UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS

REITOR
Lafayette Tabacof

VICE-REITOR
Eliane Azevedo

DIRETOR
Celina Scheinowitz

COORDENADOR DO MESTRADO
Evelina Hoisel

COM APOIO DO PROGRAMA MCT/CNPQ/FINEP

EDITOR
Celina Scheinowitz

CO-EDITOR
Suzana Alice Marcelino Cardoso

CONSELHO EDITORIAL
Evelina Hoisel
Heliana Maria de Castro Simões
Ívia Iracema Duarte Alves
Miguel Ángel García Bordas
Rosa Virgínia Mattos e Silva
Sumaia Sahade Araújo

ASSESSORAMENTO EDITORIAL
Antonieta da Silva Carvalho
Hilda Maria de Melo Ferreira
Maria Nazaré Gomes dos Santos

Publicação semestral do Curso de
Mestrado em Letras da Universidade Federal da Bahia,
Campus de Ondina - Biblioteca Central/Ondina
40210 Salvador-Bahia-Brasil

ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

SUMÁRIO

ESTUDOS

As categorias da subjetividade e da objetividade nos gêneros literários
Antônia Herrera..... 5

Intenção, anti-intenção e seu ultra passe: as três margens de um rio
Francisco Ferreira de Lima..... 43

Guimarães Rosa e "O discurso da saudade"
Ana Lía Torre Obeid..... 63

O auto-retrato e o avesso do retrato
Roberto Reis..... 85

A criação poética como tema em Gregório de Matos e Manuel Botelho de Oliveira
Heliana Ma. C. Simões.....105

A solidão: um território em *Contos delituosos: romance*
Lígia Guimarães Telles.....131

ENTREVISTA

Jorge Luis Borges evoca Macedonio Fernández, seu mestre. Entrevista concedida à Sueli Tomazini e Maria Tereza Marzilla.....151

DOCUMENTO

Saudação aos formandos de pós-graduação - Mestrado e Doutorado da UFBA - 1985
Evelina Hoisel.....173

Estudos	Salvador	n.6	p.1-177	dezembro/1987

ESTUDOS; Linguísticos e Literários, nº 6, dezembro 1987. Salvador, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 1987. 177p. 22cm.

1. Letras - Periódicos I. Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras.

CDU 8(05)

ESTUDOS.

AS CATEGORIAS DA SUBJETIVIDADE E DA OBJETIVIDADE NOS GÊNEROS LITERÁRIOS

Antônia Herrera
Universidade Federal da Bahia

R E S U M O

Exame das relações do sujeito e objeto, com referência ao real e à literatura como re-criação do real, no sentido de reconceituar as categorias da subjetividade e da objetividade nos gêneros literários. A análise dessas categorias é feita num recorte que se situa nos sistemas de linguagem, conduzindo o raciocínio de que há uma maior objetividade lingüística da literatura, enquanto arte da linguagem, em relação a outros sistemas que utilizam a língua como veículo. Dentre os gêneros literários, considera-se a lírica detentora de maior objetividade lingüística, de linguagem mais depurada, enquanto a narrativa, pelos liames referenciais e detalhes de fundamentação da linguagem, mais subjetiva. Acentua-se, porém, que o grau de labor lingüístico de cada obra literária pode lhe conferir uma maior objetividade, independente do gênero em que seja classificado.

I CONCEITUAÇÃO

Pesquisar as categorias da subjetividade e da objetividade nos gêneros literários revela-nos dois aspectos contraditórios: primeiro, porque pode parecer uma tarefa supérflua, se se considerar tudo já dito acerca dessas categorias; segundo, porque, ao buscar novo ângulo de enfoque, nos deparamos com a tarefa de re-conceituar os referidos termos.

As categorias sujeito e objeto estão presentes na obra literária como integrantes de uma realidade consti-

tuída, criada por um ser, o artista. Representam em escala menor a relação existencial que está no "modelo" (o real), são os constituintes mesmos do próprio real, em variados níveis, sendo a percepção do real a relação de cognição que se opera entre sujeito e objeto pela ponte da linguagem.

Consideramos, **em primeira instância**, a nível de fundamentação da relação literatura e realidade e do sujeito e objeto, o real como configuração de **formas** e **energia**, binômio também denominado real concreto/real abstrato.

No universo das **formas** está toda a possibilidade concreta, palpável, o sinal, o referente mais ousado, a protuberância do concreto: um apoio, uma escora: esse corpo, esse gesto.

A **energia** é o imponderável, a dinâmica vital que sustenta as formas, que erige um possível e que, paradoxalmente, dá forma à forma. Essa energia é por natureza dispersa, almeja o absoluto, tendência que põe em risco a todo instante a integridade das formas nos seus recortes individuados. A energia se concentra nas diversas formas, em diferentes níveis, e a eles está ligada pelo **nome**. O nome sustenta a forma, a forma assegura ao nome sua energia concentrada, diferenciada, enformada. Qualquer coisa, concreta ou não, tem no nome seu elemento não-material.

Assim sendo, o pensamento — as idéias — é energia que encontra uma possibilidade para se enformar. Assim acontece a palavra proferida pelo conjunto de órgãos da fala. Assim a música: pense-se aqui no instrumento musical como elemento material que possibilita acontecer o som.

Consideremos, adentro das categorias propostas, a maior concentração de energia na constituição do que chamamos **eu**, abarcando a totalidade do real. A referência existencial desse **eu**, na condição de sujeito que **está** (relação de espaço) e que **é** (relação de tempo), é o mundo. Daí se es-

tabelecer a equivalência dos pares sujeito/objeto e eu/mundo.

Perguntamo-nos, pois, o que seria o mais subjetivo e o mais objetivo na avaliação do real? Se tomarmos como primeira indicação de subjetividade o momento em que o sujeito inicia o conhecimento de si, damo-nos conta de que, nesse devido momento, também ele inicia um percurso de objetividade, pois que o ser só se conhece se dando a conhecer, e a partir de uma relação com o outro, com o mundo, de onde emerge a consciência. A consciência de si dá-se à medida da percepção do outro, do mundo.

Nessa relação de confronto do sujeito consigo próprio e com o mundo, onde se afiguram níveis do que se denomina subjetivo e objetivo, podemos examinar duas atitudes do sujeito frente a realidade, a nível de sua existência, que se relacionam com essas categorias, mas num sentido de perda de um dos pólos em detrimento do outro. Nesse sentido, os termos subjetivação e objetivação ganham conotação específica de distanciamento de uma totalidade do real (entendido aqui como a relação de equilíbrio do sujeito/objeto) e indicam desequilíbrio nessa relação.

Dessa perspectiva, podemos visualizar um gráfico imaginário que vai do mais subjetivo ao mais objetivo e um ponto virtual como zona de equilíbrio. Desse ponto para esquerda, imaginemos, ocorre uma **direção de subjetivação**, no sentido de ensimesmamento em si, de tônica narcísica que gera uma "alienação em si"; e desse ponto para a direita ocorre uma **direção de objetivação**, no sentido de desintegração da esfera do sujeito no objeto, provocando uma "alienação de si". Em ambas as direções dá-se um distanciamento do real e um nível de existência ilusória. De um extremo a outro é uma gradação, no limiar que se abre é que habita-

mos, oscilando ora um ora a outro,

Um parênteses: esse ponto de equilíbrio a literatura procura apreender, tematizando os pólos extremados ou mesmo a luta pelo equilíbrio. A nível estrutural, por exemplo, o **Nouveau Roman** tematiza a segunda direção; Macabéa é uma personagem-texto, na qual se inscreve um percurso de ser objetivado (segunda direção), que se debate em busca de si, tentando romper na crosta social a barreira que a conduza ao ponto de equilíbrio. As demais personagens de Clarice Lispector, em níveis variados, operacionam um movimento de consciência de uma direção a outra.É exemplar na obra de Virginia Woolf, *Passeio ao farol*, o grau de consciência de si e de fora de si da personagem principal,Sra. Ramsay, expresso, numa técnica narrativa em que os eventos, as coisas, descrições estão dispostos de acordo com a ordem ou desordem interior, desestruturando a tradicional relação sujeito/objeto. Amarílis, personagem de *Contos de lituosos: romance*, de Judith Grossmann, ambiciona uma guinada para a primeira direção, porém os liames com o outro, com o mundo, provenientes de uma consciência reflexiva do real, amarram-na a essa relação sujeito/objeto, que apenas a morte como projeto perfeito liberta-a, sendo a liberdade de seu pensamento-imaginação o espaço de maior expansão e de pendor para a Subjetividade,

Convém ressaltar, porém, que, com relação a essas categorias como elementos de linguagem, vamos analisá-las em outro nível, no sentido em que maior subjetivação e maior objetivação são pontos que se encontram numa zona comum, independentes do aspecto de perda e desequilíbrio acima analisados.

Na medida em que o sujeito percebe o mundo, a partir de uma relação com seu eu, afigura-se um grau de **no**

meação, e embora as palavras sejam aparentemente as mesmas, na nomeação o sujeito que as diz confere-lhes um efeito-força que é peculiar a cada um. Essa consideração importa para avaliar a diferença das palavras na literatura e fora dela e as variações de subjetivo e objetivo. A convergência de forças, do ser que diz com a da palavra encontrada, equivale ainda ao encontro do subjetivo com o objetivo.

Maior objetividade, é, pois, a mais perfeita subjetivação da linguagem. Ser objetivo é ser claro, direto, todavia emprenhado de subjetivação, do ato de interiorizar, de simbolizar, resgatar o objeto do anonimato pela nomeação. Só se recupera o diamante, mergulhando profundo no interior do material que o esconde, e quando de lá o retiramos, ele não vale por si só e sim por um brilho que lhe é conferido pela luz.

Em **segunda instância**, está a literatura,uma possibilidade de linguagem que pode dar expressão a esse real descrito e torna viável sua apreensão de modo artístico, o qual instala metaforicamente o modelo, pondo à mostra, pelo poder de liberdade da imaginação criadora, as relações de sujeito e objeto, superpondo-os em diversos níveis, num desdobramento quase infinito,

No âmbito literário, temos, pois, um **sujeito** que estrutura um objeto de linguagem — a obra literária — e essa linguagem arrasta em si um sujeito da enunciação que se faz na tessitura do texto pela nomeação do **outro** — seres, coisas, objetos. Há um desdobramento de **sujeitos**: eu do narrador, eu da personagem, eu lírico, que se relacionam com um eu primeiro do escritor, no qual subjaz o seu ser universal — o eu do nomem social e histórico. A obra literária guarda em si uma ocorrência de sujeitos e a estrutura de um objeto — um mundo imaginado — e se situa no mundo com o estatuto de um objeto — o livro. Esse objeto peculiar irá

se relacionar com outro sujeito, o leitor, o qual, no ato de leitura, no processo de recepção/percepção da obra, irá proporcionar uma mobilização constante desse objeto — o real ficcional — a estabelecer sempre nova relação sujeito/objeto.

A complexidade dessas relações na totalidade do que se chama o fenômeno literário, ou a literatura, nos possibilita reflexões tão inesgotáveis quanto é o enigma de um sujeito[1]. Se pensarmos em casos literários do tipo: heterônimos de Fernando Pessoa, Franz Kafka e seu personagem K, Lautréamont/Isidore Ducasse (suas duas faces expressas em *Cantos de Maldoror* e *Poemas*), os dois sujeitos de Rimbaud, o sujeito temporal de Proust (o mesmo e o outro recuperado e revelado), Riobaldo-Tatarana, senhor da ação/Riobaldo-narrador, confessor-contemplador de sua aventura, e ainda o elo com o autor, veremos que a literatura traz à superfície os constituintes do real — sujeito/objeto e os revitaliza numa cadeia intrincada de representações. A partir do direcionamento a que conduz essa relação, para o que se considera o mais subjetivo ou mais objetivo, tem recebido uma tipificação que lhe é específica.

Assim, nos três gêneros propostos na tipologia literária, sistematizada por Hegel, considera-se a Lírica o gênero mais subjetivo, pelo predomínio da expressão do sujeito e fusão do sujeito e objeto; a Épica o mais objetivo, pelo predomínio do objeto; e a Dramática como síntese do subjetivo e do objetivo. Posteriormente, a Dramática passa a ser considerada como o mais objetivo, pela absorção do sujeito no objeto: o mundo fictício narrando-se a si mesmo, através da apresentação direta dos personagens e ausência do narrador.

Nessa tipificação, **subjetivo** é considerado a

relação do homem (sujeito) com o seu mundo interior, com seu íntimo, e **objetivo**, a relação do homem com o mundo exterior.

2 SOBRE AS CATEGORIAS DA SUBJETIVIDADE E DA OBJETIVIDADE

Os termos subjetividade e objetividade têm sido referendados por uma escala de valor relativa, cujo fundamento científico está centrado numa idéia de verdade absoluta, a qual direciona a visão do que seja a realidade.

Com o ideal positivista e cientificista do século XIX, em confronto com ideais românticos, se erige uma perseguição ao pressuposto da objetividade em todas as áreas do saber. Na literatura, adota-se o princípio da objetividade, segundo o qual a narrativa deveria contar-se a si mesma, sem intervenção do narrador (visão realista), com base na fidelidade, objetividade, neutralidade. Curiosamente, é a época de maior fingimento, em que a literatura finge poder representar fielmente o real, em que se pretende cobrir mais extensamente possível a realidade com a linguagem. O afã de realizar uma obra literária perfeita, capaz de dar conta da imitação exaustiva do real, é a aventura utópica mais anti-realista, empreendida pelos escritores.

Após o surto da fidelidade e imitação de um real concreto, empírico, a aplicação escrupulosa da objetividade, restou um ranço, uma conotação pejorativa no que se refere à **categoria da subjetividade**. Valorizou-se o enfoque do real, a perspectiva de narrar, a eficácia do narrar.

No século XX, a narrativa se fragmenta, se descentraliza, desloca o posto do narrador, tira a máscara da objetividade e assume a subjetividade, face à precariedade do enfoque do real nas diversas perspectivas assentadas sob uma sólida relação sujeito/sujeito, espaço linear/tempo cro

nológico. Defende-a como forma mais eficaz de conhecer, porque também menos ilusória e reabilita a lírica, que teria ficado numa encruzilhada, quando do domínio épico da objetividade. Ensaios teóricos apresentam a validade social da lírica, justificando assim a **interiorização** do sujeito lírico, descobrindo uma motivação de ordem geral, social, objetiva para a **categoria da subjetivação**. Refiro-me, particularmente, aos escritos de Adorno e Benjamin, que reavaliam os liames da literatura com a sociedade e a história, ampliando a dimensão do real que havia sido reduzido a uma fatia, a um pedaço de vida — aquela da ótica realista-naturalista. Adorno revela a natureza naturalmente, ou artisticamente, engajada da obra de arte literária, e na mesma linha de raciocínio afirma (frase já antológica) que "o que não é social na lírica tem que ser seu elemento social"[2], aplicando o raciocínio nietzscheano de que há um fundamento objetivo da lírica, o qual está na existência do dionisíaco sob a superfície de beleza apolínea, individuada. Nietzsche argumenta que a poesia lírica é apenas aparentemente subjetiva, destacando a **individualidade** expressa pela lírica como pertencente ao sujeito que "subjaz verdadeira e eterna no âmago das coisas"[3] e não como aquela que se confunde com o eu do "homem vigilante", do "homem da realidade empírica".

Esse o nosso ponto de partida para defender a tese da **objetividade** da lírica, tomando-a como mais objetiva que a própria épica, considerando o conceito dentro dos limites em que o recortamos.

A simples reflexão sobre essas categorias do sujeito/objeto, eu/mundo, como ponto de partida para o encaminhamento da direção da narrativa, do ponto de vista da narração, ou do fazer poético, é suficiente para detectar

um radical deslocamento operado nessas relações. A arte moderna, em geral (pintura, música, etc.), dinamitou essas categorias e as categorias afins de tempo e espaço, tempo não mais cronológico, linear, espaço não mais adequado a um tempo progressivo e situado por referências concretas. A história da perspectiva dos diversos posicionamentos do narrador e técnicas de ponto de vista da narração atestam a mudança.

Não apenas na história da arte, como na história do pensamento, desde Kant, segundo o qual a consciência é que determina as leis do mundo e não vice-versa, e espaço e tempo são formas subjetivas de nossa consciência, registra-se um abalo radical nas categorias do sujeito e do objeto, consciência e mundo. A ruptura com uma verdade já estabelecida de pólos distintos e bem relacionados encontra na literatura uma mudança radical "no modo de enformar", tanto na estrutura do romance moderno como na experiência escritura-vida da lírica moderna, vivida pelas figuras mítico-literárias dos poetas, encarnados na própria aventura da linguagem. Refiro-me aqui a toda a saga e poetas malditos, de figuras excêntricas.

Todavia, a mesma antinomia subjetividade/objetividade, no velho sentido usual, é aplicada aos gêneros, esquematizados de modo a ser **subjetivo** tudo que corresponda ao sujeito, expressivo de seu íntimo, seu interior (o dentro) e **objetivo** o que dá expressão ao mundo, ao outro, às ações, o que aponta, mostra (o de fora).

Face à consciência de que o próprio tempo é subjetivo e relativo, revelada já no próprio fazer literário — uso de diversas técnicas desconstrutoras, que dinamizam as modalidades do tempo e fragmentam a unidade espacial — surge modernamente uma maior valorização do termo **subjetivo**. Hoje a tendência da narrativa moderna é para se subjetivar.

Buscando uma concentração dessas categorias, numa base material concreta, vamos considerá-las exclusivamente no plano lingüístico, para efeito de caracterização, primeiramente, dos diversos usos e funções da linguagem, nos diferentes sistemas lingüísticos (discursos literários e não literários) e para o exame dos gêneros literários.

3 A SUBJETIVIDADE COMO PRESENÇA VELADA E A OBJETIVIDADE COMO PRESENÇA AUSENTE

Subjetivo, pois, será considerado todo e qualquer ato lingüístico como expressão marcada de um sujeito. Por outro lado, a língua é um corpo de prescrições sociais, que exerce um poder como tal sobre o falante, um poder de fora. Esses dois pólos contraditórios irão servir de base para o desenvolvimento do nosso raciocínio.

Tomemos, pois, o discurso de um sujeito, situado historicamente, com o intuito de examinar as marcas desse sujeito no elemento contingencial que o limita, que o caracteriza, no espaço-tempo no qual ele se personaliza e em que, cercado pelo horizonte cultural, político, etc. de sua época, se posiciona e fala, e onde o poder das forças vigentes naquela confluência dada, entranha-se na linguagem que ele fala, que lhe fala (o sujeito não fala, é falado pelo código — Mac Luhan). Assim, todo ato de fala ou de escrita está submetido ao controle de um poder difuso que o marca de sobremaneira, fazendo arrastar nas palavras suas conotações contingenciais. O sujeito é pois reificado pela própria linguagem que, estando aberta às influências dadas, como um receptáculo de elasticidade ampla, recebe diversas inscrições e guarda no âmbito de sua natureza o exercício do poder. Segundo Barthes, é "a linguagem, e mais

precisamente a sua expressão obrigatória, a língua", o objeto onde o poder se inscreve desde toda a eternidade humana. "Assim por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação"[4].

Ora, considerando os discursos científicos, observamos que eles não operam um trabalho com a língua, mas com as idéias, com um determinado sistema que se serve da língua como meio de representá-lo. Sem atentarem para o esmagamento das palavras pelos conceitos vigentes na ideologia do sujeito histórico que as profere, toma a língua como tal; e a utilização do sistema lingüístico como tal implica num grau de sujeição a esse sistema.

Deslocamos, assim, a equação discurso científico é igual a discurso objetivo e passamos a denominá-lo de mais **subjetivo**, no sentido de ficar atado ao sujeito que o proferiu, de ficarem as palavras agrilhoadas ao limite histórico daquele sujeito. Não são "palavras aéreas" que possam alçar vôo até o sentimento de um outro ser, séculos à frente.

Mais **subjetivo** é portanto aquela realização lingüística marcada pelo momento sócio-cultural, sem transcendê-lo. Esse discurso é o que menos revela do sujeito como ser universal, com o que tem de comum com o homem ao longo da história da humanidade, daquele sujeito universal, substrato da lírica de que fala Nietzsche. É assim denominado, subjetivo, porque deixa entrever o perfil do sujeito do discurso apenas no que ele tem de comum com os homens do seu tempo, ou o que tem de pessoal, no sentido particular. Preso nessa redoma histórica, na realidade, sua visão de vida é a visão de um pedaço da vida, daquela que lhe é dada apreender. Esse não é o lugar de onde fala o discurso poético:

"A literatura é o lugar que nos permite ouvir a língua fora do poder"[5], nos diz Barthes do modo convincente, poético, claro, porque o poético é claro — ele chega direto, sem explicações, sem dicionário, sem lógica, ele instala uma verdade no ser.

"Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma resolução permanente da linguagem, eu a chamo quanto a mim, literatura"[6].

Avaliando a natureza do discurso literário face a outros discursos, observamos uma dinâmica de linguagem que advém de seu caráter criativo (o que inclui utilização de recurso da logopéia, sustentado pelos recursos de melopéia e fanopéia) e por se tratar de uma linguagem que tem como objeto de seu interesse a própria linguagem, o **real** da linguagem. Cria-se, assim, digamos, uma sobrelíngua que desaloja a camada de poder e alienação que se cola à língua; é aí que a linguagem "trapaceia" a língua e se encena, e numa verdadeira **dramatização lingüística** (recursos expressivos, jogos, etc.), a literatura se faz numa permanência de escritura **atualizada** no tempo.

Modernamente teorizou-se bastante sobre esse caráter de **atualização** do discurso literário, sob terminologias diversas, tais quais: abertura, ambigüidade, imprevisibilidade, novidade que permanece novidade, etc.

O discurso literário, sendo o mais subjetivo no sentido de que aprofunda o auto-conhecimento, a revelação do eu na e pela linguagem, operando um mergulho no mais íntimo, no inconsciente do sujeito, será também, paradoxalmente, o discurso mais **objetivo**, ou seja, aquele onde a linguagem se apresenta mais **objetivamente** trabalhada, menos sujeita ao sabor das contingências históricas de um indivíduo

situado, ou de suas emoções a nível apenas particular. Será a linguagem dessitiada, mais especificamente desalojada, embora faça uso do referencial concreto de sua época, inclusive, da própria linguagem.

Assim, aquela escritura aparentemente mais subjetiva, nascida da fonte do desejo, dos anseios e fantasias mais íntimas de um sujeito, encontra na sua enunciação uma sobrevida que, malgrado as ocorrências dos ditames do saber local, se desloca numa linguagem atípica, atemporal, embora típica, marcada por estilo e temporalizada na estrutura da obra, no fechamento lingüístico da enunciação. Essa sobrevida, que advém do estilo, provém ainda de uma participação eclética da linguagem do artista, unificada pelo estilo, a qual, todavia, se supera como linguagem, como lugar depositário do saber, e do poder, e sobrevive ao próprio autor.

A literatura trabalha na margem do possível e ao impossível e esse descompromisso proporciona-lhe uma abertura de campo e uma liberdade exclusiva, desde que só a ela é dado dizer o real da própria linguagem, através da encenação do signo lingüístico.

Fica assim caracterizado o **mais subjetivo** e o **mais objetivo** entre os sistemas de linguagem. Convém, todavia, ressaltar que **objetivo**, no sentido absoluto, é um lugar utópico, ao qual a poesia visa como meta, almejando assim, a sua própria extinção, pois a mais pura objetividade é o silêncio.

A poesia se quer como lugar onde absoluto e linguagem se encontram: aquele ponto de construção da "linguagem essencial da poesia", no qual insistia Mallarmé: "linguagem como linguagem real" que dissesse a "verdade absoluta", a qual estava no nada. "O nada é verdade" (Mallarmé) e é também ser absoluto, desvinculado de tempo, lugar, coisa.

Daí seu ideal de poesia ser "a poesia calada, em branco"[7].

Friedrich, em estudo da lírica moderna, refere-se ao termo **Nada**, usado na lírica de Mallarmé e de outros poetas modernos, como "o mais negativo de todos os conceitos"[8], quando não se trata da negatividade, mas da afirmação do Nada, como absoluto, no sentido de outra amplitude do real. O Nada como princípio, origem, é o Tudo. Mesmo raciocínio ele utiliza quando diz que "o niilismo de Mallarmé pode ser entendido como conseqüência de um espírito que esvazia todo real para satisfazer sua liberdade criativa"[9]. A finalidade não é esvaziar o real (que real?), é preenchê-lo com uma linguagem que o dimensione num nível mais verdadeiro, mais belo: "Depois de ter encontrado o Nada, encontrei a beleza"[10].

A impessoalidade, a neutralidade supra pessoal do sujeito poético em Mallarmé é a **objetividade** a que nos referimos, é a verdade tão generalizada que se despoja de qualquer traço concreto e se torna idéia pura, a qual passa a existir na palavra poética por um processo de desconcretização dos objetos reais. Assim, o conceito flor, como idéia pura, é, para Mallarmé, poético precisamente porque sugere "uma flor ausente de todos os ramalhetes":

> *Je dis: une fleur!...musicalement se lève,*
> *idée même et l'absente de tous bouquets.*[11]

A objetividade absoluta inexiste, porém, em qualquer ato de linguagem, pois haverá sempre o recorte e o porte de um sujeito, velado ou não, assim como o silêncio almejado não pode ser alcançado, a não ser num gesto supremo — aquele de Rimbaud: chegar concretamente ao silêncio.

Um parêntese sobre Rimbaud: — as duas facetas de Rimbaud: parar de fazer poesia e fazer tráfico de armas são coerentes como ato de um único sujeito que se empenha

numa atividade de grande risco, abstraindo a conotação moral, de vivência intensa, clandestina, uma sobrevivência suicida, como a própria aventura de ser poeta. Ele deu continuidade a uma aventura vital no seu ser: viver o que pode extrair da vida, conhecer o seu lado negro, tirar dele seu sustento. Seria isento de pecado porque isento de hipocrisia.

A objetividade lingüística é, todavia, a meta paradoxal do percurso literário, como anti-meta, como projeto suicida, tática para negacear a língua, para fazê-la falar além da materialidade imediata.

A linguagem mais próxima da objetividade — desde que a objetividade extrema é o silêncio, o qual não é relativo a um sujeito — é a linguagem literária, e mais especificamente a da lírica. Não no sentido de apontar objetos, de cobrir exaustivamente o mundo, mas no sentido de fazer acontecer na língua daqui e de agora um aquém e um além utópicos (o Nada, o Absoluto, o Silêncio) que a impulsionam prospectivamente e a redimem com linguagem de um sujeito, submetido à língua como instituição social, detentora do poder, da imposição do dizer. O impulso criativo para essa realização plena de linguagem resgata a língua enquanto sistema, supera o próprio poeta enquanto sujeito histórico e ganha a história.

4 A SUBJETIVIDADE E A OBJETIVIDADE NOS GÊNEROS LITERÁRIOS

4.1 A LÍRICA

Com relação aos gêneros literários, consideraremos os traços tradicionalmente caracterizadores da lírica, associados à **subjetividade** como fundamento de uma **objetividade** subjacente. Assim, fusão sujeito e objeto, brevidade, intensidade expressiva, predominância do ilógico, do irracio

nal, fugacidade, presente intemporal, supressão do espaço, universalidade do objeto lírico, ausência de substância, acidentes, significado mais velado, tematização dos sentimentos do poeta, arte da solidão, etc..., são elementos expressivos da subjetividade lírica, a qual não negamos, mas apenas passamos a considerar como uma mediação até a **objetividade**.

Pela relatividade desses termos, observamos que a lírica processa, simultaneamente, uma subjetivação e uma objetivação, visando a um efeito final de **objetividade**. Emil Staiger, em determinado momento de seu raciocínio, exclui da lírica as duas categorias **subjetivo** e **objetivo**. De algum modo, nossa afirmativa inclusiva e a dele exclusiva se encontram.

> *No épico representa-se o corpo. Por isso na realidade épica as coisas se nos apresentam como mundo exterior. O mesmo não se dá na realidade lírica. Aí ainda não há objetos. Portanto não pode também haver ainda sujeito. Agora reconhecemos o erro a que nos conduzem os conceitos. Se a poesia lírica não é objetiva, não tem por isso que ser subjetiva. Se ela não representa o mundo exterior também não representa contudo o interior. O que se dá é que "interno" e "externo", "subjetivo" e "objetivo" não estão absolutamente diversificados em poesia lírica.*[12]

A diferença essencial é que Staiger trabalha a nível da representação e analisamos aqui a nível da figuração na linguagem de uma subjetividade e de uma objetividade.

Vimos que a literatura dribla o sistema de significação da linguagem porque nos desobriga de uma relação de reciprocidade com o real, e nos leva a uma aventura de palavras nas palavras. Nos gêneros, é a lírica que constitui a linguagem mais autônoma, menos referencial, mais aventura no verbo. Na descrição ou narração de um objeto, a linguagem se relativiza à situação temporal e espacial, no contexto ficcional, imaginário. Na lírica, pela ausência dessa referencialidade concreta, ela faz falar ela mesma. O próprio movimento criativo da linguagem desembaraça-a das coisas e leva-a a uma transcendência da linguagem na própria linguagem absolutizada, poética.

Mais **objetiva**, pois, é a elaboração de linguagem que a deixa mais depurada — mais palavra, menos linguagem —, eliminando os liames circunstanciais de tempo/espaço que a subjetivizam. A fusão lírica do sujeito/objeto é vista, assim, como um processo em que o sujeito absorve o objeto, subjetivando-o, e, pela força poética, criativa, elabora uma linguagem mais objetiva.

A subjetivação do sujeito lírico significa uma apreensão do real, ou do objeto, pela enformação lingüística, poética, nova, a qual o desintegra, momentaneamente, colocando em suspensão sua realidade imediata, tornada só palavras e o integra numa nomeação poética mais objetiva. Essa nova esfera, esse novo objeto surgido na e pela poesia, garante, porém, a existência do seu ponto de partida: o objeto original, porém, não mais aprisionado a uma situação espacial e temporal, a exemplo da flor de Mallarmé, ausente dos ramalhetes.

Friedrich descreve esse procedimento na lírica moderna com uma semântica que elimina o segundo momento, de emersão da realidade no poema. Afirma que a lírica moderna anula o objeto, tornando-o ausente, desconcretizando-o, o que, segundo ele, desvaloriza a realidade, operando uma fuga, uma transcendência vazia, porque também sem fundamento místico[13]. Ora, exatamente essa transcendência vazia (excelente conceituação de Friedrich) explica o procedimento di-

nâmico de retorno da palavra poética ao real. Esse além da linguagem poética não é uma realidade metafísica estrutura da que a acolhe. O além ou o nada da aspiração lírica é um além da linguagem-sistema e é o seu aqui e agora poético — o presente lírico.

O canto lírico liberta, pela nomeação específica, os objetos, coisas (sentimentos, idéias abstratos) de uma situação particularizada. Ao aproximar objetos distanciados e divergentes entre si, pelo poder de unificação da imagem, universaliza-os, num novo espaço ficcional. O nome assegura-lhes todo o sustento e o lançamento no tempo. Esse objeto recriado, embora tendo sido mediado por um sujeito, personalizado, se erige numa figuração nova, poética, inaudita que o faz vigorar em toda sua objetividade. Ademais, cabe ao poeta lírico enquanto sujeito se inclinar sobre um objeto — a língua — e o que resulta de seu labor é ainda linguagem, poesia.

A ausência de personagens — rosto, corpo, gestos, diferente do gesto único lírico ou dramático, numa causalidade temporal, e ainda indumentária —, a ausência de trama, seqüência, linha de ação, eventos, diálogos e situações extra-lingüísticas, adentro da própria realidade ficcional, pressupõem a inexistência de um contexto imaginário, de apoio, o que elimina a arquitetura, a topografia, que não se projetam no nosso *cadran* interior (tela mental), de modo delineado, como quando se segue as trilhas de uma ação de personagens. Em decorrência dessa ausência de fundamento — do quem, quando, onde da épica — fica ao leitor uma maior liberdade imaginativa para situar as palavras da poesia lírica, se as puder situar, pois a voz da lírica é mais um grito, uma emissão de palavras, quase sem amparo, sem referência.

Na lírica a palavra é sujeito-objeto. Na narrativa, a palavra é mais sujeito que fala os objetos; seu registro, porém, não significa **objetividade**, porque nada mais subjetivo que objetos arrumados num espaço qualquer e enunciado.

