são empregados na construção e dominação de sujeitos coloniais”. Segundo essa autora, seria ingênuo acreditar que a transferência de poder marca o fim da dominação¹⁰. Ela continua através do discurso colonial¹¹. Fazendo uma reflexão que abarca a literatura indiana em inglês do século 19 até os dias de hoje, Machwe, em saborosa formulação¹², reconhece a persistência de atitudes colonizadas no contexto indiano:

Quando as relações indo-britânicas estavam no auge, todos os nomes próprios e instituições da Grã-Bretanha sofreram imitação. Estavam na moda. Quando os Estados Unidos eram nossos maiores fornecedores de ajuda e absorviam nosso êxodo de cérebros, inúmeras vulgaridades ianques penetraram em nossa literatura e artes, mesmo que inconscientemente. Quando a Rússia era nossa maior aliada, os hotéis 'Tashkent', Teatros do Povo, Dramas da classe Operária e até 'Vodka e Borsh' tornaram-se presentes em toda parte. Na verdade, nossa liberdade nas artes e literatura é determinada por considerações externas. O adágio feudal [em sânscrito] ainda é válido: *Yatba Raja tatba Praja* (Tal rei, tal súdito).

Introduzindo uma nuance nessa discussão, Niranjana reconhece que, embora muitos críticos do imperialismo descrevam as sociedades do Terceiro Mundo contemporâneo como 'neocoloniais', o termo *pós-colonial* pode ser empregado para não minimizar as forças que trabalham contra a dominação colonial e neocolonial nessas sociedades. E frisa: “Tenho em mente especialmente o contexto indiano”¹³. Spivak, contudo, lembra que a utilização dos termos *colonial*, *pós-colonial* é “estratégica”, mesmo que tenhamos de dar a esses termos uma essência: “Não é possível, dentro do discurso, escapar totalmente à essencialização”¹⁴.

Isto posto, voltemos-nos para o estudo de Sri Aurobindo enquanto autor pós-colonial., mostrando, em primeiro lugar, como o caráter revolucionário em potencial da tradução pode ser ativado, o que já está explícito em Vieira¹⁵. Jacquemond¹⁶ distingue dois tipos ideais de tradução correspondentes a dois

mentos sucessivos do encontro cultural: o momento colonial e o momento pós-colonial. Para esse crítico, trata-se de dois tipos ideais, que não correspondem necessariamente à colonização ou à descolonização política. Niranjana¹⁷, a esse respeito, vê a tradução “como uma prática que dá forma às relações assimétricas de poder que operam sob o colonialismo, tomando também forma dentro delas”.

Agora, a tarefa de repensar os “usos” da tradução se apresenta sob a forma de: “reinscrever seu potencial como estratégia de resistência”¹⁸. A autora argumenta que, ao considerar a tradução, pode-se compreender melhor a força persistente do discurso colonial, aprendendo-se também a subvertê-lo. Segundo Niranjana, a palavra *tradução* é usada não apenas para indicar um processo interlingual, mas para nomear toda uma problemática¹⁹. Essa última observação de Niranjana parece-me ser de valor para uma abertura, no sentido de abranger-se todo um leque de possibilidades de “estratégias e resistência” que, sob uma visão mais estrita de tradução, passariam despercebidas. Tal é o caso, a meu ver, do poema épico *Savitri*. O poema, apresenta-se como que uma “explosão” dos horizontes limitados da experiência de tipo colonial na qual a Índia atuou apenas como elemento portador de elementos culturais. Ao traduzir *Savitri*, apropriando-se da língua inglesa, Sri Aurobindo universaliza a lenda hindu, desenhando, assim, um amplo painel de possibilidades de resistência ao neocolonialismo. Uma das preocupações principais de outro trabalho meu²⁰ é a identificação, em Sri Aurobindo, de uma busca do centro (hindu), que se traduz na composição de *Savitri* (aceitando-se, como ponto de partida, que o sujeito está essencialmente centrado, no sentido de que ele não é esquizofrênico ou psicótico). Essa busca de um centro corresponde ao que Mignolo²¹ identifica como tentativa, no discurso pós-colonial, de construção de um lugar de enunciação alternativo (alternative locus of enunciation). Uma motivação acessível para essa busca de um centro decorre da situação, já descrita por Sheila Perrone-Moisés²² daquele que está “pouco à vontade – como todos nós – em seu lugar geográfico e histórico”. Ashcroft, contudo, reconhece que a abrogação do centro imperial não acarreta a construção de um novo centro, uma vez que “sem ‘centro’, o marginal torna-se o constituinte alternativo da realidade”²³. Ele ilustra essa afirmação através do recurso ao romance de Janet Frame *The Edge of the Alphabet*. Um de seus personagens, Toby, originário da Nova Zelândia, viaja a Londres “para encontrar seu ‘centro’ (to find his ‘centre’). Desejando ver um circo/círculo, ele toma o ônibus para Picadilly Circus (isto é, a imagem arquetípica do centro do império, por sua localização central em Londres). Descobre, então, que não há um circo que possa ser visto. Para Ashcroft²⁴ “a ilusão de Picadilly Circus símbolo da ficção da centralidade...”.

Uma outra questão que aqui se levanta é aquela que diz respeito ao destinatário da literatura feita por Sri Aurobindo, enquanto tradução. Com efeito, em um certo sentido, o labor tradutório de Sri Aurobindo seria, para os indianos, desnecessário, uma vez que eles têm acesso às obras do *corpus* traduzido (extraído dos épicos clássicos e de Kalidasa) em sânscrito ou nas línguas indianas. Vê-se então como a tradução se coloca enquanto uma afirmação perante o colonizador. Na verdade, trata-se de um jogo duplo. Ao colocar *Savitri* em inglês, Sri Aurobindo está universalizando a cultura indiana, ao trazer algo muito característico do hinduísmo para um novo contexto linguístico-cultural²⁵. Também, ao anglicizar *Savitri*, ele está indianizando a língua inglesa. Por outro lado, como reconhece Machwe²⁶, muito pouco da literatura indo-inglesa é traduzido para as línguas indianas, com exceção dos poemas de Sri Aurobindo! Com efeito, de minha própria experiência, posso dizer que chama a atenção, nas duas livrarias de Pondicherry, Índia, a quantidade de títulos de Sri Aurobindo publicados em inglês e nas mais diversas línguas indianas, à venda lado a lado nas prateleiras. A rigor, isso mostra uma consciência do “potencial revolucionário” da tradução enquanto estratégia de resistência ao discurso colonial por parte dos responsáveis pelo legado literário de Sri Aurobindo: expor tantas traduções nas línguas locais ao lado do texto em inglês constitui-se em um ato político. Reflete-se aqui também uma consciência da necessidade de controle dos meios de comunicação²⁷, através da vigorosa atividade de publicações por parte da editora do Ashram Sri Aurobindo. Esse fato torna-se mais marcante se atentarmos para uma realidade na qual o mercado editorial na Índia mostra uma situação em que as editoras locais sofrem a concorrência de subsidiárias de poderosas editoras de países do mundo anglofone (p. ex., *Oxford University Press*, *The Macmillan*, *Cambridge University Press*). Essas publicam livros, cujas edições apareceram primeiro em seus países-sede. Em resumo, a atribuição estratégica do título de autor pós-colonial a Sri Aurobindo mostra-se fundamentada, diante do que foi exposto nesse trabalho sobre a tradução em sua obra.

NOTAS

Este trabalho deriva de minha tese de doutoramento, apresentada à UFMG em 1994, tendo por título: "Sabor e Som: Sri Aurobindo, tradutor indiano (a busca de um centro em *Auroville* e *Savitri*)".

No dizer de André Bareau: "Rever l'Inde...on devrait plutôt dire: "Rever les Indes", ant elles sont nombreuses et surtout différentes les unes des autres.

CHENET, Sublime et monstrueuse: l'Inde au miroir de la littérature contemporaine, p.75.

Esta tradução e todas as demais são de minha autoria.

PAGEAUX. Da literatura comparada à teoria literária: elementos de reflexão, p. 12.

Do sânscrito, ele traduziu o *Meghadutta* de Kalidasa (o manuscrito da tradução perdeu-se) e, também desse autor clássico, o *Vikramorvasie*. De Bhartrihari, o *Nittibataka*. Também traduziu muitos versos líricos de Chandidas, Vidyapati e muitos outros poetas de Bengala.

Os 700 versos da lenda de Savitri no Mahabharata sânscrito transformam-se, nas mãos de Sri Aurobindo, em um épico de 24.000 versos, não havendo diferenças fundamentais no enredo básico.

ASHCROFT, *The Empire Writes Back*, p. 2.

NIRANJANA. *Siting Translation*, p. 7.

Idem, *ibidem*.

NIRANJANA. *Siting Translation*, p. 7n.

MACHWE. *Modernity and contemporary Indian literature*, p. 139.

NIRANJANA. Idem, *ibidem*.

SPIVAK. *The post-colonial critic*, p. 51.

VIEIRA. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. *passim*.

JACQUEMOND. Translation and cultural hegemony: the case of French-Arabic translation, p. 155.

NIRANJANA. *Siting Translation*, p. 2.

Ibidem, p. 7.

Ibidem, p.8.

Gohn, *Sri Aurobindo, tradutor Indiano*.

MIGNOLO. Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism? p. 124.

PERRONE-MOISÉS. *Flores da Escrivania*, p. 124.

ASHCROFT. *The Empire Writes Back*, p. 104.

Ibidem, p. 109.

⁶ Ashcroft (p. 33) retoma a expressão de Salman Rushdie “the empire writes back” (que poderíamos traduzir como “o império contra-escreve” – para o centro imperial) em termos da afirmação de uma posição nacionalista que se proclama auto-determinada. Sri Aurobindo, ao apropriar-se da língua inglesa criativamente em *Savitri* estaria também contraescrevendo para o centro imperial.

² MACIWE. *Modernity and contemporary Indian literature*, p. 125.

⁷ Cf. ASHCROFT. *The Empire Writes Back*, p. 78.

BIBLIOGRAFIA

- ASHCROFT, Bill. *The Empire Write Back: theory and practice in Post- Colonial Literature*. London: Routledge, 1989.
- CHENET, François. Sublime et mosntrieuse: l'Inde au miroir de lq littérature contemporaine. *Corps Écrit*, 34, Rêver l'Inde. PUF, 1990, p. 75-84.
- GOHN, Carlos Alberto. *Sabor e Som: Sri Aurobindo, Tradutor Indiano* (A busca de um centro em Auroville e Savitri). Tese de Doutorado inédita. Belo Horizonte: UFMG, 1994.
- JACQUEMOND, Richard. Translation and cultural hegemony: the case of French-Arabic translation. In: VENU'U, Lawrence (ed) *Rethinking Translation: discourse, subjectivity, ideology*. London: Routledge, 1992.
- MACWE, Prabhakar. *Modernity and contemporary Indian literature*. New Delhi: Chetana Publications, 1978.
- MIGNOLO, Walter D. Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism? *Latin American Research Review* 28, no. 3, Albuquerque: University of New Mexico, 1993, p. 120- 134.
- NIRANJANA, Tejaswini. *Siting Translation: history, post- structuralism and the colonial context*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. Da literatura comparada à teoria literária: elementos de reflexão. *Revista Tempo Brasileiro* vol 11, no. 28, Rio de Janeiro, jul-dez 1993, p. 114-115.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da Escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *The post-colonial critic: interviews, strategies, dialogues*. HARASYM, S (ed), New York: Routledge, 1990.
- SRI AUROBINDO. *Savitri*. Sri Aurobindo Birth Centenary Library, vol. 28,29. Pondicherry, 1972.
- VIEIRA, Else Pires. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Tese de doutoramento inédita. Belo Horizonte: UFMG, 1992.

JEITOS DO BRASIL

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo interpretar a obra de Caetano Veloso no interior dos movimentos culturais surgidos nos anos 60 no Brasil e no mundo. A realização de um recorte analítico tem por base a escolha de temas ligados à idéia da construção de imagens de Brasil através de manifestações artísticas próprias da cultura de massa e à sua relação com a América Latina.

RÉSUMÉ

Cet article a pour but l'interprétation de l'oeuvre de Caetano Veloso à l'intérieur des mouvements culturels qui ont eu lieu dans les années 60 au Brésil et dans le monde. La réalisation d'un approche analytique est basée dans le choix de thèmes liés à la construction d'images de Brésil par le biais de manifestations artistiques propres à la culture de masse et à son rapport avec l'Amérique Latine.

Quero ser velho, de novo
eterno, quero ser novo de novo.

Caetano Veloso

Aos meus alunos da graduação, que
me ensinaram a ver outros jeitos de
Caetano.

Ao se pensar na obra e na atualidade de Caetano Veloso no panorama da cultura popular brasileira, surge sempre esta questão: por que continua vivo o seu culto ao longo de várias gerações? Como falar de Caetano hoje, na universidade, e especificamente para estudantes da área de Ciências Humanas? Apresenta-se a figura deste compositor de forma semelhante ao ser cultuado e lido por diferentes olhares que o constroem a partir de referências temporais e vivenciais distintas? O que irá contribuir para que a sua obra seja objeto de trabalhos acadêmicos e de cursos monográficos nos vários currículos de Letras e de outras disciplinas da área de Humanidades?

Poderíamos levantar uma série de possíveis justificativas para tais questões. Vamos a elas. Em primeiro lugar, não causa mais espanto o fato de a Literatura Brasileira e, especificamente, a Poesia Brasileira, receber a música popular como parte integrante de seu cânone, embora essa atitude persista nos meios literários mais elitistas e conservadores. Em decorrência da abertura verificada nos estudos semiológicos e culturais, respectivamente a partir dos anos 60 e 80, a hegemonia da abordagem literária – voltada para a exclusividade de textos representativos da literatura – começa a ceder terreno para o caráter interdisciplinar e pluralista das manifestações artísticas.

Ninguém ignora a predominância, nos anos 70, da tendência pela pesquisa do texto poético tendo como base a música popular brasileira, e como objeto o papel representado pelas suas figuras mais eminentes: Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Torquato Neto, Milton Nascimento, entre outros.

A explicação para o deslocamento do enfoque estritamente literário para o musical era tributária da qualidade superior da produção poética realizada pelos letristas frente à produção literária da época. Os poetas consagrados pelo meio acadêmico não entravam na disputa pela conquista desse lugar, pois eram os inspiradores da maioria dos artistas. O momento poético apresentava-se, contudo, desprovido de nomes significativos e esse vazio criativo passa a ser preenchido pelos novos compositores, situados a meio caminho entre a criação musical e a literária. As frequentes parcerias realizadas entre compositores e poetas e o emprego de procedimentos mais elaborados na composição das letras constituíam os fatores principais para a valorização desta categoria artística. Ressalte-se ainda a forte inclinação literária que caracterizava a formação da maioria dos compositores, o que facilitava o intercâmbio entre as séries musical e poética. Guimarães Rosa, Clarice Lispector, João Cabral, Drummond, Fernando Pessoa, Oswald de Andrade e os irmãos Campos eram, ao lado de Gregório de Matos, Sousaândrade e outros, as leituras compartilhadas por uma geração de artistas surgida nos anos 60.

Pela primeira vez na história da música popular brasileira, as composições musicais caminhavam passo a passo com as criações revolucionárias dos movimentos literários de vanguarda no Brasil, como o Modernismo tardio, relido pelos poetas dos anos 60 e revitalizado através de novas produções. O cuidado em inaugurar uma linguagem inventiva e desprovida de clichês parnasianos ganha espaço na música a partir da bossa nova. Reconhecida como uma das maiores revoluções processadas na música popular do século vinte, o movimento conseguiu reunir o que de mais sofisticado existia na música americana – o jazz – com a simplicidade de seu texto poético. O predomínio de rimas pobres, tais como amor e dor, assim como a sedução do ritmo das ondas do mar traduziam a experiência cotidiana e feliz das cidades, ao lado da exaltação da natureza carioca e brasileira. No meio desta efervescência musical havia também lugar para as canções de protesto, que, pela voz do samba, retratavam a miséria e o potencial criativo das favelas – “eu sou o samba, a voz do morro sou eu mesmo, sim sinhô/ quero mostrar ao mundo que tenho valor/ eu sou a voz do terreiro”. O protesto vinha acompanhado do potencial de alegria e criatividade de uma população periférica, identificada pela simplicidade e alegria do samba, sua maior forma de expressão. Bons tempos aqueles, em que a favela manifestava a miséria através da música popular, e a violência urbana não havia ainda atingido a dimensão dos dias atuais.

Sem sombra de dúvida, o aparecimento de compositores como Chico Buarque e Caetano Veloso, em meados dos anos 60, inaugura um novo momento na história da música popular brasileira. No empenho de dar continuidade à vertente engajada do período e se insurgir contra o caráter “alienado” das letras da bossa nova, Chico Buarque se lança no cenário musical com o seu *Pedro pedreiro*. Introduz, ainda, novas propostas de composição poética as quais, desde as primeiras músicas, se inscrevem na forma de denúncia social, marca temática de grande parte de sua obra. Do ponto de vista melódico e quanto à ambientação de suas letras, reforça a tradição do samba boêmio de Noel Rosa, utilizando-se, contudo, de recursos linguísticos mais sofisticados.

Caetano, ao romper enfaticamente com o aspecto linear e tradicional da construção musical, é um dos grandes responsáveis pela revolução na história da música popular feita no Brasil. Na esteira literária da poesia cabralina e da experiência concreta, avança em relação aos seus contemporâneos, tanto do ponto de vista da estruturação de linguagem quanto da concepção melódica, além da maneira teatral e distanciada assumida na arte da interpretação. Ao se apropriar de recursos próprios da música pop, do rock, e, mais recentemente, do rap, Caetano universaliza o espaço da música popular brasileira, pela atenção conferida às manifestações artísticas da vanguarda estrangeira. Vencendo a barreira entre a música de massa, americanizada e considerada de gosto discutível, o compositor assume o desafio da guitarra elétrica e estoura nas paradas de sucesso, em 1967, com *Alegria, alegria*, um ano após o lançamento musical de Roberto Carlos, com a música *Que tudo mais vá pro inferno*. O violão, um dos símbolos de uma nacionalidade musical ligada à tradição, cedia seu lugar para outro tipo de instrumento, internacionalmente responsável pela diluição entre música estrangeira e nacional, cultura popular e cultura pop. A retomada do violão, nas interpretações contemporâneas, permite a releitura do seu papel na história da música popular, na medida em que não mais se busca uma possível identidade perdida dessa manifestação artística. Em contrapartida, essa tendência suscita reflexões sobre as diversas maneiras de se ouvir um som, sem exclusão dos mais sofisticados ou dos mais barulhentos, dos mais autênticos ou dos mais falsos. (Se é que ainda seria válida a discussão sobre questões ligadas à falsidade ou à autenticidade dos objetos culturais).

Em segundo lugar, a figura de Caetano representa uma unanimidade nos diversos meios acadêmicos e principalmente junto aos jovens, pelo fato de não só ter acompanhado os movimentos artísticos de seu país e do mundo, como por ter ultrapassado o âmbito da música popular, realizando uma obra que mantém pontos de interface com outras áreas, tais como a literatura, as artes plásticas e o cinema. Além disso, a sua relação harmoniosa e crítica com a cultura de massa rendeu bons frutos, seja na abertura de seu repertório,

seja na constituição de sua imagem profissional e pública. Considerado pela crítica e pela opinião da maioria da mídia um dos maiores astros da música popular contemporânea – um superastro, nas palavras de Silviano Santiago –,¹ esse lugar se justifica pela retomada inteligente e criativa dos empréstimos feitos à cultura de massa. Ao lado da criação de uma imagem pública consciente do caráter de representação e de pose que o seu lugar de superastro lhe permite, a carreira do intérprete e do compositor se alimenta dos inúmeros “jeitos” de interpretar a realidade nacional. Valendo-se ao mesmo tempo do experimentalismo ousado das vanguardas artísticas e da memória sentimental da tradição – quando reinterpreta músicas do repertório de compositores da velha guarda, tais como, Orlando Silva, Vicente Celestino, Dorival Caymmi, entre outros – rompe com a banalidade da descoberta do novo, inserindo-o no espaço aberto da história da cultura.

Semelhante postura irá assumir diante dos movimentos representativos da cultura de massa, vistos pela elite intelectual como de mau gosto e dotados de caráter alienado e conservador, como foi o caso da jovem guarda, representada pela figura, na época polêmica, de Roberto Carlos. Da mesma forma que era simpático aos ritmos musicais de uma América Latina, que, embora vivesse sob regimes ditatoriais, conservava ainda viva a sua força revolucionária. O bolero, o mambo, o cha-cha-cha e a salsa funcionavam como parte de um repertório que traduzia, para expressarmos numa linguagem mais contemporânea, o nosso pluralismo e diversidade cultural.

Em 1973, durante um show em São Paulo, Caetano Veloso canta com Oclair José – o famoso intérprete de “Pare de tomar a pílula” – a música “Eu vou tirar você deste lugar”, e é vaiado. Esse gesto configurava, na verdade, o espelho de preconceitos que uma platéia classe A representava diante da diferença cultural e do lugar monolítico do gosto social refletido nas predileções artísticas. Sua resposta à vaia foi justamente esta: “Não há nada mais Z do que a classe A.” A leitura pelo avesso do preconceito tentava, pelo menos, sacudir e tirar essa classe do seu lugar de platéia.

Por ocasião do lançamento do disco *Circuladô*, Caetano confirma a sua tendência em permanecer fiel aos princípios do Tropicalismo, ao se ver atraído pelas manifestações que compõem a heterogênea realidade cultural de um país. A natureza *kitsch* das músicas de bordel ou da música caipira, pautada pela releitura que hoje se processa das noções de *kitsch*, entre elas a de falso e de cafona, impede que alguém ainda se arvore a apresentar diferenças de qualidade artística entre as produções, desconhecendo-se o lugar social onde são produzidos tais preconceitos. Num depoimento à *Folha de São Paulo*, o compositor se expressa a esse respeito:

Aqui no Rio, nunca ouvi nenhuma música do *Circuladô* tocar no rádio. O rádio mudou muito. Acho interessante, porque

sou originariamente tropicalista e ouço a voz das coisas, um som hoje que parece vir predominantemente do curral ou do bordel. Gosto do som do curral, de canções tradicionais do Centro-Oeste, de Pena Branca e Xavantinho, dos grandes clássicos sertanejos gravados por Inezita Barroso. Eu mesmo quis fazer um curral em 1972, *A moda do peão paraguaio*. Quis fazer uma espécie de *Disparada* metafísica, que eu dedicaria ao Geraldo Vandré, mas depois abandonei a idéia. O som do bordel muitas vezes me atraiu. Nos anos 70, eu encerrava um show de joelhos com *Tenho ciúme de tudo*, um bolero cantado por Orlando Dias.²

Na esteira desta vertente tropicalista é que a importância de Caetano pode ser avaliada nos dias atuais, levando-se em conta não só o que o movimento representou para a compreensão de sua obra, como as repercussões detectadas em outras áreas. Dessa forma, será possível dimensionar de que maneira o artista vai construindo, ao longo de sua produção musical, os variados emblemas responsáveis pela configuração de imagens e “jeitos” de Brasil.

Importante ressaltar, como mola mestra da formação artística de Caetano, as figuras de dois baianos – João Gilberto e Glauber Rocha – patronos de sua poética e modelos de uma maneira especial, ao mesmo tempo apaixonada e crítica, de releitura da cultura brasileira.

Com João Gilberto aprende a experiência de uma nova música que destoava de tudo o que havia sido feita até então. Imita a sua maneira inovadora de interpretar, principalmente nos primeiros momentos de sua carreira, respeitando-se o rigor da desafinação e o tom baixo e introspectivo, ingredientes básicos do estilo requintado e único do artista e conterrâneo. Com João Gilberto recebe também a lição de que iria avançar em relação ao que havia aprendido e se aperfeiçoado, pois a bossa nova funcionaria como parâmetro ao canto paralelo que estava sendo entoado nos anos 60. Toda essa reverência fazia coro ao forte sentimento de *baianidad*, que irá provocar transformações importantes não só quanto ao deslocamento espacial do eixo da cultura musical brasileira como em direção ao reconhecimento da tradição dessa cultura. Para Caetano, no entanto, a importância de João Gilberto supera regionalismos e se impõe de forma absoluta no panorama musical do Brasil e do mundo.

O João Gilberto naquele momento fez realmente o que se pode chamar de uma revolução formal. Ele realizou uma forma completamente nova que era capaz de ser satisfatoriamente crítica em relação a toda história anterior da música brasileira e satisfatoriamente exigente com relação ao futuro. Na verdade,

depois desse acontecimento que se chamou de Bossa Nova e que eu teimo de chamar de João Gilberto (...) porque achava que o trabalho que todo o mundo estava fazendo, embora fosse muito interessante, rico e generoso, não dizia nada além do que o João Gilberto estava dizendo. Na verdade, tudo em corolário daquela realidade do João Gilberto.³

De Glauber Rocha, a infinita certeza de que a linguagem cinematográfica do Cinema Novo incitava à reconstrução de uma perspectiva múltipla e fragmentária das artes, um convite à politização desse intercâmbio e à revisão dos procedimentos estruturais da ficção realidade brasileira. *Terra em transe*, filme de 1967, representa, para Caetano, o deslanchar de uma nova concepção de arte cinematográfica, capaz de rasgar a partitura musical e transformá-la em pequenos fragmentos, dotados de outra linguagem. A leitura que Glauber realiza do Brasil e da América Latina – o Eldorado – permite a análise da realidade latino-americana através de recursos teatrais e operísticos, uma forma de alegoricamente interpretar o país. A teatralização do cinema acentuava o caráter de farsa política, transformada em alegoria e palco de um dos mais desastrosos acontecimentos brasileiros do século 20 – o golpe de 64.

Do ponto de vista temático, o fracasso do populismo e a derrota dos ideais democráticos fazem de *Terra em transe* uma das maiores reflexões político-formais do período, impressionando intensamente Caetano Veloso, a ponto de impulsioná-lo a criar o movimento tropicalista. A conscientização do caráter teatral do drama brasileiro se aliava à técnica de montagem do Cinema Novo, que irá se inspirar no cinema de Eisenstein e no imaginário mítico do cordel. Esses procedimentos irão compor a poética de Glauber: a sofisticação da montagem em fragmento e justaposição – própria das vanguardas do século vinte – e o caráter popular do cordel, representativo do que há de mais arcaico e tradicional na cultura brasileira. O confronto entre o processo de modernização, instituído como uma das metas do regime militar, e os valores mais arcaicos de uma sociedade, em estado de obediência e alienação, desencadeou a necessidade de se refletir sobre tudo isso.

Constrói-se, dessa forma, uma das estéticas mais significativas no cinema nacional e responsável por uma postura de uma arte terceiro-mundista assumida por Glauber, denominada a “estética da fome,” ao lado da defesa de um cinema produzido a partir de uma idéia na cabeça e uma câmera na mão.

Um dos procedimentos de maior impacto para a configuração da poética do Cinema Novo e sua importância para a compreensão dos outros movimentos que daí surgiram, é o recurso à alegoria. Esse recurso alegórico, caracterizado por Walter Benjamin como a fala da praça pública – *allos* =

outro e agoreucin = falar na ágora – remete ainda para um tipo de discurso que ultrapassa o sentido literal e atinge dimensões metafóricas. Calcada na dialética do fragmento e da particularidade, a alegoria se constrói de pedaços de sentido, que, ou tendem a atingir um efeito teleológico e totalizante, ou se reduzem à representação do fragmento como unidade significativa que se basta. *Deus e o diabo* seria o exemplo do primeiro tipo. *Terra em transe*, do segundo. Expressar-se alegoricamente, seja através de recursos imagéticos ou de linguagem, consiste, portanto, na politização e na atualização de um gesto que se pretende público e dotado de duplo sentido. Atingir o político pela fala ou pela imagem alegórica traduz um dos princípios básicos do discurso do Cinema Novo e do Tropicalismo.

Nas palavras de Ismail Xavier, no livro *Alegorias do subdesenvolvimento*, em que analisa pormenorizadamente as criações cinematográficas que se compõem de traços alegóricos, o Tropicalismo é analisado no interior das mudanças processadas nos anos 60:

Na interrogação, na pesquisa e na agressão, o tropicalismo de 68 se fez confluência de inspirações; enquanto experiência de montagem do diverso, trouxe múltiplas tradições para o centro da cultura de mercado. Abrangente em seu diálogo, afirmou uma poética muito peculiar que o auxiliou a cumprir esse papel de síntese, pois, no seu retorno a Oswald de Andrade, fez da intertextualidade o seu maior programa, completando, deste modo, o arco de reposições do Modernismo de 20 realizado no binômio 50/60. Com tal operação, a matriz digestiva da antropofagia como resposta à dominação é mobilizada em novo contexto cultural, bastante distinto daquele que recebeu o Manifesto de 1928. Agora, o campo de batalha é a mídia eletrônica, o cinema e todo um aparato industrial-mercantil efetivamente presente numa sociedade onde a modernização já cumpriu algumas etapas, explicou seus aspectos contraditórios e deixou claro que o avanço técnico não possui um teor libertário automático.

“O filme quis dizer “eu sou o samba”/ a voz do morro rasgou a tela do cinema”. No disco *Tropicália 2*, a homenagem ao Cinema Novo recupera uma estética que, embora não seja aquela que vigora até hoje, constitui o traço marcante de uma leitura alegórica da história cultural do Brasil dos últimos 30 anos. Assim, ou o cinema popular, que trazia o samba e o morro como recursos de construção nacional, apresentava como projeto a integração entre a música e o cinema, ou a nação era alegorizada pela apresentação que o cinema dela fazia, ao construir uma terceira imagem dela justaposição de takes cinematográficos e musicais: “e foi por isso que

as imagens do país desse cinema/ entraram nas palavras das canções.” Segundo Arnaldo Jabor, *Tropicália dois* pode ser visto e ouvido como um “samba-filme”, em que os acordes viram fotogramas, sessão de cinema de 30 anos que mistura arte e vida o tempo todo.⁴

Com base nessas constatações, a estética do Cinema Novo irá contribuir para a existência de uma das facetas mais ousadas e politizadas da estética do Tropicalismo: a simultaneidade espacial, pela diluição de barreiras geográficas e textuais, a mistura e o convívio da cultura rural, do sertão e da cidade, configurada pela sofisticação de Ipanema com a simplicidade do luar do sertão. A experiência com a cultura de massa – via televisão – torna mais politizado o processo de colagem, pela relação descontraída que se tem com esta cultura. Por essa razão, a interação com o aspecto *kitsch* dos fatos culturais desloca o preconceito frente às manifestações populares, produzindo simultaneidades de percepção entre a arte e a representação do imaginário e dos banais gestos da vida cotidiana: “você toma coca-cola/ eu bebo/ você bota a mesa/ eu como, eu como, eu como você”.

Exemplo marcante dessa estética é a música *Tropicália* – composição que assume o teor de manifesto do movimento – na qual a evocação do espaço carnalizado de Brasília funciona como a alegoria da nação, pela desconstrução dos limites regionais entre territórios sagrados do saber nacional. A repetição dos refrãos que dialetizam os pólos binários da cultura brasileira lembra o clima dos comícios e das saudações cívicas. Alegoricamente, é um convite à leitura do papel paradoxal e heterogêneo da cartografia de um país que se caracteriza pela convivência do arcaico e do moderno, do campo e da cidade, de um processo de modernização ao lado de estagnações e tradições arraigadas: “Viva a bossa / viva a palhoça; Viva a banda / Carmem Miranda da da; Viva Iracema / Viva Ipanema ma ma”. E assim por diante.

Nos anos 60, um exemplo do processo de alegorização de figuras representativas da cultura de massa recai na figura de Chacrinha, celebrado por Gilberto Gil em *Aquele abraço*, e entendido como um dos símbolos da realidade brasileira. A mistura de ingredientes cafonas de uma cultura, sustentada no seu cotidiano pelas mirabolantes imagens produzidas pela exibição da festa do pão e do circo representava uma das parcelas de uma realidade da qual ninguém escapava. O aspecto circense do animador cultural e do palhaço resgatava a alegria e o caráter revolucionário do espetáculo e da festa domingueira.

Nos anos 80, Caetano escolhe, entre outras figuras da cultura de massa, os Trapalhões, homenageados na música *Jeito de corpo*. Ao captar essa mágica de viver exibida na representação desengonçada, tanto da encenação corporal quanto da linguagem dos humoristas globais, o compositor encontra

é uma das formas de ludibriar e de ver esboçado um de seus projetos de invenção lúdica de Brasil. Encarnando histrionicamente as figuras dos trapalhões, assume a falta de identificação de um país, que, macunaimicamente se apresenta através de estripulias que irão exibir um jeito todo especial e manejar o corpo. Esse “jeito de corpo” – metáfora usada em várias de suas composições – alcança significados que descontraem a postura ereta, racional e careta de determinado tipo de saber pautado pelo ressentimento pelo mau humor. Reforça, ainda, a presença da alegria no cenário da cultura e massa, revigorada pela imagem bem humorada dos santos trapalhões. Ao se identificar com os figurantes da grande comédia brasileira, retira totalmente qualquer idéia de identidade, uma vez que esta se mostra de forma camaleônica e movente. Trata-se, como evoca na música *Cinema novo*, e “outras conversas sobre os jeitos do Brasil”. O reconhecimento da alteridade toma corpo na dispersão realizada pelas múltiplas identificações.

Eu sou Renato Aragão / Santo Trapalhão / Eu sou Muçum sou
Dedé / Sou Zacarias carinho / Pássaro no ninho / Qual tu me
vê na tevê / Falta aprender a mentir / Entro até numas por ti /
Minha identificação / Registro geral / Carece de revisão / Cara
carea dedão / Isso não é legal / Em frase de transição / Sou
celacanto do mar / Adolecendo solar / Não pensem que é um
papo torto / É só um jeito de corpo / Não precisa ninguém me
acompanhar.

A última reflexão que gostaria de deixar aqui registrada, neste breve resumo de uma das facetas da obra de Caetano Veloso, diz respeito à sua posição diante da polêmica relação entre o Brasil e a América Latina, numa tentativa de diálogo através da música, variável conforme a época e as mudanças sócio-políticas. Trata-se, a rigor, de se pensar neste diálogo intercultural entre países geograficamente próximos, embora culturalmente afastados, o que provoca o esquecimento de uma possível construção da história americana.

A aproximação entre os países que compõem a América Latina tem sido realizada, ao longo do tempo, por diferentes vias, seja pelos movimentos de vanguarda do início do século XX, seja pelos meios de comunicação de massa, que, nos anos 40 e 50, passaram por um processo de universalização. O grande relato da cultura de massa – o cinema, o rádio, a televisão e a imprensa folhetinesca – é responsável pela entrada da cultura americana nos países latino-americanos, em substituição à européia, considerada até então como hegemônica. A constituição de um imaginário urbano torna-se importante para se avaliar a recepção dessa cultura no interior das comunidades cultas e populares.

A sedução trazida pelos boleros e tangos de Gardel invadia o mundo e contribuía para a produção de uma estética do *kitsch* e de modelos de conduta, variante melodramática dos costumes sociais e da realidade política. Montava-se o palco da América Latina que encenava um *plot* capaz de alimentar os sonhos de uma época. O Paraguai dos anos 50 não havia perdido o encanto das noites tibias junto ao lago azul de Ypacaray nem ainda se transformara em simulacro de Hong-Kong.

Nos anos 60, o cenário artístico brasileiro acompanha a abertura revolucionária e libertária da América Latina, por meio da construção de um discurso de vanguarda aliado à denúncia social e política. O Cinema Novo, o Tropicalismo, o Teatro Oficina e o Neoconcretismo artístico propõem, como já tivemos oportunidade de mostrar, redefinições de identidade, com base nos empréstimos estrangeiros e nas experiências nacionais. A história política comum aos países latinos motivava as aproximações: o regime militar, as guerrilhas, as perseguições e a censura.

São dessa época a interpretação de Caetano Veloso de *Soy loco por ti, América*, como a de Milton Nascimento de *Gracias a la vida* – em parceria com Mercedes Sosa – emblemas de um estilo político de época, desejoso de tornar próxima a luta entre países-irmãos. Posters de Che Guevara enfeitavam as paredes da juventude latino-americana, alegre e guerreira. O Eldorado de *Terra em Transe* era lá e aqui, embora fosse preciso reconquistá-lo através da força utópica das imagens cinematográficas, do teatro e das canções. El Paradiso cubano acenava com charutos, rumba e salsa caliente. E revolução.

Em composição mais recente, Caetano modifica seu olhar em direção a Cuba, atitude que prepara a posição assumida pela sua interpretação no disco *Fina Estampa*, um recorte sentimental e uma viagem às canções da América Latina. “Mamãe eu quero ir a Cuba / Quero ver a vida lá / La sueño una perla encendida / Sobre la mar/”. A ilha de Fidel é relida como o país dos orixás, sob o ângulo da magia e da sua proximidade religiosa com os santos da Bahia. Sem tentar resgatar o ideal revolucionário de antes e nem se mostrar desencantado com a situação atual de Cuba – a revolução, nos versos do poeta, “tocou meu coração” – resta uma novo diálogo que independe de valores estritamente ideológicos. A referência à música carnavalesca *Mamãe eu quero* permite a criação de um clima alegre e descompromissado e o restabelecimento, pelo ritmo musical comum à América Latina, da possível integração entre países irmãos. Os últimos versos da música traduzem esse desejo, acrescido do apelo dengoso e paradoxal de volta à pátria, uma vez que as fronteiras nacionais começam a desaparecer: “Cuba seja aqui / Essa ouvi dos lábios de Peti / Desde o cha-cha-cha / Mamãe eu quero ir a Cuba / E quero voltar.”

O último disco de Caetano Veloso – *Fina Estampa* – canta a América latina multitemporal, mesclada do *glamour* dos cinqüenta, da nostalgia de um passado pré-revolucionário e, por essa razão, pós-utópico. Reúne músicas listantes no tempo, como se estivesse reafirmando a sedução do estrangeiro pelo ritmo e pelos versos de um continente que nunca deixará de ser estranho aos outros, por se mostrar, culturalmente, estranho a si próprio. Sem endossar a volta romântica ao passado nem à nostalgia petrificada, *Fina Estampa* traduz o sentimento contemporâneo de uma retomada crítica e de uma reverência à tradição de nuestra América.

NOTAS

Cf. SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso enquanto superastro. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CEZIMBRA, Márcia. Caetano joga flores no "Circuladô". *Jornal do Brasil*, 11 de março de 1992, p.1.

VELOSO, Caetano. In: DIEGUEZ, Gilda, LUCCHESI, Ivo. *Caetano. Por que não? Uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993. p.317.

JABOR, Arnaldo. Caetano e Gil pensam no "tao" do Brasil. *Folha de São Paulo*, 17 de agosto de 1993, p.8.

O PAPEL DO INFLUENCIADOR NAS HISTÓRIAS DE *ASTÉRIX*

RESUMO

Este artigo toma como base de análise um documento paraliterário: a história em quadrinhos. Foram escolhidas cenas de *Astérix*, produção francesa, em sua versão original. Embora uma primeira leitura possa levar a pensar que *Astérix* é tão somente representativo da França, deve-se notar que o universo ficcional destes quadrinhos transpõe os limites do "Hexágono" pois apresenta personagens e situações que podem ser detectadas em diferentes imaginários culturais.

Para melhor provar o fato é feita uma análise centrada no FAZER PERSUASIVO, dado constante e mesmo básico na narrativa de *Astérix*.

RÉSUMÉ

Cet article prend comme document d'analyse la bande dessinée, genre paralittéraire. On a choisi quelques scènes d'*Astérix*, dans sa version originelle. Bien qu'une première lecture puisse mener le lecteur à y voir des personnages typiquement français, il faut noter que l'univers fictionnel de cette bande dessinée dépasse les frontières de l'Héxagone puisqu'il présente des personnages et des situations qu'on peut retrouver dans de différents imaginaires culturels.

Pour mieux l'explicitier on a conçu une analyse centrée sur le FAIRE PERSUASIF, composante de base dans ce type de narrative.

* Professora de Francês do Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da UFMG. Doutora em Letras pela Universidade de Toulouse Le Mirail. Coordenadora do "Centro de Análise do Discurso" da FALE/UFMG.

- ASTÉRIX, RETRATO DE UM UNIVERSO TÍPICAMENTE FRANCÊS?

Em 1959, René Goscinny e Albert Uderzo lançam, na revista *Pilote*, um personagem curioso: um gaulês baixinho, corajoso e esperto, chamado Astérix. O sucesso foi grande: Astérix logo deixou as poucas páginas que ocupava na revista para tornar-se a figura principal de uma série, *Uma aventura de Astérix*, publicada na França (e traduzida a seguir para diversos outros países) sob a forma francesa de "album" ou seja, revistas com capa dura, cada uma organizada em torno de um tema ou de uma história precisa, envolvendo o pequeno gaulês, seus aliados e inimigos.

Numa primeira visão, pode-se dizer que as histórias de Astérix são um reflexo satírico da vida cotidiana do francês moderno: mostram problemas como trânsito, o mau humor dos moradores da capital (no caso Lutécia, ou seja Paris), o gosto pela boa mesa e pelo bom vinho próprio aos franceses em todas as épocas, seu gosto acentuado pela derrisão, etc., etc. Mas, ainda que *Astérix*, através das lutas constantes travadas na "irredutível" aldeiazinha gaulês, moricana contra as tropas romanas, envie também seu leitor para imagens de Resistentes franceses lutando contra a ocupação alemã, na 2ª Guerra, as fronteiras intertextuais das histórias não devem ser limitadas a apenas os dados.

Na verdade, o personagem Astérix é mais que francês: incarna a apresentação do "líder nato", cujas origens se perdem no tempo. Para Umberto Eco (1) narrativas como as de *Astérix* se aproximam da estrutura do conto, ou seja, se situam entre o mito e o romance: do primeiro, herdando traços de caráter previsíveis dos personagens e seu comportamento estereotipado (o Bom, o Mau, o Distraído, o Inteligente, etc.); do segundo,

herdam a faculdade de contar histórias que se passam num tempo mítico; tais histórias são porém apresentadas como produtos da ficção.

Assim *Astérix* transpõe os limites do "Hexágono", ou seja, da França, para se aproximar das narrativas folclóricas com sua natural propensão para mostrar estruturas do imaginário, ou seja, arquétipos. O que explica a inclusão do maravilhoso e do fantástico nas aventuras em questão.

Quando Valéry Giscard d'Estaing foi presidente da França, diziam que Astérix correspondia a sua imagem; o mesmo fato se repetiu, alguns anos depois, com François Mitterrand! E, no entanto, trata-se de dois políticos de partidos opostos, incarnando ideologias diferentes... Em outros termos, por trás das interpretações ideológicas arriscadas pois sempre "flutuantes", a estabilidade das mitologias permanece.

Assim, em *Astérix*, subsiste a transmissão do mito do eterno combate entre o Bem e o Mal, a Luz e as Trevas, o Anjo e o Dragão... É lógico que tudo se passa num clima onde o riso impera: a ironia faz parte deste clima e pode ser notada nas diferentes instâncias da enunciação.

Note-se que o personagem Astérix é também uma representação da "busca incessante" própria a todo ser humano: busca de um objeto, de um outro ser... busca que é, no fundo, a busca da própria identidade. Ora, para que esta busca aconteça, torna-se necessária a presença de uma entidade que "sobre" no ouvido do herói: "-Vá à luta!" É justamente esta entidade, nas diferentes formas que pode assumir, que gostaríamos de analisar a seguir.

II - A OBTENÇÃO DE UM "FAZER PERSUASIVO" OU O PAPEL DA MANIPULAÇÃO IRÔNICA NA NARRATIVA DAS AVENTURAS DE *ASTÉRIX*

Esta análise levará em conta o papel de certos personagens que exercem um "fazer persuasivo" sobre outros, a fim de obter um objeto de valor ou a fim de modificar uma situação. Dividiremos esta abordagem em duas partes: a primeira, mais geral, tentará definir o papel do influenciador; a segunda, mais específica, mostrará a contribuição que a ironia pode trazer para a realização do "fazer persuasivo".

O INFLUENCIADOR

Para se obter sucesso num procedimento argumentativo, o locutor tem a sua disposição uma série de estratégias através das quais poderá passar idéias já previamente concebidas ao seu interlocutor, seja para modificar seu julgamento, seja para obter sua adesão sobre determinada questão.

. história em quadrinhos tem tendência a colocar em cena personagens que ostam de manipular outros personagens: trata-se do papel desempenhado pelos “influenciadores” que se dividem em seis grupos (2):

- . os que seduzem;
- . os que intimidam;
- . os que apelam para o sentido do dever;
- . os que enfatizam os perigos de uma transgressão;
- . os que aconselham;
- . os que desencorajam,

influenciadores estes regidos por três movimentos:

- . hedônicos (para a sedução e a intimidação);
- . éticos (para a obrigação e a proibição);
- . pragmáticos (para o conselho e o contra-conselho).

Esses movimentos obedecem a regras precisas: os primeiros visam à satisfação de uma tarefa ou de um dever, considerados em si como agradáveis; os segundos colocam em jogo a consciência de um dever a ser cumprido; os terceiros correspondem a uma escolha realizada em função de um cálculo.

No interior de uma narrativa, o fazer persuasivo do influenciador deve ser considerado como um dos componentes da narração ou como uma das diversas formas de comunicação entre personagens. Assim sendo, o fazer persuasivo compreenderá um emissor ou sujeito comunicante, encarregado de transmitir uma mensagem para um receptor ou sujeito-interpretante a fim de levá-lo a realizar uma determinada ação.

Esta forma de comunicação pode ser sintetizada através de um quadro que especifique o papel assumido pelo *sujeito-comunicante-influenciador* e as reações que o receptor – ou futuro *sujeito-operador-da-ação* – pode fazer à tarefa ou sugestão que lhe é apresentada através da mensagem persuasiva:

influenciador	Modo de exprimir a influência	Reações receptor
...que usa a sedução:	comunica ao outro seu desejo: como ficará feliz se o que espera acontecer!	Considera que a tarefa a ser cumprida tem seu lado agradável e sua realização lhe trará um certo prazer.
...que gosta de intimidar:	ameaça o outro: se não fizer o que é esperado vai sofrer muito!	Não consegue alegrar-se com a perspectiva da tarefa a realizar; está amedrontado.

c)...que apela para o sentido do dever:	informa ao outro que sua tarefa é perigosa mas deve ser realizada custe o que custar.	Recebe a tarefa fazendo apelo a sua dignidade e a sua consciência.
d)...que se apoia na proibição:	lembra que há uma proibição cuja violação será prejudicial ao outro.	Recebe a tarefa sem muito ânimo, sabendo porém que deve cumpri-la.
e)...que aconselha:	aconselha o receptor a realizar uma ação que parece difícil mas cujas consequências podem ser boas.	Encara a tarefa com resignação e se consola com a idéia da utilidade de sua futura ação.
f)...que desencoraja:	esclarece o outro sobre todas as dificuldades e inconvenientes ligados à busca de um objeto de valor ou à realização de uma tarefa.	Encara a tarefa com desânimo e coloca em dúvida o valor pragmático desta.

Note-se que (a) e (b) têm suas ações ligadas às noções de prazer e de desprazer; (c) e (d) fazem apelo à noção de culpabilidade, de dívidas a pagar e (e) e (f) enfatizam simplesmente as vantagens ou desvantagens provocadas pela realização das ações propostas.

Para melhor ilustrar o que foi dito, propomos observar os 10 quadrinhos numerados sob a forma de cenas, de 1 a 6 (vide Anexo, final do artigo), que evocam atos de influência entre dois ou mais personagens. Neles destacaremos o papel do influenciador e o tipo de mensagem proposta aos sujeitos-interpretantes ou futuros-operadores-da-ação.

- Os diferentes papés do influenciador observados em alguns quadrinhos

As dez cenas escolhidas têm em comum o fato de pertencer todas à mesma história (*Astérix et Cléopâtre*) (3) e ilustrar a ação de um influenciador. O papel foi preparado graças a outras cenas que precedem os quadrinhos em questão. Para melhor compreensão do leitor:

- I - Vítimas de uma armadilha, os três gauleses foram trancafiados em uma pirâmide.
- II - Cleópatra quer mostrar a Júlio César o valor de seu povo, construindo uma obra remarcável; chama então seu arquiteto, Numérobis, para executá-la.
- III - Os três gauleses decidem ir ao Egito para ajudar Numérobis.
- IV - Cleópatra ficou sabendo que César estava atacando sua obra arquitetônica, objeto da aposta entre os dois.
- V - Cleópatra pensa que os três gauleses tentaram envenená-la.
- VI - Amonbofis, arquiteto rival de Numérobis, foi ao canteiro de obras deste, cheio de más intenções.

- Análise dos quadrinhos

Cena I - Os Actantes principais do fazer persuasivo são Obélix (o influenciador) e Idéfix (o sujeito-interpretante). Obélix assume o papel de sedutor, prometendo uma grande recompensa ao cãozinho se ele achar a saída. Em outras palavras, seduz Idéfix que passa a achar a tarefa extremamente agradável. Estamos então diante de uma influência estimulante, centrada em razões hedônicas: para o influenciador, o prazer da liberdade, para o influenciado, o prazer de degustar uma "iguarria".

Cena II - Cleópatra mantém a atitude de um influenciador-intimidador diante de Numérobis, o receptor da mensagem, que é confrontado assim, a um movimento hedônico paradoxal: há uma recompensa mas também um horrível castigo em jogo. Além disso, sendo um empregado da rainha, Numérobis tem obrigação de obedecê-la; logo, razões éticas estariam também implícitas na mensagem enviada.

Cena III - O discurso efetuado pelo influenciador Abraracourcix lembra aos três gauleses que têm um dever a cumprir. Tal discurso pode ser colocado na classe das influências estimulantes, regidas por razões éticas. Note-se porém que os três heróis consideram a tarefa a ser realizada como agradável, pois o dever de ajudar amigos é para eles sempre um fator positivo.

Cena IV - Tomada por influências proibitivas, Cleópatra assume o papel de censora, lembrando a César uma interdição, cuja transgressão, segundo as normas do contrato estabelecido entre os dois, seria desonesta.

Cena V - O sábio e prudente Panoramix aconselha seus amigos a esperar mais um pouco antes de provar sua inocência a Cleópatra. Panoramix exerce assim o papel que já lhe é próprio na série: o de conselheiro.

Cena VI - Amonbofis desencoraja os operários de seu rival. Note-se que, nos dois quadrinhos que compõem a cena, não há um texto escrito e sim desenhos imitando hieróglifos. Pode-se considerar tal procedimento como uma espécie de metáfora gráfica bastante usual no universo dos quadrinhos. Os símbolos são de fácil "tradução". Por exemplo, na fala de Amonbofis poderíamos ler algo do gênero:

"Vocês estão caindo como patinhos! Não estão vendo que estão sendo enganados? Seus patrões são verdadeiras serpentes!"

A ação de Amonbofis revela o uso de uma influência inibitória ligada à razões pragmáticas.

A partir dos casos citados, pode-se considerar a finalidade das tarefas a serem realizadas sob as seguintes perspectivas:

- I - tarefa desejável;
- II - tarefa não-desejável mas obrigatória;
- III - tarefa desejável e obrigatória;
- IV - tarefa obrigatória e não-desejável;
- V - tarefa praticável e não-obrigatória;
- VI - tarefa praticável e obrigatória.

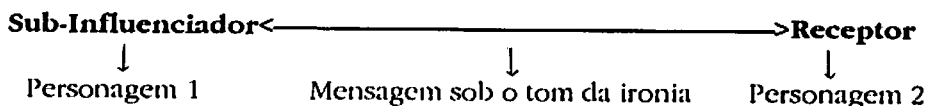
Enfim, em todas as cenas, o fazer persuasivo alcança seus fins. Mesmo no caso de Amonbofis: discursando para os operários de seu rival, consegue persuadi-los. Mas, note-se bem, utilizando a ironia em sua estratégia argumentativa. Aliás, a ironia parece-nos ser uma das chaves na prática de certas influências.

O SUB-INFLUENCIADOR IRÔNICO

Gostaríamos de postular a existência de um sub-grupo de influenciador: o irônico, que não vai funcionar ao lado dos outros modos de influenciar, mas que pode "ser colado" a qualquer um deles, se for o caso. Em outros termos, a intenção irônica pode se amalgamar a um determinado modo de influenciar, desde que a intenção do enunciador-influenciador seja a de provocar uma reviravolta na significação da mensagem persuasiva. Não reivindicamos um lugar de "influenciador", mas um lugar de "sub-influenciador" para os que buscam influenciar seus interlocutores ironizando.

Para definir a ação deste sub-influenciador em *Astérix*, levaremos em conta dois tipos de percurso narrativo.

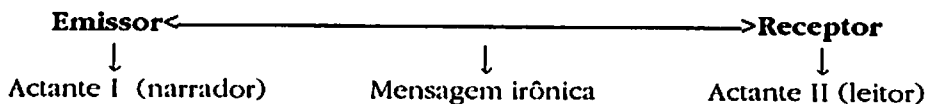
1º) A ação do sub-influenciador irônico na história em quadrinhos segue normalmente o percurso habitual às trocas comunicativas do gênero: um personagem (emissor) vai exercer um fazer persuasivo sobre um outro personagem (receptor) para obrigá-lo a realizar uma performance. Esquemmatizando:



A cena VII (vide *Anexo*, final do artigo) é uma ilustração do caso: Astérix diz a Amonbofis que o perdeu. Além disso, persuade o arquiteto a segui-lo, evocando a possibilidade de um trabalho ("*une situation*") para o mesmo. Mas o dito de Astérix é irônico: a tal "*situation*" é um trabalho de escravo. Amonbofis capta, no segundo quadrinho da cena, o verdadeiro conteúdo

das palavras de Astérix: o percurso da mensagem irônica foi então plenamente realizado.

No entanto, algumas ações de certos influenciadores sofrem um desvio em seu percurso. Em vez de serem recebidas como irônicas pelos personagens-receptores, são apreendidas no seu sentido literal. A ironia propriamente dita acontecerá assim na relação “narrador X leitor” representada pelo esquema a seguir:



Os quadrinhos da cena VIII (vide *Anexo*, no final do artigo), da história *La zizanie* (4), ilustram este caso: aí vemos o esperto personagem Tullius Détritus exercendo uma influência sedutora sobre um legionário que tem um ar imbecilizado. T. Détritus, como influenciador é, ao mesmo tempo, mentiroso e irônico. É pela mentira que o personagem obtém todas suas vitórias; quanto a sua ironia, é bem próxima do sarcasmo, pois trata-se de um prazer solitário, que o personagem consome consigo mesmo. O interesse imediato de T. Détritus é fazer o legionário acreditar em sua mentira, ou seja, levá-lo a realizar uma interpretação em 1º grau de seus ditos. É o que acontece. Note-se que o nome do legionário (hábil combinação das palavras *savant/inteligente* + *cosinus/co-seno*) lhe foi atribuído por razões irônicas evidentes: é um nome que não se casa com o aspecto brutal dado ao legionário, logo *Savancosinus* é um convite para que o leitor faça uma leitura em 2º grau.

Em suma, devemos considerar a narrativa das aventuras de *Astérix* como uma trama de operações bastante ligadas ao fazer persuasivo e logo ao fazer interpretativo de vários Actantes. Tais operações que se completam, se misturam e se opõem, são resultantes de contratos concluídos segundo as modalidades do QUERER-FAZER e do DEVER-FAZER.

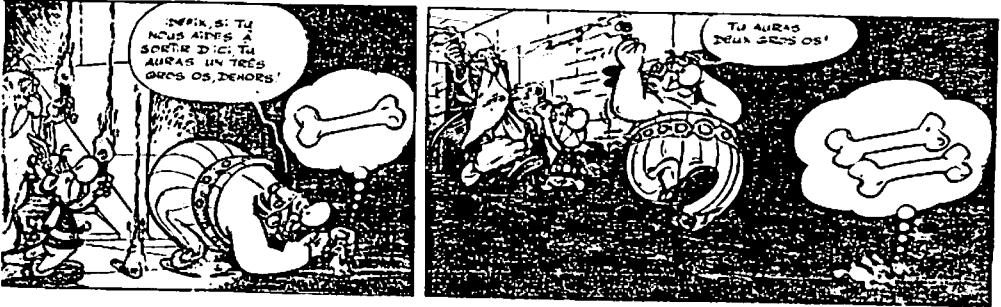
A conclusão seria que, ao lado dos grandes papéis heróico-míticos que ultrapassam fronteiras, existentes em *Astérix*, os artistas criam uma série de personagens-satélites que são também tipos universais, pois bastante humanos com seus erros, fraquezas, temores e ambições.

NOTAS

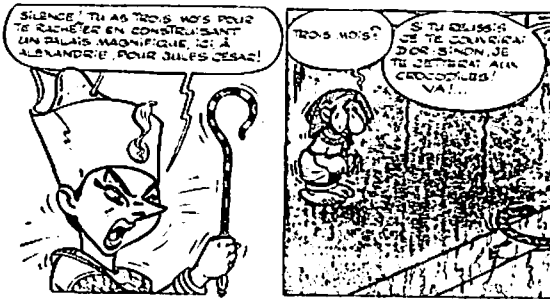
- ¹ BREMOND, Claude. *Le rôle de l'influenceur*. In: *Communications* n° 16. Paris, Seuil, 1970.
- ² ECO, Umberto. *Le Mythe de Superman*. In: *Communications* n° 24. Paris, Seuil, 1976.
- ³ GOSCINNY, René & UDIERZO, André. *Astérix et Cléopâtre*. Paris, Dargaud S.A. Ed., 1968.
- ⁴ _____. *La zizanie*. Paris, Dargaud S.A. Ed., 1970.

ANEXO

CENA I

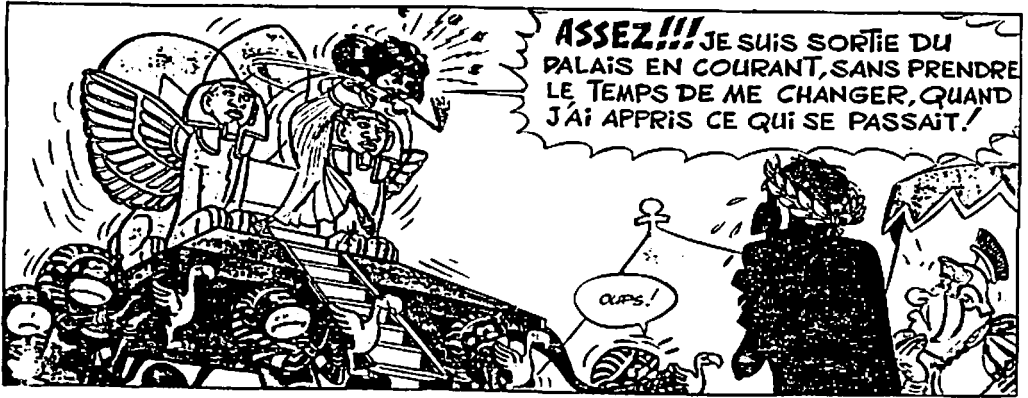


CENA II

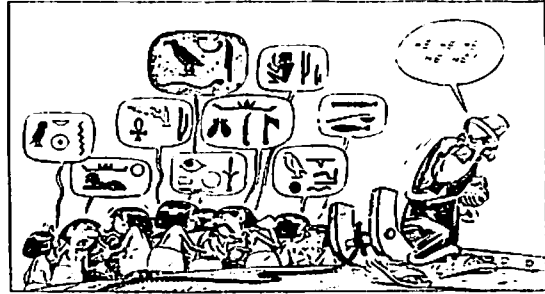


CENA III





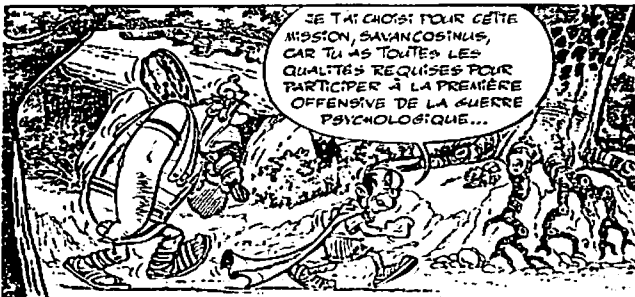
CENA VI



CENA VII



CENA VIII



TRADUÇÃO DOS QUADRINHOS

Cena I

Obélix: *"Idéfix, se você nos ajudar a sair daqui, vai ganhar um osso enorme, lá fora!"*

"Vai ganhar dois ossões!"

Cena II

Cleópatra: *"Silêncio! Você tem três meses para se redimir, construindo um magnífico palácio aqui, em Alexandria, para Júlio César!"*

Numérobis: *"Três meses?"*

Cleópatra: *"Se conseguir eu te cobrirei de ouro; senão eu te jogarei no meio dos crocodilos! Agora vai!"*

Cena III

Narrador: *"Pouco depois..."*

Abraracourcix: *"Meus amigos, vocês serão os representantes da inteligência gaulesa às margens do Nilo! Sejam dignos de nós por Toutatis e que o céu não caia em cima de suas cabeças!"*

Astérix: *"Obrigado e até à vista, Abraracourcix, nosso chefe!"*

Cena IV

Cleópatra: *"Basta!!! Sai correndo do palácio, sem nem trocar de roupa, quando soube o que estava acontecendo!"*

"Quando se faz uma aposta é preciso ser esportivo e eu tinha direito de apelar para os gauleses e vou te provar que os egípcios podem construir belos palácios..."

Cena V

Cleópatra: *"Não quero ouvir nada!"*

Astérix: *"Mas..."*

Panoramix: *"Se a rainha não quer ouvir nada não devemos dizer nada, Astérix... Pelo menos por enquanto!"*

Cena VI

Narrador: *"...cujas palavras parecem interessá-los muitíssimo."*

Amonbofis: *"Vocês estão caindo como patinhos! Não estão vendo que estão sendo enganados? Seus patrões são verdadeiras serpentes!"*

Cena VII

Amonbofis: *"Reconheço minha derrota. Quiz impedi-los de acabar o palácio. Então, amigos?"*

Estérix: *"Amigos e para provar o que digo, vamos levá-los conosco. Temos um trabalho para vocês."*

Jarrador: *"Pouco depois, no canteiro de obras..."*

Ajudante de Amonbofis: *"Olha só onde vim parar porque o senhor me obrigou a fazer más ações, patrão!"*

Amonbofis: *"Cala a boca e puxa, agora!"*

Panoramix: *"A construção está avançando, Numérobis!"*

Numérobis: *"Graças a vocês três, Panoramix!"*

Cena VIII

Dr. Détritius: *"Eu te escolhi para esta missão, Savancosinus, porque você tem todas as qualidades necessárias para participar da primeira ofensiva da guerra psicológica..."*

ESCRITA E PODER: CONFIGURAÇÕES DO ESCRITOR NO ROMANCE LATINO-AMERICANO

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo investigar as diversas faces do escritor latino-americano através de suas representações no romance, seja como autor fictício, personagem ou narrador/escritor, mas sempre enquanto estratégias do autor implícito. Na medida em que o escritor se presentifica na obra, fundindo-se ao narrador ou a uma personagem, pode-se verificar seu papel na narrativa e na trama, e, conseqüentemente, na vida sócio-cultural de seu país.

O escritor é elemento essencial do jogo textual e social, pois é através da linguagem que exerce seu poder reagindo a poderes outros. Faz-se, pois, relevante estudar esse processo em algumas obras da literatura latino-americana, tais como *Os passos perdidos*, de Carpentier; *A guerra do fim de mundo*, de Vargas Llosa e *Texaco*, de Patrick Chamoiseau, além de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos e *Em liberdade*, de Silviano Santiago. Essas obras, de diferentes momentos históricos, possibilitam-nos analisar o papel da literatura no jogo de poderes políticos que atravessa a história.

* Profa. Adjunta do Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura. FALE/UFMG (Aposentada).

RÉSUMÉ

Cet article a le but d'examiner les différents visages de l'écrivain latino-américain, à travers les représentations de celui-ci dans le roman, soit en tant qu'auteur fictif, soit en tant que personnage ou narrateur/écrivain, représentations considérées comme autant de stratégies de l'auteur-implicite. Au fur et à mesure que l'écrivain s'insère dans l'oeuvre et se confond avec le narrateur ou avec un personnage, l'analyse de son rôle dans la narrative et dans l'intrigue devient possible; cela favorise également l'étude du rôle qu'il accomplit dans la vie socioculturelle de son pays.

L'écrivain est l'élément fondamental du jeu textuel et social: c'est par son langage qu'il démontre son pouvoir, en l'opposant à d'autres pouvoirs. Nous étudierons donc ce procédé à partir de quelques oeuvres de la littérature latino-américaine, telles que: *Os passos perdidos*, de Carpentier, *A guerra do fim do mundo*, de Vargas Llosa et *Texaco*, de P. Chamoiseau, aussi bien que *Memórias do cárcere*, de G. Ramos et *Em liberdade*, de S. Santiago. Ces oeuvres, centrées sur de différents moments de l'Histoire, nous permettent d'analyser le rôle de la littérature vis à vis le jeu des pouvoirs politiques.

Imaginar desejos, contratempos, embates, desistências, o triunfo ou a morte, prende-se à invenção em estado bruto. Nasce o romancista com o ato de dispor esses eventos e de elaborar uma linguagem que não sabemos se os reflete ou se apenas serve-se deles para existir.

Osman Lins

Em trabalho anterior¹, analisando Alencar, Darci Ribeiro e Vargas Llosa, pude observar que, através da discussão do ato de contar, coloca-se a questão da literatura como mecanismo de resistência cultural, na medida em que o escritor 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 faria parte, então, do mecanismo de resistência cultural.

E é essa figura do escritor, como parte do jogo discursivo e do jogo sócio-cultural, que me instigou a continuar a pesquisa, com o objetivo de perceber algumas das configurações que essa pessoa/personagem assume no romance. Dessa forma, aproprio-me do objetivo de Foucault, ao discutir o conceito de autor levando em consideração sua relação com o texto, buscando perceber “a maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência”.²

Foucault mostra ainda que “a escrita é um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que à própria natureza do significante”, e que esta (a escrita) “desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além de suas regras, desse modo as extravasando”. Nesse espaço o sujeito estaria sempre a desaparecer. Daí o parentesco da escrita com a morte. Do canto de louvor ao herói morto, forma de resistência à morte, a escrita passaria ao lugar de assassinato do próprio autor, fazendo

a “marca do escritor a singularidade de sua ausência: “é-lhe necessário apresentar o papel de morto no jogo da escrita”³.

Representar o papel de morto ou evidenciar o jogo e suas regras como forma de permanecer vivo?

Para responder a essa pergunta não pretendo discutir as marcas do autor no texto, na perspectiva da estilística tradicional ou, ao contrário, salvá-la morte frente ao poder do leitor no processo da leitura como produção de sentido, quero antes investigar algumas das faces do escritor /autor através de suas representações na escrita, seja como autor ficcional, personagem ou narrador/escritor, mas sempre como estratégias do autor implícito. Mais do que isso quero investigar tal processo especificamente na literatura latino-americana, tendo como referência a questão de sua identidade.

Para isso, tomaria a figura raquítica do jornalista míope, personagem que divide a responsabilidade da narração da guerra de Canudos, em *guerra do fim do mundo*⁴, de Vargas Llosa, como uma metonímia do escritor de sua função social, sobretudo, em países colonizados, divididos entre o que se costuma chamar civilização e barbárie.

Antes, no entanto, devo observar a postura de um outro narrador no texto com que Vargas Llosa dialoga: *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Aí o escritor se coloca como testemunha ocular da guerra de Canudos, afirma e obedece “ao rigor incoercível da verdade”, e, comparando-se a Alcíades, ao escrever a história da guerra do Peloponeso – afirma ter escrito:

... sem dar crédito às primeiras testemunhas que encontra, nem às minhas próprias impressões, mas narrando apenas os acontecimentos de que fui espectador ou sobre os quais tive informações seguras.⁵

Aí o autor coloca-se como historiador, no sentido etimológico da palavra: Histor: testemunha, e busca bravamente denunciar a selvageria dos vilizados sobre os “bárbaros”sertanejos.

Mais de um século depois, ao escrever *A guerra do fim do mundo*, Vargas Llosa, relativiza a verdade pretendida por este outro autor, principalmente através da figura caricatural do jornalista míope de óculos com lentes estilhaçadas. O rigor histórico de ótica positivista se desvanece ante à postura reflexiva da ficção sobre o objeto histórico, postura essa que se aproximaria dos conceitos experimentais da História Nova. Assim o jornalista/escritor deixa de ser uno para ganhar várias faces: as faces do cientista Galileu Gal, do Anão contador de histórias, do escriba Leão de Estuária e a do próprio jornalista míope, que afirma:

O importante nessas crônicas são os subtendidos – (...) Não o que dizem, mas o que sugerem, o que se libera à imaginação. (...)

E assim foi se tecendo essa tela tão densa de fábulas e mentiras que já não há mais modo de desenredar. Como se poderá saber, então, a história de Canudos? P.410.

Ora, se assim é, é também nos subtendidos da narrativa de Euclides que Vargas Llosa escreve sua(s) história(s). Dessa forma, a caricatura do jornalista é também a sua enquanto intelectual, o que se confirma, por exemplo, no incômodo do jornalista frente ao Leão de Natuba, sobre o qual conclui:

Porque me pareço com ele, (...), porque estou na mesma corrente da qual ele é o elo mais degradado. P.475.

Observe-se o mal estar do escritor/intelectual em relação ao lugar que ocupa, à função que desempenha.

Todos os intelectuais são perigosos – concordou Moreira César. Fracos, sentimentais e capazes de usar as melhores idéias para justificar as piores velhacarias. O país precisa deles, mas deve tratá-los como animais imprevisíveis. P.216.

Esse não-lugar ocupado pelo intelectual/escritor marca-se pela questão do poder. Ora servindo ao Sistema, ora criticando-o, faz da trama discursiva uma instância ambígua, que o condena e/ou o exime.

Ao juntar num mesmo livro, uma narrativa de caráter documental como a de Euclides da Cunha e/ou da história brasileira, às histórias maravilhosas contadas pelo Anão, Vargas Llosa reflete sobre a função social do escritor – como já o faz em outros livros. Este transita por espaços vários, tomando a forma conveniente, como o camaleão, entrevisto no jardim pelo Barão de Calumbi, enquanto conversava com o jornalista míope sobre a guerra de Canudos:

Olhou à janela pedindo ajuda. E a encontrou: continuava ali, quieto, belo, pré-histórico, eterno, a meio caminho entre os reinos animal e vegetal, sereno na manhã resplandecente. P.354.

Aí se fundem as figuras do político a fazer alianças com a oposição, como o próprio Barão; a do jornalista míope a resvalar entre a campanha do Cel. Moreira César e a fortaleza de Canudos, onde se identifica, por sua vez, com o Leão de Natuba, ser disforme de cabeça enorme, e com o Anão, também disforme e cheio de histórias, de quem afirma:

É meu amigo – (...) Tenho uma dívida com ele. Me salvou a vida. Quer saber como? Falando de Carlo-Magno, dos Doze Pares da França, da Rainha Magalona. Cantando a terrível e exemplar história de Roberto, o Diabo. P.350.

Aí delinea-se a função milenar do contar histórias, que se desdobra ao escrever : a resistência à morte. A propósito da guerra de Canudos, diz o jornalista ao Barão:

Não permitirei que a esqueçam – (...) É uma promessa que me fiz.

(...)

– Pela única maneira como se conservam as coisas – (...) Escrevendo-as.

Delinea-se ainda um outro poder que não o das armas de fogo, ou das estratégias de guerra – as estratégias do discurso, entre as quais se situa o autor.

Entre a vida e a morte, a ciência e a arte, o documental e o ficcional, a civilização e a barbárie, instala-se essa figura multiforme, camaleônica, mítica, circulando nos meandros da escrita, enquanto jogo.

Também o personagem/narrador do *Os passos perdidos* ⁶, de Alejandro Sarmiento, encarna a figura do intelectual/escritor, embora seja um músico ou musicólogo, a se dividir entre a Europa e a América Latina, em busca de identidade.

Nessa narrativa, a representação é a marca do texto, seja no teatro dos cidadãos europeus, seja nos deslocamentos da cultura européia para as terras colonizadas, seja nos rituais telúricos. Não é por acaso que o título *Prometeus Uiboud* marca a narrativa.

Em busca da identidade perdida, não só a sua, mas a do ser humano, o narrador embrenha-se na selva amazônica, almejando deixar para trás suas máscaras, sobretudo a do intelectual inserido no jogo comercial da sociedade moderna.

... com o difícil que é voltar a ser homem quando se deixou de ser humano. Entre o Eu presente e o Eu que aspirava ser algum dia se afundava em trevas o fosso dos anos perdidos. P.24.

Também aqui a barbárie é vista positivamente como forma de purificação, de libertação, de reencontro da identidade.

(...) enquanto as mudanças de altitude, a limpidez do ar, a alteração dos costumes, o reencontro com a língua de minha infância estavam operando em mim uma espécie de retorno,

ainda vacilante, mas já sensível, a um equilíbrio perdido há muito tempo. P.66.

Comparando suas mudanças, dadas como positivas, às sofridas por Mouche, a namorada que veio de Paris, o narrador atribui a ela o papel do intelectual, que tudo vê através da mediação livresca, e, por isso, passa a desprezá-la, trocando-a por Rosário, a força telúrica pura.

(...) – era uma lembrança da época em que muitas mulheres de sua formação tinham se proclamado revolucionárias para gozar as intimidades de uma militância que arrastava não poucos intelectuais interessantes, e entregar-se aos excessos do sexo com o respaldo de idéias filosóficas e sociais, depois de tê-lo feito com o amparo das idéias estéticas de certas panelinhas literárias, sempre atenta a seu bem-estar, colocando acima de tudo seus prazeres e pequenas paixões. Mouche era para mim o arquétipo da burguesa. P.118.

Renegando Mouche, como se toca uma mosca de uma iguaria apetitosa, o narrador pensa estar renegando seu lado europeu para “cumprir a única tarefa” que julga válida: “a tarefa de Adão pondo nome às coisas”. p.118.

Seria esta a tarefa do escritor, dar nome às coisas, buscando o paraíso perdido, representado por Rosário/Eva?

Rosário era emanção de um mundo remoto, cuja luz e cujo tempo não me eram conhecidos. p.163

E é esse tempo que ele pensa atingir.

Estamos no mundo de gênese, no fim do Quarto dia da criação.
Se retrocedêssemos mais um pouco, chegaríamos onde começara a terrível solidão do criador – a tristeza sideral das eras sem incenso e sem loas, quando a terra era desordenada e vazia, e as trevas cobriam a face do abismo. p.175.

Do cosmos ao caos, da História ao mito. Eis o lugar da criação, de Deus e do artista. É aí que quer se instalar o narrador para compor o seu treno. Ao desejo de compor o *Prometeus imboud* corresponde a decisão de “subtrair-se ao destino de Sísifo que lhe teria sido imposto pela civilização”. Mas tal desejo não se concretiza. Não só porque seu retorno à Europa lhe rouba Rosário, mas, principalmente porque na construção do treno/narrativa está a mediação da cultura ocidental. Ele não é Deus e não pode criar a partir do nada. Observe-se a contradição presente nessas passagens:

Mas, por outro lado, encontrei em todas as partes a solicitação inteligente, o motivo de meditação, formas de arte, de poesia, mitos, mais instrutivos para compreender o homem que centenas de livros escritos nas bibliotecas por homens que se arrogam de conhecer o Homem. p.196.

Há manhãs em que gostaria de ser naturalista, geólogo, etnógrafo, botânico, historiador para compreender tudo, anotar tudo, explicar tudo que for possível. p.197.

E este paradoxo é a pedra de Sísifo. Prometeu também não pode se libertar, mais do que a condição humana, esta é a condição do intelectual latino-americano: entre duas culturas, entre dois lugares, mas preso em seu tempo, mesmo que busque superá-lo:

Mas nada disto foi destinado a mim, porque a única raça humana que está impedida de se desligar das datas é a raça dos que fazem arte, e não só precisam se adiantar a um ontem imediato, representado em testemunhas tangíveis, mas têm que se antecipar ao canto e forma de outros que virão depois, criando novos testemunhos tangíveis em plena consciência do feito até hoje. p. 258.

Ele se pretende portador das "lembranças do porvir", "do vasto país das utopias permitidas, das lérias possíveis".

A origem não existe e, como bem mostra Flora Sussekind, traz consigo "linhas duplas, linhas de sombra, mapas e marcas de terras inundadas e formigueiros, em vez da reafirmação de essências e atemporalidades".⁷ O afundamento das marcas na "porta de entrada" para o mundo mágico das origens, que impossibilita a volta do narrador, é um exemplo disso, o que se intensifica com a notícia da união de Rosario com outro.

Os três livros presentes na selva recolocam a questão do popular e do erudito, da variedade de línguas, da intermediação literária, da função do narrar. *Genoveva de Brabante*, *Liber usualis* e a *Odisseia*, com texto em espanhol, são metonímias do próprio livro e seu protagonista, a refazer Os passos perdidos. Só que aí a teia não é (des)tecida por Penélope, mas pelo próprio Ulisses. Rosario não resiste aos pretendentes enquanto "Ulisses" revisita os infernos e, mais que isso, o retorno de Ulisses à "pátria" é que (des)enreda a teia/narrativa, concretizando a impossibilidade da volta ao "começo de tudo".

Se a marca da cultura descoberta pelo narrador é a interação, a metamorfose, a narrativa, esta corporifica essa interação, que, na verdade fundamenta a teoria do real-maravilhoso de Carpentier, mesmo que no plano do enunciado isso seja negado no que se refere à interação com a cultura

européia. Nesse sentido pode-se comparar o verme, que faz tudo renascer, com a icléia do autor sobre o barroco, “como sendo uma arte que teme o vazio” e que “pode renascer a qualquer momento”. Diz textualmente o autor:

América, continente de simbioses, de mutações, de vibrações, de mestiçagens, sempre foi barroca:(...) p.119.

Mas, para falar das cosmogonias americanas, o narrador apresenta-se como duplo que é e reconhece sua miopia, como o jornalista de A guerra do fim do mundo.

Há, dentro de mim mesmo, como que uma agitação de outro que também sou eu, e que não consegue se ajustar à sua própria figura; eu e ele nos suportamos incomodamente, como essas pranchas móveis de uma tiragem litográfica, onde o homem amarelo e o homem vermelho não conseguem coincidir, como coisas que *olhos são contemplassem com lentes de miopia*. p.219. (Grifos acrescentados).

Não interessa se Deus criou o mundo e aí deixou seus traços de demiurgo poderoso. É preciso que outros olhos vejam as coisas e as batizem, nem que seja para “desnavegar o navegado”, “desandar o andado”. Não é este o mesmo processo também descrito por Carpentier quando afirma que “para compreender, interpretar este novo mundo o homem necessitava de um novo vocabulário, mas além disso – pois sem um não existe o outro – de uma nova ótica.”?

Nomear, criar, identificar: escrita em processo, jogo de enunciações onde o sujeito se faz objeto e este se faz sujeito, o autor se faz personagem, o personagem se faz autor.

Não é outro o jogo de Texaco, de Patrick Chamoiseau, onde o romancista, ao lado do urbanista encarregado de reformar o bairro, se faz narratário, ouvinte ideal da narradora Marie Sophie.

Patrick Chamoiseau faz um Nôuteca, assumindo o nós coletivo, o nós mágico. Autor empírico, autor implícito e personagem, recorta-se, como recorta seu nome “Oiseau de Cham”, para, no corte, suturar outras falas – as falas de seu povo. Mas, Marie-Sophie, diferentemente do narrador de Os passos perdidos, não quer renegar o lado francês de sua cultura. Antes, esse lado é uma das faces do poliedro. Não é sem razão que Esternome usa a imagem do rizoma para falar da História, “raiz de uma mandioca entre outras”, “uma raiz entre um bocado de outras”.

O jogo entre centro e a periferia, tão bem delineado pelo urbanista, representa literal e metaforicamente a relação metrópole/colônia, já relida com novos olhos.

Ela me ensinou a reler os dois espaços de nossa vida crioula: o centro histórico, que vivia de novas exigências de consumo, os cinturões de ocupação popular, ricos em vestígios de nossas histórias. (...) esses pólos, unidos ao sabor das forças sociais, estruturam com seus conflitos os rostos da cidade. p.154-155.

Assim como a cidade tem vários rostos, a história têm várias raízes. Patrick Chamoiseau assumiu vários rostos para contar as histórias de seu povo, com a “cola”, o “espírito”, a “seiva” de “todas as memórias”. Pois, como na fala de Esternome, ele sabe que “é preciso contar, contar as histórias e viver as lendas. É por isso.”

O Autor se faz personagem e se atribui a função de marcador de palavras, ou seja, ele quer apenas registrar a palavra do outro, embora saiba que isso é arriscado.

(...) é preciso lutar contra a escrita: ela transforma em indecência o indizível das palavras.p. 181.

Entretanto, como já se mostrou, a escrita não é só espaço da morte mas também forma de recuperação e resistência. Por isso, Marie Sophie reconhece a importância de ter aprendido a ler e escrever e porta em sua bagagem de vida quatro livros: Rabelais, Montaigne, Lewis Carrol e La Fontaine, pelos quais declara seu “gosto pelos livros-de-ler, sem nenhuma figura, nos quais a escrita se torna feiticeira de mundo”.

Também a aqui, o escritor/autor circula nos diversos espaços, mimetizando-se na busca seu lugar, do lugar da cultura de seu povo.

Esternome, “virador em matéria de palavras”, conta à Marie Sophie “o trançado de suas vidas”. Esta, de ouvinte passa a narradora, registrando as palavras do pai, entremecendo a elas outras palavras, como as de Ti-Ciri que ou as de Seu Alcebíades. Faz do urbanista e do marcador de palavras seus ouvintes. Ela tem a palavra e a reparte.

Quem tem a palavra que frutifica tem A Palavra. Pode tudo fazer. É mais que força. p.260.

Marie sophie busca “o nome secreto” e se angustia com a função da escrita:

Oiseau de Chani, existe uma escrita informada, pela palavra e pelos silêncios, e que permanece viva...? p.286.

Marie Sophie, como já se disse, é uma das faces do escritor, suas angústias são as dele, que as partilha também com seus conterrâneos, como Glissant, na busca de uma escrita em espiral, ou Césaire, “o negro-preto” a

ocupar o espaço do poder oficial. Todas elas, como Ti-Cirique, vêm no “vasto tecido que é a Literatura, um clamor múltiplo e uno, que unia as línguas do mundo, os povos, as vidas”.

É é ainda na fala de Ti-Cirique que se discute a relação entre autor e texto, entre literatura e identidade:

(...) Infelizmente a França real não é Marcel Proust nem Paul Claudel, é a ganga obscura desses dois. E, desculpe: Aimé Césaire não é a Martinica... E pior: luz e sombra entrelaçam-se nos corpos (...) p.289.

Na verdade, nas palavras de Ti-Cirique ou de Marie Sophie, o autor implícito faz reflexões a respeito de seu povo, de sua identidade e de sua função social, mas, em lugar de buscar uma origem pura, assume sua impureza, no sentido barthesiano da palavra. Observe-se como, nesta fala de Marie-Sophie, ele, que no plano do enunciado, é narratário, faz-se emissor, sintetizando o debate que atravessa seu livro e sua cultura.

... e argumentar num debate que ouvi ao longo de toda minha vida, sem parar e sem cessar, como um *leitmotiv infernal* que não sabíamos interromper, *pequeno Cham*, ainda agita nossos homens. p. 220. (Grifos acrescentados).

Texaco é o nome da multinacional, proprietária do terreno onde se construiu, apesar dos esforços contrários, o bairro crioulo. Texaco é o nome secreto para Sophie, o nome do bairro crioulo, que conta a história de um povo na luta por resistir e sobreviver. Texaco é o nome secreto para Chamoiseau, o nome do livro, que conta a história de um povo que luta por resistir e sobreviver. Texaco é o nome secreto da escrita em espiral que registra “essas pequenas futilidades que formam o chão de nosso espírito em vida, (...) um cheiro de madeira queimada nos alísios (...)”. Texaco é o fruto do ato de se renomear as coisas para revelar o mundo latino-americano, mostrando e interpretando suas coisas, conforme postula Carpentier

Ao abrir o livro com as palavras de Ti-Cirique, criticando o seu fazer literário, considerado pouco nobre por estar “incrustado nas negrões de sua criouldade ou no fibrocimento descascado das paredes de Texaco”, o marcador de palavras busca definir seu espaço, dinamizando-o, para fazer da literatura “num lugar vivo um apre(c)nder ao vivo”.

Ao relativizar seu poder, o escritor o expande porque assume suas diversas faces, fazendo-se um mentô entre outros.

E então volto à pergunta: – Esse exercício de figurações dá-se para que o autor possa melhor representar o papel de morto ou para evidenciar o jogo e suas regras como forma de permanecer vivo?

De Euclides da Cunha, que se autodenomina testemunha ocular da guerra, em busca da verdade histórica:

Translademos, sem lhes alterar uma linha, as últimas notas de um 'Diário' escritas à medida que se desenrolavam os acontecimentos. p.510.

a Vargas Llosa que, através do jornalista míope, declara que qualquer relato é fragmentário porque fruto de uma miopia corrigida com lentes estilhaçadas, o escritor faz valer seu texto, sobrevivendo aos percalços da escrita e da leitura e fazendo sobreviver elementos culturais diversos que, consciente ou inconscientemente, aí registra, através ou a despeito de sua palavra ordenadora.