Ser objetivo é poder absorver sua subjetividade, sua "situação", e pela palavra fazer acontecer a realidade, esplêndida, surgindo do e no **nome**, emergindo do caos das coisas. Essa realidade é o próprio **eu**, como categoria dinâmica que abarca o dentro e o fora e está presente na totalidade do universo. Tornar seu ser objetivo é torná-lo objeto de canto, fazer dele uma nomeação universal: "...eis que chego à percepção / que andei vãos caminhos, que é preciso / retornar ao princípio, // ao ponto inicial que é o próprio eu, / que é aquilo que está dentro e que move / buscando direção"[14].

Marly de Oliveira, no poema VIII de *A vida natural*, faz referência a uma realidade concreta, mas que, pela transformação operada pela poesia, toda a realidade transcende ao imaginário e se desprende da referencialidade imediata e retorna iluminada. "Campo", "gado", "fazenda", "ar" estão situados e dessituados numa paisagem bucólica que no poema se universaliza e se objetiva. A lírica opera uma cristalização do objeto e a metáfora final é que lança toda a realidade concreta ao imaginário poético. De choque tudo é apenas linguagem: "Nestes gerais / vive-se mais, / eu penso comigo olhando o campo, / toalha desdobrada"[15].

Em *Contato*, a tônica é o processo de aprendizagem do ser de apreensão do real, da plenitude do real. Realiza uma ontologia do ser e um recobrimento do real pela poesia, no sentido de torná-la compreensível: "Aqui e agora a vida recomeça / das plantas, aves, nuvens cristalinas, / num

presente que vejo e não alcanço, / que sinto e não entendo ...", "Assim, se o que me é dado se me escapa, / ainda mais o real presente me escapa"[16]. O "divino real" que o poeta tenta atingir estará no silêncio que está em tudo ou em que tudo se transforma (cf. versos finais)[17] e é expresso pela poesia como forma de apreensão desse real. A postura do poeta é de humilde ser que está em processo de aprendizagem, mas que tem o poder de articular essa mesma aprendizagem, sendo ela expressiva do apreendido: "...sentir sem entender, / aquilo que se vê, / ou nem se vê, se a lira deste canto / é o real de um Real que não alcanço. //. O real de um Real que eu quase invento / à força de buscar na coisa viva / o sentido que a anima"[18].

Na lírica de Cecília Meireles um sujeito esfacelado, multifacetado, mas também impessoal — condição do poeta (cf. "Motivo", poemas de "O aeronauta") se expõe, se coloca nominalmente e nasce dos objetos, do mundo poético por ele criado. Os poemas de "O aeronauta" tematizam a existência de um sujeito aéreo ("não sou terrestre") que toca apenas de leve nas coisas terrenas: "Agora chego e estremeço. / E olho e pergunto, / E estranho o aroma da terra, / as cores fortes do mundo / e a face humana"[19] Esse sujeito poético expressa uma relação corpo/alma, num processo poético que dispensa toda materialidade que não seja a de linguagem, e intenta chegar numa essencialidade pura, também desligada de qualquer traço do indivíduo apenas como ser social, o que expressa objetivamente a condição do poeta como ser que liga pela palavra, fala, as coisas do céu e da terra: "Agora sei que este corpo, / insuficiente, em que assiste / remota fala, / mui docemente se perde / nos ares, como um segredo / que a vida exala // "E seu destino é ir mais longe, / tão longe, enfim, como a exata / alma, por onde / se pode ser

livre e isento / sem atos além do sonho, / dono de nada"[20]

A objetividade da lírica se apóia no significante, na sua pureza, sem o apoio imediato do significado. Pois quando vaza o significado, o significante já se impôs em sua concreticidade, já pegou o sujeito desprevenido. Daí a importância da "linguagem especial", obscura, da exemplaridade poética da linguagem de Mallarmé, que possibilita um deslizamento incessante do significado sob o significante. Na prosa, a frase acolhe o significado, orienta seguramente o significante, porém, na narrativa moderna de força lírica, a frase é desconstruída, o significante se impõe.

O alcance maior de objetividade é quando consegue depurar o objeto de seu peso de materialidade, à espera, inanimada (pela ausência de dinâmica do discurso). O olhar do sujeito, quando pousa sobre ele, subjetiviza-o, apropria-se pelo olhar amoroso, cumprindo as duas etapas do ato de amar — apropriação e devolução, e depois recoloca-o, repõe-no já como objeto iluminado, pelo vigor da palavra proferida: agora objetivado, tornado ele mesmo, após ter sido "interessado" (objeto de interesse, de desejo). A relação plena sujeito/objeto é um grau de objetividade. Ocorre-me, ao descrever esse processo, o poema de Cecília Meireles, "O principiante", em que o aluno que principia a escrever o nome é inserido por esse ato na ordem do universo, e a poesia faz memória dos atos originais. Com ele principia o poeta. A possível subjetividade desse ato na ordem poética torna-o arquetípico, objetivo, universal; "Sua mão mal se movimenta, / custa a escorregar pela mesa, / caracol no jardim da ciência, / desenrolando letra a letra / a obscura linha do seu nome. // Ah, como é leve o átomo puro, / e ágil o equilíbrio do mundo, / e rápido, e célere, o curso / do céu, do destino de tudo! // Mas na terra o pálido aluno / devagar escre

ve o seu nome"[21]. Em "Contato", pela postura de aprendiz, Marly de Oliveira acentua o caráter de atenção do sujeito que espreita o mundo, animando pela palavra o que está lá e é preciso dizer para florescer: "Considero o calado / vivo que anima cada coisa, atenta / à enorme realidade aqui suspensa"[22].

Considera-se o objeto de imitação da lírica, em primeira instância, o sujeito, seus sentimentos, experiências, seu "estado de ânimo", daí ser considerado o mais subjetivo dos gêneros. Todavia, esse sujeito é o poeta enquanto produtor de linguagem, sujeito que, pela postura criativa diante da linguagem, emerge em ocasião especial, resistindo ao esmagamento do inconsciente enquanto linguagem (Lacan), livrando-se da esfera padronizada do falante. Esse sujeito engendra, solta de si um objeto novo, feito de palavras, que é objetivo, e que contém em si o sujeito poético, o **eu** da poesia lírica.

Sentimentos do sujeito poético são pretextos, são amarras necessárias para se chegar a esse encontro do sujeito com a linguagem, ou seja, do eu consigo próprio, do eu com o Absoluto, o Silêncio, o Nada: "E eu já não dizia nada / pois só e puro / o silêncio, — e exato e claro"[23]. Desse encontro, o sujeito se transforma em linguagem, o que o identifica com o ser no sentido absoluto, o que é o máximo de objetividade possível no reino das palavras. O resto é silêncio.

A fusão lírica do sujeito com o objeto resulta numa elisão do sujeito e do objeto reais, autor e mundo, no registro de um objeto — a escritura poética, a qual contém um sujeito poético e uma ambição de silêncio.

Por ser uma linguagem mais metafórica e menos sígnica (mais livre do peso do significado), pode movimentar os referenciais e assim abarcar, sem necessidade de exaustão, a uma maior amplitudo do real. Consideremos, pois, a **síntese** lírica como princípio de **objetividade**, o registro de uma voz ou um traço que universaliza na palavra sem rosto, sem corpo, ou que tem como corpo a própria escritura poética.

4.2 A NARRATIVA

A narrativa é considerada mais objetiva porque realiza uma representação do mundo exterior e uma suspensão do sujeito à condição de observador e narrador do outro, na posição de fora. É caracterizado como o gênero mais objetivo, a partir de um distanciamento artificial operado entre sujeito e objeto, eu e mundo. Todavia, o objeto dado pelo sujeito, o mundo narrado, está todo ele eivado de subjetividade, ou seja, da presença do sujeito poético, nas marcas dos detalhamentos.

A narrativa moderna fragmenta-se em muitos centros. Considera-se que há aí um processo de **subjetivação**, de colocação do sujeito dentro da enunciação, expondo-se, não narrando eventos, mas dizendo do movimento íntimo do ser. Ora, é exatamente a narrativa tradicional, dita mais objetiva, a mais subjetiva, que mais deixa marcas do sujeito. A narrativa moderna, de natureza mais lírica, a exemplo de Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Virgínia Woolf, uma fase de Nathalie Sarraute, Judith Grossmann e outros, é exatamente menos subjetiva, voz mais descontínua. Não se trata, obviamente, dos conteúdos do sujeito trabalhados na seqüência narrativa. As reflexões nascidas da particularidade de cada um ganham um tratamento poético, lingüístico, um recobrimento literário, que vão lhe conferir uma nova

esfera de referencialidade. Certamente, que a má realização literária deixa a presença de material não trabalhado e conseqüentemente aprisionado a uma esfera apenas subjetiva e particular.

Do ponto de vista estrutural, uma maior continuidade da linha de ação da personagem mais facilmente coincide com uma maior presença velada do sujeito condutor. Quando há maior descontinuidade, maior pontilhamento lírico, há maior objetividade, ou seja, menos detalhamento, traço que registra a arrumação do exterior, segundo a ótica de um sujeito.

O objeto de enunciação na narrativa é o outro, via de regra, o mundo narrado, cercado pela linguagem, o outro vigiado. O sujeito narrador subjetiviza o outro, situando-o, envolvendo-o em acontecimentos e delineando-lhe um lugar e um tempo de ser, de acontecer. Esse outro que, em geral, é uma projeção do próprio sujeito, é movimentado de lá para cá, pelo poder da linguagem, e se delineia seu campo de atuação numa cerca lingüística, que o delimita ficcionalmente, selecionado-lhe esse ou aquele gesto, quando se trata de personagens, esse ou aquele ângulo, no caso de composição de cenários e espaços abrangidos, esse ou aquele *continuum* temporal, no desenrolar das ações. Como o objeto de imitação é o mundo, cindido do sujeito, se esse objeto está sob o reinado de um sujeito?

Na narrativa tradicional um sujeito, aparentemente indeslocável, que não se expõe, *in totum*, comanda a ação, porém, constitui várias máscaras, multiplica-se, multifacetado nas narrativas, com sua presença velada, pelo ato de narrar. Tudo é subjetivado, em tudo está presente o demiurgo desse mundo que ora surge. Sua ausência do enredo esconde-lhe, muitas vezes, o caráter de senhor absoluto

da enunciação, inclusive, escolha do ponto de vista. Certamente, que há uma possessão da escritura que poderíamos simplificar aqui, como a necessidade, a compulsão de escrever, na qual o processo não é servil ao projeto, havendo assim algo como um supra-comando, cuja natureza não nos cabe aqui explicitar. Na base de tudo, todavia, está o sujeito, em esferas diversificadas de estados.

A finalidade da narrativa é a **eloqüência**, ou seja, a própria narrativa, os espaços de silêncios são sugestivamente preenchidos de significados pela linha de continuidade do enredo; pretende-se cobrir o mundo com a linguagem. Essa porém é ação de um sujeito, o qual se identifica com sua palavra.

O romance, segundo Forster[24], conta uma estória e ele define a estória como uma narrativa de acontecimentos, dispostos em sua seqüência no tempo. A partir desse eixo — estória —, relacionamos os conceitos de contar, como coligação de forças: uma que provém da oralidade e outra como inscrição, registro, numa escritura. Daí as noções de **técnica**, **estilo** como elementos mais vinculados à narrativa.

A força com que nasce a estória está ligada ao **estilo**. Ao estilo liga-se a tensão criadora do artista em função do controle de sua linguagem, de elaboração interior, e cabe ao estilo sustentar a escrita como sobrevivente de si mesma: reter o efeito de sua ação mortífera, de aprisionar a palavra à letra. Se a palavra transborda na narrativa, é em decorrência de um trabalho de marcá-la com um traço que inclui nele a força da voz que ecoa do escritor, como seu ritmo interior. Há uma ressonância de frase no universo interior do escritor, que lhe serve de referência no trabalho de escrita e revisão.

Na narrativa, a linguagem estabelece os elos

entre as palavras, relevando funcionalmente os conectivos, elementos lógicos da língua que ganham dimensão na estrutura que o constitui, sustentando a linha de força de uma frase.

A técnica utilizada, ou o ponto de vista da narrativa, determinará uma relação de desprendimento ou de envolvimento; de pessoalidade — romance engajado — ou de impessoalidade; de impassibilidade, indiferença ou de romance autobiográfico. Na base, a relação sujeito/objeto, o artifício técnico de tendência à impessoalidade e afins corresponde à ausência do narrador da narrativa, abstendo-se de comentar, moralizar, filosofar.

Em Flaubert, há uma excelência de estilo, precursor das técnicas modernas, amplamente estudado e denominado de estilo indireto livre, que permite em *Madame Bovary* haver um narrador, pelo uso da 3ª pessoa gramatical e parecer ao leitor estar em ligação direta com a personagem, tal o grau de identificação operado, como que magicamente, pelo ponto de vista criado. Esse estilo advém menos da imparcialidade do que de uma capacidade de interiorizar e vivenciar a problemática da existência e da própria escritura. A noção de imparcialidade teria que ser re-conceituada para ser aplicada ao estilo flaubertiano. Sua imparcialidade equivaleria a níveis de subjetividade intensa numa dimensão do pensamento que pode chegar a um maior entendimento do **eu**, contrário às emoções superficiais do sujeito, também chamada de subjetividade. Vargas Llosa, em seu ensaio crítico sobre Flaubert *A orgia perpétua*, refere-se ao seu estilo como "maneira absoluta de ver as coisas"[25]. Esse seria o correspondente à sua imparcialidade.

Adentro de nossa proposta, a narrativa em Flaubert e, especificamente, *Madame Bovary*, é de uma objetividade

de exemplar, uma poética da escritura. Esta objetividade, porém, não provém dos conteúdos referenciais, ou seja, do mundo objetivo apresentado pela presença dos motivos associados e livres (segundo a terminologia dos formalistas russos) que compõem a trama e o cenário. Sua objetividade decorre de uma profunda subjetivação, de uma elaboração do material apreendido, aliada a uma visão estética do mundo superior à do homem de sua época.

A objetividade em Flaubert é uma questão de estilo que passa longe dos preceitos da escola literária realista. Ele joga com a natureza revolucionária de sua escritura, assim como aventura sua personagem — ser inquieto, revolucionário — em zonas proibidas, não só pelo sistema de regras sociais, mas também pelo risco mesmo que represente o viver intensamente. O assunto central em *Madame Bovary*, todos sabem, não é o adultério que fere as regras sociais, é sua exuberância, pululância de vida, seu desdém pelos valores que conduzem os homens como gado, pastando apenas. O aparecimento de um ser de exceção é a oportunidade de remover camadas de vida inertes e que dinamizam o pensamento da humanidade.

"Madame Bovary c'est moi" — eis uma frase de Flaubert que nos possibilita várias leituras, e é a chave de decifração da escritura literária, à qual Flaubert decicou sua vida. *Madame Bovary* é o livro, é a escritura, é a descoberta da vida — e isso é zona do proibido — paga-se com a vida. Na realidade, não se paga com a vida. O conceito de **pagar** é ainda mesquinho. Vive-se apenas e se dá a vida. O suicídio de Ema não é todavia um sinal de desistência, mas marca de uma impossibilidade. É um espaço de gozo no texto e não de purgação, catarse no sentido aristotélico; isso na camada mais profunda, mais provocativa da escritura de

Flaubert.

Madame Bovary é Flaubert porque é cada um de nós *Madame Bovary* é. É a identidade. A questão de identidade é elemento de uma grande riqueza interpretativa no romance de Flaubert. O suicídio é a grande recusa dele/dela a todo limite imposto e esse limite não é apenas o da sociedade, e sim o da própria vida. Madame Bovary se consome na chama de sua paixão e de sua avidez de vida, assim como Flaubert se consome na construção de sua escritura, como parte de seu ser. Em ambos (que é um só) há identidade intensa com a vida e conseqüentemente com a morte, pois quem vive os limites almeja a morte. A escrita é também um ato suicida:

> *Quando descrevi o envenenamento de Madame Bovary senti com tanto realismo o gosto do arsênico em minha boca, senti-me tão envenenado, que tive duas indigestões seguidas — duas indigestões reais, pois vomitei todo o meu jantar.*[26]

O que significaria esse depoimento, indício de subjetividade ou de objetividade? Esse tipo de questão é que invalida os conceitos de subjetividade e objetividade nos termos em que são utilizados, restritos à representação de uma realidade dentro e de uma realidade fora. Compreendemos também que a conceituação que propomos, em que a objetividade nasce de um "exercício" perfeito de subjetivação, apresenta variações e questionamentos, mas consegue resolver a questão fora da esfera imediata da "representação do real" e se insere num âmbito estético mais preciso, de criação da linguagem.

A objetividade de Flaubert é objetividade lingüística, proveniente de um acurado trabalho em busca da perfeição, no qual o ser se empenha maximamente. O estudo

do ser em *Madame Bovary* ultrapassa, assim, a análise da psicologia humana, que apenas toca em esferas do conhecimento humano mais difundidas, mal compreendidas e tornadas verdades populares. Infelizmente, poucos são os homens que ultrapassam a fronteira do conhecimento mais imediato e dimensionam em outra escala a realidade. Poucos também são os que retornam. É importante lembrar que Flaubert, escritor de uma escola realista, desejava sacrilégio para sua época — um Nada como fundamento de sua escritura. Um sustento só de palavras. Não há submissão da sua literatura ao real imediato e a traços psicológicos estereotipados em seus personagens. Leia-se muito, muito mais em *Madame Bovary*. Leia-se aí a problemática da própria escritura. Aí ele não é vassalo e sim rei. Ele criou o próprio real:

> *O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada, um livro sem elos exteriores, que se sustentaria a si mesmo pela força intrínseca do seu estilo, como a terra, sem nada que a sustente se mantém no espaço. Um livro quase sem assunto, ou pelo menos com um assunto quase invisível, se é que isso é possível. As mais belas obras são aquelas em que há o mínimo de matéria.*[27]

Podemos considerar esse ideal de Flaubert como o ideal de objetividade literária, que ele soube tão bem construir. Precisamos é saber ler na escritura a trama teórica-poética — da própria escritura.

Na narrativa, em geral, nas relações do sujeito com a obra de arte literária, ocorre o arbítrio do autor nos elementos que constituem a estrutura narrativa, a qual, por sua natureza, libera uma maior expansão e conseqüente presença das marcas do sujeito, seja conduzindo as situações, o enredo, fazendo reflexões, seja dando corpo às palavras, na caracterização de personagens, na localização de

espaço-tempo, enfim, criando uma referencialidade que relativiza a realidade criada pelo texto, e lhe dá uma feição mais subjetiva, de laços mais evidentes com o sujeito, sem anular, porém, seu caráter universal.

Quanto mais delineado o mundo, mais deixa transparecer a contingência de um momento histórico, que é o de um sujeito: o autor. O pano de fundo considerado mais objetivo é o mais subjetivo. Na estruturação da linguagem que se apóia na frase, destaca-se o uso de determinantes subjetivos, através de categorias gramaticais que expressam circunstâncias de tempo, lugar, companhia, enformadas por orações subordinadas que vão cercando o objeto, de pronomes demonstrativos e possessivos, e de artigos definidos, configurando situações relativizadas a um sujeito, o que confere o caráter mais subjetivo dessa linguagem.

Na narrativa do século XIX, por exemplo, temos na literatura de Machado de Assis: panorama da sociedade carioca do século XIX, indicações de ruas, tipos de casas, vestimentas de personagens, gestos, hábitos — alguns típicos — que compõem uma visão dita objetiva da sociedade. Por outro lado, vemos que um sujeito escolheu os detalhes, apresentou o recorte, acentuou a expressão dos olhos, a graça dos braços — partes do corpo que lhe são caras. Na formulação de frases, há uma possibilidade de se expandir, dizer mais do seu uso de linguagem e de como a linguagem lhe usa — registro de estilo de época.

No caso particular da narrativa moderna, a linguagem literária se independentiza cada vez mais, sendo mais contaminada pela lírica, assumindo, muitas vezes, maior objetividade lingüística.

A essência da obra de Clarice Lispector, por exemplo, é lírica. Uma lírica especial, intrínseca, inerente

à estrutura do ser e do pensamento, mais perto dos poetas malditos. Leva-nos a percorrer na trilha da própria linguagem um lirismo a nível de um significante que resvala sempre, parecendo não dizer coisa alguma:

> *Seu pensamento mais apurado era ver, passear, ouvir. Mas seu tosco espírito, como uma grande ave, se acompanhava sem se pedir explicações.*[28]

A intensidade da lírica em Clarice está numa violência do lírico, como revelação do ser na linguagem. É um estado de ser ao nível das palavras. Sua narrativa exige uma leitura atenta, difícil porque aparentemente fácil, para que possamos seguir através de uma aparente simplicidade o périplo da experiência de viver.

O que diferencia o elemento lírico em Clarice e em Guimarães Rosa, é o que diferencia os chamados poetas malditos dos restantes dos poetas modernos. Há um labor na elaboração poética de Guimarães que exige inicialmente do leitor um entrosamento com suas inovações lingüísticas, porém, todas elas ressoam as variadas influências culturais. Apela para a memória, nos leva a uma leitura atenta ao trabalho lingüístico, às diversas reflexões e inflexões, tons, digressões, etc. A própria narrativa supre a carência do leitor, diz, informa, dá. É benigna, generosa. O lírico em Guimarães está inserido em contextos poéticos previamente tidos como líricos (a exemplo de *Manuelzão e Miquilim. As margens da alegria* e as situações líricas nas relações de Riobaldo e Diadorim, Riobaldo e Otecília); a lírica que está nas coisas e que ele põe na linguagem com todos seus recursos, realizando a máxima de Pound, "Literatura é linguagem carregada de significado"[29]. As raízes culturais estão presentes e os elementos da própria lírica tradicional são aproveitados e retrabalhados na linguagem narrativa.

O lírico e o não-lírico em Clarice estão misturados no sujeito e tocam uma zona de malignidade e de reticências. É obra para **iniciar** ou para **iniciados**, magnânime e terrível, nos obriga a caminhar numa área pantanosa para decifrar na leitura dos sinais inscritos na linguagem uma crítica à própria linguagem e uma espécie de apagamento cultural que traz a linguagem de volta a ela mesma, num nível de concreticidade da matéria linguística que conduz a um duplo ato de exaustão, do escritor e do leitor. A exigência e cumplicidade na narrativa de Clarice é tamanha que, ou se adere ao pacto e corre o perigo, ou se fica na superfície de seu texto. Porque se Guimarães nos diz "viver é perigoso" e nos coloca no centro desse perigo, ao acompanhar as ações e reflexões de Riobaldo (suas veredas do agir e do pensar), Clarice não diz, com aparente inocência, nos ameaça com esse perigo-vida. Se Guimarães questiona o bem e o mal e apresenta-os como dualidades, dialeticamente misturadas, e que o mal vige "nos esconsos do homem" e está "no meio da rua, no redemunho", a figuração do mal é, de algum modo, um fora (categoria de objeto) que se incorpora ao sujeito pelo pacto. Em Clarice o mal está enraizado no sujeito, como um veneno, como a pulsação da própria vida, como um traço da condição existencial, como algo que se confunde a nível do vivido com o próprio bem, não há fronteiras, há busca, revelações, é o desconhecido e é o mais conhecido. Há uma possibilidade do estudo da **malignidade** como elemento de apreensão do mundo na obra literária de Clarice Lispector. Há uma inocência "zarolha" nos seus personagens que é pura tática para colher o não dado, o que resvala na vida. A específica conotação da palavra **amor**, no conto "Amor", como parte da natureza do sujeito que quer emergir, é o núcleo temático que irá se estruturar em *A maçã no escuro*, onde o sujeito se arrisca a tocar no Proibido, conhecer o avesso das coisas, penetrar nas trevas, revivendo a queda, no sentido contrário.

> *Depois, como agora, o que Martim sentado experimentava era uma orgia muda na qual havia o virginal desejo de aviltar tudo o que é aviltável; e tudo era aviltável, e esse aviltamento seria um modo de amar. Estar contente era um modo de amar; sentado, Martim estava muito contente.*[30]

A ausência de estrutura dramática, na obra de Clarice nos rouba o alívio da catarse. Em *A hora da estrela*, há catarse na trama da estória de Macabéa, mas não há na de Rodrigo. Alívio com o qual nos presenteia Guimarães Rosa, com uma catarse motivada, repondo a poeira levantada por todas as digressões filosóficas de Riobaldo em dueto com suas ações. Na leitura da narrativa de Clarice persiste um vazio não preenchido, um intrigante questionamento sobre a escritura e a vida que nos atravessa o corpo e o pensamento. Uma inquietação física, à semelhança das muitas que sentem seus personagens, e um "envenamento" espiritual que inquire as direções.

> *Mas como chamar de sofrimento o fato dele estar passando pela verdade da Proibição como pelo buraco de uma agulha. Como poderia ele sequer revoltar-se com a verdade. Ele era a sua própria impossibilidade. Ele era ele. A esse ponto de grande angústia tranqüila ele chegou: aquele homem era a sua própria Proibição.*[31]

Há no conjunto de obra de Clarice Lispector uma verdadeira topografia do corpo, como elemento básico para realizar o auto-conhecimento. Em *A maçã no escuro*, Martim, ao re-iniciar o caminho do homem e da linguagem, re-encena os gestos quotidianos, a exemplo de comer, beber, olhar,

andar, como pela primeira vez, à semelhança de alguém em quem se houvessem apagado do cérebro os estímulos automáticos e passasse a perceber as coisas por sensações físicas novas:

> *Até que, afortunadamente, percebeu que a criação do mundo estava lhe dando cólicas.*[32]

Em *A cidade sitiada*, Lucrécia Neves experimenta seu corpo no exercício de se fazer estátua — paralisar o corpo, numa rigidez de morte para surpreender aí o acontecer da vida — e sente no seu ser que desperta para o sexo a ressonância da dinâmica e apelo da cidade com a qual ela se identifica. O questionamento e a percepção atenta dos gestos, numa postura lírica, do eu que se contempla, em interação com a cidade, sitiada, constituem o cerne da narrativa, que é mais o pensar sobre a ação do que a ação propriamente dita.

> *Que sujo caminho era percorrido na escuridão até os pensamentos rebentarem em gestos.*[33]

Rodrigo narra Macabéa *paripassu* a uma tentativa de explicar seu corpo, que dói, que parece inacabado. O que o aprimora, todavia, é o conhecimento do próprio corpo que em Macabéa é difuso, tosco.

> *Macabéa, esqueci de dizer, tinha uma infelicidade: era sensual. Como é que num corpo cariado como o dela cabia tanta lascívia, sem que ela soubesse que tinha? Mistério.*[34]

Essa "maneira absoluta de ver as coisas" presente no estilo de Clarice Lispector é que lhe confere objetividade, numa linguagem toda feita de abismos porque constituída a partir do mergulho mais ousado do ser. "...Escrever é uma maldição...mas uma maldição que salva"[35], disse Clarice, numa crônica. "Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer "realidade"[36], Rodrigo declara ao informar ao leitor de que irá relatar a história de Macabéa. Podemos ainda lembrar umas palavras de Rodrigo, válidas para identificar o trabalho do poeta que é de buscar no limite do seu **eu**, lá onde ele pode encontrar o outro, o **tu**, o grito que é seu e que redime, em algum nível, o ser humano:

> *Porque há o direito ao grito. Então eu grito.*[37]

A objetividade lingüística da lírica suplanta, pois, a sua visão mais imediata, de um sujeito que se canta, como elemento que lhe confere caráter de maior subjetividade. A expansividade da narrativa revela na face das circunstâncias e dos circunstantes uma maior subjetividade lingüística, que desaloja a idéia de presença imediata do mundo (objeto), no corpo da escritura, como característica de maior objetividade.

Cada vez que a língua encontra pouso numa referência mais concreta, mais ela perde em objetividade lingüística e ganha em subjetividade, ou seja, em linguagem submetida a um sujeito, por sua vez sujeito a reflexos das coisas e circunstâncias e à estrutura da língua como tal.

Concluímos, portanto, que a lírica, em princípio, pelo seu trabalho com a linguagem, é mais objetiva e a narrativa mais subjetiva. Chegamos, no entanto, a um nível de pesquisa em que não podemos imputar a um ou a outro gênero características exclusivas, quando eles se encontram misturados, e pensamos, então, que esse encontro com

a objetividade, como especificada, é proporcional ao encontro com a subjetividade, e o resultado é o que emerge na linguagem, independente da classificação tipológica.

RÉSUMÉ

Examen des relations du sujet et de l'objet,en référence au réel et à la littérature comme re-création du réel, au sens de "re-conceptualiser" les catégories de subjectivité et d'objectivité dans les genres littéraires. L'analyse de ces catégories est faite dans une coupe qui les situe dans les systèmes de langage,en suivant le raisonnement qu'il y a une plus grande objectivité linguistique de la littérature, en tant qu'art du langage, par rapport aux autres systèmes qui utilisent la langue comme véhicule.

Parmi les genres littéraires, on considère le "lyrisme" comme détenteur de l'objectivité linguistique la plus grande, du langage de plus épuré, tandis que la narrative, de par ses liens référentiels et les détails de fondement du langage, serait plus subjective. On met, cependant, l'accent sur le fait que le degré de travail linguistique de chaque oeuvre littéraire peut lui conférer une objectivité plus grande, indépendante du genre où elle serait classée.

NOTAS

1 Esse assunto foi analisado num capítulo da dissertação de Mestrado. Cf. HERRERA, Antônia. A arqueologia do sujeito no espaço da obra. In: __. *O retorno da História*; a dimensão arqueológica da obra literária. UFBA, Mestrado Letras, 1980, Cap.II, p.64-113.
2 ADORNO, T. Discurso sobre lírica e sociedade. In: LIMA, L.Costa,org. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975, p.343.
3 NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia*. Lisboa, Guimarães, 1973, p.57.
4 BARTHES, R. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 1978, p.13.
5 Ibid., p.16.
6 Ibid., loc. cit.
7 MALLARMÉ apud FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978. p.118.
8 FRIEDRICH, op. cit., p.125.
9 Ibid., loc. cit.

10 MALLARMÉ apud FRIEDRICH, op. cit., p.116.
11 MALLARMÉ apud WELLEK, R. *História da crítica moderna*. São Paulo, Herder, EDUSP, 1971. V.4, p.440.
12 STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1972.
13 FRIEDRICH, op. cit., p.116.
14 OLIVEIRA, Marly de. Contato, XXIII. In:__. *Contato*. Rio de Janeiro, Imago, 1975, p.39-40.
15 Id. A vida natural, XVIII. In: op. cit., p.63.
16 Id. A vida natural I. In: op. cit., p.51.
17 "...e de onde estou contemplo em desamparo / o êxtase puro, o vasto / império do que vive sob a grave / jubiloso silêncio que há em tudo, / ou se transforma em tudo nesse tudo". Ibid., p.52.
18 Id., A vida natural XXIII. In: op. cit., p.95.
19 MEIRELES, C. O aeronauta, Quatro. In:__. *Obras completas*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1967. p.451.
20 Id., Um. In; op. cit., p.449.
21 Id., O principiante. In: op. cit., p.163.
22 OLIVEIRA, Contato, XIII. In: op. cit., p.28.
23 MEIRELES. O aeronauta, Nove. In: op. cit., p.455.
24 FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre, Globo, 1969, p.69.
25 LLOSA, V. *A orgia perpétua*; Flaubert e "Madame Bovary". Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979.
26 FLAUBERT apud WELLEK, op. cit., p.9.
27 Ibid., p.9-10.
28 LISPECTOR. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro, INL, 1949, p.94.
29 POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo, Cultrix, 1970, p.32.
30 LISPECTOR. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974, p.22.
31 Ibid., p.134.
32 Ibid., p.139.
33 Id. *A cidade sitiada*. Op. cit., p.79.
34 Id. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1981, p.73.
35 Id. Escrever. In:__. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1974. p.191.
36 Id., *A hora da estrela*. Op. cit., p.22.
37 Ibid., p.18.

INTENÇÃO, ANTI-INTENÇÃO E SEU ULTRAPASSE: AS TRÊS MARGENS DE UM RIO

Francisco Ferreira de Lima

Universidade Estadual de Feira de Santana
Universidade do Estado da Bahia

R E S U M O

O trabalho procura demonstrar que as correntes críticas que defendem a intenção do autor como único caminho para uma abordagem dita correta da obra literária, assim como aquelas que se detêm nos aspectos puramente formais, não formularam respostas satisfatórias porque, dedicando-se exclusivamente ao autor ou à obra, perderam de vista o leitor. A partir daí, baseando-se nas novas formulações da assim chamada Estética da Recepção, o trabalho mostra que o resgate do leitor e a obra literária, vista agora como um elemento de um processo de interação comunicacional, podem produzir, para além daquelas correntes, novas e instigantes respostas.