De Alejo Carpentier que, nos passos do músico latino/europeu, comparado a um Sisifo em férias, busca suas raízes perdidas, a Patrick Chamoiseau, que se recorta para acolher diferentes falas de seu povo, o escritor se faz personagem para pensar seu estar no mundo, refletir sobre o lugar que ocupa como intelectual colonizado/colonizador que tem o poder de conferir àquilo que produz o estatuto de literatura.

Sua capacidade de se metamorfosear faz parte do processo de se cunhar uma linguagem própria ao continente latino-americano, pois também ele está integrado ao maravilhoso enquanto insólito presente no quotidiano.

Camaleão no jardim de palavras, ele se mimetiza para sobreviver e fazer sobreviver, dividindo com um outro parceiro do jogo, que ele não pode ignorar: o leitor, a responsabilidade da criação, pois "o encontro do autor com 'leitor' – quem pertence a quem? – tem muito de encontro às cegas em que, cada um crendo se interrogar sobre o outro, na verdade espera que este lhe diga sua própria identidade".

Nesse sentido, é bom voltar ao que diz Esternome:

Sabe lá o que é isso, So-Marie? Poder em certo momento de sua vida dizer: Eu...O que é que você acha disso, hein, sorte mais danada? p.125

E não é isso que a escrita quer, na medida em que, como diz Michel Schneider "A escritura é uma insônia" e "tece as mesmas relações paradoxais entre o desejo e sua realização?"

E é essa insônia que ameniza o desejo de onipotência ou permite que esse desejo se concretize na fantasia: eu sou todos. Assim o desejo de dizer: eu escrevo, eu componho, eu fundo cidades, eu vi, não impede que o eu se faça nós, repartindo-se em instâncias narrativas e/ou sujeitos sociais a renomearem o mundo.

Guardadas as devidas proporções, não é outro o jogo delineado por Silviano Santiago, no livro *Em liberdade*, onde escreve um diário como se fosse Graciliano Ramos. Aí a narrativa faz-se espaço em que se encontram diferentes vozes, fruto da multiplicidade de “eus” que se inserem na figura de Graciliano Ramos, incluindo as figuras do poeta Cláudio Manoel da Costa e do jornalista assassinado pela repressão, Vladimir Herzog. A voz do autor implícito cede seu corpo, “urso que hiberna”, jibóia que digere”, “mãe que nutre”, para outros “eus”, tornando-se “um corpo em disponibilidade para si e para o outro”.

Cláudio, Graciliano ou Silviano são personagens, seres de palavras, que formam um só corpo. Não uma sinfonia harmônica, mas um corpo fragmentado que expõe em si, como o corpo do vagabundo, as contradições sociais, fazendo aparecer “o cadáver adiposo de uma das sociedades mais injustas do planeta”.

Ao escrever o diário de Graciliano, utilizando-se da técnica pós-moderna do pastiche, Silviano quer libertá-lo e libertar-se da opressão. Ao falar de si e de sua recusa da opressão, Graciliano/Silviano desmascara os mecanismos opressivos de nossa sociedade que cultua a culpa, o sofrimento, a dor, delimitando-os no tempo e no espaço. Mas quanto mais o autor implícito, divulgador do diário, determina as fronteiras do tempo e do espaço dos fatos, usando o diário como documentário maior, mais esses limites se alargam, mais as fronteiras se apagam, cedendo lugar a fronteiras outras, mais fortes, as fronteiras do poder, vistas/sentidas na estória e na História.

Ao analisar os rituais de nossa sociedade, especialmente o carnaval, o futebol, o processo sucessório na política, bem como a morte, o narrador vê em tais representações o lugar por excelência do exercício dos mecanismos do poder. Nessa análise ou na descrição dos sonhos do narrador, metáforas de seu lugar social, circula a preocupação com o lugar ocupado pelo intelectual nesse jogo. Para se comprovar isso basta observar a luta do escritor se debatendo entre seus ideais políticos e as pressões advindas da necessidade de sobrevivência.

Nessa encruzilhada, em constante tensão, ele busca novas formas de visão do universo marcadas pelo desejo de liberdade, em oposição ao mundo em que o rito tem a função de proteger o homem do desconhecido, do inusitado, fornecendo-lhe segurança justamente por se deixar reduzir a fórmulas desprovidas de sentido. É então que a paixão é apresentada como a saída possível, como mola propulsora de mudanças, enquanto geradora de movimentos de tensão, de diálogo e de prazer.

Descalço na chuva, abraçado a um outro corpo – teria necessidade de escrever?.

Essa pergunta traduz a busca do prazer na criação literária. Triturado pela sociedade capitalista, peça da engrenagem do consumo, operário do trabalho alienado, o escritor busca, através do trabalho com a palavra, trilhar um caminho do prazer, não o prazer fácil, mas o prazer de se equilibrar na corda bamba entre a agressividade do tigre e a lassidão do gato.

O corpo castigado cede lugar ao corpo de palavras que quer ser o caminho para o reencontro do corpo sadio, prenhe de vida. Os corpos mortos ressuscitam através do verbo e dialogam através dos tempos, rompendo o monólogo da história.

Também aí a miopia, a quase cegueira de Graciliano Ramos, metaforizada em um dos primeiros sonhos, onde a todo momento perdia os óculos, relaciona-se com o lugar do intelectual frente às forças do poder, representadas pelas figuras fardadas e pela águia, símbolo do orgulho e da repressão. Paradoxalmente, como a visão do escritor ameaça o sistema, tornam-no míope e lhe oferecem óculos, tiram-lhe os óculos e oferecem-lhe a bengala – o apoio para sua sustentação nos moldes fornecidos pelo poder.

A narrativa, através do jogo intertextual, funde biografia, ficção, jornalismo, crítica e história para reler cada um desses discursos e, por seu intermédio, reler fatos do passado e do presente na tentativa de situar o escritor na sociedade.

No artigo, "Prosa literária atual no Brasil"⁸, o autor de *Em liberdade* explicita diversos elementos de sua obra como constantes da ficção contemporânea, evidenciando a utilização da crítica na construção do romance. Tanto no ensaio mencionado, como na obra de ficção, o autor discute a relação literatura/produto de consumo, salientando, consciente ou inconscientemente, as contradições do escritor que se coloca contra o sistema, que critica suas manifestações repressivas e, ambigualmente, sobrevive e faz sobreviver o sistema, subordinando-se às suas regras. Gramsci já salientara o lado "funcionário" do intelectual.⁹

Também no ensaio, Silviano compara a narrativa ao corpo, salientando que "o erotismo é a energia que impele o corpo a um comportamento não-racional e não-reprimido, o corpo é o lugar da liberdade de onde sai o grito do indivíduo contra as sociedades repressivas"¹⁰. Mas faz questão de mostrar que à banalização do corpo nas pornochanchadas corresponde a comercialização da narrativa vista como sabonete anunciado. O autor luta, pois, pela não degradação da narrativa/corpo, mas sabe que o escritor é peça da engrenagem que fomenta o trabalho alienado. O escrever é justamente o meio de libertar-se e aos outros das pressões do dia-a-dia, não como busca catártica de liberação das emoções ou de culpas pessoais, mas como possibilidade de viver a paixão através da recusa da alienação. Mas o impasse é enorme, pois, em nossa sociedade, condiciona-se o saber ao poder

e confere-se a alguns cidadãos o estatuto de escritor – “guardião do repertório das histórias que o povo conta e vive”, “guardião da língua de que se serve este povo para contar as histórias do passado que os acontecimentos de hoje (em todo território nacional) fabricam”(p.115).

Reconhecer as contradições, em lugar de camuflá-las, dá-lhe o direito de afirmar “não sou um rato. Não quero ser um rato”.

Não rato, mas camaleão. Ao ocupar o lugar de Graciliano, desmembrando-o em muitos outros “eus”, Silviano se faz também camaleão a deslizar pela narrativa, discutindo não apenas o lugar do intelectual na sociedade, como também o lugar do autor na obra, no jogo de gato e rato, já descrito por Graciliano no início das *Memórias do cárcere*¹¹. Aí o narrador/autor desculpa-se por usar a primeira pessoa, adotando “o pronomezinho irritante”, e ao fazê-lo abre espaço para outros “eus”, inclusive os diversos lados de si mesmo. Ao tecer o texto, o narrador, preocupado com a sintaxe, o costura fortemente e se costura enquanto eu do texto e no texto. E como “doido lúcido, observa-se enquanto o mesmo e o diferente. O corpo do texto – espaço da crise, do limiar entre o dentro e o fora, as trevas e a luz, a morte e a vida – expõe-se enquanto signo e ser, ora deixando passar a luz num movimento reflexivo, ora agindo como obstáculo a desviar os raios, refratariamente. O eu encarcerado, ao dividir-se com o outro, fragmenta-se. É aí que nasce a imagem do vagabundo, tão bem explorada por Silviano. O corpo da narrativa é o corpo do vagabundo a exhibir o corpo social em suas contradições.

Graciliano reflete sobre o lugar social do escritor, entre o poder e seu avesso, e sabe, que embora dependa do sistema, pode por o dedo em suas feridas, fazendo da escrita um mecanismo de resistência.

- Levo recordações excelentes, doutor. E hei de pagar um dia a hospitalidade que os senhores me deram.
- Pagar como? Exclamou a personagem.
- Contando lá fora o que existe na Ilha Grande.
- (...)
- Sim, doutor, escrevendo. Ponho tudo isso no papel.
- (...)
- Não, senhor. Faço livros. Vou fazer um sobre a colônia correcional. Duzentas páginas ou mais. Os senhores me deram assunto magnífico. Uma história curiosa, sem dúvida. (P.158 - v.2)

O escritor conhece o seu poder mas sabe também que, como o ladrão Gaúcho, contador de casos, ele é parte da engrenagem que denuncia. Teme servir ao poder, como se pode ver no episódio em que foi designado para Chefe de grupo ou no outro em que lhe foi pedido um discurso

cumprimentando o diretor pelo seu aniversário, mas sabe que mesmo assim não consegue escapar. Seu livro é mercadoria e como tal denúncia sancionada pelo sistema. Ao postar-se entre outros donos da palavra e seu poder de sedução, o narrador mostra facetas várias de seu discurso, mesmo que nem sempre seja consciente delas.

Mas ao escrever e escrever-se, percebe-se como sobrevivente entre mortos. E é aí que se fortalece a figura do escritor, o signo que encarna a contradição: penetra as engrenagens do poder, como penetra na sujeira dos presídios, revirando-lhe as entranhas. *Escrever* é, pois, duplamente doloroso. O abscesso que se desenvolve sob a unha do indicador é metáfora da consciência do lugar contraditório que ocupa nesse jogo/prisão, concretizado na família, no sistema educacional, no mercado, na estrutura social.

Mostrando-se como vítima – embora não goste de representar esse papel – e como algoz, o eu bipartido reflete as diversas faces da violência, usualmente mascaradas pela ideologia. Ele é um comunista, vítima sacrificável por excelência naquele momento histórico, mas é também funcionário público, peça da engrenagem, e um escritor, um intelectual, embora abomine tal denominação por que a sabe explicitadora da contradição fazer X saber que marca a sociedade. Diz Graciliano:

Intelectuais? Que diabo significava isso? Inteirei-me a custo.
Designavam-se desse jeito os indivíduos alheios a qualquer
ofício manual.

O narrador sabe que a cadeia e seu espaço são metonímia de espaços outros. O corpo mutilado, o edifício social carunchado fazem-se escritas das asperezas. Não apenas das asperezas do sistema, mas também das asperezas do eu, metaforizadas pela boca seca, pela palavra áspera, pela escrita morosa, difícil, fruto do abscesso sob a unha do indicador, por sua vez concretização do abscesso social e existencial.

Entre a lei da sintaxe e a sintaxe da lei, estão as fendas, onde transitam os sujeitos dos enunciados e das enunciações, a intercambiar os papéis de sujeito e objeto, como na prosódia dos paranaenses:

Nós disseram...
... no plural surgia-me pela primeira vez *e a confusão pronomi-
nal me abalava* (p.358 -v.1. Grifos acrescentados)

E do abalo nasce a fenda. A sintaxe é a costura forte que, no avesso, deixa ver as reentrâncias do texto, da sociedade e do eu, como no terno vestido pelo avesso para proteger os cigarros dos ladrões.

É nas fendas que se instala o outro, mesmo à revelia do eu. O singular faz-se plural, sujeito e objeto se intertrocam, mesmo num texto dado como fruto das memórias de um eu empírico, consagrado enquanto autor/autoridade. O eu, no jogo de gato e rato, ora é possuidor, ora possuído. E é nessas fendas que se instala um outro eu, o eu pasticheiro de Silviano Santiago, o eu camaleônico a fundir-se à figura de Graciliano, propondo-lhe novos ângulos. Fazendo da experiência do outro sua experiência, Silviano constrói um narrador pós-moderno, que, entre o ensaio e a ficção, explicita o jogo da terceira margem, a questionar modelo e cópia, fonte e influência. Não é sem razão que o próprio Silviano afirma:

O intelectual, tal qual se encontra nos melhores romances e memórias recentes, é aquele que, depois de saber o que sabe, deve saber o que o seu saber recalca. A escrita é muitas vezes a ocasião para se articular uma lacuna no saber com o próprio saber, é a atenção dada à palavra do Outro.¹²

Mais ainda, Silviano explicita o jogo dialógico do romance, usando o eu do outro como se fosse seu, ou emprestando ao outro seu eu. Assim, ele faz sobreviver não apenas Graciliano, mas também a si mesmo, escritor/intelectual/crítico/professor. Basta ver como fala de seu trabalho:

Mas eu resolvi ser ousado fazendo um diário íntimo falso de Graciliano Ramos no momento em que ele sai da prisão, fiz um pastiche de Graciliano Ramos. De certa forma, eu estou repetindo o estilo de Graciliano Ramos, adoro o estilo de Graciliano Ramos, acho uma maravilha; portanto, acho que aquele estilo deve ser reativado, e, sobretudo, devia ser reativado em um momento em que alguns autores brasileiros, considerando os melhores, estavam escrevendo muito mau romance. Quis ativar o estilo de Graciliano Ramos, incorrendo em outras formas de transgressão, poderia ter feito uma paródia de Graciliano Ramos, mas não, eu fiz uma coisa que, obviamente, a família aceitou com muita dificuldade, que foi assumir o estilo de Graciliano Ramos e assumir, pior ainda, o Eu de Graciliano Ramos. Escrevi um diário falso no momento em que ele sai da prisão, o que ele nunca teve coragem de escrever. E, a meu ver, é o que a esquerda dos anos 30 nunca teve coragem de escrever: só escreveu a experiência da prisão, a experiência do martírio, a experiência do sofrimento, da dor. Não há nenhuma crítica a isso. Mas eu gostaria exatamente de fazer um suplemento a isso, de suplementar isso que já é um todo.¹³

A idéia de suplemento é descentralizadora, como já o mostrou Derrida¹⁴, ao discutir o caráter suplementar da escrita, em seu jogo deslocador. É essa mesma idéia que marca os ensaios de Silviano sobre a relação metrópole/colônia, modelo/cópia¹⁵. Instala-se ainda aí a relação escritor/crítico, sobretudo quando os dois são o mesmo eu empírico. A questão da autoria torna-se, então, mais complexa, mas, é nesse momento que ela mais explicita seu caráter de jogo.

Jogo do eu com o outro, do gato com o rato, jogo camaleônico, que, paradoxalmente, marca e identifica a literatura latino-americana, em sua força de resistência e desdobramentos.

NOTAS

- ¹ "Cópia ou ruptura: um movimento pendular". In: CURY, Maria Zilda e PAULINO, Graça. (Org.) *Ensaio de semiótica*. N. 26, Belo Horizonte, FALÉ/UFMG, 1993/1993. P. 107-119.
- ² FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? In: *Bulletin de la Société Française de Philosophie*. 63e année, n.3, juil-sept. 1969, p.34.
- ³ _____. Qu'est-ce qu'un auteur? In: *Bulletin de la Société Française de Philosophie*. 63e année, n.3, juil-sept. 1969, p.73-95.
- ⁴ LLOSA, Mario Vargas. *A guerra do fim do mundo*. Trad. Remy Gorga, filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. Todas as notas seguidas de número de página referem-se a esta edição.
- ⁵ CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d. (Notas à 3a. Edição - Nota 1). Todas as notas seguidas de número de página referem-se a esta edição.
- ⁶ CARPENTIER, Alejo. *Os passos perdidos*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1985. Todas as citações seguidas de número de página referem-se a esta edição.
- ⁷ SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.15.
- ⁸ In: SANTIANO, Silviano. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, n.1, 1984. P.46-53. Este artigo foi publicado depois no livro *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.24-37.
- ⁹ GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. p.10.
- ¹⁰ Op. cit. p. 28.

- ¹¹ RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 2v. Rio de Janeiro: Record, 1987. Obs: Também a respeito desse livro já escrevi o artigo: "O discurso do avesso – uma leitura de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos", apresentado no Simpósio do centenário do autor, em Maceió, em setembro de 1992. (?)
- ¹² SANTIAGO, Silviano. *Prosa literária atual no Brasil*. Op. Cit. p.38
- ¹³ _____. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. Op. Cit. P. 116.
- ¹⁴ DERRIDA, Jacques. "Este perigoso suplemento". In: *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973. passim.
- ¹⁵ SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28. Ver ainda: Apesar de dependente, universal. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 13-24.



UMA POÉTICA DE RELAÇÕES: O ESTRUTURALISMO NA OBRA DE OCTAVIO PAZ

RESUMO

Este ensaio tem como proposta analisar os aspectos estruturalistas da obra de Octavio Paz, bem como mostrar em que medida o autor estabelece um diálogo criativo com o estruturalismo de Lévi-Strauss e com a filosofia oriental, ao construir o seu conceito de analogia.

ABSTRACT

This essay analyses the structural aspects of Octavio Paz's work. It also aims at discussing how the author establishes a creative dialogue with the Levi-Strauss' theory and the oriental culture, in order to create his concept of analogy.

“Assim como não podemos de modo algum pensar em objetos espaciais fora do espaço, em objetos temporais fora do tempo, também não podemos pensar em *nenhum* objeto fora da possibilidade de sua ligação com os outros”.

(Wittgenstein)

Dentre as várias experiências vivenciadas por Octavio Paz ao longo de sua carreira diplomática, destaca-se o seu contato com o estruturalismo, no início da década de sessenta, quando passou três anos em Paris, a serviço da Embaixada do México.

Paz, que já vivera seis anos na capital francesa a partir de 1945, tendo inclusive participado do movimento surrealista, ao lado de André Breton, encontra no fervilhar das idéias estruturalistas dos anos sessenta referenciais teóricos que o levarão, não apenas a revisar sua obra crítica anterior, composta de obras como *El laberinto de la soledad* e *El arco y la lira*, como também acrescentar novas diretrizes à sua produção poética e ensaística dos anos subsequentes.

Pode-se dizer que, sobretudo a partir da sua dupla descoberta da antropologia lévi-straussiana e da lingüística estrutural de Jakobson, Paz vai epovoar teoricamente a sua obra, já habitada pelas vozes do Surrealismo e da mística oriental, dando, assim, uma outra roupagem aos seus conceitos e poesia e de cultura.

Los signos en rotación, El signo y el garabato e Conjunciones y disyunciones são alguns dos textos resultantes dessa descoberta que culminou, em 1967, na publicação do livro *Claude Lévi-Strauss o el nuevo estín de Esopo*, onde o poeta mexicano expõe, de maneira mais explícita e movido pela “paixão crítica”, as suas inquietações teóricas frente à antropologia lévi-straussiana, interpretada por ele em confronto e a partir dos preceitos lingüísticos de Jakobson e da filosofia oriental.

Esse livro, marcado por uma dicção que oscila entre a subjetividade e a reflexão, e caracterizado pelo próprio autor como resultado de suas “impressões e cavilações” em torno do pensamento sinuoso do intelectual francês, não só discute o conceito antropológico de *mito*, nele buscando elementos para um redimensionamento dos conceitos de poesia, leitura e tradução, como também problematiza criativamente, sob o lume do poético, os pontos constelares do método estrutural. Pontos que vão aparecer, recriados, ao longo de toda a trajetória teórica do poeta-crítico.

Pode-se dizer que, a partir da noção de *estrutura* – compreendida como uma invariante que se repete tanto no mito, quanto na linguagem e nos sistemas de parentesco, e configurada como um “sistema de relações”, movido por uma lógica binária e inconsciente – Paz amplia e redefine as suas reflexões sobre o que considera a base de sustentação da linguagem poética: a *analogia*.

Partindo da idéia de que tanto o universo quanto a linguagem estão regidos por um *ritmo* universal, fundado no jogo de afinidades e de oposições simultâneas entre os signos, Paz particulariza o poema como lugar onde esse leque de correspondências se materializa de maneira mais evidente. Sob sua ótica, o poema, por ser composto de frases ou unidades mínimas nas quais sons e sentidos se relacionam, seja pela semelhança, seja pela oposição, é, ele mesmo, um pequeno cosmos em movimento, no qual a conjunção e a disjunção das alteridades em relação se faz ver sincronicamente.

Com isso, reformula, pelo viés do conceito lévi-straussiano de *combinatória* e do princípio das equivalências de Jakobson, a noção tradicional de analogia, secularmente vista como uma relação de semelhanças, centrada na idéia de identidade sem frestas entre os termos. Ou seja, se, para o conceito antigo de analogia, o que se repete na linguagem é a *ordem* das coisas do universo, no conceito paziano o que se repete é o *ritmo*, entendido como um “campo de relações”, cuja função, longe de ser a de anular as diferenças, é, sim, a de “atar alteridades”, mostrando que isto é aquilo, sem que o isto e o aquilo deixem de ser independentes um do outro.

Enfim, Paz confere à analogia a potencialidade inventiva de criar um jogo tensional entre os signos, através de dois liames gramaticais: o *como* e o *é*.

Nas suas palavras:

“La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto no es aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra como o la

palabra es: esto es como aquello, esto es aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos. La analogia es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. " (Los hijos del limo, p.109-110)

É importante frisar que esses termos distintos, sob o prisma paziano, são os signos poéticos em toda a sua dimensão dialógica, quer dizer, nos níveis semântico e fonológico, uma vez que Paz contesta, como Jakobson, a arbitrariedade dos signos proclamada por Saussure. Ele acredita, na esteira do lingüista russo, que, na poesia, "a equivalência de sons, projetada na seqüência como seu princípio constitutivo, implica inevitavelmente equivalência semântica"¹. Os sons se associam uns aos outros e mobilizam os significados que, sob o mesmo ritmo de conjunção e disjunção, se ligam a outros signos, gerando uma cadeia múltipla e polissêmica.

Assim, a analogia seria, para Octavio Paz, o que Haroldo de Campos, também partidário da não-arbitrariedade dos signos, chamou de "a não-lógica do terceiro incluído, onde uma coisa pode deixar de ser igual a si mesma para incorporar o outro, a diferença, desde que postulada uma relação de similaridade, cabendo ao poeta (sendo mesmo sinal de seu gênio) perceber essas relações, essas afinidades simpoéticas, capazes de reconciliar, no amplexo da mesmidade assim relativizada, o estranhamento subversivo da outridade."²

O como e o é mencionados por Paz funcionariam, dentro dessa lógica, como a ponte que torna possível esse "amplexo", por substituir a equação tautológica do $x=x$ por "uma flexível, e arriscadamente idiossincrática, equação de similaridade" representada tanto pelo x é como y , quanto pelo x é y (esta, no campo semântico, podendo gerar a metáfora).

Com relação à metáfora (uma espécie de analogia condensada), o fato de a mediação indiciar uma identidade não implica, como se possa pensar, uma coincidência entre os termos. Como explica Paul Ricoeur, citado por Perelman, "a conjunção coloca, neste caso, ao mesmo tempo uma afirmação e uma negação"³: x é y e x não é y . Daí a metáfora, segundo Perelman, mais que a comparação (mediada pelo como), ter a vantagem de poder gerar também o paradoxo, através do qual, o pensamento pode mais facilmente circular nos dois sentidos ao mesmo tempo.

Octavio Paz, devoto da metáfora, atribui a ela um poder de desdobramento quase que infinito. Poder que, segundo ele, é inerente a todo procedimento analógico, uma vez que, como atestou Lévi-Strauss, todo sistema de relações engendra outro, numa cadeia contínua.

Para a razão analógica de Paz, tudo é metáfora: a realidade, a linguagem, a metalinguagem. A palavra, enquanto uma pequena

combinatória feita de afinidades e oposições entre som, imagem e significado, já é uma metáfora. O mundo, por não ser um conjunto de coisas, mas de signos, é, por isso mesmo, também uma metáfora. Daí não existir, segundo ele, uma palavra original: "cada uma es metáfora de otra palabra que es una metáfora de otra e así sucesivamente"⁴.

Esse encadeamento metafórico forma, sob essa ótica, uma *constelação* (imagem cara a Octavio Paz), na qual a "fonte pontual de verdade" ou de origem deixa de existir. Isso, porque, não obstante o movimento (o ritmo) que rege essa cadeia se repita, os elementos se transformam, gerando uma pluralidade de textos e apagando qualquer indício de um suposto texto original.

É baseado nesse princípio, postulado por Lévi-Strauss a partir do estudo comparativo que realizou das várias versões de um mesmo mito, que o poeta-mexicano formula os conceitos de leitura e tradução. Criar é uma forma (também rítmica) de ler as metáforas do mundo; e considerando que a leitura *recria* essas imagens (o leitor, nesse caso, seria um "silencioso executante"), esta é também uma *tradução*. Assim, o ato de ler um poema é uma forma de traduzi-lo; e o ato de traduzi-lo em outro poema é uma forma de repeti-lo e de modificá-lo, simultaneamente.

Paz organiza, assim, pela via analógica, o seu conceito de intertextualidade, atento tanto ao que se repete em cada texto quanto ao que distingue um do outro:

"El juego de la analogía es infinito: el lector repite el gesto del poeta: la lectura es una traducción que convierte el poema del poeta en el poema del lector. La poética de la analogía consiste en concebir la creación literaria como una traducción; esa traducción es múltiple y nos enfrenta a esta paradoja: la pluralidad de autores.(...) La idea del mundo como un texto en movimiento desemboca en la desaparición del texto único; la idea del poeta como un traductor o descifrador conduce a la desaparición del autor." (*Los hijos del limo*, p.109)

Valendo-se dessa idéia de tradução como jogo intertextual, tensionado pela relação dialógica entre identidade e alteridade, Paz vai tratar também das questões do sujeito poético, da tradição, da ruptura, da história, do erotismo e da identidade latino-americana.

É importante salientar que, não obstante o poeta mexicano dialogue criativamente com alguns aspectos e correntes do estruturalismo, chegando mesmo a dedicar um livro inteiro ao pensamento de Lévi-Strauss, o método estrutural não explica a complexidade da teoria poética paziana e muito menos as contradições inerentes ao pensamento do autor. Paz, avesso ao cientificismo, além de relativizar as pretensões de objetividade do discurso

estruturalista, transcendentaliza, em vários momentos, os conceitos de analogia e poesia, levando-os para o território da metafísica oriental ou para os domínios esotéricos do Surrealismo.

O método estruturalista estaria, assim, presente, apenas em *certa medida*, no pensamento paziano. Através dele, podemos elucidar alguns traços da lógica relacional que atravessa esse pensamento, bem como compreender o caráter multidisciplinar da obra do autor, já que esta também se apresenta como uma combinatória de poéticas, teorias e saberes de vários tempos e lugares. Um sistema em contínuo movimento, cuja capacidade de metamorfose e de desdobramentos sucessivos a leva a ser sempre outra mesmo quando se repete.

NOTAS

¹ JAKOBSON. *Linguística e comunicação*, p.146-147.

² CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*, p.149.

³ PERELMAN. Analogia e metáfora, p.214.

⁴ El mono gramático, p.519.

BIBLIOGRAFIA

CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

JAKOBSON. *Linguística e comunicação*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad. Chaim Samuel Katz. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

PAZ, Octavio. *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. México: Joaquín Mortiz, 1984.

_____. *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

_____. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

_____. *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

_____. *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1992.

_____. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1989.

_____. *Los signos en rotación y otras ensayos*. Edição de Carlos Fuentes. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

PERELMAN, H.C. Analogia e metáfora. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Impr.Nacional/Casa da Moeda, 1987.

UM JOGO DE CARTAS JAMAIS ABOLIRÁ O ACASO SOBRE LEITURA E ADIVINHAÇÃO

RESUMO

A partir da descrição de uma fictícia leitura de tarô, são desenvolvidas, neste ensaio, algumas considerações sobre a semiótica, nos campos da adivinhação, da poesia e da psicanálise. Baseando-se no conceito de abdução, de C. S. Peirce, busca-se ampliar o entendimento sobre a leitura, na reflexão teórica sobre a milenar prática da cartomancia.

ABSTRACT

From the description of a fictitious tarot reading, some comments about the semiotic, in divination, poetry and psychoanalysis fields are developed in this paper. Founded in the C.S.Peirce idea is wanted to amplify the knowledge reading, from the teoric reflection about the millenary cartomancy practice.

I

Duas mulheres sentadas, uma diante da outra, descalças. Almofadas espalhadas pelo tapete. Duas mulheres que se olham e se preparam para receber as cartas, o mapa. Ao lado, em cima de um pavão de cetim, o baralho, envelope lacrado a ser aberto pelas mãos talvez poderosas da cartomante. A mensagem virá de alémaquémportos. É dentro da sala que estão as mulheres e nenhum tapete mágico vai transportá-las às regiões inusitadas. Os sapatos, botas de sete léguas, foram deixados a um canto. Aberto o jogo, lacra-se a porta. Não há saídas, só labirinto. A imaginação não há de conduzi-las ao saber libertador. A imaginação não tem reinos. No entanto, elas se miram em águas profundas: uma no lago da outra. Então aparece a Lua refletida na face da água, ou será o sol, sem os seus raios e sem o seu sorriso?

As cartas vão sendo lidas em voz alta e depois, em silêncio, seus desenhos são descompreendidos; o que sai em palavras ordenadas em um raciocínio lógico, volta em avesso e fragmento. E logo se vê que a razão é uma falsa porta, ou apenas o reflexo de outra porta invisível. Mais uma volta no labirinto. Quem terá a chave da saída? Elas se olham fascinadas: suas mãos não são poderosas! Não há quem saiba jogar. E riem desanimadas, no fundo, contentes. Terão ainda coragem para continuar no templo, sentadas em seus postos – Pontífices – pontes edificadas em si mesmas para atravessarem a ignorância. Nesse momento, não há perigo da sala se transformar em cela.

De abadessas guerreiras comandando tropas imaginárias, joanas D'Arc portadoras de letras, elas se tornam claudiosas Estrelas e rezam à esperança: *Ora pro nobis, que vamos partir, da espera, para a estrela, senhores do fim, que nos espera, da estrela, do desespero, que nos revigora, e estamos aqui,*

sem humildade, ob, grande dia, ora pro nobis, que somos estrelas, notáveis, brilhantes, enfim.

Será este então o conteúdo das cartas? Cinco mistérios, cinco arcanos com seus emblemas, seus números e letras. Para as duas, não há retorno pela neutralização dos binários. Sempre há uma terceira via, um caminho a mais para seguir: no templo da papisa, senta-se um papa, o sol refletido no lago é lua. Para elas, que atravessam o caos, a predição é a esperança, como a do Arcano XVII do tarô, segundo André Bréton, quando ele, no seu sonho, se depara com a estrela matutina: *...era na Ilha Bonaventure...nós dêramos uma volta ao seu redor, naquela mesma manhã, sob um céu encoberto, num barco de pesca com todas as velas ao vento.*¹

Dessa maneira, as duas jogadoras enxergam um portal encimado por uma inscrição hieroglífica, uma língua na boca, a letra P de palavra. É por ali que seguem, ao pressentirem o mistério: o amor existe na perda do objeto e a liberdade, na sua privação. Olham novamente o desenho na carta da Estrela e a moca ajoelhada na beira do rio, jogando fora o líquido das jarras, fazendo os fluidos fluírem. Lembram-se do hai-kai: *tudo o que colho na maré baixa vem vivo.*²

A verdade sempre muda de lugar e à circulação dos fluidos corresponde a circulação dos sentidos da palavra tarô, rota, torá. Na polissemia dos signos encontra-se a possibilidade da renovação eterna, mesmo num planeta gasto, mesmo numa cela de cadeia. Caídas do céu, não há como não sofrer. A consciência é, desde Cristo ou Sidarta, trespassar os flancos com a espada da dor. Compreender é praticar o ato mais selvagem. *Com que então pertenco aos céus?*, pergunta Ícaro, alçando vôo.

Elas calçam os sapatos para retomarem seus afazeres cotidianos. Os carros na avenida da clínica são projéteis lançados ao acaso. Num golpe de sorte, o táxi que vem apanhá-las terá um motorista chamado Ezequiel.

II

Adivinhação, experiência ou religião. Tarô, rota, torá. Qual a natureza do fato que acabamos de relatar? Pensando nos princípios da semiótica peirceana, podemos relacionar o jogo místico descrito acima com um jogo de signos da ordem da abdução, do pragmatismo e da crença, nomes com que Peirce vai designar, dentro da sua Pragmática, o que comumente chamamos insight, revelação e adivinhação, respectivamente, aliados a

processos de dedução e indução. Sabemos que o pensamento lógico nos capacita às maiores inventividades no jogo. E, num jogo de adivinhações, como é o caso do tarô, temos a possibilidade de operar com várias modalidades do processo semiótico porque aí encontramos todas as formas de signo: as cartas se arranjam em um diagrama que contém índices, ícones e símbolos desenhados na sua superfície. E no próprio signo *tarô* já se apresenta o convite ao campo semiótico.

O tarô é um jogo de cartas que faz sentido quando as pessoas envolvidas se projetam na tela, no desenho da carta que, ao ser lido, torna-se mancha e névoa. O mundo ao redor dos jogadores, em suma, se esvanece numa bruma de irrealidade, desaparecendo ao som da única realidade presente: a palavra.

Como diz Peirce, ao desenvolver a teoria do Pragmatismo, qualquer concepção terá efeito lógico e se colocará em primazia diante de outras concepções, se for capaz de modificar a nossa conduta prática que se adequará doravante a tal concepção.³ Assim, o texto pronunciado pela taróloga conta a história inventada mas, no entanto, recordada pela consulente e, que dali por diante poderá pautar, positiva ou negativamente, o seu comportamento.

Quando falamos sobre qualquer dos arcanos do tarô, o que fazemos é combinar seus símbolos, de modo a fazê-los retornar ao estado icônico, ou seja, o signo que está encoberto pelo caráter de representação convencional, simbólico – lua, símbolo do feminino – é desmascarado pela voz que o descreve para alguém, quando diz, por exemplo, *a lua surge na sua vida como o fantasma de uma mulher*. Para quem ouve, o fantasma aparece. Assim, a taróloga é a cozinheira que prepara uma vitamina de frutas. Apenas as substâncias dos símbolos permanecem quando eles retornam ao estado informe primordial, ao completamente abstrato: de cada fruta, na vitamina, fica apenas o gosto. Se o ícone é um signo que não precisa de interpretante para existir, sendo a sua forma mesma a presença da idéia que o gerou, não há, no momento da leitura do tarô, nenhuma necessidade de referências buscadas na vida da consulente. Não é preciso um conhecimento prévio das questões que a afligem. Os dados estão todos na mesa.

Participa dessa natureza semiótica, de maneira especial, a criação poética, tal como é pensada na lírica moderna. Quando Paul Valéry diz que *a poesia é um fragmento perfeitamente formado de um edifício inexistente*⁴, ele está apenas repetindo a fórmula com que Peirce definiu o signo icônico, ao dizer que o ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto representado: o que os une é apenas um exercício de analogia. E tanto mais distante do objeto relacionado, mais abrangente é o domínio da representação icônica. Mallarmé tentou criar o duplo do universo e chegou

ao silêncio. Da mesma maneira que a natureza é uma floresta de símbolos – a total eloquência- ela é também a presença que cala, o mistério fechado do silêncio. Assim como os surrealistas, nos seus transbordamentos, os poetas concretistas, na sua extrema concisão, buscaram extratos primordiais da linguagem.

Nenhum conhecimento é possível via palavra, a não ser por adivinhação. Somente a relação com o desconhecido faz com que a poesia consiga a liberdade de projetar suas criações em nossas mentes. Se o texto é excessivo ou enxuto, não importa, a realidade vislumbrada nele ocupará o espaço que estiver livre, terá o tamanho da viagem mental que se fizer. Se uma vidente diz: *seu pai vai morrer*, e outra diz: *haverá perdas*, ambas as frases serão signos, para a consulente, de uma dor insuportável. Mas, se futuramente, o vaticínio se concretizar, a dor que ela seguramente suportará será multiplicada e terá muitos outros matizes desconhecidos pela dor que ela sentira ao ouvir a voz da adivinhação

O poeta alemão G. Benn disse que a poesia *está pronta antes de começar só que o autor ainda não sabe o seu texto.*⁵ É assim que a fala da cartomente se coloca: uma história recortada em incontáveis histórias que os arcanos de todas os tempos guardam. A infinitude de significâncias é facilitada exatamente pela possibilidade de transgressão do símbolo, ao buscarmos o esquema fundamental, perfazendo o caminho percorrido ao operarmos a simbolização no sentido contrário, no sentido da volta. Partindo da analogia mais acabada vamos em busca do ponto de separação dos significados, almejando a *primeiridade* segundo Peirce, tropeçando em cada ponto e o estilizando. Quem sabe seja este o sentido do verbo desmitificar, destruir a mística, des-simbolizar, separar o que se encontra misturado, para que o jogo da interpretação se estabeleça na superfície dos significantes, dando lugar à multiplicidade de sentidos, ao acaso dos acontecimentos.

Concluindo, tanto a prática do tarô, quanto a da poesia e a da psicanálise podem ser encaradas como tendo um fundamento comum: a desmitificação da realidade dada e do sujeito constituído. Plagiando Mallarmé e Valéry, que o seguiu, podemos afirmar que a palavra é o primeiro autor do ato poético e acrescentar ainda que ela é também a legítima adivinhadora. Portanto, um jogo de cartas, ícones, transposto em palavras, símbolos, durante a leitura do tarô, opera; no ato da recepção, a passagem do simbólico para o icônico. É como se a consulente assistisse ao drama da própria existência, no qual as palavras fossem atores e surgissem na maior materialidade, devidamente paramentadas. Podemos, em síntese, concluir que a imaginação e a magia são meras sugestões abduativas, como talvez as chamasse Peirce: *A sugestão abduativa advém-nos como num lampejo. É um ato de introvisão (insight) embora de uma introvisão extremamente falível. É verdade que os*

*diferentes elementos da hipótese já estavam em nossas mentes antes; mas é a idéia de reunir aquilo que nunca tínhamos sonhado reunir que lampeja a nova sugestão diante da nossa contemplação.*⁶

Eis uma concepção, dentre as muitas possíveis, recortada ao acaso na obra de Peirce, da leitura semiótica das cartas do tarô.

NOTAS

¹ BRETON, André. *Arcano VII*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

² Transcrição de memória do poema de Alice Ruiz.

³ MISHIMA, Yukyo. *Sol e Aço*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

⁴ PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

⁵ VALÉRY, Paul. *Oeuvres*. Paris: J. Hytier, 1957. p.1490.

⁶ PEIRCE, op.cit., p.226.

IDENTidade NACIONAL NA LITERATURA BRASILEIRA

RESUMO

Este ensaio mapeia dezoito textos da literatura brasileira (poesia, prosa e teatro) examinando certas facetas e aspectos de envelhecer como um construto social. Analisa o conceito de envelhecimento e idade avançada como uma "margem" ignorada na construção de identidades nacionais, levando em consideração que imagens relacionadas com classe social, idade, raça e sexo não formam por si mesmas uma identidade nacional. Mas, essas imagens espelham a interação contínua, entre significante e significado cultural, tornando-se representações icônicas, indéxicas e/ou simbólicas do conceito de nação. Este estudo discute em maiores detalhes: a) textos e contextos que reforçam as ideologias da gratidão e do respeito, do amor-próprio, da (in)utilidade e (im)produtividade, do conhecimento e da experiência; b) textos que se tornam contra-discursos, destabilizando as bases que sustentam tais valores ideológicos; c) o significado que "velhice"/ "envelhecer" adquire sob o impacto de fatores sócio-culturais; d) algumas discriminações e julgamentos passados sobre "velhice", comparando e contrastando tais posicionamentos com os preconceitos sobre raça, classe e sexo.

* The University of Arizona. USA.

ABSTRACT

This study surveys eighteen texts (poetry, prose, and theater) from Brazilian literature, analyzing certain facets and features of aging as a social construct. It addresses the concept of aging and old age as an ignored margin in the construction of national identities, while considering that images related to age, class, gender, and race do not constitute in themselves a national identity. However, these images reflect the interaction between the cultural signifier and signified, becoming iconic, indexial and/or symbolic representations of the concept of a nation. This study discusses in more details: a) texts and contexts that reinforce the ideologies of gratitude and respect, self-esteem, (in)utility, (non)productivity, knowledge, and experience. This paper also: a) looks at other texts which become counter-discourses, destabilizing the bases that support such ideological values; b) the impacts and the meanings that age/aging acquires as it is influenced by cultural and social factors; c) the discriminations, judgements, prejudices, and other social inequities that aging undergoes, comparing and contrasting them to those displayed toward race, class, and gender.

O conceito de nação e/ou identidade nacional é frequentemente interpretado como um conjunto de características culturais, histórico-sociais e político-econômicas portadoras de traços que buscam a construção de um centro. Esse essencialismo do conceito é gerado e estabilizado, via de regra, pela retórica manipuladora dos grupos que detêm o poder. O próprio conceito de "identidade nacional" pressupõe uma seletiva corrente centrípeta que não abrange completamente a variedade e diversidade de uma determinada nação. Frequentemente, os significantes que apontamos como delineadores de um determinado povo são apenas alguns aspectos culturais ou facetas sócio-históricas que se cristalizaram.

A formulação de uma determinada identidade nacional se cumpre pelas transformações históricas e sociais geradas e geridas pela capacidade regeneradora da dinâmica interdependente dos signos culturais. Há nesse processo uma luta constante, fomentada pelo desejo de centralização ("força centrípeta") e a dispersão de tal tentativa de fechamento ("força centrífuga").¹ Essa tensão impossibilita a reunião dos diversos aspectos culturais num sistema abrangente pois, com o processo de atração e repulsão, os centros se tornam sempre múltiplos e provisórios.

Uma das possíveis maneiras de se analisar o conceito de "identidade nacional", sem cair nos abusos do exotismo, do patriotismo, ou numa vertente contrária, seria interpretando as partes que constituem esta visão global como uma rede heteroglota de relações. Essa *heteroglossia*² pode possivelmente ser melhor examinada nas interseções em que os encadeamentos histórico-sociais se encontram, conflituam, enriquecem ou se excluem reciprocamente. A tensão existente entre as várias vozes do texto cultural e literário permite que certos elementos sejam elevados à categoria de símbolo e que outros percam tal status. Através de uma estreita operação relacional entre significante e significado, imagens se desenvolvem em símbolos que podem chegar à categoria de mitos, pois o símbolo "opera sobretudo através de

uma contiguidade institucionalizada e aprendida entre o significante e o significado".³

Considerando-se que uma nação se faz de relações com que se tece a rede histórico-cultural, a inclusão ou exclusão de certos aspectos relacionados com classe social, idade, raça e sexo constituem fator importante na definição de uma determinada identidade nacional. Embora imagens derivadas de relações interpessoais não formem em si mesmo uma identidade nacional, elas espelham a interação contígua entre significante e significado, tornando-se uma representação icônica, indéxica e/ou simbólica do conceito de nação.

Muitas dessas imagens tornam-se crenças institucionalizadas. Aceitos como princípios inofensivos, os construtos sociais são transmitidos de geração a geração, até serem, através de mitos e estereótipos, incorporados como elementos "naturais" à definição que um povo faz de si mesmo. Para que um construto social seja "naturalizado" e, portanto, aceito como "normal", reprime-se ou suprime-se a conscientização de um conflito de forças. Uma vez transmitidos e incorporados no seio de uma sociedade, esses construtos sociais tem que ser desafiados de uma maneira muito mais acentuada. Geralmente, desmistificá-los torna-se um processo mais lento do que foi edificá-los.

Por exemplo, na sociedade brasileira, certas tensões classistas, machistas e racistas ainda são ignoradas porque estão encobertas e disfarçadas pelas ideologias da harmoniosa sintonia de raças e classes ("lusotropicalidade")⁴ e da sublimada relação entre os sexos opostos ("amor latino"). Parâmetros semelhantes se aplicam à velhice. Se olharmos as relações íntimas dos idosos com os seus familiares e a sua comunidade, ou mesmo as poucas leis existentes para proteção à velhice, veremos que muitos conflitos e ansiedades são reprimidos e/ou ignorados, tanto por parte dos velhos como da sociedade a que pertencem porque pensa-se em idade avançada como uma idade neutra.

Geralmente, as análises da identidade nacional brasileira se dividem em dois pólos representados por visões opostas. A questão da identidade nacional brasileira está ligada à "ilusão das relações raciais", das "metáforas estabelecidas entre comida e mulheres", do carnaval, da malandragem, do eitinho, das rezas e dos discursos que se manifestam "por meio de muitos espelhos e vários idiomas".⁵ Nessa relação poliglota e multi-espelular, apresenta-se uma visão de um Brasil jovem, exuberante, exótico, libidinoso, miscigenado e canavalesco. Costuma-se opor a tal perspectiva um Brasil de má distribuição de renda, de problemas políticos, divisões econômicas e fissuras sociais. O combate ao classismo, machismo e racismo tem ganhado uma dimensão mais ampla nas últimas décadas no Brasil. No entanto, velhismo⁶ continua a ser um problema bastante ignorado.

Fatos e fatores associados à *economia do envelhecer*, impregnados das *ideologias da (in)utilidade, (im)produtividade, gratidão, respeito, autoafirmação, sapiência* e da *experiência*, codificam uma relação simbólica entre o signifiante velhice e os seus significados aculturalizados.⁷ Como *economia do envelhecer* defino a troca de forças e o mecanismo operador que direcionam a eficácia e empáfia de certos conceitos permeados de valores ideológicos sobre a idade avançada. Incluem-se também, nesse âmbito, as convenções que, no processo de socialização, simultaneamente estabelecem o significado cultural de envelhecer como perda e, em alguns casos, como ganho de poder no espaço político, econômico e social.

Na concepção mercantilista da sociedade, o corpo envelhecido tem um lugar secundário e a sexualidade e sensualidade na idade avançada são tidas como o “além” do discurso do corpo, principalmente para as mulheres porque se considera a menopausa como a passagem para o corpo “fenecido”, o ponto onde os ovários param de produzir. Se a juventude é geralmente associada com prazer estético e produtividade, a velhice é, via de regra, simbolizada pelo não-estético e inútil. Deste modo o objeto significado (a velhice) é representada pelo seu símbolo signifiante (estereótipos, convenções, idéias pré-concebidas) através de uma função-relação restritiva (solidão, doença, morte, inutilidade) em que a conceitualização de envelhecer adquire um significado negativo.

Em muitos casos, tanto na literatura como na sociedade, ser velho passa a significar estar à margem do corpo produtor, da palavra, da família, da comunidade e da sexualidade. Se, por um lado, a velhice confere a poucos um lugar de destaque social, econômico e político, concede a muitos o espaço da solidão, esquecimento e doença. Porque a produtividade individual costuma ser a medida rasa com que se mede o valor das pessoas e corpos encarquilhados e enrugados tornam-se sinônimos de coisa desagradável e inoportuna. Nos casos em que a pessoa idosa se destaca por seu conhecimento, costuma-se transferir para o domínio da mente e do espírito os valores que se lhes atribui.

Dessa forma, mitos mundiais discutem ou personificam a velhice como aquela idade em que se alcança a medida da sabedoria porque a pessoa não está mais sujeita a impulsos passionais. Proclama-se que, livres das paixões arrebatadoras e passageiras da juventude, o corpo sossega e o equilíbrio da maturidade e da objetividade cumpre o papel de assegurar lugar à sensatez e ao conhecimento. Ao lado do estereótipo da pessoa velha que controla, impera, demanda e ordena, coloca-se o arquétipo da “terceira idade” como o tempo da objetividade e da sabedoria porque a mente pode governar o corpo, assim que as paixões se acalmam. Arquivada nesse espaço da observação, está a *ideologia da sapiência*.

Em alguns casos, ao assegurar para a pessoa idosa o lugar de conselheira, impõe-se-lhe o espaço da margem. Ao transformar seu conhecimento e sapiência numa forma de valorização da pessoa idosa na sociedade, designa-se para tal pessoa um espaço de sublimação. Através da idealização de virtudes como sabedoria, garante-se-lhes um espaço transcendental em que a velhice pode se tornar um "excesso de significado", um "mais-que-significado", no sentido que Julia Kristeva atribui a essas expressões.⁸ Acredita-se que, afastados do tumulto dos sentimentos, os velhos podem ver com mais clareza devido à distância que se interpõe entre eles e o mundo agente.

Inúmeros exemplos aparecem na literatura brasileira. A análise que se segue seleciona textos pertencentes a épocas literárias, gêneros e autores diversos, mapeando a representação textual da pessoa idosa na literatura, percebendo-a como parte da construção da identidade nacional. Os textos aqui discutidos mostram como os tipos e mitos associados à idade avançada determinam a contiguidade institucionalizada e aprendida entre envelhecer e o seu significado sócio-cultural. Alguns textos representam a velhice como a idade em que se pode exercer poder e autoridade, enquanto outros mostram casos em que a velhice se torna sinônimo de desamparo, solidão e desamor. Os personagens aqui estudados constituem exemplos de como a literatura representa as nuances e texturas da idade avançada através de um duplo olhar.

Em *Jubiabá* (1935),⁹ o personagem-título é um pai-de-santo, velho centenário, estimado e respeitado que tem todas as funções atribuídas às pessoas idosas pela *ideologia da sapiência*: é guia espiritual, curandeiro, mentor, confidente, amigo dos habitantes do morro e perpetuador das radições afro-brasileiras. A sua influência se faz sentir não apenas nos cultos de macumba, mas principalmente nas histórias e lendas em que se valorizam os heróis e os traços da herança africana na cultura brasileira. O controle do saber, seja como o conhecimento da erva que cura ou do ponto-cantado do candomblé, torna-se agente eficaz que lhe assegura a admiração e o respeito dos habitantes do Morro do Capa Negro. Jubiabá personifica o arquétipo do velho que, ao transcender os seus desejos e paixões, atinge a plenitude de conhecimento, tornando-se um representante das *ideologias da sapiência e da experiência*.

É interessante notar que, tomando-se o título do romance como índice, Jubiabá pode ser considerado como personagem principal. No entanto, é Antônio Balduino, invencível lutador de boxe e defensor de causas sociais, que se torna a figura central. No final do romance, quando consciente do seu papel social, Baldo volta ao morro para pedir a bênção de Jubiabá, este se inclina perante o estivador num gesto que mostra o respeito aos valores

que Baldo personifica. Portanto, até mesmo Jubiabá, com todos os seus poderes e sabedoria, ao curvar-se diante da juventude e da coragem de Baldo, ganha papel secundário no romance, permanecendo num plano inferior.

A Moratória (1955),¹⁰ constitui um exemplo do papel do patriarca idoso, cuja identidade se forja inteiramente em torno da sua fazenda de café. Aí a identidade se relaciona com as suas raízes culturais ligadas ao controle da terra, como símbolo de estabilidade, segurança e imutabilidade. Como Décio de Almeida Prado menciona no “Prefácio” da quarta edição:

A Moratória relaciona-se, portanto, com um determinado Brasil. Uma zona de São Paulo . . . A sabedoria era a dos avós – os antigos – de preferência à dos pais, mito de uma idade de ouro.¹¹

(. . .)

A Moratória evoca o fim, frequentemente melancólico, desse processo social: a divisão e perda das fazendas, com a concessão de novas classes, facilitadas por dois violentos choques: a crise do café e a revolução de trinta.¹²

Dois planos dividem no texto o espaço representado: no primeiro aparece uma sala “modestamente mobiliada” onde se destacam uma máquina de costura (símbolo da atividade de Lucília), um relógio grande de parede (símbolo da tradição da família e do tempo inexorável), e o galho de jabuticabeira (símbolo da prosperidade que se esgotou). No segundo plano, um pouco mais elevado, há uma “sala espaçosa de uma antiga e tradicional fazenda de café”.¹³ O mesmo relógio também aparece no primeiro plano simbolizando a marcha para o trabalho diário e para a fortuna.

Em *A Moratória*, o septuagenário Joaquim há três anos espera uma revisão favorável do processo judiciário em que perdeu a fazenda para resgatar sua hipoteca e saldar as suas dívidas. Lucília, sua filha, desiste de casar-se com Olímpico, porque, de acordo com a *ideologia do respeito* e da *veneração*, ela precisa cuidar dos pais velhos naquele momento difícil da sua vida, recompensando-os pelos sacrifícios e trabalho. Quando o velho Quim perde a fazenda, Lucília assume o papel de sustentadora da família. Os brios do patriarca são definitivamente feridos quando Olímpico propõe mais uma vez o casamento a Lucília, indicando que a família toda poderia morar com eles. O velho recusa, alegando que tal união matrimonial seria apenas um ato de caridade, uma forma de amparar a família. Considerando-se antigas divergências latifundiárias e conflitos políticos entre Quim e o pai do rapaz, o velho patriarca considera o casamento como uma maneira

de Olímpico mostrar-se superior. Ferido no seu orgulho de patriarca sustentador da economia e dos balaustres da família, Quim se sente despojado da sua utilidade e lança mão do recurso da chantagem emocional. Quando Lucília tenta interceder pelo seu próprio destino, a máscara de orgulho do velho Quim cede lugar à *ideologia da gratidão* cobrando de Lucília devoção e amor filial.

"Café, Café" (1919),¹⁴ também discute essa sensibilidade do fazendeiro preso à terra, ligado pela memória a um passado glorioso e a uma herança patriarcal, no momento de desvalorização da indústria cafeeira. Ser um velho *"que recendia a passado e rotina"*, em cuja *"cabeça branca habitavam idéias de pedra"* nada significava.¹⁵ Com mais de sessenta anos,¹⁶ o velho Mimbuia, também chamado de "major", é representado numa história que mostra os desacertos de quem *"só cuidava de colher café, de secar café, de beber café, de adorar café"*.¹⁷

À medida que não tem dinheiro para pagar os empregados, Mimbuia começa a fazer o trabalho da fazenda, até chegar ao ponto da obsessão e da loucura, quando, maltrapilho e faminto, percorre os lugares falando sobre café. Como um espectro ambulante, ele perambula pelas ruas no interior de São Paulo. Usando a ironia e a sátira para ilustrar a obsessão com o domínio da terra e o sentimento patriarcal, Monteiro Lobato mostra os efeitos da queda do preço do café sobre o velho que, inutilmente se agarra à terra e aos sonhos com a lucidez da loucura, esperando, como o velho Quim da *Moratória*, que tudo mude, os preços subam e a ordem seja reintegrada. De uma certa forma, o velho Mimbuia é uma caricatura do velho Quim e, para os dois, o desastre econômico significa a perda da dignidade pessoal.

Os patriarcas do nordeste brasileiro também têm tido papel relevante na história político-econômica da região. Peça-chave de um ambiente dominado pela lei do mais forte, a posse da terra garante-lhes imunidade política e confere-lhes direitos que desafiam os estatutos nacionais. Como Jubiabá, o coronel Ramiro Bastos, personagem de *Gabriela, Cravo e Canela: Crônica de uma Cidade do Interior* (1958),¹⁸ não ocupa posição central no romance. Mas mesmo como uma personagem periférica, exemplifica a *ideologia da tradição e do respeito* por reter o poder político e econômico de Ilhéus. Chamado pelo narrador de "o dono da terra", ele é apresentado ao leitor quando "esquenta sol" na praça pública. Fisicamente é descrito como tendo costas curvadas, mãos ossudas, olhar vacilante, cabeça branca, "passo vagaroso mas firme", apoiado numa "bengala de castão de ouro" com seus oitenta e dois anos. Nos dias de chuva, quando não podia sair para seu passeio na praça, "ficava na sala de visitas, na sua cadeira austríaca, atendendo gente, ouvindo pedidos, prometendo soluções". O narrador discorre que ele

era um velho seco, resistente à idade. Seus olhos pequenos conservavam um brilho de comando, de homem acostumado a dar ordens. Sendo um dos grandes fazendeiros da região, fizera-se chefe político respeitado e temido. O poder viera às suas mãos, durante as lutas pela posse da terra.¹⁹

No entanto, aos poucos Ramiro Bastos vai perdendo o prestígio político e a solidariedade dos outros coronéis com certas mudanças que se operam no dia a dia. Elementos tais como a chegada de Mundinho Falcão e as idéias progressistas que ele traz (por exemplo, a dragagem da barra e a inauguração da primeira linha de ônibus) desestabilizam o grupo fechado dos coronéis, as oligarquias e as tradições patriarcais. O papel que Ramiro Bastos desempenha vai diminuindo de importância e gradualmente desaparece até que, com sua morte, Mundinho assume o poder.

A questão do mando, do poder e da autoridade não está relegada apenas aos coronéis do nordeste brasileiro ou aos latifundiários da zona do café. Em *A asa esquerda do anjo* (1981),²⁰ a *ideologia da tradição* (fechar o cerco para conservar e manter vivo o passado, a ordem, a memória e a transmissão de valores) tem na figura de Frau Wolf, uma matriarca alemã do sul do Brasil, uma outra versão do domínio linguístico, social e cultural exercido pela pessoa idosa. Ela tem função catalizadora sobre a família: (des)aprova casamentos, decide o futuro da família, obriga todos a falarem alemão. Além disso, é também “famosa e antipatizada” na cidade “por causa dos ares de grande dama”.²¹ Figura altiva, autoritária e seca, Frau Wolf “tiraniza toda a família” sob seu “império”, controlando e avaliando tudo “com olhos atentos e . . . com opiniões indiscutíveis”.²² A anciã tem mania de ordem e limpeza, mostra-se exageradamente apegada à tradição e à identidade alemã e sofre de uma grande solidão. Ela é descrita como um anjo de bronze que vela pela tradição e pelo jazigo da família.

Assim como Jubiabá e o coronel Ramiro Bastos, a octogenária é uma personagem periférica. Tem, no entanto, um papel mais centralizador, pois é em torno dela e dos estigmas gerados na família pelos seus (des)mandos que a narradora Gisela reorganiza suas memórias, questiona todo o funcionamento da família e repensa a questão da identidade do imigrante dentro do contexto nacional brasileiro. Como o coronel Ramiro Bastos, ela tem a necessidade de segurar o tempo para também parar as mudanças que ocorrem. Tal obsessão em controlar o tempo e a sua prole torna-se uma maneira de garantir a perpetuação dos seus valores culturais. Gisela, a netamesticha, narradora da saga da família, frequentemente se refere à avó como aquela que ditatorialmente controla as vidas das pessoas da família, “velha nazista” que demonstra imenso carinho pela sua coleção de relógios:

Colecionava-os havia muitos anos, uma boa quantidade se espalhava por toda a casa. Dava-lhes corda diariamente. Em geral batiam juntos, com diferença de frações de segundos, como se até as máquinas obedecessem à grande dama. Para mim os relógios eram a voz da casa.²³

A medida que Frau Wolf percebe a indiferença da família em relação ao passado e à tradição alemã – quando todos já não se sentam eretos nas poltronas e quando já não falam alemão em casa – ela vai parando os relógios da casa, na tentativa de retroceder o tempo. Depois do adultério e da morte de Anemarie, a neta preferida, Frau Wolf mantém os relógios limpos mas já não lhes dá corda e começa a andar “pela casa parando os pêndulos e maquinismos”, dizendo não gostar de “ouvir quando batem as horas: estão chamando a morte”.²⁴ No final do romance, perturbada a “ordem” da família e interrompida a tradição cunhada com austeridade e medo, o relógio passa a indicar a transitoriedade do tempo, da vida e do poder que se esvai.

Num processo análogo ao desacerto do mecanismo dos relógios, a asa esquerda do anjo do jazigo de pedra vai cada vez mais se fendendo até que se parte do ombro até o flanco. O anjo, sentado, a reger e a proteger o túmulo da família Wolf, representa o isolamento e a solidão da velha Frau Wolf e, em outras ocasiões, de outros membros da família também:

— Um outro mundo – dizia minha mãe de sua terra natal, e eu a julgava exilada, tanto quanto minha avó de sua Alemanha, tanto quanto o anjo, que devia estar entre os outros anjos, mas ficava preso ao seu pedestal.²⁵

As fissuras da asa do anjo encontram um paralelo nas trincaduras da autoridade da matriarca, pois, por mais que ela “lutasse, seu mundo acabaria por desmoronar; era impossível aguentar o tempo sem nenhuma corrosão”.²⁶ A dimensão do poder e do controle autoritário é examinada pelos olhos de Gisela Wolf que encontra semelhanças entre a atemporalidade e a assexualidade do anjo do jazigo e o isolamento e solidão da matriarca. Nota que a autoridade, o controle e a condição de imigrante de Frau Wolf fazem com que ela viva enterrada no túmulo de uma cultura importada e nunca adaptada ou refeita à realidade brasileira.

A teatralidade da tradição, do nome da família, rachado e lanhado pelas influências externas que aparecem em *A Asa Esquerda do Anjo* também tem traços em comum com a peça de Jorge de Andrade. O velho Quim perde o poder, a dignidade e o respeito próprio porque perde a fazenda, sua única fonte de identidade pessoal. Frau Wolf perde o seu controle porque não consegue que a neta Anemarie se torne a herdeira da tradição e dos valores alemães que ela projeta. Como descreve Gisela: “Fui reconhecendo que . . .

a autoridade de Frau Wolf [era] uma farsa – ela não seria uma velha patética, na ilusão de que seu mundo antigo poderia se manter?”²⁷

A questão da identidade, um aspecto tão importante para o velho como para o imigrante, e mais ainda para o imigrante idoso faz parte da *ideologia da auto-afirmação*. A integração do imigrante, dividido entre a pátria de origem e a terra de promessa, e os (des)acertos da formulação de uma identidade pessoal refletem na formação de uma identidade nacional. Como *A Asa Esquerda do Anjo*, também *A República dos Sonhos* (1984)²⁸ retrata bem os conflitos, as recusas, as transformações e as lutas existentes na busca de se definir. No entanto, enquanto no primeiro, a identidade pessoal e nacional se define em termos da insistência em manter a tradição e do apego aos valores culturais, literários e linguísticos da pátria natal, o segundo mostra a tradição como uma lenda recontada que só existe no nível simbólico.

Inegavelmente, a classe social e econômica a que a pessoa idosa pertence confere-lhe mais ou menos poder dentro da esfera familiar e na comunidade, ainda que pertençam a sexos opostos.²⁹ Talvez, por esta razão, embora Ramiro Bastos, Frau Wolf e Madruga de *República dos Sonhos* sejam de regiões geográficas e culturais diferentes, a caracterização deles destaca aspectos semelhantes. Por exemplo, tanto na casa de Frau Wolf quanto na de Madruga, o ritual do almoço de domingo torna-se uma forma de exercer controle sobre a família. Sentados à cabeceira da mesa, eles presidem os festejos, as opiniões e o tempo. Reinando da sua cadeira austríaca, Ramiro Bastos faz da resistência às mudanças políticas a sua forma precípua de exercer controle, poder e autoridade. Frau Wolf insiste na tradição alemã implantada a todo custo na família como forma de manter o passado vivo. Já para o velho Madruga, sonhador e perpetuador de sonhos, a tradição se faz sobremaneira através das lendas que ouviu do avô Xan e que transmite à neta Breta.

A presença das netas como portadoras da tradição e dos valores dos avôs torna-se um fato importante não apenas porque aponta para a herança cultural mas também porque a transmissão de valores é perpetuada através da figura da mulher.³⁰ Jerusa, a neta de Ramiro Bastos torna-se a herdeira da sua tradição através de um provável casamento com Mundinho que inauguraria em Ilhéus um novo jogo político de união com a oposição, sem mudar o sistema na sua base. E, se o casamento de Jerusa com Mundinho se concretizar, acontecerá o que Tonico Bastos já antecipara: “. . . um acordo de última hora, a salvar o prestígio dos Bastos”.³¹ Se assim o for, indiretamente, Jerusa perpetuará o poder do avô, mas continuará a ser nas mãos patriarcais uma herança transferida do avô/pai para o marido.

Anemarie personifica a transmissão da herança cultural de Frau Wolf: é louca, angelical, tem inclinação para a música e fala alemão bem. E é ela

que, ao fugir com Stefan, marido da sua tia, invalida toda a simbologia da perfeita donzela da superior raça ariana. Por outro lado, é através do olhos de Gisela, a neta "mestiça" e de raça "inferior", que Luft questiona e analisa a dimensão do poder e do controle autoritário da matriarca alemã, mostrando também uma imagem de mulher que pode ter sido vítima de circunstâncias sócio-culturais. Superpondo a imagem da anciã intransigente, rígida, apegada a sua tradição alemã, com uma análise mais profunda das causas de tal comportamento, Lya Luft se preocupa em ir além das aparências, investigando os motivos, as ânsias e ansiedades do semblante e dos gestos autoritários de Frau Wolf. Gisela indaga o que haveria por trás de tamanha austeridade, quais os amores findos, quais as dores e as alegrias da avó:

Em certas ocasiões sentia medo dela; seu olhar perscrutador atingia os cantos da alma que eu queria manter escondidos. Em outras, tinha-lhe pena, porque devia ter sido menina e jovem e bela; casara-se e tivera muitos filhos, dos quais poucos sobraram; meu avô, um retrato sério e calado. Quem a amaria? A quem devotava seu coração? Seria mesmo capaz de viver sem nenhuma doçura? Que água tivera coragem de se derramar em terra tão seca?³²

Quando, já adolescente, Gisela sofre um choque emocional ao surpreender o seu tio Ernst forçando relações sexuais com a sua mulher doente. Fica petrificada frente ao impacto e à violência da cena. Nesse momento, a imagem da avó lhe vem à mente, como um modelo que pode usar para evitar distúrbios no futuro, e, ao fazê-lo, de uma certa forma entende que a frieza das pessoas é geralmente fruto de uma contiguidade imposta e aprendida entre os significantes e significados da realidade sócio-cultural: "*Vi apenas minha avó, e compreendi de repente que talvez fosse necessário me transformar na velha ereta e seca: a doçura implicaria bumilbações inenarráveis*".³³

Para o velho Madruga, a neta Breta também se torna a projeção do seu próprio sonho: é ela quem recebe as lendas e a história da Galícia e, eficaz nas palavras e nos gestos, herda e perpetua a coragem e a audácia do avô. Portanto, a diferença entre Frau Wolf e Madruga é substancial. Este último adota o Brasil como pátria e extensão territorial onde os seus sonhos de posse e de família florescem e desabrocham, enquanto Frau Wolf encarcera-se na sua nacionalidade alemã, recusando-se veementemente a adotar qualquer atitude, gesto ou ato que possa levar a família a se tornar "brasileira." Em *A Asa Esquerda do Anjo*, o caos familiar se instaura e a decomposição da identidade estrangeira se afigura na presença da "criatura" monstruosa – nem "fogo" nem "neve" – que Gisela sente crescer dentro dela e que, finalmente, ela pare pela boca:

Devagar, meu habitante se vira . . . na minha direção, balançando pesadamente a parte erguida do corpo. Vira-se mais, sei que vai me encarar. Minha identidade – qual é minha identidade?³⁴

Breta herda uma tradição que advém de uma experiência diferente da que Gisela recebe. Successora de Xan e de Madruga, Breta se torna a perpetuadora dos sonhos e desejos dos patriarcas. Madruga, na verdade, nunca se distancia da Galícia, mas faz do Brasil a sua “república dos sonhos”, vivenciando e incorporando ao seu patrimônio familiar a coragem de “ir ao encontro de uma terra, arrastando a memória da outra”.³⁵ O novo e o velho se misturam na experiência que Madruga transmite à neta, pois as lendas e estórias do velho Xan se mesclam à história. No processo, Xan abrevia fatos, altera a ordem cronológica dos eventos e inventa outros acontecimentos que vai adicionando às narrações que faz.³⁶

Se Xan e, por extensão, Madruga representam a tradição oral, Breta se torna o paradigma da tradição escrita. Como mencionou Gregory MacNab, “em Breta convergem o esforço e a capacidade de satisfazer . . . a reconciliação do passado e do presente, vivência no presente e testemunho à história”.³⁷ No entanto, Breta não concilia as experiências, sonhos e imagens da nova pátria na síntese de uma identidade nacional brasileira. Porque reconhece que a história é, até certo ponto, uma questão de perspectivas relativas e relativizadas, a neta de Madruga possivelmente tentará uma unificação de valores no texto que vai escrever. Mas, em se analisando a aprendizagem sócio-histórica de Breta, faz-se possível antecipar que a união do signos histórico-literários no seu texto será provisória e múltipla, pois a suplementaridade e complementariedade dos fatos ganharão uma construção simbólica e uma função-relação restritiva.

O recurso da escrita como forma de reavaliar o passado não é uma novidade da literatura contemporânea, sendo utilizado na literatura brasileira desde o século XIX. Por exemplo, três dos textos de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881),³⁸ *Dom Casmurro* (1900)³⁹ e *Memorial de Aires* (1908),⁴⁰ têm sexagenários como personagens-narradores que rememoram o passado, através da escrita, para reatá-lo ao presente, como forma de entender a sua história pessoal. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, falando do além-túmulo, Brás Cubas se coloca numa posição neutra ao examinar sua vida. A sua narrativa torna-se, segundo Helen Caldwell, um emplastro que garantir-lhe-á a perpetuação do seu nome e da sua tradição pessoal.⁴¹ Da mesma maneira, em *Dom Casmurro*, Bentinho narra a história de Capitu, baseado na perspectiva pessoal do velho de alma, que ao medir seus acertos e desacertos também busca perpetuar, através da escrita, a sua própria história. É, no entanto, em *Memorial de Aires* que a

figura principal torna-se relevante como apresentador do Rio de Janeiro e da sociedade da época sob a perspectiva do diplomata aposentado e viúvo.

O velho Aires representa papéis geralmente atribuídos às pessoas idosas: visto como portador das *ideologias do conhecimento*, da *experiência* e da *ponderação*, ele é o conselheiro e confidante a que Tristão recorre. O desgosto pelo reumatismo que lhe tira o ânimo, a solidão (viúvo sem filhos) e o passado (cartas e papéis que vez por outra lhe trazem memórias) definem o velho Aires. O ato de escrever, que lhe requer um esforço perene, é uma maneira não apenas de reviver o dia-a-dia mas também de lutar contra o tempo e a mortalidade. Ocasionalmente o Conselheiro rasga as cartas e papéis antigos como uma maneira de invalidar o passado e legitimar o presente. Doença e solidão, aspectos constantemente observados no diário do Conselheiro Aires, são parte das “dissimetrias” que ele enfoca ao analisar a marginalidade que a velhice representa na vida. Comparando as suas simetrias e diferenças com as da Dona Carmo, ele informa que:

. . . ainda que lhe doa muito o joelho, Dona Carmo lá tem o marido e os dois filhos postiços. Eu tenho a mulher embaixo do chão de Viena e nenhum dos meus filhos saiu do berço do Nada. Estou só, totalmente só. Os rumores de fora, carros, bestas, gente, campanhas e assobios, nada disto vive para mim.⁴²

Um outro aspecto explorado em *Memorial de Aires* é a questão do amor e da lascívia na idade avançada. Preocupado se Fidélia se casará de novo ou não, o Conselheiro Aires se deleita no seu amor platônico por ela, confirmando que ele a vê apenas como um objeto de admiração: “Não falo em mim, Deus meu, que apenas tive veleidades sexagenárias; digo alguém de verdade, pessoa que possa e deve amar como a dona merece”.⁴³

Contrário à tradição que desestimula a pessoa idosa de ter arroubos passionais, quatro contos de Clarice Lispector direcionam atenção para a sensualidade e sexualidade de mulheres tidas como “frutas secas e murchas”, questionando os marcos limítrofes da velhice. “A Procura de uma Dignidade” (1974),⁴⁴ por exemplo, discute o desassossego de uma mulher casada, de quase setenta anos, que se encontra perdida no labirinto da sua sensualidade. Na ausência do marido, que está viajando, ela percorre os corredores do seu desejo “fora de estação”, tentando identificar-se como mulher e fêmea, procurando criar uma identidade própria. Os momentos caóticos por que ela passa tornam-se experiências positivas, pois desestabilizam o falso sentido de identidade que ela tinha como Dona Jorge B. Xavier.

Em “As Maninganças de Dona Frozina” (1974),⁴⁵ Lispector usa um narrador que dialoga com a protagonista, uma velha “muito “católica”, ridicularizando a associação que ela faz entre a morte do seu marido e o

fim da sua vida sexual, especialmente porque o marido faleceu quando ela ainda era bastante jovem. Situando a personagem numa perspectiva completamente diferente, em "Ruídos de Passos"(1974)⁴⁶ Lispector descreve os ardentes desejos de uma mulher de oitenta e um anos que, também viúva, implora ao seu ginecologista que lhe dê um antídoto para tanta lascívia. Mesmo preocupada com a falta de "decoro" que tal desejo lhe impõe, ela finalmente chega à conclusão de que, não podendo livrar-se de tal incômoda sensação, deve procurar a "saída" desse aprisionamento através da masturbação.

"Mas Vai Chover" (1974)⁴⁷ discute a questão de relacionamentos de pessoas de idade diferentes. Maria Angélica de Andrade, uma viúva de sessenta anos, arde de desejo pelo "entregador de produtos farmacêuticos" de dezenove anos. Quando ela revela ao rapaz os seus desejos e intenções, ele se torna seu amante e a explora financeiramente. As passagens irônicas desse texto criticam a moralidade dupla que não condena um homem maduro/vellio por se envolver sexualmente com uma moça bem mais jovem, mas ridiculariza as situações em que uma mulher idosa tem um relacionamento sexual com um homem mais novo.

Em três outras narrativas, Lispector analisa os problemas de saúde, abandono, habitação, relações familiares, condições sociais e status econômico.⁴⁸ Nessas histórias, a escritora também avalia as chances, os vexames e os desafios das protagonistas e mostra o esforço delas na tentativa de estabelecer a sua identidade em comunidades que as consideram material inútil e descartável. Ao retratar mulheres de diferentes classes sociais e diferentes estados civis, Lispector mostra como a política discriminatória contra idade se torna mais mordaz quando a mulher não tem marido nem dinheiro.

Lispector discute ainda uma certa hipocrisia e desonestidade existentes na relação entre pais e filhos na idade avançada. Os velhos passam de família a família e o ato de cuidar dos idosos torna-se cada vez menos uma expressão de amor, carinho e gratidão. Os anciãos, por sua vez, consideram-se desamados e, como o velho Quim de *A Moralória*, lançam mão das *ideologias do respeito, veneração e gratidão*. Esses temas são tratados de maneira eficaz em "Feliz Aniversário" (1960)⁴⁹ e "Partida do Trem" (1974).⁵⁰

O título "Feliz Aniversário" indica, como Ruth Silviano Brandão já discutira, uma "irônica 'homenagem' ao mito da velha mãe, esteio, base que alicerça o silêncio e as dores das sagradas famílias".⁵¹ Na celebração do octogésimo-nono aniversário da matriarca, a família se reúne na casa de Zilda, a filha com quem a velha mora. Os desafetos e conflitos da família ganham uma dimensão mais aguda no contexto das várias perspectivas com que Lispector apresenta as reações dos membros da família. Os filhos tratam a velha condescendentemente, pois consideram que a sua suposta senilidade

a transforma em material descartável. Em "A Partida do Trem" Lispector descreve uma senhora idosa, aparentemente gozando de uma boa situação financeira, que também viúva, está se mudando para o campo para morar com o filho, pois a filha está envolvida demais com seu trabalho de "public relations". Essa história mostra como Dona Maria Rita faz questão de ostentar a sua sólida situação financeira que, no entanto, não diminui a sensação de desamparo, dependência e desamor que ela sente.

Em "O Grande Passeio", (1971)⁵² Lispector se distancia do contexto da classe média em que situa a grande maioria das suas personagens. Nesse conto, a protagonista passa por situações ainda mais conflitantes pois ela nem mesmo tem família, vivendo da caridade de estranhos. Lispector se preocupa com a questão da velhice como um espaço sócio-cultural marginalizadamente tríplice: a personagem principal é mulher, velha e pobre. Mocinha incorpora outros aspectos também mais discriminados na sociedade brasileira: não tem família e emigrou do Nordeste para o Rio de Janeiro. Desmemoriada, não sabe quem é, de onde veio e o que fazia quando era jovem, lembrando-se do marido e dos filhos apenas de maneira muito fragmentada. Como as histórias de Lispector mostram, pode-se dizer que existe uma associação direta entre o sistema de (im)produção, a marginalização da "terceira" idade e a definição de identidade pessoal.

Esse aspectos também são discutidos e parodiados por Adélia Prado em alguns dos seus poemas. Em "Resumo", Prado censura a "dispensabilidade" das pessoas que, ao adquirir rugas francas e reflexos fracos, são relegadas ao ostracismo. Mostra que tal posicionamento atinge a ala feminina da sociedade de uma maneira mais direta, pois, em círculos conservadores, o valor da mulher está intimamente relacionado aos seus papéis de parideira e protetora da família. Diz a voz poética:

Gerou os filhos, os netos,
Deu à casa o ar da sua graça
e vai morrer de câncer.
O modo como pousa a cabeça para um retrato
é o da que, afinal, aceitou ser dispensável.
Espera, sem uivos, a campa, a tampa, a inscrição:
1906-1970
SAUDADES DOS SEUS, LEONORA. ⁵³

Enquanto a personagem principal de *Memorial de Aires* define a idade avançada como "ofício cansativo", tal definição está ironicamente questionada num outro poema de Adélia Prado, que mostra a contiguidade aprendida entre envelhecer e esvanecer. Prado desconstrói as leis que o próprio corpo do poema arregimentara para a velhice – frio, acidez, medo e escuridão – através de um significante oposto no título. Reflete a voz poética em "Páscoa":

Velhice é um modo de sentir frio que me assalta
e uma certa acidez.
O modo de um cachorro enrodilhar-se
Quando a casa se apaga e as pessoas se deitam.
Divido o dia em três partes:
a primeira pra olhar retratos,
a segunda pra olhar espelhos,
a última e maior delas, pra chorar.
Eu, que fui loira e lírica,
não estou pictural.
Peço a Deus,
em socorro da minha fraqueza,
abrevie esses dias e me conceda um rosto
de velha mãe cansada, de avó boa,
não me importo. Aspiro assim mesmo
com impaciência e dor.
Porque há sempre quem diga
no meio da minha alegria:
“põe o agasalho”
“tens coragem?”
“por que não vais de óculos?”
Mesmo rosa sequíssima e seu perfume de pó,
quero o que desse modo é doce,
o que de mim diga: assim é.
Pra eu parar de temer e posar pra um retrato,
ganhar uma poesia em pergaminho.
Hoje estou velha como quero ficar.
Sem nenhuma estridência.
Dei os desejos todos por memória
e rasa xícara de chá.⁴

Nas sociedades como a brasileira, cresce-se acostumado aos arquétipos da mãe santificada e da avó assexuada, “recompensa” que elas recebem pela dedicação e apego à família. A extremada “aceitação”, ironizada nesse poema, traduz-se simbolicamente num “retrato” e numa “poesia”. Percebe-se a resignação de quem, afinal, aceitou ser condecorada no álbum da família e inscrita no poema. Esses dois signos tornam-se índices e símbolos da marginalização da velhice através da sublimação de papéis que as mulheres idosas, assumem e/ou acabam aceitando no contexto familiar. O poema aponta para amadurecer e envelhecer como processos culturais dolorosos em que a vida se resume em lembrar o passado, conferir as rugas e lastimar-se. No entanto, a ironia presente também indica a tímida rebelião com que a voz poética recusa a condescendência que recebe dos membros da família. Além disso, ao denominar o poema de “Páscoa”, Prado alerta para a construção ideológica presente no conceito do que constitui envelhecer, já

que o significante "páscoa" é geralmente aceito como um índice e símbolo de começo, ressurreição e vida.

Alguns dos exemplos literários aqui usados mostram os parâmetros culturais da sociedade brasileira que identificam a idade avançada como um estágio pré-morte. Outros textos confrontam tais idéias, questionando e parodiando estereótipos, convenções e arquétipos relacionados com envelhecer. Como um signo gerador de outros signos, a literatura desempenha esse duplo papel. Por um lado ela é cúmplice e veículo do poder, ao canonizar tipos, criar mitos e edificar códigos coletivos. Por outro, na sua função dúbia, ela também pode se tornar um agente desmistificador, transgredindo conceitos enraizados e estabelecendo formas e mudanças que estimulam, desenvolvem, criam, questionam, desestabilizam e renovam variantes sociais.

Os textos discutidos neste estudo concretizam essa dubiedade da literatura. Eles identificam alguns discursos e contra-discursos que permeiam a base das construções ideológicas, ajudando a (des)codificar noções relacionadas ao processo de amadurecer e envelhecer. Retratam várias camadas sociais, tornando-se instrumentos eficientes de (des)mascação dos sistemas das relações interpessoais existentes no conceito da identidade nacional brasileira. Analisam a idade avançada em termos de poder político e econômico, divisão geográfica, estruturação de classes sociais e raciais, facetas que fazem parte de uma identidade nacional. Alguns dos textos aqui discutidos retratam a velhice como a idade em que, fenecendo o corpo, consegue-se manter uma identidade através da autoridade, do poder e/ou do conhecimento.

Dentre os textos analisados, os de Clarice Lispector e Adélia Prado utilizam a paródia e a ironia para desestabilizar, questionar e subverter bases sustentadoras de ideologias. Estas estratégias de estilo são exemplos dos veículos e instrumentos comumente usados para descentralizar, repensar e reformular valores ideológicos. Já que "velhismo" é um construto social, a idade avançada pode vir a ser menos "um modo de sentir frio" ou "uma acidez" e se tornar mais uma "páscoa". Não se trata de negar o processo biológico de amadurecer, mas de incorporar renovações ao significado aculturado de envelhecer. Como diria Kristeva, "o signo cultural traz em si uma mutação potencial, uma constante transformação que, apesar de estar ligada a um significado, é capaz de muitas regenerações".⁵⁵

Como os textos aqui citados/analísados demonstram, as rachaduras nos sistemas sociais e culturais abrem espaço para que novas facetas ideológicas se insiram na construção simbólica de uma identidade pessoal e nacional. O coronel Ramiro Bastos, o velho Quim e Frau Wolf constituem exemplos de que o poder acaba, os tempos mudam, os relógios param. E

os intelectuais, principalmente os escritores como a Breta, têm neste processo um papel importante, porque eles são, segundo Renato Ortiz, “os artesãos da construção simbólica” e, conseqüentemente, “construtores e destrutores de mitos” que repetidamente formulam e reformulam o conceito de identidades nacionais.⁶

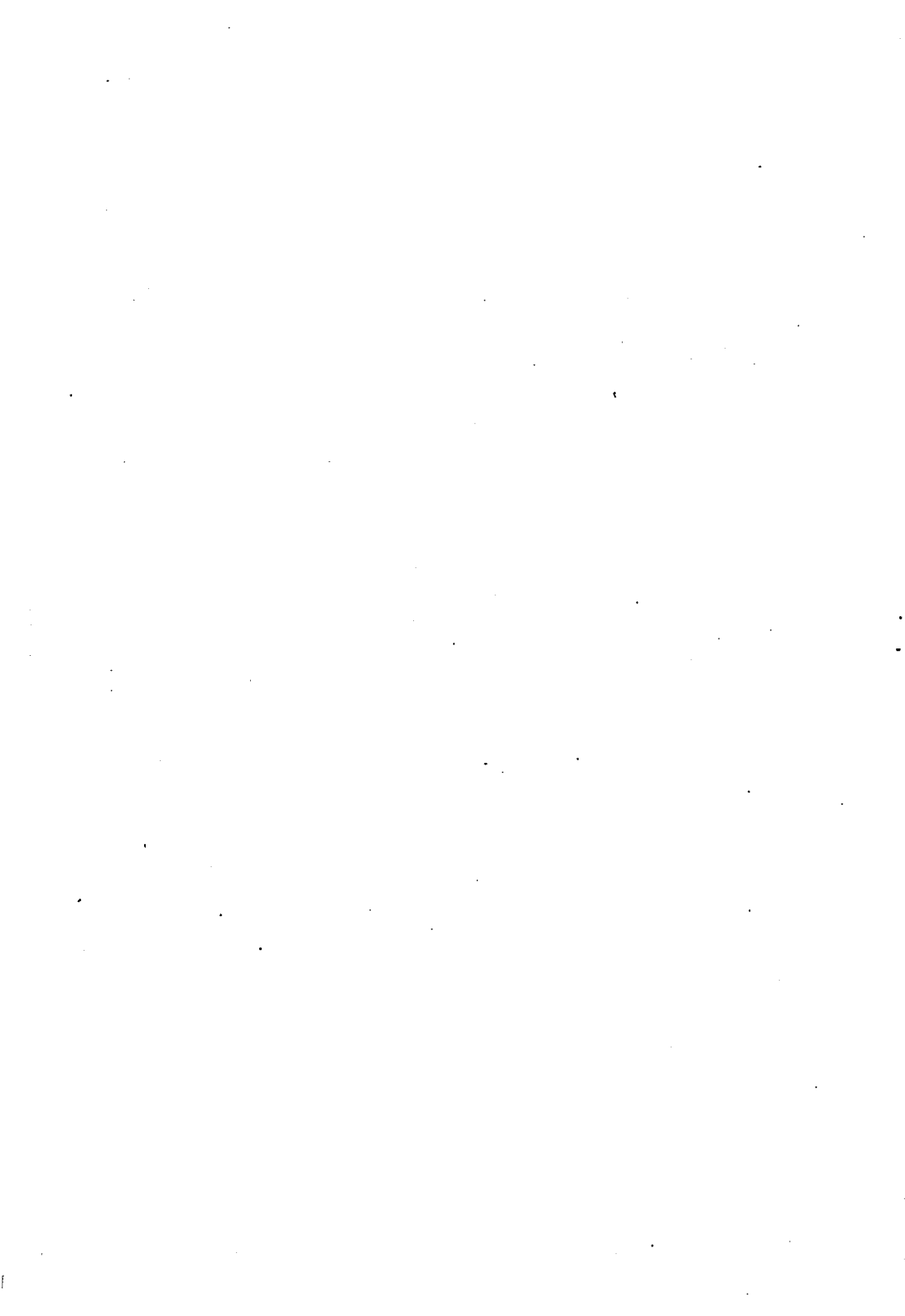
Via de regra, identidades nacionais são forjadas através dos véus das construções ideológicas. No entanto, o mesmo véu que torna opaca a visão também pode nos proporcionar os meios para entender, programar e transformar o mundo.⁷ Por isso, a incorporação de significados renovadores ao conceito de uma identidade nacional frequentemente se faz desmascarando as formas de sujeição, os estereótipos e arquétipos criados e canonizados ao longo da história de um povo. Torna-se necessário um esforço consciente para demarcar e descentralizar os discursos ideológicos que cultuam hierarquias. Tal conscientização exige uma travessia nem sempre fácil, pois se faz num terreno já mapeado por forças de um discurso centralizado no conceito de produtividade, juventude e beleza.