A PRIMEIRA MARGEM: O BANIMENTO DO AUTOR

Wimsatt e Beardsley, em um ensaio famoso[1], hoje de leitura obrigatória dada a importância que ele assumiu face à discussão intencionalidade/não intencionalidade em arte, propõem o seguinte problema: um crítico ao ler "The Love Song of J.Alfred Prufrock", de Eliot, deparando-se com o verso "I have heard the mermaids singing, each to each", que para qualquer leitor acostumado com a obra de John Donne soaria familiar, teria duas possibilidades para resolver o impasse. A primeira, aproveitando-se do fato de Eliot estar ainda vivo, seria a de escrever-lhe uma carta perguntando se tal alusão fora consciente. Caso a resposta fosse afirmativa, o poeta teria ainda que explicar o que efetivamente pretendia com alusão tão clara. Essa seria, nessa pos

sibilidade, a única maneira de conseguir-se elementos para uma leitura "correta" e não-arbitrária do poema. Os autores do ensaio, propositadamente, não deixam entrever como se resolveria tal situação ante a infelicidade de se estar tratando de um poeta morto, de modo a fazer crer que tal perspectiva, além de reduzida eficácia, depende, antes de tudo, da providência divina, aliada do crítico em busca da voz autoral.

A segunda possibilidade, que é a defendida pelos autores, seria a de primeiro se perguntar se há algum sentido ou importância no fato de que a alusão fosse ou não consciente. Porquanto o poema, depois de escrito, já não é mais domínio do autor; é, antes, coisa pública e, como tal, é autônomo. Decorre daí que só é possível abordá-lo através de uma indagação objetiva. Esta indagação seria uma exegese dos elementos internos do poema que por si só dariam conta de sua poeticidade, por assim dizer. Sendo esses elementos suficientes ao poema, sua abordagem prescindiria de quaisquer referências a recursos "externos", que lhe poderiam acrescentar, no máximo, algo da biografia ou da psicologia do autor, mas não explicariam a "essência" do poema.

O problema e as possibilidades de solução nos colocam no centro de uma discussão que de há muito envolve correntes opostas, no interior da produção teórica, sobre o modo de analisar a obra de arte literária.

É no romantismo, na recusa aos padrões estéticos normativos impostos pelos preceptistas e gramáticos, que se atribuíam o direito de definir por suas regras e normas o que era e o que não era artístico[2], que a idéia de intenção autoral toma corpo. A tese de que só o autor pode explicar sua própria obra ganhou tanto prestígio que se transformou em um modelo impositivo tanto ou maior quanto aquele que

ela pretendia combater. Malgrado os esforços de Flaubert, que já em 1864 se perguntava do porquê de não haver uma crítica que se preocupasse com a obra em si[3], a tese da voz autoral ultrapassou incólume os tempos, a ponto de, em 1980, mais de século depois da ansiosa pergunta de Flaubert, P.D. Juhl publicar um livro em que tenta revitalizar e dar dignidade à tese romântica, posta sob suspeição nas primeiras décadas deste século por Eliot, que, nessa época, já dizia que "a crítica honesta e a sensibilidade literária não se interessam pelo poeta, e sim pela poesia"[4].

Eliot, que pregava uma poesia feita com "exatidão, precisão e clareza na descrição", advogava uma crítica que também partisse dessas premissas, isto é, que ao invés da subjetividade da autoridade romântica, usasse o mesmo rigor com que é criada uma obra. Nesse sentido, podemos dizer que Eliot é um dos precursores da chamada crítica objetiva, que, mais tarde, nos Estados Unidos, passou a intitular-se *new criticism*, para diferençar-se de outras correntes que faziam crítica "externa", isto é, que levavam em conta dados biográficos, psicológicos, históricos na análise de uma obra.

Com este rápido quadro, supomos ter situado o espaço em que se dá o confronto entre as duas correntes. A partir do problema proposto por Wimsatt e Beardsley, temos a defesa dos postulados do *new criticism*, e a conseqüente rejeição da tese intencionalista. Como, apesar de seus percalços, o *new criticism* é, sem dúvida, um dos mais fecundos movimentos teóricos deste século, faremos uma breve exposição dos seus principais postulados com o objetivo de mostrar porque ele recusa a intenção autoral como elemento essencial na abordagem da obra. Em seguida discutiremos as teses favoráveis à idéia de intenção autoral, e, por fim, de

monstraremos que já é possível superar esta dicotomia com a tese desenvolvida principalmente pelos teóricos da estética da recepção, que vêem a obra literária enquanto instauradora de um processo comunicacional.

É apenas em perspectivas operacionais, metodológicas que os defensores e opositores da tese intencionalista se distinguem. Em profundidade, os dois situam-se no pólo da estética. Vejamos como isso se dá, primeiramente, no *new criticism*.

Este movimento, de modo intolerante, eliminou do seu campo de ação qualquer coisa que pudesse indiciar referencialidade, em favor da crítica interna, que buscava uma articulação dos elementos da obra. Ora, o primeiro grande entrave para o movimento, entrave criado por seus próprios cultores, pois que recusavam qualquer aproximação com as ciências para não sucumbirem em "positivismos", era o de ter um frágil e simplista conceito de linguagem: enquanto a linguagem da ciência seria transparente, a da poesia seria polissêmica. Daí a ênfase na metáfora, na ironia, no paradoxo, na tensão, etc. Mesmo nos comentários mais argutos de Wimsatt, por exemplo, não se aprofunda o conceito de linguagem. Assim, ao expor o método analítico do *new criticism*, Wimsatt o define da seguinte maneira: "A prova interna é descoberta através da semântica e da sintaxe de um poema, através das gramáticas, dos dicionários, de toda a literatura que é a fonte de dicionários, através, em geral, de tudo que forma a linguagem e a cultura"[5]. Além de ser uma definição tautológica, toda a perspectiva analítica se dá no plano do sintagmático, sem qualquer referência ao inconsciente, como se a obra fosse uma criação puramente racional.

Não é à toa que ao falar da função da crítica, Wimsatt diz que "a função da crítica objetiva, feita através

vés de descrições tão aproximadas quanto possível dos poemas, ou por diversas apresentações de sua significação, é a de auxiliar os leitores a atingir uma compreensão intuitiva e completa dos poemas"[6]. De imediato, sentimo-nos diante de um paradoxo: se a crítica é objetiva, e se através da cena sintagmática todos os elementos do poema podem ser reunidos, de modo a dispensarem quaisquer outros recursos, que serão sempre vistos depreciativamente como fatores "externos" à obra, por que a compreensão será intuitiva? Não será porventura aqui que o *new criticism* cai no mais deslavado esteticismo Crociano para quem "o fato estético resida na intuição ou parte privada da arte"[7]? Com efeito, Wolfgang Iser, ao fazer um breve comentário acerca do *new criticism*, fornece elementos para que pensemos assim. Ele mostra, por outro caminho, que, ao separar técnica artística de suas funções pragmáticas, tornando-as um fim em si mesmo, esse movimento aproxima-se sensivelmente do ideal clássico de harmonia. Iser assim conclui baseado no fato de que, para o *new criticism*, o poema seria tanto melhor quanto mais difícil fosse o trabalho de organizá-lo em um todo. Esse todo daria a idéia de equilíbrio e conseqüentemente de harmonia entre suas partes. Essa separação é de fato antevisada por Brooks, que lamentava não poder responder, pelas limitações da própria metodologia, à pergunta que ele se fazia: "É possível existir uma crítica objetiva e convincente que, abordando a obra literária pela análise do estilo, possa, através disso, atingir seus aspectos mais gerais?"[8]. Evidentemente, com o seu anticientificismo declarado e a recusa a qualquer forma de referencialidade que o poema pudesse conter, é impossível encontrar resposta para tal pergunta. "Assim aparece, sem surpresa, uma espécie de mitificação do poema, lugar de conciliação ou reconciliação da realidade humana dividida e

indiretamente uma mitificação do exercício crítico através do qual se oficia esse poder teofânico do ato poético"[9]. A mitificação do poema e da crítica levará o método a uma prática, de certo modo, redundante e reducionista, pois que, ao enfatizar sempre os mesmos elementos como a ironia, o paradoxo, a metáfora, a tensão, a obra estudada apresentará inevitavelmente o mesmo tipo particular de estrutura, "aplicável" a qualquer outra.

Keith Cohen mostra como nos Estados Unidos, pelo fato de o método ter-se transformado em um conjunto de regras, foi fácil a passagem para uma atividade puramente mecânica de "análise" de obras literárias. Com a difusão em larga escala, auxiliada pelo descrédito em que se encontravam as outras correntes críticas, principalmente o marxismo, que ainda se prendia à caduca teoria do reflexo, o *new criticism* passou a ser utilizado de maneira superficial. Isso se deu de tal modo que o próprio Tate, um dos arautos do novo método, taxou-a de "crítica autotélica"[10](aquela que, com pretensão de falar de um dado objeto, não fala senão de si mesma), devido à irrelevância das análises publicadas que, agora, não tinham outra preocupação senão de fazer uma descrição dos elementos presentes no poema, o que resultava apenas em uma aglomeração de dados.

É evidente que o *new criticism* trouxe contribuições. A crítica anterior a ele era ainda muito mais esteticizante, na medida em que o crítico limitava-se apenas a descrever, com metáforas horripilantes, os efeitos nele despertados pela obra. O movimento teórico americano trouxe a idéia e a prática de *close reading*, isto é, o ato de debruçar-se sobre o texto para dissecá-lo, sem entretanto, ultrapassar o ideal estético clássico de, depois de reunida a obra em um todo harmônico, vê-la em sua função pragmática. Mas isso seria exigir demais de uma corrente teórica que con-

tribuiu definitivamente para elevar o nível de indagação crítica em todo o mundo. É claro que, com a sua intransigência, sofreu os dilemas daquilo que é comum a uma metodologia que se pretenda absolutizante. Como diz Cohen: "qualquer método exegético minucioso corre sempre o risco de que se tomem os instrumentos do método, destacados de seus fundamentos, como se fossem o próprio método"[11].

Esses aspectos rapidamente esboçados são suficientes para colocarmos a questão central que nos interessa. Com a preocupação de levantar e articular os elementos internos da obra literária, o *new criticism* pôs de lado a ênfase sobre o significado imanente que a obra poderia ter. Nesse sentido, é verdade, houve um grande avanço. Até então, desde a estética clássica, a grande tarefa a que se impunham os analistas era a de resgatar, descobrir um sentido oculto no texto. Influenciados por Eliot, com sua teoria de impessoalidade em arte, os *new critics* rejeitaram, de imediato, qualquer possibilidade de conexão entre aquilo que a obra significava e o que o autor pretendeu dizer. Para o movimento, o significado de uma obra é o resultado da articulação de seus elementos internos que por si só seriam suficientes posto que, tal obra, é um objeto autônomo. Como já mostramos, com exceção do grupo de teóricos que formulou os principais postulados do movimento e conseguiu realizar algumas análises argutas, o grosso das análises feitas por epígonos não passou de levantamentos de figuras recorrentes em obras de um mesmo autor ou de diferentes autores. Assim, uma questão que de início parecia extremamente fecunda — se a obra tem um sentido em si e se este tem a ver com a intenção do autor —, foi completamente escamoteada, abrindo espaço para uma crítica vigorosa, que se recusava a ver a tarefa analítica como mero levantamento de figuras e que reintroduzia

a idéia de sentido, de significado da obra.

A menos que estejamos enganados, o teórico que sistematizou a idéia de significado da obra decorrente da intenção do autor, nesta época de crítica formalista, foi Hirsch, e mais recentemente, reformulando inclusive algumas das teses de Hirsch, P.D.Juhl. Comentaremos a seguir suas principais teses.

A SEGUNDA MARGEM: A INTENÇÃO DO AUTOR

A tese central de Hirsch é a de que o único critério para uma interpretação correta de uma obra é descobrir a intenção do autor. Somente assim será possível fugir da interpretação arbitrária e da falta de objetividade que caracterizam a crítica em geral. Segundo Hirsch, uma obra pode ser entendida de diversas maneiras, pois esse entendimento é limitado apenas por aquilo que ele chama de *principle of sharability*, isto é, uma obra pode ser entendida até no limite em que seus leitores possam partilhar os códigos nela contidos. Nesse sentido, para Kirsch, uma obra pode conter ou permitir diversas leituras. Apenas nesse sentido. Porque, segundo ele, se observações sobre o significado de uma obra devem ser objetivas, de caráter científico, e não apenas oportunidade para expor opiniões, fantasias e preferências particulares, é preciso, então, buscar um critério que possibilite uma e apenas uma interpretação correta: a intenção do autor. Por causa da inobservância deste critério aliado ao banimento a que foi imposta a opinião autoral é que, segundo Hirsch, não há um consenso geral sobre o significado de grande parte de obras literárias, ficando, tais obras situadas em uma verdadeira Babel interpretativa[12].

Para justificar sua tese, Hirsch estabelece duas categorias iniciais: as noções de significado (*meaning*) e

significação (*significance*). Para ele, significado é "aquilo que é representado por um texto; aquilo que o autor quis dizer pelo uso particular de uma seqüência de signos: é aquilo que os signos representam"[13]. Enquanto a significação é "a relação entre o significado e uma pessoa, ou uma situação, ou uma concepção, ou qualquer coisa imaginável"[14]. Ademais, para Hirsch, o significado é algo imutável, pois se se admitisse que o significado pudesse se transformar, então não haveria "maneira de descobrir a Cinderela entre todas as competidoras"[15]. Entretanto, mesmo determinado, o significado verbal não é suficiente para dar conta da globalidade significativa da obra. Ele precisa de uma "força discriminadora" que o explicite, e essa força é a intenção do autor. Assim, conclui Hirsch, a intenção do autor é a única norma discriminadora pela qual pode-se chegar à interpretação correta de uma obra. Se isso não acontece com mais freqüência, é porque os analistas confundem significado com significação.

P.D.Juhl, em seu livro *Interpretation — An Essay on Philosophy of Literary Criticism*, revela-se um ardoroso defensor da tese intencionalista. Começando seu livro com uma crítica à teoria de Hirsch — discordando de sua tese principal, a de que a intenção autoral seja a única norma discriminadora para atingir o significado de uma obra —, Juhl acaba por aproximar-se tanto do seu mestre que, parece-nos, suas diferenças se limitam apenas a variações terminológicas. Juhl propõe que intenção autoral não seja a única norma, isto é, que a apreensão do significado de uma obra se estabelece não por intenção como norma discriminadora mas por **uma conexão lógica** entre intenção autoral e significado. Em outras palavras, qualquer tarefa analítica que o crítico se imponha — mesmo que seja o mais ferrenho opositor da tese intencionalista —, estará sempre, mesmo que

implicitamente, estabelecendo uma conexão com a intenção do autor. Nas palavras do próprio ensaísta: "parece, então,que todos os tipos de evidência que buscam o significado de uma obra têm algo em comum: são todos tipos de evidência da intenção do autor, são tipos de evidência daquilo que a obra significa **porque** são tipos de evidência daquilo que o autor quis dizer"[16]. Vejamos rapidamente que tipos de evidência são esses.

Dentre as críticas que Juhl desenvolve contra os opositores da tese intencionalista, e mesmo contra Hirsch e sua tese de significado verbal imutável, está a de concepção (do funcionamento) da linguagem. Para ele, é fundamental levar-se em conta a distinção, que se encontra em Austin, entre emissão (*utterance*) e sentença. Enquanto esta pode ser tomada em em abstrato, nas "convenções públicas de uso", aquela só se realiza em uma situação particular, como ato de fala, do qual, a sentença é apenas um de seus componentes. Para que o ato de fala se realize com sucesso é preciso que contextos lingüísticos e não lingüísticos interfiram, de modo a fazer com que a intenção dos agentes envolvidos na situação comunicacional seja melhor e amplamente entendida. A partir daí, agora por conta própria, Juhl extrapola e diz que "explicar o fato de um autor usar uma dada sentença, é explicá-lo em termos de motivo, razão ou intenção do agente"[17]. Assim, ao lermos uma obra literária, pelo fato de estarmos diante de uma cadeia de emissões, estamos — paralelamente ao processo de percepção do significado, e decorrente deste — indo ao encontro da intenção do autor. Poderíamos dizer que Juhl não percebe a distinção entre relação **simétrica** em um ato de fala numa situação comum e a assimetria que ocorre na relação entre obra e leitor, entretanto sigamos apontando suas evidências.

Além da dualidade emissão — sentença, Juhl aponta a de coerência e complexidade da obra. Ele afirma que, ao analisar uma obra, o analista sempre chama atenção para a coerência dos elementos da obra e para a complexidade com que tais elementos foram organizados. Ora, ao proceder assim, diz Juhl, o analista não está chamando atenção senão para a provável intenção do autor, pois que este, ao produzir sua obra, tinha em mente uma dada intenção — e não outra qualquer — com aquela estrutura organizativa. Se é assim, então não há incompatibilidade entre tese intencionalista e evidência interna. Com efeito, Juhl afirma que é perfeitamente possível abordar uma obra através de seus elementos internos e "explicar adequadamente seus detalhes, mesmo que seja improvável que o autor tenha pensado em todos eles ao escrever. A idéia de que estes detalhes não são intencionais é decorrente da confusão comumente feita entre **intenção** e **planejamento**"[18]. Embora não seja usual nas exposições de suas teses o autor socorrer-se de exemplos (ficamos com a impressão, no decorrer da leitura, que elas devem ser tomadas como verdades consabidas), neste caso ele diz que, quando o analista recorre a categorias como alusão ou ironia, para dar conta da coerência e/ou complexidade, ele, o analista, está recorrendo a uma percepção correspondente já desenvolvida pelo autor. E dá o exemplo seguinte: por muito tempo, *A Portrait of an Artist as a Young Man*, de Joyce, foi lido como um livro altamente sério e circunspecto. No entanto, quando surgiu *Ulysses*, com sua carga mortal de ironia, todos os críticos releram *A Portrait...* buscando ironia, a ponto de hoje não haver um único estudo sobre Joyce que não fale de ironia nesta obra. O exemplo é ilustração da pergunta implícita no texto de Juhl: pelo fato de os críticos não terem descoberto logo a ironia, isto significa que ela não

estivesse presente na obra? Formulando argumentos para responder a pergunta, ele introduz a segunda parte de sua tese principal: se a ironia estava lá e os críticos não a perceberam é porque **existe uma única leitura correta de uma obra** e outras incorretas e/ou parciais. Conseqüentemente, a única maneira de ler-se corretamente uma obra é estabelecer uma conexão lógica entre seus significado e a intenção do autor.

Juhl utiliza ainda vários outros argumentos em favor de sua tese. Permitamo-nos, pela impossibilidade de comentar todos, enfatizar apenas dois outros, um dos quais, a nosso ver, particularmente problemático. O primeiro é a afirmação de que "considerações estéticas, quando não constituem evidência da intenção do autor, não são decisivas mesmo quando a evidência da intenção comporta duas interpretações diferentes"[19]. O que poderia ser uma argumentação fecunda em termos de crítica à estética, reduz-se, mais uma vez, a um comentário pragmático em favor daquilo que se quer defender. Seria, de qualquer modo, algo inusitado esta crítica, pois que, parece-nos, a perspectiva de Juhl, por mais que ele se esforce em torná-la objetiva, deixa entrever um ranço estetizante subjetivista. Vale perguntar quem garante que, ao elaborar sua análise em termos de intenção autoral, sem a preocupação de demonstrar o percurso realizado, o analista, a propósito de estar falando da obra e da intenção do autor, não estará fazendo aquele percurso que Hirsch chamava de palco para exposição de opiniões, fantasias e preferências particulares? Entretanto, como não é momento ainda para objeções, passemos ao último argumento que selecionamos e que deixamos para o final exatamente pelo teor de controvérsia que ele pode causar. Diz o ensaísta que "a distinção entre o narrador e o autor de uma obra não é suficiente

para se afirmar que seu significado não é aquilo que o autor pretendeu porque, aquilo que o narrador diz, é aquilo que o autor quer que ele diga, isto é, aquilo que o autor pretende que ele diga"[20]. Assim, demonstrados seus principais argumentos, ele arremata sua teoria com o que se poderia considerar um "fecho de ouro" do intencionalismo: "As afirmações de um autor sobre sua intenção constituem *prima facie* evidência para atingir-se um significado correto, quando mais de uma leitura é possível.(...) Mesmo quando rejeitamos as afirmações de um autor, levamos em conta traços textuais (e possivelmente outros trabalhos do autor, suas crenças gerais) para buscar evidência muito mais de sua intenção do que de sua afirmação explícita"[21]. Como dissemos, a crer-se em Juhl, é impossível fugir da intenção autoral. Por mais que se faça, ela estará sempre lastreando a tarefa analítica, como um fantasma desgarrado a assustar o infeliz estudioso de literatura. No entanto, é possível contrapor argumentos, a nosso ver mais sólidos, que vão além da dicotomia intenção/não-intenção pela nova perspectiva que apresentam da obra literária e de sua relação com o leitor. É ocasião então de, lembrando Guimarães Rosa, estabelecermos

A TERCEIRA MARGEM: O ULTRAPASSE DA DICOTOMIA

Wolgang Iser, em um livro fascinante pelo arrojo e coerência das posições ali expostas, em apenas uma tese, fornece elementos suficientes que deslocam a dicotomia intenção/não-intenção e a supera através de um novo questionamento. A obra literária, segundo ele, é um dos elementos de um processo de interação comunicacional, isto é, a obra literária só funciona, por assim dizer, no momento em que é lida, no momento mesmo em que o leitor a retira da estante

e a faz vibrar. Ora, como este parece ser um aspecto sobre o qual não paira dúvida, não faz mais sentido analisar-se apenas um ou outro agente do processo interativo, obra ou leitor; ao contrário, é preciso, agora, ver que fenômeno se dá nesse espaço de sombra que é a leitura. A primeira descoberta de Iser é que a leitura é o resultado de uma relação assimétrica, isto é, a obra se apresenta em sua camada sintagmática como algo fixo (nem de longe parecido com a idéia de imutabilidade do significado em Hirsch), enquanto o leitor, por estar histórica, social e culturalmente localizado, é extremamente variável, podendo de tal circunstância, brotar as mais diversas leituras, porque ler tem a ver com repertório, com conjunto de informações estocadas que agem como ativadores do processo de constituição do significado. O texto, todavia, tem mecanismos (e todo texto os têm) reguladores desse processo. O mais importante deles é o "leitor implícito", um espaço virtual a ser ocupado pelo leitor real. Evidentemente, nem toda leitura o ocupa (e nenhuma, dizemos nós, o ocupa totalmente), mas isso não significa que essas leituras sejam incorretas, elas serão, no máximo, parciais, porquanto são aquilo que os seus repertórios respectivos permitem ser.

Uma outra tese de Iser é que uma obra literária — aqui referindo-se à prosa de ficção — tem, além do leitor implícito, três outros elementos básicos, quais sejam o narrador ou personagem principal, os personagens e uma trama. Esses quatro elementos, por serem distintos e estarem sempre em choque, se apresentam de modo conflitante, sem relação aparente entre eles. E o leitor, em sua tentativa de ocupar a virtualidade oferecida pelo texto, que se imporá o trabalho de estabelecer correlações entre estes elementos díspares. Caso sua leitura, ao final tenha sido bem-sucedi

da — se ela tiver atendido aos "comandos" dos mecanismos reguladores —, o leitor terá construído um significado que não estava necessariamente no texto, pois que o texto põe o conflito, não a solução. Assim, ao contrário do que comumente se diz, a obra literária é antes choque entre visões do mundo do que representação de visão de mundo do autor. Pode-se ver que, ao contrário do que pensa Juhl, o leitor, embora a não descarte uma **possível** intenção do autor, está, primeiramente, preocupado em estabelecer conexões entre estas visões conflitantes. Por esse rápido resumo já teríamos elementos para discutir as teses de intenção/não-intenção, entretanto busquemos mais elementos.

Luiz Costa Lima tem afirmado inúmeras vezes que discurso teórico (e analítico) é diferente de discurso ficcional e, por isso, a tarefa analítica, ao invés de desenvolver-se em paralelo com o discurso ficcional, ela, ao contrário, desenvolve-se como contra-corrente. Ela realiza-se, por assim dizer, nos interstícios da cena sintagmática do discurso ficcional porque, diferentemente do que pensam os autores de "A Falácia Intencional" com a sua "prova interna" e o próprio Juhl com sua obsessão pela intenção do autor, o discurso ficcional **não se elabora apenas no nível sintagmático**. É ilusão ou ingenuidade acreditar que uma obra possa trazer tudo em si, a não ser que se negue toda a contribuição de Freud — por quem os *new critics* tinham verdadeira ojeriza — e do posterior avanço da psicanálise em relação ao estudo do discurso onírico. Essa contribuição esclareceu enormemente o caráter de **sobredeterminação** do discurso onírico e assim foi possível aproximá-lo do discurso ficcional, do discurso da arte de modo geral. Foi só a partir daí que o discurso ficcional pôde ser caracterizado como discurso de "re-presentação". Passemos a palavra ao au

tor que formulou sistematicamente a aproximação entre os dois discursos: "o próprio da arte verbal é 'fingir' uma alteridade como maneira de seu feitor – palavra que engloba tanto o autor quanto o leitor – saber-se a si pelo drible das resistências oferecidas pela censura do ego"[23]. Ora, se o discurso da arte verbal, como o do sonho, é uma produção do inconsciente, então torna-se evidente a fraqueza daquelas teorias que vimos discutindo. Como nem o autor tem domínio completo daquilo que produziu, é impossível tentar apreender o significado de uma obra pela intenção do autor ou pelo plano sintagmático apenas. A tarefa analítica, ao invés de deter-se na cena sintagmática ou na intenção do autor, deles partirá para construir aquilo que a censura do ego não permitiu que se evidenciasse. Logo, a tarefa analítica é uma tarefa de **construção** e não de resgate. Isto quer dizer que, situado historicamente, o leitor alocará significados naquilo que, para ele, é uma estrutura significante. Como a leitura é uma atividade de **constituição de sentido**, esta atividade só será bem-sucedida se a obra permitir "a descoberta, na alteridade da cena do texto, de uma semelhança com seus (do leitor) valores".

Conseqüentemente, se leitura é construção, é bizantina a questão de leitura correta e/ou incorreta. O que se deve enfatizar, para que se legitime a função do analista, **é o rigor demonstrativo de sua análise**. Assim, como coloca Skinner[25], desloca-se a ênfase do **avaliar-se** o texto (atitude tão cara aos New Critics!) para **o elucidar** o texto. Nesse sentido, ao interpretar, o analista terá que levar em conta **também** a intenção do autor como um dos elementos engendradores da obra e de sua análise, porque, como já mostrou Austin e hoje é plenamente aceito, sempre se está fazendo algo quando se usa signos verbais. Porém, que isso

não seja transformado em cavalo de batalha da tarefa analítica, de maneira que ela resulte tão-somente em uma arqueologia dos motivos que levaram um autor a conceber sua obra. Pois intenção não é motivo e para lastreá-la é necessário apenas "pôr o texto em um contexto de suposições e convenções pelas quais o significado exato pretendido pelo autor pode ser descodificado"[26].

Resta ainda um último comentário a fazer. Skinner, em seu ensaio, propõe uma tese que parece capaz de superar a intransigência dos formalistas e o facilitário das correntes que defendem a "contextualização" de toda e qualquer obra. Ele demonstra que é possível conciliar as duas, porquanto há obras que explicitamente remetem a um contexto – ressalte-se que contexto, aqui, é referência a conjunto de suposições e convenções, não tendo nada a ver com a velha idéia de reflexo –, enquanto outras remetem com muito menos ênfase, sendo, por isso, passíveis de serem abordadas em si mesmas, sem entretanto se constituírem mundos à parte, como costumam dizer delas os formalistas.

Parece-nos que esses argumentos levantados são suficientes para fazer fente à abordagem estetizante do *new criticism*, ultrapassando seu mote preferido de que "um poema não deve significar/mas ser", e à idéia de leitura única de Juhl que, a nosso ver, é um retrocesso. A análise que se pretende legítima, hoje, não poderá fugir da idéia de discurso artístico enquanto produção do inconsciente e por isso figurativo. Conseqüentemente, ela terá que assumir-se como tarefa que segue trilha diferente porque contrária à produção metafórica e simbólica. Para enfrentar a esfinge, a análise terá que munir-se de conceitos, e estes conceitos serão tanto mais legítimos quanto forem rigorosamente demonstrados.

Elucidada a interpretação, ultrapassada a "metaforização da metáfora", toda leitura será legítima, quer seja do lado de baixo ou de cima do Equador.

ABSTRACT

The work tries to demonstrate that the currents which defend the author's intention as the only way for a correct approach of the literary work do not give satisfactory critical results as well as those which show the purely formal aspects, because they forgot the reader, focusing only the author and the work. From this stand point, baring its reasoning on the formulations of the Aesthetics of Reception, the work shows that the focus on the reader and the view of the literary work as an element of a process of communicative interaction can produce new and inciting answers.

NOTAS

1 WIMSATT, W.K. & BEARDSLEY, M.C.A. Falácia intencional. In: COSTA LIMA, Luiz, org. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975. p.291.
2 COSTA LIMA, Luiz. Poder e interpretação. In:__. *A perversão do trapezista*. Rio, Imago, 1976. p.12.
3 Ibid., p.13.
4 ELIOT, T.S. Apud COHEN, Keith. O New Criticism nos Estados Unidos. In: COSTA LIMA, Luiz, org. *Teoria da Literatura em suas fontes*. op. cit., p.229.
5 WIMSATT, W.K. & BEARDSLEY, M.C. In: COSTA LIMA, Luiz. op. cit., p.286.
6 Id. ibid., p.287.
7 CROCE, Benedetto. Apud COHEN, Keith. In: COSTA LIMA,Luiz. op. cit., p.287.
8 BROOKS, Cleanth. Apud COHEN, Keith. In: COSTA LIMA, Luiz. op. cit., p.238.
9 LOURENÇO, Eduardo. Prefácio. In: BROOKS, C. & WIMSATT, W.K. *Breve história da crítica literária*. 2.ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. p.9.
10 TATE, Alen. Apud COHEN, Keith. In: COSTA LIMA,Luiz. op. cit., p.240.
11 COHEN, Keith. In: COSTA LIMA, Luiz. op. cit., loc. cit.

12 HIRSCH, Apud JUHL, P.D. *Interpretation, An Essay on Philosophy of Literary Criticism*. New Jersey, Princeton University Press, 1980. p.18.
13 Id. Apud JUHL, P.D. op. cit., p.27.
14 Id. Apud JUHL, P.D. op. cit., loc. cit.
15 Id. Apud JUHL, P.D. op. cit., p.38.
16 JUHL, P.D., op. cit., p.149.
17 Ibid., p.149.
18 Ibid., p.150.
19 Ibid., loc. cit.
20 Ibid., loc. cit.
21 Ibid., loc. cit.
22 ISER, Wolfgang. *The Act of Reading*. Baltimore,The Johns Hopkins University Press, 1976.
23 COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade*. Rio,Graal,1980. p.62.
24 Ibid., loc. cit.
25 SKINNER, Quentim. Hermeneutics and the Role of History. *New Literary History, A journal of Theory and Interpretation* ?:211, 1975.
26 Id. ibid., p.216.

GUIMARÃES ROSA E "O DISCURSO DA SAUDADE"

Ana Lía Torre Obeid

R E S U M O

No presente trabalho a autora aborda a questão da "nova narrativa" na qual diferencia três vertentes: a narrativa labiríntica, de Borges; a fantástica, de Cortázar e a mítica, de Guimarães Rosa. Nesta última detém-se a observar as marcas próprias como a Palavra, a História (tempo e espaço), os Personagens e o Narrador, com as que vai-se caracterizando o "discurso da saudade". E este serve de modelo para abordar a estória "Nada e a nossa condição", de João Guimarães Rosa, onde se revela uma estratégia narrativa cujos procedimentos são analisados como próprios da narrativa mítica.

INTRODUÇÃO

A **narrativa tradicional** centra-se no real, modelo aceito e imitado. Essa matéria, claramente demarcável, permite ao escritor um trabalho seguro. Na condição de artífice, ele cria um universo espaço-temporal à imagem e semelhança do universo real. Cria também as leis, o sistema de relações que irão reger a nova "realidade". Dá-lhe um pai onisciente, o narrador, dono do tempo e senhor do espaço diegéticos. O mundo fica assim organizado. Onde há centro, há pontos de referência tranqüilizadores: previsibilidade dos eventos, linearidade do tempo, demarcação detalhada do espaço. A visão do narrador é clara e organizada, mesmo apesar da complexidade dos fatos narrados. A razão prevalece.