NOTAS

- ¹ Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Tr. Caryl Emmerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. pp. 272-73.
- ² O termo *heteroglossia* foi cunhado e discutido por Bakhtin em *Dialogic*. Op. cit. pp. 263-331.
- ³ Kristeva, Julia. “From Sign to Symbol”. In: *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Nova York: Columbia University Press, 1986. p. 71. A tradução citada é minha, bem como todas as subseqüentes citações deste e de outros textos em inglês.
- ⁴ Freyre, Gilberto. *Novo Mundo nos Trópicos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1971.
- ⁵ DaMatta, Roberto. *O Que Faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1984. pp. 9, 11, 51, 109.
- ⁶ Cunhei o termo “vellhismo” para refletir o mesmo tipo de discriminação existente em relação à classe, raça e sexos.
- ⁷ Veja também as discussões desenvolvidas por John Hendricks and Cynthia A. Leedham. “Making Sense: Interpreting Historical and Cross-Cultural Literature”. In: Prisca Bagnell von Dorotka e Patricia Spencer Soper. *Perceptions of Aging in Literature: A Cross-cultural Study*. Nova York: Greenwood Press, 1989. pp. 1-16.

- ⁸ Kristeva, Julia. *Tales of Love*. Tr. Leon Ruiez. New York: Columbia Unviersity Press, 1987. pp. 287-88.
- ⁹ Amado, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987. Todas as citações subsequentes referem-se a esta edição.
- ¹⁰ Andrade, Jorge de. *A Moratória*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Agir, 1975. Todas as citações subsequentes referem-se a esta edição.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 10.
- ¹² *Ibid.*, pp. 10-11.
- ¹³ *Ibid.*, p. 22.
- ¹⁴ Lobato, José Bento Monteiro. "Café! Café!" In: *Cidades Mortas* São Paulo: Brasiliense, 1965. Todas as citações subsequentes referem-se a esta edição.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 177.
- ¹⁶ Nos dias atuais, é menos comum uma pessoa sexagenária ser considerada "velha" porque, com os avanços da medicina e da tecnologia, têm-se preservado a vida "útil" para além das expectativas do século XIX ou do começo do século XX.
- ¹⁷ Lobato, op. cit. p. 178.
- ¹⁸ Amado, Jorge. *Gabriela, Cravo e Canela: Crônica de uma Cidade do Interior*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987. Todas as citações subsequentes referem-se a esta edição.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 65.
- ²⁰ Luft, Lya. *A Asa Esquerda do Anjo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. Todas as citações subsequentes referem-se a esta edição.
- ²¹ *Ibid.*, p. 250.
- ²² *Ibid.*, p. 18-19.
- ²³ *Ibid.*, p. 43.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 121.
- ²⁵ *Ibid.*, pp. 46-47.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 120.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 74.
- ²⁸ Piñon, Nélide. *A República dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1984. Todas as citações subsequentes referem-se a esta edição.
- ²⁹ Este aspecto, no entanto, não tem atraído atenção de muitos escritores. Dentre lezoito textos analisados e/ou mencionados nesse estudo, apenas "O Grande 'asseio", de Clarice Lispector retrata uma pessoa discriminada por ser velha e mulher e por pertencer a uma classe social pouco privilegiada.
- ³⁰ Naomi Hoki Moniz já chamara atenção para o papel que Nélide Piñon confere à voz feminina. Veja "A Casa da Pixão: Ética, Estética e a Condição Feminina." In: *As 'Iagens de Nélide, a Escritora*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- Amado, *Gabriela*. Op. cit. p. 300.
- Luft, op. cit. p. 43.

- ³³ Ibid., p. 96.
- ³⁴ Ibid., pp. 140-41.
- ³⁵ Piñon, op. cit. p. 29.
- ³⁶ MacNab, Gregory. "Abordando a História em *A República dos Sonhos*". In: *Brasil/Brazil*, Brown/Mercado Aberto, n. 1, 1988. pp. 41-53.
- ³⁷ Ibid., p. 49.
- ³⁸ Machado de Assis, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, s/d.
- ³⁹ Machado de Assis, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, s/d.
- ⁴⁰ Machado de Assis, Joaquim Maria. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, s/d. Todas as citações subsequentes referem-se a esta edição.
- ⁴¹ Caldwell, Helen. *Machado de Assis: The Brazilian Master and His Novels*. Berkeley: University of California Press, 1970. p. 97.
- ⁴² Machado, *Memorial*. Op. cit. p. 71.
- ⁴³ Ibid., p. 62.
- ⁴⁴ Lispector, Clarice. "A Procura de Uma Dignidade". In: *Onde Estiveste de Noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Todas as citações subsequentes referem-se a esta edição.
- ⁴⁵ Lispector, Clarice. "As Maniganças de Dona Frozina". In: *Onde Estiveste de Noite*. Op. cit.
- ⁴⁶ Lispector, Clarice. "Ruídos de Passos". In: *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974. Todas as citações subsequentes referem-se a esta edição.
- ⁴⁷ Lispector, Clarice. "Mais Vai Chover". In: *A Via Crucis do Corpo*. Op. cit.
- ⁴⁸ Aprofundo a análise dessas sete histórias em *Gender, Age, Race, and Class in Clarice Lispector's Texts* (no prelo).
- ⁴⁹ Lispector, Clarice. "Feliz Aniversário". In: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. Todas as citações subsequentes referem-se a esta edição.
- ⁵⁰ Lispector, Clarice. "A Partida do Trem". In: *Onde Estiveste de Noite*. Op. cit.
- ⁵¹ Brandão, Ruth Silviano. "Feminina Mãe Imperfeita". In: *Revista Tempo Brasileiro*, n. 104, 1993. p. 109.
- ⁵² Lispector, Clarice. "O Grande Passeio". In: *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. Todas as citações subsequentes referem-se a esta edição.
- ⁵³ Prado, Adélia. "Resumo". In: *Poesia Reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991. p. 15. Todas as citações subsequentes referem-se a esta edição.
- ⁵⁴ Prado, Adélia. "Páscoa". In: *Poesia Reunida*. Op. cit. p. 29.
- ⁵⁵ Kristeva, "From Sign to Symbol". Op. cit. p. 71.
- ⁵⁶ Ortiz, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 142-43.
- ⁵⁷ Kristeva, "From Sign to Symbol". Op. cit. p. 71.



Maria Luiza Ramos*

DRUMMOND CORTA O BARALHO**

RESUMO

Mostrando que a singularidade do poético mantém os traços coletivos que caracterizam o universo mítico, este texto focaliza o *Poema de sete faces*, de Carlos Drummond de Andrade, através de um código esotérico: os Arcanos Maiores do Tarot.

RÉSUMÉ

Tout en montrant que la singularité du poétique garde des traits collectifs qui caractérisent l'univers mythique, ce texte focalise le *Poema de sete faces*, de Carlos Drummond de Andrade, par le biais d'un code ésotérique: les Arcanes Majeurs du Tarot.

* Profa. Titular de Teoria da Literatura. FALE/UFMG (aposentada). Profa. Emérita da UFMG.

** Este texto é desenvolvimento de um trabalho apresentado na PUC/MG em 1987.

POEMA DE SETE FACES

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.
As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.
O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.
O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.
Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus,
se sabias que eu era fraco.
Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.
Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque,
botam a gente comovido como o diabo.

Carlos Drummond de Andrade, in *Fazendeiro do ar & poesia até agora*, Livraria José Olympio Editora, Rio, 1955, p.9.

A magia das origens, ou, se assim o quiserem, a sabedoria dos princípios, onde se instaura o embrião do sentido, foi o que Cristo invocou, em resposta aos judeus que lhe perguntavam, com insistência, quem era ele afinal: “Isso mesmo que desde o princípio vos disse.” Esta é sem dúvida a melhor tradução para o grego – *Tên archên hó ti kai lalô hymin* – apesar de esta passagem ser considerada em algumas versões como obscura, devido à multivocidade de *archên*, que alia o poder ao princípio. Mas foi aí que Lacan se inspirou ao usar essa frase como epígrafe, juntamente com outros conselhos a jovens analistas, como o de se exercitarem em palavras cruzadas.¹

Independentemente disto, a sedução do novo, o caráter mítico de todo ato inaugural – seja o salto da criança para a vida, seja a primeira garatuja na folha branca do papel – esta circunstância já seria bastante para que eu me voltasse para o livro de estréia de Drummond, e mais do que isto: para o primeiro poema, que além da atmosfera que cerca essa publicação, traz um título esotérico: *Poema de sete faces*.² O número é aí empregado pela sua sedução cabalística, pois é evidente que não corresponde aritmeticamente aos diversos aspectos do ser que desde logo se desvela ao leitor, tão escancaradamente, aliás, que antes o que procura é revelar-se a si mesmo.

Vivendo o seu próprio teatro, na condição de espectador, mais do que na pretensa função de diretor de cena, o Poeta vê surgirem as personagens do seu mundo interior, algumas delas conscientemente assumidas, outras insuspeitadas, sob o disfarce de figuras emergentes do inconsciente coletivo:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: *Vai, Carlos! ser gauche na vida.*

Eis-nos diante de dois registros, duas leituras que oscilam entre a singularidade do texto literário e a universalidade dos valores humanos, aqui representados por um código esotérico: os Arcanos Maiores do *Tarot*.

E é no âmbito de valores arquetípicos que se defrontam neste poema primordial algumas de suas mais interessantes caracterizações.

Apesar da semelhança entre os termos, não se confundam arquétipo e Arcano, que têm etimologias diversas: o primeiro se prende às origens, como já vimos em *archên*, enquanto o segundo deriva não do grego, mas do latim *arcanus*, de arca, lugar que serve para guardar coisas, exatamente como a nossa palavra em português. Houve, entretanto, um deslocamento do sentido, de lugar para pessoa que guarda – segredo, naturalmente. E daí para o próprio segredo, com toda a conotação de oculto que a palavra apresenta. Pois é aos Arcanos que me refiro – a esse código que teve a sua interpretação enriquecida pelos trabalhos de Jung sobre o inconsciente coletivo.

O que pretendo aqui é mostrar como, através da singularidade do poema, da irreversibilidade da sua linguagem – de sua historicidade, da efemeridade de seu aqui e agora – deparamos com a universalidade mítica, que habita o texto sem a ele se reduzir, do mesmo modo que o texto a ela não se reduz.

O conceito de arquétipo não chegou a ser formulado com clareza por Jung, como aliás sucedeu com Chomsky a respeito dos universais semânticos. Os sulcos ou engramas que, segundo a psicologia analítica, se teriam formado no cérebro através de tempos imemoriais, possibilitando a emergência de construções psicológicas recorrentes em culturas diversas, seriam da ordem do biológico? É sabido que uma das críticas à teoria do inconsciente coletivo reside num certo platonismo relativo à herança das idéias. Não pretendo discutir aqui essa questão. O fato é que, se o arquétipo é apenas uma possibilidade de sentido, essa possibilidade foi mapeada por Jung, de modo a evidenciar uma série de valores universais, que vão da Ânima e do Ânimus ao Menino divino, à Mãe dadivosa e ao seu reverso – a Mãe castradora- ao Ancião, à Viagem, e assim por diante. Os nomes são outros, mas os valores coincidem, muitas vezes, com os representados pelas cartas do Tarot. De qualquer forma, como não é objetivo deste trabalho especular sobre a natureza dos conceitos, e sim utilizá-los na medida em que iluminam, de um novo ângulo, a complexidade da produção literária, voltemos, pois, ao poema de Drummond.

O que me chamou a atenção, depois de inúmeras leituras desse texto, foi identificar, logo nos primeiros versos desse poema inaugural, traços arquetípicos do Arcano conhecido como o Eremita e de um outro, denominado o Louco.

O *Eremita* (Fig.1) é associado ao arquétipo junguiano do sábio ancião - o rei, o pai, o conselheiro. Apresenta-se como um homem que caminha á curvado, apoiado num bastão, recoberto por um manto, conduzindo na mão erguida uma lanterna que, ao mesmo tempo, o conduz. A busca, a clarividência – esses os fatores da sabedoria, que abrigamos em algum desvão le nosso ser.

No texto de Drummond, que entre outras coisas inaugura o humor que viria a se tornar um dos traços marcantes da sua poesia, esse ancião urge metamorfoseado no anjo torto, que vive na sombra – variante do ermo - guardando entretanto na íntegra a sua função de detentor do *logos*.

O ancião, que é completo em si mesmo, donde o número IX, que o caracteriza no sistema dos Arcanos Maiores, representa ainda a proteção e iniciação, identificando-se assim com a figura do hierofante.

Pois é exatamente essa a sua função no poema – a de ditar ao noviço a poesia o destino a seguir: *Vai, Carlos! ser gaucbe na vida.*

À primeira vista, pode parecer uma contradição: a voz da prudência é quem aconselha não só o caminho cortado por precipícios, mas também a atitude daquele que o percorre, o *Louco* (Fig.2).

Um dado comum na maioria dos baralhos é que ele seja personificado num jovem que mantém a cabeça voltada para trás e para o alto, como que despreocupado com o traiçoeiro chão onde pisa e com a fera que o espreita.

Enquanto o hieróglifo que representa o Eremita no alfabeto hebraico é um *telhado* – o que ratifica a proteção já sugerida pelo manto – o do *Louco* é uma *flecha em movimento oscilante*, que corresponde bem à liberdade do seu andar. Mas, como vimos, o *Eremita* representa não apenas a prudência. Antes, é ele clarividência.

E esta pressupõe uma certa audácia, um aventurar-se no sentido do desconhecido.

Daí a lâmpada – o fogo, que já em Prometeu significava também a razão, que propicia a conquista de soluções novas, fundamento do processo civilizatório.

Quanto ao número do *Louco*, é curioso que dentre todas as lâminas do *Tarot*, esta é a única que não se prende a um número determinado. Alguns sistemas situam essa carta no início, outros a deixam no fim, e essa disponibilidade, juntamente com o traje de Bobo da Corte com que aparece no *Tarot* de Marselha, é responsável pela sua transformação no Coringa dos baralhos atuais. O movimento oscilante vai bem com o fato de que ele pode situar-se em qualquer lugar, livre da rigidez imposta às demais cartas. O mais freqüente, entretanto, é localizar-se no início da seqüência, que se encerra com o Arcano denominado *O Mundo*, ou que venha imediatamente antes ou depois deste. De qualquer forma, princípio e fim também se tocam, donde se aproximarem sob certo aspecto essas duas figuras. São as únicas, aliás, que dentre as vinte e duas lâminas exibem soltura de movimento: uma caminhando a esmo à beira do abismo, outra em atitude de dança sem qualquer chão sob os pés. Mas neste Arcano nos deteremos adiante, quando considerarmos a sua relevante função no texto de Drummond.

Por ora, vamos explorar um pouco mais a figura do *Louco*. Apesar de ser por vezes considerado denotativamente, ou seja, nas qualidades negativas de louco mesmo, ou irresponsável (controvérsias devidas ao particular enfoque de sistemas diversos), é tido pelos textos mais respeitáveis de interpretação do *Tarot* como representação do *avanço irrefreável do homem rumo à evolução*, ou da *sede de saber espiritual*. Ele diz da busca empreendida por quem não se conforma em trilhar a rota batida pelo senso comum – caminho seguro mas acomodado, sem surpresas nem descobertas – que conduz todas as rodas pelo mesmo *leirão*. Ele é, portanto, aquele que *delira*, abandonando a segurança do conhecido pela liberdade

de conhecer. Daí ser tido como louco, bobo ou pobre-de-espírito, uma vez que esta é, evidentemente, a maneira mais fácil de se rotular a diferença. Mas, por outro lado, a recusa do conhecimento codificado em favor daquele obtido pela intuição, pela criatividade, é que permite a esse Arcano *significar*, ou seja, materializar pela palavra a energia pura de um sentimento ou de uma idéia. *Signo*, aliás, é um de seus vários títulos, e essa faculdade de nomear talvez seja responsável pelo fato de se considerar que esteja o *Louco* envolvido com perigosos mistérios iniciáticos. De qualquer forma, aos pobres de espírito se garante o reino dos céus, e mesmo aqui na terra, o lugar privilegiado do Bobo da Corte lhe permitia atuar junto ao rei como uma consciência subsidiária, dizendo e fazendo coisas que a outro qualquer não seriam admissíveis. E não é essa também a condição do poeta, desde os tempos em que, como aedo, lhe era facultado dirigir-se aos reis, sobrepunhando-os mesmo, como no caso de Demódoco diante de Ulisses? A complexidade dessa personagem se demonstra ainda pelo fato de que o Arcano é também conhecido pelo nome *Mat*, em italiano *Il Matto*, cuja origem está vinculada a um poder sobre o rei. Em português se diz *xeque-mate*, do árabe *sba mat* – o rei está morto. É curioso que essa personagem, que não tem um posto fixo, é exatamente a que tem o poder de imobilizar. Seja como for, há sempre algo de misterioso nessa figura, que em hebraico se conhece pela letra *Shin*, representação do Espírito Santo na Cabala. Mais uma vez, portanto, se ratifica o papel da *inspiração* atribuído ao *Louco*. O seu ar despreocupado tem algo de infantil, e sabe-se como tem sido também valorizada desde tempos imemoriais a dimensão intuitiva do homem com relação ao seu progresso espiritual. Na filosofia oriental, por exemplo, a racionalidade, princípio que divide o universo em sujeito e objeto, é empecilho à experiência da consciência cósmica, que elide a dualidade e propicia ao homem o exercício da sua condição divina. De qualquer forma, as divergências que se observam na representação desse Arcano em diferentes conjuntos de cartas – o de Marselha, o dos Boêmios, o de Crowley, o Egípcio, o Mitológico e tantos outros – não alteram as suas características fundamentais e, além disso, em todos esses sistemas, ele é considerado a carta mais poderosa, não só pelas suas qualidades intrínsecas, mas pela influência que exerce sobre as cartas vizinhas.

O *Louco*, ou o *Bobo*, é tido ainda como o elemento de ligação entre os Arcanos Maiores e os Arcanos Menores, constituídos pelas personagens da corte e pelos números de 1 a 10, dispostos em quatro naipes. E isto se deve ao fato de ser essa figura a única que pertence às duas seqüências de cartas. Além disso, como Coringa, no baralho convencional, mantém o seu prestígio, ocupando livremente este ou aquele lugar.

Mas não nos esqueçamos de que me propus uma meditação sobre o *Poema de sete faces*. Não me encontro presa, portanto, a nenhum código

em particular, que acabaria por tornar-se fim em vez de meio. Disponho-me a um exercício, a uma reflexão cujo movimento é também oscilante, entre o circunstancial, o singular, o poético, e, por outro lado, o arquetípico, o coletivo, o mítico do texto. E é assim que sinto na profecia do *anjo torto – vai, Carlos! ser gauche na vida* – a predestinação do *Louco*, que Drummond iria encarnar em sua obra poética. E não só aí, mas na sua própria conduta de cidadão, que nas relações sócio-econômicas desprezou a tradição familiar, tornando-se um *fazendeiro*, sim, mas *do ar*. É verdade que, numa demonstração do quanto estão mescladas as dimensões biográfica e artística, essa expressão mesma – *Fazendeiro do ar* – viria constituir o título de um dos livros do Poeta, publicado juntamente com os anteriores na década de cinqüenta. E nesse *fazer*, que guarda toda a força do grego *poiêin* – fazer, produzir, criar – Drummond optava por expor-se ao riso, como ele mesmo diria anos depois no *Canto ao homem do povo Charles Chaplin*:

Era preciso que um poeta brasileiro,
não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa –

Em outras palavras, optava por expor-se às garras do público e dos críticos, sem dar importância aos perigos do caminho e se permitindo a liberdade de expressar-se segundo uma necessidade interior, o que condizia, aliás, com as reivindicações estéticas do expressionismo, já assumidas em nossa literatura pela poesia de um Mário de Andrade e de um Manuel Bandeira. Esse caminho mesmo viria a ser objeto de um dos mais escandalosos textos de Drummond – *No meio do caminho tinha uma pedra* – que tantas pedradas recebeu.

O termo *gauche*, escolhido pelo Poeta para designar tal comportamento insólito, tem sido objeto de numerosas e penetrantes análises. Algumas vezes, abordam a independência de conduta pela via da conotação política que o termo apresenta em francês – a ideologia revolucionária da esquerda, que também abraçou, mas mais freqüentemente reduzem o termo ao sentido oposto de timidez. Não se trata de contradição. O principal traço – a diferença – aí se preserva em ambas as leituras. O caráter engajado da poesia de Drummond, não apenas naqueles anos de comoção internacional provocada pela guerra, mas no cotidiano da nossa sociedade rural e urbana, assegura-lhe um lugar dos mais destacados na *gauche* brasileira, de que ele foi, inclusive, um militante. Por outro lado, alguns de seus poemas conduzem o leitor a considerar não *a esquerda*, mas *o esquerdo*, nome que geralmente se dá a uma pessoa de natureza introvertida. Este poema mesmo, de que estamos tratando, permitiria tal redução, isto sem mencionar o dado biográfico, que possivelmente estaria na base dessa interpretação.

Seja como for, estamos diante de um juízo assumido pelo Poeta em um ato de auto-reflexão, uma categoria criada pelo *ego* ao debruçar-se sobre si próprio, qualquer coisa como o lugar-comum “*eu sou uma pessoa que...*” a qual, muitas vezes, nada tem a ver com essa mesma pessoa enredada na fantasia de uma auto-imagem. Esse clichê, aliás, é prazerosamente assumido no texto, quando, logo adiante, o Poeta atomiza esse sujeito que se julga, dissecando aspectos vários do seu modo de ser.

Nessa auto-análise, o Poeta contrapõe a *sensualidade*, contida nos olhos gulosos de pernas, ao *sentimento*, implícito no fato de atordoar-se o coração diante da multiplicidade do objeto de desejo. De um lado, a mulher é considerada metonimicamente, um puro objeto sexual, de outro lado a mulher é vista como pessoa, merecedora de amor. Ainda em traços caricaturais – outro reflexo da estética expressionista, que tão bem se adapta à veia humorística do Poeta – surge a Persona, aquele *homem atrás dos óculos e do bigode*. É ela que sustenta, como uma barreira, a impassibilidade do casmurro cidadão.

Mas por detrás ainda dessa pretensa incomunicabilidade, lá no fundo, encoberto por outras máscaras, ecoa o milenar grito dos *Salmos*:

Até quando te esquecerás de mim, Senhor? para sempre? Até quando esconderás de mim o teu rosto? (13);

Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste? por que te alongas das palavras do meu bramido, e não me auxilias? (22); Não me desampares, Senhor, meu Deus, não te alongues de mim. (38);

Inclina, ó Deus, os teus ouvidos à minha oração, e não te escondas da minha súplica. (55);

Deus, por que nos rejeitaste para sempre? (74);

No texto de Drummond, entretanto, é ainda o humor que reduz a súplica a um desafio:

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Longe de constituir um relato anedótico, como foi recebido de início por leitores condicionados aos padrões acadêmicos dominantes, o poema comunica um anseio pela integridade humana, pela harmonia, que se traduz pelo Arcano *O Mundo* (Fig.3), invocado logo a seguir –

Mundo mundo vasto mundo

Como vimos na breve referência de início, este é o último da série dos Arcanos Maiores, e compreende-se que assim seja, porque a sua função é de síntese. Ele representa a completude, a harmonia do cosmos e, portanto, a realização, alegria, felicidade – a gratificação máxima atingida pelo ser humano.

A lâmina mostra, nos cantos, a cabeça dos quatro animais herméticos: o leão, o touro, a águia e o anjo. Estão separados do centro por uma guirlanda em forma oval, e aí se vê uma figura jovem de mulher, em atitude de dança, com a perna esquerda dobrada e os braços abertos, graciosamente. Em cada mão uma varinha, em perfeito equilíbrio.

O signo correspondente a esse Arcano é *Tau*, geralmente considerado como a conjunção dos opostos, um emblema da perfeição, da salvação e da vida eterna.

É esse sentido de conjunção de opostos que faz com que muitos intérpretes vejam na faixa esvoaçante que envolve a jovem o indício de que, se apenas o sexo permanece coberto, isto se deve à natureza hermafrodita da figura. Ela é primordial e, por isso também, a elipse que a separa do mundo desenha o ovo cósmico, sendo que em alguns baralhos ela é formada por uma serpente que morde a cauda – a *Uroboros* – igualmente símbolo de autoconhecimento.

Em se tratando de interpretação, é fácil admitir que as versões se sucedam.

Mas o que aqui foi relacionado cumpre o objetivo deste trabalho. A invocação ao mundo, feita de modo tríptico e por duas vezes, num poema de tão poucos versos, deixa entrever pelo *humor* um traço de amargura:

Se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.

E o que o impede de alcançar o *Mundo*, ou seja, o equilíbrio, a completude, a harmonia e a paz, é o descontrole das emoções. Tudo isto prepara o caminho para a estrofe final, presidida pelo Arcano *A Lua* (Fig.4).

Como no caso anterior, o corte é brusco entre uma e outra estrofe. E a confissão vem assim, como a meia voz, na intimidade já travada entre o texto e o leitor:

Eu não devia te dizer
mas esta lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

A bebida é apenas uma combinatória, uma variante da embriaguês que a lua, ela só, já provoca.

E mais do que embriaguês: em se tratando da lua o seu poder é de enfeitiçamento. Daí que esta carta seja considerada vulgarmente como das mais nefastas, senão a mais perigosa de todas as cartas do *Tarot*.

O ambiente é noturno e a lua representada na sua fase decrescente, ostentando um rosto humano. Ao fundo, duas torres, que abrem caminho para o desconhecido.

Dois animais, tidos como um lobo e um cão, apresentam a cabeça voltada para cima, lembrando o uivo que a lua lhes costuma provocar.

A parte inferior da lâmina é tomada pela água parada, onde um caranguejo se mantém a meio submerso. Esses indícios convergem para a crença de estar a lua intimamente ligada ao inconsciente, que apesar do uivo, nunca se mostra francamente.

Assim também o caranguejo, mal aborda a toca, ao fundo regressa.

Sendo esse Arcano, dentre todos, o que mais conota o universo fantasmático, é natural que a ele se associem certos distúrbios neuróticos e que o povo, em geral, pense logo em loucura.

Basta considerar a expressão *lunático*, com que se designam as criaturas de exceção.

Mas, por outro lado, é também desse poço que se alimenta o imaginário, e com ele, a insatisfação, a busca de uma realidade diversa e não adversa. É a lua que preside ao *desejo* e também ao *insight*, à intuição, matriz de todo ato criador, quer nas artes, quer no trabalho científico. E em meio à perturbação e à angústia, à beira do colapso mental – esse também é o espaço em que, muitas vezes, se processa o progresso espiritual. Mas há sempre o medo de nos acercarmos do poço – atitude que não é apenas individual, e sim reflexo dos medos primordiais do inconsciente coletivo. Na maioria dos casos, tendemos a ignorar o que há de selvagem em nós. A bordagem, entretanto, acaba se fazendo, quer em sonhos, quer em elaboração psicanalítica, em trabalho de meditação profunda, ou pelo uso de drogas. E por que não considerar também aí a criação artística, particularmente a poesia, uma vez que a *inspiração* se confunde, muitas vezes, com *revelação*? O texto de Drummond constitui um belo exemplo de como o caranguejo consegue contornar as bordas do poço, ainda que não logre abandoná-lo de vez.

Antes de voltarmos ao Arcano *O Mundo*, cuja função relevante no texto já foi mencionada de início, uma palavra ainda quanto à expressão *comovido como o diabo*, que encerra o poema.

Diabo é o nome do Arcano XV (Fig.5), vulgarmente conhecido como encarnação do Mal, que traz o homem e a mulher acorrentados após a queda.

Mas, justamente por dicotomizar as ações entre o bem e o mal, ele é também o representante da análise, da crítica e da lógica. É das mais

complexas a interpretação desse Arcano, mas não vou me deter nele pelo fato de que a palavra *diabo* aparece aqui descontextualizada, numa expressão que equivale a *comovido demais, comovido pra burro, comovido como o quê*.

Considere-se, entretanto, que o campo semântico dessa estrofe tem caráter involutivo.

Assim, a escolha de *como o diabo* em vez de, por exemplo, *pra burro*, tem a sua razão de ser: o sentido do Arcano reforça esse campo, concorrendo para o clima apaixonado já introduzido pela presença da Lua. Mas o que marca o poema de uma maneira extraordinária é o anseio pelo equilíbrio, caracterizado pela invocação ao *Mundo*, palavra seis vezes repetida em apenas uma estrofe.

E aqui passamos a outro texto, publicado por Drummond cerca de trinta anos depois do *Poema de sete faces*.

Falo de *A máquina do mundo*³ extenso poema em tercetos, marco na trajetória do Poeta:

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas

pausadamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa

Este é um poema que vem de muitos outros: de outros tempos, de outros poetas e de outros textos do próprio Drummond, donde se iniciar com uma aditiva e acumulá-las ao longo da narrativa. Como no início da viagem, quando chamou a si mesmo de *gauche*, continua o Poeta a caminhar *vagamente*. A tarde, porém, já não se tingem de desejos. Nem mesmo é azul, mas cor de chumbo, esfumando-se numa noite em que se identificam o homem e a natureza. O ponto em *carpia* não finaliza nada, é apenas uma pausa que enfatiza pela repetição o ato de abrir-se afinal o estranho engenho. Se compararmos este texto com o que vínhamos considerando, veremos que é grande a diferença entre a insegurança angustiada do primeiro e a serena autoconfiança do segundo. É claro que isto não significa princípio e

fim na carreira de Drummond. Este poema situa-se lá pelo meio de sua obra, mas caracteriza de maneira muito feliz a sua maturidade. O *Mundo – essa total explicação da vida, esse nexa ...* – tão ansiosamente perseguido um dia por um sujeito a se debater no poço das energias represadas, é o mesmo que agora se oferece, invertendo-se a relação.

A jornada foi longa e o Poeta, iniciado no caminho e amadurecido pelas provas, e proações, experimenta uma nova dimensão existencial em que nem mesmo se reconhece:

e como se outro ser, não mais aquele
habitante de mim há tantos anos,
passasse a comandar minha vontade –

Tudo no poema transcende a harmonia, equilíbrio, desapego. Nenhuma diferença entre o *sujeito* e o *mundo*. Interior e exterior afinal se confundem, passando-se da dualidade à unidade, ao *Um* que, paradoxalmente, é o *Todo*. Assim, fala pelo Poeta o verso camoniano, quando diz:

Transforma-se o Amador na coisa amada,
em virtude do muito imaginar –

e falam também por ele os emblemas medievais, mostrando que não é o chegar que importa, mas o *navegar* é que é preciso.

O desprendimento, entretanto, assume nas últimas estrofes um certo ar de desprezo pelo *dom tardio*:

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

Pode-se dizer que a maneira ostensiva com que o Poeta fala de seu desapego poderia trair ressentimento, o que viria toldar o equilíbrio que ressaltamos no *Mundo* como valor arquetípico representado pelo Arcano XXI. Mas nenhuma emoção perturba o tom do poema, nenhuma alteração se verifica no ritmo, pelo contrário, os últimos versos retomam o primeiro, numa perfeita estrutura circular. Tudo isto, portanto, são *significantes* que minimizam o *significado*; são traços da *enunciação* que desmentem o *enunciado*, deixando claro que o texto não é mais que um processo. O desapego, associado ainda ao reconhecimento de se ter tornado um outro ser, me lembra o Querubínico Andarilho, evocado por Lacan a propósito da conclusão feliz de uma análise. Refere-se ele a *um declínio imaginário do mundo* e mesmo a *uma experiência vizinha da despersonalização*,

momento em que *decai o contingente – o acidental, o traumatismo, as arestas da história...* Desse clima, que é exatamente o do poema de Drummond, se pode dizer, afinal, com Angelus Silesius⁴:

. quando o mundo passa,
então sucumbe o contingente, e é a essência que subsiste.

E é a essência também que o Poeta celebra em *Relógio do Rosário*, poema em dísticos – o metro originário da elegia – publicado juntamente com *A máquina do mundo*. Depois de percorrer o *âmago de tudo*, e de concluir que

nada é de natureza assim tão casta
que não macule ou perca sua essência
ao contacto furioso da existência –

o Poeta finaliza o texto com um *Mas...*, que restabelece o equilíbrio:

Mas, na dourada praça do Rosário,
foi-se, no som, a sombra. O columbário
já cinza se concentra, pó de tumbas,
já se permite azul, risco de pombas.

Permanecemos, portanto, sob a égide de *O Mundo*, em que se harmonizam os opostos e o todo é algo mais do que a soma das partes. O número sete, presente no primeiro poema de Drummond, já trazia a marca da totalidade, mas com o detalhe de referir-se ao fechamento de um ciclo, que se completa e pressupõe uma constante renovação. E era esse o clima em que o livro se lançava, e lançava-se também o Poeta na carreira literária. Quanto ao Arcano *O Mundo*, repousa igualmente sobre o movimento, mas este é antes equilíbrio do que sucessão. Trata-se do movimento necessário à estabilidade, à permanência, como no caso da respiração, ou o ritmo do coração, o das marés, o dos astros: um vai-e-vem cósmico, sem surpresas. Ao publicar-se *A máquina do mundo*, o Poeta, então um nome consagrado na literatura nacional, já se permitira múltiplas experiências, desde a liberdade dos anos trinta até o exercício de todos os metros, e as sofisticadas técnicas de *Claro enigma*; já experimentara a busca ansiosa de uma noiva *loura morena / preta ou azul / uma noiva verde*, porque o amor *não pode esperar* – como também o encontro do amor maduro, onde se anula o ego entre o ser e o não ser:

*Pois que tenho um amor, volto aos mitos pretéritos
e outros acrescento aos que amor já criou.*

Eis que eu mesmo me torno o mito mais radioso
e talhado em penumbra sou e não sou, mas sou.

Toda essa completude, essa segurança, é por certo um marco na trajetória do Poeta. Historicamente não é o fim, como há pouco observamos, nem mesmo se situa na metade do caminho por ele percorrido, e, como todo ponto culminante, é passível de declínio e de reinício. De qualquer forma, porém, a harmonia desse momento se projeta sobre a sua obra inteira.

Drummond deu a seu primeiro livro o título *Alguma Poesia*. Certamente já contava ele próprio com a reação do público, pronto a dizer que aquilo não era poesia nenhuma. Daí, pelo menos alguma... E nesse *alguma*, quanta poesia!

E foi justamente essa qualidade do texto, que o torna ímpar, único – que me levou a fazer esta leitura. Tudo o que falei aqui sobre Arcanos e sua relação com os textos lidos não teria qualquer interesse, se nos próprios versos não se refletisse a caracterização das cartas. O que não se pode esquecer, entretanto, é que os valores coletivos com que trabalhamos, e que aparecem figurados nos diferentes Arcanos, não são entidades metafísicas, mas funções psicológicas. É claro que o texto se basta e não haveria nada a buscar fora dele. Se me vali de referências codificadas em determinado sistema de cartas, foi para mostrar o outro pólo da poesia, ou seja, um denominador comum, qualquer coisa que se compartilha com o outro e que, portanto, caracteriza uma vivência universal, que pode ser dita de maneiras diversas, em metanarrativas cuja reversibilidade é a mesma do mito. As barreiras culturais são responsáveis pela diferença, mas não são bastantes para impedir a transmigração das unidades de sentido, ou, quem sabe? a emergência desses valores arraigados na mente humana.

Como já ressaltai tantas vezes, o poema, este é sempre singular: um tom, um giro de frase, uma certa maneira de dizer a experiência e a aventura, o conhecido e o insólito, o mundo em constante redescoberta, a linguagem em permanente renovação. Nada existe de poético para além das palavras, nem aquém do discurso, e ninguém melhor do que Drummond soube dizer isto. Nem mesmo são poéticas as palavras, mas o elo que as mantém suspensas de uma certa combinação, de uma certa magia. Como todos os pontos, porém, estes também se completam, envolvendo-se a poesia e o mito numa *lógica panorâmica* em que o *Um* e o *Todo*, mais uma vez, se confundem.

Como vimos, o *gauche* meteu no embornal os códigos literários já gastos de tanto manuseio pela virada do século, e não teve medo de se por caminho e a ele se expor. Não buscou a facilidade das estradas, das rotas batidas, mas perambulou a sua inspiração pelo desconhecido, alimentando-

a com o que trazia de dentro e com tudo aquilo que via, com as novidades que lia e os clássicos que lia, sem se preocupar com os perigos do caminho e com os ataques à espreita. E porque cumpriu à risca a profecia do *anjo torto*, mais que hierofante e protetor – um *alter ego* – exerceu ele plenamente a sua missão de poeta.

NOTAS

- ¹ Evangelho segundo São João, VIII, 25, *apud* LACAN, *Ecrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 266.
- ² DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos, *Fazendeiro do ar & Poesia até agora*, Livraria José Olympio Editora, Rio, 1955, p.9.
- ³ _____, “A máquina do mundo”, in *Fazendeiro do ar & Poesia até agora*, op. cit., p. 505.
- ⁴ *Apud* LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre I*, Seuil, Paris, 1975, p. 258.

BIBLIOGRAFIA

Apesar de ter consultado vários textos sobre o assunto, minhas referências se prendem sobretudo aos seguintes:

Evangelho segundo São João, VIII, 25, *apud* LACAN, *Ecrits*, Seuil, Paris, 1966, p.266.

CAVENDISH, R., *The Tarot*, Chancellor Press, London, 1986.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos, *Fazendeiro do ar & poesia até agora*, Livraria José Olympio Editora, Rio, 1955, p.9.

_____, *A máquina do mundo*, in *Fazendeiro do ar & Poesia até agora*, op. cit., p.505.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre I*, Seuil, Paris, 1975, p.258.

HIOELLER, Stephan A., *Os Arcanos Maiores do Tarot e a Cabala*, trad. de Cláudia Gerpe, Pensamento, São Paulo, 1993.

JUNG, C.G., *Psicologia e Alquimia*, trad. de M. Luiza Appy, Margareth Makray e Dora M.R.F. da Silva, Vozes, Petrópolis, 1991.

- JUNG, C.G., *Mysterium Coniunctionis*, trad. de Frei Valdemar do Amaral, O.F.M., idem, idem, 1985.
- MEBES, G.O., *Os Arcanos Maiores do Tarot*, trad. do russo de Marta Pécher, Pensamento, São Paulo, s/data.
- SADHU, Mouni, *O Tarot*, trad. do inglês de Carlos A. Salum, Edições Siciliano, São Paulo, 1993.
- SHARMAN-BURKE, Juliet e GREENE, Liz, *O Tarô mitológico*, trad. de Ana M. Dalle Luche, Edições Siciliano, São Paulo, 1989.
- WAITE, Arthur E., *The pictorial key to the Tarot*, Rudolf Steiner Publications, New York, 1971.

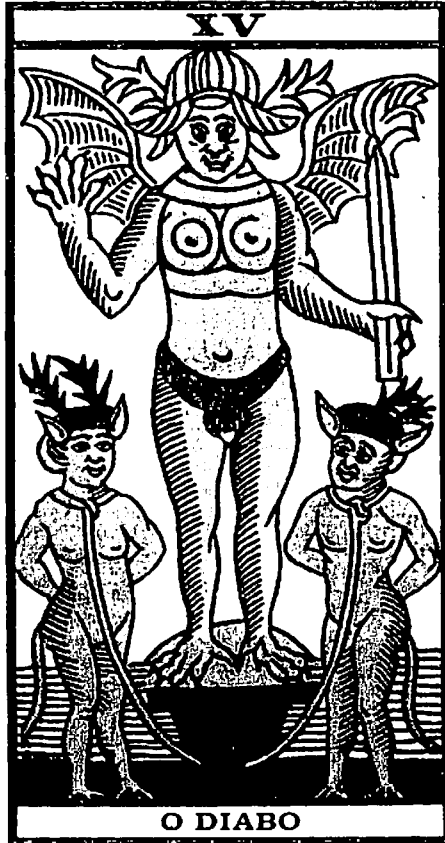
ILUSTRAÇÕES

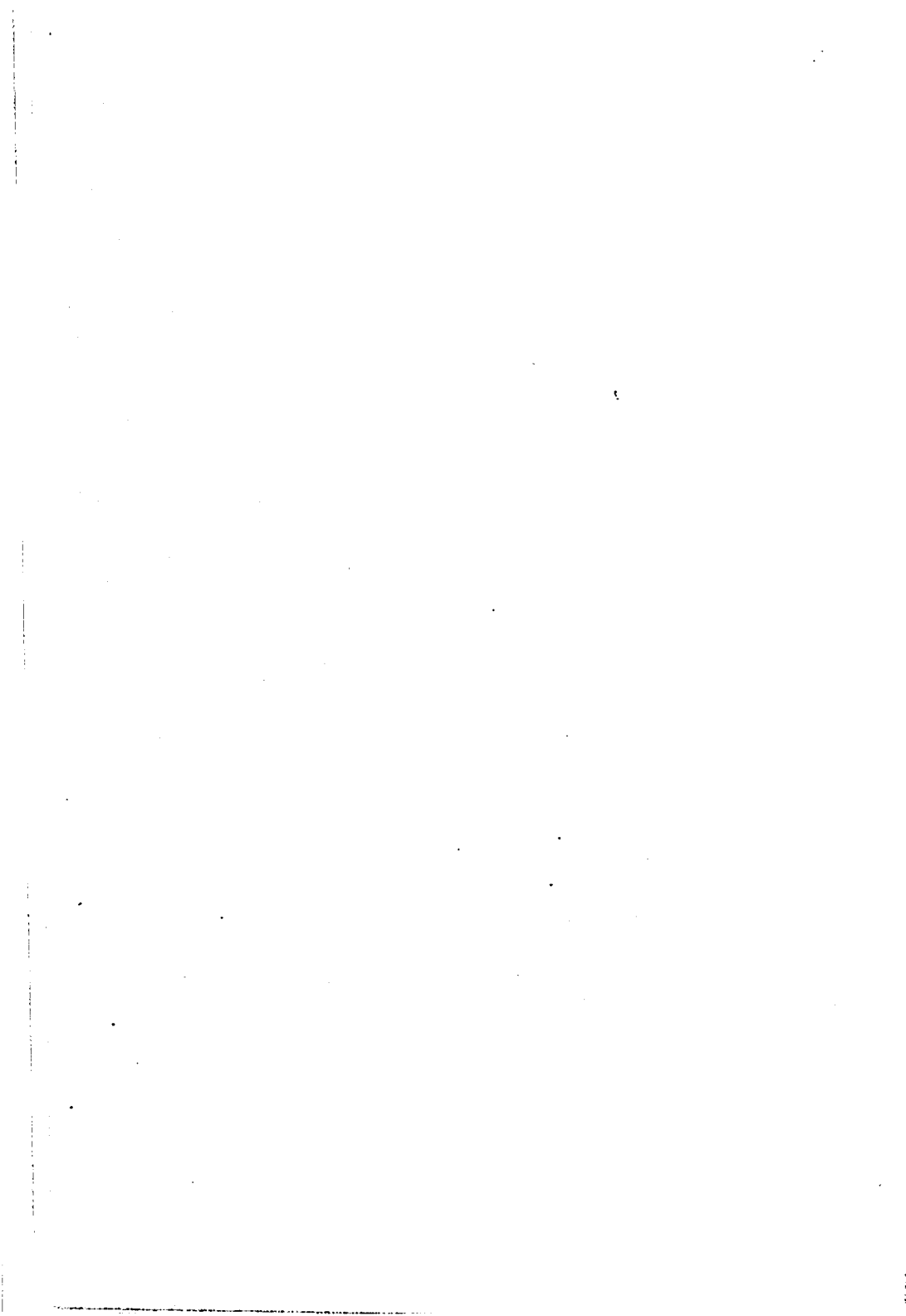












IMAGENS, IMAGINÁRIOS: LITERATURA E REALIDADE CULTURAL

RESUMO

Este artigo tem como objetivo a leitura crítica dos romances *Os passos perdidos*, de Alejo Carpentier, *A casa verde*, de Vargas Llosa e *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, a partir da relação estabelecida entre literatura e imaginário social.

RÉSUMÉ

Cet article a pour but la lecture des romans *Os passos perdidos*, de Alejo Carpentier, *A casa verde*, de Vargas Llosa et *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, à partir des rapports établis entre la littérature et l'imaginaire social.

* Professora Adjunta do Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura. FALE/UFMG. (aposentada). Profa. Adjunta da PUC-MG, Mestrado em Letras.

No centro, uma lógica urbana ocidental, alinhada, ordenada, forte como a língua francesa. Do outro lado, a abundância evidente da língua crioula na lógica de Texaco. Misturando essas duas línguas, sonhando com todas as línguas, a cidade crioula fala em segredo uma linguagem nova e já não teme uma Babel.

Nota do urbanista ao marcador de Palavras.
(Patrick CHamoiseau. *Texaco*)

Percorro o traçado construído pela literatura, no conjunto de discursos que revelam a face múltipla do continente latino-americano e no universo das representações construídas pelos elementos de uma lógica simbólica, os quais espelham as relações do continente consigo mesmo e com as nações européias. Na configuração desses discursos, a questão da identidade cultural mostra-se atenuada pela relativização dos dados que constroem as diversas formas de ruptura, as quais, por sua vez, são percebidas através de olhares que perturbam a plenitude monossêmica. Nos espaços reais ou imaginários em que o continente se percebe, as diferenças persistem, mas incorporadas num movimento relacional, propiciador de entendimentos e de aproximações culturais significativas.¹ Desse modo, marcar tais diferenças tanto pode significar insistir na produção de discursos identitários comprometidos ainda com as lutas pela autonomia política e econômica das diferentes regiões do continente, quanto assumir tais regiões, tais territórios como integrantes de um sistema de relações mais amplas, no movimento das aproximações culturais que expandem fronteiras e dilatam a fixidez dos limites geográficos. Tais atitudes delegam à literatura a função de *traduzir* a América, de tornar a sua existência possível, de percebê-la na multiplicidade que a caracteriza

e em que os sinais de uma particularização evidente já se mostram contaminados, metamorfoseados, impuros, signos de novas linguagens.

Parece ser pertinente pensar a relação da literatura com o imaginário social e perceber, como o faz Jean-Marc Moura¹, que as representações simbólicas de uma sociedade, incluindo as literárias, provêm de figuras imaginárias coletivas, a partir das quais se traduz o espaço ideológico e cultural a que se referem. Deste modo, falando-se de tradição ou de ruptura, toca-se no imaginário do continente, resgatam-se as imagens de encenação e de ritualização de formas de ser. Os textos literários, fazendo parte do conjunto das produções simbólicas dessa sociedade, são, ao mesmo tempo, formas de acesso ao imaginário social poduzido pela cultura. Tais textos são possibilidade de percepção dos mecanismos engendrados para o controle da sociedade, mas também meio de ultrapassagem do que se pretende instalado. Ao se colocar no âmbito das (ir)realidades, a literatura transgride os limites impostos e possibilita visões diversificadas da realidade histórico-social enfocada. Faz-se representação de representações.

Alejo Carpentier, ao cunhar o conceito de realismo maravilhoso, na década de 40, longe de pretender compactuar com os processos de apreensão mimética da realidade, intenta dialogar com as mutações, com as vibrações que constroem a face barroca do continente latino-americano. Plasmando essa face, o extraordinário se mostra na convivência da maravilha com a estranheza, do belo com a monstruosidade. Ao evidenciar o aspecto mutável das representações do continente, Carpentier toca em imagens, fala de imaginários e surpreende o ritmo de sua pulsação. Ligando-se a um projeto concreto de identificação da América, Alejo Carpentier toca no desejo perseguido pelo movimento da negritude, nas Antilhas, de que é significativo o *Cabier d'un retour au pays natal*, de Aimé Césaire, publicado em 1947², onde se projeta o traçado de uma *poética do grito*, identificada com a herança negro-africana e com os matizes da oralidade antilhana, caribenha. Outros projetos concretos de identificação do continente consigo mesmo estão configurados pela "marronagem", pautada na resistência exercida pelos escravos "marrons", nas Antilhas, a que René Depestre deu uma feição marcadamente erótica, acentuando a sua força política³; pela "expressão americana", de Lezama Lima⁴, pela "antilhanidade" e pela poética da relação, de Edouard Glissant⁵. Registre-se, ainda a "crioulidade" defendida por escritores martiniquenses mais atuais e cuja feição literária pode estar traduzida nas obras mais recentes do escritor Patrick Chamoiseau, da Martinica, especialmente em *Texaco*, publicado em 1992⁶. Todos esses discursos, que ainda podem ser percebidos como impulsos de ordem fundacional, comprovam a intenção de traçar percursos através dos quais imagens de pertencimento, representações de nação, de cultura, são

incessantemente buscadas. Neste contexto, a literatura se afirma como produção marcada pelas representações culturais, integrante de um sistema de relações que fazem do texto o espelho em que o contexto se mira e este, fonte inesgotável de criação. Tal concepção está clara nas palavras de Alejo Carpentier quando atribui ao romancista a tarefa de representar o mundo em que vive, criando, deste modo, uma relação constante entre autor, texto e contexto, que são vistos, no entanto, como elementos da ilusão de realidade própria da narrativa.⁸ Para o escritor cubano, o escritor, assumindo a honrosa condição de cronista maior, constrói formas inusitadas de percepção dos acontecimentos, acolhendo o processo histórico não como fonte informativa, mas como reconstrução imaginária. Assim tanto o autor quanto o texto produzido por ele são intérpretes de uma realidade, testemunhos de uma época⁹, que se mostra, todavia, numa rede de imagens arbitrárias, deslizantes, sempre em mutação.

Por outro lado, ao insistir em retomar o projeto sempre em andamento de nomeação e reconstrução do espaço cultural a que se liga, a literatura permite que as representações do imaginário social sejam percebidas em sua complexidade. O desnudamento da ambiguidade de tais representações explicita as contradições da cultura quando produz outras imagens, outras representações em que também se reconhece. Percurso sempre ativo de semiose poética própria do literário.

Inserindo-se na proposta de delegar à literatura uma função de (re)conhecimento da América Latina pela insistência em significantes que, na obra literária, podem captar a multiplicidade de seus signos, este trabalho procura refletir sobre os romances *Os passos perdidos*, de Alejo Carpentier¹⁰, *A casa verde*, de Vargas Llosa¹¹, e *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro¹², percebendo-os como expressões de um movimento que intenta apreender a cultura americana a partir de suas contradições. Embora se iguem, de certa forma, à irresistível tarefa fundacional de que fala Doris Sommer¹³, quando lê os romances nacionais latino-americanos e os percebe como significantes do processo de formação territorial, deslocam-se do paradigma proposto pela autora, porque apontam para uma visão mais crítica do modelo social espelhado pela narrativa romântica. Ao destacar o vínculo existente entre uma sexualidade produtiva, no lar, na união estável, e um modelo harmonioso de consolidação nacional, a citada autora reitera a relação dos romances por ela estudados com o modelo de ficção produzida na América Latina, particularmente no século XIX, o qual legitima a fundação da nação-família através do amor¹⁴.

Embora os romances a serem aqui enfocados lidem com “histórias de amor”, a relação entre elas e a formação de novos espaços legitimadores o poder das classes dominantes só se efetiva em *Viva o povo brasileiro*, nas para desconstruir o modelo tradicional, com pinceladas fortes de ironia.

O dilema de nomeação/representação do continente que vimos estar no âmago da literatura latino-americana é a tônica do romance, *Os passos perdidos*, de Alejo Carpentier. Com este romance, publicado em 1953, no México, Alejo Carpentier retoma o real maravilhoso de *El reino de este mundo*, de 1949, e com ele ressalta a complexidade da cultura latino-americana, contrastando-a com as representações produzidas pela racionalidade européia. Antes, todavia, de serem destacados aspectos do romance importantes para o entendimento da perspectiva de que Carpentier se utiliza na apreensão da realidade histórico-social da América Latina, é pertinente retomar o conceito de real maravilhoso tal como foi pensado, na década de 40. O termo que foi utilizado pela primeira vez no texto "De lo real maravilloso americano", publicado, em 1948, é um recurso literário com que se tenta traduzir as particularidades da cultura americana, ressaltando seus contrastes com relação à Europa. Ao acentuar o caráter sincrético dessa cultura, Carpentier vê, nas influências formadoras de sua mestiçagem, os elementos que desconcertam uma percepção racional da realidade. O real maravilhoso é, deste modo, um processo perceptivo hábil para a representação da América porque ressalta as ambiguidades, a complexidade deste mundo extraordinário em sua força natural e humana. Acentua-se, na visão de Carpentier, a intenção de reconhecer um maravilhoso imanente ao continente americano, que se mostra na pulsação telúrica dos fenômenos, na policromia dos seus traços humanos¹⁵. Torna-se evidente, no conceito, a intenção de marcar um valor de nomeação de uma realidade desconcertante e de dar conta de descrever o existente que se mostra, paradoxalmente, como não-natural. Os aspectos de uma simbiose, destacados no conceito, ressaltam a capacidade da cultura americana de descentrar influências, de desarticular modelos e de transformar-se continuamente. O real maravilhoso é, portanto, inerente à realidade americana, perceptível pelo olhar capaz de abandonar-se às transmutações evidentes numa cultura em que os sincretismos e as transformações culturais realizam-se de forma constante. Por isso, a linguagem do real maravilhoso é barroca, proliferante, acumulativa.

Esses elementos próprios à natureza e ao contexto cultural americano estão presentes no romance, *Os passos perdidos*, principalmente quando se resgata a feição da natureza venezuelana: sua descomunal beleza convivendo com o horror que esmaga o homem; uma aparente hostilidade desmanchando-se em opulência de cores e em variedade de formas. A representação da realidade americana se faz com as tintas fortes do real maravilhoso e é neste quadro telúrico que o narrador vivencia os diferentes momentos dos seus conflitos individuais ao mesmo tempo em que é salientada a complexidade de uma realidade histórica e social. Assim se configura, no romance, uma espécie de "volta às origens" no plano individual, em que o narrador recupera os sons esquecidos da língua de sua infância,

evocados pelo cheiro da alfavaca que lhe acena com um outro tempo, uma outra história e com as sensações de uma plenitude perdida. Por outro lado, uma outra viagem se efetiva, com escalas simultâneas no tempo e no espaço. O retorno ao passado se concretiza a partir da viagem do narrador, um musicólogo, autor de uma teoria sobre as origens mágicas e míticas da música, em busca de instrumentos musicais primitivos. Conseguir tais instrumentos é o objetivo que propicia a fuga ao tédio provocado pela civilização moderna, pelas cidades frias com seus arranha-céus desumanos, pela mineralização dos sentimentos, típica de uma sociedade definida pelo lucro, pelos vícios e pelas relações interpessoais, artificiais e doentias. Tanto a relação do musicólogo com a esposa Ruth, quanto a com a amante Mouche explicitam essa ausência de calor e de serenidade que petrifica os sentimentos. Na primeira parte do romance, no espaço da cidade, as personagens se mostram como meros autômatos de uma engrenagem social artificial, fria, indiferente aos sentimentos. Também se explicita o caráter de representação, no sentido teatral do termo, característico da vida nas sociedades modernas, estereotipada por papéis, por deveres e obrigações insossas. Por isto o olhar com que o narrador perscruta este mundo enfadonho é o do sujeito entediado com o fingimento das pessoas, com a sua própria hipocrisia e com a falta de sentido da vida. O olhar crítico do narrador não se volta, assim, apenas para o “espetáculo exterior”. Ele mergulha na avaliação de sua própria existência, na constatação de sua superficialidade, de sua incapacidade de alterar o seu papel numa peça aborrecida e interminável.

A viagem à floresta amazônica, sendo fuga, é também um mergulho na multiplicidade, na diversidade, no avesso da cultura que o desfigura. Aí se evidencia a comparação entre o ímpeto com que as grandes cidades (Nova York é o modelo que se delinea na primeira parte) se lançam para o futuro e a calma deste mundo em gestação, que é o mundo americano. Será nesse espaço que o narrador experimentará a sensação de haver voltado na sua história e revivido as emoções de seus primeiros anos de vida. Os sons da língua materna e o cheiro de esparto, de feno e de salgueiro, fazem ressurgir a casa de sua infância, a mãe e também María del Carmen que do seu “barco de esparto” lhe acena, no distante do seu passado, com a sensualidade natural de um corpo sadio e não atravessado por culpas. O espetáculo que se oferece ao deleite de um olhar ávido de maravilhas é aquele em que se marcarão os passos em busca do prazer perdido. Prazer de sentir as coisas e de perceber-se inteiro, integrado num mundo descomunal. Os signos dessa redescoberta serão marcados pelos acordes sonoros da música da floresta e pela efervescência com que brota a vida nesses espaços mágicos da América. Mas entalhados no corpo do musicólogo estão também “os vícios” do mundo moderno, a percepção racional das coisas, a inquietação tão própria aos descontentes.

Percebe-se, deste modo, que o romance, ao procurar apreender o espaço americano em sua peculiaridade, propõe-se como elaboração artística da realidade que o informa. Por outro lado, como percebe Antonio Fama¹⁶, em sua análise da narrativa de Alejo Carpentier, o discurso narrativo estabelece uma relação dialógica com o passado cultural da América e se sujeita a uma função específica de indagação e de busca da identidade americana.

Em *Os passos perdidos* observa-se a intenção de se sobrepor à natureza americana, o caos, a “desordem”, tomados como significantes de uma ordem “que tem seus rigores”, mas é conhecida de todos, à indiferencialidade do mundo moderno. É, entretanto, através de um jogo de anacronias que o espaço americano se revela distanciado da lógica do mundo moderno. A mistura de tempos e de culturas, característica do mundo americano e que permite a crença no inusitado, é mais um elemento de que se vale o romance para distanciar tal espaço do marasmo dos grandes centros modernos, consumidos pela febre da certeza e da explicação de tudo, que decreta a morte do sonho. O tempo cíclico, marca do processo ininterrupto de mudanças e que se mantém na organicidade do mundo americano, difere do tempo datado, cronometrado, característico da vida moderna. A viagem do narrador é, nesse sentido, uma busca da pulsação da vida, dos sentimentos não mumificados, de uma ordem em que o desdobramento de espaços e de tempos configura uma realidade na qual os elementos culturais do passado comungam com a atualidade, integram-se no presente como possibilidade de se projetarem até o futuro. Por outro lado, as marcas do mundo civilizado não se apagam inteiramente no convívio com o espaço americano. Talvez por isso, Rosário, a companheira nativa do narrador, força da terra nutriz, da água purificadora, símbolo de vida e de fecundidade, cujo mistério “era a emanção de um mundo remoto” (p. 163), não seja capaz de suprir, com a sensualidade de seu corpo, com a beleza natural dos seus gestos, a carência das coisas que só existem no outro lado, nos espaços marcados pelos livros, pelos cadernos, pelo papel e pela tinta. Mas é o tom dado por Rosário e inserido nos acordes da floresta que, parecendo recompor a imagem de “bom selvagem” criada pelo imaginário europeu, estabelece a distância entre *ser* do mundo americano e *estar* simplesmente nele. Através da configuração dessa personagem a diferença entre os dois espaços se define pela certeza de que “os mundos novos têm que ser vividos, antes que explicados” (p. 257). Ainda aqui se percebe o desejo de solapar as representações imaginárias e as ações empreendidas pelo mundo europeu na colonização do Novo Mundo. Dessa contestação advém a percepção do narrador de *Os passos perdidos* de que viver o mundo americano, tendo vivido em outro, é perceber-se “com o corpo cheio de cinzas”, sem deixar de ser o que foi ou ser, apenas, “o visitador”, “incapaz de permanecer indefinidamente no Vale

do Tempo Detido" (p. 257), por não compreender a sua pulsação mítica e a dimensão mágica do seu tempo. Mas é neste momento de constatação de diferenças que se define para o narrador (e também para o leitor) uma consciência mais profunda do espaço de Santa Mônica que, metonimizando a América Latina, expõe a complexidade dessa cultura e os movimentos de sua natureza. Ratifica-se a condenação da necessidade de descrever, de nomear, de categorizar, que define a relação do mundo "civilizado", com os espaços configurados por um tempo aparentemente suspenso, porque imerso numa dimensão em que as mutações estão inscritas num modo diferente de se colocar no mundo.¹⁷

Com relação ao romance *A casa verde*, de Vargas Llosa, é possível afirmá-lo como *tradução* da complexidade de um contexto cultural que se configura pelo entrelaçamento de referentes marcadamente datados com os substratos míticos de uma cultura milenar. Tradução de uma realidade devastada pela febre da conquista territorial, mas caracterizada ainda pela selva indomável. Procurando apreender a complexidade de determinadas regiões do Peru, o romance é uma transcodificação das diversas linguagens de um macro-texto cultural no qual os significantes da colonização espanhola mostram-se em convivência ainda problemática com os elementos da terra americana.¹⁸ Construindo uma história de sedução e de conquista, retoma as representações da cultura peruana e denuncia as artimanhas da conquista da terra e as armadilhas da sedução da palavra cristã que procurou domesticar os índios, na catequese. Ao mesmo tempo, desarticula o poder de controle do imaginário da colonização espanhola, explicitando as relações que configuram o poder de uns, a submissão de outros, e aloja, no espaço dos dominados, os signos de uma rebeldia ameaçadora. É por esse viés que se pode afirmar que a aparente passividade de Antônia, que teve os olhos e a língua arrancados, pode ser relacionada com a rebeldia de Bonifácia e de Jum, em cujos corpos mutilados por feridas e marcas de tortura, inscrevem-se os signos da resistência à descaracterização. O silêncio, imposto pela violência, pretende transformar Antônia em objeto que só pode ser contemplado e admirado em sua imobilidade. Embora viva, sendo cega e muda, ela é o quadro em que se mostram o massacre de indígenas e a destruição de sua cultura. Memória viva da dominação dos antigos habitantes da terra, é, entretanto, um corpo cuja força advém de sua sexualidade, a fresta por onde escapa a expressão dos legítimos habitantes da terra, criando a possibilidade de uma relação não marcada pela violência. Por outro lado, Anselmo é também uma figura ambivalente. Simbolizando o conquistador, nele se mostram os traços do desmando e da brutalidade; mas, ao mesmo tempo, ele é marcado pela paixão que nutre por Antônia. No espaço caracterizado pela interdição da palavra e do olhar, constroem-se possibilidades de aproximação entre os contrários. O amor se concretiza

não na selva, nem no areal estéril, mas na casa verde, com sua extravagante anatomia de réptil fosforescente, plantado na areia, e que “imprime à paisagem uma nota refrescante, vegetal, quase líquida” (p.88).

Já Bonifácia resiste à descaracterização imposta pelo dominador, afrontando-o, como o faz Jum, seu pai. Presa como selvagem, catequizada pelas madres das Missões, ela é um misto de submissão e de resistência. Aprisionada no código lingüístico das religiosas, Bonifácia, a Selvática, recupera os sons de sua língua materna e é com eles, com os grunhidos significativos de sua origem, que ela subverte as leis das Missões, comunicando-se com as pagãzinhas, quebrando hierarquias e imposições severas. Transferida para outros espaços, leva consigo os traços do seu povo ainda que descaracterizados. Através dela o espaço da selva, a fala dos indígenas, resistem ao olhar e à ação do colonizador, de que tanto as madres quanto Lituma são reproduções. Bonifácia e Jum, seu pai, cada um à sua maneira, resistem à descaracterização dos significantes de sua origem. Jum, todavia, acaba por inscrever a sua resistência no silêncio dos dominados. Negando-se a aprender a língua dos dominadores e a assujeitar-se a eles, aprisiona-se, como Antônia, no mundo daqueles cuja voz foi arrancada e cujas fronteiras estão, de certo modo, delineadas apenas nas histórias lembradas. Tais fronteiras, no entanto, ainda que resguardem a identidade dos habitantes de Urakusa, não lhes permitem solapar o poder dos invasores no interior dele mesmo, como o faz Bonifácia, a Selvática, com sua fala suave e tenaz. Mesmo desenraizada de suas origens, ela é o trânsito possível entre os dois mundos espelhados pelo romance.

Num certo sentido, a casa verde, metaforizando a selva, é também um espaço da explicitação de antagonismos. Embora concretize uma ação dominadora – o “colonizador” Anselmo domestica o areal instável, inconstante, e o obriga a aceitar a casa –, é também o lugar onde os *conquistados*, os submissos, e os *inconquistáveis* se encontram, produzindo um discurso coletivo em que as diferenças se mostram. A casa verde é, assim, um microcosmo da nação peruana em que os grunhidos da selva e os gritos dos selvagens, ainda que domesticados, podem ser ouvidos e onde a ação colonizadora se expõe em profundas contradições. A construção é, pois, ambivalente e desconcertante: é areia e selva ao mesmo tempo, deserto e vegetação. Não seria a “casa verde” o emblema do que o próprio Vargas Llosa cunhou de “cultura hermafrodita”, procurando ressaltar o aspecto duplo da cultura latino-americana, que, não podendo romper com o europeu, porque dele também se faz, introduz, na relação, formas próprias ao continente? Não seria, ainda, em sua bizarrice, o símbolo da “expressão americana”, de Lezama Lima, percebida como um processo de auto-referenciação do continente? Nesse sentido, Vargas Llosa, ao edificá-la, se aproximaria dos tantos escritores e pensadores latino-americanos que,

buscando renomear a América Latina, percebem-na como um espaço “impuro”, “corpo vivo, amadurecendo” (p.88). Neste espaço em que se moldam as várias faces do continente, os elementos disjuntivos que o configuram expõem o rosto (trans)figurado do seu povo. Redesenhando este rosto, redescobrimo suas várias expressões, a literatura percorre os intrincados caminhos de busca da identidade do continente. E sua forma de ser se produz na tradução tanto das expressões próprias aos segmentos oprimidos pela colonização, quanto na assimilação dos elementos que aqui aportaram vindos da Europa.

Um terceiro texto é retomado para, contrapontando as reflexões feitas sobre os romances de Carpentier e Llosa, propiciar a percepção dos elementos que, nele, indiciam a retomada da discussão sobre a identidade do continente latino-americano. *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro tem como intenção resgatar uma história que se constrói no espaço das lendas, do saber popular, da oralidade. O romance, ao problematizar os valores consagrados pela cultura nacional para a caracterização da “raça” brasileira, pretende desamarar as pontas dos discursos que constroem a feição oficial da cultura brasileira. Dialogando com a História, procura, entretanto, transgredir a historicidade pela composição de um vasto painel, em que os acontecimentos são registrados por um narrador que ausculta a tradição oral, resgata as lendas e os mitos que configuram uma outra feição do povo brasileiro. Do vasto painel traçado pelo romance, alguns episódios são significativos para o seu entendimento enquanto reversão de um projeto de harmonização das relações etno-sociais que se mantêm pelo sufocamento das expressões dos segmentos marginalizados. Nesses episódios, a denúncia do autoritarismo dos mecanismos acionados pela ação colonizadora estaria sinalizada pelas possibilidades dos segmentos marginalizados serem assumidos como co-participantes do processo cultural brasileiro. O traçado irregular destes espaços, a emergência de formas de expressão capazes de solapar a “ordem de silêncio” imposto pelos segmentos privilegiados, configuram possibilidades de alteração da estrutura social.

É interessante observar-se que, no romance, a simbologia da língua cortada, referindo-se a um tipo de castigo imposto aos escravos rebeldes, emblematiza o silêncio de uma classe sem escrita e sem poder, mas, também, encaminha a possibilidade de se ouvirem as palavras *cortadas* através de outros signos. No romance, os grunhidos e gestos substituem, no negro castigado, a fala cortada e é através desses sinais que se torna possível o reconhecimento da rebeldia que germina no espaço do povo. Grunhidos, gritos, “estalidos, zumbidos e assovios” compõem, pois, um sistema de comunicação revelador da não-aceitação do poder do opressor. No conjunto destas práticas contestatórias, a fala dos índios, dos escravos negros e de

seus descendentes, pode ser entendida como a expressão de um saber que se produz nos espaços marginais.

De uma forma ainda maniqueísta, o romance aloja, no espaço da oralidade, as virtudes que rareiam naquele em que a escrita se mostra como a forma privilegiada de comunicação. E os atos de bravura são sempre atrelados ao compromisso com uma missão maior, de caráter coletivo, qual seja a de se resguardarem as heranças advindas do povo. Dos índios, como o caboclo Capiroba ou Vu, que não se curvaram ao domínio dos colonizadores e da catequese ou de negros como Feliciano que, mesmo silenciados, articulam sinais indicadores de resistência. Ou ainda de Vevé, negra como Feliciano, que estuprada por Perilo Ambrósio, transforma a agressão sofrida em motivação para a luta contra o poder dos donos da terra, protegendo a filha do ódio que sentia pelo seu agressor. A luta muda e surda que se desenvolve nos bastidores, a resistência poderosa que se articula na marginalidade, compõem a intenção de registrarem-se os fatos de uma história que compõe um contramovimento desestabilizador.

Por outro lado, os índios Capiroba e Vu articulam, através dos grunhidos e gritos de uma língua que não se deixou contaminar pelos ensinamentos da catequese, um discurso que descentra o saber e o poder da ordem dos colonizadores e desestabiliza a “verdade” encaminhada pelas palavras dos missionários. O que, nessas palavras, é prova da selvageria dos índios transforma-se em índice da “indianidade” desses. Por um processo de deslocamento, outros sentidos se produzem no espaço da selva em que a prática da evangelização, que domestica o corpo do selvagem, acaba por possibilitar que os “estalidos, zumbidos e assovios”, que povoavam a cabeça do caboclo Capiroba e definiam a insubordinação de Vu, formalizem uma sintaxe de transgressão, pela qual os signos da nacionalidade brasileira começam a ser delineados. Nesta sintaxe, a antropofagia coloca-se como a prática que garante a rejeição aos valores da raça branca e a afronta ao seu poder. É por ela que os índios, simbolizados no romance por Capiroba e por Vu, invertem o sentido produzido pela prática missionária da penitência e da mortificação. Por isso, significa, ao mesmo tempo, um recurso para matar a fome, para silenciar “o ronco da barriga” mas também prática através de que se obtém o prazer sexual. Come-se o branco, o não-índio, para saciar a fome, mas também, no caso de Vu, para apaziguar os gritos de um corpo em chama, pleno de sensualidade, distante, portanto, da assexualidade moldada pelas palavras dos missionários. Capiroba e Vu assumem, desta forma, um valor metonímico de resistência à dominação da pretensa animalidade do índio e do negro e de sua anulação enquanto diferença, porque se identificam com essa diferença. A rebeldia de Capiroba e de Vu marca-se também pela resistência à aprendizagem da língua dos cristãos ou

pela assimilação da escrita da língua dos índios, a qual aprisionava “em desenhos intermináveis a língua até então falada na aldeia” (p.39).

É possível aproximar a resistência de Capiroba e de Vu da exercida por Jum e por Bonifácia em *A casa verde*, de Vargas Llosa. Todas essas personagens resistem à descaracterização imposta pela palavra do colonizador e dos dos missionários, expressando-se através de sons apenas significativos em sua língua materna, conservando, desta forma, as marcas de sua expressão de origem. Vu, como Jum, fecha-se em sua língua de gritos, mas ritualiza a expressão da contra-ordem, que margeia os caminhos traçados pela lei dos dominadores. Bonifácia, como Capiroba, “come” as palavras da religião imposta, subverte-as e, assim as desestabiliza.

Em contrapartida, os gestos expressivos do negro Feliciano, o da língua cortada, podem ser associados à morte das palavras, decretada pelo tacape de Capiroba, que, matando os padres e os brancos, os impede de proferir a palavra que mutila, como a faca do Barão de Pirapuama. Pela gestualidade, Feliciano reencontra a transgressão construída por Capiroba e, por ela, livra-se do silêncio que lhe foi imposto. Instauram-se nos espaços da contra-ordem sistemas significativos de expressão que desterritorializam a língua de dominação.

Da mesma forma, o estupro de Vevé pode ser associado ao corte da língua de Feliciano, pois têm uma mesma significação. Nas duas situações, a ação – o corte da língua ou o estupro – visa a consagrar o poder do dominador sobre o seu subordinado. Mas, em ambos os casos, revela-se também a fragilidade do poderoso. O olhar severo do escravo denuncia, em silêncio, o crime do Barão, que sangrou o escravo para usar seu sangue como testemunho da heroicidade de quem não se envolveu com as lutas pela independência do Brasil. Por outro lado, a mediação entre o direito do dono e a obediência do escravo efetiva-se, no caso da posse de Vevé pelo Barão de Pirapuama, a partir do olhar, que perscruta a intimidade do outro e ali descobre uma plenitude que atrai e ameaça aquele que olha. No romance *Viva o povo brasileiro*, é esse olhar que determina a opção pela posse do corpo do escravo por meio de golpes brutos que satisfazem o desejo de humilhar o *outro*. É esse mesmo olhar que, percebendo o *outro* que o acusa – ou o despreza – informa a decisão de cortar a língua ou cegar os olhos para configurar, no corpo silenciado, um poder que só se mantém pela aniquilação do *outro*. No entanto, a ação executada para cegar esses olhares, para silenciar bocas já caladas pela situação de submissão em que se acham, não consegue evitar que, desconstruindo-se o silêncio imposto, se construam formas de rebeldia à ordem imposta.

Os atos de violência contra os dominados devem ser lidos, portanto, em seu duplo sentido, pois tornam-se significantes da aproximação possível entre dominadores e dominados, num determinado tempo da história da

formação da cultura brasileira, sob coordenadas bastante significativas. Em sua dupla significação, o estupro emblematiza a conquista da terra brasileira, deflorada pela colonização, usurpada pela ganância depredadora dos poderosos. Mas é também possibilidade de existência, de demarcação de um território novo de que Maria da Fé, filha da escrava Vevé e de Patrício Macário, pertencente à classe dos donos da terra, é símbolo.

Os episódios aqui recuperados representam a intenção do romance *Viva o povo brasileiro* de desconstruir a pretensa harmonia racial e social da sociedade brasileira. Ao procurar reverter as imagens construídas sobre a colonização do Brasil pelos portugueses, querendo-a pacífica e humana e, por isto, bastante diferente da espanhola, o romance mostra uma outra face da cultura brasileira e expõe as mazelas encobertas pela linguagem do poder. Os episódios agora retomados mostram-se como recurso usados pelo autor para problematizar as representações do imaginário cultural brasileiro e para desconstruir a visão de mundo característica de determinado segmento social. Recuperam-se neles as vozes silenciadas, os sussuros, os gemidos que se mostram como tons e semitons da fala coletiva do povo e tecem a polifonia pela qual se expõem as diversas possibilidades de releitura da história da formação da raça brasileira.

Uma mesma intenção parece percorrer os três romances aqui ressaltados como propostas de retomada de questões ligadas à definição da forma de ser do continente latino-americano. Pode-se dizer que, tanto em *Os passos perdidos* como em *A casa verde*, os elementos que configuram a heterogeneidade da cultura latino-americana estão alicerçados num espaço "original" de onde emanam sinais significativos indicadores de transformações. Tal espaço é, sobretudo, a selva, a floresta ameaçadora e bela, com seus ciclos e seus mistérios. Em *Os passos perdidos*, Carpentier resgata a simbiose do mundo americano pela óptica do real maravilhoso, insistindo em acentuar o estranho e o inusitado como elementos configuradores da realidade do continente. É por este viés que se acentuam as diferenças tanto entre o mundo americano e o europeu quanto com relação ao discurso da História e as lendas e mitos que descrevem a relação do homem com a natureza. Mas, é particularmente na releitura dos fatos históricos e na apreensão das peculiaridades do espaço "mestiço" da América Latina que se configura o processo de redefinição de fronteiras e de constituição de mundos, reestruturados fora da planta baixa construída pelo ideário da colonização. Por outro lado, em *A casa verde* a preocupação maior é a de delinear os contornos de uma identidade coletiva e de resgatar estruturas expressivas da cultura latino-americana. É neste mundo-casa verde que se destacam os elementos díspares, as impurezas que constroem as linguagens do continente. A estranheza da casa verde não é vista, como já se destacou, como falta e, sim, como um sistema de trocas intertextuais,

microcosmo, pois, da cultura americana. Dialogando com os romances de língua hispânica, *Viva o povo brasileiro* apreende as representações de harmonia racial e social, na cultura brasileira, subverte-as e legitima a violência como significante da ação colonizadora, ao mesmo tempo que aponta para as possibilidades de a nação assumir a sua face latino-americana pela vivência consciente de sua complexidade.

Nos três romances, a apreensão da realidade cultural e social faz-se mediatizada pelas representações imaginárias da sociedade, percorrendo-se as imagens que essas sociedades têm de si e que legitimam os modos de encenação e de ritualização de suas formas de ser.¹⁹ Estabelece-se, neste percurso, a confluência discursiva que tece os textos e faz da obra literária a expressão formalizada de uma consciência cultural. Tais textos, querendo-se legitimadores de um novo espaço, afirmam-se, por um movimento contínuo entre passado e presente. Neles, os elementos culturais do passado tornam-se participantes do esforço de construção do presente e das projeções para a concretização do futuro. Os contornos do continente, das cidades imaginárias, dos espaços da convivência possível entre os diferentes, perdem sua rigidez para alcançar a alquimia de uma transmutação permanente, encaminhada pelo homem.

NOTAS

¹ FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Reinos negros em terras de maravilhas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG. 1993. Tese de Doutorado (inédita).

² MOURA, Jean-Marc. "L'imagologie littéraire: essai de mise au point historique et critique", *Revue de Littérature Comparée*. (Paris, n.3, 271-287, juil.-sept., 1992)

³ CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. (Paris: Bordas, 1947) 95.

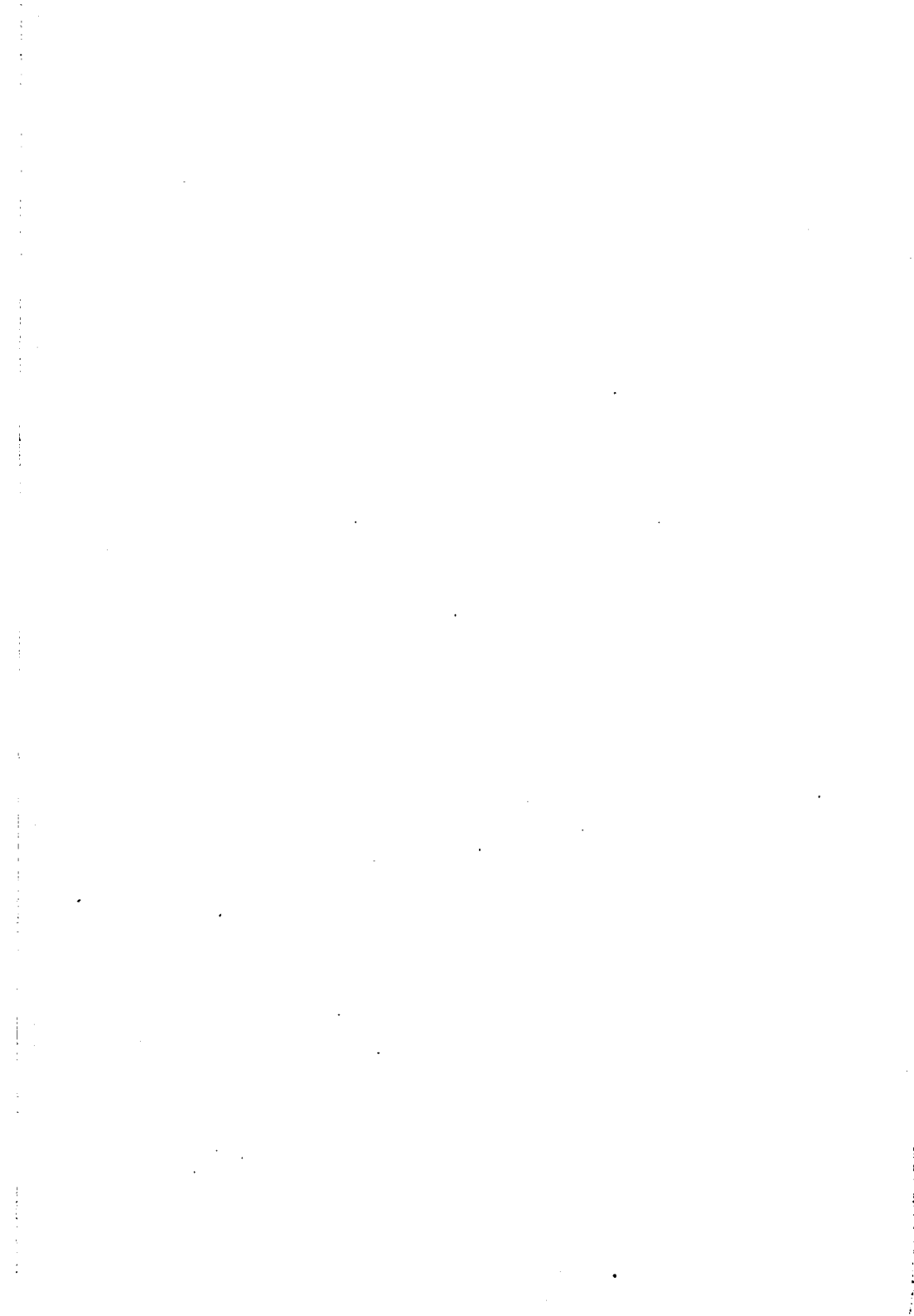
⁴ O termo foi cunhado por René Depestre, escritor haitiano para significar as formas políticas e culturais de afirmação da identidade negra no Haiti e, por extensão, nas Antilhas. CHIAMPI, Irleamar. "Escravidão e cimarronagem na literatura cubana". *Boletim Bibliográfico*: (São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade, v.49, n.(1/4), p.177-186, jan.-dez. 1988).

⁵ LIMA, Lezama. *A expressão americana*. Trad. Irleamar Chiampi. (São Paulo: Brasiliense, 1988) 189.

⁶ GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*. (Paris: Seuil, 1981) 512.
_____. *Poétique de la relation*. (Paris: Seuil, 1990) 242.

⁷ CHAMOISEAU, Patrick. *TEXACO*. (Paris: Gallimard, 1992) 347.

- ¹ CARPENTIER, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. (Madrid: Siglo XXI de España, 1981) 157.
- ² CARPENTIER, La novela, 25.
- ³ CARPENTIER, Alejo. *Os passos perdidos*. Tradução. Josely Vianna Baptista. (São Paulo: Brasiliense 1985) 260.
- ⁴ LLOSA, Vargas. *A casa verde*. Trad. Remy Gorga, filho. (São Paulo: Nova Fronteira, s.d.) 394.
- ⁵ RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984) 675.
- ⁶ SOMMER, Doris. "Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America". BIABHA, Homi K.(org.). *Nation and narration*. (New York: Routledge. 1993) 333.
- ⁷ SOMMER, Doris, Irresistible romance, 75.
- ⁸ CARPENTIER, Alejo. "O barroco e o real maravilhoso". *A literatura do maravilhoso*. Trad. Andrea Esteban de Carpentier. (Ciuda de la Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984) 187.
- ⁹ FAMA, Antonio. "Ficción, Historia y realidad:pautas para una teoria de la novela segun Carpentier". *Revista Iberoamericana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. v. LVII, n. 154., ene.-mar. 1990.
- ¹⁰ PAGEAUX, Daniel-Henri. Temps, espaces romanesques et Histoire das *Los passos perdidos* d'Alejo Carpentier. *Récit et Histoire*. Publication du Centre d'études du roman et du romanesque. Université de Picardie. 1984.
- ¹¹ FONSECA, Maria Nazareth Soares. "Percursos de sedução e de conquista: tradução e reformulação em *A casa verde*". *Ensaios de Semiótica*.(Belo Horizonte: FALE/UFMG n.16, p. 151-161, dez. 1986) 257.
- ¹² ENRIQUEZ, Eugène. "Imaginaire social, refoulement et répression das les organisations". *Connexions*, (Paris: n. 3, p.65-93, 1972).