Estudos (6): 63-84, dez.1987

A **nova narrativa** tem como característica o descentramento, a procura de outros centros organizadores do mundo. Assim, a narrativa **labiríntica** de um Borges, a **fantástica** de um Cortázar, a **mítica** de um Guimarães. Em todas elas caduca a primazia do real codificado; entra em questão a racionalidade do universo dado.

A perspectiva deixa de ser onisciente para delatar a perplexidade do narrador perante o outro lado do real que, de repente, ocupa o foco da narrativa.

A tranqüilizadora previsibilidade do racional opõe-se a "inquietante estranheza" do irracional; à linearidade de um tempo progressivo opõe-se a recorrência de um tempo circular e pleno em si. É uma narrativa de contrastes onde convivem o sagrado e o profano, o racional e o irracional, o modelo e o anti-modelo. A ideologia e sua eficácia são postas em cheque e o universo diegético não mais tem como referencial o real e o aceito mas remete a "outros possíveis reais" através da interrogação, da dúvida, do pasmo.

A **narrativa mítica** é um discurso que tenta cercar esse "outro real" nomeando-o.

Sua diferença de visão em relação aos outros dois tipos de narrativas do descentramento é clara. Enquanto na **labiríntica** prevalece o tom lúdico — resposta decepcionada (ou recalcada?) a um enigma que não se deixa decifrar — e na **fantástica** prevalece o tom de perplexidade — causado por uma realidade que se manifesta como absurda — na narrativa mítica prevalece o tom de saudade ou nostalgia por uma verdade que se sabe existente, porém longínqua e velada. A perplexidade surge na escolha do percurso rumo a essa verdade. Trata-se de uma problemática odissíaca, em última instância. Entre o homem e sua Itaca almejada interpõem-se um tempo e um espaço difíceis de transpor, enganosos às vezes, desviadores do rumo. O herói borgiano e o herói de

Cortázar abordam a realidade com uma lente lógico-racional. Essa realidade, porém, é ilógica e irracional. O mundo aparece assim desordenado, irredutível aos parâmetros da mente ou da consciência do observador.

A lente do herói roseano é a mentalidade mítico-sacral[1]. A realidade corresponde a essa visão do mundo e é por ela organizada.

Existe um ponto comum fundamental entre as três narrativas: o descentramento, a negação do centro ideológico proposto pela sociedade ocidental capitalista em que a nova narrativa se desenvolve. Mas há também um ponto de divergência fundamental: para Borges e Cortázar o "outro real" que ocupa o novo centro é tão perturbador quanto o anterior. Para Guimarães Rosa o novo centro se impõe como superior e verdadeiro.

No universo diegético roseano o emaranhado resulta da riqueza e não da desordem dos elementos. O narrador caminha tateante, porém como guiado sempre por uma luz certa. A visão mítica é ordenadora do seu mundo ficcional mesmo em *Grande Sertão: Veredas*, quando lutam o mito e o *logos* na consciência de Riobaldo e o segundo acaba vencedor.

1 A PALAVRA

A narrativa mítica tenta cercar o "outro real" nomeando-o. O valor indicativo da palavra é prestigiado em relação aos outros. Quando o discurso se coloca a si próprio como objeto, explorando seus mecanismos desencadeantes, o valor comunicativo da linguagem ocupa um lugar secundário.

A obra continua a ser comunicação mas, na ótica mítico-sacral, a palavra ultrapassa essa função identificando-se com os fatos e os seres nomeados.

O significante testa sua eficácia. Surge a incompatibilidade do discurso em prosa e procura-se um procedimento arcaico para enunciar o novo.

Retorna-se ao estágio da linguagem poética que, como Otávio Paz caracteriza, respeita a polissemia de cada palavra. Assim, a linguagem "recupera sua originalidade primitiva"[2].

Duas características primordiais da palavra poética são resgatadas na nova linguagem narrativa: a pluralidade de sentidos e a correspondência com o nomeado.

A primeira, quando enfatizada, determina um discurso altamente poético e simbólico como o utilizado por Gabriel García Márquez. A segunda, quando prevalece, violenta a estrutura do discurso criando, como João Guimarães Rosa, uma prosa poética produtora de novas formas verbais.

Ambos escapam, desta forma, à mutilação inevitável que a palavra sofre no discurso lógico da prosa tradicional, onde tende a identificar-se com apenas um dos significados possíveis.

Um exemplo concreto reflete essa contradição entre os tratamentos possíveis dados à palavra. Trata-se da suprema poesia de São João de la Cruz cujo valor expressivo e de significação é de grande riqueza. Um poema de São João é um acúmulo de mensagens. Quando o poeta resolve comentar sua própria poesia como fruto de seu itinerário místico, ele já não consegue fazê-lo senão desenvolvendo seu pensamento numa prosa abundante em sinônimos e explicações destinados a esclarecer uma palavra ou um verso só.

A idéia que São João expressou poeticamente num único verso precisa de várias páginas em prosa para atingir um nível satisfatório de desenvolvimento lógico. Como se essa idéia fosse irredutível à prosa. Não apenas pela complexidade e pluralidade de seus sentidos, mas, e fundamentalmente, porque a ordem que a sustenta é outra.

Trata-se, no caso, de uma ordem místico-transcendental que supera o próprio autor. Na tentativa de nomeá-lo em prosa, São João de la Cruz faz uso de dois recursos lingüísticos básicos: a sinonimia e a adição de substantivos e adjetivos copulados que tentam cercar o conceito numa luta pela fidelidade, numa forte tensão entre significado e significante.

Importa o exemplo de São João porque sua experiência mística é mencionada nas estórias de Guimarães Rosa, artisticamente recriada, e seu estilo discursivo repetido e superado, como depois se verá.

Mas, **a arbitrariedade do signo lingüístico é um conceito que a narrativa mítica questiona**. Seu esforço de voltar à identidade do ser e seu nome sustenta-se na **possibilidade de um retorno às origens**. O "prestígio dos primórdios"[3] de que Mircea Eliade fala, surge da saudade atual pela plenitude daqueles tempos.

O forte **tom de oralidade** que revela a prosa mítica é um recurso fundamental na procura do sentido primordial da palavra. Oralidade e poesia são dos estágios prévios à logicidade da prosa, na qual o signo e a realidade se distanciam.

A absoluta fé na palavra serve à narrativa mítica para organizar seu próprio cosmos. É esta a abrangência da palavra dentro do novo contexto (arcaico, em verdade): o retorno à magia, ao poder de cercar o absoluto. Ela tem — enquanto significação — como correlato a Verdade e — enquanto signo — a função de invocar essa Verdade.

Nesta tentativa do signo, afloram as tensões que caracterizam a narrativa mítica: o tempo, como ponto de

permanente reflexão numa luta da fugacidade por vislumbrar a eternidade; o espaço, onde os detalhes do histórico e contingente servem para que o universal se manifeste. Pois, apesar da narrativa mítica instalar uma nova ordem, ela se serve dos elementos da ordem contra a qual se revela. São esses elementos que, por dúbios e conflituantes serão mais trabalhados até quase um nível teórico. O aqui e o agora de uma realidade representada deverá dar as bases para o além de uma outra realidade — a verdade — que se insinua.

Já Heidegger apontava na poesia de Hölderling esse poder de instalar o ser por meio da palavra. O mérito de Guimarães Rosa é trazer essa experiência para o espaço da prosa narrativa.

2 A HISTÓRIA — TEMPO E ESPAÇO

Pelo que foi dito poder-se-ia definir a narrativa mítica como o **discurso da saudade** e, ao mesmo tempo, **da utopia**. Nesta definição, está presente a tensão constante entre o antes e o depois, o passado e o futuro, cujo enfoque será diverso se feito a partir de uma mentalidade lógico-racional ou de uma mentalidade mítico-sacral.

Para o homem moderno, um sentido de progressão média entre o passado e o futuro. O que foi, nunca poderá tornar a ser pois a História avança para frente, deixando atrás tudo o que já aconteceu. É um permanente decorrer, um chegar a ser. Nesse percurso o passado aparece como tempo melhor porém irrepetível. Por isso, a utopia é, dentro desta mentalidade, uma fuga da realidade e a projeção de um desejo impossível num futuro inalcançável. Seu discurso é amargo e cético ao estilo de Jonathan Swift.

A situação é diferente para o homem arcaico. Entre o passado e o futuro a evolução consiste nos ciclos de

repetição. O que foi poderá tornar a ser. A história é um **eterno retorno** no sentido nietzschiano. Desta forma, o passado é um tempo melhor, a idade áurea que voltará a manifestar-se, e o presente é um tempo de espera, um impasse entre duas epifanias.

Dentro desta mentalidade, a utopia é a possibilidade de uma volta mais rápida ao espaço e o tempo primordial. O presente, negado enquanto impasse, é valorizado na medida que ele engendra a saudade — a evocação — que provocará a invocação: o discurso da saudade e da utopia.

O narrador oficia de sacerdote, feiticeiro, médium; fator fundamental dentro do processo do enunciado e da enunciação.

Narrar é **invocar**. É isto o que se sente nas *Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa. Os fatos não são apenas narrados mas encenados usando um procedimento de **enfoque repentino**, como *close-up* — cinematográficos. O raio da divindade de Hölderling é o **lampejo** de Guimarães. Essa palavra define o efeito do sagrado, a manifestação do extraordinário, e também o efeito discursivo acelerador do *tempus* narrativo, produtor de imagens poéticas e de vocábulos novos, aglutinantes de várias idéias. Tudo acontece de uma vez só. Num "derrepente". É a forma artística que vence a tensão entre fugacidade e perpetuidade.

No universo diferenciado onde se persegue a plenitude, à tensão temporal entre **fugaz e eterno** corresponderá a tensão espacial entre **opaco e brilhante**.

Uma característica parece subjazer na narrativa mítica: a de ela elevar-se à **categoria do rito**, ultrapassando o nível do narrado rumo ao consagrado. Isto se relaciona em primeira instância com o tratamento do tempo e em segunda instância com o tratamento do espaço.

Seja uma encruzilhada, uma clareira na floresta,

uma comarca cercada de água por todos os lados, teremos sempre um **espaço muito bem delimitado**. A preocupação com essa localização surge da necessidade de caracterizar o espaço simbólico, o espaço sagrado que **exerce poderes** e **precipita os eventos**. O que acontece em Macondo ou nas Veredas Altas/Mortas se espera, se insinua, se vaticina, e só poderá acontecer nesse lugar determinado.

Dentro do espaço delimitado, encontram-se os **objetos e seres detonadores da experiência do sagrado**. São os objetos brilhantes que surgem entre a opacidade geral: uma cômoda, uma vaca, uma árvore. O olhar do narrador concentra-se neles e exprime por seu intermédio conceitos fundamentais, levando-os à categoria de símbolos.

O conceito de **opacidade** interessa como estratégia do narrador para suprimir a realidade espacial. A Literatura Romântica resolve o problema de não adequação entre o sujeito e o meio-ambiente, apresentando uma natureza adversa, que se impõe como ameaça. Na narrativa mítica, a tensão é maior ainda. O sujeito sai vencedor suprimindo o meio adverso, condenando-o a uma opacidade que é usada ao mesmo tempo para destacar os poucos centros de interesse aceitos.

3 O NARRADOR

Já foi mencionado que a Nova Narrativa e, portanto, a narrativa mítica, não imita apenas o real aceito, codificado, mas remete a "outros reais" tentando decodificá-los. Ela manipula uma matéria inicialmente desconhecida, amorfa e opaca, cujos contornos se esforça por descobrir recuperando a forma e o brilho do que está por trás das próprias palavras. Mas este processo de desvendagem supõe uma etapa inicial de tateios e dúvidas.

O **titubeio** manifesta-se no **estilo interrogativo**. Quando o narrador se aproxima do assunto que lhe interessa, as frases se sucedem em forma de perguntas, refletindo sua perplexidade perante a matéria que está tratando. É bom lembrar que essa é uma perplexidade diferente da expressada pelo narrador da literatura fantástica. Nesta, a perspectiva lógico-racional do sujeito que narra entra em choque com a irracionalidade dos fatos que manipula. Na narrativa mítica isto não acontece. Pouco a pouco, na medida em que são verbalizados, os fatos se impõem sem violência cativando totalmente o narrador. Assim, nasce a alta poeticidade da linguagem que tenta definir, decodificar já, aquilo que se lhe revela.

Às vezes, a interrogação permanece até no momento da plena certeza, da identificação com os fatos ou imagens vindos à tona. Ela reflete, então, uma demora na difícil tarefa de nomear o material novo. É neste procedimento que Guimarães transmite mais claramente **sua preocupação teórica com a linguagem**, elemento básico deste tipo de narrativa. A produtividade da linguagem é aproveitada até satisfazer as necessidades do narrador que apela para combinações, derivações, associações, na busca incessante do "veriverbo".

Surgem dois pontos básicos:

1) O narrador e o universo evocado são integrantes de uma mesma ordem, razão pela qual não entram em conflito.

2) Trata-se, porém, de um universo desconhecido e de uma ordem suprema, que ultrapassam o narrador. Em função disso, ele questiona, não a autenticidade dos conteúdos, mas sua própria **capacidade de aprendê-los fielmente** e os **limites da forma verbal** com que irá exprimi-los.

Da relação realidade/narrador importa a distância narrativa que definirá o grau de proximidade em que es-

te se situa. À primeira vista, pareceria tratar-se de um **discurso fortemente mimético**, com descrições circunstanciadas, pitorescas, que denotam uma distância ínfima entre "realidade" e narração. O narrador abdica por momentos de suas funções de escolha e direção, instala-se no meio da circunstância e se deixa governar por ela. O mesmo sucede com a apresentação das falas: há uma permanente alternância entre o discurso mais mimético, que transcreve as falas e alcança os limites do monólogo interior, e o discurso transposto em **estilo indireto livre**, menos mimético mas nunca chegando ao discurso puramente narrativizado.

Todavia, as permanentes alusões ao narratório, o estilo tateante, interrogativo e as experiências lingüísticas mostram **uma instância narrativa forte**, sempre presente na elaboração do material tratado.

Constata-se, desta forma, a transgressão de uma das normas básicas da teoria mimética em relação à distância narrativa: a oposição entre o diegético e o mimético. Uma relação inversamente proporcional em que à mímese corresponde um máximo de informação e um mínimo de informador enquanto que à diégese, um máximo de informador e um mínimo de informação[4].

A narrativa mítica constroi seu universo ficcional **exprimindo ao máximo as possibilidades** da mímese e da diégese.

Atinge, assim, de um lado o grau mais expressivo do detalhamento dos fatos e falas que imita: o grau de emoção, por uma identificação comprometida com os mesmos. De outro lado, atinge o ponto extremo de intervenção da instância narrativa: o questionamento de seu próprio papel e possibilidades.

Emoção e questionamento parecem ser os dois atributos básicos deste narrador particular.

4 OS PERSONAGENS

A natureza dos personagens está de acordo com a "realidade" abordada. Esta é **excepcional**; chega de além fronteiras estabelecendo-se por meio do discurso da saudade e de personagens que são **"deputados de um reino"**: crianças, loucos, cegos, santos, videntes, velhos, marginais, figuras predestinadas.

Todavia, a novidade não reside apenas neste tipo de excepcionalidade, que vem sendo explorada desde a narrativa clássica. A novidade está no **jogo que se estabelece entre essas personagens e o narrador**.

Se fosse feito um levantamento tentando classificar a postura do narrador segundo as três possibilidades de focalização (interna, externa e grau zero) veremos que, praticamente, não aparece a última possibilidade — a visão por trás ou onisciente — enquanto **que a primeira e a segunda se alternam** e às vezes se misturam. Por momentos, há um campo restrito do ponto de vista de um personagem determinado e por outros, uma focalização de fora que, curiosamente, se amplia e se identifica com um grupo de personagens; uma visão plural.

Este último sucede quando se observam os personagens de excessão. Fora das crianças, eles não são focalizados interiormente. Respeita-se a convenção de um herói enigmático. Nota-se uma particularidade determinada pelas características do personagem: o sujeito enunciador exprime uma **visão comunitária**, múltipla, por meio do sujeito "a gente" ou o impessoal "se" ("estava-se no velório"). **É a projeção social do herói enigmático, o reconhecimento de sua**

transcendência que condiciona a perspectiva do narrador. Este se dilui numa visão plural e passa a denunciar a perplexidade de todo o grupo atingido pela presença do personagem. A presença é tão forte e significativa, que o universo altera sua ordenação. Quando o "moço muito branco" — que estava sempre a "fazer saudades" — desaparece, todo o povoado é tomado pelo mesmo tipo de saudade; quando o trem leva a mãe e a filha de Soroco, o povo todo passa a cantar a canção alucinada que as duas cantavam.

A novidade está no fato de que, sendo uma perspectiva externa, aparentemente respeitadora da impenetrabilidade da personagem de excessão, consegue avançar mais um passo. **Possibilita**, através da emoção, **a integração da visão externa e restrita, na visão interna e abrangente tematizada pelo protagonista** "diputado" de outro grau de existência.

Outro aspecto é o que se refere à trajetória ou percurso que certos personagens realizam nesta narrativa "oblíqua". Trata-se de uma trajetória **exemplar** (com todas as conotações que o adjetivo adquire a partir da definição de Eliade de mito como "história exemplar e verdadeira"). História que conta determinadas fases transformadoras do personagem até o momento final que é sempre início de **uma vida nova.**

Valnice Nogueira Galvão deu conta exaustiva deste caráter da narrativa mítica no estudo *Augusto Matraga, sua marca*. Ela diz:

> *Dentro desta circularidade, o relato da vida de Matraga é uma progressão, implica fases de vida que são vencidas, superadas, deixadas para trás, para que um novo homem surja de cada uma delas.*[5]

Observe-se que, neste aspecto, a narrativa míti-

ca é **herdeira de uma mentalidade cristã.** O herói, seja Matraga ou Tio Man'Antonio, deverá atravessar o caminho do despojamento e a mortificação. O esquema é parecido com aquele típico dos contos de fadas onde após passar difíceis provas o herói recebe em prêmio a princesa ou o reino. O sentido, porém, é diferente. Pois o duro caminho do herói mítico através da *humilitas* rumo à *sublimitas* conduz à morte do homem antigo e ao surgimento de um novo homem cuja missão é **redentora.**

Novamente se impõe o caráter comunitário do herói, a projeção ampla de sua atuação no mundo.

5 "NADA E A NOSSA CONDIÇÃO"

A partir das reflexões a respeito da narrativa mítica fica estabelecido um modelo de abordagem que pode ser aplicado às estórias de João Guimarães Rosa. Um exemplo: **Nada e a nossa condição**[6].

O primeiro que chama a atenção é a estratégia do narrador. Ele estabelece um distanciamento inicial, onde o protagonista — Tio Man'Antonio — aparece tão remoto quanto um rei de estórias de fadas. As primeiras palavras encarregam-se de afastar a personagem do alcance empírico de quem conta a estória — "Na minha família, em minha terra, ninguém conheceu uma vez um homem..." —. Enquanto que as últimas produzem o efeito contrário — "Tio Man'Antonio, meu tio" — O distanciamento inicial transforma-se em extrema proximidade final quando o narrador assume um parentesco, que, como se verá, é de laços mais fortes que os do sangue.

Nestas duas observações fica caracterizada a estratégia da distância narrativa, feita de recuos e avanços, quando o narrador descreve a aparência de Tio Man'An-

tonio coloca-se fisicamente longe dele. Instala-se na sacada da própria casa do fazendeiro num ato de identificação com a família que, sabemos, pouco entende seu chefe. O olho, a câmara, enfoca o ginete voltando de viagem, longe primeiro, confundido com a paisagem e o cavalo e mais perto depois, com suas roupas e seus gestos. Esses "seus omissos gestos principais" (p.80) provocarão um repentino olhar para dentro do personagem. Na medida que isto acontece, abala-se a segurança que o narrador mostrara até esse momento dando lugar à interrogação. Ao mesmo tempo que ele atinge um grau supremo de penetração nas observações, que arrisca a afirmação direta, vale-se da pergunta e da condição; questiona o mesmo que insinua, respeita a impenetrabilidade do herói oscilando entre a certeza e a dúvida. Isto decorre da suspeita sobre a singularidade de Tio Man'Antonio.

O tempo joga aqui um papel fundamental. O protagonista e sua estória estão soltos numa indeterminação cronológica que se impõe desde a seguinte declaração: "Podia ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço nas futuras estórias de fadas." (p.80).

Dois conceitos básicos: repetição e exemplaridade surgem a partir desse trecho, nele se inicia uma longa série de incursões na problemática do tempo. Isto acontece sempre que o narrador descobre um novo traço importante do herói:

> *Ele consigo mesmo muito se calara. Pois era assim que era, se* ***só estamos vivendo futuros antanhos***. (p.81)
>
> *Surpreenderam-se as filhas, ampliavam as saz os olhos. Falara-se muito em pouco; só se lágrimas. Realmente, reto, Tio Man'Antonio se semelhasse,* ***agora, de ter sido e vir a ser***. (p.84)
>
> *Aí Tio Man'Antonio não pensava o que pensava. Amerceamento justo — ou era loucura e tanta?* ***O grande movimento é a volta***. *Agora, pelos anos adiante, ele não seria dono mais de nada...* (p.87)
>
> *Consumir-se a cinzas... com as conseqüências de mil atos,* ***continuadamente***. (p.88)

A necessidade de definir a condição de Tio Man'Antonio só consegue exprimir-se através do conceito de circularidade. Tio Man'Antonio é tão fugidio quanto o tempo, tão presente e verdadeiro como o tempo mesmo. Ele volta sempre com uma estória a ser contada "conforme assim mesmo: de transparência em transparência", remetendo sempre a outro grau de existência que as pessoas vislumbram através dele.

Seu itinerário exemplar segue todos os passos da escala mística ao estilo de São João de la Cruz, ascendendo desde um degrau inferior, carregado de posses materiais e sensuais, passando por degraus intermediários de mortificação e despojamento até atingir o degrau mais alto de aniqüilamento pessoal. Uma solidão que se resolve em entrega ("deu-se") na apoteose do fogo sacrificial como a "chama de amor viva" do poeta espanhol.

O espaço é fortemente delimitado, mimeticamente até, circunstanciado, porém visto através da emoção do narrador que não o conheceu. Nele se misturam elementos fortemente realísticos — como o cheiro da madeira e dos excrementos — com outros que alertam para uma leitura simbólica: o ar de raio translúcido, o dia diáfano, os cimos e as grutas, os montes e as cavernas.

A casa da fazenda é delimitada vertical e horizontalmente: "dobrava-se na montanha em muito erguido ponto...assombradada, alicerçada fundo...fazia face ao norte entre o quintal de limoneiros e os currais...". (p.). É o único espaço que conserva para si o fazendeiro após ter dis-

tribuído todas as suas terras. Até a hora de sua morte, momento em que esse espaço configura-se como sagrado, dando lugar ao ritual da morte e ressurreição de Tio Man'Antonio.

O rito é tematizado e também captado na sua linguagem mais singular, por meio de fórmulas litúrgicas como: "dêle a êle nêle", clara transposição do trecho consagratório da liturgia da missa: "a ele, por ele, com ele".

Na descrição das partes da casa destaca-se a "quadraquinta escada", símbolo da ascensão empreendida pelo protagonista, que com ela irá consumir-se no fogo final.

Nesse momento de extremo distanciamento do personagem cuja singularidade o coloca além de todos os homens, o narrador consegue trazê-lo para bem perto com uma frase só: "Tio Man'Antonio, meu tio" (p.88). Parentesco espiritual que se fundamenta no reconhecimento do valor comunitário e redentor da figura do herói.

Um trecho situa o personagem no início de seu caminho rumo ao sacrifício: o momento da morte de Liduína, que provoca uma mudança interior fundamental.

> *Transluz-se que, fitando-o, agora, era como se súbito as filhas ganhassem ainda, do secesso de seus olhos, o insabível curativo de uma graça, por quais longínquos, indizíveis reflexos ou vestígios: -"Pai, a vida é feita só de traiçõeiros altos e baixos? Não haverá, para a gente, algum tempo de felicidade, de verdadeiras segunrança?" E ele, com muito caso, no devagar da resposta, suave a voz: -"Faz de conta, minha filha... Faz de conta...", Entreentendidos, mais não esperaram. Cabisbaixara-se, Tio Man'Antonio, no dizer dessas palavras, que daí seriam as suas dêle, sempre. Sôbre o que, leve, beijou a mulher. Então, as filhas e eles choraram; mas com o poder de uma liberdade, que fôsse qual mais forte e destemida esperança.* (p.84)

A partir deste único trecho poder-se-ía analisar todo o universo mítico de Guimarães Rosa. Nele convivem a oralidade, a emoção, a poesia, a pluralidade de sentidos, a volta às origens, o tempo circular, o espaço simbólico, a perplexidade e a luz certa que neutraliza a dúvida numa esperança herdeira do espírito cristão ("faz de conta"). E, ainda, fica aberto o espaço de uma nova realidade que determina uma experiência lingüística nova também: "entreentendidos...Cabisbaixara-se". A união inusitada do prefixo **entre** e o adjetivo **entendidos** reforça o clima de comunhão estabelecido pela primeira vez entre o pai e as filhas, enquanto que a invenção do verbo reflexivo **cabisbaixar-se** resolve de uma vez só o problema de caracterizar o profundo estado de meditação e mortificação do protagonista por causa da morte de sua esposa. Eficácia de uma linguagem que transmite da maneira mais econômica possível a forte tensão entre significado e significante, ultrapassando os limites da prosa sinonímica utilizada por São João de la Cruz para a descrição de fenômenos espirituais semelhantes aos de Tio Man'Antonio. Essa eficácia culmina na expressão chave do protagonista "faz de conta", compêndio eloqüente de uma mentalidade mítica capaz de instalar no real das circunstâncias dos personagens a utopia de uma vida melhor. Ela é indicada por um ser cujos gestos, ações, palavras, adquirem uma transparência que remete a "outro real" provocando a saudade do além, a necessidade de um fazer de conta consolador, "lampejo" — como diz Guimarães — da plenitude original.

Nota-se que a narrativa mítica de João Guimarães Rosa não apenas tematiza o mito, o recria e reinterpreta, mas estrutura seu discurso numa linguagem que o reencena ao nível do rito.

Isto acontece pelo especial tratamento da pala-

vra, o tempo, o espaço, e pelo papel fundamental do narrador-mêdiu-sacerdote.

O jogo de forças que esses elementos transmitem entre o racional e o irracional, particular e universal, onisciente e perplexo, possibilita um discurso polissêmico que não apenas remete às origens, mas abre seu próprio espaço lingüístico para múltiplos campos.

Esta matéria múltipla está formada por elementos que chegam do **inconsciente**, como acontece na narrativa fantástica (exemplo de estórias como *O espelho Nenhum-Nenhuma*) do **fabuloso**, como nos contos de fadas (*Substância, sequência, Luas de Mel*) ou das especulações mentais exacerbadas, labirínticas (*Perlimpsiquice, O espelho*) e que estabelecem um dialogismo de tipos narrativos do qual o autor tira o máximo partido.

Destacam-se os elementos que remetem ao fabuloso por duas razões: o uso de fórmulas arcaicas de narrativa ("Esta é a estória", "Era uma vez", "Foi o caso", etc.), pela indeterminação dos nomes dos personagens que remetem a arquétipos, e pela relação que guardam muitas estórias com o universo da criança. Elas às vezes não são apenas protagonistas, mas determinam toda a ótica do narrador e sua visão do mundo. A linguagem roseana exprime nesses casos o máximo de emotividade de que é capaz.

Unidos o caráter de oralidade e este outro de emotividade, conhecendo a alta dose de poesia da prosa roseana, está-se perto de caracterizar este discurso como muito afim com "a linguagem da paixão" atribuído por Rousseau ao homem primitivo. Cada um desses traços remete às origens. É neste sentido que chama a atenção a escolha do plano referencial. Por que Guimarães escolhe os ambientes mais rústicos para a decifração do sagrado? Parece evidente que dentro de uma proposta de coerência interna e verossimilhança resulta ser esta a saída mais econômica. Quando é recebida uma mensagem vinda de um ambiente primitivo e de um personagem oriundo dele, mesmo que essa mensagem seja inusitada, não produz um efeito contraditório — todo agreste pode ser assimilado a uma mentalidade pré-lógica com absoluta naturalidade.

Essa assimilação não acontece entre o plano referencial e as situações ficcionais na literatura fantástica de um Cortázar. O próprio Guimarães oferece um exemplo na estória *O espelho*. No momento em que ele instala seu personagem num contexto urbano, com uma fala que o define como homem de cidade, precisa apelar permanentemente a justificativas pseudo-científicas para avançar na narração de fatos extraordinários que se propõe constatar. Se assim não fosse, entraria em questão o estado mental do narrador-personagem. A permanente referência ao narratório coloca este como juiz severo a quem o narrador tenta satisfazer, acalmar. A luta entre o irracional e racional acaba sendo mais forte que a tentativa de resgatar o primeiro e deslocá-lo para o espaço do lógico.

É quase que impossível fazer um corte para analisar fragmentadamente a obra de Guimarães. Assim como em *Primeiras estórias*, o livro se abre e se fecha com um mesmo personagem em situações quase que simétricas, cada uma das narrativas acende novas luzes para visualizar o que é o alvo do autor. Desta forma, os atributos do sagrado só se completam se somados ao longo de diversas estórias; o mesmo acontece com a acepção da inquietante palavra **Nada**, que está implícita em *Nenhum, nenhuma*, Nenha, Ninhinha, *Nada e a nossa condição* e no forte intróito de *Grande Sertão: Veredas*: "Nonada".

Como se a obra de Guimarães completasse em si própria o ciclo de plenitude que implica o Eterno Retorno por ela tematizado.

6 CONCLUSÃO

Definimos a narrativa mítica como o discurso da saudade e da utopia e a diferenciamos de outras narrativas modernas e da narrativa tradicional por uma particularidade que se torna essencial: seu universo é ordenado por uma mentalidade pré-lógica ou seja: mítico-sacral, que torna verossímil o extraordinário e aceita o "outro real" sem entrar em conflito.

Suas marcas são:

1 Uma **palavra** poderosa, atingindo os limites da magia na procura de um retorno às origens, ao tempo de indiferenciação entre o mito e o *logos*. O **procedimento** usado é a oralidade do discurso que possibilita uma maior poeticidade da palavra. Ela conserva, desta forma, sua pluralidade de sentidos e a correspondência com o nomeado violentando a lógica da prosa escrita tradicional.

2 Uma **história** sempre pensada através da reflexão teórica sobre o tempo e da proposta de um eterno retorno — a utopia — possibilitada pelo discurso da saudade. O **procedimento** típico de aceleração do *tempus* histórico e narrativo é o enfoque repentino — "o lampejo" — que concilia a tensão entre o fugaz e o eterno.

3 Um **espaço** muito delimitado, como o espaço sagrado, simbólico, precipitador de eventos; espaço onde se encontram objetos-chaves na configuração do rito. O **procedimento** usado para destaque é a tensão entre o brilho e o opaco; a supressão do espaço adverso por meio da opacidade

4 Um **narrador** integrado na ordem do universo ficcional. Sem conflitos, porém titubeante, cujos **procedimentos** são o estilo interrogativo e a preocupação teórica com a linguagem. Ele questiona sua capacidade de representar fielmente o universo, e os limites da forma verbal. Exprime ao máximo as possibilidades da diegese e da mimese oscilando entre uma distância narrativa mínima e outra máxima. Seus atributos principais são a emoção e o questionamento.

5 Uns **personagens** excepcionais "diputados de um outro reino", anunciadores de um "outro real". Sua trajetória é exemplar e de projeção comunitária. São focalizados externa e internamente numa alternância que respeita primeiro a impenetrabilidade do herói enigmático e depois a violenta por meio da emoção do narrador. Este **procedimento** faz possível integrar a visão externa e restrita na interna e abrangente tematizada pelo protagonista.

O funcionamento deste modelo de abordagem foi testado em *Nada e a nossa condição*, narrativa curta de Guimarães Rosa que respondeu positivamente ao esquema de análise. O mesmo aconteceria com grande número de obras do autor, que nos parece ser o exponente mais autêntico deste tipo de narrativa.

ABSTRACT

The author deals about the "new narrative" on which identifies three different lines: the labyrinthic narrative, from Borges; the fantastic narrative, from Cortázar; an the mythical narrative, from Guimarães Rosa.