PÁTRIA AMADA, PÁTRIA AMARGA: MOMENTOS DA IDÉIA DE NAÇÃO

RESUMO

As nossas imagens de nação tiveram, no começo do século XX, um momento privilegiado de sua configuração como discurso fundador. A época caracterizou-se por uma busca de compreensão do país, já que a discussão sobre a modernidade que nos atingia, tinha que ser posta. Um mesmo solo ideológico, porém, gerou discursos extremamente diversos diante do conceito. Recuperando, no interior da tradição literária brasileira, alguns desses discursos, pretende este trabalho colocar a discussão sobre eles e a reflexão sobre a representação do nacional na contemporaneidade.

RÉSUMÉ

Nos images de nation ont eu, au début du XX^e siècle, un moment privilégie de sa configuration comme discours fondateur. L'époque a été caractérisée par une recherche de compréhesion du pays, vu que la discussion sur la modernité s'imposait inéluctablement. Cependant, un même terrain idéologique a décleché plusieurs discours extrêmement divers devant le concept de nation. Cet essai a pour but une discussion sur ces discours et une réflexion sur la représentation du national dans la contemporanéité à travers l'analyse de quelques de ces discours dans la tradition littéraire brésilienne.

* Profa. Titular do Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura. FALE/UFMG.

O artista plástico Siron Franco fez, há alguns anos, uma montagem da bandeira nacional com pequenos caixões de criança. Essa imagem da nacionalidade, dramática e contundente, construída em frente ao Palácio do Planalto, no coração político da nação, na verdade, dissolve pelo avesso a idéia mesma de nação, contundentemente revelando-a na crueza da sua face de morte. Uma tal leitura do símbolo nacional por excelência evidencia para nós, brasileiros do final do século, como a questão da nacionalidade se nos apresenta de forma dilacerante. Isso ocorre mesmo num tempo em que o referido conceito vem sendo questionado pela universalização dos mercados e em que a questão das "pátrias nacionais" foi, de certa forma, desqualificada pela visão mais marcadamente globalizada trazida pela assim chamada pós-modernidade. A questão do nacionalismo, em suas diferentes feições, vem sofrendo, contemporaneamente, relativo desprestígio no interior da reflexão teórica em favor de uma visão mais globalizada da cultura. Esta visão tem se mostrado hegemônica, embora não exclusiva. Nas formulações dos mais variados campos das ciências humanas como a política, a economia e o universo de disciplinas ligadas ao estudo da literatura, privilegiam-se, hoje, recortes mais abrangentes, recolocando sob novos prismas questões como influência, globalização das informações e das conquistas, universalização e remanejamentos no interior da cultura.

Por um outro lado, as referências à nação continuam extremamente recorrentes entre nós. Basta lembrar os acontecimentos dramáticos que cotidianamente assistimos no país como assassinato de menores, massacre de índios, declarada falta de escrúpulos, fome. O apelo para encaminhamento de tais questões recorre quase sempre à afirmação da cidadania, ao resgate da dignidade da nação, a bordões como "passar o país a limpo" que, de uma forma ou de outra, pertencem ao campo de significação do nacionalismo, de um conceito, mesmo que fluido, de nação. Parece-me, pois, pertinente a reflexão sobre o tema, reiterando sobretudo este seu aspecto

de constância no pensamento intelectual brasileiro, procurando captá-lo em momentos de fundação do seu perfil enquanto discurso explicativo e "caracterizador".

As nossas imagens de nação tiveram, no final do século passado e começo deste, um momento privilegiado de sua configuração como discurso fundador, discurso que tem como característica principal a invenção de um passado inequívoco, inquestionável, único. A multiplicidade ampla e contraditória da cultura, através do discurso de fundação, é substituída por referências harmoniosas e homogeneizadoras, que se apresentam como representantes exclusivas e, por isso mesmo, acabam por insidiosamente configurar determinadas imagens de nação no imaginário social.

O período caracterizou-se por uma busca de compreensão do país, já que a discussão sobre a modernidade que nos atingia tinha que ser posta. Havia, à época, um projeto modernizador para o Brasil, com implicações políticas e sociais. Arelava-se o referido projeto à proposta de higienização da sociedade, com o objetivo de uma entrada à força do Brasil no concerto das nações desenvolvidas. A questão da modernidade foi marcada, entre nós, pela preponderância avassaladora do discurso médico que entranhou de forma hegemônica todas as outras formas discursivas: a jurídica, a política, passando pela educacional e pela literária. Propunha-se a higienização da sociedade em todos os seus aspectos, como uma forma de controle sobre a família burguesa e, por extensão, sobre todo o tecido social. O alvo visado era a formação do cidadão dócil, submisso aos valores do estado-nação e a conseqüente extirpação do diferente, do desviante que pudesse comprometer o todo organicamente equilibrado. Construiu-se um projeto político de criação do cidadão higienizado em todos os sentidos e de corte do destoante, já que a sociedade era tomada como um grande organismo que precisava de um desempenho harmônico de suas partes.

A higienização proposta, atingindo os espaços familiar e urbano, tentava camuflar a efetiva face perversa, discriminadora e excludente da modernização.

O fruto podre em meio aos bons, o ramo morto passível de comprometer a transmissão da seiva para a árvore da nação eram metáforas recorrentes a justificar ideologicamente a dupla exclusão: a do indivíduo *diferente*, mas, sobretudo, a do pensamento político dissidente, do cidadão relutante a conformar-se ao projeto de fortalecimento do estado controlador que se desejava para o país. A fala anarquista, por exemplo, era uma das mais visadas como ameaçadora da harmonia do sistema.

Um mesmo solo ideológico, porém, gerou discursos extremamente diversos diante do conceito de nação.

Há os que, como Olavo Bilac, incondicionalmente cantaram o progresso e essa modernização de cima para baixo, atrelando-os ao "amor

à pátria” e ao nacionalismo. Há os que, de forma contraditória embora, se rebelaram. Muitos discutiram pelo avesso, o momento que estavam vivendo: Raul Pompéia, João do Rio, Lima Barreto, Euclides, Augusto dos Anjos. Está claro que não se trata analisá-los a partir de uma visão maniqueísta já que, mais ou menos contemporâneos à avalanche de discursos nacionalistas, sofrem esses escritores e intelectuais injunções ideológicas semelhantes. Recuperados no interior da tradição literária brasileira, no entanto, seus discursos podem apresentar diferenças significativas.

A poesia de Olavo Bilac, de que não se dissocia sua atuação enquanto intelectual e educador, é um dos pilares do discurso nacionalista fundador. Como um dos escritores mais lidos de sua época¹, colocou-se a serviço da ideologia nacionalista oficial, abraçando a concepção de Pátria, sempre com maiúscula, outorgando-se a missão de mentor da juventude e de defensor do serviço militar obrigatório. Articulador importante da visão de mundo das classes dominantes, coadunava sua poesia e sua militância nacionalista aos ideais cívicos de um Estado forte, pseudamente mediador de todas as classes, mas efetivamente representante dos interesses da classe no poder.

Assim, os ideais bilaquianos de pátria, de nação são devedores da visão organicista que serviu e muito ao estado autoritário. Acabaram eles por se estabilizar como referência fundante do imaginário e da memória nacionais. Desse modo, na sua poesia, a identificação entre o eu lírico e a pátria, alçada ao nível mítico, se faz total, ambos dividindo a mesma metáfora organicista:

Pátria, latejo em ti, no teu lenho, por onde
Circulo! e sou perfume, e sombra, e sol, e orvalho
E, em seiva, ao teu clamor a minha voz responde,
E subo do teu cerne ao céu de galho em galho!³

Na sua poesia, os momentos de conflito são despidos de contradição, neutralizados no seu aspecto de luta social, para abrigarem-se no amorfo eio da pátria mãe, transformados em clichês patrióticos, amalgamados num massado homogêneo:

Treze de maio! a desgraça
Ficou de toda uma raça!
— Aos beijos, dando-se as mãos
Os brasileiros se uniram,
E o cativoiro aboliram,
Ficando todos irmãos.²

Como Bilac, outros escritores e intelectuais “organizaram” este grande discurso fundador que alçava a idéia de pátria ao lugar de referência estabilizadora de uma prática social excludente e autoritária. O *meufanismo*

sem concessões de um Afonso Celso, por exemplo, constrói-se como parâmetro exclusivo que define, que caracteriza, num só movimento explicativo, a nação como um todo. Sem fissuras ou contradições, esta imagem da pátria se apresenta intocável, colando-se atemporalmente a uma face imutável, perene:

(...) O teu passado é todo honroso;
O teu presente orgulho faz;
E que futuro portentoso,
Terra de luz, terra de paz!...

Lar da igualdade e do Direito;
Hospitaleiro e liberal,
Seja quem for, logo o teu peito
Depara abrigo maternal.⁴

Mas, se este discurso funda, na sua hegemonia, uma tradição vencedora – expressão de tendências conservadoras do ponto de vista ideológico – ele não é exclusivo. Há como buscar no passado precursores de uma representação mais crítica, “desterritorializada” da idéia de pátria.

Deslocando a idéia de nação enquanto discurso de positividade, a dissidência da visão despuдорadamente cadavérica da nacionalidade que nos deu Augusto dos Anjos, por exemplo, nos mostra o quanto o passado como lampejo do irrealizado, para usar uma imagem cara a Benjamin, pode iluminar o presente, mesmo enquanto representante de um discurso “perdedor”.

A suave e elegante atmosfera da *belle époque* brasileira quebra-se com o grito bárbaro e dissolvente do poeta do *Eu*:

Aquele ruído obscuro de gagueira
Que à noite, em sonhos mórbidos, me acorda,
Vinha da vibração bruta da corda brasileira.⁵

Registre-se que a palavra corda, etimologicamente, pertence ao campo semântico de “entranhas”. Tocar na corda sensível é o mesmo que tocar no sentimento mais profundo. Atribui-se, portanto, à nação a conotação sentimental de profundidade, de cerne, característica da época. Só que se trata, aqui, de uma vibração bruta, com a gagueira dos sonhos mórbidos, dos pesadelos.

Repudiando anarquicamente a idéia mesma de pátria, outro escritor, Lima Barreto, expõe em boa parte de sua obra os avessos perversos do discurso fundador: o triste fim do nacionalista sincero que foi Policarpo, a crueza do racismo de que é vítima Clara dos Anjos, a denúncia da perseguição aos operários anarquistas. O percurso do narrador das *Recordações de Isaías*

Caminha é igualmente um desconstrutor do discurso pseudamente igualitário das possibilidades de ascensão social através da instrução, discurso abraçado incondicionalmente pelo civismo educativo de Bilac.

O anarquista Bogóloff, personagem de *Numa e a Ninfa*, explícita, com traços fortes, a consciência da da onipresença nefasta, adversativa da idéia de Pátria:

(...) mas a Pátria, esse monstro que tudo devora, continuava vitoriosa nas idéias dos homens, levando-os à morte, à degradação, à miséria, para que, sobre a desgraça de milhões, um milhar vivesse regaladamente, fortemente ligados num sindicato macabro.⁶

Raul Pompéia, n' *O Ateneu*, através da desmistificação da retórica que embasava a formação das elites dominantes do Império, com seu discurso incendia o "edifício" que dá o suporte educacional aos "homens da nação". Republicano de primeira hora, como tantos outros intelectuais desilude-se com o novo regime e denuncia o discurso de interesses de classe sob a capa protetora do universalizante discurso fundador da República. *Vossos barretes frígios não passam de coadores de café*, é a acusação que lança aos cafeicultores republicanos. A inversão da imagem do barrete frígio, que o transforma em coador de café, é a metáfora que se reelabora em conceito desconstrutor da idéia de nação presente nos discursos "oficiais" da época.

Também diante das reformas por que vinha passando a cidade do Rio de Janeiro, palco da modernização que lhe modificou o perfil transformando-a em cartão postal do Brasil moderno, a fachada a esconder uma cidade de escombros e miséria, também diante do famoso "Bota-abaixo" rejubila-se Bilac:

No aluir das paredes, no ruir das paredes, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente. Com que alegria cantavam elas – as picaretas regeneradoras! E como as almas dos que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte!⁸

Desmascarando o aspecto superficial e ideologicamente encobridor das conquistas modernas entre nós, revelando o avesso desse cartão postal pintado para "mostrar-nos" como civilizados aos olhos estrangeiros,

ocupando-se do marginal, do sujo, da doença e do estranho, inovando na forma discursiva, com o uso deslocado do discurso científico, assim se expressa Augusto dos Anjos:

Os evolucionismos benfeitores
Que por entre os cadáveres caminham
Iguais a irmãs de caridade vinham
Com a podridão dar de comer às flores!⁹

Em seu texto, a 'metrópole revela, sob a aparente modernização proporcionada pela ciência, a necrópole com sua face de podridão e morte. Um estranho *flâneur* atravessa o espaço urbano: um espaço em ruínas, um espaço de leprosos:

Como uma cascavel que se enrosca
A cidade dos lázaros dormia...
Somente, na metrópole vazia,
Minha cabeça autônoma pensava!¹⁰

Desconstruindo a visão predominante de nação, à idéia de pátria amada, de mãe gentil, de natureza acolhedora, contrapõe Augusto dos Anjos a orfandade da pátria amarga:

*Sol brasileiro! Queima-me os destroços! Quero assistir, aqui, sem pai que me ame, De pé, à luz da consciência infame, A carbonização dos próprios ossos!*¹¹

Assim, a paradoxal simultaneidade do discurso científico (Augusto dos Anjos é um homem de seu tempo) e de sua negação (o poeta é um crítico radical de seu tempo) dão à sua literatura feição de crítica histórica e política. Também ele se apropria do discurso médico-científico e se aproxima das teorias do caráter nacional que marcaram a época, na busca de uma alma brasileira, de traços que a caracterizem. Se isto é ponto a unir contemporâneos de mais variadas tendências, é, simultaneamente, o seu ponto de ruptura, o que o torna diferente aos nossos olhos e aos de seus contemporâneos.

Se a fala de Augusto dos Anjos se reveste do aspecto da miséria do homem, da humanidade, como transição fenomenal da matéria, ao mesmo tempo situa tudo isto no Brasil e num Brasil concreto, fazendo uma intervenção dialógica nos discursos que circulavam na época. Com sua fala corrosiva, contrapõe à face moderna da civilização as suas entranhas de barbárie:

A civilização entrou na taba
Em que ele estava. O gênio de Colombo
Manchou de opróbrio a alma do mazombo,
Cuspiu na cova do morubixaba!

E o índio, por fim, adstrito à étnica escória
Recebeu, tendo o horror no rosto impresso
Esse achincalhamento do progresso
Que o anulava na crítica da História!¹²

À concepção higienizada da nação, da tradição e do passado pátrios como dignos de orgulho, contrapõe a podridão do *Lázaro da pátria*:

Filho podre de antigos Goitacazes
Em qualquer parte onde a cabeça ponha,
Deixa circunferências de peçonha,
Marcas oriundas de úlceras e antrazes¹³

O seu discurso desconstrutor encontra semelhanças com alguns outros.

O de João do Rio, por exemplo. Também ele tem uma visão fragmentariamente alegórica da cidade. Como o poeta do *Eu*, o “repórter” João do Rio se assemelha ao *promeneur* baudelaíriano a recuperar mnemonicamente, como o Constantin Guys de *O Pintor da Vida Moderna*, as impressões que lhe marcaram a retina no seu andar pela cidade, nos passeios noturnos pelos prostíbulos, pelos lugares do ópio, das crianças assassinas, dos ladrões.

Outro nostálgico *flâneur*, Gonzaga de Sá, personagem de Lima Barreto, xerambula por um Rio de Janeiro em ruínas, sem possibilidade de reconstruir e enquanto integridade subjetiva em meio à destruição da afetividade da memória espacial.

O projeto modernizador do início do século revela, assim, o seu caráter paradoxal de “ruína já presente no edifício novo” e da ligação indissociável entre cultura e barbárie de que tanto nos fala Benjamin.

O posicionamento sobre a escravidão (que aproxima Augusto dos Anjos de Pompéia), sobre a miséria intelectual (que o aproxima de Lima Barreto), a dupla face de regresso e progresso a definir a modernidade convivendo com a o atraso e a miséria que aproxima Augusto, Lima Barreto Machado, as críticas à política republicana que unem os discursos desses autores, podem dar uma nova inflexão do olhar sobre o discurso fundador a nação, modificando-o enquanto referencial único.

Desse modo, o cotejamento e as aproximações e diferenças com os discursos contemporâneos ao discurso fundador, com certeza são dispensáveis para a dimensão histórica dos conceitos de pátria e para seu dimensionamento. Sempre pela contradição, todavia. Para abarcá-los,

faz-se necessário o estabelecimento das pontes de aproximação, das fontes que serviram à formação dos diferentes estilos.

Se o final do século passado e início deste assistiu à construção do conceito de nação como discurso fundador, ele não é, reitero-se, um discurso único, apesar de hegemônico. O discurso dissidente cumpre função desorganizadora porque constrói-se como modo de tornar visível a relatividade dos lugares de todos discursos, desterritorializando falas, mostrando que elas não são "naturais", fazendo aflorar outras que, embora silenciadas ou perdedoras no embate de idéias, podem ser pinçadas pelo olhar de hoje. Para recuperar os conceitos de nação há que se buscar na tradição literária esses discursos em tensão dialógica.

Se Bilac, Afonso Celso, Coelho Neto representaram o discurso vencedor, talvez, na esteira do que diz Borges, nosso presente possa "escolher" como precursores os representantes de uma tradição perdedora, não laudatória; talvez, como quer Benjamin, seja pela tradição vencida que o nosso presente seja visado. Não numa perspectiva linear ("como o desfilar das contas de um rosário"), mas num espaço textual simultâneo em que o texto do presente busca, na experiência de choque trazida pelo fragmento do passado, o que este último guarda de irrealizado.

Assim, a nossa contemporaneidade, de que uma das facetas é expressão a visão forte da arte de Siron Franco, pode "escolher" como precursor, no interior da tradição, um discurso desconstrutor. Dessa maneira pode o nosso presente "citar" o texto do passado, não no sentido de resgatá-lo do esquecimento, mas, antes, para celebrar um encontro intertextual na contradição de sua atualidade sincrônica.

Como nos diz Jabor num artigo de jornal, no Brasil não se entra só pela porta da frente, mas também pela dos fundos.

NOTAS

¹ Cf. LAJOLO, Marisa. *Usos e abusos da literatura na escola: Bilac e a literatura escolar na República Velha*. Rio de Janeiro: Globo, 1982.

² BILAC, Olavo. *Poesias Infantis*. 23ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1927. p.83.

³ BILAC, Olavo. *Pátria*. In: *As mais belas poesias patrióticas e de exaltação ao Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vecchi. 1954. p.37.

⁴ CELSO, Afonso. *Salve Brasil*. In: *As mais belas poesias patrióticas e de exaltação ao Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vecchi. 1954. p.37.

- ¹ ANJOS, Augusto dos. *Os Doentes*. In: *Eu e Outras Poesias*. 5ª ed. Rio de Janeiro-Belo Horizonte: Civilização/Itatiaia, 1982. p.84.
- ² BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Numa e a Ninfa: Obras Completas*. Dir. Francisco de Assis Barbosa. Vol III, 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1961. p.226.
- ³ Cf. CURY, Maria Zilda Ferreira. *Revolução e Identidade Nacional*. In: *Ensaio de Semiótica*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1978.
- ⁴ BILAC, Olavo. "Crônica", mar. 1904. apud. SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.31.
- ⁵ ANJOS, Augusto dos. *Os Doentes*. op. cit. p.91.
- ⁶ _____. *Os doentes*. op. cit. p. 96.
- ⁷ _____. *Gemidos de Arte*. op.cit. p.130.
- ⁸ _____. *Os doentes*. op. cit. p.84.
- ⁹ _____. *O Lázaro da Pátria*. op. cit. p.57.

CONTO OU CRÔNICA: A QUESTÃO DO GÊNERO (Fernando Sabino e Jô Soares)

RESUMO

Este trabalho pretende discutir a crônica literária a partir de sua recepção, comparando-a com o conto e destacando elementos de sua estrutura e de sua estratégia narrativa.

RÉSUMÉ

Cet article propose une réflexion centrée sur la chronique littéraire et le travail de réception de celle-ci. On emphasiera certains éléments de la structure et de la stratégie narrative de ce genre, en le comparant au conte.

“Uma crônica é sempre uma forma de contar aos outros uma maneira específica de olhar e sentir as coisas, as situações, os afectos.... Nela[s], damos conta de olhares diferentes sobre o real e de diferentes formas de exprimir esses olhares.” (Revista BARATA 30)

“O pavão é um arco-iris de plumas. Eu considerei que este é o luxo do grande artista, atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos. De água e luz ele faz seu esplendor; seu grande mistério é a simplicidade.” (Rubem Braga - “O pavão”. In: Ai de ti, Copacabana! 3a. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960:149-150)

Se partirmos da premissa que a crônica é um arco-iris de plumas, só a visualização do instante numa imagem pode integrar a fragmentação das plumas, como unidades discretas, num uníssono totalizante. Esta captação visual desfaz-se em “água” e “luz”, unidades não discretas, portanto, não tangíveis e só materializadas em nossa concepção mental.

A partir desta citação de Rubem Braga, desejamos abordar a questão controvertida do gênero, focado a partir do leitor, detendo-nos na crônica, mas usando o conto como premissa. Tentaremos ilustrar esta problemática através de dois textos, “O homem nu” de Fernando Sabino e “O morto errado” de Jô Soares. Uma possibilidade de resolução deste conflito está na estrutura e estratégia narrativa, outro no uso de valores universais/e ou locais.

1. A CRÔNICA

No Brasil, este gênero existe há uns 150 anos. Começou como folhetim, ou seja, artigo de rodapé de página, assim como Victor Hugo e Eugène de

Sue iniciaram seus romances. José de Alencar escrevia semanalmente no Correio Mercantil, de 1854 a 1844, na secção “Ao correr da pena”. Depois, com o movimento modernista de 1922, houve um reencontro com o Brasil através de temas na linguagem. Posteriormente, o movimento dos novos escritores tomou alento com a publicação da REVISTA BRANCA e a publicação da ANTOLOGIA DE CONTOS DE ESCRITORES NOVOS NO BRASIL. Em 1976 a 79, a revista mensal FICÇÃO, dedicada ao conto desempenhou um papel importante. Finalmente coube ao Premio Bial Nestlé de Literatura Brasileira contribuir para a divulgação do conto.

Podemos dizer que o gênero “conto” realmente veio a estabelecer-se a partir da década de 1930 com escritores e jornalistas como Mario de Andrade, Manuel Bandeira e sobretudo Rubem Braga. Para Braga, o que interessa é o aspecto circunstancial da vida, “a verdade não é o tempo que passa, a verdade é o instante”. A própria palavra “crônica” deriva de cronos, tempo, portanto, de um lado há a fugacidade do tempo e do outro a tentativa de sua captação.

Se considerarmos a crônica um gênero, esta será um gênero menor, como o conto, de acordo com o cânone oficial. Gênero maior é o dos romancistas, dramaturgos e poetas (Cândido 1992:13). O cronista é também considerado um escritor menor, porque se preocupa com o cotidiano e com um instante mínimo deste, tirando, no entanto, significados do insignificante (Cândido 1992:22). Dalton Trevisan “responde” a esta insinuação em sua obra *Ab, é?*, com um conjunto de 187 mini-histórias ou haicais, mostrando que esta arte sempre foi privilegiada no Oriente, onde tamanho não é documento e a genialidade reside na síntese. Trevisan diz: “Há o preconceito de que depois do conto você deve escrever novela e afinal romance. Meu caminho será do conto para o soneto e dele para o haicai” (Waldman). No haicai, o autor primeiro enxuga e depois silencia a linguagem. Isto coloca o leitor diante de um paradoxo: “já que o conto só existe na articulação da linguagem, e, na medida em que tem por meta o silêncio, ele aponta para o lugar de seu desaparecimento” (Waldman). Citemos dois exemplos: “Me distraí um instante, a mulher foi trocada”. “Em vez da noivinha dos meus sonhos, essa quem é, roncando ao meu lado, o bigodinho de meu sogro no nariz torto de minha sogra?” A esta aparente simplicidade alia-se uma observação e percepção profunda da vida. É “o conhecimento estético esparramado sobre o cotidiano” (Mota). Ter acesso a esta estética exige um esforço disciplinar do autor. Ao tempo e ao espaço limitado junta-se a linguagem familiar ou coloquial, que muitas vezes tem um lugar reduzido na escrita. Mas como diz Antonio Cândido, referindo-se à crônica: “Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade

de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição”(Cândido 1992:13-14).

Como vencer estes preconceitos? A rapidez da crônica exige genialidade, que pode estar numa “dose equilibrada entre informação e erudição” (Mota) ou no título do texto: enigmático, óbvio, imprevisível com relação ao próprio texto. Sonia Rodrigues Mota ao analisar as crônicas de Affonso Romano de Sant’Anna, dá uma receita para o que se espera do bom cronista: “esta(r) afinado com o seu tempo e domina(r), com competência o gênero que escolheu. Acrescente-se a isso poesia, a dose certa de erudição e um senso de humor sutil, porém fecundo, e (as) crônicas se tornam arte”. Mas no Brasil atual, os problemas são tão graves, que o autor se defronta com a tentativa de colocar explicitamente o problema dentro da estrutura do texto, e assim tende a perder a poesia.

Até aqui tentamos falar da crônica, mas usamos termos “vagos” como genialidade, competência, arte. Continuemos...

2. ALGUMAS CARACTERÍSTICAS

A crônica tem como seu antecedente o conto. No conto o autor capta um instante da condição humana, e o torna exemplar. Já a função do cronista é detetivesca, captar o imprevisível ou ser um autor-repórter que capta o flagrante. Em lugar de registrar o fato, ou de fazer um comentário dos acontecimentos (função do jornalista), a interpretação subjetiva recria o real e o representa segundo o imaginário do cronista. Não faria o contista o mesmo? A diferença está em que o contista tem mais tempo para mergulhar no acontecimento ou na personagem, o cronista apenas toca a superfície, mas não com superficialidade. O acaso faz o caso, é o momento catártico, epifânico, “it’s bliss”. A transitoriedade, a urgência, de escrever e de viver, exigem do autor uma agilidade e um ritmo, obrigando o correr da pena.

O conto geralmente tem personagem, na crônica a personagem perde a importância. É apenas um perfil, um relâmpago, um instante vital de um momento existencial. Talvez sua qualidade principal seja a intensidade, uma chama na escuridão, ou como diria Cortázar: “é um tremor de água dentro de um cristal”, “é a fugacidade na permanência”.

A diferença entre o modo de narrar tradicional é o desenvolvimento do texto até o desfecho, com crise e resolução final; no moderno, a narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertebrada. Perde-se a unidade da obra e opta-se pela fragmentação. Antes havia um modo de narrar, que considerava o mundo como um todo e conseguia representá-lo. Depois, perde-se este ponto de vista fixo e passa-se a duvidar do poder

de representação da palavra. Evolui-se da fábula para as sensações, percepções, por meio de elocubrações mentais, emocionais ou intelectuais, a partir de elementos provenientes do interior da personagem e/ou narrador. Ambos textos a serem apresentados estão dentro do modo de narrar tradicional, sua inovação está na carnavalização bakhtiniana, no inusitado da vida e na inversão de valores. Em Sabino, temos um texto com princípio, meio e fim, já o de Jô Soares apresenta uma fábula, mas fragmentada, com outra narrativa encaixada ("embedded narrative"). Vê-se uma diferença de época, aquela é de 1960, esta de 1994.

Cabe aqui perguntar: o que seria um gênero pós-moderno?

Nos haicais de Dalton Trevisan, o que vamos encontrar são fragmentos, falas soltas, uma produção minimalista, mas que tem um "denominador comum na solidão, na incomunicabilidade e na morte". É uma narrativa, mas desarticulada do sentido, mostrando o sem-sentido da vida e o vazio cotidiano, como no conto "O monstro" de Sergio Sant'Anna ou o filme "Boca" (de Zalman King, feito para a TV a cabo norte-americana, 1994).

Os haicais estão mais próximos do conto ou da crônica? Vemos que há neles uma estratégia desconstrutora. Como Clarice Lispector diz em *Água Viva*: "Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais".

Na escrita atual temos uma predominância de texto sem enredo, o que implica outra ordem de leitura analítica; o que o texto tem a contar é o próprio contar, que pode ser em forma de conto, crônica, haicai, etc. Ao conservar o nome de um determinado gênero, o texto muitas vezes propõe uma pista falsa ao analista, pista que ao invés de decifrar, mantém o enigma.

3. A LEITURA DOS TEXTOS: FERNANDO SABINO E JÔ SOARES

Para tentar chegar à interpretação e significação das crônicas, usamos como procedimento várias etapas de leituras. Primeiro como leitor ingênuo, segundo tentando interpretar a visão de mundo do autor, depois uma leitura crítica para chegar à significação. A primeira leitura é consumista, passando-se em seguida à fruição do objeto esteticamente, para permitir a penetração da carga emotiva.

Quanto à identidade do texto, "O homem nu" de Fernando Sabino é uma crônica clássica, antológica, fazendo parte do chamado cânone literário. Já o texto de Jô Soares exige uma leitura diferente, por estar inserido não numa obra literária, mas numa revista, *Veja*. Portanto, seu significado tem a ver também com sua localização dentro da revista; o contorno é significativo

a partir da interpenetração de textos, além de contar com um tipo diferente de leitor. Este é um leitor de “passagem” e que não se propõe à leitura de um texto específico.

Ambos autores são contemporâneos, ambos incorporam o inusitado do cotidiano e o humor em seus textos, só que Sabino é classificado como escritor e Soares como humorista, marcado pelos meios de comunicação de massa.

“O homem nu” trata de uma personagem que vai pegar o pão de manhã diante da porta de seu apartamento. Como acabara de despertar, encontra-se em seu estado natural, despido. Subitamente, a porta se fecha, deixando-o do lado de fora. Toca a campainha e chama a mulher, mas esta não abre a porta pensando ser o sujeito que vem cobrar a prestação da televisão. Passa por vários pânicos, ouvindo passos na escada. Esconde-se dentro do elevador, quando uma senhora entra no mesmo. Vê nossa personagem cobrindo-se com um embrulho de pão, e grita que o padeiro está nu, transformando-o num tarado. Ao ouvir a algazarra a mulher abre a porta. Ele entra. A campainha toca. Pensa ser a polícia. Não era, era o cobrador da televisão. Trata-se de um episódio ou “história” da vida cotidiana, que forma o núcleo ou eixo da narrativa. Pode ser classificado como crônica-narrativa.

“O morto errado” tem como sub-título “pequeno conto nem tão absurdo pelo que acontece por aqui.” O autor começa com uma meta-narrativa, relatando um caso que já havia lido várias vezes no jornal, “de pessoas que são presas por engano”. Neste caso, trata-se de um motorista de praça detido por 40 dias, porque o assaltante havia-se apoderado e usado seus documentos. O público, com sua intuição, sabia que o motorista não podia ser o assaltante, mas a Justiça é cega, e não “enxergava” a diferença.

Até aqui a narrativa é em prosa, escrita num tom coloquial, introduzindo gíria como “continuava em cana”, “ficar de molho”. Começa agora um diálogo fictício entre delegado e motorista. O autor introduz o diálogo com a frase: “imaginem se o verdadeiro assaltante... tivesse morrido no assalto”. O verbo “imaginar” mostra tratar-se da ficção de uma ficção. O delegado insiste em que o motorista está morto, pois tal consta no atestado de óbito. O motorista retruca e pergunta se ele não estava vendo que ele estava vivo. Como o documento escrito é mais importante do que a prova visual, por atestar a verdade, o delegado manda chamar os guardas para enterrá-lo “na marra”.

Esta narrativa pode ser classificada como crônica-comentário de acontecimentos, tecendo comentários ligeiros, apesar da palavra “conto” no sub-título. O outro problema é que este texto parece uma reportagem. Mas crônica é reportagem, só que o fato é visto de modo transfigurado, portanto, afasta-se da reportagem e coloca-se mais próxima à literatura.

A temática do texto de Fernando Sabino é o aparecimento em público e o decoro aceito ou não pela sociedade. Usando como modelo o quadrado greimasiano, podemos dizer que temos a oposição permitted versus proibido. É permitido aparecer vestido em público e proibido aparecer nu ou pelado (termo coloquial usado no texto). É não-proibido contrariar a norma, no sentido de poder ficar nu em casa, e não-permitido contrariar a lei, escandalizando assim a sociedade. Nesse caso, o homem passa a ser designado de tarado, e a sanção é imposta: chamar a rádio-patrolha, apesar de que nenhum dano fora causado, além do de "ferir a vista".

No texto de Jô Soares temos dois homens em disjunção. O assaltante está do lado do mal e o motorista do lado do bem. O motorista devia estar em liberdade e o assaltante preso, mas ocorre o contrário. Na segunda parte do texto, se o verdadeiro assaltante tivesse morrido, haveria um atestado de óbito. Temos o desaparecimento presumível de ambos seres do público, o assaltante refugiado e o motorista morto. O desaparecimento do público implica o eixo vivo/morto, enquanto que na primeira parte do texto a oposição era solto/preso. Se há um atestado de óbito *estar morto* é permitido e *estar vivo* é proibido. Vivo implica ver e morto não-ver. Dentro da normalidade, cabe à Justiça ver, mas como ela é cega, há a não-visão, portanto, o eixo vivo/morto é invertido, carnalizado. Corpo vivo não é prova devida no texto, o corpo vivo não causa impacto. A Justiça, nesse caso, é suprema, não necessita de um laudo médico.

Ambos textos mostram que o fantástico não é forjado pela literatura, mas está no cotidiano.

Sabino é mestre em captar o instante que passa, esmiuça a banalidade do momento para transmitir a complexidade do íntimo do ser humano, suas dores e alegrias, levadas a sério ou com uma boa dose de humorismo como em "O homem nu", onde o autor explora o lado pitoresco da vida, mostrando através do riso certas contradições da sociedade. Lembra o estilo de Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta), sem ser tão sarcástico e debochador. Jô Soares, tal como Sérgio Porto, tem um humor carioca, Sabino o encobre com a mineirice. Aquele se fixa mais na gíria incorporada à fala na jocosidade da expressão, este concentra-se no engraçado da situação. Mas ambos relatam situações do cotidiano brasileiro, que seriam cômicas se não fossem trágicas, "de uma tragicidade que só pode ser examinada através da irreverência" (Sá 1985:36).

"O homem nu" desnuda o ridículo da coletividade a partir de um indivíduo. Sabino o retrata com uma linguagem cinematográfica, visualmente como num *flash*, compõe a imagem no tempo e no espaço sincronizado. Focaliza a vida "por uma câmara disposta a alcançar um amplo raio de ação" (Sá 1985:22). Vemos o homem nu, damos gargalhada, mas sentimos seu sofrimento e angústia, mais devido à imposição moral da sociedade, de cobrir

o corpo, do que algo emanado de seu íntimo. Sabino vai num crescendo, transmitindo ao leitor a sensação de que o homem fica cada vez mais nu, mais despojado de seu ser, ao mesmo tempo que revela um pouco do cotidiano brasileiro (receber pão e leite na porta da casa). Soares, usando outra instância do dia-a-dia brasileiro na atualidade, ou seja, acreditar desacreditando na Justiça, torna o leitor partícipe de um ato contra o qual não reage, também comum do cotidiano brasileiro (antes calar do que ser vítima).

Em ambos os casos, o autor torna o leitor cúmplice, faz dele uma espécie de "voyeur", suscitando um sentimento de culpa. Como diz Santiago: "O narrador se subtrai da ação narrada (...) e, ao se subtrair dela, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que observado é muitas vezes desprovido de palavra. Subtraindo-se a ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador - o leitor (...). [E]les se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc." (Santiago 1986:8). Nesse sentido, o autor apenas reproduz as imagens efêmeras do cotidiano.

CONCLUSÃO

Para finalizar, podemos voltar a definição do conto de Poe. No chamado conto breve ("short-story") ou crônica, o autor tem a capacidade de realizar sua intenção com plenitude, seja qual for, pois durante o tempo da leitura, o leitor está nas mãos do escritor. Não há influência externa, nem cansaço, nem interrupção. É um instante de total absorção.

A crônica é um texto fragmentário, característico do ser solitário e alienado da década de 90. Insere-se no social por meio de sua fala coloquial, monossilábica, que expressa a violência e autoviolência do mundo circundante, da deterioração social. É uma narrativa que se integra numa dinâmica pluridiscursiva, por isso a dificuldade de sua determinação.

Sobretudo, no pós-modernismo os gêneros narrativos não têm mais a capacidade ou a necessidade de uma codificação por parte do autor, apesar do leitor ainda fazer a sua escolha por um gênero que reconhece. Ambos textos analisados são narrativas, que preferimos entender como *modos* dentro da tríade de universais: lírica, narrativa, drama. O que divergem são quanto as estratégias narrativas. Qualquer classificação além desta fica a cargo do leitor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mario de. "Contos e contistas." In: *O empalhador de passarinho*. 3a. ed. São Paulo: Livraria Martins, INL-MEC, 1972.
- CÂNDIDO, Antonio. "A vida ao rés-do-chão". In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Antonio Cândido et al. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992:13-22.
- CHAMBERLAIN, Bobby J. "Pós-modernidade e a ficção brasileira dos anos 70 e 80". *Revista Iberoamericana* LIX, 164-165 (1993):593-604.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- MACIEL, Pedro. "Fragmentos da vida suburbana". *Jornal do Brasil*, 16/04/94.
- MOTA, Sonia Rodrigues. "A crônica como forma de arte". *O Globo*, 03/04/94.
- POE, Edgar Allan. "Review of *Twice-Told Tales*." *Graham's Magazine*, maio 1842.
- SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1985.
- SABINO, Fernando. *O homem nu (crônicas)*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.
- SANTIAGO, Silviano. "O narrador pós-moderno". *Revista do Brasil* 2, 5(1986): 4-13.
- SOARES, Jô. "O morto errado". *Veja* 12/01/1994:15.
- TREVISAN, Dalton. *Ab, é?* Rio de Janeiro: Record, 1994.
- WALDMAN, Berta. "Trevisan descarna a narrativa". *Folha de São Paulo*, 03/04/94.



PROUST E A PINTURA: A VISÃO DA CRÍTICA**

RESUMO

Comentário sobre a crítica relativa ao tema Proust e a pintura através de uma amostragem que evidencia acentuadas discordâncias de ponto de vista e de julgamento dos autores.

RÉSUMÉ

Commentaire sur la critique à propos de Proust et la peinture, à travers un échantillon qui montre des discordances très accentuées de point de vue et de jugement des auteurs.

* Professora de Teoria da Literatura da FALE/UFMG. (aposentada).

** Com ligeiras adaptações, este texto constitui parte da introdução da tese de doutorado *Deux Galeries au Musée de Proust* que foi defendida na Universidade de Paris III, Sorbonne Nouvelle, em janeiro de 1994.

O romance proustiano, desde que começou a ser publicado, em virtude da novidade de sua construção, da variedade de assuntos e conhecimentos que aborda, das reflexões que propõe ou suscita, da vasta e variada intertextualidade nele registrada, vem-se constituindo em fonte inesgotável de provocação à crítica francesa e internacional. O interesse do autor pelas artes, que se manifesta na obra por freqüentes referências feitas por suas personagens (sobretudo pelo protagonista, reconhecidamente seu principal porta-voz), não poderia passar despercebido. É esse setor da vasta fortuna crítica proustiana que pretendo focalizar aqui, utilizando-me de uma amostragem.

Com o título "As artes plásticas na obra de Marcel Proust" foi publicado em 1923, alguns meses após a morte do romancista, o primeiro artigo sobre esse assunto. Roger Allard, seu signatário, não poderia imaginar que estava iniciando uma série de estudos cujo número vem-se multiplicando, principalmente a partir da década de quarenta.

É importante assinalar nesses numerosos trabalhos a divergência de opinião em relação ao conhecimento artístico do escritor e ao proveito que terá tirado das artes plásticas para sua própria obra. Há aqueles que o consideram um *connaisseur*, e os que admiram, por exemplo, o enriquecimento que a pintura trouxe à sua obra; há aqueles que se mostram cépticos em relação a tais conhecimentos ou mesmo os negam e aqueles que denunciam a falta de originalidade de Proust no que concerne à maneira de evocar a pintura em seu romance. Dentre mais de uma centena de autores que trataram do assunto, selecionamos sete críticos para mostrar essa divergência manifesta desde os primeiros estudos. Não me prenderei à cronologia, embora comece pelo artigo de Roger Allard.

Esse crítico conclui seu trabalho afirmando a superioridade de Proust sobre a maior parte dos romancistas "que das artes só aproveitam o vocabulário ou elementos decorativos".¹ Essas palavras, porém, não passam

de uma concessão, pois Allard já se mostrara cauteloso em sua apreciação, anunciando no início de seu trabalho que não pretendia procurar na obra de Proust “elementos de uma doutrina estética que não existe”. Acrescenta que o romancista “parece ter considerado as obras de arte do passado e as contemporâneas como um museu de semelhanças e analogias, pronto a fornecer comparações surpreendentes ao escritor.”² Essa opinião não poderia evidentemente aplicar-se a um *connoisseur*.