The author stops to watch the own marks of the last one; as the word, History (time and space), the characters, and teller. So performs the characterization of "discourse on nostalgia".

This works as a model to approach, the narration "Nothing is our condition", from João Guimarães Rosa, were a narrative strategy is revealed, whose methods are

analyzed as belonging to the mythical narrative.

NOTAS

1 Cf.DACANAL, J.Hildebrando. *Nova narrativa épica no Brasil*. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro / Sulina, 1973.
2 PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. p.25.
3 Cf. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1972. (Debates, 52).
4 Cf. GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa; ensaio de método*. Lisboa, Arcadia, 1979. p.159 e s.s.
5 GALVÃO, Valnice Nogueira. Augusto Matraga, sua marca.In: _____. *Mitológica roseana*. São Paulo, Ática, 1978.(Ensaios, 37).
6 ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1967.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., introd., coment.e aprend. Eudoro de Souza, Porto Alegre, Globo, 1966.
AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. George Sperber. São Paulo, Perspectiva, 1971.
COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade*: formas das sombras. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1980.
DACANAL, J.Hildebrando. *Nova narrativa épica no Brasil*. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, Sulina, 1973.
ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1976. (Debates).
GALVÃO, Valnice Nogueira. *Mitológica roseana*. São Paulo, Ática, 1978. (Ensaios, 37).
GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*; ensaio de método. Trad. Fernando Cabral Martins. Dir. Maria Alzira Seixo. Lisboa, Edição Arcádia, 1979.
LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad.Chaim Samuel Kat e Eginardo Pires. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos).
ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1967.
STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. C.A.Galeão, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1972.
TODOROV,Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. M.Clara Castelo.São Paulo,Perspectiva, 1975. (Debates).

O AUTO-RETRATO E O AVESSO DO RETRATO*

Roberto Reis
Universidade de Minnesota

RESUMO

O trabalho, concentrando-se em Alencar, examina uma linha-de-força do romance brasileiro do século XIX, apontando como as relações entre os personagens são marcadamente hierárquicas. Machado de Assis rompe com aquela constante, ademais de fazer circular a significação em seus textos.

I O AUTO-RETRATO

O interesse pela Literatura Brasileira nos Estados Unidos geralmente repousa sobre textos contemporâneos, talvez no afã de se compreender melhor o Brasil de hoje. Sem embargo, entendo que esta visada sincrônica, que opera um corte num processo contínuo e intrinsecamente complexo, corre o sério risco de escorregar em distorções ou impropriedades de avaliação. Com efeito, parece-me inviável sopesar um dado momento histórico sem um olhar mais abrangente, que dê conta dos eventuais fatores que conferiram ao segmento indagado o seu contorno e perfil. Não se trata, vale a ênfase, de virar o rosto para trás como se o passado estivesse imóvel num museu. Ao contrário, a arqueologia a ser empreendida é dinâmica e almeja palmilhar o terreno do presente em que, enquanto seres sociais, pisamos.

Animado por esta intenção, pretendo examinar uma linha-de-força do romance brasileiro do século XIX e cotejar com ela a obra ímpar de Machado de Assis, a fim de mos-

trar o quanto esta exorbita daquela constante a ser traçada. Evidentemente que os limites impostos por uma rápida exposição serão empecilhos para que se desenvolva um estudo minucioso. Esta razão me levará, inclusive, a concentrar-me sobremodo em José de Alencar, tomado como romancista paradigmático do oitocentos brasileiro.

É sabido que Alencar tentou compor um vasto mural do Brasil, tendo publicado romances urbanos, indianistas, sertanistas e históricos, uma espécie de "comédia humana" tropical, que flagrasse um retrato da nação. Cabe advertir que o ficcionista cearense pode ser alinhado no esforço de emancipação de nossas letras, que se coaduna com a tarefa política encetada após a Independência, notadamente no Segundo Reinado. Tratava-se de dar uma feição nacional — especificamente brasileira — à literatura, desvencilhando-a, em particular, da tradição lusa da ex-metrópole. Ora, percebe-se que tal propósito se casava à perfeição com a cor local e o nacionalismo românticos, que andarão de mãos dadas com a idealização, tão encontrável nas produções do período.

No cenário europeu, o Romantismo pode ser entendido, esquematicamente, como uma resposta, ao nível estético, a eventos como a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. Ao paulatino pragmatismo materialista, que passará a imperar numa sociedade cada vez mais competitiva, onde prepondera o valor de troca, e ao progressivo refluxo da experiência religiosa, o poeta romântico contraporá o indivíduo supervalorizado, atribuindo-lhe a capacidade de reintegração no todo. O romântico está possuído de um mal-estar na civilização burguesa, cujo cinzento cotidiano carece de aventuras heroicizadoras e de valores autênticos. Isto dará à arte romântica um matiz, o mais das vezes, contra-cultural.

No Brasil, contudo, dispomos de um panorama distinto. Não só a Independência deixou praticamente intacto o **Ancien Régime** vigente, assentado numa economia agrária dependente e voltada para a exportação, mantendo inclusive a escravatura, como não lograramos ainda alcançar a franca industrialização. Além disso, o artista romântico entre nós será co-optado pelo estado monárquico, com o fito de atender ao projeto de colocar o país ao lado das nações civilizadas, prestando-se à afirmação nacional encampada por D. Pedro II.

Não será à toa, sem dúvida, que o imperador patrocinará o indianismo, num nítido reconhecimento da função ideológica de que este estará investido. O índio será bravo e leal, assegurando uma descendência gloriosa à nobreza das elites. É etnicamente puro, livrando estas mesmas elites da pecha da mestiçagem. Será, portanto, idealizado, como se fosse um cavaleiro de tacape.

Alencar escreverá uma trilogia indianista, na qual será flagrante a idealização do bugre. Bastaria verificar como ele transpõe o vitoriano moralismo de seu grupo social para a mulher tupi, numa das notas a *Ubirajara*. Idealizada será, de igual modo, a figura do sertanejo, também enfocado como propriamente brasileiro, quando o sertanismo suceder ao filão indianista exaurido.

O que me interessa sublinhar, por agora, é que, se fazia parte da concepção romanesca alencariana, como suponho, o intuito de captar o Brasil de seu tempo (e sua gênese), ao valer-se, por exemplo, do índio, e ao idealizá-lo, já surpreenderíamos um deslocamento comprometedor.

De antemão, esclareço que não estou cobrando um estreito "realismo" ao autor de *O gaúcho*. Quero detectar em sua proposta literária um escamoteamento, que parece ser uma

das marcas fundamentais do Brasil do século passado. Segundo Nestor Goulart Reis Filho, um estudioso da arquitetura da época, o interior das residências era revestido de pinturas ou papéis decorativos que reproduziam motivos greco-romanos ou sugeriam uma paisagem longínqua, bem diverso do exterior real, com senzalas e escravos[1].

Esta idéia de estar "fora do lugar", para usar um termo de Roberto Schwarz[2], parece reger a vida cultural do tempo. Importamos o Romantismo e o liberalismo, os quais, aqui flutuantes, eram aclimatados a um meio provinciano e nada industrializado, com uma economia alicerçada na mão-de-obra escrava. Neste contexto, as idéias liberais ficavam, por assim dizer, excrescentes.

Com a anotação desejo guardar o detalhe de que a realidade social brasileira adentra a obra de Alencar de viés. Ou seja: ela não será encontrada na epiderme de suas narrativas, mas no fundo de cena que esta superfície acoberta.

Tomando *Til* como breve ilustração, observa-se que o primeiro plano da intriga nos coloca diante de um quarteto de adolescentes às voltas com namoricos e faceirices. Por detrás, porém, desta trama amaneirada, delineiam-se os três grandes segmentos sociais legados pela colonização: os senhores de terras, os "homens livres" e os escravos.

Na medida em que os "homens livres" — no fundo, dependentes dos senhores — ansiavam por se aconchegar sob as asas do grupo dominante, a estratificação social brasileira tendeu a uma polarização: senhores no topo (a eles acoplados os "homens livres") e a escravaria no patamar. Poderíamos desenhar tal estrutura social como composta por uma série de círculos concêntricos. No centro, soberano e todo-poderoso, o senhor de terras, que acumula os papéis de pai

(pois se trata de uma sociedade patriarcal) e de homem (pois se trata de uma sociedade calcada na figura masculina). Quanto mais perto do centro de poder, maior o prestígio social do indivíduo; quanto mais afastado, maior a inferioridade social. Assim, para exemplificar, o filho primogênito goza das regalias de ser o futuro herdeiro dos bens paternos. Na outra extremidade, os escravos do eito são tratados como animais. A partir da figura que ocupa o centro são determinados os demais lugares na escala social, mediante relações hierárquicas de poder, dominador-dominado. A hierarquia persistirá mesmo se fizermos um corte que desconsidere o mando do senhor: os escravos domésticos tinham primazia sobre os que suavam na lavoura. O ser escravo, em resumo, era marca que se evitava a qualquer custo. O trabalho manual, porque confundido com a servidão, era encarado (e o é até hoje) como vil e indigno. Muitos escravos, alforriados, compraram escravos, para serem vistos como senhores.

Os historiadores que se debruçaram sobre o oitocentos brasileiro são unânimes em afiançar que o que salta aos olhos, no período, é a existência da escravidão. O negro africano estava, por conseguinte, muito mais presente no dia-a-dia do século XIX do que o índio. Este, quando não fora dizimado, refugiara-se nos confins das florestas. Compreende-se, todavia, que eleger o escravo como personagem principal do romance da época seria devassar as próprias mazelas daquela sociedade escravagista. Por isso, quando comparece na ficção oitocentista, o negro surge via de regra branqueado, como é o caso da escrava Isaura, da obra homônima de Bernardo Guimarães, para cingir-me a um único título. Em consonância com esta tendência de evitar o tema, corolários como o trabalho e a violência, que vigoravam nas relações de produção, na esfera econômica e social, são igual-

mente descartados.

Mas o problema escravo era candente demais e acabará penetrando a narrativa alencariana pela porta dos fundos, de maneira enviesada. Leiamos uma fala de Aurélia protagonista de *Senhora*: "isto que o senhor chama escravidão, não passa da violência que o forte exerce sobre o fraco (...). Escravos verdadeiros, só conheço o tirano que os faz, é o amor"[3]. De novo o deslocamento: a questão verdadeira (a escravidão é a violência imposta aos fracos pelos fortes) desvia-se para o âmbito do "amor tirano", cassando qualquer discussão sobre a escravatura enquanto violência. Dito de outro modo: a relação senhor-escravo — uma relação de poder, de dominação; uma relação hierárquica —, tão gritante na frente social, aparecerá desfocada no texto de Alencar, transposta para a esfera amorosa.

São inúmeros os casais que protagonizam os enredos de José de Alencar. Sendo o relacionamento amoroso tratado como "senhor"-"escravo" e guardando a noção de que o ser escravo é estigma indiciador de inferioridade social, examinemos alguns casos de "amor tirano": em *Lucíola*, "escrava" é Lúcia e "senhor" é Paulo, o estudante candidato a homem da boa sociedade; em *Iracema*, a "escrava" é a virgem tabajara e "senhor" o guerreiro branco, Martim; em *O Guarani*, "escravo" é Peri, o goitacás, e "senhora" Cecília, menina branca, filha do castelão D. Antônio de Mariz; em *O sertanejo*, "escravo" é Arnaldo, vaqueiro, e "senhora" é D.Flor, filha do dono da fazenda Oiticica. O negro não está representado, senão muito secundariamente, na prosa do escritor cearense.

Vistos como "escravos" do amor estão, respectivamente, a mulher, a índia ou o índio, o homem do sertão. É significativo que estes personagens sejam heróis das narrativas que protagonizam, as quais, ao enaltecerem o silvíco

la ou o sertanejo, visavam forjar uma mitologia nacional, plasmando o homem brasileiro.

Importa ressaltá-lo bem: a relação senhor-escravo, escandalosa no plano social, é captada pelos textos literários assimetricamente, transladada para a intriga sentimental. Fala-se da "servidão" do amor, omitindo-se a tirania dos dominantes para com os dominados, numa sociedade escravista. O ser "escravo" do amor, sendo o cativeiro uma cicatriz que recalca socialmente os indivíduos que a portam, cobre categorias diversas, como o ser mulher, o ser índio, o ser sertanejo. Nos dois últimos casos, é bom repisar, o texto intentava esboçar a identidade nacional, escolhendo o índio e o vaqueiro como protótipos da brasilidade. Exaltá-los como heróis é, novamente, um deslocamento mascarador, que encobria sua inferioridade, afirmada em surdina nos bastidores do texto.

Se esta assertiva estiver dotada de pertinência, acredito poder denunciar o tão louvado nacionalismo da ficção romântica brasileira, decantado aos quatro ventos por certa crítica. Porque o conceito de nação que está em jogo é, de fato, aquele que interessava e convinha à classe senhorial dirigente. Esta não apenas pretendia esculpir o seu perfil cultural, como também proclamar a sua supremacia política. O romancista (um membro da camada senhorial ou dela querendo fazer parte) requisita estes heróis e se trai, já que tais personagens terminam sem voz. Os personagens supostamente representantes de nossa especificidade cultural são convocados para serem, paradoxalmente, abafados pelos valores brancos da classe senhorial dominante. Porque, no fundo, estas narrativas endeusam o homem, o branco, o fazendeiro (ou seja: os que estavam efetivamente no poder no Segundo Império), jamais o índio, ou o sertanejo, ou a mulher. Mes

mo quando, pretensamente, procuram apreender o **outro**, socialmente minoritário, o que os textos indianistas e sertanistas de José de Alencar, ou um livro como *Lucíola*, acabam por fazer é descartar tais figuras, pois as capturam com a preconceituosa visada da camada senhorial na exata medida em que as compreendem em função dos valores da elite dominante, em momento algum se esforçando por se colocar na pele do outro, estabelecendo uma alteridade, como recomendaria decerto a moderna antropologia.

Em decorrência, qualquer gesto de aproximação dos personagens da periferia rumo ao centro de poder é rechaçado. Em *O sertanejo*, D.Flor, a filha do fazendeiro, diz para o vaqueiro Arnaldo, que a tocara: "não esqueça o seu lugar", "não sou sua igual"[4]. O que se observa, em conclusão, é que o romance do século XIX fornece um **auto-retrato** da sociedade que o escreveu e que o lia, reproduzindo, no espaço da representação literária, as hierárquicas fronteiras que balizavam a realidade social. Reiterando: ainda quando tenta abarcar o **outro**, ele termina devolvendo, à revelia, a imagem dos grupos dirigentes, na proporção em que a ótica senhorial preside o fundo de cena da narrativa.

Embora eu tenha me circunscrito a Alencar, creio poder abranger num só gesto de leitura os personagens do romance brasileiro do século passado: em relações entre eles são marcadamente hierárquicos, ocupando a posição de dominador o senhor (prevalência da classe senhorial), o homem (predomínio da ordem masculina), o pai (preponderância da ordem patriarcal).

A dissonância, que romperá com este "estreito círculo" vigente em nossa prosa narrativa, será trazida por Machado de Assis.

II O AVESSO DO RETRATO

A discrepância começa pela própria trajetória biográfica. Os demais escritores do século XIX, **grosso modo**, eram oriundos das facções proprietárias. Alencar foi senador do Império e, como tal, apesar do seu indianismo, nada fez pela causa indígena, ademais de ser um ferrenho escravocrata. Machado, ao invés, teve uma origem humilde e, ascendendo socialmente e sendo acolhido pelos estamentos superiores, ficará na posição privilegiada de *displaced*: não mais pertence aos grupos menos favorecidos mas não se encontra de todo identificado com a "aristocracia" que o incorpora e venera. Esta condição contraditória lhe facultará uma contundência mordaz, para escarnecer da nova burguesia endinheirada. Machado, por outra parte, parece ter uma postura ambígua — lastima que os novos ricos não tenham boas maneiras, *finesse*, cultura, o que o faz um tradicionalista. Tradicionalismo este detectável, por exemplo, na sua conduta discricionária enquanto presidente da Academia Brasileira de Letras. Ao mesmo tempo, sua escrita instigante instala uma urdidura narrativa até então sem precedentes na Literatura Brasileira. Permitam-me percorrer, ainda que em termos sumários, algumas das mais relevantes rupturas machadianas ao nível da composição romanesca.

Os enredos de Alencar se baseavam na relação causa-efeito e, a despeito de alguns cortes temporais facilmente identificáveis, fundavam-se numa seqüência linear e cronológica. O narrador, em geral, ora onisciente, a manipular demiurgicamente os agentes fictícios. Estes cediam ao maniqueísmo — os heróis só têm qualidades, os vilões só defeitos —, estando dotados de uma rasa psicologia. O texto alencarino, por outro lado, inclina-se a uma univocidade de sentido, que tende a dificultar a pluralidade de inter

pretações. Sintoma deste comando autoritário da significação são prefácios, notas, posfácios, como se o autor, qual um pai zeloso, pré-determinasse as possibilidades de leitura para sua obra. Com respeito à literatura estrangeira, a atitude da prosa de Alencar é de reverência, buscando legitimação. Para conferir ao sertão, matéria bruta de que se compõe *O sertanejo*, o estatuto de fato de cultura, há a necessidade de confrontar o personagem central a heróis da literatura européia e da mitologia greco-latina. Só assim ele teria reconhecida a sua bravura pelo leitor da época (notadamente mulheres e estudantes), familiarizado com esta tradição e, vivendo num ambiente citadino, em geral desconhecedor dos rincões interioranos do país.

A escritura machadiana contestará todos os padrões narrativos cristalizados na exemplar produção de José de Alencar. Em vez de perfilar os modelos do romance francês, como era a voga em seu tempo, Machado bebe as águas da ficção inglesa do século XVIII, particularmente no *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Seus enredos não se pautam por uma ordenação em termos de causalidade, sendo antes diluídos e fluidos. Em conseqüência, passam a ter relevo o personagem e, de modo especial, os comentários que o narrador tece sobre os eventos narrados e a respeito das ações das criaturas fictícias, entremeando o relato propriamente dito com digressões e elocubrações de diversa natureza, sem respeitar uma estrita cronologia, substituída esta por um avançar/recuar no tempo incessante. Aprofundando-se na psicologia dos personagens, a ponto de surpreender neles as motivações mais recônditas e as fraquezas e vaidades mais humanas, mostrando a necessidade da máscara social, Machado confere a suas *dramatis personae* um perfil extremamente ambíguo, paradoxal, nada maniqueísta.

Além disso, o narrador machadiano é surpreendentemente moderno. Ele não é mais uma voz central ordenadora, a comandar de cima a narrativa. Ao contrário, o narrador põe em cena vozes discrepantes, sem estabelecer uma prevalência entre elas, questionando, inclusive, continuamente, sua própria versão dos fatos que relata. A verdade do texto se transforma em uma questão de ponto de vista e, como tal, estará sobredeterminada pelos interesses em jogo.

A anotação me traz a dois aspectos que reputo capitais na escritura machadiana. Em primeiro lugar, Machado de Assis inscreve sua obra sob o primado da relativização — e nisso ele se insere no cerne da modernidade. Problematizando as verdades absolutas, o texto machadiano notabiliza-se pela polifonia, pelo conflito de versões, pelo relativismo dos valores e dos significados, pela ambigüidade moral dos personagens. Neste sentido, e contradizendo a linha-mestra do romance brasileiro exposta na seção precedente, Machado é um **des-hierarquizador**. Seu narrador não chega a adotar o ponto de vista dos dominados, estes praticamente ausentes de sua obra. Contudo, sobrepairando, mas, simultaneamente, movimentando-se no seio das camadas sociais superiores, munido das armas proporcionadas pelo humor e pela ironia, o narrador machadiano está apto a flagrar, desde dentro, as contradições dos membros das classes dominantes, desmantelando a noção de hierarquia na medida em que coloca em xeque o poder e desvela como o sentido depende de quem está no poder.

Em segundo lugar, e ainda em função do mesmo vetor fundamental do caráter dialógico de sua fatura ficcional, Machado entabula, por meio de citações/alusões a textos alheios (literários, filosóficos, ou mesmo a discursos de variadas procedências, desde a Bíblia até livros de culi

nária), um diálogo intertextual que pluridireciona semanticamente sua escritura, numa (no mínimo) dupla orientação textual. Esta relação com os textos alheios, via de regra provenientes da tradição literária européia, por seu turno, não se dá, como era o caso alencariano, nos moldes de uma reduplicação. Sua marca maior é a paródia. A apropriação de outros discursos, literários ou não, passa sempre por um crivo parodístico, que reorienta o seu sentido, transformando o texto-matriz que, relido, se reveste de uma dicção tipicamente machadiana. O narrador dialoga com a narrativa, com os personagens, com o leitor (o leitor implícito), com outros textos e padrões discursivos. Machado explora o plano da enunciação, trazendo a feição dialogal de seu texto para o interior da própria composição romanesca. Quando me ocorre que a paródia, assimilação redimensionada de um outro texto, ressurgirá num escritor como Oswald de Andrade, em pleno Modernismo, me pergunto se Machado não terá sido um antropofágico *avant la lettre*.

A linguagem também será afetada. Por trás de um estilo à primeira impressão castiço, Machado desmorona o senso comum, solapa os clichês, desmonta a retórica balofa e pomposa, pendurada de tiradas de efeito, satiriza a erudição de fachada. A crítica a todos estes comportamentos verbais é trazida para dentro da própria linguagem, nas dobras da qual o autor fictício machadiano denuncia o esclerosamento das frases feitas e ocas e da cultura de ostentação, decorrentes da formação bacharelesca de nossa *intelligentzia*.

Talvez um dos textos de Machado onde mais cabalmente se consubstanciam os procedimentos aqui sintetizados, notadamente o princípio de relativização, seja "O alienista", primeira novela da fase madura, acolhida no vo

lume *Papéis avulsos* (1882)[5]. Trata-se de texto possuidor de um caráter alegórico, à medida que efetua uma fina reflexão sobre o poder (e a noção de poder é fulcral, se pensarmos que é a partir do poder que emanam as hierarquias). Escolhendo o tema da loucura, Machado problematiza mais do que o pretensioso cientificismo de seu tempo. Machado trabalha sobretudo com a barra que separa, no caso, a sanidade da sandice, elemento decisivo para que se estipulem os limites da loucura, instaurando a hierarquia. Demarcada a fronteira, os loucos seriam recolhidos e os sãos gozariam de liberdade.

José Carlos Garbuglio apontava certa feita a adequação do estilo às parcelas humanas que se confrontam na novela: de um lado, uma linguagem que se fecha em si para traduzir o mundo do alienista, o cientista austero, "frio como diagnóstico", "impassível como um deus de pedra". De outro, o "arroubo oratório", a "volúpia retórica", os chavões semicultos para expressar o universo de relações superficiais[6], típicos da auditividade que, segundo Luiz Costa Lima, seria uma das peculiaridades do sistema intelectual brasileiro[7].

Já aqui, num pequeno ajuste, eu diria que não é possível delimitar territórios nítidos no texto. Porque a Simão também fascinam os ditos cintilantes e verborrágicos ("a loucura |...| era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente"[8]), sendo ele enigmático e circunspecto apenas para melhor impressionar como baluarte da ciência. Ele não se opõe — não exatamente — aos demais personagens.

Poderíamos completar o registro com a justa observação de Alfredo Bosi, ao notar que o eixo da novela é antes o arbítrio do poder e não os caprichos de um cientista desvairado. Simão, efetivamente, sempre contou com a força vitoriosa. Para levar a cabo sua tarefa de discriminar

loucos de sãos ele tem que determinar o que é a normalidade. Uma leitura atenta do relato apontaria, como assinala ainda Bosi, que o normal seria "algo de homogêneo repetido ao infinito. O normal é a forma pura da aparência pública",o "instituído sem surpresas". Por isso, "é preciso apartar do convívio público todo aquele que se diferencia, de algum modo, da norma instituída, da aparência dominante", complementa o ensaísta[9]. Ora, elidir as diferenças é uma forma violenta de arbítrio e autoritarismo.

O movimento ao nível do enunciado se daria, por conseguinte, no sentido de anular as diferenças, perpetuando a mais completa uniformização em Itaguaí. Simão Bacamarte exerce o poder pelo saber e, mesmo a despeito da abortada revolta dos Canjicas, sempre desfruta do mando, não sendo refutado com eficácia. Ao longo da novela, norteada por este vetor axial, desfila uma galeria de fraquezas humanas: a obsessão pelo luxo de D. Evarista, a ostentação do albardeiro, a tortura moral do boticário bajulador, hesitando entre permanecer à sombra de Bacamarte ou aderir aos rebeldes vitoriosos.

Ainda que nos atendo a esta dimensão, se acharia contestada a hieraquia: o alienista, com sua empáfia e parâmetros "científicos" duvidosos, instaura o terror, a "coleta desenfreada", a ponto de culminar com o enclausuramento de quase toda a população da cidade. Em seguida, alteradas as regras, ele confina os dotados de qualidades morais. A terapia ministrada acaba por esvaziar a Casa Verde e, descoberto o perfeito desequilíbrio das faculdades mentais, o próprio Bacamarte se interna. Como impor limites rigorosos, se o alienado é o alienista?

No plano da enunciação — nas dobras do texto —, entretanto, a contundência vai minar mais fundo. Consintam-me duas ou três ilustrações antes de fechar este traba-

lho.

A uma certa altura, no Capítulo III, D.Evarista, a esposa de Simão, dada a ocupação deste, que a priva de sua companhia, se sente "tão viúva como dantes". O alienista então sugere que ela faça um passeio ao Rio de Janeiro e diz que eles têm ganho muito dinheiro com a meia dúzia de lunáticos de que vem tratando. Mostra em seguida à mulher os livros: era uma "via-láctea de algarismos", a opulência. Ora, desmascaram-se, com esta expressão — no cerne mesmo da linguagem —, os elevados propósitos científicos de Simão Bacamarte, na medida em que fica confessado seu interesse pecuniário.

O barbeiro Porfírio se insurge contra o despotismo científico do tirânico alienista mas sente despontar em si a ambição do governo. Triunfantes os Canjicas, Porfírio empunha destramente a espada, "como se ela fosse apenas uma navalha mais comprida". Por meio de recursos de linguagem desta natureza é que se aquilata o bisturi crítico machadiano, com o qual ele implode as motivações mais ocultas de seus personagens: Porfírio, por trás do ideal revolucionário, era movido pela avidez do poder.

Note-se que o narrador não assume explicitamente um posicionamento sobre o que narra. É através da linguagem que se percebe a corrosão crítica, é a própria escritura que se encarrega de denunciar o efeitismo da oratória bombástica e as fraquezas morais dos vários personagens.

O narrador, inclusive, não adota por inteiro uma versão da narrativa, visto sempre aludir ao que dizem as crônicas e cronistas da vila de Itaguaí, cuja visão dos fatos é conflitante. O relato, em vista disso, coloca em xeque a interpretação monolítica, fazendo circular em seu interior a pluralidade de significações.

Se, portanto, ao nível do enunciado o texto tende para o autoritarismo da uniformidade e do instituído(que são esboroados), ao nível da enunciação ele se inclina para a polissemia das versões.

Finalmente, "O alienista", ademais de manter uma relação intertextual com o discurso cientificista ou a retórica inchada e exibicionista da época, dialoga, e parodicamente, com a Revolução Francesa, deslocada para uma Itaguaí colonial, reduzida à dimensão dos Canjicas, como ficaram conhecidos os rebeldes comandados pelo barbeiro Porfírio, que se refere à Casa Verde como "Bastilha da condição humana". Seria suficiente atentar para o título de alguns capítulos, como "O terror" e "A restauração". Obviamente, dada a "diferença de Paris a Itaguaí" e à referida redução de proporções, patente no epíteto com que são cunhados os insurretos, o leitor se aperceberá de que a Revolução de 1789 é aqui relida parodisticamente, adquirindo outras significações.

"O alienista" é apenas um exemplo que espera sugerir, a par das inovações formais introduzidas pela escritura machadiana, a faceta **des-hierarquizadora** de sua ficção, que acredito ser a sua maior ruptura em relação ao romance brasileiro praticado em seu tempo. Apesar de não exorbitar o âmbito das elites dirigentes — não surpreendendo, em vista disso, nem o dominado nem a dialética da luta de classes —, Machado de Assis logra focalizar os segmentos dominantes de maneira cáustica. Sua literatura, escrita em cerca de meio século, que abarca desde os tempos coloniais até inícios da República, demorando-se porém no ocaso do Segundo Reinado, é um retrato da sociedade oitocentista, vasculhada pelo avesso, em seus desvãos. A obra de Machado, de alta voltagem estética e, concomitantemente, sem prejuízo de suas implicações universalizantes, minuciosa biópsia do

Brasil da segunda metade do século XIX, é um dos momentos mais grandiosos da literatura e da cultura brasileiras.

III O RETRATO DO RETRATO

Resta reportar-me às palavras com que abria estas especulações, ao longo das quais afloraram expressões como 'hierarquia', 'poder', 'dominação', 'arbítrio', 'autoritarismo', 'violência', com as quais os brasileiros conviveram dolorosamente nos últimos vinte anos e que tanto atraem àqueles que voltam suas atenções para o Brasil atual. Como enfrentar a literatura escrita no período sem proceder a uma escavação na produção ficcional do passado, que quase sempre rastreia as mesmas pegadas, como se estas peculiarizassem uma significativa porção da história da formação social brasileira?

Acredito, por outra parte, haver levantado alguns tópicos que poderiam ser perseguidos tanto antes quanto depois do século XIX. Em outro trabalho, publicado na revista *Ideologies and Literature*, procurei apontar germes de um discurso autoritário em um sermão do Padre Antônio Vieira, do século XVII[10]. Esta pesquisa teria continuidade, ainda, para apontar seu desdobramento, estudando o romance dos anos 30, no qual reencontraríamos basicamente as mesmas relações hierarquizadas, desta feita entre pai-filho, masculino-feminino, coronel-jagunço. Ou, para insinuar outra ramificação: um romance monumental, como o *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, traz para a cena literária não mais um discurso sobre o **outro**, como ocorria em Alencar — é o próprio jagunço Riobaldo Tatarana quem narra para um senhor culto, num extenso monólogo, a sua travessia pela jagunçagem e pela terceira margem da existência[11].

Por fim, concebo a crítica literária como um **retrato do retrato** forjado pelos textos em que se detêm. Mas um retrato-lâmina, que rasga o inconsciente do tecido textual procurando fisgar em seus bastidores resquícios do social, contradições que ele teria absorvido no espaço da cultura em que se locomove. A crítica se reveste de uma função social e política, a desvendar o lugar social que habitamos. Se me perdoarem a "frase de efeito", o **lugar da crítica** é aquele em que ela se converte numa **crítica do lugar**[12].

ABSTRACT

The paper, emphasizing Alencar, examines a major trend of 19th century Brazilian novel, pointing out how the relationships among the characters are based on hierarchy. Machado de Assis is a rupture with this model and, moreover, in his texts meaning is always circulating.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1 Cf. REIS FILHO, Nestor Goulart apud SCHWARZ,Robert. *Ao vencedor as batatas*; forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo, Duas Cidades, 1977. p.20.
2 SCHWARZ. As idéias fora do lugar. In: op. cit., cap.1, p.13-25.
3 ALENCAR, José de. *Senhora*. 6.ed. São Paulo, Ática, 1975. p.159.
4 Id. *O sertanejo*. 2.ed. São Paulo, Ática, 1977. p.143.
5 ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *O alienista*. 5.ed. Apresentação de José Carlos Garbuglio. São Paulo, Ática, 1977.
6 GARBUGLIO, J.C. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. op. cit., p.6.
7 LIMA, Luiz Costa. Algumas características do sistema intelectual brasileiro. In:__. *Dispersa demanda*; ensaios sobre Literatura e Teoria. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981. p.15-29.
8 ASSIS, op. cit., p.19.
9 BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In:__. et alii.org., *Machado de Assis*. São Paulo, Ática, 1982. p.443-44.

10 REIS, Roberto. Hei de convencer. *Ideologies and Literature*, (1):1-2, 1985.
11 Cf. Id. *A permanência do círculo — hierarquia no romance brasileiro*. (No prelo), a ser publicado pela Editora da Universidade Federal Fluminense.
12 Cf. Id. O lugar da crítica e a crítica do lugar, *Minas Gerais, Suplemento Literário*, Belo Horizonte, *14* (681): 6-7, out. 1979.

* Palestra pronunciada na University of Minnesota, em fevereiro de 1986.

A CRIAÇÃO POÉTICA COMO TEMA EM GREGÓRIO DE MATOS E MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA

Heliana Mª C. Simões (UFBA)
Universidade Federal da Bahia

A rigor todo grande instante criador configura um jogo tenso de linguagem e metalinguagem. A metalinguagem é mais ou menos implícita, mais ou menos explícita, porém não deixa de ser nunca.[1]

RESUMO

Gregório de Matos e Manuel Botelho de Oliveira tematizam a própria poesia, de forma implícita ou explícita. Este procedimento, tratar a criação poética como tema, está presente na poesia brasileira ao longo de sua evolução, notadamente a partir do Modernismo. Esta tematização é realizada de acordo com o estilo barroco, uma vez que Gregório e Botelho pertencem ao Barroco, ainda que apresentem traços maneiristas. Quanto à relação dos dois poetas com, principalmente, Quevedo, Góngora e Marino, a tendência dos estudos literários contemporâneos é considerar os poetas europeus como modelos que foram por ambos recriados.

INTRODUÇÃO

A tematização da poesia, implícita ou explícita, é uma categoria da produção poética em sua tradição, intensificada na poesia contemporânea[2].

Objetivamos mostrar esta tematização em Gregório de Matos e Manuel Botelho de Oliveira[3]. Tradicionalmente, da poesia de GM são abordados os aspectos amoroso, erótico, burlesco e/ou satírico, lírico e religioso; e, da poesia

de MBO, os aspectos gongórico, lírico, retórico. Este trabalho dá relevância a uma dimensão complexa da criação de ambos. Tratar da própria poesia é um procedimento que os liberta imediatamente da antiga questão, mesmo sendo ela pertinente em outro contexto: iniciadores ou não-iniciadores da literatura brasileira, embora a realização de GM seja considerada superior à de MBO no citado contexto. Pelo que afirmamos, o assunto deste trabalho não foi ainda abordado. Mas João C.T. Gomes cita um poema de GM, assinalando o tema, que é justamente o transtorno de criar um soneto[4] e afirma ter encontrado duas vezes em GM **manifesta preocupação com problemas teóricos ligados à imitação e à retórica em geral** (p.141).

Resolvida a problemática crítica, evidentemente a partir do citado dado teórico (tematização implícita ou explícita da poesia), resta a questão histórica. Como realizar esta tarefa, que envolve a dimensão a ser concedida à história da literatura num espaço de reflexão crítica e teórico-literária[5]? Na segunda e última parte do trabalho, ocupamo-nos com o período ou estilo a que pertencem GM e MBO. Este problema leva automaticamente a outro, em decorrência da teoria de criação literária então vigente: criadores ou repetidores de fórmulas européias? Inicialmente, faremos a revisão bibliográfica do assunto[6] e, em seguida, firmaremos a nossa posição sobre o mesmo.

1 A QUESTÃO CRÍTICA

1.1 EM GREGÓRIO DE MATOS

O primeiro poema selecionado é um soneto[7]. Aqui a metalinguagem está combinada à sátira. Trata-se de um poema de intenção laudatória, a qual não se concretiza. O

poema indica explicitamente esta intenção no primeiro verso:

Um soneto começo em vosso gabo;

o segundo verso confirma esta intenção:

Contemos esta regra por primeira,

o terceiro e o quarto versos avaliam a quadra:

Já lá vão duas, e esta é a terceira,
Já este quartetinho está no cabo.

No quinto e sexto versos, o poeta não diz nada do ponto de vista da intenção explicitada, sendo que este não dizer nada não tem aqui valor negativo:

Na quinta torce agora a porca o rabo:
A sexta vá também desta maneira,

e no sétimo e oitavo versos GM trata do seu estado de espírito:

na sétima entro já com grã canseira,
E saio dos quartetos muito brabo.

No nono, décimo e décimo-primeiro versos, GM nega completamente a louvação a outro, louvando-se:

Agora nos tercetos que direi?
Direi, que vós, Senhor, a mim me honrais,
Gabando-vos a vós, e eu fico um Rei.

Ele se torna rei porque realizou a criação poética. Nos úl

timos três versos, esta negação fica intensificada:

Nesta vida um soneto já ditei,
Se desta agora escapo, nunca
mais;
Louvado seja Deus, que o aca
bei.

Aqui fica claro que a atividade poética é que persiste, pois o assunto do poema é negado pela própria criação.

"Oitavas" (1.v., p.229-32) é outro poema laudatório, mas com duas diferenças básicas em relação ao anterior — aqui, a louvação se realiza e é mais importante do que a própria criação:

Oitavas canto agora por pre
ceito,
Sem que na oitava possa dili
gente
Louvar as excelências de um
sujeito,
.....
Mas como em mim não pode ser
perfeito
O canto, ficará menos cadente
A música de Apolo, e de Talia,
.....
Como posso afinar no canto
tanto,
Que me atreva a cantar vossa
ciência,
Sem que falte ao compasso na
cadência.
.....
Que a Musa enfraquecida, a
pena leve
Nunca diz, o que sente, no que
escreve.
.....
Cesse pois em louvar-vos mi
nha pena.
Que impossível será, que sem
engano
Presuma, que fazendo esta no
vena

Vos possa ponderar em todo um
ano:

Apesar destas afirmações, o poeta diz:

Porém se o vosso nome o canto
grave
Eleva suspendendo os mais
sentidos,
Com a voz, que formar o meu a
lento
Chegar posso também ao Firma
mento.

atribuindo-se uma natureza divina como poeta.

No terceiro poema selecionado (2.v., p. 359-61), a própria atividade poética aparece ironizada:

Fazei-me uma obra, enquanto
a Musa se me melhora,
.....
sereis do meu plectro o tema,
porque, a quem me faz um ver
so,
não serei eu tão perverso,
que lhe não faça um poema.

Enquanto a atividade de outro aparece satirizada:

e há Poeta Lapidário
gastador da pedraria.

Em seguida, GM avalia a própria criação:

Eu quatro versos fazendo
não me meto em gasto tal,
.....
que há Poetas Liberais,
e os meus são versos escassos.

O signo **escassos** deve ser entendido com o significado **de necessários**, uma vez que os versos do outro são excessivos. Na quinta estrofe e no início da sexta, o poeta louva a atividade poética de outro, mas, na realidade, trata-se de uma sátira, pois ele diz nos últimos versos:

correm por um manancial
da vossa boca Aretusas,
e as nove Musas obtusas
de ver o vosso partolo,
em vez de Musas de Apolo,
querem ser as vossas Musas.

No poema "Tercetos" (2.v., p.469-71), a própria atividade poética aparece entrelaçada ao satírico e ao social:

Eu sou aquele, que os passados
anos
cantei na minha lira maldi
zente
torpezas do Brasil, vícios, e
enganos.

O signo **maldizente** não deve ser lido com o significado de **difamadora**, o que ficará explicitado adiante. GM apresenta a sua atividade como plena:

E bem que os decantei ***bastan***
temente,[8]
canto segunda vez na mesma
lira
o mesmo assunto em plectro
diferente.

e, através dos dois últimos versos citados, mostra que um **tema** pode ser desenvolvido em mais de uma forma. GM caracteriza a sua natureza poética:

Já sinto, que me inflama, ou
que me inspira
Talia, que Anjo é da minha
guarda,
Dês que Apolo mandou, que me
assistira.
.....
Ao pobre pegureiro do Parnaso

Trata de uma forma de recepção à sua poesia:

O néscio, o ignorante, o i
nexperto,
Que não elege o bom, nem mau
reprova,
Por tudo passa deslumbrado, e
incerto.

E quando vê talvez na doce
trova
Louvado o bem, e o mal vitu
perado,
A tudo faz focinho, e nada a
prova.

Diz logo prudentaço, e repousa
do.
Fulano é um satírico, é um
louco,
De língua má, de coração da
nado.

E continua a apontar a falha desse tipo de recepção:

Néscio, se disso entendes na
da, ou pouco,
Como mofas com riso, e alga
zarras
Musas, que estimo ter, quando
as invoco?

No terceto seguinte, ele conclui a questão:

Se souberas falar, também fa
laras,
Também satirizaras, se soube
ras,
E se foras Poeta, poetizaras.

Não se trata do falar nem do satirizar, mas do poetizar. GM chama a sua criação de **doce trova** porque nela **o bem** está **louvado**, e **o mal**, **vituperado**. Atribuir à sua **lira** a qualidade de **maldizente** é uma referência, naturalmente irônica, àqueles que lhe atribuem **língua má**. Notamos que o poeta não aceita ser chamado de **satírico**:

O nescio, o ignorante, o inexperto,
.....
E quando vê talvez na doce trova
Louvado o bem, e o mal vitupe-
rado,
.....
Diz logo prudentaço, e repou-
sado,
Fulano é um satírico, é um
louco,

O quinto poema selecionado (3.v., p.712), outro soneto, é, de todos, o mais expressivo, uma vez que o seu tema é Orfeu, o poeta primordial (Orfeu é uma figura mitológica), havendo apenas em um verso, na última estrofe, referência a um determinado indivíduo. Orfeu, ao cantar, fascinava até os animais, as plantas e as pedras:

Tomas a Lira, Orfeu divino,
ta,
.....
Canoros pasmos te prevejo, se
.....
Vivas as pedras nessas brenhas
lá
Mover fizeste, mas que é nada
vê:

É muito significativa, neste poema, a utilização do signo **lira**; havia um tipo de composição poética que os gregos entoavam ao som da lira, o que tem relação direta com o mito. Igualmente significativa, a presença dos signos **lá**, **ré** e **fá**, notas musicais:

Vivas as pedras nessas brenhas
lá
.....
Porque este Apolo em contra-
pondo o ré,
Deixa em teu canto dissonante
o fá.

Os signos **ré** e **fá** indicam claramente notas musicais, enquanto o signo **lá** o indica ambiguamente, uma vez que é, ao mesmo tempo, substantivo (nota musical) e advérbio de lugar. Estes traços (cantor, músico como poeta, instrumento musical, notas musicais) estão de acordo com o aspecto formal, pois é um poema de intensa musicalidade, conseguida através do metro, do ritmo, dos fonemas e das rimas (tanto no que diz respeito à semelhança sonora quanto à distribuição). A partir deste poema, relacionamos GM com Jorge de Lima, poeta pós-modernista:

seta de Orfeu, furando os a-
res, sempre himens.[9]

A mão de Orfeu enorme destra
abateu-se no peito, funda au-
sência,
tão suave inexistente mão;
.....
a mão êxul de Orfeu, os reti-
nidos ecos
temperados de cor, eram dele,
de Orfeu (II, xi)

1.2 EM MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA

No "Soneto I"[10], diz o poeta:

Melhor Musa será no verso ama-
do,
.....
A meu rude discurso cultas
flores,
A meu plectro feliz doce har-
monia.

Assinalamos a utilização dos adjetivos **amado/feliz** e **rude** para indicar a própria criação.

Em "Madrigal VI" (p.75), MBO retoma implicitamente o tema de Orfeu. Dissemos acima que Orfeu, ao cantar,

fascinava até as pedras

Se meu peito padece,
O rochedo mais duro se enter
nece;

as plantas

Se afino o sentimento,
O tronco se lastima do tormen
to;

e os animais

Se acaso choro, e canto;
A fera se entristece do meu
pranto;
.....
Que não possa abrandar uma al
ma austera
O que abranda ao rochedo, ao
tronco, à fera!

Dos poemas selecionados de MBO, este é o mais importante; não apenas pela atualização do tema do poeta primordial, mas também porque é nele que o poeta se refere de forma mais compacta à sua poesia. A relação que estabelecemos entre GM e Jorge de Lima a partir da utilização do mito de Orfeu também é válida para MBO.

Em "Romance III" (p.111-2), MBO assim se qualifica:

Fui Poeta de água doce
Quando no Pindo bebi.

Não temos subsídio para afirmar se tal qualificação se deve ao fato do signo **doce** ser muito utilizado, direta ou indiretamente, neste poema ou indica que ele é um poeta menor.

Em "Panegírico" (p.135-46), a própria criação é classificada desta forma:

Que quando o Plectro humilde
vos aclama,

Em "Canção primeira" (p.153-60), aparece a atividade poética como carente de harmonia:

Canção, suspende o metro,
Que de tanta desdita o triste
pranto
Me desafina a voz, faz rouco
o canto.

e também em "Canção II" (p.160-6):

Canção, suspende o canto,
Que prometo afinar, se Febo
inspira,
O Plectro humilde, a temerária
Lyra.

A partir da última estrofe de "Canção primeira", cujos últimos versos foram citados acima, podemos relacioná-la com "Desencanto", de Manuel Bandeira, poeta modernista:

Eu faço versos como quem chora
De desalento...de desencan
to...
Fecha o meu livro, se por ago
ra
Não tens motivo nenhum de
pranto.

Meu verso é sangue. Volúpia
ardente...
Tristeza esparsa...remorso
vão...
Dói-me nas veias. Amargo e
quente,
Cai, gota a gota, do coração.

E nestes versos de angústia
rouca
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na bo
ca.

— Eu faço versos como quem
morre.[11]

O tema de "Desencanto" é a própria criação literária. Enquanto em MBO **a voz** fica desafinada, e **o canto, rouco**, Manuel Bandeira escreve poesia **como quem chora de desalento, de desalento**, e os seus **versos** são **de angústia rouca**. Ambos dirigem-se a outro: MBO à própria poesia, e Bandeira, ao leitor. A poesia dos dois poetas está entrelaçada ao **pranto**: a do poeta antigo, ao **pranto** de um povo; a do poeta moderno, ao **pranto** do leitor. MBO determina que a poesia interrompa a criação, e Bandeira, que o leitor interrompa a leitura.

"Canção primeira" e "Canção II", os dois últimos poemas citados, têm relação com "Soneto", o último poema citado de GM. Com efeito, este diz:

Deixa em teu canto dissonante
o fá (p.712)

enquanto MBO diz:

Me desafina a voz, faz rouco
o canto (p.160)

Que prometo afinar, se Febo
inspira, (p.166)

Apesar dessas afirmações, "Canção primeira" e "Canção II" são poemas intensamente musicais, qualidade conseguida através do metro, do ritmo, dos fonemas e das rimas (tanto no que diz respeito à semelhança sonora quanto à distribuição).

Em "Canção VI" (p.174-7), MBO mostra uma espantosa consciência da tradição literária:

Canção, depõe o Plectro,
Que já me impede o pranto
Que altere a voz, e que prossiga o canto.

"Canção" é a poesia em seu sentido ontológico. Ela vai pôr de lado a voz de MBO; é inevitável, ele é um ente. Alterar **a voz**: outro poeta virá; e prosseguirá **o canto**: continuará a tradição. Estes versos tornam-se ainda mais importantes quando se sabe que encerram a *Música do Parnasso*. Por que espantou-nos o conhecimento da tradição literária exprimida por MBO? Se é um princípio teórico que a consciência do fazer poético é mais intensa na poesia contemporânea, deduzimos que quanto mais afastado estiver o poeta de nossos dias, menos consciência ele terá de seu fazer. Não recusamos o princípio citado; aliás, ele é a base de nosso trabalho. Mas concluímos desde já que a literatura não se sucede rigidamente no tempo.

2 A PROBLEMÁTICA DA HISTÓRIA

2.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Para José A.Castello, o período dentro do qual se incluem GM e MBO, que ele chama de **colonial**, com início em 1601 e término em 1768, esteve sob o domínio do **estilo barroco português**, ou melhor, do **estilo barroco peninsular**.

Desenvolvem-se [...] como reflexos diretos das manifestações literárias de Portugal e Espanha.[12]

Levanta a **influência** de Camões na poesia barroca, dada a sua **importância**, uma vez que Camões pertence ao século XVI; e de Góngora, Quevedo e Marino (p.62). Reconhece em MBO não somente a capacidade de crítica em relação ao Barroco, como também o conhecimento do lugar que ocupava no espaço da produção poética colonial (p.69). Segundo Castello, GM é quem melhor representa a **poesia barroca** no Brasil, com grande **influência** de Góngora e Quevedo e lembrança de Ca

mões. As poesias lírica, sacra a amorosa são as mais barrocas (p.76). Classifica-o de **imitador inescrupuloso** (p.82) para, em seguida, afirmar:

> *Quevedo foi o maior modelo espanhol de Gregório de Matos, Gregório de Matos mais do que imitador literário, êmulo de Quevedo.* (p.83-4)

Afrânio Coutinho inclui GM e MBO no período barroco, pois não somente testemunham como **espelham fielmente** o estilo barroco[13]. Este historiador esclarece que **a imitação** estava na base da atividade poética do século XVI ao XVIII (p.84), sendo **imitação** diferente de **plágio** (p.85) e até prova de excelência **artística** (p.86). Coutinho define GM como o nome mais expressivo da **poesia barroca** colonial e reconhece nele a forte presença de Quevedo e Góngora (p.116). Distingue Barroco de Maneirismo — este último significa basicamente cuidade excessivo com a forma e pode estar presente em qualquer estilo (p.117).

Conforme Alfredo Bosi, GM e MBO apresentaram **ecos do Barroco** da poesia européia:

> *Gregório de Matos, Botelho de Oliveira [...] repetiram motivos e formas do barroquismo ibérico e italiano.*[14]

É necessário assinalar que antes Bosi afirma:

> *O rebuscamento em abstrato é sem dúvida o lado estéril do Barroco e o seu estiolar-se em barroquismo.* (p.36)

GM não alcançou o nível poético de, por exemplo, Tasso e Donne, ainda que certos sonetos amorosos e sacros tenham ultrapassado **esquemas** de Góngora e Quevedo (p.43). MBO foi o mais gongórico dos poetas da época.(p.44).

Carmelina M.R.de Almeida estabelece a profunda ligação entre a poética de Botelho e a poética de Marino[15],

determinando que

> *imitação não é cópia passiva mas recriação* (p. 35)

Almeida classifica MBO de apolíneo e GM de dionisíaco, sendo o apolíneo e o dionisíaco as **atitudes** básicas de seu tempo (p.10).

De acordo com Antônio Cândido, GM está **sob o signo do Barroco**, e embora a sua poesia burlesca seja a mais lida, a religiosa é a de maior condição poética. Cândido situa MBO no espaço do **Barroco vazio e malabarístico**; daí este poeta ser o primeiro representante da **média da literatura culta** de sua época[16].

Eduardo Portella, em "Gregório de Matos (Maneirismo e Barroco)", afirma que **os dois grandes eixos do sistema poético** de GM são o Maneirismo, identificado com a **introversão**, e o Barroco, identificado com a extroversão. Enquanto o **impulso maneirista** reprime o nacionalismo, o fazer barroco se constitui no aparecimento antecipado do **carnaval brasileiro** (p.9). Em GM o Maneirismo é sua **vertente linear, retórica**, e o Barroco, a sua **vertente vertical, poética**. Estes dois eixos são intercomunicantes, e Portella não tem a intenção de hierarquizá-los. (p.12).

> *Indispensável é definir a passagem; até por que o Gregório diferenciado não é o maneirista mas o barroco. A renúncia ao maneirismo constitui-se no tributo que o poeta paga ao projeto nacional esboçado. E assim, o salto não foi apenas fácil como necessário e inadiável.* (p.15)

GM operou um **jogo intertextual** pois reelabora Petrarca, Góngora, Lope, Quevedo e **até** Donne (p.12-3). A poética de GM apresenta **hábeis desestruturações sintáticas, manipulação funcionalizada da pornografia** e utilização do léxico indí-

gena e africano (p.18). GM é o primeiro escritor da literatura brasileira (p.8).

Em "A linha do horizonte renascentista", Eduardo Portella considera que o maneirismo brasileiro foi uma realização **basicamente alienante** — mero **exercício mimético**, **fracassada eclosão aristocratizante**, **última astúcia** do Renascimento, **gratuito exibicionismo**. O movimento do Barroco se diferencia essencialmente **em mil e uma faces**.

> *No barroco o* ***outro*** *reprimido, ou proibido pela contracena metropolitana, faz o seu primeiro aparecimento [...]. No trajeto da edificação nacional o outro se torna o* ***eu*** *[...] e pensamos logo em Gregório de Matos.* (p.18).

Portella relaciona Gregório de Matos a Jorge Amado a partir do carnaval. Segundo este autor, o estilo maneirista e o estilo barroco se edificam pelo **signo da transitoriedade** e têm por base a Contra-reforma. Mas enquanto o aspecto religioso é marcado pela passividade e contemplação no estilo maneirista, é **guerreiro e militante** no estilo barroco. Enquanto o estilo maneirista dá uma nova estruturação às **formas renascentistas**, o estilo barroco as **desestrutura**(p. 20). O barroco brasileiro estabelece a **diferença nacional na identidade universal** e elimina **o barroquismo**.

> *O barroco do Brasil é uma festa [...]. Aí amanhece a cultura brasileira; ao fundo, a linha do horizonte renascentista.* (p.21)

Conforme Manuel Antônio de Castro, GM é o principal representante do movimento de criação literária no Brasil como procura da **identidade na composição**, em sua origem; e, neste sentido, relaciona-o a Mário de Andrade, exemplo na modernidade. Castro define GM como **maneirista por essência**. Este poeta realiza **vivencialmente a experiência do projeto cultural** de Portugal e do **projeto cultural** do Brasil, acabando por não aceitá-los em absoluto:

> *Mas esta negação é a sua afirmação e ele assume e ultrapassa o jogo dialético.*

A poesia de GM apresenta a temática amorosa, erótica, religiosa e satírica sem limitar-se a qualquer uma delas:

> *consumindo-se no que é, não decide pelo que parece: e no aparecer das múltiplas facetas chegou a ser o que é.*[17]

Angélica Ma. S.Soares reconhece **a poética** de Petrarca na **concepção** amorosa de Botelho[18]. Localiza na **metáfora hiperbólica**

> *a forma encontrada para a amplificação da imagem e o conseqüente rompimento das proporções normais, do equilíbrio e da sobriedade que caracterizavam a estética renascentista.* (p.57)

Esta autora percebe no jogo de palavras de Botelho, a **problemática do homem maneirista**, que é ampla,

> *e sua complexidade psicológica, ao encontro do outro, à espera da resposta.* (p.58)

Através da metáfora do espelho, Soares relaciona Botelho a Cummings (p.61).

Helena P.Cunha defende GM da condição de **plagiador**, invocando a norma estética da época — a superioridade da obra era determinada pela subordinação a normas e **modelos**[19], no caso de GM, Góngora, Quevedo e Lope (p.85). **Imitação** era criação (p.81). Cunha situa a poesia lírica gregoriana na **linha maneirista** e a poesia satírica e burlesca na **linha barroca**; a poesia religiosa é simultaneamente maneirista e barroca. Para esta autora, a produção poética barroca no Brasil tem caráter **nacional**, ao contrário da ma-

neirista (p.83). Assinala a idéia de **carnavalização** (como foi estabelecida por Bakhtine) no Barroco, a qual se evidencia mais na **cultura brasileira** do que na cultura européia (p.91).

Dalma B.P.do Nascimento reconhece o Maneirismo e o Barroco em GM, as **tendências maneiristas** identificadas com uma **concepção problematizada** da existência e as **tendências barrocas**, com um **jogo criativo e rebelde — à gramática** do Maneirismo opõe-se a **contracultura** do Barroco[20]. Considera a poesia barroca de GM mais criativa do que a maneirista, portanto superior a esta (p.60). Quevedo e Góngora foram modelos maneiristas de GM (p.58).

> *Gregório de Matos cataliza, na abertura semântica e formal da sua poesia de circunstância, a rebeldia pela consumação do espírito da festa. Do carnaval como criadora contestação à força da compostura.* (p.57)

De acordo com Nascimento, quando GM trata da **ambição, do poder** (religioso e secular) e do **sexo** possibilita a **leitura ao nível do carnaval** (p.61). A autora, inclusive, cita poemas nos quais GM tematiza o carnaval (p.66). O Barroco é alimentado pela **realidade em transformação do carnaval**. (p. 62).

Walkyria Mello, que analisa GM sob a ótica do Maneirismo, afirma que a poesia de GM foi mais maneirista do que barroca[21]. A partir do estilo maneirista, relaciona GM com os poetas metafísicos ingleses (p.96). Comparando GM e MBO, do ponto de vista do Maneirismo, Mello conclui que o primeiro é mais maneirista; aliás é **o primeiro e mais expressivo** poeta maneirista brasileiro (p.97). Até a sátira, Mello situa dentro do estilo maneirista, pois a alternância da sátira, que é irreverente, com o lirismo religioso, que expressa arrependimento, é maneirista (p.98). Inclusive, a utilização de trocadilhos e **achados** de expressão, que levam ao efeito cômico, é procedimento maneirista — o humor caracteriza o Maneirismo (p.101). A vontade de não revelar os sentimentos, o que é conseguido através da sátira, é outro procedimento maneirista (p.102). Mello questiona o fato de a poesia satírica de GM ser considerada a mais importante, quando analisa a sua poesia lírico-religiosa(p.102-3), a poesia mais maneirista de GM (p.106).

João C.T.Gomes afirma que a literatura brasileira do século XVII foi barroca, negando nela a presença do estilo maneirista (p.7). Destaca GM não somente na literatura barroca no Brasil, mas na literatura barroca de **língua portuguesa** (p.337). Conforme Gomes, a poesia satírica, a burlesca, a erótica e a de circunstância de GM são as mais autônomas, do ponto de vista da construção artística, do que a poesia amorosa e religiosa porque estas últimas estão limitadas pelo **convencionalismo barroco**, com forte influência de Góngora (p.20).

Utilizando a **teoria da intertextualidade**

> *que consagra a idéia do cruzamento de múltiplos discursos e códigos no espaço de determinado texto, espécie, assim, de núcleo de polarização e convergência de experiências textuais anteriores* (p.109)

e levando em conta também os relacionamentos sincrônicos (p.110), Gomes opta pela posição de que GM, assim como MBO, recriou e não copiou os poetas que lhe serviram de modelo (p.148). Este autor assinala que na criação literária do Barroco, como na do Renascimento e do Maneirismo, vigorava o **princípio da imitação**, erigido com base em Aristóteles e Horácio (p.136-48), e que os escritores dos séculos XVI, XVII e XVIII sabiam o que era plágio (p.149). Quanto aos modelos de GM, o mais importante foi Quevedo, um dado ori-

ginal na poesia da época, mais marcada pela de Gôngora (p. 252), o qual também foi recriado pelo poeta baiano(p.255). Um dado importante porque individualizador da poesia de GM é a sua utilização do vocabulário tupi, principalmente (p. 293), e dos **africanismos**, quando aparecem pela primeira vez em linguagem poética erudita (p.295). Gomes situa GM no espaço da cultura popular ocidental, de acordo com Bakhtine (p.357), concluindo:

> *A idéia de uma concepção carnavalesca da vida aplica-se como uma luva ao rabelaisiano Gregório de Matos e Guerra.* (p.360)

Comparando GM a MBO, Gomes afirma que quanto à capacidade de **utilização artesanal** dos procedimentos próprios da criação poética do século XVII, GM não alcançou o nível de MBO (p.319), cuja poesia foi mais gongórica e marinista(p.338).

2.2 MANEIRISMO/BARROCO

O Maneirismo, que principiou depois de 1520, sucedeu o Renascimento e antecedeu o Barroco, cujo início se deu no final do século XVI. O Maneirismo se afasta do mundo dos sentidos e da natureza e o seu mundo é representado pela imagem do labirinto. O Maneirismo é marcado por uma **crise espiritual, religiosa** e **ética**, apresentando vocação para o individual. O Barroco foi o estilo do século XVII. Invoca as sensações desfrutadas no mundo físico. Inclui o lúdico, a sátira e o grotesco, tendo vocação para o coletivo. Todavia, diversos dados relativos ao tema e à forma do estilo maneirista passaram para o estilo barroco. Por exemplo, o tema do engano e do desengano da existência e da efemeridade do homem; mas estes temas, ao passarem de um estilo para o outro, perderam as características do estilo

maneirista, adaptando-se ao estilo barroco[22].

GM e MBO são poetas barrocos que apresentam traços maneiristas. Como existe uma quase unanimidade em relação ao fato de eles serem barrocos, não nos detemos em suas características barrocas. Como isso não ocorre em relação aos seus traços maneiristas, citamos, a seguir, um soneto de cada um dos dois poetas que contêm os referidos traços.

Largo em sentir, em respirar sucinto
Peno, e calo tão fino, e tão atento,
Que fazendo disfarce do tormento
Mostro, que o não padeço, e sei, que o sinto.

O mal, que fora encubro, ou que desminto,
Dentro no coração é, que o sustento,
Com que para penar é sentimento,
Para não se entender é labirinto.[23]

Ninguém sufoca a voz nos seus retiros;
Da tempestade é o estrondo efeito:
Lá tem ecos a terra, o mar suspiros.

Mas oh do meu segredo alto conceito!
Pois não me chegam a vir à boca os tiros
Dos combates, que vão dentro no peito.

GM. 3.v., p.539

Ao sono
Quando em mágoas me vejo atribulado,

Vem, sono, a meu desvelo padecido,
Refrigera os incêndios do sentido,
Os rigores suspende do cuidado.

Se no monte Cimério retirado
Triste lugar ocupas, te convido
Que venhas a meu peito entristecido,
Porque triste lugar se tem formado.

Se querem noite escura teus intentos,
E se querem silêncio; nas tristezas
Noite, e silêncio tem meus sentimentos:

Porque triste, e secreto nas ternezas,
É meu peito uma noite de tormentos,
É meu peito um silêncio de finezas.

MBO, p.67

CONCLUSÃO

1. GM e MBO tematizam com competência a própria poesia, iniciando uma tradição que se completa com os mais novos poetas da literatura brasileira.

2. Os estudiosos e historiadores da literatura brasileira, em sua maioria, situam GM e MBO no estilo barroco; alguns reconhecem neles também o estilo maneirista. Todavia, existe quem os situe não no estilo barroco, mas no estilo maneirista.

3. Como GM e MBO pertencem ao estilo barroco, ainda que apresentem traços maneiristas, realizam a tematização da poesia de acordo com o estilo barroco.

4. A poesia amorosa, erótica, lírica, religiosa e satírica de GM, deve ser acrescentada a poesia metalingüística ou metapoética, em decorrência da utilização expressiva do tema em questão, que é o próprio fazer poético, e da importância que esta poesia tem na elucidação da obra de GM, ainda que o número de poemas que a constitui não seja extenso.

5. Igualmente, a dimensão metalingüística ou metapoética da obra de MBO deve ser levada em conta, pelo uso expressivo que ele faz do tema referido, o próprio fazer poético, e pela importância desta dimensão na leitura da poesia de MBO, embora o número de poemas que apresentam este tema seja pequeno.

6. A poesia de GM e a poesia de MBO, do ponto de vista da metalinguagem ou da metapoesia, são equivalentes.

RÉSUMÉ

Gregório de Matos et Manuel Botelho de Oliveira écrivent à propos de la poésie en-soi, de façon implicite ou explicite. Ce procédé — traiter de la création poétique comme thème — se présente dans la poésie brésilienne tout au long de son évolution, en particulier à partir du Modernisme. Gregório et Botelho traitent la poésie comme thème en accord avec le style baroque, quoiqu'ils présentent aussi des traits maniéristes. Quant à la relation entre ces deux poètes avec, surtout, Quevedo, Góngora et Marino, la tendance des études littéraires contemporaines est de considérer les poètes européens en tant que modèles, qui furent recrées, par les deux.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1 PORTELLA, Eduardo. A linha do horizonte renascentista. *Tempo brasileiro*. O pensamento, a história. Rio de Janeiro (47): 17, out./dez. 1976. A partir desta nota, em todas as referências à citada obra, colocaremos apenas o

nº das p.consultadas.

2 DUBOIS, Jacques et alii. *Retórica da poesia*; leitura linear, leitura tabular. São Paulo, Cultrix, 1980. p.85.

3 Neste trabalho, Gregório de Matos aparece sempre antes de Manuel Botelho de Oliveira, em decorrência da ordem alfabética dos últimos nomes. A partir desta nota, referir-nos-emos a Gregório de Matos e a Manuel Botelho de Oliveira como se segue: GM e MBO.

4 GOMES, João Carlos Teixeira, *Gregório de Matos, o boca de brasa*; um estudo de plágio e criação intertextual. Petrópolis, Vozes, 1985. p.97. A partir desta nota, em todas as referências à citada obra, colocaremos apenas o nº das p.consultadas.

5 VARGA, A.Kibédi. *Théorie de la littérature*. Paris,Picard, 1981. p.228.

6 A apresentação dos autores obedece à ordem cronológica das publicações. Notar que não utilizamos a 1.ed. em todos os casos. No caso dos estudos publicados em uma mesma obra, seguiremos a ordem da folha de rosto.

7 MATOS, Gregório de. *Obras completas*; sacra, lírica, satírica, burlesca. Salvador, Janaína, 1968, 1.v., p.141. A partir desta nota, em todas as referências à citada obra, colocaremos apenas o nº do v. e da p.consultados. Esta edição não é perfeita. Todavia, diz Portella: se a fortuna textual do poeta é duvidosa, a lição que se encarnou historicamente é irreversível e edificante. Tanto mais porque, para além do texto, a linguagem poética se inscreve no movimento da criação. PORTELLA, Eduardo. Gregório de Matos; maneirismo e barroco. *Tempo brasileiro*.Poética ontem e hoje. Rio de Janeiro (45/6): 9, abr./set. 1976. A partir desta nota, em todas as referências à citada obra, colocaremos apenas o nº das p.consultadas.

8 O grifo é nosso.

9 LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967, p.55. Na nota seguinte, colocaremos apenas o nº do canto e o nº do poema.

10 OLIVEIRA, Botelho de. *Música do Parnasso*. Rio de Janeiro, Anuário do Brasil [s.d.], p.59. A partir desta nota,em todas as referências à citada obra, colocaremos apenas o nº das p.consultadas.

11 BANDEIRA, Manuel,Poesia completa e prosa. 3.ed. org. pelo autor. Rio de Janeiro, J.Aguilar, 1974. p.119-20.

12 CASTELLO, José Aderaldo. A época barroca. In:__. *Manifestações literárias do período colonial*; 1500-1808/1836.3. ed. São Paulo, Cultrix, 1967. p.61. (A literatura brasileira, 1). Nas notas seguintes, colocaremos apenas o nº das p.consultadas.

13 COUTINHO, Afrânio. Do barroco ao rococó. In:__. *Introdução à literatura no Brasil*. 7.ed. Rio de Janeiro, Distribuidora de Livros Escolares, 1972. p.79-80. Nas notas seguintes, colocaremos apenas o nº das p. consultadas.

14 BOSI, Alfredo. Ecos do Barroco. In:__. *História concisa da literatura brasileira*. 2.ed. São Paulo, Cultrix,1974, p.39. Nas notas seguintes, colocaremos apenas o nº das p.consultadas.

15 ALMEIDA, Carmelina Magnavita Rodrigues de. *O maranhismo de Botelho*. Salvador, UFBA, 1975. p.25. Mimeogr. Nas notas seguintes, colocaremos apenas o nº das p. consultadas.

16 CÂNDIDO, Antônio. Letras e idéias no período colonial. In:__. *Literatura e sociedade*; estudos de teoria e história literária. 5.ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976, p.93.

17 CASTRO, Manuel Antônio de. Literatura brasileira: sob o signo de Narciso. In: et alii. *Origens da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1979.p.22.

18 SOARES, Angélica Maria Santos. Dimensões da lírica botelhiana. In: CASTRO, Manuel Antônio de et alii, op.cit., p.54. Nas notas seguintes, colocaremos apenas o nº das p.consultadas.

19 CUNHA, Helena Parente. Convivência maneirista e barroca na obra de Gregório de Matos. In: CASTRO, Manuel Antônio de et alii, op. cit., p.81. Nas notas seguintes, colocaremos apenas o nº das p.consultadas.

20 NASCIMENTO, Dalma Brayne Portugal do. Gregório de Matos na carnavalização nacional. *Tempo brasileiro*. Sonho e realidade no texto literário. Rio de Janeiro, (59): 58, out./dez. 1979. Nas notas seguintes, colocaremos apenas o nº das p.consultadas.

21 MELLO, Walkyria. *Mameirismo*; um estilo de época. Belém, Universidade Federal do Pará, 1982. p.95. Nas notas seguintes, colocaremos apenas o nº das p.consultadas.

22 SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Maneirismo e barroco. In:__. *Teoria da Literatura*. 3.ed.rev.aum. Coimbra, Almedina, 1973. p.359-431.

23 Notar a utilização do signo **labirinto**.

A SOLIDÃO:
UM TERRITÓRIO EM *CANTOS DELITUOSOS: ROMANCE*

Lígia Guimarães Telles
Universidade Federal da Bahia

RESUMO

Análise da obra *Cantos delituosos: romance*, de Judith Grossmann, considerando a questão do sujeito poético como elemento estruturante da narrativa. Identificação e estudo do seu principal motivo temático: a solidão. Estabelece-se ainda a relação desses aspectos com a linguagem, focalizando-a como um espaço de atualização de outros discursos, literários ou não literários.

Sempre existiu na literatura a tendência para teorizar-se a si mesma, abrir espaço de indagação à sua realidade específica, à sua natureza e função. Na literatura da modernidade, em particular, acentua-se essa tendência, voltando-se o texto literário para si mesmo, para a sua estrutura, buscando desvendar-se e ao elemento de que se acha constituído: a linguagem.

Assim é que Judith Grossmann estrutura a sua obra de ficção *Cantos delituosos: romance* em torno da personagem Amarílis, que é também o narrador do texto. Nessa postura de narrador-protagonista, cabe a Amarílis empreender uma tarefa, a de recompor e resgatar sua própria história, o que lhe possibilita, simultaneamente, traçar o seu perfil enquanto sujeito do texto e, mais ainda, nos permite extrair desse acervo da memória e da reflexão toda uma teoria a respeito do **sujeito poético** e do **processo de criação da obra literária**.

Estudos (6): 131-147, dez.1987

Escolhendo como protagonista de sua obra uma prostituta (embora esse caráter não se revele de modo explícito, ou seja, esse nome não lhe seja atribuído), o autor já imprime à narrativa uma direção que enfatizará um aspecto nuclear nesse texto: o sujeito como um ser estrangeiro, sem raízes, que habita as margens e que constrói a sua própria genealogia, através de um processo que renega a sua origem inicial:

> *Esquecer o nome do pai, da mãe, dos pais, ressultar límpa como um osso no deserto, ou um mineral.*
>
> *...e eu, Amarílis, somente possuo este toco de lápis, para atar o que precisa ser continuado, e desatar o que precisa ser descontinuado, eis tudo, por isso interrompi genealogias, para fundar a minha própria, mas que posso?*[1]

A perda/esquecimento da origem é etapa indispensável no processo de **desterritorialização** do sujeito, de acordo com o modelo teórico proposto por Deleuze e Guattari a respeito da obra de Kafka[2]. Dessa perspectiva, consideram-no um escritor que renuncia a uma **literatura de autor ou de mestre**, firmando-se como um autor **menor**, que, na verdade, é maior, conforme a referida teoria de uma **literatura menor** — a literatura que uma minoria faz em uma língua maior. Dessa perspectiva, localizamos o sujeito como um ser **desterritorializado**, possibilitando-nos identificar, por processo metafórico, no narrador-protagonista, um outro protagonista, em coerência com a estrutura do texto: o poeta.

Tal processo de **desterritorialização** é indicativo igualmente de um processo de desmaterialização/essencialização do sujeito. Dele faz parte o gradativo despojamento dos aspectos materiais, buscando-se atingir um estágio de pura essência, de plenitude do ser. Amarílis faz referências, du-

rante a narrativa, a uma sobriedade no vestir, à parca alimentação, como expressões do objetivo a que se dirige:

> *Abaixo o animal. Quero ser um pensamento límpido que não precise de um corpo. Abaixo o corpo.*
>
> *...de ar fui, de ar quererei ser.*

Identificamos assim, na estrutura ideológica delineada no texto, o binômio corpo, matéria **x** essência, pensamento, não em oposição, mas num sistema de complementação, uma vez que a figura escolhida — prostituta — é um elemento de exercício do próprio **corpo**, embora objetivando, através dele, atingir o estágio de **pensamento** (p.29). Toda a luta travada no âmbito dessa narrativa é pelo prevalecimento da segunda (essência) em relação à primeira (matéria). Nesse ponto, podemos observar que esta é função da própria literatura — sobrepor-se ao meramente circunstancial, ao **corpo**, **matéria** da realidade, da história, em busca do **pensamento**, da **essência** traduzida em palavras.

Vários motivos temáticos entrecruzam-se em *Contos delituosos: romance*, constituindo um painel ao mesmo tempo unitário e diversificado. Desses, um destaca-se pela importância que lhe é conferida — o motivo da **solidão**, que acompanha todo o percurso de construção simultânea da narrativa e da personagem. Afirmando "Aprender a ficar sozinha, este o aprendizado." (p.49), Amarílis oferece, anuncia o **motivo** que irá desenvolver, colocando-o como núcleo, espécie de eixo em torno do qual se entrelaçarão os demais motivos. Através da história de um sujeito, aflora a natureza do poeta e da poesia. A nível da trama que se estabelece nessa narrativa, encontramos uma situação da personagem definida como de solidão, através dos aspectos que passaremos a considerar: em primeiro lugar, a natureza da atividade exercida

por Amarílis, que, se por um lado significa o excesso de companhia, por outro lado, tal desmedida já pressupõe a carência, o estado de solidão. Em segundo lugar, a preservação da sua privacidade, enquanto traço constitutivo da natureza dessa personagem, para quem a **casa** é espaço sagrado, inacessível ao outro:

> *Em minha casa, em meu santuário, não recebo ninguém.* (p.10)

Ainda com referência a esse aspecto, trata-se de um espaço não dividido, não compartilhado, possuidor de extrema ordem, que podemos considerar como equivalente ao espaço interior do sujeito, cujo acesso estaria igualmente interditado. Entretanto, a privacidade que destacamos como aspecto inerente à personagem não é indicativa de apego a espaço físico. Coforme já tivemos oportunidade de observar, o crescente despojamento dos aspectos materiais faz parte do processo de depuração identificado em Amarílis e é o que lhe permite afirmar:

> *Sendo a perfeita amante, a amante da poeira e do ouro, amo também os hotéis, belo seria ter por casa uma mala, ir mudando de hotel em hotel, até o último, onde fosse encontrada imóvel, como Lautréamont, junto a um velho piano.* (p.18)

Acentua-se aqui o caráter da atividade que a personagem exerce, através do tipo de habitação que lhe é mais condizente (hotel), cuja expressão máxima é a hipótese "ter por casa uma mala".

Em seguida, um pendor que se destaca nessa personagem: a vocação para o exercício do pensamento. Trata-se de um sujeito que cultiva o prazer de pensar,atividade por natureza solitária, encontro do sujeito com o seu ser mais íntimo e verdadeiro — com a sua individualidade. (p.51-2)

Entretanto, esse nível da trama narrativa que nos detivemos a analisar permite-nos visualizar, no tema da solidão, um outro nível, de maior complexidade: a solidão expressiva da **desterritorialização** do sujeito, que é, em última análise, expressiva da condição do poeta.

Cabe ao narrador-protagonista a tarefa de conduzir a narrativa através de um processo de associação de idéias, em que a memória e o sonho desempenham papel imprescindível. De fragmentos de memória e recuperação de sonhos constrói-se uma ordem global, na qual cada elemento adquire sentido ao ser encaixado entre os demais, peça em complexa estrutura. Ao tempo em que Amarílis afirma "E, igualmente, não desejo desposar o primo, restaurar infâncias" (p.57), observamos que, na verdade, ela "restaura infâncias", ora lembrando cenas, fatos dessa época de sua vida, ora utilizando-se das figuras arquetípicas Pai/Mãe/Filho, ora perquirindo no seu caráter as marcas da etapa infância na formação do comportamento adulto, como é o caso das observações que faz a respeito do **filho primogênito**. (p.140-1, 229).

A natureza de dúvida que por vezes perpassa essa recuperação através da memória explica o processo de criação da obra literária, do mesmo modo como em relação às nossas outras afirmativas: fatos, cenas, arquivados em mistura na memória de um sujeito que necessitará recuperar todo esse material e conferir-lhe uma ordem, imprimir uma ordem a esse aparente caos. (p.88)

Constrói-se assim, no âmbito da obra *Cantos delituosos: romance*, uma teoria a respeito do processo de constituição da obra literária, da realidade ficcional, como resultante da combinação de dois elementos: percepção do real e imaginação criadora, aqui incluindo-se o sonho e a

ação da memória como formas de apreensão do inconsciente. Com relação ao primeiro elemento — percepção do real — podemos considerá-lo em posição privilegiada no âmbito dessa narrativa. O poeta é aí freqüentemente expresso, em um processo metonímico, através de dois órgãos dos sentidos — os olhos e os ouvidos — a definirem, conseqüentemente, suas duas funções primordiais: o poeta é aquele que **vê** e é aquele que **escuta**. O narrador-protagonista tem consciência dessa sua natureza e dessa sua função em relação à realidade, ao afirmar:

> *Para este momento, quando o houver, não só escutei, quanto olhei muito. Fui muitas vezes um puro olho, muitas vezes um puro ouvido, quando não fui as duas coisas juntas. Espionei demais, fui uma curiosidade peregrina quando vim ao mundo, assim continuei para sempre.* (p.13-4, cf.p.15,50,64,100,113,119)

O Capítulo 8 ("Voluptuosidade") enfatiza esse elemento — percepção do real — considerando que é desse contato com a realidade que se define a função do artista de apreender o real. Como síntese dessa concepção teórica delineada no texto, destacamos um trecho em que se ressalta a ação poética de perceber a realidade através dos cinco sentidos dos quais o ser humano é dotado:

> *Beber do néctar e do mel, antes de partir, aleitar-se num canto, dispor de um confortante ouvido, sentir todos os cheiros, pentear sedosamente os cabelos, andar anônima pelas ruas, apreciar uma pintura, sentir na língua o frio dos sorvetes, alimentar-se com fortes substâncias, afundar-se numa terna almofada.* (p.98-9)

Em meio aos cinco sentidos, que fazem parte do elemento corpo, matéria constitutiva do ser humano, encontra-se um outro, que identificamos com o sentimento do sujeito, e até

mesmo com o seu pensamento, através da afirmativa "apreciar uma pintura". É esse segundo elemento que confere a dimensão poética à percepção do real.

Temos ainda a observar que o próprio título do Capítulo — "Voluptuosidade" — enfatiza esse caráter sensorial do poeta como forma de extrair da realidade palpável matéria para a sua produção literária, expressando igualmente o prazer que advém dessa sua faculdade.

O segundo elemento que destacamos — imaginação criadora — já representa um domínio específico do artista, qualidade indissociável, juntamente com a percepção, à construção de uma realidade ficcional. Ou ainda, do processo de **mimese**, de acordo com a teoria aristotélica. A incisiva afirmação de Amarílis define a posição ocupada por esse elemento na construção artística:

> *Sempre, sempre, o imaginário.* (p.63)

Na estrutura de *Cantos delituosos: romance*, esboça-se uma estória que tem seqüência, embora sucessivamente interrompida por reflexões e recuperação de cenas e fatos passados, bem como antevisões de possibilidades futuras. É o livre fluxo do tempo que permite a esse narrador-protagonista tanto recuar, quanto avançar num tempo que desconhece barreiras: o intemporal da obra literária.

Mas existe ainda um outro elemento que se intercala freqüentemente à seqüência narrativa: trata-se da **invenção** de situações em que se visualiza Amarílis, qual possibilidades ou hipóteses de realização, configuradoras de um jogo entre o real e o imaginário, expressivo das complexas relações que ocorrem entre esses dois planos no processo de criação da obra literária:

> *...e já me sinto incapaz de viver qualquer ou*

tra vida, exceto esta que me inventei em Munique, com este homem terno que chama por mim e busca os meus olhos e minhas mãos, e estas duas crianças que se entreolham... (p.66)

Podemos ainda estabelecer uma analogia entre esse elemento (imaginação) e o **devaneio** ("sonho acordado")[3]:

...eu sonho até acordada. (p.9)

Vivo como um olho pousado sobre as coisas, imaginando situações que, se vividas, causariam espanto. (p.113)

Definindo seu processo, sua estratégia de vida, Amarílis nos fornece indicações para que possamos definir o processo criador em literatura:

É evidente, eu crio, eu invento, não posso me ligar ao encontrado pronto. (p.30)

Ainda no domínio específico da imaginação do poeta, como elemento constitutivo da realidade ficcional, observamos a importante função que exercem o sonho e a memória, ambos como formas de resgate de sua individualidade pelo poeta, e notadamente, de sua infância. Através desses mecanismos de liberação do inconsciente, de desvendamento de sua subjetividade mais profunda, o narrador-protagonista reconstrói e reescreve a sua própria história:

Lembro-me de mim, na paterna casa, a estreita prisão. Tudo corria bem, no entanto.O pai, a mãe, os irmãos, a labuta, os gritos. (p.8)

Ao afirmar "Receio permanecer em casa, a fazer o trabalho do sonho..." (p.29), o narrador-protagonista confere ao elemento **sonho** a qualidade de **labor**, uma vez que, de acordo com o modelo que identificamos nesse texto, o sonho é componente de um processo de trabalho: o da criação literária. E mesmo a palavra "ofício" aparece na narrativa (p.34), nesse universo de pensamento que estamos delinean

do. Nesse **ofício**, destaca-se também um ritual. Trata-se de uma atividade — a poética — que exige um ritual. Em determinando momento, chega a se estabelecer mesmo uma equivalência entre sonho e obra literária:

Porque, afinal, seria bastante bom deixar de trabalhar, dedicar-me inteiramente aos meus sonhos. (p.35)

A posição **deitada** é referida por Amarílis como equivalente ao estado de **morte** (p.33-5), que consideramos como uma metáfora para o estado poético, o estado contemplativo em que o poeta se encontra durante o processo de construção de sua obra literária, favorável à imersão no seu ser mais profundo, com uma conseqüente recuperação do material inconsciente. Ao mesmo tempo, tanto como o sono é visto como estado contemplativo, encerra também um caráter dinâmico, pois é através dele (enquanto equivalente à obra literária) que se opera a transformação do real:

Todas as grandes transformações se operam durante o sono, é como se não houvesse crescido e somente agora estivesse a crescer. (p.44)

Em determinado trecho, a própria Amarílis estabelece o binômio sonho **x** consciência, no sentido de que pertence ao domínio do sonho a faculdade de conservar, de **pre**servar em si a memória de outrem:

Sonhei hoje, após tantos anos, com Sálvio, este menino loiro e felino, de morenitude interior, como são os verdadeiros loiros. A ele, conscientemente, nunca mais dei um só pensamento depois que o deixei de ver. (...) Os sonhos o trouxeram de volta, com a mesma idade, a mesma face impassível que tinha então. (p.57)

No processo de crescente desmaterialização por parte do su

jeito, cabe a seguinte afirmativa de Amarílis:

> *O sono e os sonhos, plausível alimento, único leite.* (p.59)

Uma análise da estrutura de *Contos delituosos: romance* nos revela o cunho tão particular dessa narrativa, a tênue **intriga** que a sustenta, cedendo um espaço bem maior à reflexão, ao questionamento que, em última análise, referem-se à própria linguagem, dela se nutrem, dela fazem seu tema e foco de interesse:

> *Porque já não há outra forma de contar senão abandonando qualquer tentativa de fazê-lo, apegando-se ao puro processo, no qual não haja, antes, qualquer narrativa, o único conto virá após o contar.* (p.108)

Nessa obra, o espaço maior destina-se à linguagem. O trabalho do autor é principalmente um trabalho com a linguagem, ilustrativo da natureza do processo de escritura. Existe um fio narrativo que conduz a seqüência de acontecimentos, escassos em relação ao material que é triturado pelo narrador-protagonista.

Re-encenando a linguagem, *Contos delituosos: romance* cria um espaço que possibilita a atualização de discursos literários anteriores, e até mesmo de discursos não literários. Enquanto procedimento estilístico, encontramos enxertados em reflexões de Amarílis — portanto, na tessitura narrativa — ecos de outros discursos, referências, alusões, ou palavras que nos remetem para esses outros discursos, dada a especificidade do seu uso original. Assim é que Judith Grossmann, na primeira frase do texto, tomando as protagonistas da fábula de La Fontaine *A cigarra e a formiga*, transforma-as em metáfora que define a natureza e a situação da protagonista, acentuando o caráter desprovido, de carência do sujeito enquanto ser **desterritorializado**, metá-

fora que se repetirá posteriormente:

> *No inverno, cigarra e formiga, passo fome.* (p. 7, cf. p.127)

Em território bem próximo, encontramos como texto-base o conto de fadas *João e Maria*, quando o autor utiliza as "pedras" como símbolo para **marcas**, **orientação** ou mesmo **signo** a ser decifrado:

> *Perdi-me do povoado sem deixar cair pedreguLhos no caminho.* (p.59, cf. p.103)

Assinalamos ainda uma série de referências a outros contos de fadas, que ocorrem geralmente em meio a um processo de recuperação da infância, por Amarílis, através da memória, como meio de reobter a sua identidade, de se delimitar enquanto sujeito. Definindo-se, no Capítulo 19 ("Liberdade"), como "...uma menina fadada aos seus contos de fadas, a atingir, pelo dom, a mais absoluta solidão, a posse de si mesma" (p.236), procura Amarílis recortar o seu território, traçar o seu próprio perfil, pela incorporação de signos utilizados pelos contos de fadas, inclusive fazendo convergirem, no seu espaço, os heróis desses textos.

Encontramos, por exemplo, referências ao conto *A Bela Adormecida*, que nos permitiram perceber a utilização dessa figura como expressiva da natureza contemplativa do poeta (p.63-4, 227). Em outro momento, observamos ainda o poeta situado como ser de exceção, ao se definir Amarílis metaforicamente como uma "ilha" — ser **desterritorializado**, aspecto da solidão que lhe é peculiar — e simultaneamente como a "princesa" do conto *Pele de Asno* (p.188-9). Caráter de exceção sucessivamente retomado e explicitado pelo narrador-protagonista, através da utilização ainda da simbologia encontrada nesses textos, como ocorre em referência às "doze badaladas" do conto *Gata Borralheira* (p.

193). Ou usando a expressão "linguagem dos ovos de ouro" (p.236), tradução parodística do objeto de *A galinha dos ovos de ouro*. Através da utilização do verso "Pelo figo da figueira" (p.135-6, 235), da canção-tema do conto de fadas *A menina enterrada viva*, o narrador-protagonista enfatiza ainda o caráter de solidão que lhe é inerente, explicitado pela figura da **criança órfã** (o poeta, ser **desterritorializado**) que é enterrada viva. De maior sutileza é a alusão ao conto *A Moura Torta*, identificada no trecho "...quebrará um dia o pote de tanto ir à fonte..." (p.136), elemento desencadeador da ação nesse conto de fadas. Já a referência a *Barba-Azul* é explícita, passando essa personagem à função de qualidade na expressão "...para permanecer no último aposento de barbazul". (p.139).

Bruno Bettelheim, autor de uma obra em que se aplica o método freudiano à interpretação dos contos de fadas (*A psicanálise dos contos de fadas*), faz importantes observações a respeito da natureza desses textos que podem ser estendidas às obras literárias de um modo geral. Na medida em que fala por meio de símbolos, representando conteúdos inconscientes, o conto de fadas apresenta "situações que mostram suspensão da lógica e da causalidade normais, como é válido para nossos processos inconscientes, onde ocorrem os fatos mais antigos, únicos e surpreendentes".[4] É por isso que tem o poder de nos transportar "aos tempos mais remotos de nossas vidas". Destaca ainda a **simplicidade** do inconsciente do indivíduo (em comparação à **complexidade** das produções do intelecto), uma vez que a linguagem por ele utilizada é a da **imagem**. Torna-se imprescindível, portanto, o reconhecimento do caráter simbólico dos contos de fadas.

Do nosso ponto de vista, é possível se ampliar

tal observação ao sonho e à obra literária em geral, no sentido de que, nesse âmbito, confere-se plena liberdade à imaginação, através da qual se apresenta, ao inconsciente, a possibilidade de fluir naturalmente. Realiza-se no território dos contos de fadas o encontro de um sujeito com a sua infância e o seu universo onírico, enquanto expressivos do mais recôndito de um ser, encontro possibilitado pelo exercício da imaginação.

Entretanto, é no trabalho de leitura e re-escritura de textos da literatura brasileira e da literatura universal que *Contos delituosos: romance* atinge uma maior amplitude. Exerce, nesse momento, uma função histórico-crítica, na medida em que estabelece uma seleção de autores representativos dessa literatura — definição de um elenco, registro de uma escolha. Assim é que reúne, nesse espaço literário, Gonçalves Dias, Machado de Assis, Jorge de Lima, Drummond, Cabral, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, e ao seu próprio autor, Judith Grossmann — em textos anteriores — no âmbito da literatura brasileira, e ainda outros nomes da literatura universal, como Kafka, Thomas Mann, Goethe, Lautréamont, Rimbaud, Artaud, Shakespeare, Walt Whitman, E. E.Cummings, William C.Williams, Camões, Antônio Nobre, Fernando Pessoa.

Com relação a esse elenco, observamos uma variedade de procedimentos por parte do autor. Ora são feitas citações explícitas de textos literários, como ocorre em relação a Jorge de Lima e Fernando Pessoa (p.29,156), ora se verifica uma incorporação de elementos de textos literários ao seu discurso (Cabral e Drummond (p.86, 978, entre outros). Ou ainda, projetam-se em Amarílis ecos de personagens de obras literárias, como **Macabéa** de Clarice Lispector e **Julieta** de Shakespeare (p.61, 101, 241). Finalmente — e

nesse caso, a indicar a função histórica de *Cantos delituosos: romance* — procede ainda Judith Grossmann à citação de nomes de autores literários (incluindo-se elementos biográficos), expressivos da escolha a que inicialmente aludimos. Trata-se, mais uma vez, da tentativa de "territorialização" por parte do narrador-protagonista, usando a estratégia de encontrar e utilizar um espaço comum a si próprio e a esses seres de sua estirpe — os poetas: seu ponto de referência, termo de comparação:

> *Como Antônio Nobre, a nobreza de estar só, de haver abolido beijos.* (p.238)
>
> *Enquanto eu, como Franz, jamais poderei aspirar a me casar.* (p.174)

Podemos incluir também nesse espaço, ao lado dos poetas, os artistas de um modo geral, uma vez que, na mesma linha de procedimento, refere-se o narrador-protagonista a pintores, especificamente: Salvador Dali, Leonardo Da Vinci, Gauguin (p.162, 169, 182). Como síntese da idéia que analisamos, estabelece-se ainda, em *Cantos delituosos: romance*, uma equivalência entre Amarílis, Hamlet e Mona Lisa (p.242), expressiva da aproximação entre formas de arte diferenciadas: literatura e pintura.

Na constituição do seu discurso, *Cantos delituosos: romance* empreende igualmente — como é da própria natureza da obra literária — uma verdadeira trituração de discursos de outra ordem: os da comunicação de massa e da linguagem cotidiana, ditos populares e provérbios, através de referências ao teor de desgaste da linguagem que neles se verifica, embora necessário, como etapa a ser vencida no processo de construção do discurso poético. O narrador-protagonista demonstra consciência da superioridade do discurso literário, da palavra em estado poético, sobre a palavra não

poética, em estado passivo, desvitalizado, à espera de um processo que a revigore, que a ponha em ação, num jogo de conotações e ambigüidades que lhe são acrescidas. Considerem os ilustrativa desse segundo estado de linguagem — linguagem não poética/estado de passividade — entre outras, a afirmação de Amarílis:

> *Nunca fui capaz de adivinhar as palavras que quero nos gostos e sensações dicionarizados. Assim fico de procura-las todas no mundo.* (p.104, cf. p.15-6, 143)

Percorremos, nesse estudo, toda uma trajetória em que se estabelecem, enquanto diretriz, a questão do sujeito poético como um ser **desterritorializado** na obra *Cantos delituosos: romance*, de Judith Grossmann. Nesse ponto, consideramos oportuno observar, em relação à protagonista Amarílis, um movimento de duplicidade, revelador de um jogo entre possibilidades em princípio antagônicas, no qual, ao tempo em que se sente um ser desenraizado e desfiliado, anseia simultaneamente pelo estabelecimento de vínculos. A figura da prostituta, escolhida pelo autor, já é por si indicativa desse desejo de companhia articulado à convicção da inexistência de companhia a que nos referimos. A temática da solidão, que assinalamos como a questão nuclear dessa obra, encaixa-se coerentemente ao confronto entre repúdio e anseio do outro, da companhia, pelo sujeito.

O exame do nome escolhido para a protagonista — Amarílis — nos permite algumas constatações. Derivado do verbo **amar**, encerra em si o significado de **aquela que ama**. No Capítulo 14 ("Genealogias"), o narrador-protagonista estabelece a gênese do seu próprio nome, ao tempo em que reconhece o caráter motivado do signo lingüístico:

> *Amarílis. Amar a Amarílis. O mar. Por certo um nome deve ter mistério.* (p.168)

Em seguida, procede a um verdadeiro inventário para esse nome, examinando-lhe várias possibilidades, das quais destacamos:

> *Toda esta solidão que jamais será varada, funda, profunda e clara, como o meu nome. Amarílis, porque amor, amor, este olhar compassivo, conhecedor, interessado, que se deposita sobre nós, amor, amor, quantos preparativos são necessários para que o seu doce reinado se estabeleça.* (p.235, cf. p.169, 172, 175, 203)

A natureza **amorosa** desse sujeito nele persiste, a despeito dos laços que necessitou romper. O Capítulo 19 ("Liberdade") ironicamente focaliza uma prisão, onde Amarílis encontra um território que lhe é viável, chegando a estabelecer uma espécie de **mapa** indicativo dos espaços possíveis e de natureza comum:

> *Na terra há poucos oásis, prisões, conventos, quartéis, colégios, hospitais. São privilegiados sítios de passagem, onde não despertamos no vazio, mas junto de nossos irmãos.* (p.228)

Tal observação encontra-se de acordo com a concepção que identificamos do poeta como um sujeito marginal, de exceção, que só encontra companhia entre os de sua própria estirpe: os artistas.

No decorrer da narrativa, em vários momentos, o narrador-protagonista anteviu à distância a sua própria morte — possibilidade a ele oferecida pela inexistência de limite temporal, conforme já assinalamos oportunamente. Antevisão que atinge seu ponto culminante no Capítulo 20 ("Dos prazeres e das penas"), quando Amarílis chega a empreender uma tentativa de identificação do sujeito que será o instrumento causador de sua morte:

> *Como será este que desferirá o golpe? Como uma virgem que busca o esposo, busco, em meus so-*

> *nhos, traçar o seu perfil, enfrentando mil variações. Seu perfil simples, composto dos perfis de todos os que conheci. O que vai conseguir dizer não. O que vai cometer o crime de lesa-majestade. Como um certo cometa, que aparece uma vez em um século.* (p.242)

E realmente a morte é a solução encontrada por Judith Grossmann para a sua personagem. Morte no sentido de atingimento do estágio de **essência**, dentro de um processo de gradativa desmaterialização — plenitude do ser, solidão absoluta. Esse o território para um sujeito que esteve em incessante procura.

RÉSUMÉ

Analyse de l'oeuvre *Cantos delituosos: romance*, de Judith Grossmann, considérant la question du sujet poétique en tant qu'élément structurant du récit. Identification et étude de son principal motif thématique: la solitude. On établit encore le rapport entre ces aspects avec le langage, en le traitant comme un espace d'actualisation d'autres discours, littéraires ou non littéraires.

NOTAS

1 GROSSMANN, J. *Cantos delituosos: romance*. Rio de Janeiro, Brasília, Nova Fronteira, INL, 1985. p.92-136. Todas as citações neste trabalho se referem a esta edição. A partir dessa nota, será colocado apenas o(s) nº(s) da(s) página(s) após citação.

2 Cf. DELEUZE, G./GUATTARI, F. *Kafka*; por uma literatura menor. Rio de Janeiro, Imago, 1977. 127p.

3 Cf. FREUD, S. Escritores criativos e devaneio. In: ___. *"Gradiva" de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p.145-58. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 9).

4 BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980. 366p.

ENTREVISTA

JORGE LUIS BORGES EVOCA MACEDONIO FERNÁNDEZ, SEU MESTRE

Entrevista concedida a Sueli TOMAZINI e Maria Tereza MARZILLA. Tradução e ilustrações de Sueli TOMAZINI

Na entrevista abaixo, Borges vai falar, não de um dos maiores filósofos do nosso continente e sem dúvida um dos seus únicos metafísicos autênticos, mas da história de uma amizade, a grande paixão argentina.

Jorge Luis Borges aceitou falar sobre Macedonio Fernández, seu discípulo e mestre, em sua passagem por Paris, em maio de 1979. Maria Tereza e eu encontrámo-lo em um quarto austero, no Hotel Madison, em Saint-Germain-des-Prés. Algumas malas se empilhavam na penumbra. Sobre a cama de casal, uma bengala e um paletó azul-marinho compunham uma ordem geométrica. Uma sombra imponente mas cordial sobressaía na janela aberta, numa elegância azulada.

Um Borges inesperado e folgazão desenterrou, ao longo das suas prodigiosas lembranças, os chistes ainda hoje espirituosos criados por Macedonio Fernández. Através da evocação desses chistes, Borges retraçou com fervor o perfil do admirável "crioulo" de quem ele confessa ter sido um dos doze apóstolos.

A voz rouca e fraca de Borges (ele disse que a de Macedonio era mais fraca ainda), modulando os versos de Macedonio ("Sou sua Ausência, sou aquele que está sozinho d'Ela"), não pode ser retransmitida por esta folha.

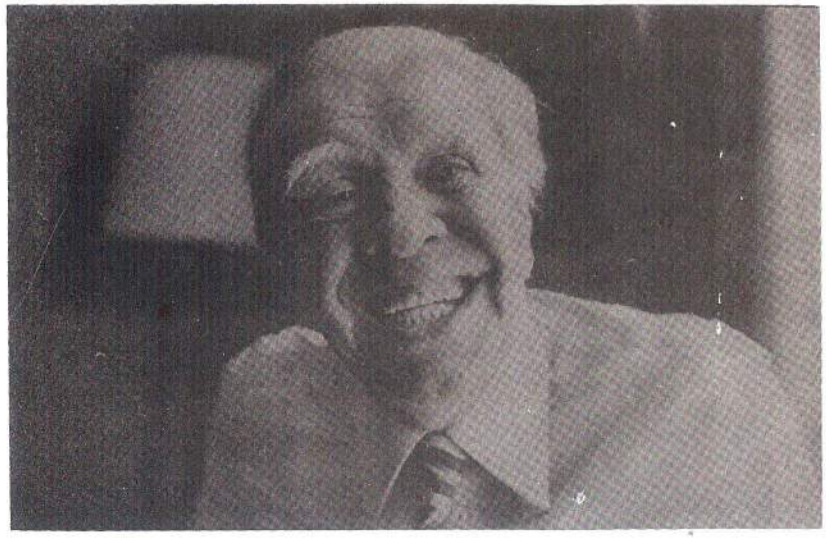
Borges disse alguma vez "Macedonio é a Literatura, ele é a Metafísica". Excepcionalmente, no caso de Macedonio, Borges não privilegia o texto escrito, mas se centra no homem. É assim que ele passa um pouco ao lado da impor

tância da obra escrita de Macedonio, dedicando-se a evocar um Macedonio "oral". Aliás, Borges afirma que os homens que mais influenciaram a humanidade foram os que **falaram**, como Cristo e Buda.

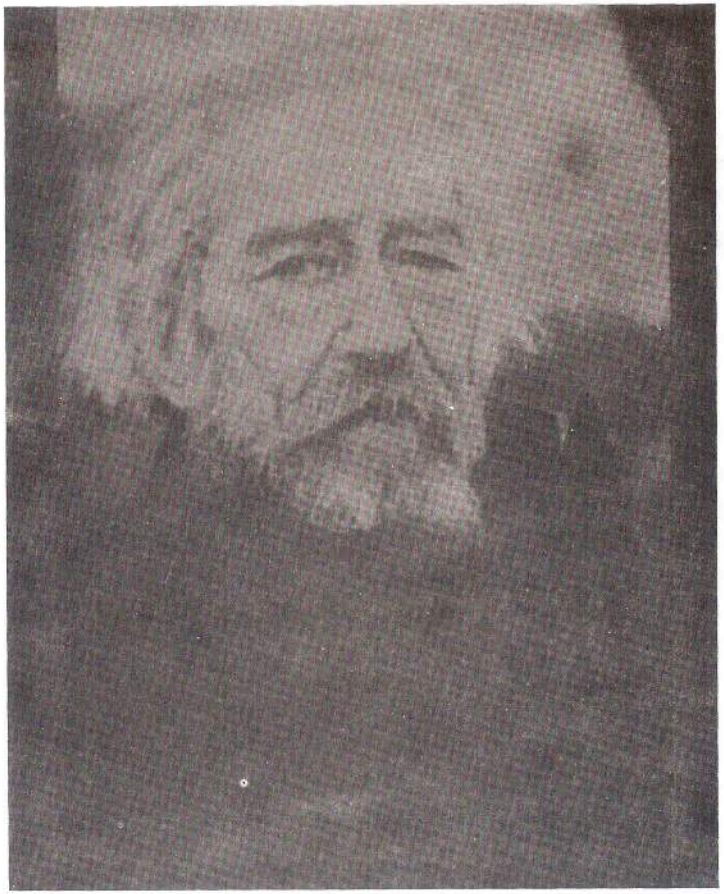
Assim, houve um momento comovente no final dos quarenta minutos de uma conversa que beirou o monólogo: Borges quis se retificar, lamentando-se ter sido superficial na sua abordagem de Macedonio. Mas ele acrescentou — dando-nos a mão: "Esta mão apertou a mão de Macedonio, ela é um pouco santificada"

Um ligeiro tremor na sua voz, a comunicação — impossível depois de 1952 — ano da morte de Macedonio — tinha sido estabelecida.

Sueli Tomazini
Paris, 1981



JORGE LUIS BORGES
Paris, 18 de maio de 1979
Foto: Sueli Tomazini



MACEDONIO FERNÁNDEZ

Reprod. Sueli Tomazini

BORGES FALA DE SEU MESTRE, MACEDONIO FERNÁNDEZ

Macedonio Fernández por Jorge Luis Borges. Paris, maio de 1979 — entrevista concedida a Sueli TOMAZINI e Maria Tereza MARZILLA. Tradução e fotos de Sueli TOMAZINI

P. Qual é sua impressão sobre Macedonio?

R. Eu conheci Leopoldo Lugones, José Ingenieros, Rafael Cansinos-Assêns, Ortega y Gasset. Eu conheci muito bem Drieu La Rochelle e Xul Solar, este último um homem extraordinário, pintor, místico e visionário. Mas eu creio que ninguém me impressionou tanto como Macedonio. Já escrevi sobre ele e vou repetir aqui o que disse no prólogo da antologia de seus textos que publiquei em 1960. Minha impressão é esta: Macedonio, como conversador, era único, ele era um grande conversador lacônico. Todo sábado, íamos a uma reunião que ele animava a oeste de Buenos Aires. Nos reuníamos às onze da noite e conversávamos até de madrugada. Macedonio falava quatro ou cinco vezes durante toda a noite. Ele tinha uma voz muito fraca, mais fraca que a minha que já não é tão forte. Ele era muito cortês. Era tão cortês que, não podendo dirigir-se a todos (éramos quinze ou mais), ele se dirigia ao seu interlocutor da direita ou da esquerda e lhe dizia algo inesquecível. Como ele era muito cortês, sempre atribuía suas palavras, suas idéias, ao interlocutor. Dizia, num linguajar bem argentino: "Sem dúvida, "che", observaste tal coisa". Mas o outro não tinha observado nada. Então, Macedonio regalava o interlocutor com sua idéia extraordinária, como se fosse algo que os

dois tinham necessariamente que saber. Parecia-lhe uma descortesia dizer: "Eu penso tal coisa". Ele sempre fazia este pequeno prólogo de cortesia e timidez ao mesmo tempo.

Ele não se limitava a conversar; também escrevia, mas nunca pensava em publicar. Era para "ajudá-lo a pensar", repetia. Como vivia sozinho, passava o dia escrevendo. Por esta época, por volta de 1925, ele vivia em modestas pensões, que devia desocupar freqüentemente por causa das dificuldades para pagar o aluguel. Quando se mudava, ele não levava consigo os manuscritos, a não ser que alguém lhe chamasse a atenção. Assim, nessas mudanças tão freqüentes, perdeu-se boa parte de sua obra, porque ele tinha que se mudar e nunca voltava atrás. Eu dizia-lhe: "Macedonio, como podes fazer isto?". Eu sabia que ele tinha abandonado, por exemplo, os rascunhos de uma longa novela ou de um tratado metafísico. Mas Macedonio respondia: "Acreditas que eu tenha tantas idéias que possa perder algumas delas? Eu continuo escrevendo sempre a mesma coisa". Ele não dava nenhuma importância àquilo que escrevia.

Macedonio tinha suas manias. Ele foi fotografado tocando um violão, falava muito do violão, mas eu nunca o ouvi tocando. Ele carregava o violão como um complemento de suas mãos e de seu corpo e sempre o afinava. Mas eu creio que ele morreu sem nunca ter tocado nada. E assim mesmo ele acreditava ser um violonista. É muito estranho isto! Ele vivia na ilusão de ser um violonista.

Macedonio persistia sempre na mesma idéia e pouco se importava se a simples realidade o contradissesse. Ele dizia: "Tinha razão Cervantes ao pensar tal coisa". E

alguém observava que no prólogo da segunda parte do Quixote, Cervantes dizia exatamente o contrário. "Bem", dizia Macedonio, "Cervantes disse isto para não ter problemas com o comissário de polícia"; Como Cervantes poderia pensar uma coisa destas? Cervantes tinha razão ao pensar uma coisa e exprimir o contrário".

Meu primo Guillermo Juan estudava na Escola Naval. Ocorreu a Macedonio que, como havia muitos provincianos na Escola Naval, lá eles deveriam saber tocar violão. Ele perguntou a meu primo: "Sem dúvida, "che", com tantos provincianos, haverá muitos violonistas". "Não", respondeu meu primo. "Há um ano estudo lá e nunca ouvi ninguém tocar violão". Então Macedonio virou-se para o meu lado e disse: "Vês, "che", um notável centro violonístico". Teria que ser como ele havia decidido e mesmo que seu interlocutor lhe dissesse o contrário, ele não se incomodava.

Macedonio dormia com dificuldade. Perguntaram-lhe uma vez se ele gostava de Gôngora e ele disse: "Não, não durmo deste lado". Ele não dormia do lado de Gôngora, ele não gostava de Gôngora. "Não, não durmo deste lado. Quevedo e Mark Twain me deixam acordado", dizia Macedonio.

Macedonio tinha uma obsessão: ele vivia aterrorizado com a idéia da morte mas ao mesmo tempo acreditava que ela era insignificante e que, sem dúvida, éramos imortais. Ele tinha também muito medo da dor física. Vocês conhecem o que ele dizia de Mark Twain? ("Um mérito incrível de Twain é que fosse tão jovial apesar do terrível infortúnio em que viveu depois dos oito anos de idade, quando, banhando-se com seu irmão gêmeo, bastante parecido com ele, um dos dois afogou-se e nunca se pô-

de saber qual deles").

Macedonio se parecia muito com Mark Twain e ele gostava disso. Ele se parecia também com Valéry e disso não gostava muito. Ele não gostava de Valéry. Ele queria parecer-se com Mark Twain e não com Valéry. Ele se parecia com os dois e possivelmente se parecia mais com Macedonio Fernández, logicamente.

Macedonio estudou Direito com meu pai e fundou com uns amigos (Julio Molina y Vedia, Arturo Muscari e outros cujos nomes me escapam agora) uma colônia anarquista no Paraguay. Eu não sei bem o que aconteceu. O fato é que a colônia fracassou logo depois. Meu pai ia participar desta colônia, mas conheceu minha mãe Leonor de Acevedo, casou-se com ela e aqui estou eu. Que estranho! Tenho tantas coisas a dizer que nem sei se estou cansado.

Macedonio era um homem encantador. Quem não conheceu pessoalmente dificilmente poderá gostar de sua obra. Eu mesmo quando o leio, tenho que ler com sua voz para poder apreciá-lo de verdade. Eu tenho que recuperar o intransferível que é a voz, o rosto, um certo ar entorpecido de Macedonio.

P. O estilo de Macedonio é muito difícil?

R. Eu não sei se ele queria dar uma imagem da complexidade do mundo escrevendo de forma complexa. Eu acho que não. Ele era capaz de pensamentos muito complexos. Creio que é por isso que seu estilo é complexo. Ele, se pudesse, teria evitado isso. Ele acreditava (eu discordo completamente dele) que a beleza literária é muito rara e que a humanidade tinha escritos apenas alguns poucos livros. Alguns desses livros seriam, segundo ele, o poema *Fausto*, do argentino Estanislao del Campo, não o de Goethe naturalmente, nem o de Marlowe. Ele também gostava de Mark Twain.

P. E de Lourenço Sterne.

R. Eu não sei se chegou a conhecê-lo, mas ele se parece com Sterne. É uma boa observação. As piadas de Macedonio são muito parecidas com as de Sterne, mas não sei se chegou a conhecê-lo. Para Macedonio, **o livro** era o Quixote, livro capital, que ele lia e relia continuadamente e ao qual dedicava um verdadeiro culto. Culto que eu herdei e agora deixei. Ele me disse que o tinha lido em alemão. "Cada vez que leio em alemão tenho que tomar um trago em seguida, para fazer descer", me disse. Ele quase não compreendia o alemão, não é mesmo? Mas eu li a versão castelhana. Aliás, lemos juntos muitas vezes. Eu teria por esta época uns 22 ou 23 anos. Eu passava toda a semana sem sair de casa, sabendo que sábado iria encontrar Macedonio. Eu poderia ir a sua casa mais freqüentemente já que ele era amigo de meu pai. Mas eu pensava: "Não, falar com Macedonio é um privilégio. Eu não devo abusar". Muitas vezes, quando eu saía sozinho caminhando pela cidade, eu sentia muita vontade de procurar Macedonio, mas me continha. Era algo muito precioso para mim. Recordo que uma vez eu e meus amigos César e Santiago Dabove dissemos: "Que sorte a nossa! Termos nascido no começo do século XX e termos conhecido Macedonio Fernández. Que mais podemos desejar?" A amizade que tínhamos por ele era algo precioso para nós e por pudor falávamos muito pouco dela. Mas Macedonio sentia esta amizade seguramente. Para mim, ainda agora, eu penso

que se há um valor precioso para o homem em sua vida — podemos pensar no amor, em particular, — este valor é a amizade, sobretudo em Buenos Aires, onde a amizade é tão importante. Eu diria que uma das melhores coisas que me aconteceram na vida foi ter conhecido Macedonio Fernández.

P. Por que a amizade é tão importante em Buenos Aires?

R. Porque eu sei da paixão que sentem os argentinos. Claro que sentimos todas as paixões, mas o que se sente com mais intensidade é a amizade. Há um livro — que eu por sinal não li, de Eduardo Mallea que se chama *Historia de una pasión argentina*. Só pode ser a amizade. Por tudo o mais é impossível se apaixonar verdadeiramente. Eu nunca senti ódio. Senti amor, mas a amizade é uma coisa que todo argentino sente. É o tema da literatura argentina, eu poderia dizer. Está, por exemplo, na novela de Gutiérrez, está no *Fausto* de Del Campo, está em *Martín Fierro*, está em *Don Segundo Sombra*. Precisamente, estou escrevendo um conto intitulado "Los amigos", onde tentarei expressar isso e falarei um pouco de Macedonio e de nosso grupo no prólogo.

P. O senhor vai publicar alguma coisa nos próximos meses?

R. Sim, um livro sobre a *Divina Comédia* que eu li e reli umas dez ou doze vezes em toda minha vida, no original. Estou escrevendo também um livro sobre um historiador irlandês e preparo igualmente uma pequena antologia anglo-saxônica com textos em inglês arcaico. É um segredo que eu descobri.

P. Qual é sua opinião sobre a literatura italiana contemporânea?

R. Para mim, a literatura italiana contemporânea são *Furioso*, a *Divina Comédia*. A obra de Croce me parece realmente extraordinária, salvo o livro sobre Dante. Eu suspeito que Croce não se interessava muito por Dante. Noto o tom diferente que ele assume quando fala de Ariosto, que é sem dúvida um grande poeta. Mas, quando ele trata de Dante é como se cumprisse com uma obrigação. Este livro é uma "nóia". É o livro menos admirável da obra de Croce.

P. Em que consiste o trabalho que o senhor está escrevendo sobre a obra de Dante?

R. É uma série de ensaios sobre diversos episódios da *Divina Comédia*, com interpretação. Deve sair ainda este ano. Vou trabalhar nisso em Buenos Aires. Mas é melhor que não falemos da volta, pois me entristece tanto não poder ficar aqui com vocês. Da onde a senhora é?

P. Da Sicília.

R. Eu não conheço a Sicília — "la bella Irinacria". Eu conheço o norte da Itália e Roma.

Croce era do sul da Itália, ele era napolitano. Eu não conheço a Sicília. Eu conheço o norte da Itália e Roma. Quer dizer que a senhora vem da Magna Grécia, que a senhora é grega? Que a senhora era civilizada quando os outros eram bárbaros? Vocês eram civilizados quando a Gália era bárbara e vocês são anteriores inclusive aos romanos. Os sicilianos podem mirar com orgulho o rosto da Europa, sem excluir Roma. Não são tão antigos

como os egípcios, mas são ainda assim bastante antigos. Quando se vai a Itália a gente sente isso, mesmo vindo de um país como a França. Sente-se que a Itália é um país onde circula e se respira um ar mais antigo. Todo antigo está na Europa. Por outro lado, em Buenos Aires tudo é novo, tosco, rude. Quando eu fui a Roma, lembrei-me de uma frase de Chesterton que diz: "Se alguém vai a Roma e não tem a impressão de estar voltando a Roma, é melhor não fazer a viagem". Quando fui a Roma, pensei: "Volto a Roma depois de tantos séculos; sou um bárbaro mas posso dizer: "Ibi romanus sum". Macedonio, por sua vez, nunca saiu da Argentina. Foi ao Uruguai, mas dá no mesmo, não é? Também esteve no Paraguai. Macedonio me disse uma vez: "Eu não conheço o Uruguai, com exceção do departamento de Soriano, de Canelones, de Mercedes, de Salto, de Melo, sem contar outros departamentos onde não estive".

P. Seu humor está fundado sobre a ausência.

R. A ausência. Que estranho! Há alguns dias me recitaram uns versos de Macedonio que eu não conhecia. São manuscritos, duas linhas apenas. Começam de uma forma muito sentimental, à maneira andaluza: "Olhos negros como a pena" (cá entre nós, isto é muito ruim). Mas em seguida Macedonio completa divertido:

Olhos negros como a pena
Daquele que não os viu.

É um desfecho típico de Macedonio, sobre a ausência.

Eu me lembro de outro poema dele, muito bonito, que ele me dedicou quando eu era menino, ao me ver cumprimentar uma senhora. Eu creio que este poema nunca foi publicado.

Ao filho de um amigo

Eu vi teu filho saudar
Então compreendi o que saudar era
É convidar uma alma a existir (não, não é assim)
É reconhecer alguém com tanta insistência
Como a que põe Deus quando convida uma alma a existir,
Saudar é isso e isso eu não sabia,
Em recompensa de ensinamento tão valioso
Eu digo a teu filho
que receberemos uma saudação, no ocaso
Teu filho cujo sentido é
Eu saúdo e aplaudo todo o viver.

Há um poema de amor de Macedonio, do qual eu recordo apenas duas linhas. Há alguns dias me leram uns versos de Valéry, muito parecidos:

Ma vie n'était que votre absence ou
Je n'étais que votre absence.

Em Macedonio, está muito melhor dito:

Sou sua ausência
Sou o que está sozinho d'Ela.

"Sou sua ausência" é belíssimo, não é mesmo? Eu creio que se sente uma voz enamorada nestas únicas três palavras. Em seguida Macedonio completa: "Meu coração, melhor que eu, ordena". (O que é muito fraco). Mas "sou sua ausência", "sou o que está sozinho d'Ela", é perfeito, não é?

Macedonio dizia: a revolução de 1874 ocorreu em 1890 quando também ocorreu o centenário de 1910. Ele gostava de fazer este tipo de brincadeira. Certa vez, durante um inverno muito frio, eu queria que Macedonio fosse a uma reunião. Ele não queria ir. Era muito friorento. "Não", me disse, "não vou". "Eu seria apenas um sobretudo a mais nesta reunião". Parecia loucura dizer isto.

Lembro-me também que ele falava do prazer térmico. O prazer térmico consistia em três fósforos que ele acendia e abanava em leque perto do ventre. Que prazer poderia dar isto? "O prazer térmico, che".

Macedonio tinha muito medo da dor física. Por isso, ele não queria ir ao dentista. Ele dizia que o que lhe provocava medo no dentista eram tantos odores novos, tantos objetos novos. Então, certa vez comprou um catálogo ilustrado com todo o instrumental dentário, todas as pinças, os boticões. Com isto, chegou a se amedrontar de tal forma que morreu sem visitar o dentista. Ele acreditava, — o que não é de todo falso —, que os dentes são cravelhas que podem ser afrouxadas aos poucos. Conversávamos sobre este assunto desagradável de arrancar todos os dentes, mas ele nunca os arrancou de vez.

Eu preciso fazer uma ressalva: Macedonio não era ridículo. Essas coisas são ridículas, mas feitas ou ditas por ele, não são ridículas. Ele nunca dava a impressão de ridículo. Eu fiz mal em contar estas coisas. Ele salvava tudo isto, pois era um homem extraordinário. Eu tive o privilégio de ter sido um dos doze apóstolos, um dos doze discípulos de Macedonio.

P. Macedonio participou do movimento "Martín Fierro"?

R. Eu não creio que tenha publicado em *Martín Fierro*. Era uma revista sobretudo de futurismo e Macedonio não se interessava por estas coisas. Eu me lembro de que Marinetti, quando esteve na Argentina, pregava "um máximo de estado para um mínimo de indivíduo". Macedonio queria justamente o contrário: "um máximo de indivíduo por um mínimo de estado". Era um anarquista, já se vê.

P. Macedonio e Marinetti se conheceram?

R. Não, não se conheceram. Eu não gosto de Marinetti. Percebo, com satisfação, que ele não figura na *História da literatura italiana* Momigliano. E aqui não estou fazendo nenhum comentário de ordem política.

P. O senhor acredita que Macedonio desempenha um papel importante na literatura argentina?

R. Eu temo que Macedonio tenha morrido com sua morte corporal. Eu não sei. Mas se vocês leram seus livros e estão emocionadas, então Macedonio vive. Que era um indivíduo genial, não resta nenhuma dúvida.

Macedonio era amigo de José Ingenieros, de Lugones, de Juan B. Justo, de Güiraldes. Bem, Güiraldes era mínimo comparado com Macedonio. Ortega, então, sem comentário. Todos eles acreditavam que quem ia ser famoso seria Macedonio. Mas Macedonio foi-se apartando de todos eles. Macedonio se indispôs com Molina y Vedia, com Ingenieros, com Lugones. Não sei se se inimizou ou se simplesmente se apartou. Vocês sabem que Lugones escreveu uma obra considerável, 50 volumes, em prosa e verso. Terá sido o escritor mais famoso da Argentina. Pois bem, Macedonio disse-me certa vez: "Che, porque Lugones que tem tanto talento não se decide a escrever?". Ao autor mais famoso e mais pródigo da Argentina, ele perguntava porque ele não se punha a escrever. Gracioso: "Que lástima que não nos queira dar uns versos". Que coisa, "che", este homem com tanto talento e que sabe tanto não quer escrever. Bom, que fazer?". É o humorismo típico de Macedonio. Lugones era um homem muito sério, que se levava a sério. Ele não gostava deste

humor sobre ele,

Em Buenos Aires havia uma coleção que se chamava "A novela semanal" que a cada semana publicava um conto. Era uma coleção muito conhecida. Macedonio um dia me disse: "Sou como Cervantes, "che", estou escrevendo uma novela imortal, quero dizer, semanal". Eu acredito que estas brincadeiras de Macedonio continuam sendo graciosas.

P. Macedonio apreciava Güiraldes? Ele faz um elogio a Güiraldes por ocasião da publicação de *Don Segundo Sombra*.

R. Creio que estes elogios ele os fazia sem haver lido.

Lembro-me de outra piada de Macedonio, desta vez sobre os gaúchos. Ele fala do gaúcho, da idéia romântica do gaúcho. Dizia-me: "O gaúcho é um entretenimento que existe para os cavalos. Que homem mais caminhador! Sempre no chão!" Mentira, não é mesmo? O gaúcho é bom gineto e Macedonio um bom inventor de piadas.

Sem dúvida nenhuma, ele gostava do *Fausto* de Del Campo. Sobre *Martín Fierro*, ele dizia: "Eu já disse basta a este siciliano vingativo". Ele acreditava que Martín Fierro era da Máfia. "Já parei com este calabrês vingativo". Ele dizia que Martín Fierro caluniava o gaúcho, pois este não era tão cruel como ele dava a entender no livro de Hernández.

Ele fez também uma piada muito irreverente e muito falsa sobre Vítor Hugo: "É um galego insuportável". Um galego, para nós, é um espanhol que fala e fala. Pois bem, para Macedonio, Vítor Hugo é este "galego insuportável, que continua falando e não se dá conta que o leitor já se foi há muito tempo". É uma frase engenhosa e não importa se ela é justa ou injusta. Eu creio

que Vítor Hugo é um grande poeta e creio que a piada de Macedonio é boa. Não há incongruência.

P. Qual é o melhor livro de Macedonio?

R. Eu creio que *Papeles de Recienvenido* (*Papéis de um recém-chegado*) é seu melhor livro. Não creio que os romances sejam bons. Tudo o que eu disse aqui foi casual, mas esta não estreitou as mãos de Macedonio. Ela é um pouco santificada. Quando Macedonio morreu, eu tive que ir falar no cemitério da Recoleta e depois Mujica Láinez disse-me: "Aconteceu um fato extraordinário: as pessoas riam durante o funeral". Eu pensei: "Macedonio acreditava na imortalidade. Para ser fiel a ele, eu tinha que contar certas coisas dele". Creio que as pessoas riam e que foi bom que tenha sido assim. Eu falava de Macedonio como se ele estivesse vivo e de que adquiria imortalidade. Tenho certeza de que ele teria gostado de que seu enterro fosse assim. Eu só me dei conta disso muito tempo mais tarde.

DOCUMENTO

SAUDAÇÃO AOS FORMANDOS DOS CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO — MESTRADO E DOUTORADO DA UFBA — 1985

Evelina Hoisel

Quero iniciar estas palavras, que dirijo a vocês, mestres e doutores — a partir de hoje reconhecidamente detentores de um determinado saber e, conseqüentemente, potenciais possuidores de um acesso ao poder — lembrando um mito grego que forneceu material para uma das peças mais importantes do teatro clássico.

Trata-se da tragédia do Rei Édipo, que o gênio poético de Sófocles tornou um dos pontos de referência mais importantes da cultura ocidental.

Édipo, ao decifrar o enigma que lhe propõe a esfinge, assume o poder de Tebas. Na estrutura direta e transparente do mito grego, o poder político é apresentado como conseqüência imediata da inteligência e do conhecimento.

Este poder é, então, outorgado a Édipo como uma resultante do exercício de um saber, de uma particular forma de saber: o conhecimento de Édipo difere do conhecimento dos outros pelo fato de usar o raciocínio, instaurando um pensamento lógico, racional, que se contrapõe ao pensamento mítico e intuitivo.

Como personagem trágico, Édipo caracteriza-se pelo orgulho, pela desmedida, por presumir que possui um saber completo, um excesso de saber.

No desenrolar da tragédia de Sófocles, Édipo terá que aprender que não sabe tudo, finalizando com o reconhecimento de que algo muito importante era ainda desconhecido.

Estudos (6): 173-177, dez.1987

Para essa nova aprendizagem, foi necessário a Édipo perder o poder político e iniciar-se em uma nova aventura existencial.

Se, para nós, num primeiro momento, Édipo é o exemplo da arrogância, do excesso de poder pelo orgulho de um pretenso excesso de saber, num segundo momento ele se torna também o modelo da humildade e da simplicidade quando colocado face a face com sua culpa, diante de sua própria verdade. Ao reconhecer a sua *hybris*, Édipo inicia uma nova existência que termina lhe conferindo um novo conhecimento e, conseqüentemente, uma nova forma de poder.

Nesta data, de importância tão grande para vocês, lembro-me desta história para destacar alguns aspectos que considero fundamentais na aventura científica, principalmente porque no estágio atual da nossa civilização e da nossa cultura, a relação entre saber e poder tem sofrido um desvirtuamento tão grave que coloca em perigo a própria continuidade da aventura humana sobre este planeta.

Numa época em que o conhecimento científico atinge níveis exponenciais, em que o poder do homem sobre a matéria e sobre as forças da natureza é verdadeiramente espantoso, é necessário, em cada um de nós, o reexame das nossas responsabilidades diante de nós mesmos e das gerações que nos sucederão.

A aspiração fáustica do homem pela busca do conhecimento é o que mais caracteriza o ser humano e destaca sua nobreza diante dos outros animais.

O caminho da simplicidade e da humildade — a tardia conquista de Édipo — aponta para o reconhecimento de que por maior que seja o grau de conhecimento, ele é apenas um degrau que se abre para novas direções a cada etapa da investigação científica.

A conciliação das aspirações fáusticas com o caminho da humildade vem pelo reconhecimento de que nossas percepções podem ser distorcidas por hábitos, preconceitos e limitações dos nossos órgãos sensoriais e dos nossos canais habituais de pensamento.

Se, como afirma Carl Sagan, "A ciência é baseada na disposição de desafiar os velhos dogmas, numa abertura para ver o universo como ele realmente é, ela também requer coragem — pelo menos a coragem de questionar a sabedoria convencional."

Para isso, é importante, ainda, a honestidade na pesquisa e na busca do conhecimento. É a honestidade, associada à humildade, que fazem o cientista abandonar posições e teorias há muito tidas como verdadeiras, desde que elas, comprovadamente, entrem em conflito com os fatos experimentais.

Essa disposição para renegar as teorias que não correspondam aos novos fatos revelados pela observação e pela experimentação deve incluir, não apenas as teorias e posições antigas, ou de outros autores mas, principalmente, as idéias anteriormente acalentadas pelo próprio cientista pesquisador que também não se ajustem rigorosamente à realidade experimental.

Renunciar às suas próprias posições quando confrontado com a frieza dos fatos observados é sem dúvida, mais significativo do que combater as posições dos outros para fazer prevalecer suas teses.

É nessa constante disposição para rever seu próprio posicionamento que residem a honestidade e a humildade que conduzem aos graus mais elevados do conhecimento.

Lembro, neste momento, do exemplo de Kepler, ao tomar conhecimento das observações exatas de Tycho Brahe

sobre as posições dos planetas no céu, Kepler sempre acreditara que os planetas se posicionavam segundo a tradição dos poliedros perfeitos descobertos por Pitágoras, ainda na Grécia clássica. Ao verificar as medições que seu colega dinamarquês havia feito ao longo de anos, Kepler verificou com clareza que estas não se ajustavam ao esquema que ele queria provar, baseado em Pitágoras.

Nesse momento, Kepler entra em profunda crise existencial, ao ver por terra uma teoria que desde a juventude queria provar e que ele considerava a expressão mais perfeita da ordem divina no universo.

Mas a honestidade científica e o respeito pelos fatos observados fizeram-no abandonar tudo em que ele acreditara durante anos, conduzindo-o à descoberta das três leis dos movimentos planetários que levam o seu nome e que, ainda hoje, prevalecem e são reconhecidas como a descoberta astronômica mais importante do seu tempo.

A responsabilidade de cada um neste momento é grande. Responsabilidade que ultrapassa o ponto de vista formal do desenvolvimento da pesquisa e da ciência, conforme definido nos objetivos dos cursos de pós-graduação,e que diz respeito ao homem, este ser que deverá fundamentar quotidianamente as suas reflexões e investigações. Cada um de vocês tem um compromisso importante com a história, com a vida.

A ciência, como discurso sistematizado, objetivo, produzido a partir de uma determinada ordem, que cria determinados aspectos de produção, circulação e consumo do saber, não deve ficar cerceada ou comprometida com valores que não engrandeçam o homem. O resultado das pesquisas não deve ser uma terrível ameaça à humanidade. Esse destino trágico, diante do qual o homem de ciência se confronta hoje,

deve ser transformado. E este pesadelo só poderá ser abolido pelo cientista em sua liberdade íntima, em sua honestidade, humildade, enfim, em seu reconhecimento de que é apenas uma parte, embora importante, do imenso universo.

A todos vocês as minhas congratulações.

Impresso na
Gráfica Universitária
Salvador - Bahia

ACEITAM-SE PEDIDOS ATRAVÉS
DO REEMBOLSO POSTAL

Capa: Jairo Garcia Santos
Composição gráfica: Fernanda R. Pugliesi