Os críticos mais severos de Proust, em relação a seu conhecimento de pintura, são François Fosca e Anne Henry. O primeiro se propõe a “julgar o valor da cultura artística” do romancista. Nada escapa a seu olho crítico. A formação artística do escritor é desprezada porque não lhe vem do berço. Seu interesse pela pintura começa com suas visitas ao Louvre, em companhia de Robert Dreyfus e Lucien Daudet, seus amigos de juventude. Robert de Montesquiou, um dos iniciadores de Proust nessa área, tem seu conhecimento contestado: “Montesquiou tinha pelas artes um gosto inato, apaixonado, mas nada sólido”³. Além de observar que Proust só admirava os pintores e as telas admirados por aqueles que o cercavam, de se mostrar escandalizado pelo mau gosto da decoração de sua casa, onde os objetos eram escolhidos apenas por sua relação com o passado, Fosca considera como prova cabal contra o conhecimento artístico de Proust a escolha de Madeleine Lemaire, uma aquarelista sem talento, para ilustrar *Os prazeres e os dias*. O crítico quer demonstrar que “a cultura artística de Proust não era nem sólida, nem extensa, nem profunda” e que lhe faltava “gosto inato”. Depois de inventariar as diversas maneiras de utilização das obras de arte na *Recherche*, ele observa que as comparações de uma pessoa a uma figura de quadro, um hábito de Swann e do narrador, tinham sido empregadas no *Diário* dos Goncourt. Com relação a Elstir, o pintor-personagem, depois de lembrar suas telas e seus estilos que correspondem a vários pintores, Fosca conclui:

essa seqüência heteróclita de telas não chega a constituir uma obra homogênea para Elstir. Parece-me que um escritor que tivesse atingido verdadeiramente o sentido da pintura, não teria atribuído ao mesmo artista ficcional obras tão diversificadas.⁴

Finalmente, ele estabelece a distância entre a cultura artística de Proust e a de alguns literatos e *connoisseurs* como os irmãos Goncourt, Baudelaire ou Fromentin. Reconhece, porém, que essa falha “não diminui em nada seu prodigioso talento de romancista, de observador dos costumes e de analista do coração humano”⁵.

No mesmo sentido, em seu primeiro livro sobre o romancista, *Marcel Proust: teoria para uma estética*, depois de ter demonstrado o fracasso do escritor como crítico musical e literário, Anne Henry afirma que “a terceira

tentativa de Proust de se estabelecer naquele ano [1898] como teórico diz respeito à pintura”⁶. Ela se refere a “Chardin et Rembrandt”, trabalho não terminado, que recebeu título quando de sua publicação póstuma no *Figaro Littéraire* de 27-3-1954. Como Fosca, ela observa que em matéria de conhecimento artístico Proust não é comparável a Baudelaire: “Embora tenha falado tanto da pintura, ele só gostava mesmo de seu lado literário, a matéria pictural não o apaixonava.”⁷ Ela admite que seja sincera a admiração do escritor por Monet, mas assinala que naquele momento este já estava consagrado pelos colecionadores e que o romancista não ia além de perceber a ilusão de óptica do impressionismo. Em seu terceiro livro – *Proust, uma vida, uma obra, uma época* – ela explica a origem do apego do escritor à arte do passado e insiste sobre a natureza de seu interesse pela arte:

*“Por tradição burguesa, Proust é atento, sobretudo, à arte do passado e a alguns grandes nomes. Embora o índice de A la Recherche du temps perdu, graças a uma erudição adquirida em contato com Ruskin, contenha uma lista de pintores impressionante, apenas lhe interessam os aspectos mais figurativos da pintura.”*⁸

Do mesmo modo que F. Fosca, não vê com bons olhos a criação de Elstir, que não corresponde a um só dos pintores cujos temas são utilizados para caracterizar sua obra. Tantos são os estilos atribuídos a ele, que o leitor sempre se enganará se tentar descobrir como seria sua pintura: “Proust faz o leitor escorregar, à procura uma ilusão”.

Anne Henry vai mais longe, interpretando a presença da pintura no romance proustiano como a concessão a uma moda da época que ela chama de “pinturite”. “Todo mundo consome. E Proust não iria se privar, após haver feito reinar a sociologia no seu romance, de lhe fabricar um pequeno apêndice concernente à arte”⁹, ironiza. As artes estariam no romance, segundo ela, pelo mesmo motivo que estavam nos salões onde política, dinheiro, e religião eram assuntos proibidos.

René Huyghe e Gilles Deleuze divergem dessas opiniões. René Huyghe lembra a iniciação artística do romancista sob a influência do pintor Jacques-Emile Blanche e de Robert Montesquiou, que se completa com o estudo de obras de Ruskin: “Graças a eles, foi iniciado no gosto da mais refinada elite da época.” E observa que “Armado como era para a análise, Proust não podia deixar de obter uma estética lúcida e racional de sua escolha, captando aí uma unidade diretriz.”¹⁰ Duas rejeições estéticas por parte do romancista são assinaladas neste artigo, “o realismo que inventoria a realidade exterior”: “a onipotência da imaginação”, que, segundo o crítico, são substituídas pela primazia da sensibilidade que alimenta o real e ao mesmo tempo é por ele alimentado.

Analisando a função dos signos no romance proustiano, Gilles Deleuze conclui ter a arte importância primordial nessa obra. Em seu estudo, Deleuze não faz distinção entre as obras de arte reais e as fictícias, isto é, aquelas cujos autores são personagens, como a sonata de Viteuil, ou uma tela de Elstir. Ele nunca se distancia do texto que analisa. "A palavra *signo* é uma das palavras mais freqüentes da *Recherche*, principalmente na sistematização final que constitui *O tempo redescoberto*"¹¹ ressalta ele. Depois de analisar a presença de três grupos de signos no romance, os signos mundanos, os amorosos e os sensíveis, o crítico chega aos signos da Arte :

"Ora, o mundo da Arte é o último mundo dos signos; e esses signos *desmaterializados* encontram seu sentido numa essência ideal. Desde então, o mundo revelado da Arte reage sobre todos os outros, principalmente sobre os signos sensíveis; ele os integra, dá-lhes o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco. Compreendemos então que os signos sensíveis *já* remetiam a uma essência ideal que se encarnava em seu sentido material."¹²

Na "pesquisa da verdade" – objetivo do romance, segundo o crítico – o herói faz sempre associações subjetivas de signos, nas quais tudo é permitido, pois a natureza do prazer estético não é diferente daquele que lhe foi provocado pelo sabor *madeleine* (o bolinho desencadeador das mais significativas reminiscências).

Deleuze assinala ainda que não vamos encontrar, no romance, uma interpretação da arte, uma vez que são as próprias obras de arte malhas do tecido das associações de idéias aí registradas. Entretanto, na arte, "o signo imaterial" e "o sentido espiritual" constituem "a verdadeira unidade", o que o crítico considera como "a essência", "uma diferença última e absoluta". Graças a esses signos desmaterializados, àquela essência (e ele cita o romancista), "Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vêmo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito"¹³. *Proust e os signos* é uma pesquisa sobre o conceito proustiano de arte e da função desta no romance. Deleuze mostra que essa obra nasce dos signos ao mesmo tempo que os engendra e que esses signos nos forçam a pensar. "A *Recherche* é antes de tudo uma busca da verdade, em que se manifesta a dimensão 'filosófica' da obra de Proust, em rivalidade com a filosofia"¹⁴, conclui Deleuze, sem cogitar de avaliar a formação filosófica do escritor. Da mesma forma não lhe interessa a extensão nem a qualidade dos conhecimentos artísticos do romancista.

Em seu artigo "Chardin visto por Diderot e por Proust", Gita May revela essa mesma atitude :

“Debruçando-se sobre os quadros de Chardin, não como diletantes indiferentes e objetivos, mas como pesquisadores apaixonados, como criadores, Diderot e Proust descobriram aí uma verdade análoga àquela que cada um perseguia na elaboração da própria obra.”¹⁵

Para ela, é absolutamente normal que a atenção de Diderot se tenha voltado para a técnica de colorista do pintor, enquanto a de Proust se voltou para o lado psicológico de suas telas. Um não seria menos sábio que o outro, pois ambos receberam a mesma lição de Chardin, embora o tivessem apreciado sob ângulos diferentes.

Finalmente, parece-me importante para completar essa amostragem, falar do artigo de Christian Robin “O retábulo da catedral”, um dos estudos mais apaixonantes que li sobre Proust e a pintura. Nele o autor prova que Proust fez alusões muito sutis a obras de arte, como é o caso da “Adoração do Cordeiro Místico”, retábulo flamengo, nunca nomeado no romance. O crítico mostra que, através de alusões, o escritor

*não só presta uma justa e discreta homenagem ao mestre do “Duplo retrato de Arnolfini e de sua esposa”, mas também consagra o processo de mise en abyme como princípio de sua escritura.*¹⁶

Nesse estudo, é (r)estabelecida a ligação entre três passagens do romance : uma de *O tempo reencontrado*, outra de *À sombra das raparigas em flor* e a terceira de *A Prisioneira*.

Na passagem de *O tempo redescoberto*, o narrador afirma que “um amante de arte pode reconstituir mentalmente o políptico, o altar inteiro”, a partir da porta de um retábulo que lhe seja mostrada; essa pessoa poderá mesmo indicar onde (em que igreja, em que museus, e coleção particular) andam dispersas as outras partes de tal obra artística. A passagem de *À sombra das raparigas em flor* a que se refere o crítico consiste na descrição de uma marinha de Balbec onde se encontram imagens que lembram o retábulo holandês, como : “o céu violeta parecia estigmatizado pela figura rígida, geométrica, passageira e fulgurante do sol (semelhante à representação de algum signo miraculoso de alguma aparição mística)”. Seguem novas comparações em que os comparantes são “um quadro religioso sobre o altar-mor”, “cenas diferentes que algum mestre antigo executou”, e mesmo as cortas separadas que só a imaginação [de um amante de arte] recoloca em seu lugar para formar os polípticos do retábulo”. Finalmente o crítico lembra a passagem de *A prisioneira* em que o herói vê Albertina como um anjo-músico, precisamente uma das figuras do retábulo de Van Eyck.

O que provoca a admiração de C. Robin é que esse retábulo, “na época de Proust, não era visível em sua totalidade que só foi reconstituída em 1927”. G. Poulet, citado no artigo em pauta, já associara a imagem dos “painéis dispersos de um retábulo que alguém pode reconstituir em sua mente como representativas da multiplicidade e unidade da obra de Proust, Robin vê o retábulo como um modelo do romance:

É exemplar o despedaçamento que afeta o retábulo de Saint-Bavon. E é nisso que a obra-prima dos irmãos Van Eyck é igualmente um modelo oculto da Recherche, obra nascida de uma dispersão fecunda, de rascunhos, de esboços, vinte vezes esmigalhados e retomados ; o romance deve sua unidade a um último esforço que reagrupou em retábulo os painéis separados.

Assim, esse crítico assinala a grande maestria do romancista tanto ao evocar a tela sem mencioná-la explicitamente, quanto no proveito que tirou de tal evocação. Entusiasmado, proclama ser o retábulo uma metáfora do romance, mais expressiva que “a célebre imagem da catedral”, pois é seu modelo oculto.

A divergência de julgamento, às vezes bastante profunda, como se observa nessa amostragem constituída de autores de épocas e tendências críticas diferentes, suscita algumas reflexões. Não estou querendo sugerir que tal divergência seja um fenômeno extraordinário, pois ninguém ignora tratar-se de fato é corrente tanto na crítica literária quanto na crítica de arte. O que importa é procurar suas causas.

A princípio, logo após a leitura de alguns artigos, imaginei que tais desacordos resultassem da benevolência, ou do rigor excessivo por parte dos críticos. De fato há alguns estudos em que a admiração do crítico pela obra o levou a tomar Proust por um grande *connaisseur* por um importante crítico de arte ou por um romancista absolutamente original no que concerne à utilização das obras de arte. A benevolência, nesses casos, traduz uma paixão cega do crítico pela obra proustiana, ou uma análise bastante superficial e ingênua. Contudo, entre os trabalhos que li, há alguns (os de Deleuze, de Huyghe e de Robin são bons exemplos) que mostram, sem nenhuma ingenuidade, o proveito que o romancista soube tirar das obras de arte. O louvor ou a censura à utilização da pintura pelo romancista terá, pois, outras razões.

O ponto de partida para a análise do assunto, ligado, naturalmente ao interesse do crítico, pareceu-me conduzi-los a conclusões divergentes. Aqueles que se interessaram, em particular, por uma pesquisa das fontes estéticas e da formação artística do romancista, isto é, que partiram de uma investigação bio-bibliográfica, puderam demonstrar a insuficiência desse lado

da formação de Proust. Isso pode tê-los levado a contestar o valor da presença das obras de arte na *Recherche*. Seria esse o caso de Anne Henry e de François Fosca.

Outros críticos, entretanto, tomaram o próprio texto proustiano como ponto de partida para seus estudos, dispondo-se a aceitar as referências artísticas tais quais foram feitas. Quiseram descobrir o sentido que têm no romance e com isso apontaram relações importantes entre as artes plásticas e a poética proustiana ou simplesmente puseram em evidência algum achado feliz do romancista.

Após a leitura desses trabalhos que comentamos e de uma centena de outros sobre o assunto, não se poderia concluir estar provado que Proust tenha sido, em relação à pintura, um verdadeiro *connoisseur*. Mas nenhum crítico me dissuadiu de que, as inúmeras referências a essa arte desempenham uma função relevante em seu romance. Além disso, embora considere compreensível a irritação e o desdém de um verdadeiro *connoisseur*, aos olhos de quem Proust poderá parecer um apreciador de arte medíocre, penso não ser justo criticar o romancista por seus conhecimentos precários nessa área. A censura só poderia pesar sobre Proust enquanto autor de estudos sobre arte (não ousaria dizer crítico de arte) como fez Anne Henry em "Chardin, Rembrandt e o coração das coisas". Mas um literato não tem, nessa matéria, a mesma responsabilidade de um crítico.

Mais de um crítico acusa Proust de só se interessar pelo aspecto literário dos quadros; ora, isso a meu ver, não justifica vitupérios. Trata-se de constatação que pode ser mesmo um dado precioso para o leitor da *Recherche*, indicando-lhe que o assunto e a composição das telas evocadas no romance devem ser levados em conta, pois há elementos significativos passíveis de serem explorados numa análise da obra. Mesmo não podendo confiar no romancista para guiá-lo no mundo das telas o leitor não lucrará em compreensão do romance, se tentar percorrer suas páginas tentando acompanhar olhar de amante da pintura de seu autor? Pois foi acreditando nisso que desenvolvi minha tese.

NOTAS

- ¹ ALLARD (Roger). "Proust et les arts plastiques". In: – *La Nouvelle Revue française: Hommage à Marcel Proust*, nº 112, Paris, 1923, p. 230. (Tradução minha).
- ² Idem, p. 222.
- ³ FOSCA, François, pseud. de Georges de Traz. "Proust". In: – *De Diderot à Valéry; les écrivains et les arts visuels*. Paris, Albin Michel, 1960, p. 74. (Tradução minha).
- ⁴ Idem, p. 80
- ⁵ Idem, ibidem.
- ⁶ HENRY, Anne. *Marcel Proust; théorie pour une esthétique*. Paris, Klincksieck, 1981, p. 66. (Tradução minha).
- ⁷ Idem, p. 169.
- ⁸ HENRY, Anne. *Proust : une vie, une œuvre, une époque*. Balland, Paris, 1986, p. 94. (Tradução minha)
- ⁹ HENRY, Anne. *Proust romancier. Le tombeau égyptien*. Paris, Flammarion, 1983. p. 170. (Tradução minha)
- ¹⁰ HUYGHE, René . "Proust et la peinture : l'illusion vécue de la réalité". In: *Les Nouvelles littéraires*, nº 2281, Paris, 1949, p. 14. (Tradução minha).
- ¹¹ DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. A. Carlos Piquet e R. Machado. Rio, Forense-Universitária, 1987, p. 4 -5. (grifos do autor).
- ¹² Idem, p. 14. (grifos do autor)
- ¹³ PROUST, Marcel, *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre, Globo, 1956, p. 142.
- ¹⁴ DELEUZE, op. cit., p. 93.
- ¹⁵ MAY Gita. "Chardin vu par Diderot et par Proust". In *PMLA*, nº 3, vol. XXII, 1957, p. 417. (Tradução minha).
- ¹⁶ ROBIN, Christian. "Le Rétable de la cathédrale". In: *Etudes proustiennes III. Cahiers de Marcel Proust*, nº 9, Paris, Gallimard, 1979, p. 83. (Tradução minha).
- ¹⁷ PROUST, op. cit., p. 198.
- ¹⁸ Idem. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mário Quintana. S. Paulo: Globo, 1992, p. 335.
- ¹⁹ Idem, ibidem.
- ²⁰ ROBIN, op. cit., p. 75.
- ²¹ Id. ibid., p. 86-87.
- ²² HENRY, Anne. *Marcel Proust; théorie pour une esthétique*, p. 66-193.

A INTERAÇÃO SUJEITO-LINGUAGEM EM LEITURA **

RESUMO

O presente trabalho versa sobre o texto como dispositivo de produção de sentido que veicula diferentes linguagens. Ao interagir sujeito e texto verbal ou não-verbal, há tensão entre mundos diferentes, todos fonte de sentido que configuram a leitura: espaço de manifestação de linguagem.

ABSTRACT

This paper aims at discussing texts as means of meaning production which vehiculates different discourses. There is tension between different worlds when subject and verbal or non-verbal texts interact. These worlds are sources of meaning that make reading possible.

* Departamento de Letras Vernáculas. FALE/UFMG.

** Texto apresentado no I Encontro Nacional de Interação em Linguagem Verbal e Não-Verbal ocorrido em 1993 no Instituto de Letras da Universidade de Brasília - DF.

INTRODUÇÃO

A experiência humana é plural. Historicamente, verificou-se que o homem se submeteu a uma série de adaptações às novas condições que lhe foram impostas, ao longo das diversas "eras" que atravessou: a era da pré-escrita, em que a realidade era representada sob diversas formas, a exemplo das pinturas primitivas, que funcionavam, inicialmente, como expressão visual das idéias. Na pintura pré-histórica, as figuras representavam animais comestíveis e a imagem humana, embora rara, quando aparecia, era predominantemente feminina e as mulheres desenhadas, gravadas, esculpidas ou modeladas possuíam formas exageradamente volumosas associadas, ao que se presume, à idéia de fecundação. Mais tarde, as figuras foram se tornando mais simplificadas e a intenção de narrar um fato é percebida com o desenvolvimento do sistema pictográfico em que cada figura representava um conceito.

A era da escrita, inaugurada pelos hieróglifos dos egípcios, pelos ideogramas dos chineses, fez com que os povos sintetizassem suas formas de escritura diminuindo o número de sinais empregados. Os fenícios desenvolveram um sistema de escrita composto de 22 a 25 sinais que representavam unidades de som, as quais, em conjunto, constituíam as palavras.

O texto escrito, que por um longo período foi privilégio das elites sociais, deixou de sê-lo com a invenção da imprensa que, ao substituir o sistema de xilografia, inaugura uma era que proporcionou inúmeros benefícios à humanidade, tornando o livro barato e a cultura ao alcance de todos. Finalmente, na era da eletrônica, a analogia e a síntese passaram a ser exigidas em face do processo de produção, cujas preocupações estão

centradas na recepção, valorizando-se o signo não-verbal, que ganha espaço nas eras da mecanização, da automação e da computação. Apesar de sofrer as constantes modificações de cada era vivida pelo homem, a linguagem humana, em sentido amplo, é perpetuada e existirá enquanto houver a necessidade de se estabelecer contato comunicativo com o outro.

Não há dúvida de que estão sendo consideradas aqui todas as formas assumidas pela linguagem que servem aos propósitos interativos da comunicação, sem, contudo, levar à mais extensa conceituação encontrada em Freud, para quem todo sintoma é tentativa de comunicação (*apud* PENNA, 1976). Assim, estão sendo levados em conta todos os signos utilizados pelo homem, ou seja, conforme PIERCE: os ícones (uma imagem, uma música), os índices (uma nuvem de chuva, uma impressão digital), os símbolos (a palavra, a verbalização), todas essas formas integrantes da linguagem. Os signos interagem-se, distanciam-se, fundem-se, entrecruzam-se, sobrepõem-se... O homem é sujeito praticante de leitura, uma vez que decifra, compreende, interpreta, avalia o signo. Sendo sujeito leitor, simultaneamente, lê palavras, formas, cores, sons, volumes, texturas, gestos, movimentos, aromas, atitudes, fatos. Este sujeito interage com diversas formas de linguagem, através da sua leitura do mundo.

A LEITURA SOB TRÊS ENFOQUES

Tendo em vista a amplitude da tarefa de examinar as condições de interação sujeito/linguagem em leitura, considerando esta lugar de produção de sentido, lugar de constituição de significado, a partir da relação que se estabelece entre o leitor e um texto verbal ou não-verbal, tentar-se-á analisar o ato de ler sob três enfoques que se complementam:

1. a leitura como habilidade fundante do ser humano;
2. a leitura como prática social;
3. a leitura como ato de co-produção de textos.

Em qualquer dos enfoques, há elementos sem os quais não existe a possibilidade de linguagem: o texto, verbal ou não-verbal como lugar onde a função do ato de ler se opera, e o sujeito, agente dessa função. Refere-se neste trabalho, ao texto como produção que veicula significado, independente de sua forma física. Toma-se por texto uma unidade de linguagem em uso, cumprindo uma função identificável num dado jogo de atuação comunicativa. No universo dos textos não-verbais, há transformação do não-lingüístico em leitura (que nem sempre é tradução de sensação em palavras, muitas vezes é sinestesia, forma vivida de linguagem). Tomada em seu sentido restrito, a linguagem compreende apenas o texto verbal (oral

ou escrito) e, nesse universo, há igualmente possibilidade de leitura que pode ir além da empostação de voz ou da página impressa. Havendo reação do sujeito a quem se emitiu o texto, há interação com a linguagem que, segundo SAPIR (1954), é uma faculdade imensamente antiga da espécie humana e deve ter precedido os elementos mais rudimentares da cultura material.

Apesar de partir da decifração de textos verbais e não-verbais, a leitura não se restringe a isso, que é apenas um primeiro momento de um longo caminho a ser percorrido pelo sujeito/leitor. É certo que há decodificação, porém, a esta precede o momento da percepção da existência do texto pelo sujeito que, por sua vez, abre sua consciência para o mesmo. Entretanto, nenhum significado (So) é assegurado de imediato ao projetar-se sobre um significante (Se), como afirma MARI (1992):

Atrás de um Se necessariamente não habita um So, pronto para ser decifrado. O Se, portanto, não é garantia de nenhum So, mas é claro que as regras desse jogo não são arbitradas pelo usuário: a relação Se/So, na sua origem, insere-se numa gama de escolhas possíveis estrutural e socialmente.

O texto, unidade complexa de significação, instaura um espaço de interlocução no qual intervêm elementos contextuais e intertextuais, uma vez que é resultado de absorções e transformações de outros textos. A leitura, produção tão ativa quanto a produção textual, acontece ao dar ao texto nova vida, ao desencadear um processo criativo de compreensão e interpretação em face do mundo exterior percebido e do mundo subjetivo de cada leitor.

1. A leitura como habilidade fundante do ser humano

A referência à leitura, enquanto habilidade que inaugura o indivíduo como ser humano, sugere que o conceito de leitura seja sobreponível ao de linguagem, afirmando-se que o homem, ao seu princípio, é um ser, antes de alçar-se à condição de sujeito e entendendo-se por "sujeito" as duas possibilidades de significação que o vocábulo evoca: sujeito, sujeito a algo; e o sujeito, agente sobre algo.

É, em tais aspectos, que se coloca a habilidade de leitura como linguagem e meio de fundação do sujeito-humano. As ciências psicológicas admitem que uma das primeiras manifestações de leitura do ser humano se dá quando o bebê, saciado, move sua cabeça de lado a lado, inaugurando, assim, o princípio do "não". Esta é uma leitura da realidade, que provoca a contrapartida da leitura interpretativa da mãe que o amamenta.

Se este é o princípio, a evolução da leitura deverá, virtualmente, conduzir o bebê aos domínios do simbólico, do arbitrário, dos signos, da linguagem, da sociedade humana. É desde esses rudimentos que o sujeito se vem “sujeitando” aos agentes que o formalizam enquanto ser social.

2. A leitura como prática social

De modo geral, os princípios que norteiam a produção da leitura são os mesmos que informam toda a atividade em que o uso da linguagem clareia os fins determinados pelo texto ao se manifestar. O sujeito leitor (assim como o texto) se constrói em um contexto social. Ao se expressar, o emissor do texto revela marcas de sua individualidade, produto de suas características psicológicas e sócio-culturais. O leitor apropria-se da linguagem, num movimento individual, deixando o registro de seu lugar social no texto lido. As marcas individuais e as determinadas pelo lugar social de onde provém o sujeito estarão presentes tanto na produção do texto quanto na da leitura. A interação sujeito/linguagem na leitura é caracterizada por uma situação de intersubjetividade do leitor/texto que se relacionam durante a enunciação, ambos com identidades sociais próprias.

Geralmente, pela educação “formal”, atinge-se a condição de leitor: aquele que é capaz de ler textos predominantemente escritos e, assim fazendo, reproduzi-los. O grande problema está em privilegiar-se a leitura parafrásica, incentivada pela sociedade como um todo, que valoriza a leitura denotativa, singular, com o objetivo de modelar e padronizar o grupo. O sujeito-leitor é levado a reproduzir as leituras pré-estabelecidas pelo social; estando condicionado a isso, nega-se a mergulhar no texto porque não lho é exigido e, muito menos, aplaudido na prática.

Faz-se conveniente saber ler como a maioria: a interpretação “socialmente correta” do texto verbal e não-verbal distingue os grupos sociais, discriminando os que não se sujeitam ou ajustam a ela. É conveniente ler uma pintura abstrata pós-vanguarda e ter algo a dizer sobre ela que seja socialmente aceito pelo chamado “senso comum”. Esse modelo de leitura prevê uma única possibilidade de compreensão do texto, tomando-se por padrão ideal a leitura produzida pela classe dominante.

3. A leitura como ato de co-produção do texto

A leitura acontece ao desencadear-se o processo criativo em que sujeito e linguagem interagem permanentemente, uma vez que o texto nunca está acabado, não é produto, antes, dispositivo de produção. O texto verbal ou não-verbal é enunciação projetada, continuada “*ad infinitum*” e perpetuada

pelo leitor, um exercendo influência sobre o outro. Na relação entre a página impressa, a imagem acústica ou visual e o sujeito leitor, este dá ao texto um sentido, uma forma, uma dimensão dentro da multiplicidade de possibilidades que a linguagem permite. A leitura produto é pessoal, individual, determinada pelas condições sociais, culturais, históricas, afetivas e ideológicas do leitor, portanto, é variável, porque o texto apresenta lacunas que convidam o leitor a preenchê-las. Nesse processo ativo, os espaços textuais serão ocupados pelo eu/sujeito/leitor/ser-do-mundo a seu modo: ele pode produzir do mesmo texto diferentes leituras, passíveis de variação de momento para momento, pois a relação leitor/mundo/contexto também é passível de mudanças (as novas experiências pessoais interferem nas impressões que se têm sobre a realidade, sobre modo de ver, de estar e viver no mundo).

Através do processo de interação sujeito/linguagem gerado pela leitura, o leitor será co-produtor do texto, completando-o com sua bagagem histórico-sócio-cultural. Para que essa co-produção se efetue, é necessária a ativação de todo um processo cognitivo, desde a percepção do texto e sua posterior decodificação, passando pela compreensão, pelos processos inferenciais até a interpretação, que é um novo texto.

À medida que uma leitura é feita, os processos inferenciais, baseados nos conhecimentos armazenados e organizados pela memória, geram expectativas, de acordo com a bagagem pessoal do leitor. A resposta a essas expectativas será dada pelas informações explícitas do texto, bem como pelas implícitas, que serão dele inferidas. Da apreensão dessas informações será feita uma representação mental, dinâmica, podendo esta ser modificada por outras inferências, geradas a partir da representação mental inicial.

O dinamismo desse processo inferencial e representativo permitirá que o leitor interprete o texto, recriando-o e preenchendo suas lacunas com seu próprio "eu", como sujeito psico-histórico-sócio-cultural, agora enriquecido pelas novas informações apreendidas do texto.

No caso do texto escrito, a leitura co-produtora é aquela intersticial entre o autor, o texto em si, enquanto manifestação de linguagem, e o sujeito-leitor, cuja objetividade cognitiva lê a produção contida no texto-forma e cuja subjetividade é interacional com a linguagem do emissor, para produzir um novo texto-conhecimento, advindo tanto dos caracteres denotativo e conotativo quanto dos espaços lacunares do texto original.

CONCLUSÃO

O ser humano é produtor e receptor de uma rica variedade de sensações simultâneas que lhe proporcionam experiências diversas. Essas

experiências, com o passar dos anos, mostram a trajetória da humanidade, como demonstram as características das linguagens de cada era vivida pelo homem. Assim, a história do homem se diversifica em função da sua necessidade de estabelecer contato comunicativo com o outro.

A leitura, meio de fundação do homem, prática social, co-produção de textos, é processo que se movimenta entre o que se reconhece no texto e o que se expropria dele; revelando estratégias dinâmicas de produção de sentido que possibilitam as várias condições de interação entre sujeito e linguagem.

O texto adquire vida e se converte em uma personalidade que respira individualmente, ao ser percebido pelo leitor que, com ele, estabelece uma relação interativa. O sujeito, como agente dessa relação, faz uma leitura textual com todo o seu ser: olhos, ouvidos, sentimentos, pensamentos e sua bagagem sócio-cultural. Como paciente, como aquele que se sujeita ao processo interativo, o leitor constitui-se, representa-se, identifica-se e projeta-se no texto. E, como co-produtor de leitura, o leitor aproxima-se e distancia-se das idéias que o texto sugere, mesclando às suas idéias as saliências textuais que lhe sobressaem, o que lhe é permitido pela incompletude do texto.

A interação sujeito/linguagem é um processo de confronto entre suas estruturas de conhecimento. Nesse confronto, surgem construções, reconstruções, criações e recriações, pois as informações da linguagem textual não são pura e simplesmente transportadas para a mente do sujeito que executa o ato de ler. O ser humano recorre aos seus conhecimentos prévios no reconhecimento dos textos que circulam à sua volta, permitindo-se experimentar diferentes linguagens, pois a leitura é atividade social constante.

Ao interagirem texto verbal, texto não-verbal e sujeito, há tensão entre mundos diferentes, todos fonte de sentido que configuram a leitura: espaço de manifestação da linguagem.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, R. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique generale*. Paris: Gallimard, 1974.
- CAGLIARI, L.C. Interpretando a interpretação de textos. *Leitura: Teoria e Prática*, v. 10, n. 18, p. 23-31, 1991.
- DELL'ISOLA, Regina L.P. *Leitura: inferências e contexto sócio-cultural*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária/UFMG, 1991.

- GREIMAS, A., COURTES, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].
- MARI, Hugo. Discutindo a leitura. Apud ALMEIDA, Laura B.F. (org.). A leitura em discussão. 1ª parte. *Cadernos de Pesquisa*, Belo Horizonte: Núcleo de Assessoramento à Pesquisa da FaLe/UFMG, n. 5, maio 1992.
- NETTO, J. Teixeira Coelho. *Semiótica*. Informação e comunicação. São Paulo: Perspectiva, [s.d.].
- PENNA, A.G. *Comunicação e linguagem*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1976.
- SAPIR, E. *Language*. An introduction to the study of speech. New York: Harcourt, Brace & Co., 1949.
- VERON, E. *A produção do sentido*. São Paulo: Cultrix, 1980.

O BAILE OU A DISSEMINAÇÃO

RESUMO

O artigo tenta mostrar alguns aspectos da imagem a partir do filme de Ettore Scola, *O Baile*, salientando o conceito de nação descentrada e o efeito de desterritorialização.

RÉSUMÉ

Cet article essaie de montrer quelques aspects de l'image à partir du filme d'Ettore Scola, *Le Bal*, mettant en relief le concept de nation descentrée et l'effet de desterritorialisation.

* Prof. Adjunta do Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura. FALE/UFMG. (aposentada).

*"Le régime signifiant du signe a une formule générale simple: le signe renvoie au signe, et ne renvoie qu'au signe à l'infini."
Deleuze/Guattari*

Uma cena fotografada, posta na parede como memória. A história do filme se entrelaçando à História, especificamente a História do Cinema. Processos metonímicos e metafóricos de um baile-signo. Um baile que traz o espectador a memória de bailes, outros bailes. Parte pelo todo; todo pela(s) parte(s). História contada pela imagem através do espelho-filme.

Costume, vestuário, dança, gestos, música, entre outros sistemas emióticos, *O Baile* traça em sua narrativa rastros do tempo. Representações que se agenciam de um quadro para outro entre os fotogramas de um texto-filme cujas singularidades, marcadas por épocas diferentes, caracterizam não somente um tom universal, mas também, e sobretudo, a possibilidade da travessia dos limites de sentido.

Um filme sem língua, sem signos verbais, sendo verborrágico pelo excesso de signos não-verbais, *O Baile* se faz pelo olhar, pelo cinésico da imagem-movimento e nos propõe análise de complexas relações entre passado e presente, memória e acontecimento. Olhar de algum lugar, que leitor/espectador escolhe conforme sua identificação. O diretor Ettore Scola traça uma grande narrativa, a partir de pequenas narrativas fractalizadas no tempo e no espaço. Seguindo uma tradição felliniana, em *Amarcord*, o diretor *O Baile* recorre à memória para ancorar seus personagens na História. Personagens sem nomes, indiferenciados, mas marcados pelo seu tempo.

Sem rivalizar com o olhar, a audição está referida à linguagem do filme. Dança-se, gestualiza-se, e o corpo dos atores/personagens passam a ser

mediadores da História. Da pequena História (migalha?) que contém cada micro-narrativa filmica.

Corpo e alma dos personagens se refletem e se refratam no espelho. A identificação, através da imagem do espelho, (1as. cenas do filme) com o espectador é o primeiro sinal da proximidade dos corpos.

Diferentemente de Antonioni que vai ao interior dos personagens pelo comportamento, Scolla mostra como o corpo vai-se dizendo através de poses e posturas. A imagem-tempo é levada às últimas consequências dos corpos – o tempo no corpo – a memória do corpo.

Grotesco, gracioso, belo, feio, o corpo n' *O Baile* torna-se História – teatro da linguagem – de quatro décadas.

O Baile propõe a questão das fronteiras culturais, o imaginário de nação. Mostrado aparentemente como território marcado o salão d' *O Baile* vai aos poucos passando a desterritorializado, quando nos é apresentado como espaço onde se inscrevem signos e subjetividades com suas redundâncias através de corpos, sobretudo faces, em grande close, que são norteadores de sentidos.

Desterritório que se instala, onde os sentidos atingem sua pluralidade pelas imagens criadas através do olhar que o texto fílmico oferece. Olhar que constrói o nosso através de signos culturais reconhecidos dentro do tempo, fazendo percorrer trajetórias cuja semiose não se esgota, mesmo que cercada pelo contexto das diversas épocas.

O Baile, pelo gestual, é cinema e, simultaneamente, cena teatral. Scolla resgata a velha questão da diferença entre arte cinematográfica e da arte teatral. A. Bazin, Panofsky, S. Sontag, entre outros críticos de arte discutem essa questão em vários textos, mas todos, de maneira geral, centram-se no ator, ou na submissão de uma arte (cinema) à outra (teatro).

A representação teatral é alinhavada pelas estilizações e exagero de gestos, através da transcrição fílmica. O salão do baile como palco não é estático, nem nossa relação de espectador com o espetáculo que ali se vê é fixa. Há uma imobilidade, vemos o que ocorre naquele salão, mas simultaneamente nossos olhos se identificam com as lentes da câmera.

O uso contínuo do espaço que caracteriza o teatro, está presente no filme, mas o tratamento desse espaço é descontínuo, porque se trata de cinema.

Teatro filmado ou teatro cinematográfico? – eis a armadilha que Scolla nos coloca.

Bazin em "O Cinema"¹ diz-nos em um de seus ensaios que *"as formas cômicas constituem na história do teatro filmado um problema à parte, provavelmente porque o riso permite à sala de cinema constituir-se em*

consciência de si mesma e apoiar-se nele para encontrar algo da oposição teatral”.

O gesto caracteriza o social e o cultural, põe o corpo se fabricando e fabricando a narrativa. É gesticulando que o personagem vai se caracterizando. O corpo se faz pictórico e parapictórico. O gesto é teatral, musical, político e ideológico. A personagem míope (cega) não aceita dançar com o militar nazista ao tocar seu uniforme e suas insígnias.

Pelo gesto, a memória se faz e se refaz incessantemente. Corpo e alma dançam naquele salão. A Pantomima, rede se gestos, alinhava caricaturalmente os personagens. Porque a caricatura? N' *O Baile* a representação é burlesca. O cinema cria a ilusão, podendo deformar os signos, enganando o telespectador. Daí também o pastiche, possível característica do signo visual e do signo musical, se mostra na trilha sonora, uma espécie de representação composta de músicas tiradas algumas vezes, de vários filmes reunidos, ou músicas de grande êxito, em rápida sucessão, dando as sequências do filme sua densidade temporal.

Contando a história da música popular, da dança, da moda e do cinema, esse filme apresenta intertextualmente figuras imediatamente identificadas pelos espectadores. Intertextos filmicos que colocam Ginger Rogers e Fred Astaire, entre outros, dentro da História do cinema e dentro da narrativa, comum ao grande público.

As Revistas *Cineview* e *Cinemim* nos remetem à revista *Cinelândia*, lida nas décadas do cinema hollywoodiano com frequência pelos cinéfilos brasileiros e fãs de artistas em todo o mundo. Os signos aproximam culturalmente os espectadores. Desse modo os corpos culturais introduzem a série do tempo – mostram como este se revela no movimento da História: *“A atitude do corpo é como uma imagem-tempo, que introduz o antes e o depois, no corpo, série do tempo; o gestus, porém, já é outra imagem – tempo, ordem ou ordenação do tempo, simultaneamente de suas ontas coexistência de suas lençóis.”*²

O corpo como signo, como receptáculo de signos codifica as séries: código a código dentro das representações histórico-culturais. *O Baile* faz desfilar corpos sustentados pela paixão. Todos os personagens são (estão) cozinhos no meio do salão e se entregam à dança como meio de estarem com o outro.

Ontológico em sua radicalidade na concepção do ser e na abordagem do tempo, esse filme se sustenta na existência semiótica das formas que apresenta. O corpo sendo mediador por excelência da paixão e da morte caliza a semiose fílmica.

Movidos por pulsões e fantasmas esses corpos constroem a narrativa dramaticamente, entre o riso e a lágrima, e tensionando a narrativa como

se fosse um grande romance proustiano, entre signos de amor, do ciúme, da dor, da memória, do tempo.

Na redundância dos signos os sentidos vão se disseminando. Nesse processo de produção incessante de sentidos, o sentido de nação é marcado pela dimensão político-ideológica e como signo indicativo de condição histórica ultrapassa os limites definidos de épocas determinadas e de fronteiras culturais. *O Bqile* fotograficamente instaura um “punctum” na cena de fervor patriótico durante a Segunda Guerra.

A bandeira francesa passa de mão em mão e com tal paixão que o signo alcança seu limite máximo e se dissemina no que a narrativa fílmica da imagem-tempo nos apresenta a seguir: o conceito de nação como construção cultural centrada se caracterizando a partir de um espaço-nação descentrado. Não tão somente França, mas Europa, América do Norte ou América Latina. Como se o cinema como grande potência mediática não mais realizasse a diferença cultural ente as nações, mas asumisse enquanto totalitarismo através de signos indiferenciaidores.

A territorialidade de nação codifica, marca os corpos se sua história se inscreve nos corpos, tatuando, recortando. O desterritório se realiza através de outros sentidos, que percorrem a narrativa. A trilha sonora marca essa operação de linha de fuga, com o swing, o rock e os ritmos estilizados da América Latina. Trata-se de um deslizamento de sentidos que se comunicam através de imagens sonoras.

Scolla apresenta o que Deleuze chama de memória-mundo, construída por séries de tempo presente-passado-futuro³ e de gestos que as reúnem como limite. As imagens tanto visuais como sonoras se encadeiam por cortes e formam um mundo prolongável: o limite como intervalo é compreendido como o fim de uma época e início de outra. O tempo-memória, como medida do movimento, realiza a imagem clássica e simultaneamente, a torna moderna na reinvenção do flash-back. Traduzindo, através das imagens, os sentidos desses recortes no tempo, Scolla manifesta a cronotopicidade (do pensamento). O grande tema – O Tempo – encontrado através da música e do cinema parece indicar que esse poeta-filósofo do cinema nos conduz, como Proust, ao signo – objeto de um encontro. Identificados, territorializados e simultaneamente desterritorializados, no sentido de desnacionalizados, estrangeiros, os signos se revestem de contingências que devem ser traduzidas, decifradas conforme os espaços culturais. Ao fazer essa redução, Scolla cria um texto fílmico aberto à aventura semiológica, ou seja, a memória do espectador age sobre a memória do filme, produzindo sentidos. Os signos ali estão heterogeneamente relacionados. Um gesto-signo corresponde a outro gesto-signo de um corpo para outro, de um tempo a outro tempo.

O tom é múltiplo. Simultaneamente do sério ao cômico, e vice-versa, o movimento da narrativa se dá do piegas ao patético. Como o tom caricatural

J põe em relevo o popularesco das figuras o filme nos provoca o riso ligeiro, entre a seriedade e o cômico dos corpos e cenas.

Backtin em "*Estética da Criação Verbal*"¹ aponta para o caráter social do riso e sua aspiração à comunidade, ao universal. Diz ele:

"As portas do riso estão abertas a todos...o riso só pode unir, não p[ode] separar... Tudo o que é autenticamente grande deve comportar um elemento de riso, caso contrário fica ameaçador, aterrorizante ou grandiloquente..."

O filme de Scolla desloca a questão etnocêntrica e fonocêntrica através desse limiar entre o verbal e o não verbal. Cada fotograma, como fotografia, se dissipa e se desfaz no tempo, na memória. O filme resgata o tempo vivido por muitos públicos em diferentes nações; apresenta a solidão como uma categoria do ser; faz deslizar sentidos como o de nação centrada e propõe um cinema como memória a partir de uma semiótica do gestual alinhavada pela dramaticidade, que oscila entre o cômico e o trágico.

A disseminação é então encontrada através do tom universalizante que se estende através dos dignos em virtude do isocronismo que ocorre face à multiplicidade dos media. Por outro lado, o discurso de Scolla problematiza a lógica de "desterritorialização" face à lógica de relocalização, isto é, recomposição dos espaços particulares (nacional e local) como unidades de significação para as identidades coletivas. *O Baile*, um filme sem língua, característica da territorialidade, propõe ao espectador como sujeito produtor de sentidos a língua que bem lhe aprouver.

A diferença etno-cultural enquanto correspondente a uma identidade histórica e geograficamente determinada é submentida à tensão pelo filme. No processo de desterritorialização, esse filme constitui-se em matriz universalizável, já que combina traços identificadores através de formas discursivas preexistentes da parte do campo cultural do espectador.

NOTAS

¹ BAZIN, A. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

² DELEUZE. *Imagem-Tempo*, p. 234.

³ Sua concepção de História é a de temporalidade linear e contínua, evoluindo discursivamente e tendo como referente básico o salão de baile.

⁴ BACKTIN, M. *Estética da criação verbal*, p.374.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



IMPrensa UNIVERSITARIA

Caixa Postal 1621 - 31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil

