

AVANÇOS EM

Literatura e Cultura Brasileiras.
Século XX. Vol.1

Avanços em Literatura e Cultura Brasileiras.
Século XX. Vol.1

1ª edição: Abril 2012

Petar Pretov, Pedro Quintino de Sousa, Roberto López-Iglésias
Samartim e Elias J. Torres Feijó (eds.)

Santiago de Compostela-Faro, 2012
Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)
Através Editora

Nº de páginas: 360

Índice, páginas: 5-6

ISBN: Volume VII 978-84-87305-61-0

Depósito legal: C 597-2012

CDU: 82(09) Crítica literária. História da literatura.

© 2012 Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)
www.lusitanistasail.net

© 2012 Através Editora
www.atraves-editora.com

Diagramação e impressão:
Sacauntos Cooperativa Gráfica - www.sacauntos.com

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor.

ÍNDICE

NOTA DO PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS.....	7
NOTA EDITORIAL.....	9
O CASO ALBERTINA BERTHA.....	11
Anna Faedrich Martins	
A BARCA DE GLEYRE: MONTEIRO LOBATO E A LITERATURA.....	29
Maria Teresa Gonçalves Pereira	
HANS STADEN, O BRASIL E A ANTROPOFAGIA.....	47
Claudius Armbruster	
DIÁLOGOS DE JOÃO ANTÔNIO COM A ESCRITA DE GRACILIANO RAMOS....	63
Clara Ávila Ornellas	
A FORMAÇÃO DA SENSIBILIDADE EM INFÂNCIA.....	83
Cristiana Tiradentes Boaventura	
ALGUMAS NOTAS SOBRE A ESCRITA DO CONFINAMENTO EM MEMÓRIAS DO CÁRCERE, DE GRACILIANO RAMOS	95
Maria Rita Sigaud Soares Palmeira	
VOZ DE CRIATURA: A ESCUTA DE CHEFE ZEQUIEL, EM BURITI, DE GUIMARÃES ROSA.....	111
Erich Soares Nogueira	
A GUERRA SEGUNDO O SEU JOÃO (OU O SEU GIOVÂNIO) HISTÓRIA E TRAUMA EM GUIMARÃES ROSA.....	129
Ettore Finazzi-Agrò	
JOÃO GUIMARÃES ROSA: CONTOS PARA ALÉM DA MODERNIDADE.....	141
Flávia Aninger de Barros Rocha	
POÉTICA DE ATRITO PEDRAS, MOVIMENTO E POESIA NO SERTÃO DE GUIMARÃES ROSA.....	157
Ivana Ferrante Rebello e Almeida	
TRANSDUZIR E DESBABELIZAR: A TRADUÇÃO DA OBRA DE GUIMARÃES ROSA PARA O ITALIANO.....	175
M. Imaculada A. Nascimento	
O SERTÃO EM TODA PARTE: SOBRE A CATEGORIA DE SERTÃO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS, DE GUIMARÃES ROSA.....	191
Telma Borges Rayanne Kételle Fernandes Ribeiro Cardoso	

AMANTES SEM ESTRELA: VISÕES DO AMOR EM TEXTOS DE NELSON RODRIGUES.....	213
Andréa Beraldo Borde	
DA AUTODEPRECIAÇÃO À AUTOAFIRMAÇÃO: OS PROTAGONISTAS DE JOSÉ CÂNDIDO DE CARVALHO.....	227
Naiara Alberti Moreno	
A VIDA COMO ELA É... DE NELSON RODRIGUES: CONVERSAÇÃO ENTRE O TEXTO NARRATIVO E O TEXTO CÊNICO.....	241
Angela Maria da Costa e Silva Coutinho	
ARIANO SUASSUNA: ‘O REI DEGOLADO NAS CAATINGAS DO SERTÃO AO SOL DA ONÇA CAETANA’, UMA PROPOSTA DELEITURA DOS VALORES CAROLÍNGIOS DA TRADIÇÃO PORTUGUESA	259
Evelin Guedes	
FICÇÃO E HISTÓRIA EM OS GUAIANÃS DE BENITO BARRETO.....	277
Maria Lúcia Barbosa	
ECOS DE VOZES ARCAICAS EM LAVOURA ARCAICA.....	297
Marinês Andrea Kunz	
TORRES DE BABEL E PONTES SOBRE RIOS: MODESTO CARONE E A EXPERIÊNCIA DE TRADUZIR KAFKA.....	315
Rita de Cássia Silva Dionísio	
GALILEIA SERTANEJA.....	337
Wagner Martins Madeira	
COMISSÃO CIENTÍFICA PARA O X CONGRESSO DA AIL.....	355

NOTA DO PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

A Associação Internacional de Lusitanistas quer oferecer ao público interessado um alargado conjunto de investigações que possam informar, em boa medida, do estado da arte na pesquisa em ciências humanas e sociais do âmbito da língua portuguesa. Os onze volumes que a AIL publica contam com mais de 250 estudiosas e estudiosos de mais de 100 Universidades e Centros de Investigação da Europa, Estados Unidos da América e o Brasil, prova da extraordinária vitalidade das nossas áreas.

Para este trabalho, foi imprescindível o labor de uma equipa de revisão científica, entre os quais, toda a Direção e o Conselho Directivo da AIL, de alta qualificação e especialidade nos diversos assuntos aqui focados, a quem agradecemos vivamente a sua incessante e rigorosa dedicação.

O X Congresso da AIL, celebrado na Universidade do Algarve, mediou neste processo como marco fundamental. Ele fica também como um fito na nossa vida associativa. Fique aqui o nosso muito obrigado para as entidades colaboradoras da AIL nesse evento. Esta nota toma a sua plena razão de ser como testemunho de sincero agradecimento a todo o grupo humano dessa universidade que o possibilitou e às pessoas que me acompanharam na Comissão Organizadora: Carmen Villarino Pardo, Cristina Robalo Cordeiro, Regina Zilberman e Petar Petrov. Quero, igualmente, estender esse agradecimento ao nosso novo Secretário Geral, Roberto López-Iglésias Samartim, polo seu excelente trabalho co-editorial e organizativo na Associação.

Para o Prof. Petrov e para o Dr. Pedro Quintino de Sousa, coordenador executivo e responsável técnico desse X Congresso, respetivamente, quero reservar as últimas e principais palavras de gratidão: o seu compromisso, trabalho e rigor ficam como inesquecíveis para a Associação Internacional de Lusitanistas.

NOTA EDITORIAL

O presente volume faz parte de uma série de 11 que a Associação Internacional de Lusitanistas oferece ao público e aos estudiosos do âmbito das ciências humanas e sociais na esfera da língua portuguesa.

Os contributos que os compõem são fruto de um trabalho e de um processo de seleção e debate intensos. Assim, os textos foram submetidos à sua avaliação por pares, a posterior discussão no X Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas organizado entre os dias 18 e 23 de julho de 2011 no Campus de Gambelas da Universidade do Algarve sob a coordenação executiva do Prof. Petar Petrov e, finalmente, à confirmação e revisão final, tendo em consideração os debates mantidos nas sessões do Congresso (em cujo site foram também previamente disponibilizados) e as propostas e críticas apresentadas por cada um dos leitores e ouvintes. De 350 propostas ficaram finalmente algo mais de 250, num processo que tenta garantir o rigor e prestígio académico precisos.

Na organização dos onze volumes agora publicados delineou-se uma tábua temática e cronológica com uma subdivisão de géneros – distingue-se a prosa, a poesia, o teatro e, incluídos nos géneros em causa, a teoria, os estudos autorais e o comparatismo cultural. A cartografia textual apresentada conduz o leitor pelas literaturas e culturas de Portugal (da Idade Média ao século XX), volumes 1 a 5; do Brasil (séculos XV a XX), volumes 6 a 8; de Angola, Guiné-Bissau, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e África do Sul (século XX) juntamente com as da Galiza (séculos XVIII a XX) no volume 9; pela Cultura e o Comparatismo nas Lusofonias no volume 10 e pelas Ciências da Linguagem no volume 11 (lugar de grande destaque na produção ensaística do Congresso e onde foram abordadas temáticas distintas como o contacto de línguas, análise constrativa, análise histórica, fonética e dialectologia, morfologia e léxico, análise textual e ensino).

O CASO ALBERTINA BERTHA

Anna Faedrich Martins

Doutoranda em Letras

Bolsista CNPq/PUCRS

Albertina Bertha de Lafayette Stockler nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 07 de outubro de 1880 e faleceu, na mesma cidade, em 20 de junho de 1953. Por sua biografia não ter sido documentada, poucas são as informações que temos publicadas a respeito de sua vida pessoal. Filha do Conselheiro Lafayette Rodrigues Pereira e de D. Francisca de Freitas Coutinho Lafayette, pertencia a uma importante família da época, o que não impediu que sua biografia fosse ignorada.

Em *Retratos de família*, Francisco de Assis Barbosa realiza uma entrevista com Albertina Bertha, em que ela fala sobre a vida de seu pai, o Conselheiro Lafayette. Através desse depoimento, temos acesso à voz de Albertina, que nos narra momentos de sua vida em família e nos permite uma maior aproximação. Sobre seus pais, Bertha afirmava:

Papai era um panteísta – explica D. Albertina Berta. Amava a natureza. Ia sempre à fazenda passar tempos, mas não levava vida de fazendeiro. Queria descansar, montar a cavalo, caçar, pescar e nada mais.

Mamãe era moça de finíssima educação. Estudara na Inglaterra. Recebia muito bem. Nossa casa estava sempre cheia de gente. Tínhamos todos os dias convidados para o jantar. Mamãe dava às filhas educação inglesa. Às vezes, papai dizia: – “Ó Chica, você quer fazer dessas meninas rapazes”.

(Barbosa, 1954: 135)

Albertina Bertha foi educada por uma professora alemã, formada pela Escola Normal de Berlim, que o pai mandara buscar especialmente para a sua educação, preocupado com a qualidade e o refinamento da formação da filha. Albertina aprendeu línguas, estudou Estética e Filosofia, entretanto, sem se distanciar de casa, como era o costume nas famílias abastadas brasileiras. Teve filhos e foi casada com o republicano histórico Alexandre Stockler Pinto de Menezes. De acordo com Beth Stockler, Albertina “tinha marido e filhos. Não sabia o que era solidão, embora buscasse o silêncio das tardes para conviver com seus personagens, sozinha, longe do ritual da casa” (Stockler, 2004).

Romancista e ensaísta, a obra de Albertina Bertha é composta por cinco volumes¹: *Exaltação* (romance, 1916), *Estudos 1ª série* (ensaio, 1920), *Voleta* (romance, 1926), *E Ela Brincou com a Vida* (romance, 1938) e *Estudos 2ª série* (ensaio, 1948). Participou, também, da vida jornalística, colaborando ativamente na imprensa carioca, em jornais como *O Jornal*, *Jornal do Comércio*, *O País*, *O Malho*, *A Noite*, e em revistas como a *Panóplia*, publicação literária dedicada às mulheres. Albertina Bertha foi admitida como Membro da Academia de Letras de Manaus e, conforme Adalzira Bittencourt,² a autora pertenceu a inúmeros grêmios

¹ Nelly Novaes Coelho (2002), em *O dicionário crítico de escritoras brasileiras*, e Zahidé Muzart (2004), em *Escritoras Brasileiras do século XX*, apontam que *A mulher na guerra* seria um romance de Albertina Bertha, cuja data de publicação é desconhecida (s/d). Caso fosse verdadeira essa informação, a obra da autora de *Exaltação* seria composta por seis volumes, e não cinco conforme mencionamos neste trabalho. Porém, constatamos que “A mulher na guerra” é um ensaio integrante do livro *Estudos* (1920) e que se refere à conferência que deveria ser realizada em 1918 pela própria autora. Em *Estudos*, podemos encontrar seis ensaios: “Nietzsche”; “A criança”; “A mulher na guerra”; “Notas de filosofia: Indução. Princípio de causalidade”; “Estética contemporânea”; e “O romance, a sua evolução”.

² Adalzira Bittencourt (1904-1976), advogada, escritora e feminista, organizou um dicionário, utilizando como critério a ordem alfabética do primeiro nome de mulheres intelectuais e notáveis do Brasil, bem como “senhoras nascidas em outras terras, mas que vivem ou viveram entre nós, assim como brasileiras natas que vivem ou viveram sempre no estrangeiro” (1969, p. 10). Este é um registro importante da participação feminina na vida intelectual, artística e social do Brasil. Adalzira expõe a dificuldade encontrada em realizar esse tipo de trabalho, tanto pela escassez de informações biográficas, como pela dificuldade em conseguir fotografias. A autora afirma que essa não é uma obra de crítica, que este trabalho não mede nem compara valores, sendo assim, “apenas um Dicionário” (p. 12). A intenção é que esses nomes não caiam no

culturais de seu tempo (Bittencourt, 1969: 114-115). Foi, também, introduzida na Sociedade de Homens de Letras, por Olavo Bilac, que admirava seu estilo de fortes influências parnasianas.

O primeiro livro de Albertina Bertha, intitulado *Exaltação*, foi publicado como romance em 1916; entretanto, já havia sido publicado como folhetim no *Jornal do Comércio*³, mediante o pedido de T. A. Araripe Júnior⁴ e, desde então, sendo alvo da crítica.

esquecimento com o rolar dos tempos e que esse estudo seja uma fonte honesta de consultas. Bittencourt completou apenas três volumes do dicionário, referente às letras A e B. O terceiro e último volume, publicado em 1972, não foi concluído pela autora. Dentre inúmeros trabalhos, Adalzir Bittencourt publicou: *Mulheres e livros* (1948), *Antologia de letras femininas* (1948) e *A mulher paulista na história* (1954). Sua vasta obra mostra a sua preocupação com a causa da mulher e com a construção da memória feminina brasileira.

³ O *Jornal do Comércio*, importante jornal econômico brasileiro que teve origem no *Diário Mercantil* (Francisco Manuel Ferreira & cia - 1824), foi fundado em 31 de agosto de 1827, pelo francês Pierre Plancher, no Rio de Janeiro. “No influente órgão da imprensa fluminense, a mais antiga folha de circulação diária ininterrupta da América Latina desde a fundação, em suas páginas têm colaborado as mais eminentes personalidades do primeiro e do segundo Império bem como da República até os dias presentes [...]. Durante este período eram colaboradores, entre outros, Justiniano José da Rocha, José Maria da Silva Paranhos (Visconde do Rio Branco, autor, em 1851, das *Cartas do Amigo Ausente*), Carlos de Laet, Francisco Octaviano, José de Alencar, Homem de Mello, Joaquim Nabuco, Guerra Junqueiro e outros intelectuais. O próprio Pedro II escrevia sob pseudônimo no jornal e influía em seus editoriais, a ponto de um destes ter causado a queda do Ministério. Com seus colaboradores de nível tão alto, o jornal desempenhou o papel de precursor da Academia Brasileira de Letras, cuja fundação somente ocorreria a 20 de julho de 1897, tendo como seu primeiro presidente o escritor Machado de Assis. [...] Entre os colaboradores destacavam-se José Veríssimo, Visconde de Taunay, Alcindo Guanabara, Araripe Júnior, Afonso Celso e outros”. Disponível em <http://www.jornaldocommercio.com.br/>, acessado em 13/06/2009, grifo nosso.

⁴ Tristão de Alencar Araripe Júnior (Fortaleza, 1848 - Rio de Janeiro, 1911) foi escritor, crítico literário e advogado. Sua família foi uma das mais importantes do Ceará, no século XIX. Primo de José de Alencar, sua obra literária iniciou-se ligada à ficção, porém tornou-se célebre no campo do ensaio, formando com Sílvio Romero e José Veríssimo a trindade crítica da época positivista e naturalista. Araripe Júnior é considerado, no bom e no mau sentido, “padrinho” de Albertina Bertha, uma vez que é ele quem escreve o primeiro registro sobre o romance-estrela da autora, *Exaltação*.

Constância Lima Duarte⁵, ao refletir sobre o cânone e a autoria feminina, observa a dificuldade que a mulher, nos séculos passados e ainda no início do século XX, enfrentava para ser considerada escritora e integrar o cânone literário “numa sociedade que se recusava a aceitar a concorrência feminina, em qualquer de seus domínios” (Duarte, 1997). Dessa forma, segundo Duarte, mesmo que a mulher tivesse o incentivo da família, uma educação sólida e a oportunidade de publicar, como mostramos ser o caso de Albertina Bertha, a crítica se encarregava de desencorajá-la (Duarte, 1997: 57).

Albertina Bertha cresceu e viveu entre os livros, teve a oportunidade de de uma educação refinada e, principalmente, o incentivo à escrita e à leitura por parte do pai:

A biblioteca de papai era imensa – informou-me D. Albertina Berta. Estantes de alto a baixo. Eu cresci entre os livros. Aprendi a ler em francês e foi em francês que escrevi os meus primeiros contos. Papai leu-os e me disse: “Você tem intuição literária”. Exultei. “Mas precisa conhecer a nossa língua”. E deu-me para ler *A Morgadinha do Val-Flor*. Aborreceu-me o livro. Papai passou-me, então, a *Ulisséia*, de Pereira de Castro. Depois, eu quis ler Carlyle⁶. Papai não consentiu. À instâncias reiteradas, indicou-me *La Philosophie*,

⁵ Professora da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁶ Thomas Carlyle, escritor inglês, nasceu na Escócia, em 4 de dezembro de 1795 e morreu, em Londres, no dia 4 de fevereiro de 1881. Estudou na Universidade de Edimburgo e, quando leu o livro de Madame de Stael, *De l'Allemagne*, ficou impressionado e decidiu estudar alemão para ler os filósofos e os poetas germânicos no original. Traduziu em inglês os *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, de Goethe, e seu *Années de Voyage de Wilhelm Meister*. Escreveu uma *Vie de Schiller* (*Vida de Schiller*, 1825), além de uma história da literatura alemã, que deixou inacabada. Em 1833-1884, publica o curioso romance *Sartor Resartus*, que Taine julga ser uma mistura de barroco e de misticismo, de ironias ferozes e de tendências pastorais. Esse livro não despertou muito interesse, enquanto que *l'Histoire de la Révolution Française*, publicada algum tempo depois, marcou o início de seu imenso prestígio como escritor e pode, ainda hoje, ser considerada como um marco importante da historiografia romântica. LAFFONT-BOMPIANI. *Dictionnaire Bibliographique des Auteurs de tous les temps et de tous les pays*. Grande-Bretagne : Éditions Robert Laffont, 1952.

de Jourdain, para que aprendesse a linguagem metafísica, a introspecção. Data aí o meu amor à filosofia

(Barbosa, 1954: 136)

Beth Stockler, bisneta da autora, escreve um livro que dedica a sua bisavó. O título do livro é *A volúpia de Voleta*, e Voleta é uma personagem de Albertina no romance de mesmo nome. Nas orelhas do livro, Stockler escreve sobre a bisavó e o seu contexto, o que nos permite, também, uma aproximação a esse universo tão distante e apagado da história literária brasileira. Beth Stockler ressalta a vida cultural e intelectual da bisavó:

Conheci uma escritora que poderia ter sido uma das maiores do nosso tempo. Escrevia crônicas, poesias, diários... aproveitava qualquer pedacinho de papel para anotar aquela ideia brilhante que poderia aflorar a qualquer momento. [...] À sua volta respirava-se inteligência e cultura... Os livros estavam gastos pelo constante manuseio. Livros de temas variados, livros franceses antigos... As páginas marcadas, os parágrafos sublinhados, as margens com anotações e opiniões... livros lidos!!!

(Stockler, 2004)

Albertina Bertha é uma escritora de grande destaque para a sua época; através de seus estudos filosóficos e de sua obra literária, despertou considerável interesse e curiosidade nos leitores e críticos. Na terceira edição do livro *Exaltação*, publicada em 1918, com a qual trabalhamos, encontra-se o prefácio com grande elogio de Araripe Júnior. Esse prefácio é uma carta dele à Albertina Bertha, em resposta aos seus primeiros escritos literários:

Ainda não me restabeleci da surpresa que me causou a *Exaltação*. Continuo a garantir que o seu livro será o mais vibrante dos romances publicados no último decênio. Salvo *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, não conheço estilo mais percuciente. É esta a verdade que sustentarei na liça, com o valor de cavaleiro medieval.

(Araripe, 1918)

Na sua quinta edição, de 1922, a qual tivemos acesso à cópia do exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal, encontra-se o primeiro registro sobre *Exaltação* – a carta de Araripe Júnior ao *Jornal do Comércio*, na qual recomenda fortemente a obra de Albertina Bertha para publicação:

Solicitando do *Jornal* a inserção, nas suas colunas de honra, dos dois capítulos do romance *Exaltação*, escrito por D. Albertina Bertha, o meu fim é chamar a atenção para um dos talentos femininos que mais me tem impressionado. O romance *Exaltação*, no seu conjunto, apresenta, quer pela concepção, quer pelo estilo, qualidades extraordinárias. O poder descritivo da autora tem um cunho singular e o colorido da paisagem exhibe notas fulgentes que recordam a escola dos coloristas italianos, e, às vezes, o modo do pintor inglês Turner. Os dois trechos, que a autora me entregou, são talvez os que mais lhe agradam. A muitos leitores, porém, parecerão de uma abundância excessiva de adjetivação, devida quicá à influência *dannuziana*. Há um lirismo insôbrio! Mas é preciso não perder de vista que essa parte do livro contém justamente o delírio das folias, as comunicações de amantes, vítimas de uma formidável intoxicação pelo amor; além de tudo instruídos, cultos e devorados pela ansiedade de realização de um tipo ético *ultra vires*. O *Jornal*, publicando esses fragmentos, não fará senão concorrer para que no horizonte das nossas letras desponte um astro de primeira grandeza.

(Araripe, 1922)

Percebemos que no livro *Escritoras Brasileiras do século XX – Vol II* há um equívoco nas informações a respeito da recepção do romance de Albertina Bertha por parte de Araripe Júnior. Zahidé Muzart (2004), baseada em informações colhidas por Fábio Luz, publicadas em 1927, em *Estudos de literatura*, às quais não conseguimos obter acesso, afirma que Araripe Júnior não partilhava da mesma opinião dos colegas que elogiavam o romance *Exaltação*, já publicado no *Jornal do Comércio*. Essa informação não pode ser verdadeira, pois a carta a qual se refere Muzart está publicada integralmente em algumas das edições do romance, em especial, na terceira e quinta edição, com as quais trabalhamos. Resaltamos que Araripe Júnior não só elogia o romance *Exaltação*, como reco-

menda fortemente a sua publicação. E foi por isso que, desde então, ele ficou conhecido como o “padrinho” de Albertina Bertha.

A estreia do romance mereceu dos críticos em geral grandes elogios. Um crítico desconhecido, que também publicou no *Jornal do Comércio*, registra a sua opinião a respeito da autora e de *Exaltação*:

A senhora Albertina Bertha não é um temperamento banal. É uma escritora que revela, exprime, estampa estados de alma tão singulares, situações tão bizarras, sensações tão estranhas, que tudo no seu romance se ressentia dessas anormalidades, e tudo, estilo, composição, contextura, tipos, fábulas, é ardente, vivaz, desequilibrado, fogoso, brilhantemente exótico e amorosamente bárbaro e sincero.⁷

Anna Ribeiro de Góes Bittencourt⁸, entretanto, não partilhava da mesma opinião, publicando, no mesmo ano de estreia do romance, a seguinte resposta ao prefácio de Araripe Júnior:

Não nego à autora deste livro um belo estilo; e sem dúvida cedendo à sedução desta beleza é que Araripe Júnior teceu-lhe o elogio pomposo que lhe serviu de batismo. Todos sabem a importância de um bom padrinho; muitas vezes é o fator de um brilhante futuro. [...] Pretende

⁷ LIVROS novos, In: *Jornal do Comércio*, 24 de fevereiro de 1916, p. 2.

⁸ Anna Ribeiro de Góes Bittencourt nasceu em Sant’Anna do Catu, no município de Itapicuru (BA), em 1843, e faleceu em Salvador (BA), em 1930. Escreveu romances, contos, crônicas e poesias, além de colaborar na imprensa local e participar ativamente da vida cultural e literária baiana. A partir de 1911, passou a escrever regularmente na imprensa católica (*A Paladina*, *O Mensageiro da Fé*, *A Voz da Liga das Senhoras Católicas*), adotando posturas críticas ao feminismo e defendendo os papéis sociais tradicionalmente reservados às mulheres, mas advogando por outro lado a igualdade da educação para ambos os sexos. Entre 1913 e 1920, publicou diversos artigos e poesias na revista *A Voz*, fundada por Amélia Rodrigues. Colaborou também com jornais locais de grande circulação, como *A Bahia*, *Gazeta do Povo* e *Diário da Bahia*. Essas informações foram retiradas do CEDIC (Centro de Documentação e Informação Cultural sobre a Bahia), disponível em http://www.fcmariani.org.br/arquivo/br_fcm_ab.htm, acessado em 14/06/2009.

igualar *Exaltação* ao livro do infeliz Euclides da Cunha!
Que injustiça! Colocar ao lado de uma obra de peso, útil,
primorosamente elaborada, o produto funesto de uma
imaginação exaltada!

(Bittencourt, 1916: 91-93)

A aproximação entre *Exaltação* e *Os sertões* não parece cabível porque são obras muito diferentes e não podem ser examinadas com os mesmos critérios. Entretanto, a apreciação crítica de Bittencourt é muito severa, ela chega ao extremo de recomendar que as famílias de boa conduta moral não comprem o livro e não permitam que seus filhos o leiam. Percebemos, assim, um discurso preconceituoso e conservador, arraigado na moral e nos princípios da Igreja Católica.

Lima Barreto⁹, em artigo publicado na *Gazeta de Notícias*, de 26 de outubro de 1920, comenta a respeito da obra e da personalidade de Albertina Bertha. Sobre a autora carioca, ele demonstra grande admiração em relação a sua educação refinada, porém tece um comentário, metafórico, deixando transparecer a sua opinião a respeito da limitação da escritora face ao universo restrito em que vive:

A Sra. D. Albertina Berta é um dos mais perturbadores
temperamentos literários que, de uns tempos a esta parte,
têm aparecido entre nós. Muito inteligente, muito ilustra-

⁹ Lima Barreto (1881-1922), crítico eminente, demonstrava grande interesse pelos escritores estreados da época, tendo, assim, o costume de escrever comentários críticos sobre autores e suas obras. O autor de *Clara dos Anjos* recebia livros “às pencas, daqui e de acolá”, como ele mesmo afirma no artigo “Livros”, publicado na revista *Careta* (Rio de Janeiro, 12/08/1922). Nesse artigo, ele se justifica por não corresponder à ansiedade dos autores, dizendo que gostaria de “dar notícia” de todos os livros recebidos, porém, como tinha o intuito de “notificá-los honestamente”, lendo-os e refletindo sobre o que eles dizem, não conseguia dar conta de todos. “Impressões de leitura” era como se intitulava a segunda parte do livro *Marginália*, publicado pela Editora Mérito S.A., em 1953 (São Paulo). Esse título é do próprio Lima Barreto, pois foi ele quem deu início, no A.B.C., a uma série de comentários sobre livros e autores. A presente coleção, *Impressões de leitura*, publicada pela Editora Brasiliense, é um somatório da segunda parte do livro *Marginália* e de diversas crônicas e artigos de jornais e revistas da época.

da mesmo, pelo seu nascimento e educação, desconhecendo do edifício da vida muitos dos seus vários andares de misérias, sonhos e angústias, a autora do *Exaltação*, com auxílio de leituras de poetas e filósofos, construiu um castelo de encantos, para o seu uso e gozo, movendo-se nele soberanamente, sem ver os criados, as aias, os pajens e os guardas. Do alto do seu castelo, ela percebe as casas dos peões e homens d'armas, lá embaixo, rasas como o solo, e só a flecha da igreja do burgo se ergue um pouco acima dele. Ela não lhe adivinha os obscuros alicerces robustos.

(Barreto, 1961: 117)

Barreto aproxima a obra de Albertina Bertha às obras de grandes escritores da literatura universal, tais como Balzac e Maupassant, referindo-se ao anacronismo de *Exaltação* em sua feitura. Sobre *Exaltação*, Barreto diz:

Depois de Balzac, de Daudet, de Maupassant, etc., o romance *Exaltação*, de Dona Albertina Berta, na feitura, nos surge cheio de um delicioso anacronismo. Aparece-nos como uma novela de grande dama, linda e inteligente, para quem a existência só tem o merecimento, e mesmo é o seu principal fim o de determinar o amor de um casal, senão de condição real, mas suficientemente principal.

(Barreto, 1961: 118)

Almachio Diniz (1880-1937), em *Meus ódios e meus afetos*, publicado em 1922, faz uma bela interpretação do romance *Exaltação*. Parece que a autora faz parte de “seus afetos”, uma vez que Diniz enaltece o romance e, em especial, a sua personagem principal – Ladice. As ideias de Diniz confluem com a nossa, que é colocar *Exaltação* numa linhagem da introspecção, pois o crítico traz à luz características referentes à expressão da subjetividade, aproxima a objetividade profunda da apresentação da consciência da personagem principal aos líricos, observando que ambos mergulham no Eu profundo. Diniz afirma:

A figura de Ladice tem uma objetividade profunda, **a que só atingem**, no dizer de René Gilouin, **os líricos**, porque eles, nas suas criações, se **aprofundam a si próprios**. A autora tem tanto a ambição de amar, quanto a sensibilidade artística de exteriorizar a sua paixão ardorosa. A unificação da vida interior de Ladice não é um artifício, não é um *métier*. Sentem-se ali uma base sólida para a atividade passional de todo o romance.

(Diniz, 1922: 132)

Entretanto, Diniz aproxima, também, a figura da personagem com a da autora: “A guiar-nos pela doutrina de Charles Lalo, em Ladice deveremos compreender toda a alma da escritora Albertina Bertha” (Diniz, 1922: 134). E encerra sua avaliação crítica, num estado de entusiasmo muito parecido ao de Araripe Júnior, afirmando:

Não tem Albertina Bertha, como teve Madame de Noailles, a avareza das confidências amorosas. Ela tem a prodigalidade das confidências. A tudo confia a sua paixão. E o seu estilo, recheado de frases rubras, não é mais do que a exuberância de seu **sensualismo psíquico**. Encarnou em Ladice a mulher feita para amar e que nunca foi amada pondo-a no sítio de três falsos amores: o legal, pelo casamento, o receoso, pela covardia mesquinha do amante preferido, e o ocasional, pelo homem que se valia das ocasiões, para explodir o desejo, recuando como um artista de farsa ou melodrama. Ladice nasceu para as agitações do coração. [...] Depois disto, – “Exaltação” – **só pode ter sido um romance sentido**, porque o *métier* não produz, apesar dos seus senões de forma a que não me ative, **obras verdadeiras como esse romance é**.

(Diniz, 1922: 135-136)

Alzira Freitas Tacques, em *Perfis de musas, poetas e prosadores brasileiros*, edição de 1956, também exalta a figura de Albertina Bertha, em estilo eloquente e enfeitado a fim de suprir a carência de dados biográficos da autora:

Albertina Bertha já não pertence a este mundo. Integrou-se às rosas, às orquídeas, aos jasmims que tanto exaltou em livros magistrais, e o seu espírito talvez hoje se abebere, no infinito, em outros mananciais de beleza e de requinte. Essa grande amorosa em cujo coração palpitavam todas as convulsões e êxtases da natureza, em cujas artérias a seiva purpúrea espadanava em lavas de Vesúvio, em cujo temperamento explodiam tempestades ignívolas de sol, fechou por fim os olhos ávidos, lassos de volúpia dos múltiplos extremos, para as maravilhas do universo, para o colorido das manhãs e dos crepúsculos [...].

(Tacques, 1956: 692)

Tudo o que temos é a impressão pessoal de Alzira Tacques sobre a escritora carioca e, um pouco, sobre seus romances. O comentário é desenvolvido em meia página, repleta de adjetivos, e, ao longo de uma página e meia, Tacques transcreve o final do romance *Exaltação*. É interessante observar que Tacques reconhece o choque das oposições na obra de Albertina Bertha, bem como a ansiedade e a aflição oriundas das contradições oscilantes:

Difícilmente no Brasil se encontrará uma escritora que sobrepuje em violência e suavidade, em ternura e força tumultuária à autora de *Voleta* e *E ela brincou com a Vida*. Seu romance vitorioso *Exaltação* é a obra-prima, o ponto culminante de sua carreira artística, a joia máxima jamais burilada por gênio de mulher em plagas brasileiras.

(Tacques, 1956: 692)

Albertina Bertha aparece na quinta parte da antologia organizada por Tacques, intitulada “Poetisas e escritoras desaparecidas”, dado importante para nossa análise referente às sombras e aos esquecimentos nas histórias da literatura.

A bisneta Beth Stockler reclama do desaparecimento da escritora carioca no mercado editorial:

Depois que morreu seus livros foram aos poucos sumindo do mercado. O seu valor ficou cruelmente no esquecimento que este mundo moderno nos impõe com uma novidade obrigatória a cada segundo.

(Stockler, 2004, orelha)

Dentre todas as obras que consultamos, isto é, dicionários, antologias, dissertação, tese, artigo, entrevista, publicações em jornais e revistas, livros de crítica e de impressões de leitura, a escassez de dados inéditos sobre a escritora Albertina Bertha é comum em muitos deles. Há, principalmente nos dicionários e antologias mais atuais, uma inesgotável repetição de informações que dão “notícia” sobre a autora, porém não se renovam e não acrescentam muito o trabalho anterior. Inclusive, quando há um equívoco da parte de uma primeira publicação, esse equívoco corre risco de ser repetido pelas posteriores. Entretanto, desde o dicionário de Adalzira Bittencourt, já se obteve uma evolução no que se refere aos dados biográficos da autora, como por exemplo, os anos de nascimento e de morte.

O acesso a um retrato da autora também é uma tarefa (quase) impossível, a única fotografia pequena e de péssima resolução, à qual tivemos acesso, encontra-se no dicionário de Adalzira Bittencourt, que lamenta a dificuldade presente no trabalho de resgate da biografia de escritores. Porém, graças ao recente contato com a família de Albertina Bertha, conseguimos ter acesso às fotos, manuscritos, relatos, jornais, depoimentos das netas e bisnetas, que contribuíram para a realização deste trabalho e que, certamente, contribuirão para a elaboração de uma edição crítica do romance *Exaltação*, a qual estamos organizando.

Albertina Bertha, hoje, ou há algum tempo, se encontra no perfil das “escritoras desaparecidas”, conforme Alzira Tacques categorizou muito bem. Porém, em sua época, finalzinho do século XIX e início do século XX, a escritora atingiu uma popularidade notável. Primeiro, pela recomendação de seu “padrinho” Araripe Júnior para publicação de *Exaltação* no *Jornal do Comércio*. André dos Santos observa que “a apresentação de Albertina Bertha pelas mãos de Araripe Júnior contribuiu consideravelmente para a sua estreia” (Santos, 2007: 86), mas Santos

ressalta que esse fato não justifica o sucesso da autora, defendendo, assim, que *Exaltação* despertou o interesse do público-leitor. Segundo dado que comprova a popularidade de Bertha é o número de (re)edições de seu romance-estrela: publicado em 1916, ele alcança a casa da sexta edição em 1931. Dessa forma, podemos afirmar que *Exaltação* foi lido na sua época. Terceiro, a recepção da obra pelo público, tanto para o bem quanto para o mal. Exemplo disso é o artigo contra a leitura da obra, escrito por Anna Ribeiro de Goés Bittencourt, conforme já mencionamos anteriormente. É interessante observar a agitação cultural causada por Albertina Bertha, que considerada uma autora com temática audaciosa, e mesmo vítima de um comentário desagradável realizado pela católica Anna Bittencourt, tem o seu sucesso devidamente reconhecido. Eis a apreciação de Bittencourt:

Ouvindo falar do grande sucesso do romance *Exaltação* de Albertina Bertha, desejei conhecê-lo porque sempre me desperta interesse a notícia de que uma patricinha minha, transpondo o círculo de prazeres e frivolidades mundanas, em que as mais das vezes se encerra a mulher brasileira, ainda as possuidoras de um talento cultivado, oferece aos cultores das letras os produtos de sua inteligência e saber.
(Bittencourt, 1916: 91. Grifo nosso)

Quando não era vítima de comentários preconceituosos e de discursos religiosos moralistas, Albertina Bertha recebia críticas elogiosas, que destacavam o seu estilo, o seu perfil psicológico e a sua refinada educação, que formou seu vasto conhecimento em filosofia e estética.

Beth Stockler tece um comentário elogioso acerca da produção literária da bisavó estimada:

Seus livros falavam em mulheres fortes, emancipadas, posicionadas... mulheres que amaram muito, sendo fiéis a elas mesmas e não tão fiéis a seus maridos... Mulheres que não tinham medo da luta, mulheres – mães, profissionais, mulheres no melhor desta palavra – Grandes Mulheres!

O universo feminino era descrito e **analisado com a sabedoria e compreensão que só mesmo uma mulher especial poderia fazê-lo**. Podia falar dele com segurança de quem dedicou seu tempo para se descobrir, aceitar e amar antes de tudo...

Neste conhecimento de si mesma abriu seu campo para dissecar, da melhor forma, a alma feminina e poder exaltá-la.
(Stockler, 2004. Grifon nosso)

Há casos, também, como o de José Brito Broca, que em *A vida literária no Brasil – 1900* faz um comentário sobre a estreia da autora. Broca, ao tecer um comentário sobre Araripe Júnior, reconhece nele um grande crítico da época, autor de artigos diferenciados pelo seu caráter de ensaio. Dessa forma, atribui o êxito da estreante Albertina Bertha, bem como de Agripino Grieco, à autoridade da crítica de Araripe Júnior:

Se não foi propriamente o “descobridor” de Agripino Grieco, como já se disse, pois só se manifestou favoravelmente sobre o livro de versos deste último, *Ânforas*, em 1910, depois de artigos elogiosos de Medeiros e Albuquerque e João do Rio, consolidou, sem dúvida, o êxito do estreante com a autoridade de sua crítica. Mas foi, certamente, quem lançou Albertina Bertha, enviando capítulos do romance *Exaltação* para serem publicados no *Jornal do Comércio* acompanhados de uma carta a Félix Pacheco, na qual louvava entusiasticamente os méritos da obra [...]. E o romance editado em 1916 com prefácio do próprio Araripe Júnior, teve a saudá-lo um coro de louvores, de que Antônio Torres foi um dos poucos a destoar.

(Broca, 1975: 245)

O nome de Albertina Bertha aparece em “Vinte e cinco anos de crítica militante”, crônica de Brito Broca, publicada no *Correio da Manhã*, em 07 de abril de 1957, também ligado à figura de Araripe Júnior, sempre marcada por uma perspectiva positiva e exaltada por Broca pela sua atuação de crítico. Contudo, nesse breve comentário, Broca deixa transparecer sua opi-

nião a respeito da estreante, referindo-se a uma possível “descaída incompreensível” do responsável pelo “aparecimento” de Albertina Bertha:

Araripe Júnior, possuindo serenidades nos julgamentos e sendo capaz de nos dar estudos admiráveis, como os que se encontram perdidos nas coleções do *Novidades*, sobre *O Ateneu* e o Romance Psicológico, tinha descaídas incompreensíveis, elogiando rasgadamente *A Carne*, de Júlio Ribeiro, e vendo, mais tarde, no romance de Albertina Bertha, *Exaltação*, uma obra-prima, chegando a comparar o estilo da autora ao de Euclides da Cunha.

(Broca, 1991: 230)

Em outra crônica, “João do Rio e a crônica política”, publicada no jornal *A Manhã*, em 18 de dezembro de 1949, Brito Broca comenta sobre as influências das leituras de Nietzsche no perfil de João do Rio, e afirma que essas leituras se tornaram moda literária no Brasil de 1900 a 1915. Ressaltando, assim, que foi nessa época que Albertina Bertha “fizera uma famosa conferência sobre o autor de *A vontade de poder*” (Broca, 1991: 245). É importante mencionar essas “aparições” de Albertina Bertha nas crônicas de Brito Broca, pois revelam a fama da autora, tanto pela publicação de *Exaltação*, como pelo seu notável estudo sobre Nietzsche, suas famosas conferências que, posteriormente, foram publicadas nos livros de ensaios (*Estudos*).

Não podemos ignorar, ainda, a questão da mulher no final do século XIX, confinada aos limites do espaço doméstico, à parte da vida pública, e as dificuldades que enfrenta ao longo da história na tentativa de ser considerada escritora e integrar o cânone literário. É interessante observar o levantamento que Duarte (1997: 53-55) faz sobre as histórias de mulheres que ficaram à sombra do cânone literário e artístico, o que inclui os campos da literatura, música e artes plásticas, tais quais a primeira esposa de T. S. Eliot, Vivien Haigh Eliot, que afirmava a autoria de vários poemas incluídos em *The Waste Land*, e que também escrevia sob o pseudônimo de Fanny Marlowe. O desfecho final da Sr^a. Eliot foi num manicômio britânico, internada pelo próprio marido, que justificava a sua decisão pela “instabilidade emocional” da esposa. Ou ainda, a irmã de Balzac, Laure Surville, que contribuía com ideias e temas para o ir-

mão famoso, e teve alguns de seus contos “reescritos” e publicados sob autoria de Balzac. Na música, Robert Schumann incorporava as partituras da pianista Clara Wieck. E, nas artes plásticas, temos o famoso caso de Rodin, que se apropriou de alguns trabalhos de Camille Claudel¹⁰, sua aluna e amante, que, mais tarde, foi considerada louca e internada num asilo. Dessa forma, Duarte expõe a dificuldade de autoria feminina na história da produção artística mundial, bem como a impossibilidade de reconhecimento por parte de um cânone estabelecido a partir de obras prioritariamente escritas por homens.

Reconhecemos na produção artística de Albertina a inadaptação ao mundo e seus valores, as angústias e dúvidas em relação ao sentido da existência, a defesa à mulher como indivíduo social, o grito de liberdade e o questionamento acerca da condição feminina na sociedade da época.

De acordo com Maurício Silva, uma das principais virtudes da escritora é

o tratamento diferenciado dado à temática da **libertação feminina**. Numa época em que a mulher padecia de limitações nos mais elementares diretos do ser humano, Albertina Bertha toma as dores da minoria de que fazia parte e coloca sob suspeição todos os mais empedernidos preconceitos em relação à mulher vigentes na época.

(Silva, 2001: 206)

Silva considera Albertina Bertha uma autora intersticial, uma vez que ela foge às marcas recorrentes do período em que vive, ou seja, a *Belle Époque* correspondente às duas primeiras décadas do século XX no Brasil. A estética intersticial é, para Silva, aquela “estética do insólito, do improvável”

¹⁰ Sobre Camille Claudel existe publicada a tese de doutorado em história, *Dossier Camille Claudel*, de Jacques Cassar (1923 – Algéria) professor de história na França. O estudioso pesquisou durante doze anos nas bibliotecas, museus e arquivos da família Claudel, tendo acesso às cartas (correspondências entre Camille e o irmão Paul Claudel, Camille e Rodin, Camille e sua família, Camille e seus amigos, e, também, as cartas que Camille escreveu no asilo para a mãe, o irmão e a irmã Louise), a documentos e artigos da imprensa. Há, também, o filme francês, de 1989, “Camille Claudel”, que relata a vida da escultora. O filme conta com a direção de Bruno Nuytten e a participação de Isabelle Adjani como Camille e de Gérard Depardieu como Rodin.

vel, da liberação artística” (Silva, 2001: 202), e, no período do Pré-Modernismo Brasileiro, Silva refere-se à Bertha como uma autora pertencente a essa estética, destacando-se pela sua “inesperada originalidade” (Silva, 2001: 205). Ele observa que Albertina aborda “com veemência e coragem, a temática do papel desempenhado pela mulher na sociedade. Chega a colocar sob suspeição o casamento, uma das tradições sociais e familiares mais intocáveis na época” (Silva, 2001: 204).

Sendo assim, é através dessa visibilidade que trazemos (pretensiosamente) a Albertina Bertha, sobretudo a escritora, à luz dos discursos críticos e literários brasileiros, reconhecendo em sua obra a devida importância para os estudos sobre a formação do romance de introspecção no Brasil. Albertina estabelece diálogos com a literatura dita universal, com a mitologia grega, também com a filosofia, a metafísica e a estética, e traz, nos seus romances, técnicas de apresentação da consciência do sujeito que estarão presentes nas narrativas modernas de exploração da subjetividade hoje canônicas.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Francisco de Assis (1954). Lafayette Rodrigues Pereira visto por D. Albertina Berta. In: _____. *Retratos de Família*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- BARRETO, Lima (1961). *Impressões de leitura*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense.
- BERTHA, Albertina (1918). *Exaltação*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor.
- BITTENCOURT, In: A Voz da Liga Católica das Senhoras Baianas, setembro de 1916, n. 6, p. 91.
- BROCA, José Brito (1975). *A vida literária no Brasil – 1900*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- BROCA, José Brito (1991). *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. São Paulo: Editora da UNICAMP.
- COELHO, Nelly Novaes (2002). *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras.
- COELHO, Nelly Novaes (1999). O desafio ao Cânone: consciência história versus discurso em crise. In: CUNHA, Helena Parente

- (Org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 9-14.
- DINIZ, Almachio (1922). *Meus ódios e meus affectos*. São Paulo: Monteiro Lobato & cia.
- DUARTE, Constância Lima (1997). O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palotti.
- MUZART, Zahidé Lupinacci (2004). *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. Antologia Volume II. Rio Grande de Sul: Edunisc.
- SANTOS, André Luiz dos (2007). *Caminhos de alguns ficcionistas brasileiros após as Impressões de Leitura de Lima Barreto*. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Brasileira), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras.
- SILVA, Auristela Oliveira Melo da (1999). *A mulher no limiar do século XX em "Exaltação" de Albertina Bertha*. Dissertação de Mestrado em Letras – Universidade Federal de Pernambuco.
- SILVA, Maurício (2001). Narrativas intersticiais no Pré Modernismo Brasileiro. In: *Tuiuti: Ciência e Cultura*, n.23, FCHLA 03, p. 199-210, Curitiba, out. 2001, p. 206.
- STOCKLER, Beth (2004). *A volúpia de Voleta*. Em memórias de amor. Niterói, RJ: Muiraquitã.
- TACQUES, Alzira Freitas (1956). *Perfis de musas, poetas e prosadores brasileiros*. V.I. Porto Alegre: Thurmman.

A BARCA DE GLEYRE: MONTEIRO LOBATO E A LITERATURA

Maria Teresa Gonçalves Pereira
Universidade do Estado do Rio De Janeiro - UERJ

1. Introdução

Monteiro Lobato era um, mas queria ser mil e um. Neto de José Francisco Monteiro, Visconde de Tremembé, estava predestinado a cuidar de lavouras de café e a defender a velha ordem brasileira. Foi fazendeiro, e, por sete anos, imperou sobre 1.800 alqueires herdados do avô, no município de Buquira, em São Paulo, hoje Monteiro Lobato. Tinha então o entusiasmo dos neófitos e confessava que a leitura de um tratado de galinicultura o enlevava como, outrora, um romance de Alphonse Daudet. O idílio rural durou pouco e logo estaria cuidando de plantações de palavrões e ideias. Lobato não tinha papas na língua e pagou o preço de dizer a verdade num período de meias-verdades, sobretudo no Estado Novo. De personalidade tão próxima à de Getúlio Vargas, que lhe ofereceu missões no exterior e o queria na direção do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, foi preso por ordem do ditador e amargou três meses de cadeia. Ao declinar o convite, disse: “Propaganda é palavra de mau sentido; significa enganar, apresentar fatos sob um prisma sedutor e, portanto, falso”. Ao dar motivo para a prisão, por injúria aos poderes públicos, centrou fogo no Conselho Nacional do Petróleo: “Que Conselho é este, já que não existe petróleo no país, oficialmente?”.

Da mesma forma, ele pagou – e continua pagando – o preço de se indispor com o grupo modernista ao imolar em praça pública, no artigo “Paranoia ou mistificação?”, a pintora Anita Malfatti.

Lobato reconhecia na artista, que em dezembro de 1917 expunha trabalhos modernos numa São Paulo provinciana, “um talento vigoroso, fora do comum”, mas queria que ela ficasse fora dos *ismos* – futurismo, cubismo – que assolavam a arte do início do século. O artigo serviu como um divisor de águas e trouxe para junto de Anita aliados como Oswald e Mário de Andrade, servindo para uma tomada de consciência da rebeldia e do espírito novo que levaria, anos depois, à Semana de Arte Moderna.

Houve quem acusasse Lobato pela regressão que sofreu a obra da artista, mas parece que ela, pessoalmente, não guardou maiores rancores. Tanto é que ilustrou capas para livros editados por Lobato, assinados por modernistas como Menotti del Picchia (*O Homem e a Morte*) e Oswald de Andrade (*Os Condenados*). No fundo, Lobato defendia os ideais modernistas. Mais que isso, o fez antes da hora, quando encheu *Urupês* (1918) de brasilidade e passou longe tanto do espírito da literatura francesa quanto da língua portuguesa de Portugal.

Ele desejava falar do Brasil, ver boitatás, caiporas e sacis no lugar de bacantes, faunos e sátiros, romper com o eterno sentido de imitação nacional e proclamar “nosso 7 de setembro estético” bem antes de 1922.

“Tendes sede? No bar só há *chopps, grogs, cocktails, vermouths*. Tendes fome? Dão-vos *sandwichs* de pão alemão e queijo suíço. Lá apita um trem: é a Inglesa. Tomais um bonde: é a Light. Cobra-vos a passagem um italiano. Desceis num cinema: é Íris, Odeon, Bijou. Começa a projeção: é uma tolice francesa de Pathé ou uma calamidade da Itália”, escreve nas *Cartas*.

Lobato era um, mas logo quis ser dois. Quando nasceu, no dia 18 de abril de 1882, em Taubaté, em São Paulo, recebeu o nome de José Renato Monteiro Lobato. Aos onze anos, por sua exclusiva vontade, tornou-se José Bento Monteiro Lobato, como é conhecido até hoje. A história é saborosa e vale deixar que o próprio escritor a conte: “Meu pai se chamava José Bento Marcondes Lobato e tinha uma bengala que era o meu encanto: um unicórnio cor de âmbar, com castão de ouro todo granulado. No topo do castão, numa parte lisa do metal, estavam as iniciais JBML. Essas iniciais estragavam-me tudo. Afinal, pensava eu, quando meu pai morrer não poderei usar essa bengala. Eu me chamo José Renato e as iniciais são JB... Por causa da benga-

la mudei de nome, passei a chamar-me José Bento”. Ele herdou a bengala e nunca a usou.

Lobato era dois, mas quis ser três, cinco, sete... Inventou inúmeros Lobatos, inúmeros pseudônimos sob os quais se abrigava para seus desabaços ou "vingancinhas" pessoais. Lobato se assinou até Olga de Lima e provou que, pioneiro como era, sua solidariedade ao universo feminino não se restringiu ao poder matriarcal que imperou, e impera, no Sítio do Picapau Amarelo: Dona Benta, Tia Nastácia, Narizinho e Emília, isto é, Lobato. Na vida real, elogiava sua mulher, Maria da Pureza de Castro Natividade, a dona Purezinha, e ia além dos elogios, ajudando-a na cozinha. Entre outras coisas, preparando a palha de milho para envolver a pamonha.

Era um homem que, injustiça dos modernistas à parte, chamando-o conservador quando era inovador, olhava para o futuro. É esse o aspecto que mais surpreende o biógrafo Vladimir Sacchetta, um dos autores de *Furacão na Botocúndia* (1997). Em 1918, ele já se interessava pela questão da saúde pública. Em 1947, tocava a questão da terra. Olhou para seu país com carinho e tentou transformá-lo. Por meio de personagens como Jeca Tatu, vítima de endemias, e Zé Brasil, trabalhador sem terra, chamava a atenção para os problemas brasileiros.

Lobato acreditava que um país se fazia com homens e livros, mas, também com saúde e tecnologia. Era um empreendedor nato, uma dessas figuras que, ao ver o rio, já pensa em fazer a ponte. Em 1905, planeja fundar “uma fábrica de doces em vidros...” Em 1910, obtém licença para “construção, uso e gozo de uma linha férrea econômica de bitola de um metro entre trilhos, que partindo desta cidade (Taubaté) se dirija às divisas do município de Tremembé”. Em 1913, pensa fazer uma rua suspensa no Viaduto do Chá, com casas, lojas... Nem sempre realizou o que sonhou, mas quando arregaçava as mangas e ia à luta, podiam ter certeza de que o sonho era grande. Foi assim quando se tornou editor e fundou o maior parque gráfico da América Latina, revolucionando a indústria e o comércio do livro no Brasil. Até então, não mais de 40 livrarias se espalhavam pelo país. “Mercadoria com somente 40 pontos de venda está condenada”, refletiu. Não pensou duas vezes e procurou

qualquer bazar, farmácia ou papelaria que se interessasse em “vender também uma mercadoria denominada livro”. Em pouco tempo, os 10 pontos se transformaram em 1.200, a procura corresponde à expectativa e a Monteiro Lobato & Cia. prospera. “As edições, antes de 400 ou 500 exemplares, logo pularam para 3.000 exemplares”, lembrava Lobato, que se colocava, como autor, à frente do empreendimento. “Vendo-me como pinhão cozido ou pipoca...” O livro, afinal, era um produto.

O sucesso do editor despertou uma vocação latente, hoje o motivo da glória incontestável de Lobato: o escritor para crianças. *A Menina do Narizinho Arrebitado* (1921) evocava a infância passada na fazenda e já trazia o quadrunvirato feminino que mandaria no Sítio do Picapau Amarelo. Lobato chegou a fazer uma tiragem de 50.000 exemplares da edição escolar de *Narizinho* e, com o seu tino comercial, mandou 500 para as escolas, como amostra grátis. Vendeu a edição em oito meses e, em rápida sequência, criaria mais histórias com os personagens e recontaria, em “língua desliteraturizada”, clássicos da literatura infanto-juvenil. Tomou gosto. Mais tarde, escreveu nas *Cartas*: “De escrever para marmanjos, já me enjoiei. Bichos sem graça. Mas para as crianças, um livro é todo um mundo” (1955, tomo 2, 292, 293).

Para José Roberto Whitaker Penteado, até hoje, as crianças brasileiras, via literatura ou, mais recentemente, televisão, vivem no mundo encantado de Lobato, diz o jornalista e pesquisador em *Os Filhos de Lobato* (1997). Os 17 volumes para crianças – mais 18 da obra adulta, perfazendo dois milhões de livros vendidos em vida –, povoados por centenas de personagens e somando quase 5.000 páginas, são um mundo. Aí, com as asas da imaginação, há lugar para gente de carne e osso ou de trapo e sabugo. Há lugar até para um rinoceronte, para muita fantasia, algum didatismo e, por meio da boneca Emília, para a presença resmungona de Lobato, cutucando as meias-verdades. Se a literatura para adultos antecipou o Modernismo, a literatura para crianças, apontou a escritora Ana Maria Machado, ao viajar ao espaço ou ao fundo do mar, foi precursora do realismo mágico.

Lobato também sonhou grande quando pensou em dar aço e petróleo ao Brasil. Ele foi assessor comercial da embaixada brasileira em Washington, investigou as razões da riqueza norte-americana e

queria se espelhar no exemplo de Henry Ford. Perguntava-se porque ambas as nações, descobertas e colonizadas na mesma época, estavam tão separadas em matéria de progresso. E concluía: “A diferença é a industrialização”. Primeiro, pensou na siderurgia e depois, ao constatar que era o petróleo que movia as máquinas, iniciou a batalha em busca do ouro negro. Era um Quixote a sacudir a modorrenta máquina oficial que, por desinteresse ou interesses escusos, dava razão àqueles que afirmavam não existir petróleo no País. Com tantos obstáculos, faliu, mas, ironia da história, o primeiro poço de petróleo brasileiro jorrou numa região chamada Lobato, na Bahia.

E assim, inventando e reinventando Lobatos ao longo da vida, ora escritor, ora empresário, ora sonhador, sempre inquieto e voltado para o trabalho, viveu. Quando Lobato morreu, em 4 de julho de 1948, em São Paulo, o Brasil entrava na era da industrialização e devia muito a essa rara mistura de intelectual e empreendedor. Hoje é uma das potências industriais do mundo, ainda que patinhe nos índices de distribuição de renda, com graves problemas sociais. Para Lobato, a sociedade brasileira era um enorme canteiro em que as classes privilegiadas são as flores e a imensa massa da maioria é apenas o esterco que engorda essas flores. Fosse vivo, talvez inventasse um Lobato que fizesse política, agitasse as massas e almejasse, para fundar tudo, o poder. Mas ele sempre fugiu da política e, independente como era, chamado de comunista por uns, de reacionário por outros, não iria muito longe. Quando morreu... Mas quem disse que Lobato morreu?

A Barca de Gleyre (1955) aborda o pensamento vivo de Lobato sobre língua, literatura, criação literária, autores e estilos, bem como questões pessoais. Neste trabalho, detenho-me apenas nas suas ideias sobre literatura. Resgatando-as, busco preservar a sua memória. É uma forma de mantê-lo entre nós, influenciando positivamente aqueles que se comprometem com as questões da palavra em suas variadas manifestações. Com as *Cartas* conhecemos melhor o intelectual e o homem antenado às coisas do Brasil.

A crítica se divide em relação a Lobato, à importância de sua obra, ao seu legado artístico. Cassiano Nunes (1998: 89) assume uma posição conciliatória, mas firme, ao considerar que “fala-se no contista, no pan-

fletário, no epistológrafo ou no escritor para crianças, mas como se fossemelos soltos, cindidos. Como se por acaso se tratasse de escritores diferentes. Não se percebe a unidade da concepção nesses diversos gêneros literários, a homogeneidade criativa e estilística dessas obras que nos são apresentadas esparsas, dispersas, avulsas, ignorando a matriz única que as gerou. A preocupação exclusiva com cada texto, com cada sistema estrutural faz com que se perca a visão do conjunto, do global, do homem-escritor Monteiro Lobato, substituído por vários Monteiros Lobatos menores, estritos, que se desconhecem entre si...”

A leitura da correspondência com Godofredo Rangel enfatiza a questão da pluralidade do homem.

2. O gênero epistolar: *A Barca de Gleyre*

Gênero literário desenvolvido principalmente a partir do século XVII com a expansão dos serviços postais, a epistolografia se estabelece como um sucedâneo da oralidade, desempenhando, assim, relevantes funções comunicativas.

A correspondência constitui uma das formas mais antigas, legítimas e palpitantes de expressão do ser humano. Nas *Cartas*, a vida explode, não se deixando camuflar; às vezes, patéticas, nos lembram da arte, da ficção. Desvelar a realidade humana é fascinante, embora a paixão estética também se torne elemento de atração. Crabbe Rocha (1965: 8), em alentado trabalho que mistura pesquisa, história e antologia diz que “A própria substância estudada irradia sobre grande número de escritores uma luz particularmente reveladora (...) Procurar no espelho multifacetado das correspondências, imagens inesquecíveis dos escritores portugueses – ora pungentes, ora rutilantes, quase sempre pessimistas – e integrar num gráfico único certas coordenadas constantes no decorrer dos séculos, foi tarefa deveras apaixonante”. Gustave Lanson (1965), salientando também o valor da correspondência, lembra que são necessários um certo grau de cultura e atividade intelectual para que se transforme em hábito e em prazer. A arte da correspondência consiste, segundo Cassiano Nunes (1982), num prolongamento da arte da conversação, arte que parece perdida no neobarbarismo da atualidade.

Lanson revela ainda que Cícero se imortalizou como escritor escrevendo cartas. Rousseau, Thomas Mann, Bertold Brecht, Virginia Woolf, Gide, dentre outros filósofos e escritores, foram assíduos correspondentes. Compositores como Mozart, Debussy, pintores como Cézanne, Kandinsky também escreveram cartas que, junto às suas obras, permitem ao público “conhecê-los” (e entendê-los) sob um olhar mais apurado.

Cartas de escritores a amigos, parentes e amantes são comuns. Cartas de amor, então, existem várias. As centenas de cartas de Victor Hugo à noiva ficaram bastante conhecidas. Quem não ouviu falar das cartas de Abelardo e Heloísa ou das de Sóror Mariana de Alcoforado?

O interesse “literário” das cartas depende de quem as redige. As de Byron se firmaram como modelos de estilo. As escritas por Proust mostram a mesma sutileza psicológica encontrada em *À la recherche du temps perdu* (1913-1927). As eróticas, de Joyce, à mulher, despertaram interesse biográfico. Os volumes de correspondência de Flaubert são maiores do que sua produção original.

Concebem-se as cartas como um gênero ancilar da biografia, semelhantes às memórias e ao diário. Quando, todavia, há um escritor na retaguarda, a atividade muda de perfil, revelando-se um gênero à parte. Há diálogos imortais à disposição dos interessados na epistolografia.

Na literatura brasileira existem cartas preservadas da ação do tempo, material valioso para os estudiosos ampliarem suas pesquisas ou simplesmente se deleitarem ao conhecê-las. Edições das cartas de Graciliano Ramos, por exemplo, ajudam a diminuir as lacunas no tocante ao conhecimento do notável escritor. Reconhece-se o alto nível cultural da correspondência do padre Antônio Vieira, baseada nas características conceptistas de sua prosa.

O acadêmico Sérgio Paulo Rouanet publicou recentemente uma seleção de cartas de Machado de Assis – *Correspondência de Machado de Assis* (2008/2009). Nelas, se revela o lado irreverente e brincalhão do grande escritor, preenchendo espaços em sua biografia. Além disso, são também um registro do comportamento da época.

O próprio Lobato, pioneiro em tantos campos de atividades, na direção da Revista do Brasil, incentivou a publicação de correspondências. A antiga

Revista do Livro, do Instituto Nacional do Livro, animada por escritores como Augusto Meyer e Brito Broca, também abriu espaço para elas.

Monteiro Lobato e Mário de Andrade, na literatura brasileira, representam o que há de mais instigante em relação a cartas. Liga-os a contemporaneidade, já que pertencem a correntes literárias opostas. Mário as redigiu, acalentado pelos ideais da modernidade, propositamente deixando transparecer um certo “descompromisso” com uma escrita “artística”. As de Lobato, para muitos um escritor “acadêmico”, mostram tal espontaneidade, tal agudeza na análise de obras, autores e pessoas, tal envolvimento com o mundo das artes, que não diferem muito das de Andrade.

Meu foco são as cartas de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel, escritas de 1903 até 1948, pouco antes da sua morte. São setecentas e cinquenta e duas páginas, em dois volumes, publicados sob o título de *A Barca de Gleyre* (1955).

Homem de múltiplas facetas – advogado, empresário, fazendeiro, editor e “manipulador” eficiente das palavras, contista consagrado e, principalmente, gênio fundador da literatura infantil brasileira –, Lobato nos legou um admirável acervo de cartas para que nelas mergulhemos prazerosa e/ou cientificamente.

A Escusatória que precede as Cartas é significativa:

Estas cartas se salvaram, das que escrevi a Godofredo Rangel no dilatado espaço de quarenta anos. Quarenta anos do mesmo amigo e mesmo assunto, que fidelidade!... E a consequência foi se tornarem uma raríssima ‘curiosidade’. Não sei em nenhuma literatura de tão longa correspondência, sobre o mesmo assunto, entre só dois sujeitos.

O gênero ‘carta’ não é literatura, é algo à margem da literatura... Porque literatura é uma atitude – é a nossa atitude diante desse monstro chamado Público, para o qual o respeito humano nos manda mentir com elegância, arte, pronomes no lugar e sem um só verbo que discorde do sujeito. O próprio gênero ‘memórias’ é uma atitude: o memorando pinta-se ali como quer ser visto pelos pósteros – até Rousseau fez assim – até Casanova.

Mas cartas não... Carta é conversa com um amigo, é um duo – e é nos duos que está o mínimo de mentira humana. Ora, como da minha conversa escrita com Rangel se salvassem quase todas as cartas, tive ensejo, um dia de lê-las – e sinceramente achei que constituam uma ‘curiosidade editorial’ de bom tamanho. E que teriam interesse para o público justamente porque ao escrevê-las nunca me passou pela mente que jamais fossem dadas a público. Mas vacilei. Dá-las ou não? Tão íntimo tudo aquilo. Tantas perversidadesinhas para com os amigos, tanta piada para cima do Nogueira – o companheiro que no fundo mais admirávamos... Além de que isso de cartas é sapato de defunto. Depois que o autor morre é que elas aparecem.

Pensei, pensei, pensei. Por fim, vá lá. Tenho sérias dúvidas sobre se estou ainda vivo – e se as cartas saírem com a minha revisão de semi-vivo, apresentar-se-ão podadas de muitas inconveniências que um semi-morto já não subscreve.

Em uma carta de 1904, aos vinte e dois anos, Lobato menciona um quadro de Charles Gleyre chamado *Le Soir*, mudado pelo público para *Illusions Perdues*.

Mais tarde informa, em nota de pé de página, que “alterou” a disposição das figuras do quadro. “Eu também mexi no quadro. Pus o velho dentro da barca e fiz a barca vir entrando no porto, toda surrada. Traí o pobre Gleyre. Sua barca não vai entrando, vai saindo, como se deduz da direção do enfunamento das velas... (1955, tomo 1, 83)

Fábio Lucas (1982: 50) observa: “Quer-nos parecer que nelas se encontra o refúgio do incoercível impulso à escrita de Monteiro Lobato. Sua vida se constitui ao longo das cartas, como se a letra fosse a única forma de constituição do ser”.

A correspondência entre dois amigos, praticamente em torno de um mesmo e único assunto, com a duração de 40 anos, merece especial atenção. Se o fato é original, as consequências mais ainda. Edgard Cavalheiro (1956, tomo 2, 136), o principal biógrafo de Lobato, ressalta que “ali estão as memórias de um homem, escritas sem ele saber, compostas sem planos prévios, realizadas com um máximo de fidelidade e isenção de ânimo”. Emília, o personagem-ícone de Lobato acrescenta,

em *Memórias da Emília* (1956: 8): “Bem sei que tudo na vida não passa de mentiras e sei também que é nas memórias que os homens mentem mais. Quem escreve memórias arruma a coisa do jeito que o leitor fique fazendo uma alta ideia do escrevedor. Mas para isso ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que era um homem igual aos outros. Logo, tem de mentir com muita manha, para dar ideia de que está falando a verdade pura”.

O tempo, normalmente tão impiedoso, não matou, muito menos suavizou, a força contida nas Cartas. As duas personalidades retratadas estão vivas em palavras. A de Rangel é tímida, conformada com o dia a dia numa cidadezinha do interior, satisfeito com a vida pessoal e profissional. A outra, a de Lobato, revela a eterna insatisfação, a atitude polêmica, a propensão à ação, em busca de voos mais altos que lhe concretizassem os sonhos.

Aparentemente, esse contraste de personalidades: a interiorização e a exteriorização, jamais combinariam. O ponto de contato a uni-los, a ligação tão íntima que sequer foi física já que não se encontravam, deuse na literatura. Ambos eram visceralmente literatos.

Cavaleiro (1956: 138) assim o justifica: “A literatura que os uniu nas tertúlias boêmias do “Minarete”, nas mesas ruidosas do Café Guarani ou nos corredores da Academia, manteve-os ligados para sempre. Como um visgo que neles grudasse, a doença literária não mais os deixou e, vítimas do mesmo mal, nesses amplos, estranhos e misteriosos domínios, eles se irmanavam numa fraternidade isenta de malícia, fonte perene de compreensão, encantamentos e alegrias insuspeitadas. Iniciaram o diálogo quando estudantes. Formados, seguiram destinos diversos. Mas o “vírus” estava inoculado, e do mal literário nem todos se livram a tempo, embora a ausência de ambiente e estímulo tornem, entre nós, a tendência quase que um martirológico”.

Godofredo Rangel foi para Lobato a grande promessa de romancista brasileiro. Confiava em seu sucesso, apostando alto no talento frasístico, no domínio do vocabulário, em seu estilo, enfim. A explosão, a fama, entretanto, não ocorreram. Monteiro Lobato não entendia como ele próprio “vendia”, tornava-se muito conhecido e Rangel permanecia na obscuridade, apesar da sua genialidade, de fadado a ser o “grande” da sua geração.

Para Edgard Cavalheiro (1956: 141), *A Barca de Gleyre*, “além de espelho fiel de uma amizade rara, original e comovente, reflete a formação do espírito lobatiano, as inquietações espirituais, as preocupações artísticas e financeiras, as descobertas nos campos da estilística ou da filosofia, sua posição em suma, diante da arte e da vida”. Esta lá a linguagem que Lobato imprimia às obras de ficção, principalmente as de literatura infantil. Uma linguagem essencialmente brasileira, apesar dos estrangeirismos oriundos de sua cultura polivalente. Gírias, neologismos alianças desusadas, comparações instigantes articulam-se numa frase solta, em estilo coloquial, possibilitando leitura fluida e agradável. Lobato constrói as metáforas e as comparações com elementos da vida quotidiana do interior: plantas, animais, utensílios, ferramentas, comidas, costumes, até em passagens cujo conteúdo é denso e sério. As inúmeras palavras de cunho regional ou aquelas em desuso nos dias de hoje não comprometem a leitura prazerosa de *A Barca de Gleyre*.

Antônio Cândido (*apud* Cavalheiro, 1956, tomo 2, 141, 142) acentua a necessidade de “ler este livro para compreender o Senhor Monteiro Lobato, no dinamismo de sua vida literária – homem complexo e instável, muito moderno para ser passadista, muito ligado à tradição literária para ser moderno, ponto de encontro de duas épocas e duas mentalidades, símbolo de transição da nossa literatura, exemplo de labor intelectual e de consciência literária”.

O tom inicial da *Barca* é otimista, cercado de deslumbramento: o encontro com autores e livros novos; as tentativas literárias, até as frustrações e fracassos são tratados sob a ótica da esperança de glórias futuras. Ao afastar-se da vida literária – na luta pelo ferro e pelo petróleo – as cartas rareiam, percebem-se-lhe, inclusive, comentários mais amargos. Ao longo de mais de quarenta anos de correspondência, não poderia deixar de haver oscilações conceituais; entretanto, se mantém a paixão de escrever cartas.

Lobato reconhece, cheio de gratidão que, sem Rangel e a correspondência, a instável chama da literatura se extinguiria, absorvida pelos negócios e suas consequências.

Cavalheiro (1956, tomo 2, 145) entende que “*A Barca de Gleyre*

constitui reflexo fiel de um temperamento e retrata a evolução do homem, por fora e por dentro. Do homem que, visceralmente escritor, desvia-se para atividades materiais, embora sem nunca perder o contato com o mundo do espírito”.

Ao final da vida, Lobato, já doente e amargando muitas decepções no campo profissional, volta-se para a literatura, o eterno refúgio. Ao mesmo tempo em que revê as provas de *A Barca de Gleyre* (Godofredo Rangel não quis publicar as suas, apesar da insistência do amigo), dedica-se com entusiasmo aos *Doze Trabalhos de Hércules*, da série infantil.

A publicação das Cartas, em 1944, o (re)conduz à literatura para adultos, da qual supunha ter-se afastado para sempre. Foi a última obra que Lobato publicou na Companhia Editora Nacional, onde passou boa parte da vida. Considerava-a sua casa, trabalhando junto ao amigo e sócio Otalles Marcondes Ferreira. Disse certa vez (*apud* Cavalheiro, 1956, tomo 2, 149) que editar é o que existe de mais sério para um país. Multiplicar as ideias ao infinito e transformá-las em sementes soltas ao vento, para que germinem onde quer que caíam. Assim, ser editor significou muito.

Com Artur Neves e Caio Prado Júnior fundou outra empresa, a Editora Brasiliense, berço da imortal obra infantil que lhe deu tantas alegrias e glórias.

A Barca de Gleyre, a compilação da correspondência com Godofredo Rangel, é a mais conhecida de suas atividades epistolográficas.

Numa das cartas, a Artur Neiva (*apud* Nunes, 1998: 242), por exemplo, quando estava na Argentina, Lobato prova o amor desmedido ao Brasil, apesar dos ataques furibundos e cáusticos desferidos por conta de suas mazelas. “Comparo os homens a bichos de goiaba; a pátria é a goiaba e quanto mais podre melhor. Quem sai de sua terra é bicho que sai da goiaba. Pode ir, mas, passado certo tempo, começa a debater-se de saudades, daquele caldo de goiaba cor-de-rosa, em que nasceu, em que se desenvolveu e, biologicamente, é o seu *habitat* ou borralho”.

Cassiano Nunes (1998) considera que as cartas de Monteiro Lobato pertencem ao patrimônio cultural e espiritual do Brasil.

3. As ideias e as concepções de Monteiro Lobato quanto à Literatura

Monteiro Lobato escreve, em junho de 1904 (1955, tomo 1, 62): “Tentei arrancar de mim o carnegão da literatura. Impossível (...) Literatura é cachaa. Vicia. A gente começa com um cálice e acaba pau d’água de cadeia”.

A sua noção de literatura forma-se paulatinamente, somando resíduos de leitura com opiniões pessoais. Inicialmente a considera um fenômeno inconsciente, produto de acumulação não deliberada, “um processo de sedimentação geológica” (1955, tomo 1, 47).

Acompanhar as considerações sobre literatura pelas páginas da *Barca* revela-se um exercício estimulante. Em meio às atividades profissionais exercidas, os obstáculos e as dificuldades, Lobato nunca descurou da literatura em suas variadas representações. Voraz leitor da literatura universal – os alemães, os franceses, os ingleses – consumiu-a plenamente, avaliando-a em detalhes, com críticas sempre bem fundamentadas. Como leitor polivalente de diferentes temas, se serve desse conhecimento adquirido para argumentar e analisar.

Não se pode falar das influências de Lobato, sem mencionar Camilo Castelo Branco. Há também na *Barca* instigantes análises sobre Machado de Assis; tornam-se ainda mais pitorescas pela linguagem usada para elaborá-las, aproximando o leitor do autor.

Não aparecem só menções a teorias literárias, mas a autores que lhe impressionaram positiva ou negativamente, que fizeram parte do seu percurso existencial, moldando-lhe, de certa forma, o estilo.

A novidade nas ideias de Lobato sobre literatura e respectivos gêneros é que o escritor emite opiniões, como leitor apaixonado, porém, nunca menos reflexivo sobre o objeto de seu interesse. As palavras e as imagens se originam de coisas e de situações que cercam o cotidiano do homem. Lobato as mistura, as combina, chegando a definições e conceitos; embasa-os em análise crítica consistente e alcança o leitor comum.

Entende a literatura incluída no dia a dia, não como manifestação à parte do indivíduo. Sempre que dela se afasta, alega que não pode dispensá-la.

É no homem que, para Lobato, está o encanto da vida. Nele se resume a chama que o impulsiona em seus projetos. É por ele que luta em várias frentes. E sua literatura (e respectivas reflexões) para ele converge. É a sua matéria-prima preferida.

Relaciona o triunfo da literatura com a expressão de vida, a palpitação da realidade, o latejar do coração humano: “Uma grande lição para os escritores o fato de só sobreviverem os livros vividos. E são raros, porque os homens que vivem não têm tempo de escrever, e os que escrevem profissionalmente não vivem” (1933: 117).

Machado de Assis é uma de suas referências de escritor. Rende-lhe todas as homenagens, principalmente quanto à linguagem, louvando-lhe a “precisão estética” da palavra, o *timing* perfeito. Conteúdo e forma articulando-se em harmonia.

Camilo Castelo Branco, o mestre do apuro formal, representa a excelência da “banda portuguesa”. Desperta curiosidade a veneração de Lobato por Camilo, se considerarmos a sua preocupação com a simplicidade. Parece buscar nas fontes do escritor português o alimento, depurando-o, sem, entretanto, perder a consistência, perceptível no próprio texto.

Escrever sobre o que não vivenciaram é outra crítica que Lobato faz aos escritores. Para ele, a “imaginação” tem limites, exemplificando com o romantismo indianista. Lobato não entendia a literatura gratuita ou simplesmente esteticista. Como um pragmatista, enfatiza que a criação literária devia transmitir um assunto: recado, conselho, mensagem ou notícia. “Excessos barrocos ou elipses herméticas, palavras em liberdade do futurismo ou o fluxo alógico do surrealismo careciam de sentido para esse artista natural...”, opina Cassiano Nunes (1998: 103).

Não defendia apenas uma sociedade moderna e dinâmica, em nome da qual reprova o Brasil rural e arcaico. Sua modernidade incluía também o combate contra o “ranço” da linguagem literária tradicional, importada da França e referendada pela Academia. Muitos textos de Lobato constituem críticas candentes à busca de palavras raras, à gramatiquice e ao empolamento da linguagem em que se traduzia a literatura oficial brasileira na passagem do século XIX para o século XX.

O radicalismo assumido contra o escrever “difícil”, apesar da influência declarada de Camilo Castelo Branco, é uma característica que

submerge nas águas da modernidade, cuja vanguarda brasileira desde 1922, com a Semana da Arte Moderna, deixa marcas na nossa literatura. Percebe-se constantemente uma preocupação com a “deslitteratização” nas suas obras, pela voz dos personagens, pela voz do narrador e nas próprias Cartas. Lobato tenta expurgar o “tom acadêmico”.

A resistência em assumir a linguagem literária dos que o precederam – Olavo Bilac, Coelho Neto – revela coerência no compromisso com uma literatura que representasse o Brasil em temas e linguagem, como Euclides da Cunha.

Considerando sua biografia, ressalte-se o incômodo com a distância entre os brasileiros cultos e as coisas da terra, que se reflete na ignorância daqueles que nada sabem (e não querem saber) sobre outros “brasis” em detrimento de uma cultura importada que deveria ser acréscimo e não objetivo ou meta.

Tanto o Jeca Tatu e o Zé Brasil – homens do Brasil rural – quanto o Sítio do Picapau Amarelo confirmam a tentativa de um projeto nacionalista.

Fábio Lucas (1983: 94) observa que, “ao meditar sobre a Literatura e ao praticá-la, ele tenta tirar a literatura brasileira do convencional, dos ritos e prisões já exauridos de sentido”.

Numa entrevista a Léo Vaz (1949), Lobato é incisivo na comparação: “Literatura é exatamente como carpintaria: uma questão de prumo, de esquadria, de equilíbrio: se você põe uma viga mais pesada deste lado da cumieira – seja no conto, no romance, ou no poema – tem que contrabalançar com outra, da mesma grossura e comprimento, do outro lado, e no mesmo ângulo; do contrário, o telhado vem abaixo, que é o que acontece com as obras mal calculadas, tortas e malfeitas. Veja esses futuristas: estragam às vezes ótima madeira de lei e cegam excelente ferramenta, só porque teimam em fabricar literatura fora do esquadro...”

O “herói civil da literatura brasileira” – assim o chamou Carlos Drummond de Andrade.

As ideias referidas acima desenvolvem-se em várias passagens.

1º Tomo

Ando atracado com as obras completas de Camões e volta e meia fisgo belezinhas. Não prefiro a poesia antiga à moderna, mas acho na antiga um sabor mais amável, qualquer coisa como o cheiro dos velhos casarões de fazenda que a caseira abre para nos receber. A cor e o sabor da poesia moderna são mais ricos de torturas, tem mais pensamento, denotam mais matéria cinzenta no cérebro humano e isso nos agrada, a nós complicados homens de agora. A antiga dá ideia de pés em sandálias. Veja estes versos:

Se curar não se procura
Uma coisa destas tais
Vem depois a crescer mais.
Camões está cheio de mimos...

(p. 144)

Achei heresia a comparação do *Brás Cubas* com as *Memórias de um Sargento*. Conquanto estas memórias sejam um dos pouquíssimos livros bons da nossa literatura inicial, falta-lhe a ironia e o pessimismo sibarita e anatoleano de Machado. E falta estilo. Tenho a impressão de que as *Memórias de Brás Cubas* foram escritas por um conjunto de mestres: Sterne, Anatole, Xavier de Maistre e Stendhal. Não sei a conta do que levar, mas livro nenhum, daqui ou de fora, jamais me soube tanto as minhas mais íntimas e misteriosas vísceras estéticas. Parece um livro ateniense, anacronicamente rebentado no Rio de Janeiro – essa coisa berrantemente tropical! As *Memórias de um Sargento* têm contra si, no confronto, a vulgaridade plebeia das coisas ditas; e nem podia deixar de ser assim, pois que esperar dum sargento de milícias? Já o doutor Brás Cubas é fina floração de fim de raça, um *faineant* como aqueles das cortes luisescas de Fran-

ça. Flor de fim de Ordem Social. Ao primeiro sopro das Revoluções, os Brás Cubas morrem como passarinhos.

(p. 292, 293)

2º tomo

Confundes bobamente duas coisas: clássicos e Camilo. Camilo não é clássico no sentido gramaticóide do termo: e para afundarmos os dois no mar do classicismo, nunca te convidaria eu, porque os aborreço sobre todas as coisas. Convidei-te para o passeio através de Camilo como remédio contra o estilo redondo dos jornais que somos forçados a ingerir todos os dias. Camilo é o laxante. Faz que eliminemos a “redondeza”. É a água limpa onde nos lavamos dos solecismos, das frouxidões do dizer do noticiário – e também nos lavamos da adjetivação de homens copados como Coelho Neto. Camilo é líxivia contra todas as gafeiras. E além desse papel de potassa cáustica, ele nos dá essa coisa linda chamada topete. Camilo nos “desabusa”, como aos seminaristas tímidos um companheiro desbocado. Ensinamos a liberdade de dizer fora de qualquer forma. Cada vez que mergulho em Camilo, saio de lá adiante mais eu mesmo – mais topetudo.

(p. 10, 11)

Ontem li *Histórias sem Data*, de Machado, e ainda estou sob a impressão. Não pode haver língua mais pura, água mais bem filtrada, nem melhor cristalino a defluir em fio da fonte. E ninguém maneja melhor tudo quanto é cambiante. A gama inteira dos semitons da alma humana. É grande, é imenso, o Machado. É o pico solitário das nossas letras. Os demais nem lhe dão pela cintura.

(p. 33)

Referências bibliográficas

- AZEVEDO, Carmen Lucia & CAMARGOS, Márcia & SACCHETTA, Vladimir. *Furacão da Botocúndia*. Editora SENAC. São Paulo, 1997.
- CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: vida e obra*. Tomos 1 e 2. 2ª ed. revista e aumentada. Companhia Editora Nacional. São Paulo, 1956.
- LANSON, Gustave. *Essais de méthode, de critique e d'histoire litteraire*. Hachette. Paris, 1965.
- LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. Tomos 1 e 2. Editora Brasiliense. São Paulo, 1955.
- _____. *Memórias da Emília*. Editora Brasiliense. 9ª ed. São Paulo, 1956.
- _____. *Na antevéspera: reações mentais de um ingênuo*. Companhia Editora Nacional. São Paulo, 1933.
- _____. *Reinações de Narizinho*. Editora Brasiliense. 17ª ed. São Paulo, 1957.
- LUCAS, Fábio. “O mundo das cartas de Monteiro Lobato”. In. *Monteiro Lobato: edição comemorativa ao centenário de nascimento. Letras de hoje*. PUCRS. n° 49, set. 1982.
- NUNES, Cassiano. *Novos estudos sobre Monteiro Lobato*. Editora da UNB. Brasília, 1998.
- _____. “Um visionário na intimidade”. In *Caderno Mais! Folha de São Paulo*. São Paulo, 28/06/1998.
- PENTEADO, José Roberto Whitaker. *Os filhos de Lobato*. Dunya Editora. Rio de Janeiro, 1997.
- ROCHA, André Crabbe. *A epistolografia em Portugal*. Livraria Almedina. Coimbra, 1965.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Correspondências de Machado de Assis*. Tomos I e II. Academia Brasileira de Letras/ Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, 2008/2009.
- VAZ, Léo. “Reminiscências”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 03/07/1949.

HANS STADEN, O BRASIL E A ANTROPOFAGIA

Claudius Armbruster

Portugiesisch-Brasilianisches Institut Universität zu Köln

Literatura brasileira «na terra»

Literatura de viagens

Literatura e etnografia

Antropofagia na literatura e nas artes

Hans von Staden

Introdução

O arcabuzeiro alemão Hans Staden (1525-1576) viajou por duas vezes à América Portuguesa, onde lutou em combates contra os franceses. Na sua segunda viagem ele foi contratado pelos colonos portugueses em São Vicente e feito prisioneiro pelos Tupinambá, aliados dos franceses. Trazido a Ubatuba, viveu durante nove meses sob a ameaça de ser canibalizado. Resgatado por um navio francês, voltou a Hessen na Alemanha, onde escreveu o relato de viagens e aventuras intitulado

Warhaftig Historia und beschreibung eyner Landtschaft der Wilden

Nacketen

Grimmigen MenschfresserLeuthen

in der Newenwelt America gelegen

vor und nach Christi geburt im Land zu Hessen unbekant

bis uff dieses nechst vergangene jar

Da sie Hans Staden von Homberg auß Hessen durch sein eygne erfahrung erkant
und yetzo durch den truck an tag gibt

(Staden 1989)

Em português:

História verdadeira e descrição de um país de selvagens nús, ferozes e canibais, situado no novo mundo América, desconhecido na terra de Hessen, antes e depois do nascimento de Cristo, até que, há dois anos, Hans Staden de Homberg, em Hessen, por sua própria experiência, o conheceu e agora dá à luz pela impressão.

O livro de Hans Staden que narra sua permanência entre índios tupi-nambás durante nove meses, publicado pela primeira vez em 1557, pode ser considerado como um dos primeiros best-sellers da literatura no século XVI. Ao longo do mesmo ano da primeira edição seguiram-se duas reedições. Até meados do século passado surgiram mais de oitenta edições em alemão, flamengo, holandês, latim, francês, inglês e português.

Traduções e Edições no Brasil

A primeira tradução para o português, feita por Tristão de Alencar Araripe (1821-1908), foi publicada em 1892, na Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro sob o título «Viagens ao Brasil». Feita a partir da versão francesa de Ternaux-Compans, é considerada como «errônea e carente de notas» (Staden, 1988: 23). A segunda edição em português, de 1930, é de Alberto Löfgren e Theodoro Sampaio, um dos pioneiros dos estudos sobre os Tupinambás. Esta é a única tradução direta em português a partir do texto original de 1557. Löfgren menciona no prefácio que ele traduziu Staden com base num exemplar do original adquirido por Eduardo Prado (1860-1901), um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, comprado em Paris e trazido a São Paulo.

Com o título «Duas Viagens ao Brasil» o Instituto Hans Staden apresenta em 1942 uma edição bilíngüe do livro de Hans Staden. A

tradução para o português foi feita por Guiomar de Carvalho Franco, a partir da versão em alemão moderno aos cuidados de Karl Fouquet. A editora Itatiaia relançou-a em 1975 e em 1988. Além dessa importante edição bilingüe existem as edições seguintes: «Verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens» (1998, Editora Dantes), «Hans Staden: primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes» (1999, Editora Terceiro Nome), «Duas Viagens ao Brasil» (2000, Editora Beca) e «Viagem ao Brasil» (2006, Editora Martins Claret).

A quase totalidade das traduções para a língua portuguesa tem como base a versão do professor do Colégio Alemão Visconde de Porto Seguro Karl Fouquet do ano de 1942. Não existe tradução direta do texto original de Staden escrito em alemão antigo. Só em 2007 apareceu uma edição crítica sobre Hans Staden, por Franz Obermeier (Staden, 2007), contendo uma versão fac-símile de «Wahrhaftige Historia» e o texto em alemão moderno feita por Joachim Tiemann.

Conteúdo

Hans Staden escreveu dois livros sobre suas experiências no Novo Mundo Brasil, onde narra as viagens feitas entre os anos de 1548 e 1555. No «Livro Primeiro», conta seu aprisionamento pelos índios tupinambás e, por fim, seu resgate. Foi em meados de janeiro de 1554 que Hans Staden caiu prisioneiro dos índios tupinambás. Tomado como português, e apesar de seus veementes desmentidos, tornou-se prisioneiro ameaçado de morte. As suas tentativas de conseguir a libertação por parte dos franceses e portugueses fracassaram por um longo tempo, na primeira tentativa ele afirmou que era amigo dos franceses sem saber a língua e por isso continuou sendo considerado como português. Mesmo quando um francês o reconhece e assevera que Staden não era português, mas alemão, os índios tupinambás não lhe concedem a liberdade. Após diversas outras peripécias, incluindo uma tentativa frustrada de fuga e uma expedição guerreira contra índios tupiniquins, Staden se salva operando pequenos milagres – a pedido dos índios, Staden reza a seu deus para que a tempestade não atrapalhe a pescaria e, para sua sorte, tal acontece. Des-

ta forma, adquire autoridade entre os índios que começam a ver nele um pajé. Staden foi, finalmente, libertado por um navio francês e pôde voltar ao seu Estado de Hessen, na Alemanha.

A maior parte dos críticos concorda que essa primeira parte segue a lógica do observador externo Hans Staden e do seu interesse em sobreviver, ou seja, em *escapar da panela*. O mundo não europeu é sujeitado a uma «lógica biográfica» que é a lógica do herói ocidental.

O Segundo Livro porém se orienta por uma lógica mais «etnográfica». (Schlechtweg-Jahn segundo Münzel 2006:10) Nele o escritor alemão apresenta de forma precisa e pormenorizada a outra realidade, ou a realidade dos «Outros», dos indígenas. A maneira deles se vestirem, de se alimentarem, de dormirem («warin sie schlaffen»), de usarem do fogo («Wie sie Fewr machen»), de fazerem a guerra, de darem nomes aos filhos, os detalhes da flora e da fauna e, por fim, as suas crenças («Woran sie glauben»). A impressão que lhe causou a terra é boa: «as árvores estão sempre verdes» e «em tempo algum do anno, faz tanto frio como aqui em Michaelis; mas a parte dessa terra, que está ao sul do Tropicus Capricórní é um pouco mais fria» (Staden 1989:154).

As descrições assemelham-se nesta parte às do primeiro texto escrito na terra de Vera Cruz, a «Carta de Pêro Vaz de Caminha», de 1500. Staden descreve como os índios levavam uma vida comunitária sem propriedade particular e não davam valor a bens materiais e ao dinheiro. Nessa parte Staden se mostra isento de preconceitos e quase simpatiza com os indígenas que lhe parecem «uma gente bonita de corpo e de feição, tanto os homens como as mulheres» (Staden, 1989: 162).

A respeito da religiosidade dos nativos, observa que «Com Deus verdadeiro, que creou o céu e a terra, elles não se importam» (Staden, 1989: 177) Destaca ainda a função dos pajés, «tidos por adivinhos» (Staden, 1989: 176) Staden, que a princípio julgara os rituais com os maracás que falam como «algum phantasma do diabo» (Staden 1989: 178), percebe o truque ritualístico e se serve da ingenuidade indígena («Que pobre povo illudido! » (Staden, 1989:178) para preparar a sua fuga. Quanto aos costumes, atenta para a poligamia, destacando a posição subalterna da mulher, que não apenas a aceita – «as mulheres se dão bem entre si» (Staden, 1989: 174)– como serve de objeto de troca:

«têm o costume de fazer presentes de suas mulheres, quando aborrecidos dellas» (Staden, 1989: 174).

Antropofagia

Embora possamos considerar a obra de Staden também como uma fonte importante sobre o Brasil recém-descoberto e se - hoje em dia - há quem considere esse texto como um texto precursor e fundador da antropologia e da etnografia, é antropofagia relatada e/ou encenada que se encontra no centro, tanto da *narratio* da primeira parte, como da *descriptio* da segunda. Os índios capturam-no, ameaçam devorá-lo a qualquer momento e arrastam-no para ele presenciar um ritual antropofágico. Na aldeia de Tiquaripe, no litoral fluminense de hoje, os índios esmagam a cabeça de um inimigo com o ibirapema, para deglutir o corpo do prisioneiro executado. Não faltam os detalhes ameaçadores que hoje seriam considerados como tortura física e psíquica:

Conduziram-me, depois, para dentro de casa, onde fui obrigado a me deitar em uma inni. Voltaram as mulheres e continuaram a me bater e maltratar, ameaçando de me devorar. [...]com os pés atados desta maneira tive de pular pela cabana. Eles riam e gritavam: lá vem a nossa comida pulando...Deram voltas em torno de mim ...um deles disse que o couro da cabeça era dele, um outro que a minha coxa lhe pertencia...(eles) preparam uma bebida de raízes que chamam de cauim...

(Staden, 1989: 85)

São esses atos pelos quais os índios se revelam também como gente sempre pronta para perseguir os inimigos e devorá-los, marcando assim uma diferença considerável em relação à imagem idílica da «Carta de Pero Vaz de Caminha».

Em comparação com outros textos da época, sobretudo da literatura jesuítica, o leitor se surpreende com a compreensão que Staden possui do sentido cultural da antropofagia: «Não o fazem por fome, mas por grande ódio e inveja» (Staden, 1989: 179), pois en-

tende que não os move nenhuma espécie de ambição material, mas apenas o desejo de vingar os parentes e amigos que tenham sido vitimados pelos que agora são seus prisioneiros. No capítulo 28 do «Livro Segundo»—«Com que cerimônia matam e comem seus inimigos. Como os matam e como os tratam» Staden deixa uma minuciosa descrição do ritual de execução do prisioneiro, num tom sereno e nem por isso menos incisivo, que se coroa com a afirmação lapidar: «Tudo isto vi eu e presenciei» (Staden, 1989: 191) Sem imprecisões condenatórias, deixa claro tratar-se de uma prática aceita por todos (portanto, ritualística), inclusive pelo prisioneiro de uma tribo inimiga, que conhece e aceita o papel que lhe cabe na festa antropofágica. Entre as informações que causam certamente risos no leitor contemporâneo está o detalhe sobre a extensão da poligamia aos prisioneiros aos quais dão «uma mulher para os guardar e também ter relações com eles» (Staden, 1989 :183), até o momento em que seus captores julgam estar tudo preparado, quando «marcam o dia do sacrifício. Convidam então os selvagens de outras aldeias para ali se reunirem naquela época» (Staden, 1989: 184,185). Nos momentos finais da cerimônia, o prisioneiro riposta, altivo, aos últimos insultos recebidos, dizendo: «Depois de morto, tenho ainda muitos amigos que de certo hão de vingar. » (Staden, 1989: 189) Esses trechos do Segundo Livro comprovam que Staden compreendeu a antropofagia como um ritual em que tanto o matador como a vítima conheciam perfeitamente os seus papéis.

O sucesso que o livro conheceu entre o século XVI e o século XVIII deveu-se à descrição do canibalismo, e há quem critique o livro no presente como uma obra meramente sensacionalista. (Menninger 1995 e 1996). Mas vale ressaltar, mais uma vez, a diferença entre a narração do cativo e do salvamento, por um lado, e a descrição do ritual na parte quase etnográfica.

Gênero

Hans Staden ocupa uma posição especial no quadro da literatura de viagens no Brasil. O fato de Staden ter permanecido quase um ano no Bra-

sil, e as informações e relatos minuciosos sobre a vida indígena, fazem dos seus livros mais do que um simples relato de viagem e sim o primeiro tratado involuntário de antropologia e etnografia. O título «*Warhaftig Historia*» se refere às crônicas e histórias espanholas, que quase sempre procuraram se diferenciar dos romances pelo adjetivo «verdadeira». Staden foi o primeiro europeu a publicar um texto sobre a terra e o indígena brasileiro com informações pormenorizadas obtidas *in loco*, resultado, portanto, de experiência direta, o que hoje se chamaria de observação participante. Talvez seja o livro de informação mais abrangente sobre a vida dos indígenas no Brasil dos séculos XVI e XVII. Vários críticos destacaram a precisão na indicação de datas, eventos e locais na «*História Verdadeira*». Como um observador científico trabalha com unidades de medida de localização, distância, peso e capacidade volumétrica. Cita nominalmente as testemunhas com as quais esteve, descreve de maneira pormenorizada os objetos indígenas, os animais e as plantas da região. Descreve sob sua ótica de europeu os costumes, as cerimônias, as guerras e as caçadas indígenas.

De certa forma seria possível enquadrá-lo também na «literatura escrita na terra», do ponto de vista brasileiro, só que neste caso trata-se de literatura em língua alemã e não em língua portuguesa. Contudo ainda pertence à literatura de viagens, já que Staden se considera estrangeiro na terra de Vera Cruz e, uma vez libertado, volta a sua pátria. Talvez fosse preciso acrescentar ao termo de viagens outro, o de «prisioneiro», já que a estadia entre os índios não foi voluntária. Neste aspecto, a atitude e a situação de Staden se parecem com a de José de Anchieta (1534-1597), que, segundo a lenda, escreveu boa parte de seus poemas religiosos na areia, prisioneiro dos índios tamoios na aldeia de Iperoig. Enquanto estava como refém, ele riscou na areia o poema «Da Virgem Santa Maria Mãe de Deus» decorando-o ao mesmo tempo. Libertado finalmente, em São Vicente, transcreveu os 4.172 versos em latim. Diferentemente de outros cronistas que pertenciam a círculos da igreja católica e do poder, Staden se encontrou numa situação problemática, estrangeiro em vários sentidos, como mercenário (arcabuzeiro) servindo à tropa portuguesa, como falante da língua alemã e como protestante em terras católicas na época da contra-reforma.

Autenticidade e ficção, veracidade e vivência

O caráter ficcional ou semi-ficcional de algumas passagens do Primeiro Livro decorre do fato de Staden ter sido o único a vivenciar, nessa posição triplamente problemática, a civilização dos indígenas. Mas é justamente esse caráter supostamente ficcional, juntamente com uma hábil organização do relato, que é responsável pelo êxito do livro na Europa dos séculos XVI e XVII. Vale, porém, ressaltar que a obra de Staden e seu êxito não se baseiam numa história ficcional e fantástica. Na Alemanha, a obra de Staden vem «de encontro à avidez de informações sobre estes novos mundos» (Lopes, 2003: 48). Além do mais, trata-se de um relato de uma viagem individual, diferentemente da literatura de informação dos jesuítas e demais clérigos.

A relação entre autenticidade e ficção desempenha um papel importante no gênero da literatura de viagens. A vivência do narrado insinua uma certa veracidade que não deixa, contudo, de ser relativa. A literatura de viagens pode se aproximar da literatura testemunhal, mas pode igualmente se distanciar dela e se aventurar nos campos da literatura fantástica ou simplesmente ficcional.

Staden parece ter consciência desse dilema quando adverte que «o conteúdo deste livrinho [talvez] pareça a muitos fantástico» mas invoca o testemunho de diversas pessoas, citadas nominalmente, que poderão atestar a veracidade de suas palavras, além de marcar sua diferença em relação àqueles «que se conservam à margem, observando, ou aqueles que ouvem contar». A «Historia Verdadeira» reivindica a autenticidade e a veracidade: «Tudo isto vi eu e presenciei» (Staden, 1989: 191). Staden parece estar ciente do fato de o grande número de relatos repletos de viagens e aventuras fantásticas ter levado a um certo descrédito do gênero «literatura de viagens» no século XVI. É por isso que François Rabelais (1494-1553) fez alusões satíricas ao livro do padre francês André Thévet (1516-1590) «Singularitez de la France Antarctique» de 1558. Rabelais, através da criação do personagem «Ouvi-dizer», fez uma caricatura do lado fantástico e embusteiro de muitos relatos de viagens: o velho, corcunda e paralítico, com a língua esfacelada em sete pedaços, contava, diante de um mapa do mundo as aventuras fantásticas,

mas não vividas, Criou um universo com unicórnios e hidras, com pégasos e povos de seres com cabeças de pássaros ou andando apoiados nas mãos («Gargantua e Pantagruel», de 1564).

Staden se absteve de incluir nas suas descrições qualquer referência textual ou pictórica a seres fabulosos como o fez, na América portuguesa, Gabriel Soares de Sousa (1540-1592).

Staden, num primeiro momento, parece integrar-se na tradição ibérica e francesa de relatos de viagens sobre a América recém-descoberta que na Alemanha daquele tempo era raridade, mas – analisando de perto o seu texto – ele privilegia a experiência empírica («eygne erfahrung») contra a sabedoria muitas vezes pouco provável depositada nos livros da «literatura na terra». Dessa maneira Staden se mostra como um precursor de Malinowski. (Münzel, 2006: 13).

Na recepção e discussão científicas sobre a «História Verdadeira» de Staden reencontramos um dos dilemas da antropologia e da etnologia pós-modernas. Desde Geertz se suspeita que muitos relatos científicos e testemunhos da observação participante sejam fantasia ou criações de seus autores, escritos segundo uma tradição literária fictícia, seguindo menos a objetividade da representação do visto e mais os topoi da literatura européia de viagens a países exóticos.

Uma outra vertente crítica que põe em dúvida a verdade histórica do relato de Staden sobre a antropofagia emana das ciências culturais pós-modernas e das análises desconstrutivas: o fato de autores-viajantes contemporâneos, como Jean de Léry, Gabriel Soares de Sousa e Claude d'Abbeville confirmarem os contextos antropofágicos mencionados por Staden significaria, na ótica deconstructivista, a existência de certos tópicos literários num processo de intercâmbio literário. Contra a experiência empírica pesa então a suspeita de uma intertextualidade que gera a ficção do «Outro» antropófago.

Um livro luterano na época da contra-reforma

Um livro de viagens pode ser também um livro religioso. A dedicatória ao príncipe e conde Philipp von Hessen se inicia com as palavras «Graça e paz em Christo Jesus» (Staden, 1989: 25) e o livro todo se

fecha no «Discurso final» : «Ao leitor deseja Hans Staden a graça e a paz de Deus» (Staden, 1989: 200). Nesse discurso final, Staden se dirige ao leitor e ao seu Deus. Mais uma vez volta à ameaça do canibalismo. Encena-se como um ser que viveu permanentemente ameaçado de ser devorado pelos índios, quase sempre à beira de ser colocado na panela, escapando por muito pouco, graças a sua fé em Deus. Isto deveria servir como exemplo da fé: «...descrevi esta minha viagem...para mostrar como, poderosamente e contra toda expectativa, o Salvador, nosso Senhor e Deus, todo poderoso, ainda maravilhosamente protege e encaminha os seus fieis entre os povos ímpios e pagãos, como elle sempre tem feito» (Staden, 1989: 200).

O primeiro livro de Staden é então recheado de orações e preces que o prisioneiro alemão proferiu a seu deus para poder escapar da morte cruel. Porém, seria exagerado concluir que o relato tinha a função de servir como panfleto na guerra entre protestantes e católicos. Há quem opine que a obra de Staden se situa entre o descredenciamento protestante das lendas católicas e uma nova peregrinatio até uma nova fé, de certa forma de uma nova formatação do gênero lenda. Do ponto de vista do autor Staden, não existia um interesse sensacionalista ou um anseio de adquirir certa fama. Staden escreveu os seus livros dentro de uma religiosidade protestante que interpreta a salvação (do cativo) como uma graça de Deus.

Nessa perspectiva, o êxito da vendagem do livro de Staden não decorre unicamente do seu poder e de transmitir ao leitor uma certa sensação do horror de ser ameaçado de canibalismo, mas também a mensagem de que a fé em Deus pode não somente levar à vida eterna, mas também que essa fé protestante pode salvar a vida do crente aqui na terra americana. O crente, prisioneiro dos índios, apareceu aos seus contemporâneos protestantes, como alguém que escapara miraculosamente da morte certa. É por isso que Staden incluiu no seu livro as orações e preces que ele proferiu para escapar da panela mortífera.

Mas a fé tal como aparece no relato aventureiro oscila entre a tradição retórica católica e a nova fé protestante: a fé em milagres desempenha várias funções dentro do texto da «Historia Verdadeira» - em primeiro lugar mostra a superioridade do Deus cristão e do europeu crente

neste Deus. À primeira vista, é a intercessão de Deus que salva Staden face à antropofagia, resgate bem ao estilo católico popular. Porém, uma leitura mais profunda evidencia que o resgate não é obra milagrosa de um Deus, mas manobra de um ser humano crente num Deus da providência divina. O deus do luterano Staden era igualmente capaz de produzir resgates milagrosos – eis uma das múltiplas mensagens do livro de Staden.

Em relação à biografia e à motivação de Staden ficam algumas questões em aberto. Teriam sido as guerras de religião a causa pela qual Staden deixou a sua cidade natal no estado de Hessen e partiu rumo à América? A presença de um mercenário luterano alemão no meio de portugueses católicos e espanhóis é outro fenómeno estranho, que se explicaria talvez pela situação *sui generis* das guerras de religião e de descobrimento e colonização das Américas. Mas além do contexto religioso-político decifra-se, na descrição do mundo americano e de seus valores não-ocidentais, uma vontade quase científica de organizar o visto e vivido para comunicá-lo aos leitores no Velho Mundo.

A recepção de Staden na literatura brasileira

Em Gonçalves Dias (1823-1864) e José de Alencar (1829-1877), protagonistas do indianismo romântico do século XIX, há indícios claros da leitura do livro de Staden. Gonçalves Dias era uma espécie de escritor e pesquisador – autor de um dicionário da língua tupi. O hiato entre a pesquisa lingüística e a poesia romântica parece surpreendente, mas é nas notas explicativas de alguns de seus poemas indianistas que o espírito científico entra novamente em cena quando o poeta cita Staden oito vezes, ora em francês, provavelmente a partir da tradução do historiador francês Ternaux-Compans (1807-1864) -, ora em português. Numa nota ao poema *I-Juca-Pirama*, o poeta e pesquisador declara «A descrição das cerimônias com que eles [os indígenas] usavam para matar os seus prisioneiros é rigorosamente exata» (Dias 1968:179). No «Canto do guerreiro» desse poema entoado pelo índio tupi feito prisioneiro, mas sobretudo na réplica ao chefe Timbira, ecoa o relato de Staden sobre os sentidos da antropofagia:

Sim, partimos, como fazem os homens corajosos, a-fim-de a vós, nosso inimigo, aprisionar e comer. Mas então tivestes a supremacia e nos capturastes. Isso não importa. Guerreiros valorosos morrem na terra dos seus inimigos. E a nossa terra ainda é grande. Os nossos logo nos vingarão em vós.

Não resta dúvida que Staden marcou profundamente a singela atividade poética e lingüística de Gonçalves Dias: através da base científica o legado de Staden entrou na poesia romântica e indianista brasileira.

Mas é com o modernismo que as idéias de Staden ganham uma visibilidade maior na literatura e na arte brasileiras. Oswald de Andrade (1890-1954) propõe a antropofagia como traço definidor da brasilidade, invertendo, de negativo para positivo o sinal de uma prática cultural até então estigmatizada como selvageria. Apesar do fato de nem o «Manifesto Antropófago» nem o manifesto anterior, o «Manifesto Pau-Brasil» mencionarem o nome de Hans Staden, há fortes indícios de que Oswald e o grupo dos modernistas devem ter conhecido a «Viagem ao Brasil» ou «História Verdadeira». Paulo Prado, um dos mecenas da Semana de Arte Moderna, era sobrinho de Eduardo Prado, que trouxe o primeiro original para o Brasil. Através de Paulo Prado Oswald de Andrade e Raul Bopp conheceram o livro de Staden. Num depoimento, Bopp conta que o famoso trecho do livro «Lá vem a nossa comida pulando» (ou «Aí vem pulando o nosso manjar!») ganhou uma certa importância entre os vanguardistas e contribuiu consideravelmente para a criação, tanto do «Manifesto Antropófago» de Oswald de Andrade, como dos quadros «Antropofagia» e «Abaporu» de Tarsila do Amaral. Essa frase evoca um dos suplícios a que Staden era submetido e que contém uma certa comicidade involuntária. Staden, tendo as pernas amarradas em três lugares, era obrigado a caminhar pela choça aos pulos, causando riso nos que o observavam. Esse tipo de humor-horror cabia bem na técnica modernista de inversão que se encontra por exemplo nos poemas-piada de Oswald de Andrade.

Na visão de Staden do século XVI podemos identificar uma visão pelo avesso, a visão do vencido, do cativo, que chega à aldeia de Ubatu-

ba gritando: «Eu, vossa comida, cheguei» (Staden, 1989: 84). Staden, o aventureiro alemão, não representa a visão poderosa do europeu colonizador, mas sim o medo do prisioneiro ameaçado de morte cruel que confia em Deus e que, mesmo amarrado e à beira da morte, desafia os canibais. Invertendo as disputas ideológicas e religiosas entre Staden e os índios, aproveitando-se do humor involuntário de certos trechos do Livro Primeiro, a vanguarda do século XX chegou ao tom irreverente de Oswald e Mário de Andrade, àquela visão pelo avesso dos grandes acontecimentos da história do descobrimento e da colônia. Na antropofagia relatada por Staden os vanguardistas encontraram uma ferramenta de abrigar o surrealismo e o dadaísmo europeus e de inaugurar uma nova imagem crítica do desenvolvimento do Brasil e das culturas brasileiras.

A dimensão visual – as ilustrações e a arte modernista

Abordando a visibilidade das idéias de Staden a partir da documentação visual, pode se constatar que as xilogravuras anônimas feitas provavelmente a partir de desenhos ou esboços de Staden no século XVI, e que infelizmente desapareceram, representam, de uma forma sóbria e quase ingênua, o estranhamento que a antropofagia causou no público desta época. As xilogravuras que caracterizam o antropofagismo não rejeitam completamente o «Outro» e sua cultura, mas marcam a diferença entre a cultura pagã e a cultura cristã. As ilustrações desempenharam um papel importante na divulgação do livro de Staden. Em geral a dimensão visual contribuiu bastante para o êxito desse relato, assim como também para as discussões sobre a antropofagia dos índios.

De todas maneiras, a parte pictórica da «Historia Verdadeira» com os seus desenhos sóbrios evita uma dramatização sensacionalista, se bem que a função deles tenha sido a de aumentar o interesse do público e de facilitar as vendas do livro. A parte visual intensifica a dimensão emocional que o texto, sobretudo do Segundo Livro, relega ao segundo plano, cedendo mais espaço a descrições quase científicas (Neuber, 1992: 41 e Obermeier, 1999/2000: 39).

Esse quadro muda com a produção artística do gravador belga Theodore De Bry (1528-1598). A espetacularização e encenação sensacionalistas das gravuras de de Bry são posteriores a Staden, elas ocorrem na hora da inclusão do relato de Staden, junto com o livro de Jean de Léry, na edição de Brye de 1593 com o título *America*. Nas gravuras de De Bry se percebem situações horrendas dos tupinambá, caracterizadas por uma dramaticidade intensa: homens abatendo os seu prisioneiros, mulheres moqueando os mortos, pedaços de corpos divididos na praça da aldeia. Instala-se, desta maneira, uma atmosfera desumana e horrorosa. Vale ressaltar a mudança pictórica em que o sensacionalismo pictórico da edição de de Brye toma o lugar da seriedade religioso-etnográfica do original de Staden.

A crítica de inspiração feminista (Bucher, 1977) estabeleceu um paralelo entre as imagens das antropófagas, é dizer das mulheres que comem gente, presentes nas ilustrações da edição de Staden por de Brye e as representações pictóricas de bruxas na Idade Média na Europa. A crítica feminista identificou nessas imagens uma atitude misógena, que decorre da caracterização das velhas índias como lúbricas e gulosas, presente no livro do calvinista Jean de Lery. Se é verdade que essa tendência existe nas gravuras de de Brye, ela não pode ser detectada nas ilustrações sóbrias do original e ainda menos no texto de Staden.

Em diálogo visual com as composições visuais do livro de Hans Staden e de Theodore De Bry, situa-se, nos anos 1940, um dos representantes da pintura modernista, Cândido Portinari. Ele preparou uma série de 26 desenhos nanquim para ilustrar uma nova edição da obra de Hans Staden. Portinari insiste na *différence* e se nega a enfeitar o relato de Staden e a omitir o horror perante o ato antropofágico. Os seus desenhos dos costumes indígenas e do canibalismo foram recusados pelo editor americano George Macy, que os havia encomendado. É verdade que Portinari se aproxima da visão das gravuras de de Brye mas as desloca em direção à auto-affirmação da estética modernista que teve como centro o princípio da deglutição do europeu.

Bibliografia

- ANDRADE, Oswald de (1990). Manifesto antropófago [1928], em: *Obras completas*. vol. 6. São Paulo: Globo (47-52).
- BRY, Theodor de (1990). America: 1590- 1634; Amerika oder die neue Welt; die Entdeckung» eines Kontinents in 346 Kupferstichen. (Bearb. Und hrsg. von Gereon Sievernich). Berlin u.a.: Casablanca.
- BUCHER, Benadette (1977). *La sauvage aux seins pendants*. Paris: Hermann.
- DIAS, Antônio Gonçalves (1968): *Poemas de Gonçalves Dias*. São Paulo: Cultrix.
- LÉRY, Jean de (1975). *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. (fac-simile ed. por Jean Claude Morisot und Louis Necker.
- LOPES, Marília dos Santos (2003). Hans Staden – a ‘verdadeira história’ de uma viagem ao Brasil no século XVI, em *Portugal-Alemanha-Brasil. Actas do VI Encontro Luso-Alemão*. 6. Deutsch-Portugiesisches Arbeitsgespräch. Vol. II. Braga: Universidade do Minho. (45-56)
- MENNINGER, Annerose (1995) *Die Macht der Augenzeugen – Neue Welt und Kannibalen-Mythos, 1492-1600*. Stuttgart: Verlag Franz Steiner.
- MÜNZEL, Mark (2006) Vier Lesarten eines Buches: Zur Rezeption von Hans Stadens «Warhaftige Historia», em *Martius-Staden-Jahrbuch*. São Paulo. (9-22).
- OBERMEIER, Franz (2006) Die Illustrationen in Hans Stadens «Wahrhaftige Historia» von 1557, em *Martius-Staden-Jahrbuch*. São Paulo: (35-50)
- Portinari devora Hans Staden*. Com ilustrações de Hans Staden e Cândido Portinari. (Texto de Hans Staden. Traduzido a partir da edição alemã atualizada por Karl Fouquet, Marburgo 1981. Tradução de Angel Bojadsen). São Paulo: Ed. Terceiro Nome 1998.
- STADEN, Hans (1989) *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.

DIÁLOGOS DE JOÃO ANTÔNIO COM A ESCRITA DE GRACILIANO RAMOS

Clara Ávila Ornellas
UNESP-Assis/FAPESP

Sublinhas e sentidos

O ato de um leitor/escritor sublinhar determinada palavra ou expressão em uma obra pode ser entendido de diversas maneiras. Tanto atenta seu interesse por determinado uso de vocabulário ou forma de composição por parte de um escritor quanto pode indiciar ferramentas de carpintaria literária para uso próprio e, em meio a essas duas possibilidades, a reverberação para outras esferas intra ou extratextuais é fato notório. Para se entender o caso de João Antônio em relação a *São Bernardo*, é necessário contextualizar algumas de suas características enquanto leitor, tendo em vista elementos oriundos da constituição do seu acervo depositado na Unesp de Assis.

Para João Antônio, “Escrever é uma profissão como a carpintaria, a marcenaria. O escritor é um operário da palavra. É um profissional. Não é, como se costuma mostrá-lo, o sonhador, o tolo [...]” (“Tendências atuais da literatura e do jornalismo”, 27 nov 1975). Se, desde a infância, ele afirma sobre seu interesse particular pelo significado e harmonia das palavras, isso não é modificado até a sua morte. A profusão de anotações presentes, por exemplo, em sua biblioteca, representa muito bem essa sua característica.

De início, destaca-se o grande número de marcas de consulta em diversos dicionários: *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*,

Dicionário Enciclopédico Brasileiro Ilustrado, Pequeno dicionário enciclopédico Koogan Larousse, Dicionário Universal Nova Fronteira de Citações, Dicionário Musical Brasileiro, Dicionário enciclopédico brasileiro ilustrado, Dicionário escolar francês-português/ português-francês. Nestes, atesta-se que se trata de materiais de consulta constantemente utilizados pelo leitor, pois há diferentes e diversas sublinhas, efetuadas com diversos materiais – caneta de várias cores e lápis – além de marginalias apensas.

Saindo da esfera de livros de referência para os livros de sua biblioteca, constata-se que o mesmo interesse se faz presente de diversas maneiras. Se não são sublinhas empregadas para destacar palavras ou expressões dentro do próprio livro – muitas vezes ainda comentadas às margens – há também uma grande variedade de listas anexadas em vários volumes. Utilizando-se de diferentes tipos de papéis para realizar a recolha de vocábulos, principalmente de maço de cigarros, este leitor anota elementos da composição de escritores, às vezes indicando até mesmo o número da página e guarda essas transcrições dentro dos livros. Há casos em que, além de copiá-las, ele complementa as suas anotações colocando o significado ao lado, provavelmente após consultar alguns de seus dicionários.

Nesse mesmo sentido de carpintaria de linguagem, ressalta-se a existência no acervo de uma agenda-dicionário¹. No caso em particular, trata-se do levantamento de gírias, um dos aspectos particulares do interesse do leitor/escritor em termos da linguagem das ruas, que, muitas vezes, se fazem presentes em sua própria elaboração estética ou até mesmo em seus enunciados proferidos em entrevistas. O seu conhecimento do universo múltiplo da gíria dos grandes centros urbanos o leva até mesmo a ser consultado, em entrevista, sobre o significado de algumas expressões, por exemplo, quanto ao linguajar verbal e gestual empregado no ambiente da sinuca.

As primeiras três sublinhas efetuadas pelo leitor em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos (1892-1953), aparecem à página 14 e congregam

¹ A pesquisadora Patrícia Santos, em sua iniciação científica, analisou aspectos deste importante material da carpintaria literária de João Antônio na pesquisa intitulada “A agenda-dicionário de João Antônio e as obras ‘Dedo-Duro’ e ‘Abraçado ao meu rancor’” (Unesp/Fapesp, 2006).

diferentes perspectivas semânticas, conforme pode ser verificado na transcrição a seguir:

[...] Então o delegado de polícia me prendeu, levei uma surra de cipó-de-boi, tomei cabacinho e estive de mólho, pubo, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia, onde aprendi leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma bíblia miúda, dos protestantes.

Joaquim sapateiro morreu. Germana arruinou. Quando me soltaram, ela estava na vida, de porta aberta, com doença do mundo.

Nesse tempo eu não pensava mais nela, pensava em ganhar dinheiro. Tirei o título de eleitor, e seu Pereira, agiota e chefe político, emprestou-me cem mil-réis a juro de cinco por cento ao mês.

(RAMOS, 1964: 14)

Destaca-se o contexto em que o leitor realizou as sublinhas. Pode-se verificar que se trata de uma sequência envolvendo a situação precária do protagonista, Paulo Honório, quando jovem. Ao mesmo tempo, são três situações distintas envolvendo perspectivas diferentes. No primeiro trecho o protagonista relata sua experiência quando esteve preso por esfaquear João Fagundes devido ao desentendimento que tiveram por causa de Germana. Ressalta-se a utilização de termos específicos da linguagem de carceragem, o detalhamento do tempo em que ele esteve preso, bem como o fato de que aproveitou a prisão para aprender a ler. Justamente quando há alusões a expressões linguísticas particulares o leitor sublinha a palavra “pubo” – o que condiz com o universo de interesse da produção escrita do leitor/escritor João Antônio que privilegiou em sua produção literária o universo da marginalidade brasileira.

Apesar do que possa parecer, “pubo” é uma expressão dicionarizada (dolorido, extenuado [Houaiss, 2001]), ao contrário da expressão que lhe avizinha “estive de mólho” que é popularmente utilizada para manifestar estado de isolamento, geralmente involuntário. Esse emprego de palavras de diferentes estratos linguísticos em uma mesma frase confere o estilo particular de Graciliano Ramos de trazer para a literatura uma

representação mais próxima possível da linguagem utilizada no sertão alagoano. Não apenas nesta obra, como em várias outras de suas produções, essa característica se manifesta correntemente.

Por um lado, poder-se-ia aludir à primeira palavra sublinhada centrando-se apenas no interesse de João Antônio em destacá-la isoladamente, mas observa-se que o contexto onde ela emerge é sintomático do universo literário deste leitor/escritor. Haja vista que desde a obra de estreia, *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), temas relacionados ao universo do submundo perfazem sua trajetória literária, o que é fartamente enunciado em suas entrevistas.

Não é diferente a perspectiva do segundo trecho onde ele sublinha a expressão “Germana arruinou” relacionado ao fato da personagem ter se perdido no mundo da prostituição, bem como a alusão a sua saúde precária. Verifica-se que o interesse do leitor ocorre na particularidade de uma expressão popular simbólica para denominar mulheres desconsideradas socialmente devido ao ofício que praticam para sobreviver. Outro tema a abordar a representação do submundo; outra sublinha que demonstra o foco deste leitor para composições sensíveis e contundentes em termos de linguagem na alusão a aspectos desse universo. É interessante notar também a indiferença do narrador-personagem sobre a condição de Germana, elemento recorrente também na realidade das relações entre homens e prostitutas. Por outro lado, tampouco Paulo Honório se posiciona no sentido de vingar-se de quem havia concorrido para sua prisão, ou talvez o saldo negativo para a personagem já lhe seria suficiente.

Ainda que nos dois casos comentados se trate apenas de alusões ao submundo, não sendo desenvolvidas por Graciliano Ramos neste romance por não compreender o tema por ele focalizado, constata-se a importância dessas referências, principalmente para o leitor. Representativo nesses termos é o fato de que as duas primeiras sublinhas circunscrevem-se às conjunturas das chamadas “radiografias brasileiras” definidas pelo escritor João Antônio nos seguintes termos:

[...] porque exatamente nas cadeias, nas favelas, nos sanatórios, está aí a verdadeira radiografia, as verdadeiras con-

tradições de um sistema de uma sociedade, exatamente aí. Se você me perguntar qual a melhor editoria de jornal que registra o estado de saúde de uma sociedade eu te digo que é a editoria de Polícia. Nos casos policiais estão todos os resultados dos desmandos, das deformações, dos erros de uma sociedade. A verdadeira radiografia de uma sociedade tem que ser tirada desses lugares.

(KARAM, s/d)

Diferentemente, a terceira sublinha, “agiota e chefe”, tem um teor diferente em relação às duas anteriores. Agora, não se trata de enfoques ao universo do submundo, mas à composição sucinta que configura brevemente o perfil do personagem Pereira, que na perspectiva de explorador financeiro de quem ele empresta dinheiro se configura com justeza a perspectiva de um de seus explorados. Comumente, nenhum agiota gosta de ser assim denominado devido à carga negativa inerente a essa palavra, mas no presente da narrativa é dado ao narrador-personagem o direito de descrever seu oponente da maneira que lhe for mais fiel em termos de sua relação com a pessoa. “Agiota e chefe” configura sobremaneira o poder de Pereira na cidade e, por se tratar de chefe político, atesta-se a sua condição abertamente influente na sociedade e o poder que lhe é inerente para explorar seus devedores com juros exorbitantes, conforme relata a própria experiência do narrador-personagem. Para um leitor/escritor caracterizado por sua fortuna crítica divulgada na imprensa como um autor sintético e contundente em termos de linguagem, a contenção é um fator imprescindível para a densidade do fazer literário e esse aspecto certamente está inferido no contexto da sublinha por ele realizada:

O texto, a frase de João Antônio é telegráfica, como se ele resistisse aos comandos da mão; em vez de escrever, suspenso oito palavras e só deixa descer ao papel três. Em alguns momentos, procedendo assim, fica-se com a impressão que o personagem iria mais longe se a ele fossem dadas

as demais cinco, mas o autor prende-se a uma contenção inexpugnável.

(SILVA, 5 a nov 1995)

Prosseguindo na dinâmica de sublinhar palavras, o leitor, agora à página 15 do romance *São Bernardo*, destaca três palavras e uma expressão:

O safado do velhaco, turuna, homem de facão grande no município dêle, passou-me um esbregue. [...]

O doutor, que ensinou rato a furar almotolia, sacudiu-me a justiça e a religião. [...]

Não tornei a aparecer por aquelas bandas. Se tornasse, era um tiro de pé de pau na certa, a cara esfolada para não ser reconhecido quando me encontrassem com os dentes de fora, fazendo munganga ao sol [...]

(RAMOS, 1964: 15)

As três palavras sublinhadas isoladamente têm registro dicionarizado “turuna”: ágil, forte, capaz de tudo; “almotolia”: vasilhame para azeite; “munganga”: expressão facial cômica ou zombeteira, careta, esgar (Houaiss, 2001). Embora sejam consideradas pelo registro da norma culta, são singularmente diferentes no emprego da linguagem comum, tanto em termos verbais quanto ortográficos.

A utilização da palavra “turuna”, dentro do contexto do romance em foco, atesta a descrição negativa do personagem Dr. Sampaio por parte do narrador-personagem. Sampaio compra uma boiada de Paulo Honório, mas se recusa a pagá-la, donde se entende o viés da abordagem incisiva que demonstra sua consciência sobre os cuidados que deve tomar no trato com essa pessoa. Seguidamente, a segunda sublinha, relativa à palavra “almotolia”, remete à emboscada que Paulo Honório arma para receber o pagamento pela boiada. Em meio à ameaça de morte, Dr. Sampaio lembra da justiça e da religião, mas isso não move seu agressor, pois ele sabe da habilidade verbal de seu devedor para conseguir o que quer.

Ainda sobre a mesma questão do pagamento da boiada – que Paulo Honório consegue receber por meio das ameaças realizadas – incidem as sublinhas “tiro de pé de pau” (espingarda) e “munganga”, ambas enunciadas para representar a temeridade de vingança do narrador-personagem em relação ao Dr. Sampaio. Na evidência óbvia de que um homem de personalidade como a de seu ex-devedor se vingaria na primeira oportunidade, tanto a expressão quanto a palavra representam a clareza de Paulo Honório quanto à sua morte certa, se voltasse a se aproximar dos domínios do Dr. Sampaio.

Estas quatro ocorrências das sublinhas aludidas atestam que a linguagem utilizada em *São Bernardo* coloca em um mesmo contexto elementos contraditórios que aproximam eventos violentos – emboscada, tortura e possibilidade de assassinato – de algumas entonações e imagens cômicas – “rato de almotolia”, as descrições pormenorizadas que o narrador-personagem faz de seu oponente e de sua possível morte. Postas em concomitância, estas inter-relações desnudam uma elaboração estética em que perpassa a naturalidade dos pensamentos de Paulo Honório através da representação da linguagem peculiar de sertanejo. Esse tipo de transposição literária é um dos elementos fundamentais para o escritor João Antônio e pode ser confirmado, por exemplo, quando trata das particularidades linguísticas de sua obra de estreia, em momento que se julga pouco anterior à sua leitura de *São Bernardo*: “[...] Utilizo linguagem deles [dos malandros Malagueta, Perus e Bacanaço], jeitos, códigos, vou até a sintaxe malandra. Gíria é bom para espíritos intensos, de vulcânica agitação e sublime vibração [...]” (ENEIDA, julho 1963).

De qualquer forma, nos processos de apreensão linguística realizados pelos dois escritores brasileiros pode ser entrevisto uma profícua interação com as considerações de Bakhtin quanto à transposição da linguagem popular efetuada por François Rabelais: “Ele [Rabelais] tomou de *fontes orais* um número considerável dos elementos da sua linguagem: trata-se de *palavras virgens* que, saídas pela primeira vez das profundezas da vida popular, da língua falada, entraram para o sistema da linguagem *escrita e imprensa*” (BAKHTIN, 1993, p. 402) [destaques de Bakhtin].

À página 17 do romance em foco, ocorrem mais três sublinhas:

Meu antigo patrão, Salustiano Padilha, que tinha levado uma vida de economias indecentes para fazer o filho doutor, acabara morrendo do estômago e de fome sem ver na família o título que ambicionava. Como quem não quer nada, procurei avistar-me com Padilha môço (Luís). Encontrei-o no bilhar, jogando bacará, completamente bêbado. Está claro que o jôgo é uma profissão, embora censurável, mas o homem que bebe jogando não tem juízo.
[...]

Achei a propriedade em cacos: mato, lama, e potó como os diabos.

(RAMOS, 1964: 17)

No destaque à expressão “economias indecentes”, reveste-se a perspectiva da formação linguística do protagonista, encetada por Graciliano Ramos que, pela constante prática de sintetizar o pensamento de seu narrador por meio de expressões contundentes, indicia as grandes dificuldades que o pai de Luís Padilha sofreu para torná-lo doutor. Não basta apenas a colocação do termo “economias”, que já conferiria o sentido de retenção econômica e outras do personagem Salustiano Padilha, o emprego do adjetivo “indecentes” configura de forma enfática um plano imagético representativo do absurdo das privações a que ele deve ter-se submetido. Semelhante técnica de construção lembra, por exemplo, o caso da palavra “mononstro” que para João Antônio, quando criança, teria um significado mais condizente com a ferocidade do antagonista de Brucutu das histórias infantis. Certamente, se a palavra “economia” estive presente por si só, não haveria sublinha porque, para este leitor, não contemplaria nenhuma peculiaridade especial – comprovadamente uma das principais características de suas sublinhas em *São Bernardo*. É o caso também de seu destaque da palavra “potó” (besouro típico do Nordeste [Houaiss, 2001]), outra ocorrência que reitera o interesse deste leitor por vocábulos eufônicos (*o/ó*) de significado comum apenas para determinada comunidade.

É interessante verificar a primeira ocorrência de sublinha de uma frase completa por parte do leitor/escritor focalizado “Encon-

trei-o no bilhar, jogando bacará, completamente bêbado. Está claro que o jôgo é uma profissão, embora censurável, mas o homem que bebe jogando não tem juízo”. Ressalta-se se tratar de um ponto de vista do narrador-personagem sobre o jogo e, mais do que isso, da sua colocação sobre a possibilidade do jogador ser um profissional, embora ressalve não avalizar este tipo de “trabalho”. A aproximação entre a essência desta observação e o repertório temático de João Antônio é bastante evidente. Embora seus personagens divirjam da condição econômica de Luís Padilha – que sob o ponto de vista da vivência declarada do autor paulistano do universo do jogo, mais propriamente dito da sinuca, configuraria um “otário” – a alusão ao jogador como profissional aproxima-se de algumas de suas declarações em entrevistas. Quando justifica sua preferência temática por camadas representativas do submundo semelhante perspectiva é constatada:

Embora eles [merdunchos]² não tenham uma cultura livresca nem universitária nem nada disso, eles têm um conhecimento da vida que não lhes permite grandes erros. Porque eles só levam porrada, porrada, o que é que me chamou a atenção num jogador de sinuca, ou num leão de chácara? São os homens mais atenciosos que já vi até hoje, eles estão realmente vivendo o que fazem, mas não podem errar, porque se errar a porrada é muito grande. Então a minha atração nesses tipos não é a sua autenticidade mas é o seu drama de viver. Viver para eles não é nada engraçado [...].

(ALMEIDA FILHO, 5 maio 1975: 27)

[destaque da autora]

² “[...] Não são bem os bandidos, não são bem os marginais; são mais uns pés-de-chinelo, o pé-rapado, o zé-mané, o eira-sem-beira, o merduncho – aqui no Rio se usa muito essa expressão merduncho. Quer dizer, é um depreciativo quase afetivo de um merda, merda-merda; então, em vez de um bosta-bosta, o cara diz – ‘é um merduncho’. [...]” (ANTÔNIO, set 1974).

Na perspectiva de possíveis inter-relações entre as marginais efetuadas em *São Bernardo* e as entrevistas de João Antônio, conforme a presente proposta de investigação, é importante destacar uma ocorrência diferente dos exemplos até agora apresentados. À página 23, o leitor realiza o seguinte destaque:

Perdi o fôlego. Respirei e ofereci trinta contos. Ele baixou para setenta e mudamos a conversa. [...] Mas lancei trinta e quatro. Padilha, por camaradagem, consentiu em receber sessenta. Discutimos duas horas, repetindo os mesmos embelecos, sem nenhum resultado.

(RAMOS, 1964: 22-23)

Neste exemplo, novamente se apresenta o interesse deste leitor/escritor por uma palavra que, à primeira vista, não é muito comum, embora considerada pela norma culta (embeleco: ardil, burla, engodo [Houaiss, 2001]). O contexto desta ocorrência circunscreve-se às negociações da venda da fazenda São Bernardo de Luís Padilha para Paulo Honório. Em se tratando de uma transação financeira, é natural que cada parte procure negociar da maneira que lhe for mais favorável, subentendendo-se assim a utilização de argumentos de qualquer espécie para se tirar vantagem. Ao invés de empregar um termo mais corrente em sua narrativa, Graciliano Ramos utiliza um vocábulo do universo linguístico do sertanejo, o que torna sua escrita diretamente relacionada à realidade representada.

Evidencia-se que as sublinhas de João Antônio podem ser associadas às suas concepções de criação literária e de procedimento de carpintaria estética. Porém, além disso, ao se observar suas entrevistas, percebe-se a presença da palavra “embelecos” em alguns de seus enunciados e, até onde se tem conhecimento, essa assimilação é verificada em matérias publicadas posteriormente à sua leitura de *São Bernardo*:

[...] A literatura brasileira que ficou teve, antes de qualquer outra qualidade, um compromisso com a coisa brasileira, sem retoques, empostações e embelecos mentais [...]

(MONSERRAT FILHO, 1975)

‘Malagueta, Perus e Bacanaço’ é mau exemplo; é o livro da minha juventude. Entenda: como se fosse o filho da minha juventude ou o primeiro amor da minha juventude. Logo, insubstituível do ponto-de-vista emocional: o mais querido, acarinhado e esses embelecos todos [...].³

(“João Antônio, o criador de velhacos”, 21 fev 1976)

[destaques da autora]

Há ainda outro tipo de ocorrência nos registros de leitura efetuados por João Antônio no romance *São Bernardo*. Trata-se de casos em que incidem, numa mesma manifestação, sublinha e traços verticais. Agora, o destaque da expressão ou palavra isolada repercute de modo mais evidente, pois a soma dos dois tipos de marcas correlaciona-se a um segmento textual proporcionalmente mais abrangente:

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. O discurso que atirei ao mocinho do rubi, por exemplo, foi mais enérgico e mais extenso que as linhas chôchas aqui estão. A parte referente à enxaqueca de d. Glória (e a enxaqueca ocupou, sem exagero [...])

(RAMOS, 1964, p. 67) [sublinha e triplo traço vertical, às margens esquerda e direita]

Esta passagem refere-se às reflexões de Paulo Honório após narrar seu encontro com D. Glória, tia de Madalena, em uma viagem de trem. O “mocinho do rubi” faz alusão a outro passageiro com quem ele trocou algumas palavras ásperas na mesma ocasião. É interessante notar que o enfoque deste trecho – que continua na página seguinte, mas não foi destacado pelo leitor – abrange questionamentos

³ A palavra “embelecos” é também utilizada por João Antônio em seu texto “Corpo-a-corpo com a vida”, pertencente à coletânea *Malhação do Judas Carioca*, 1975.

do protagonista sobre a melhor forma de compor sua narrativa. Semelhantes problemas estão também presentes no início do primeiro capítulo do romance, sob o viés crítico da relação entre realidade e escrita literária. O narrador-personagem discorda do pressuposto de que é necessário o emprego de linguagem rebuscada para escrever uma narrativa, principalmente em se tratando da sua própria história. Ele não concorda com a possibilidade de se artificializar seu modo de falar com o objetivo de transmitir uma regularidade literária para agradar aos outros, pois prefere que os fatos sejam descritos segundo seu próprio repertório cultural e linguístico. Assim sendo, na citação apresentada, ele reflete sobre seu processo narrativo e se questiona quanto à necessidade de suprimir determinados detalhes dos acontecimentos na hora de escrever. Mesmo após transpor seu ponto de vista para o papel, Paulo Honório não se satisfaz porque sente não ter transmitido exatamente como as coisas aconteceram e as palavras escritas parecem ser sempre fracas diante da substância dos fatos por ele vivenciados.

A sublinha realizada pelo leitor, “sem pensar que aquilo vai ser lido”, atesta justamente a síntese deste problema: falar é diferente de escrever. A liberdade do ato verbal não pressupõe os mecanismos utilizados para a transposição escrita. O cerceamento exigido no ato de escrever impede o livre acesso às condições reais da produção do discurso falado, criando, para o narrador-personagem, um estranhamento quanto ao conteúdo que está a ser narrado.

Até o presente momento, foram apresentados registros sintéticos da leitura(s) de *São Bernardo* realizados por João Antônio que entremostam seu interesse por palavras ou expressões singulares, o que atesta o desenvolvimento de um exercício de carpintaria literária, além de contemplar passagens correlacionadas a sua própria elaboração e concepção estética. Desta vez, porém, apreende-se um procedimento um pouco inverso, o leitor, além de sublinhar determinado trecho, realiza traços verticais de proporções mais amplas, destacando um dos momentos em que o narrador-personagem reflete sobre as vicissitudes da carpintaria necessária para adequar os acontecimentos de sua vida ao contexto da palavra escrita. Neste

sentido, salienta-se a necessidade de cortes e supressões desnecessárias para se centrar no mais importante a ser dito.

É claro que ao demarcar essa passagem o leitor também está em meio à captação de elementos que lhe são interessantes, mas, por se tratar de reflexões sobre aspectos do procedimento de elaboração discursiva, esta se particulariza por proporcionar um encontro entre dois sujeitos diferentes preocupados com o mesmo objeto. São notórias algumas colocações de João Antônio em entrevistas sobre a necessidade de dedicação à escrita como um exercício exaustivo e demorado, devendo ser intensamente refletido e poupar qualquer excesso desnecessário. Donde se entende a sua preferência pela síntese plurissignificativa, o que se relaciona com o ponto de vista do narrador de *São Bernardo*. Escrever mais com idéias do que com palavras.

[...] Eu acho que, no fundo, as pessoas estão ainda equivocadas é com o problema de palavras e não de idéias. As pessoas estão muito preocupadas em escrever com palavras e não com idéias, me parece bem isso. Me parece que a discussão é sobre linguagem, quando realmente a linguagem, a forma, deve ser uma decorrência do conteúdo. O pessoal tá pensando ainda numa postura acadêmica, formalista [...].

(TRAJANO, 16 a 22 set 1976)

Essas breves considerações sobre algumas das sublinhas presentes no exemplar de *São Bernardo* pertencente à biblioteca de João Antônio demonstram o olhar de um leitor atento para vocábulos, expressões singulares e considerações estéticas presentes na escrita de Graciliano Ramos. Conforme foi verificado, o contexto das ocorrências, na maior parte dos casos, circunscreve-se ao universo da produção e do pensamento do escritor paulistano. Se os exemplos apresentados configuram a ausência de manuscritos, essa pode ser entendida como uma ferramenta de carpintaria literária diretamente relacionada à voracidade deste leitor/escritor pela descoberta e o exercício constante com as palavras. Esse viés de silêncio é rompido quando são observados seus posicionamentos em entrevistas no que concer-

ne principalmente à transposição da linguagem das ruas para sua obra literária e à necessidade premente de captação da realidade.

Telê Ancona Lopez, em suas reflexões sobre a biblioteca do escritor Mário de Andrade⁴ atenta para a importância, por exemplo, de determinadas palavras sublinhadas pelo leitor/escritor enquanto índices representativos do seu processo criativo. H. J. Jackson, na obra *Marginalia*, também atenta para esse tipo de manifestação de leitura dentre o universo de leitores que estuda e afirma se tratar de um procedimento revelador da precisão que particulariza o interesse do leitor: “[...] It [the brief word or phrase] offers more scope and more precision than the standard marks, though it takes a little longer to write” (JACKSON, 2001: 29).

Essa precisão também é reconhecida nas sublinhas de João Antônio que, mesmo em passagens onde alguns dos vocábulos por ele destacados estão justapostos a palavras relacionadas a expressões populares – um dos seus principais interesses em termos linguísticos – seu ato de seleção obedece a uma injunção bem particular de eleger, na maioria dos casos, palavras dicionarizadas, porém, não utilizadas comumente na linguagem cotidiana. E desse aspecto ele, enquanto escritor, sempre teve plena consciência:

Existem gírias, que muitas vezes os jovens não sabem seu significado e acham que se trata só de uma palavra antiga. Na verdade, como exemplo, a palavra ‘cafua’ é usada no exército, na cadeia, e está no dicionário, mas a maioria da juventude não sabe o que quer dizer. E não é a culpa de ser jovem, mas é porque os meios de comunicação, a TV, o rádio falam de tudo menos da realidade. Muitos garotos conhecem melhor Nova York, sem nunca ter estado lá, do que o bairro onde moram.

(“A verdade de Malagueta, Perus e Bacanaço”, s/d, p. 5)

⁴ Lopez, Telê. A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação. *D. O. Leitura* – v. 18, nº 12, São Paulo, dez. 2000; Lopez, Telê. A biblioteca de Mário de Andrade II: seara e celeiro da criação. *D. O. Leitura* – v. 19, nº 1, São Paulo, jan. 2001.

E o leitor se fez verbo

Quando um leitor efetua manuscritos em um livro, ele torna concretas suas reflexões no ato da leitura, configurando explicitamente seu pensamento a respeito de determinado aspecto. E ao realizar esse tipo de registro, invade o espaço do que está finalizado criando uma condição de discurso em devir sobre si mesmo e seu universo de conhecimento, conforme atesta Telê Lopez em “A criação literária na biblioteca do escritor” (2007).

Esse diálogo representa a configuração de, no mínimo, duas vozes em interação, seja em termos de concordância, discordância ou complementaridade. Para Bakhtin (1992: 291) todo discurso prescinde de uma “compreensão responsiva”. A partir do momento em que se dá corpo a essa instância, a interrupção do silêncio gera uma relação dual em que um sujeito manifesta-se sobre o discurso do outro, segundo seu ponto de vista. Neste contexto, não há possibilidade do outro proferir réplicas às colocações que são inseridas em seu espaço discursivo, mas é justamente a gênese de sua escrita a responsável pela geração desta concomitância dialógica. O outro, o autor, só se torna sujeito para um leitor a partir de seu próprio ato discursivo.

Se não é possível ao autor replicar o ponto de vista de seu leitor, portanto, sua condição discursiva se encontra “acabada” dentro da circunferência de sua obra, há possibilidades de verificar em que medida os manuscritos realizados em um livro revelam particularidades sobre quem o leu. A partir da contraposição entre as perspectivas da obra e dos posicionamentos do leitor, consolida-se uma injunção que permite ao observador compreender a movimentação entre dois sujeitos diferentes em um espaço discursivo delimitado, ainda que nada se saiba sobre a pessoa do leitor.

Todavia, quando se tem conhecimento sobre o leitor, a observação de suas anotações de leitura se torna mais significativa em termos de captação do universo por trás dele e de como determinado ato de leitura repercute ou não repercute em si mesmo através de seu discurso verbal ou escrito, posteriormente à sua experiência com determinada obra. No caso de um leitor que também é escritor, essa probabilidade é ainda mais

promissora. Isto porque este sujeito está acostumado a enfrentar a restrição da condição de acabamento, mas sua perspectiva de criação em processo contínuo nunca se esgota, refletindo assim um repertório cultural amplo e em constante interação com seus atos de leitura. E essa diversidade de conhecimento também o coloca numa posição privilegiada enquanto leitor, pois sua experiência com a escrita o impõe à condição primordial de crítico especializado, capacitando-o a refletir em termos mais profundos sobre o discurso do outro.

As ocorrências de manuscritos realizadas por João Antônio em *São Bernardo* têm em comum a qualidade de revelar diferentes ações do seu ato de leitura, mas possuem a característica central de fornecer elementos para se entender sobre seu próprio procedimento criativo e a maneira como ocorre a sua recepção da escrita de Graciliano Ramos. Considerando a limitação de espaço para esta comunicação, apresentar-se-á apenas um caso de manuscrito para efeito de reflexão.

À página 42 encontra-se um momento importante em que o leitor demonstra, através de sua observação, o encontro entre seu universo de criação e a obra em questão. Certamente os comentários enunciados sobre as sublinhas também possibilitaram esse tipo de apreensão, porém, o ato do leitor configurar claramente esta inter-relação entremostra o ápice dialógico de João Antônio com a obra em questão.

[...] João Nogueira sentou-se, passou o recibo, tirou papéis da pasta e explicou-me o estado de vários processos. Logo no primeiro convenci-me de que os quatrocentos mil-réis tinham sido gastos com proveito. Os outros também iam em bom caminho. O tabelião é que não inspirava confiança. E o oficial de justiça. Arame.

(RAMOS, 1964: 42) (*no mesmo sentido do espêto malandro*)⁵
[sublinha e seta à margem esquerda onde ocorre a anotação]

O contexto desta citação refere-se a uma reunião de Paulo Honório com o seu advogado João Nogueira para tratar de suas demandas com a justiça. Como se pode verificar, a sublinha e o manuscrito do

⁵ Para diferenciar o manuscrito de João Antônio da citação apresentada, utiliza-se de destaque em itálico.

leitor se referem a um termo empregado para configurar, sinteticamente, a preocupação do protagonista quanto a depender de outras pessoas que não lhe inspiram confiança. Porém, não tem outro jeito e é preciso que ele se sujeite a elas.

É interessante destacar a presença de parênteses na anotação realizada, pois permite depreender a postura de alguém que emite seu enunciado como uma intercalação paralela, mas se preocupa em não invadir o espaço do autor da narrativa focalizada. Simbolicamente, pode representar também um momento muito particular da identificação íntima deste leitor com o conteúdo do trecho que destacou. Indicaria, ainda, uma mudança em seu foco de recepção por se tratar de uma ocorrência onde se manifesta diretamente uma correlação entre seu ato de leitura e seu trabalho enquanto escritor, ao sugerir aspectos do seu interesse pelo universo da gíria. Observa-se que, no contexto das marginais da biblioteca de João Antônio, até onde se sabe, não é comum a presença de parênteses em suas anotações.

Ressalta-se que, ao fazer seu comentário, “(no mesmo sentido do espêto malandro)”, o leitor utiliza um termo corrente na gíria da sinuca. Conforme atesta Patrícia Santos (2006), na agenda-dicionário de João Antônio a palavra “espêto” tem a seguinte definição, realizada pelo escritor: “espêto = diz-se, na sinuca, da jogada indefensável” (SANTOS, 2006: 19). Depreende-se que a anotação do leitor concorre diretamente com o seu universo de criação e conhecimento. Se antes, como foi demonstrado, ele assinalou palavras diferentes de seu repertório linguístico, agora, concretiza-se um momento em que ele não só sabe o significado como a este agrega outra variante.

Santos atesta, entre outros aspectos, que na produção literária do autor paulistano a palavra “arame” aparece como uma das possibilidades de definição, no contexto da gíria, para dinheiro e, na mesma perspectiva, a pesquisadora também localiza a ocorrência da palavra “espêto” como referência à situação sem saída. Porém, atesta-se um ponto de vista diferente quando João Antônio emprega esse mesmo termo em entrevista. Ao tratar sobre as dificuldades de ser jornalista, afirma:

Prá você manter um trabalho jornalístico bom, você tem que ter toda uma condição de trabalho e uma integração do tempo. Mas acontece o seguinte: A profissão do jornalista exige muito, ela é um negócio altamente... ela tira de você tudo. Se você quiser fazer jornalismo **mesmo**, você acaba fazendo jornalismo só. Então, eu fico nesse pingenciado [em relação à dificuldade de dedicar-se só à literatura]. Eu sou um cara no arame, essa que é a verdade. E vou me agüentando enquanto der [...]

(ACUIO et al, 26 de fev 1978, p. 28)

[destaque dos repórteres]

[sublinha da autora]

Desta maneira, atesta-se que, para demonstrar sua difícil situação profissional, o entrevistado recorre a um termo representativo de sua situação sem saída, à mesma semelhança do emprego da palavra “arame” presente na obra de Graciliano Ramos. O que permite afirmar da reverberação do seu ato de leitura de *São Bernardo*, por exemplo, nas entrevistas do leitor/escritor. Neste sentido, verifica-se que sua apreensão de leitor se reflete – no sentido estudado por Bakhtin – na construção do seu discurso enquanto escritor, ainda que não haja referência explícita em suas colocações.

Assim, o que pertence ao ato privado de leitura manifesta-se diretamente em suas palavras quando ocupa o lugar de escritor diante da sociedade, configurando-se uma repercussão explícita entre seus dois papéis aqui enfocados, de leitor e escritor. Essa dupla condição relaciona-se aos pressupostos bakhtinianos quanto à possibilidade de manifestação do discurso do “outro” na constituição de um sujeito, mesmo indiretamente. Não ocorre uma transcrição direta das palavras de Graciliano, mas o que este leitor absorveu no contato com a obra do autor. E João Antônio absorveu muito, como atestam todas as colocações aqui presentes.

Bibliografia

ACUIO, Carlos et al. João Antônio – Olho no olho. *Diário Popular*, São Paulo, 26 de fev 1978, p. 28.

- ALMEIDA FILHO, Hamilton. Um escritor que cheira a povo e não fede a gabinete. *Ex* – nº 12, São Paulo, 5 maio 1975.
- ANTÔNIO, João. O merduncho. *Ex* – nº 25. São Paulo, set 1974.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G. Gomes. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi et alii. São Paulo, Hucitec, 1993.
- ENEIDA. ‘Malagueta, Perus e Bacanaço’. *Revista Leitura* – nº 73, Rio de Janeiro, julho 1963.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JACKSON, H. J. *Marginalia: readers writing in books*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.
- KARAM, Elizabete. João Antônio: ‘Existe até um submundo dentro da classe média’. *Quem Santa Catarina*, Florianópolis, s/d. (Pasta 30 do Acervo João Antônio)
- LOPEZ, Tele. A criação literária na biblioteca do escritor In: *Revista Ciência e Cultura – SBPC*, vol 59, nº 1, São Paulo, Jan/mar 2007.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. São Paulo: Martins, 1964. (Acervo João Antônio)
- SANTOS, Patrícia. A agenda-dicionário de João Antônio e as obras *De-do-Duro* e *Abraçado do meu rancor*. (Iniciação Científica em Literatura) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2006.
- SILVA, José. Da encabulação ao desacato. *Jornal Opção Cultural*, Goiânia, 5 a 11 nov 1995.
- “TENDÊNCIAS atuais da literatura e do jornalismo”. *O Dia*, Teresina, 27 nov 1975.
- TRAJANO, José. Nem João Capote, nem Truman Antônio. *Aqui São Paulo*, São Paulo, 16 a 22 set 1976.
- “A VERDADE de Malagueta, Perus e Bacanaço”. Ponto de Encontro, s/l, maio/junho, s/ano. (Pasta 35 do Acervo João Antônio)

A FORMAÇÃO DA SENSIBILIDADE EM *INFÂNCIA*

Cristiana Tiradentes Boaventura
Doutoranda em Literatura Brasileira (FFLCH/USP)
Bolsista FAPESP

Sob o título de “A Formação da sensibilidade em *Infância*”, pretendo apresentar algumas reflexões que tenho feito acerca do livro de Graciliano Ramos. Meu projeto investigativo contempla, além dessa obra, o estudo do diário de Helena Morley, *Minha Vida de Menina*. Os dois livros são relatos de infância da última década do século XIX e, em análise comparativa, a pesquisa propõe-se a pensar as experiências de infância entrelaçadas às relações sociais brasileiras e seus contextos. No atual momento da pesquisa tenho me dedicado à análise e interpretação de *Infância*, e gostaria de partilhar algumas hipóteses a que tenho chegado.

Quando falamos em *Infância*, existe a possibilidade de uma entrada interpretativa fundada basicamente na ficção. Tendo em vista o trabalho com a linguagem literária que salta à obra, tanto o narrador quanto as outras pessoas apresentadas poderiam figurar aos olhos do leitor como personagens ficcionais. No entanto, com um pouco de conhecimento da história pessoal do escritor e da história social do Brasil fica difícil entender a obra como ficção apenas. Conformando-se à leitura de que a obra possui teor testemunhal, mas também carrega elementos ficcionais na composição, o trabalho tece relações que levam em conta a experiência do narrador quando criança, confrontado com seu mundo e suas impressões, tomando o livro como parte dos gêneros híbridos.

Lançado em 1945, o livro é composto por fragmentos da vida do narrador, organizados em uma estrutura de contos. Nele, o leitor é apresentado paulatinamente ao mundo que cerca a criança, por meio da narrativa de eventos selecionados, desde narrações de lem-

branças já bastante turvadas, como “Nuvens”, o primeiro episódio do livro, passando por diversos tipos e eventos familiares que o marcaram em algum momento de sua infância, até chegarmos ao último fragmento, denominado “Laura”, em que narra suas primeiras experiências sexuais. O período percorrido se fixa então entre os dois, três anos de idade até os onze anos, quando termina a narrativa, o que a fixaria em torno dos anos de 1895 a 1906.

Sobre as indicações acerca do tempo e do espaço, essas vão sendo expostas vagarosamente. Aos poucos o narrador vai delineando os lugares onde se passam as histórias, acentuando algumas paisagens do sertão e os lugares em que morou. Com os fragmentos, reconhecemos também elementos que nos apontam para o tempo em que a narrativa se configura. Algumas indicações da idade do narrador, alguns hábitos familiares que se vinculam a determinada época, bem como aspectos culturais e políticos do Brasil. A República aparece em seus primeiros momentos, tentando se estabelecer, mas ao mesmo tempo nem ao menos alterando a vida daqueles viventes do interior do país, como nos é apresentado na obra.

Sendo o livro uma narrativa de fatos passados, memórias narradas por um sujeito adulto, é impossível que não coexista comentários interpretativos do narrador, uma vez que ao debruçar sobre sua história e suas recordações, inúmeras vezes de compleição melancólica, termina por construir um espaço entre a experiência acumulada e a memória. Nesse sentido, a relação entre experiência e memória adquire lastros fortes em *Infância*, já que há ao mesmo tempo um esforço narrativo de circunscrever a história do menino e uma interferência memorialística do narrador que revela suas percepções adquiridas com o afastamento temporal.

Uma das questões que está se configurando nesta pesquisa diante do livro em análise, e que tende a ser importante nesse trabalho, firma-se em pensar em que medida há espaço para a formação da sensibilidade no contexto do sertão, encarando a narrativa como lugar que se mostram tensões e como lugar de formação de um senso ético da criança. Essa questão se coloca não só frente à leitura de *Infância*, mas também diante de *Campo Geral*, ou de *A menina de lá*, de Guimarães Rosa, cujo tema recorre. Ou ainda em contraponto com outras narrativas de teor testemunhal, como

Um homem sem profissão, de Oswald de Andrade, e o próprio diário de Helena Morley, que como explicitarei faz parte do meu corpus investigativo.

Conforme a leitura de *Infância* se aprofunda, vêm se delineando alguns vieses que passo a pontuar: (i) existem personagens representativos que apresentam na obra o problema da convivência entre a sensibilidade e a virilidade num contexto brasileiro do interior do nordeste no final do século XIX e começo do século XX. (ii) Está em formação uma ética da sensibilidade na criança, geradora de outras éticas e sentimentos, como de justiça, compaixão e igualdade. Contraditoriamente, a sensibilidade parece se formar a partir da violência experienciada, seja por ele mesmo, seja no olhar para o outro. (iii) Existe um pano de fundo contextual que ressalta a precariedade das instituições e o isolamento daquelas comunidades sertanejas. (iv) A composição formal da obra aponta às vezes para uma hierarquização social. Marcam-se contrastes entre a visão da criança e a visão dos outros, apontando para uma ideia de formação de um lugar social do sujeito atravessada pelo mundo incongruente dos adultos.

Passo agora a destrinchar brevemente cada um desses pontos colocados acima, tentando mostrar alguns fragmentos textuais que corroborem com as hipóteses.

No capítulo “Manhã”, um dos primeiros do livro, o narrador descreve seu avô paterno e seu avô materno. As descrições dos dois avôs são feitas na sequência, por um viés comparativo. O que está em jogo, a meu ver, é uma contraposição de imagens significativas: a sensibilidade do artesão e a virilidade do vaqueiro, ou ainda o civilizado e o bárbaro, como aponta o próprio narrador, que postas lado a lado exacerbam o difícil lugar social daqueles que se ocupam de atividades que não contemplam o trabalho manual, a força bruta. Tais imagens acenam para a representação do avô artesão como socialmente excluído e pouco compreendido pelos outros, posto de certo modo à margem, insignificante. E acenam também para a representação do avô vaqueiro como símbolo de força e vigor do sertanejo, completamente em harmonia com o meio. Vejamos parte das descrições.

Avô paterno:

Legou-me talvez a vocação absurda para coisas inúteis. Era um velho tímido, que não gozava, suponho, muito prestígio na família. (...) Bom músico, especializara-se no canto. (...) Meu avô nunca aprendera um ofício. Conhecia, porém, diversos, e a carência de mestre não lhe trouxe desvantagem. Suou na composição de urupemas. Se resolvesse desmanchar uma, estudaria facilmente a fibra, o aro, o tecido. Julgava isto um plágio. Trabalhador caprichoso e honesto, procurou os seus caminhos e executou urupemas fortes, seguras. Provavelmente não gostavam delas: prefeririam vê-las tradicionais e corriqueiras, enfeitadas e frágeis. O autor, insensível à crítica, perseverou nas urupemas rijas e sóbrias, não porque as estimasse, mas porque eram o meio de expressão que lhe parecia mais razoável.

(Ramos, 2009: 23)

Avô materno:

Meu avô materno, alto, magro, de cabelos e barba como pasta de algodão, muito se diferenciava dessa criatura achacada: não desperdiçava tempo em cantiga nem se fatigava em miuçaldas. De pernas, gibão e peitoral, as abas do chapéu de couro, repuxado para a nuca, a emoldurar-lhe o rosto vermelho, impunha-se. (...) Esse avô bárbaro dispensava ao civilizado, artífice e cantor, exageros de atenção, em que havia talvez surpresa, desdém, o receio de magoá-lo, estragá-lo com as mãos duras.

(Ramos, 2009: 24)

Sobre o avô paterno, o narrador afirma que “legou-me talvez a vocação absurda para as coisas inúteis”, algo que não possui valor na vida prática e somente enquanto arte, tanto fazer “urupemas” ou ser um “bom músico” ou, se quisermos acrescentar, escrever romances. Por essa vocação ele supu-

nha o avô não gozar de muito prestígio na família. Visto como um fracassado já que perdeu todas as posses, a descrição breve de como exercia o ofício manual aponta para um total alheamento do mundo enquanto envolvido com sua arte. É nesse ponto, cujo trecho não está transcrito, que o narrador começa a se colocar junto a esse avô, transferindo as reflexões para um tipo de auto-reflexão de seu próprio ofício, a ponto de a voz pronominal mudar de ele para nós no meio do relato. É como se incorporasse o legado deixado, a ponto de justificar o avô, e de alguma maneira se justificando. Pensando em termos de uma estrutura patriarcal, a figura do avô paterno deveria manter a linhagem do forte, continuada no pai e que deveria ser seguida pelo filho, todavia essa noção não se mantém, figurando somente o pai como representante da força.

Oposto da descrição, o avô materno é apresentado com o traje clássico do vaqueiro do nordeste, pouco falante, mas forte e sobrevivente. As propriedades em ordem, com aquela característica dos que a tudo reconstroem depois da desgraça, “resistente à seca, ora na prosperidade, ora no dismantelo, reconstruindo corajoso a fortuna”. A descrição física de certa forma se aproxima de um tipo comum a descrições de sertanejos de outros autores, como José de Alencar e Euclides da Cunha e leva-nos a observar com mais precisão a singularidade do artesão sensível e desgarrado daquele meio, cujo talento não encontrava reverberações no agreste.

O segundo ponto a abordar é sobre a ética da sensibilidade naquela criança em formação. Ao redor do garoto estão frequentemente sujeitos cuja habilidade afetiva não pode ser considerada a maior das virtudes. Nesse caso, o pai e a mãe são exemplos fortes dessa figuração, em que o traço da violência é muito mais acentuado no livro do que as eventuais expansões afetuosas. É certo que recordações calorosas, como a de José Baía, por exemplo, guardadas na memória da primeira infância, também são pontuadas. Entretanto, existe na totalidade da obra uma sucessão de fatos em que a brutalidade e a violência estão mais presentes como condição sedimentada nas relações do que o contato afetivo.

Acercando-nos da representação da violência no livro, o episódio “Um cinturão”, bastante conhecido e comentado pela crítica literária, merece destaque em especial, por ser significativo na formação de uma ética da justiça, que permeia todo o livro, e segundo o entendimento

desse trabalho, se forma a partir do olhar sensível do menino para as situações de crueldade. O episódio está entre aqueles relatos literários em que o sentimento de injustiça e impotência domina o processo de leitura, ocasionando um mal-estar permanente no leitor. E é no final de toda tortura narrada, que nos deparamos com a afirmação de que aquele teria sido o primeiro contato com a justiça. Ironia à parte, tal afirmação nos coloca a pensar sobre o lugar em que o narrador situa o menino e o conceito de justiça que se vai formando.

Todo o relato nos deixa antever as marcas deixadas na memória, como se o tempo se condensasse unindo passado e presente, provável que a partir de uma força advinda da experiência negativa, assimilada por meio de uma violência sem motivo que se apegava ao narrador, mas que nos parece vir a se transformar em uma ética positiva, um olhar para o outro de compaixão em situações semelhantes. A agressão física, natural aos olhos da criança: "Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural" (Ramos, 2009: 33), exprime o modo como se naturalizava a violência naquele contexto, que conforme apontam estudos sobre a educação infantil, não era de todo incomum à época.

A esse episódio juntamos outro em que o narrador nos conta a história de José, agregado à casa de Graciliano. O episódio, intitulado "Moleque José" mostra a criança em situação oposta a que vivenciou em "Um cinturão", tornando agora ela mesma o algoz do moleque. Impossível não se lembrar do negro Prudêncio, personagem de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, guardadas as proporções de tempo histórico e do sadismo do narrador de Machado. É expressivo o fato de que antes de se iniciar a narrativa do caso em questão, o narrador pontua: "José deu-me várias lições. E a mais valiosa marcou-me a carne e o espírito" (Ramos, 2009: 88), o que a nós é de significativa importância. Está presente aí uma moral formadora do indivíduo que vai se dando a partir da experiência malograda da qual participaram o moleque, o pai do menino e o menino. No afã de participar da tortura do moleque, talvez numa tentativa de agarrar a primeira possibilidade de reproduzir a maldade que o assolava, colocou-se ao lado da "lei". O modo como o significado de lei é apresentado no texto, na verdade, serve de designação não da justiça,

mas do poder, representado pelo pai: forte e não justo. Do resultado da ação, vem a seguinte justificativa:

Na verdade apenas toquei a pele do negrinho. Não me ariscaria a magoá-lo: queria somente convencer-me de que poderia fazer alguém padecer. O meu ato era a simples exteriorização de um sentimento perverso, que a fraqueza limitava. Se a experiência não tivesse gorado, é possível que o instinto ruim me tornasse um homem forte. Malogrou-se – e tomei rumo diferente.

(Ramos, 2009: 91)

O fato é que o narrador reflete sobre a possibilidade de a experiência ter dado certo e os possíveis desdobramentos em seu caráter. Em não dando, a frase que fica é a inicial “José deu-me várias lições. E a mais valiosa marcou-me a carne e o espírito”, que dá margem a mais de uma interpretação. A lição como aprendizado do sentido de justiça, ou a não perpetuação da crueldade, ou ainda a noção da desigualdade de forças como limitadora de condições justas.

A aprendizagem dolorosa é indício de como as experiências bárbaras incidiram de forma bruta na constituição do pequeno sujeito que vamos conhecendo no livro, e nos permite observar que no processo de formação da criança tais experiências contribuíram para o desenvolvimento de um indivíduo mais sensível. A sensibilidade, entendida aqui como faculdade de sentir compaixão, piedade, empatia, pode ter sido motivadora do próprio processo de escrita, se a entendermos como geradora do sentimento de justiça. Como afirma Seligmann-Silva (2009: 131) “a ideia de justiça é a força motriz que está por detrás tanto da confissão, como do testemunho”.

Do ponto de vista contextual quero extrair dois episódios que dão indicações dos modos de vida da primeira vila em que Graciliano morou. É sabido que nesse período da enunciação de *Infância* começaram a se formar missões com o objetivo de integrar as regiões afastadas do “centro”, genericamente denominadas como sertão, aos processos de

modernização do país¹. Algumas foram, por exemplo, de sentido sanitarista, que por essa época se tornou uma grande bandeira levantada por políticos da recém-formada República. Esses esforços aparecem na obra de maneira fragmentada, aqui e acolá, dando mostras da real separação entre litoral e sertão. Isso é abordado na obra não de maneira a contrapor a noção de moderno à noção de atraso ou ainda pela perspectiva messiânica da necessidade de se incorporar o sertão arcaico ao restante do país, mas assemelhando pensar sobre a carência de recursos, seja econômica, seja cultural, como condicionante de determinadas ações. E, de fato, revela a consciência de que a discussão sobre o processo civilizatório do país era uma questão importante no momento do enunciado.

Em certa medida, o isolamento das comunidades do sertão nordestino com o resto do país pode ser sentido em fragmentos que representam o ideário político daquela comunidade. No episódio “A Vila” que nos dá uma visão geral de Buíque, localizada no interior de Pernambuco, o narrador descreve a classe que se pode dizer formadora de opinião, os letrados da cidade, e que possuíam alguma posse:

Debatiam-se Canudos, a revolta da armada, a abolição e a guerra do Paraguai como acontecimentos simultâneos. A república, no fim do segundo quadriênio, ainda não parecia definitivamente proclamada. Realmente não houvera mudanças na vila. (...) A política nacional era um romance que os meninos barbados folheavam, largavam, retomavam, deturpavam.

(Ramos, 2009: 54)

Nesse trecho, temos uma indicação formal de que se passa “no fim do segundo quadriênio”, ou seja, por volta de 1897. Como também indica que passavam ao largo daquela comunidade as modificações que naturalmente vinham acontecendo em diversas outras comunidades brasileiras da virada do século. Certos arcaísmos daquela sociedade formada em torno de uma igreja, uma delegacia de polícia e uma feira aos sábados provavelmente ainda remetiam a traços do período imperial, não tão dis-

¹ Estou baseando as reflexões que compõem essas notas a partir do texto de Lima (1998).

tante assim, e definia não só no âmbito público, mas também no privado, a estrutura social modelo.

Outro fato é o de que a autoridade eclesiástica da região tinha força para além de suas funções na igreja, e influía na política e demais assuntos da comunidade. Padre João Inácio, duas vezes autoridade, já que era sacerdote e de família de coronéis, compunha, junto com a polícia local, a autoridade máxima da vila. Tudo indica que o episódio que leva o nome do padre situou-se anos depois da Revolta da Vacina, ocorrida no Rio de Janeiro, como resistência a uma das medidas sanitaristas implantadas autoritariamente presidente Rodrigues Alves. Na vila, os habitantes não se deixavam vacinar pelos médicos, só obedeciam à figura despótica do padre, que conseguia aplicar ele mesmo a vacina contra a varíola.

Fato que chama muito atenção no capítulo “A Vila” é a composição formal do episódio. Para a descrição do lugarejo é tomada primeiramente a analogia com um corpo físico, já percebido por Wander Mello Miranda (1992) no estudo sobre o autor. A localidade é dividida em partes, que são identificadas como membros do corpo humano. A partir de então se dá outro tipo de descrição, que contempla as instituições e os habitantes divididos em grupos sociais, pautando a narrativa por sucessão de classes, estratificadas em algo como castas. A primeira mencionada se situa “nas virilhas”, ou seja, na parte que corresponde à virilidade e à força. É José Galvão o homem de maior prestígio do povoado, rico e possuidor de uma casa com acabamento em azulejos (herança da arquitetura portuguesa).

Sequencialmente, a estrutura formal da narrativa contempla a seguinte hierarquização: na figura do já mencionado José Galvão, o prestígio dos proprietários; os preceptores, na figura de D. Maria, professora particular; a igreja, com a descrição dos afazeres religiosos de padre João Inácio e de outros missionários que peregrinavam pelo sertão; os homens brancos e instruídos, definidos por indivíduos que “reuniam-se em torno dos balcões, discutiam política”, esses possuíam fazenda em que trabalhavam no tempo da safra; seguiam-se então os homens brancos não instruídos: “abaixo dessa classe andavam criaturas que não liam jornais”. Eram profissionais como barbeiros, pedreiros e alfaiates. Depois, segue a descrição dos que não possuíam “fazenda nem

ofício”, que quando não estavam presentes nas rodas não eram poupados de recriminações. Por fim, menciona as prostitutas, que apesar de não denominá-las diretamente, surge em indicações como moradoras de “áreas impróprias” e “mal afamadas”.

Divagações acerca dos que não possuíam “fazenda nem ofício”, na figura de Seu Afro, marcam a diferenciação de juízo de valor da criança e dos adultos. No texto aparece bem marcado a não compreensão, por parte da criança, do julgamento moral daqueles homens brancos e instruídos, que estava baseado em estruturas familiares patriarcais fechadas, como também num código de conduta que à criança, ainda livre das convenções sociais, não fazia sentido:

Esperantaram-me a desconsideração e a frieza que envolviam essas criaturas. Não me capacitava de que a moça bonita, cheirosa, engomada, fosse de qualquer maneira inferior à d. Águeda de seu Acrísio, magra e pontuda. Também me parecia injusto dar ao velho Quinca Epifânio, engelhado e faminto, mais valor que a seu Afro, robusto e alegre. O juízo dos homens era esquisito. Bem esquisito.

(Ramos, 2009: 58)

A par dessas reflexões é que continuo a pesquisa, ainda bastante aberta para questionamentos sobre a viabilidade das questões que apontei no início do texto. Se de fato é uma entrada produtiva para entender *Infância*, é necessário continuar a análise e interpretação da obra.

Bibliografia

- CANDIDO, Antonio (2006). *Ficção e confissão*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.
- LIMA, Nísia Trindade (1998). Missões civilizatórias da República e interpretação do Brasil. *Hist. cienc. saúde-Manguinhos* [online]. vol.5, pp. 163-193. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701998000400010&lng=en&nr=iso>. ISSN 0104-5970. doi: 10.1590/S0104-59701998000400010.

- MIRANDA, Wander Melo (1992). *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo; Belo Horizonte: Edusp: Editora UFMG.
- MORLEY, Helena (1998). *Minha Vida de Menina*. São Paulo: Companhia da Letras.
- RAMOS, Graciliano (2009). *Infância*. 44ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record.
- SCHWARZ, Roberto (2000). 4ª ed. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo; Duas cidades; Ed. 34.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2009). Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional. *Alea* [online]. vol.11, n.1 pp. 130-147. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2009000100011&lng=en&nrm=iso>. ISSN 1517-106X. doi: 10.1590/S1517-106X2009000100011.

**ALGUMAS NOTAS SOBRE
A ESCRITA DO CONFINAMENTO
EM *MEMÓRIAS DO CÁRCERE*,
DE GRACILIANO RAMOS**

Maria Rita Sigaud Soares Palmeira
FACAMP (Faculdades de Campinas/ São Paulo)

I.

A escrita a partir da clausura aparece como um tópos na tradição literária ocidental. O silêncio e a solidão costumemente associados a esse tipo de trabalho encontrariam nos ambientes fechados seu ambiente ideal¹. A experiência do encarceramento, no entanto, lança por terra qualquer idealização a respeito desse lugar. À clausura forçada, vista muitas vezes como espaço que reuniria condições de trabalho desejáveis², impõe-se a realidade carcerária, tão brutal como aniquiladora.

A prosa produzida na cadeia é feita a partir dos constrangimentos sofridos por quem está em reclusão, participando, forçadamente, de um ambiente fechado, de obrigatória proximidade física com outros homens. Uma prosa que surge do confinamento em grupo impõe-se como uma escrita que não pode escapar à dimensão coletiva do que narra, mas que pleiteia a especificidade em um ambiente sem aparente possibilida-

¹ Ver, particularmente, Victor Brombert (1975).

² Graciliano Ramos conta, em suas *Memórias do cárcere*, antes de ser de fato preso, mas quando já ouvia rumores de que sua detenção não tardaria: “A cadeia era o único lugar que me proporcionaria o mínimo de tranqüilidade necessária para corrigir o livro [*Angústia*]” (Ramos, 2002: 45, vol. 1). Essa percepção, evidentemente, se altera de todo quando Graciliano é levado à prisão.

de para isso. Arma-se daí uma escrita que reivindica em sua forma a tensão que a constitui.

Este texto procura refletir sobre o modo como a escrita de Graciliano Ramos nas suas *Memórias do cárcere* não conseguiria escapar a certa forma coerciva, própria às narrativas do cárcere. Parto, para tanto, de uma premissa – a de que os modos de sociabilidade do cárcere inscrevem-se na literatura produzida a partir daquele ambiente.

II.

Encarcerado por quase um ano – entre março de 1936 e janeiro de 1937 –, em razão de suas posições políticas, Graciliano Ramos intentava desde então tornar públicas as suas lembranças da prisão. Suas *Memórias do cárcere*, no entanto, só vêm a público no ano de sua morte, em 1953. Publicado postumamente pela família, o livro permaneceu inacabado.

Faltava apenas um capítulo a redigir, mas, já doente, Graciliano acabou adiando a tarefa. Teria narrado, contudo, à família no que consistiria a última seção de suas volumosas memórias, conforme esclarecimento do filho do escritor em nota:

Sensações da liberdade. A saída, uns restos de prisão a acompanhá-lo em ruas quase estranhas. (...) A claridade forte, o movimento grande o atordoavam. Entrou num café, e ao levantar-se arrastou os pés, como se ainda usasse tamancos. Havia perguntas que se repetiam e esperava as respostas com impaciência, olhando a valise. A mulher traria dinheiro bastante para o táxi? Aonde iriam? Como poderia viver?

(Ramos, 2002: 319)

No momento de seu encarceramento, Graciliano já havia publicado dois romances, *Caetés* (1933) e *São Bernardo* (1934), e finalizava *Angústia*, que publicaria em 1936. Preso, sem recursos, e com um editor interessado (José Olympio), cedeu à necessidade e deixou que o publicassem sem os cortes e revisões que, segundo relata em diversos momentos das *Memórias*, seriam necessários ao livro.

Apesar de sua consagração ter vindo, segundo Alfredo Bosi, um pouco mais tarde, “por volta dos fins da Guerra” (Bosi, 1982: 452), Graciliano era, em 1936, conhecido e reconhecido no Brasil³. É na condição de “escritor prisioneiro” (Antonio Candido, 1992: 55), para usar as palavras de Antonio Candido, que é levado de Maceió a Recife e de lá ao Rio de Janeiro.

Suas *Memórias do Cárcere* constroem-se no esforço de conferir dignidade àquela escrita que narra o que não se quer ver e, ao fazê-lo, não se deixar sucumbir à animalização que a prisão promove. Nesse empenho de manter-se íntegro, entrevê-se a necessidade imperiosa de narrar a experiência na prisão. A despeito das “cercas de arame” que delimitavam o “curral” em que vivia na Colônia Correcional da Ilha Grande, traço inenarrável – e nem de longe o único – da bestialização a que ele e seus companheiros estavam submetidos, Graciliano procura preservar, sempre que lhe é possível, a consciência de sua humanidade.

À guisa de exemplo, tomemos um trecho: Graciliano, a caminho da Colônia Correcional da Ilha Grande, revela-se tomado por duas sensações opostas no momento em que alimentaria.

Mastiguei o peixe, até que ele se transformou numa espécie de serragem, longo tempo estive a ruminar em vão. Afinal o espesso farelo me atravessou a garganta, arranhando-a como areia. Resisti à náusea, apertei os queixos, entortando a cara, retesando os músculos do pescoço. Talvez aquela fosse a minha última refeição

(Ramos, 2002: 43, vol. 2)

Nesse processo, parece estar reduzido a um movimento bestial (“ruminar”), embora não sucumba a ele (“em vão”; “náusea”; sensação de que aquilo não se daria o nome de comida – “areia”). Os pudores de homem livre e digno ainda aparecem na seqüência, quando se preocupa em limpar os dedos sujos de sal e gordura, e revela o receio de manchar a roupa.

³ Nesse sentido, importante destacar que seus companheiros de prisão eram também leitores de seus livros, conforme seu próprio relato: “Com um estremecimento de repugnância, vi Sérgio embrenhado na leitura de meu primeiro romance. Pelo amor de Deus não leia isso. É uma porcaria.” (Ramos, 2002: 225, vol. 1).

A relação com o alimento ganha espaço na narrativa. A sistemática recusa à comida parece ser, por um lado, um gesto suicida; por outro, garante-lhe a dignidade diante do prato abjeto, servido por aqueles que o querem fraco e desprovido de quaisquer desejos. O trato ambíguo com o alimento é também o que estabelece com a escrita. À decisão, nem sempre firme, de escrever as memórias que trazia daquele lugar corresponde um movimento igualmente vacilante de resistir à própria deterioração. A escrita tem nesse processo importância capital, como procurarei mostrar.

III.

O ato de escrever é merecedor da atenção de Graciliano ao longo de todo o livro. Embora redigida anos após sair da prisão, a narrativa procura preservar as sensações dos momentos diversos por que passou. No início, quando não dimensionava a extensão de seu encarceramento, acreditava que a cadeia seria o único lugar que lhe proporcionaria “o mínimo de tranquilidade necessária para corrigir o livro [*Angústia*]” (Ramos, 2002: 45, vol. 1). A expectativa inicial vai sendo minada à medida que percebe “a transformação que a cadeia nos impõe: a quebra da vontade” (Ramos, 2002: 54, vol. 1).

No primeiro capítulo, uma espécie de prefácio, discorre sobre a necessidade de escrever o livro e afirma que, apesar do esforço, não tem meios de ser exato ou de abarcar todos os momentos por que passou enquanto esteve preso⁴: “Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e me dão hoje impressão de realidade” (Ramos, 2002: 36, vol. 1).

A reminiscência, que aqui se apresenta falha, torna-se, ao longo do livro, ainda mais rarefeita, com os prolongados jejuns, com os deslocamentos insalubres, com a saúde debilitada: “Fechava-me,

⁴ Alfredo Bosi sugere isso em seu artigo “A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*”: “Nas *Memórias* o recorte do pormenor supõe a confissão honesta de que a totalização seria um ideal muito difícil de alcançar e talvez incompatível com os limites da testemunha” (Bosi, 2002: 229).

aturdia-me na composição. O espírito estava lúcido, mas era lucidez esquisita: percebia tipos, ocorrências, em fragmentos; quando se tratava de estabelecer relação, surgiam cortes, hiatos, falhas alarman-tes.” (Ramos, 2002: 169, vol. 1)

Ainda no capítulo inicial, Graciliano dedicara-se a tratar da suspensão da vontade de escrever: “De fato ele [*o nosso pequenino fascismo tupinambá*] não nos impediu escrever. Apenas nos suprimiu o desejo de entregar-nos a esse exercício” (Ramos, 2002: 34, vol. 1). E trata da exigência de narrar: “Quem dormiu no chão deve lembrar-se disto, impor-se disciplina, sentar-se em cadeiras duras, escrever em tábuas estreitas. Escreverá talvez asperezas, mas é delas que a vida é feita: inútil negá-las, contorná-las, envolvê-las em gaze.” (Ramos, 2002: 34).

O desejo de escrever um relato da prisão, muitas vezes, também arrefece, mas – conta-nos Graciliano – “apegava-me a ele, por não me ocorrer outro” (Ramos, 2002: 59, vol. 1). Percebe-se aqui algo que percorre as muitas páginas das *Memórias*: ainda que se admita sem ânimo para a escrita, porque lhe tiram as vontades na cadeia, o autor não abandona de todo o projeto, porque sabia que mantê-lo era fundamental para sua integridade.

A necessidade de narrar a vida na cadeia era sua, mas também dos outros presos políticos, que ansiavam para que se tornassem públicos os maus-tratos, sobretudo os sofridos na temida Ilha Grande, onde as autoridades diziam em alto e bom som que ali não havia “direito. Nenhum direito. (...) Vocês não vêm corrigir-se, estão ouvindo? Não vêm corrigir-se: vêm morrer” (Ramos, 2002: 69, vol. 2). Naquele ambiente, o projeto de escrever parecia a Graciliano ineqüívvel. Ao mesmo tempo, essa exigência surge como fundamental na manutenção de sua serenidade enquanto esteve preso:

Um volume sobre a Colônia, o livro que Medina esperava. Detinha-me nessa afirmação maquinal, embora considerasse o projeto irrealizável: nem queria ouvir falar em semelhante gênero de trabalho. Haviam-me no Pavilhão dado conselhos, mostrado a conveniência de narrar a vida na cadeia; a tarefa

imposta me esfriava, em horas de aborrecimento vinha-me a tentação de berrar que não tinha deveres, estava longe da terra e imbecilizado.

(Ramos, 2002: 35, vol. 2)

Se as condições de escrita já eram ruins, piorariam consideravelmente com sua chegada à Colônia Correccional, na Ilha Grande, onde, em péssimas condições, eram guardados juntos presos políticos e comuns. Uma vez lá, tomam-lhe os lápis e o bloco de papel.

Em seu *Ficção e Confissão*, Antonio Candido afirmava que “para Graciliano a experiência é condição da escrita” (Antonio Candido, 1992: 58). Natural, pois, que em um livro seu de memórias essa necessidade ganhasse relevo. À medida que o relato avança, o imperativo da experiência ocupa maior espaço narrativo. Já aqui se disse que, apesar das muitas notas feitas – e perdidas – durante a prisão, Graciliano compôs o livro anos depois de ter sido solto. Ainda assim, o narrador das *Memórias*, embora use o tempo pretérito, assume os episódios como se não os tivesse antes vivenciado, como se os vivenciasse naquele momento. Raros são os momentos em que se postergam revelações. Na maior parte do livro, o que se vê é um narrador solapado pelas ações.

Observemos um trecho em que critica *Usina* (1936), de José Lins do Rego, por ter seu dileto amigo pretendido escrever sobre a prisão sem jamais ter estado em espaço tão degradado:

O indivíduo livre não entende a *nossa* vida além das grades, as oscilações do caráter e da inteligência, desespero sem causa aparente, a covardia substituída por atos de coragem doida. Somos animais desequilibrados, fizeram-nos assim, deram-nos almas incompatíveis. Sentimos em demasia, e o pensamento já não existe: funciona e pára. Querem reduzir-nos a máquinas. Máquinas perras e sem azeite. Avançamos, recuamos – nem sabemos para onde nos levam. Zanguiei-me com José Lins. Por que se havia lançado àquilo? O admirável romancista precisava dormir no chão, passar fome, perder as unhas nas sindicâncias. *A cadeia*

não é um brinquedo literário. Obtemos informações lá fora, lemos em excesso, mas os autores que nos guiam não jejuaram, não sufocaram numa tábua suja, meio doidos. Raciocinam bem, tudo certo. Que adianta? Impossível conceber o sofrimento alheio se não sofremos. O começo do livro de José Lins [*Usina*] torturava-me. Quase desejei ver o meu amigo preso. Recusei a afirmação de que a presença dele não nos interessava. Se ele estivesse *conosco*, jogaria no papel com firmeza as nossas almas aflitas, a morte a pinçar, dias, meses, em porões, em cárceres úmidos

(Ramos, 2002: 215, vol. 2. Grifos meus)

O mesmo assunto e argumento aparecem em crônica de julho de 1937, sobre a publicação em jornal de *Porão*, de Newton Freitas, seu companheiro de prisão:

Seria ótimo que todos os romancistas do Brasil tivessem passado uns meses na Colônia Correcional de Dois Rios, houvessem conhecido as figuras admiráveis de Cubano e Gaúcho. Podem tomar isto como perversidade. Não é. Eu acharia bom que os meus melhores amigos demorassem um pouco naquele barracão medonho. É verdade que eles sofreriam bastante, mas talvez isto minorasse outras dores complicadas que eles inventam. Existe ali uma razoável amostra do inferno – e, em contato com ela, o ficcionista ganharia

(Ramos, 1994: 95)

Graciliano sugere que só se possa escrever sobre a “razoável amostra do inferno” se submetido a ela. Por um lado, essa perspectiva valoriza a experiência e a torna condicionante para a legitimação da escrita, por outro lado, trata-se de uma experiência não desejada porque implica sofrimento, cerceamento, solidão, perda da dignidade, fome etc. Poderíamos pensar, a partir do ensaio que Antonio Candido dedicou a Graciliano, que a experiência prisional do escritor é também o fortalecimento da humanização e retidão. Ao cobrar dos amigos romancistas a descida aos in-

fernos, faz-se leal a si mesmo e aos seus companheiros, fossem eles Nise da Silveira, a renomada psiquiatra e presa política como ele, ou Cubano e Gaúcho, os presos comuns com quem esteve na Ilha Grande e a quem se afeioou. Desse modo, consegue, apesar da animalização a que seus algozes tentam submetê-lo, conciliar nas *Memórias do cárcere*, como sugeriu Antonio Candido, a fidelidade a si mesmo e aos seus princípios.

Terminada a leitura de *Usina*, Graciliano decide transformar o seu exemplar do livro de José Lins do Rego em um caderno de autógrafos. Pedindo aos companheiros que assinassem ali, garantia, sem ferir as normas, a preservação da memória de seus nomes, o que, acreditava, contribuiria para a redação de seu relato. O peculiar aqui é, sobretudo, a transformação do volume em um caderno de assinaturas dos que *efetivamente* conheciam a prisão. Como se ali, sim, residisse a experiência, a sinalizar que a experiência-limite da prisão não pode ser falseada, nem mesmo pelos amigos.

A valorização da experiência faz parte do resgate da dignidade tantas vezes aludido nas *Memórias do cárcere*. Depois de submetido a um terrível processo de brutalização, ao se ver preso sem processo, sem acusações claras, sem interrogatório, jogado em porões imundos e celas infectas, exposto a toda sorte de humilhações, Graciliano precisava narrar a sua descida aos infernos para que pudesse sentir-se digno.

O contínuo espanto com o seu processo de embrutecimento não deixa de ser sinal de vitalidade:

Recebi as últimas notícias, enxerguei a liberdade muito longe, cada vez mais a distanciar-se de mim. Conservar-me-iam fora do mundo, sem processo; não me vexariam com interrogatórios nem ouviriam testemunhas. Segregação isenta de formalidades. Tínhamos chegado a isso, eliminavam-se as praxes, o simulacro de justiça, como se fôssemos selvagens.

(Ramos, 2002: 372, vol. 1)

Quando Graciliano escreve “como se fôssemos selvagens”, sinaliza que ainda não são selvagens, que ele não é um bruto. A escrita funciona assim como modo de resistir à aniquilação que lhes impunham e, nesse

sentido, é essencial para Graciliano firmar-se como homem, ainda que vilipendiado, e, ao mesmo tempo, pôr em suspeição as instituições que o mantinham cativo.

À medida que o relato das *Memórias* avança, o que se observa é o processo de degradação de Graciliano, a que ele tenta resistir das mais variadas formas, principalmente na busca da dignidade sua e também da sua lembrança. À escassez material, depois que lhe tomam os lápis e o bloco, une-se o esgotamento psíquico do escritor, que perde a fome, a vontade e a custo busca manter-se íntegro. Essa tentativa de inteireza reside, como sugeriram Antonio Candido e Alfredo Bosi nos artigos citados, na própria escrita das memórias e no modo como as constrói.

Observemos essas primeiras impressões da chegada à prisão no Rio de Janeiro, depois da terrível viagem no porão de uma embarcação: “Bem. Agora nos personalizavam. Tínhamos sido aglomeração confusa de bichos anônimos e pequenos, aparentemente iguais, como ratos. Decidiam, em meia dúzia de quesitos, diferenciar-nos” (Ramos, 2002: 192, vol. 1). Graciliano admite que ele e os demais presos haviam sido tratados como animais, como admite também que o que se ensaiava então era um disparate – tentar personalizá-los com alguns poucos quesitos. Recusa a um só tempo o tratamento animalizante como o supostamente humano e ao fazê-lo singulariza-se.

Sobre a cela, afirma:

(...) Exposição humilhante era a sórdida latrina, completamente visível. Sobre o vaso imundo havia uma torneira; recorreríamos a ela para lavar as mãos e o rosto, escovar os dentes. As dejeções seriam feitas em público. A ausência de porta, de simples cortina, só se explicava por um intuito claro da ordem: vilipendiar os hóspedes. Nem cadeiras, nem bancos, inteiro desconforto, o aviltamento por fim, a indignidade. Alguém teve idéia feliz: conseguiu prender uma coberta em frente à coisa suja, poupou-nos a visão torpe. Isso nos deu alívio: já não precisávamos fingir o impudor e o sossego de animais

(Ramos, 2002: 198, vol. 1)

A exposição, embora “humilhante”, precisa ser narrada, até mesmo de modo abjeto. Esse modo de construir as suas memórias é revelador de certa ambivalência: expõe a tentativa do Estado de rebaixá-lo – o que não é, em princípio, matéria digna em si e poderia vexá-lo –, mas ao narrar sem escamotear os detalhes sórdidos de sua descida aos infernos, revela a busca pela dignidade. Assim, a um só tempo, revela-se *um bruto e um homem* – a marca que perseguiria também os protagonistas de seus romances como Paulo Honório e Fabiano.

Na Colônia Correcional, depois da agressão infligida por um funcionário a um preso, sem que alguém esboçasse reação, comenta:

Também me comportara com essa horrível indiferença, como se assistisse a uma cena comum. Éramos frangalhos; éramos fontes secas; éramos desgraçados egoístas cheios de pavor. *Tinham-nos reduzido a isso*. Qual a razão daquela ferocidade? A cabeça fervia-me; as dores no pé da barriga tornavam difícil a posição vertical: debalde tentava apumar-me, inclinava-me para a direita. Precisava descansar. Já nem me importava saber a causa da sevícia imprevista. Falta ligeira: algum descuido, gesto involuntário, cochicho a perturbar o silêncio. *Estávamos reduzidos àquilo*. Derreava-me tanto que julguei perder o equilíbrio, estender-me na terra. O cafuzo viria levantar-me com a biqueira do sapato. *Estávamos reduzidos a isso*

(Ramos, 2002: 67, vol. 2. Grifos meus⁵)

⁵ As sensações evocadas aqui são muito semelhantes às narradas por Primo Levi diante do enforcamento de outro prisioneiro em *É isto um homem*: “Eu desejaria poder contar que entre nós, vil rebanho, levantou-se uma voz, um sussurro, um sinal de assentimento. Não, não houve nada. Continuamos de pé, encurvados e cinzentos, cabisbaixos, não nos descobrimos a não ser quando o alemão mandou. (...) Destruir o homem é difícil, quase tanto como criá-lo: custou, levou tempo, mas vocês, alemães, conseguiram. Aqui estamos, dóceis sob o seu olhar; de nós, vocês não têm mais nada a temer. Nem atos de revolta, nem palavras de desafio, nem um olhar de julgamento” (Primo Levi, 1988: 151-152).

Graciliano reconhece a covardia, mas, ao reconhecê-la, não deixa escapar por completo a dignidade, não se deixa de fato reduzir *a algo*. Ao contrário, ao relatar em minúcia a própria pusilanimidade naquele episódio, resiste à degradação. Esse movimento que percorre as *Memórias* inscreve-as em forma narrativa própria à experiência do confinamento.

Mais adiante, comenta a dificuldade de sustentar a dignidade quando o que está em jogo é a própria sobrevivência. Aqui também se percebe a ambigüidade severa do escritor, que assume a sua condição, argumentando que o “dever principal é existir”, mas se confessa pouco à vontade nela:

É estranho um indivíduo perceber que não tem meio de ser digno. Mas relutava em convencer-me disto, não via a exigência de comportamentos diversos em condições diversas. Com efeito, lá dentro os melindres de consciência embotam-se, alteram-se os valores morais – e o nosso dever principal é existir

(Ramos, 2002: 139, vol. 2)

Com o correr da narrativa, em muitos momentos, Graciliano assume a primeira pessoa do plural, notadamente quando trata de sensações que reconhece como coletivas. A isso provavelmente se deve não só a sua recusa idiossincrática do “eu” (“pronomezinho irritante”, como refere em célebre expressão no primeiro capítulo), como também a introjeção da cadeia no discurso, o que implica, entre outras coisas, não esquecer a dimensão coletiva da narrativa.

Também recorrendo ao emprego do “nós”, descreve a tentativa do Estado de aniquilá-los. Na Colônia da Ilha Grande, presos em um curral, sem processo, sem direitos, prontos a morrer. Estavam ali para o abate. Eram criaturas sem nome, que viviam como bichos: “Novecentos *homens num curral* de arame. Pensei na estridência, nos arrepios de Tamanduá: ‘Bichos, vivíamos como bichos’. A grade tinha ficado aberta. Além dela passavam *criaturas* meio nuas, varrendo a prisão” (Ramos, 2002: 71, vol. 2, grifos meus).

Quando Cubano, seu companheiro de cela, preso comum, tenta forçá-lo a comer, sob fortes protestos do escritor, inapetente diante da comida que descreve como repulsiva, comenta:

Na desordem, mexendo-me ao acaso, via-me forçado a achar razoável o disparate: o homem recorria à violência com o intuito de prestar-me favor, e admiti que não podia comportar-se de outro modo. Tinha um coração humano, sem dúvida, mas adquirira hábitos de animal. Enfim todos nos animalizávamos depressa. O rumor dos ventres à noite, a horrível imundície, as cenas ignóbeis na latrina já não nos faziam mosca. Rixas de quando em quando, sem motivo aparente; soldados ébrios a desmandar-se em coações e injúrias. Essas coisas a princípio me abalavam; tornaram-se depois *quase* naturais. E via-me agora embrulhado num pugilato

(Ramos, 2002: 147-148, vol. 2. Grifo meu)

Reconhece as boas razões de Cubano, ainda que aponte para o embrutecimento dos meios de colocá-las em prática, fruto – diz ele – da desumanização que todos ali sofriam: presos políticos e presos comuns. No final, resguarda-se da animalização completa, com o emprego de “quase”: ele ainda não havia naturalizado aquelas “coisas”, embora todos – inclusive ele – se embruteassem rapidamente.

Quando, finalmente, deixa a Colônia, resolve desafiar o diretor, cobrando-lhe uma carteira furtada no momento de seu ingresso. Ele mesmo coloca em dúvida aquele apego ao que aparentemente seria uma tolice:

Depois de viver naquela miséria, sem alimentos, sem banho, encurralado como bicho, sugado por mosquitos e piolhos, resguardando-me com trapos sujos de hemoptises, ocupar-me assim de um prejuízo insignificante era absurdo. Ao entrar na Casa de Detenção, agarrara-me a um frasco de iodo quase vazio que me queriam tomar, defendera-o com vigor, mostrando uma unha já cicatrizada; conse-

guira salvá-lo e jogara-o no lixo, pois não me servia para nada. Qual seria o motivo dessa obstinação, agora repetida? Julgo que o meu intuito, embora indeciso, era reaver uma personalidade que se diluíra em meio abjeto.

(Ramos, 2002: 157, vol. 2)

Nesse movimento de agarrar-se às pequenas coisas em busca da dignidade, diante da perspectiva de saída da Colônia, recobra os antigos nojos: “Na cama exposta, vizinha à grade, o vento me alfinetava as orelhas. Mas um nojo desconhecido me impedia usar os molambos sujos de hemoptises. Adormeci descoberto” (Ramos, 2002: 162, vol. 2). Eram, contudo, os mesmos “molambos” que vinha usando havia tempos.

O trato com a roupa, ao chegar, egresso da terrível Ilha Grande, à Sala da Capela, na Casa de Correção do Rio de Janeiro, onde estavam aprisionados os conspiradores “intelectuais e burgueses”, revela-se também um modo de recuperar a dignidade perdida na Colônia:

Obtive um pedaço de madeira. E com ele e barbante compus uma espécie de cabide, onde estirei a calça e o paletó amarrotado. Alguém me emprestou uma escova. Esfreguei os panos devagar, pendurei-os a um prego. Mande lavar a roupa branca. E dediquei-me a limpar os sapatos, dar-lhes aparência razoável

(Ramos, 2002: 197, vol. 2)

Assim como a fome repentina:

Espantava-me o horrível apetite, depois da longa inapetência, e desgostava-me não conseguir moderá-lo. Portava-me como selvagem, mastigava sem descontinuar e envergonhava-me de estar causando impressão deplorável (...). A esquisita avidez viera de golpe. Esforçava-me por adivinhar a causa dela, e isto era o único sinal de inteligência que ainda havia em mim. Bicho faminto, surdo, mudo

(Ramos, 2002: 192, vol. 2)

Quando a liberdade parece mais próxima, assusta-se, embora julgue indispensável buscá-la: “Não podia encerrar-me no pessimismo; indispensável regressar à humanidade, fiar-me nela; impossível satisfazer-me com partículas de humanidade, poeira” (Ramos, 2002: 298, vol. 2).

IV.

As *Memórias do cárcere* parecem construídas em forma ambivalente: quando o narrador revela-se despojado de quaisquer traços de humanidade, está, pela escrita – e a um só tempo –, reivindicando-os. Trata-se de movimento narrativo próprio à escrita produzida no confinamento.

A sociabilidade do cárcere supõe um entrelaçamento do que é possível chamar de condutas e dos valores prisionais, mas que, para existir, dependem da expectativa de “estar-fora” daquele ambiente. Na formulação se Erving Goffman:

Para o internado, o sentido completo de estar “dentro” não existe independentemente do sentido específico que para ele tem “sair” ou “ir para fora”. (...) [*as instituições totais*] Criam e mantêm um tipo específico de tensão entre o mundo doméstico e o mundo institucional, e usam essa tensão persistente como uma força estratégica no controle de homens

(Goffman, 1974: 23-24)

Na escrita das suas memórias do cárcere, Graciliano mostra, de modo bastante particular, a ambivalência própria à condição de encarcerado: quando se revela rebaixado à condição vil de animal, faz da escrita um meio de tentativa de transformá-la. Nesse sentido, oscila entre a degradação do estar-presos e a aposta nos valores humanistas, que só podem existir fora dali.

Bibliografia citada

- ANTONIO CANDIDO (1992). *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*, Rio de Janeiro: Ed. 34.
- BOSI, Alfredo (1982). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- ____ (2002). “A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*”. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BROMBERT, Victor (1975). *La prison romantique: essai sur l’imaginaire*. Paris: Librairie José Corti.
- GOFFMAN, Erving (1974). *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva.
- LEVI, Primo (1988). *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Rocco.
- RAMOS, Graciliano (2002). *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2 vols.
- ____ (1994). *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record.
- ____ (2006). *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record.
- ____ (2008). *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record.

**VOZ DE CRIATURA:
A ESCUTA DE CHEFE ZEQUIEL, EM *BURITI*,
DE GUIMARÃES ROSA**

Erich Soares Nogueira
Universidade Estadual de Campinas
Bolsista de Doutorado - CNPq

Ler as obras de Guimarães Rosa é, antes de tudo, disponibilizar-se para a escuta. No sertão rosiano, emanam vozes de fronteiras impensadas: vozes de uma natureza indevassável, cujos sons desafiam a compreensão que os personagens possam ter do meio em que vivem; vozes de sertanejos dominados por algo como o sem sentido da loucura, mas que quase sempre revelam alguns dos tantos mistérios guardados no sertão; vozes e silêncios que vêm de Deus ou do demo; vozes de contadores que tocam num passado mítico, trazendo estórias e cantigas que sustentam e renovam a vida sertaneja. Para o leitor de Guimarães Rosa, a escuta dessas vozes é sempre acompanhada por um contínuo estranhamento. É comum, mesmo para brasileiros que conheçam a geografia que serviu de base para a obra do escritor, iniciarmos os seus livros com a sensação de quem pisa em território estrangeiro e, por vezes, perigoso.

Este artigo pretende trabalhar com a noção de “voz” — ou, mais precisamente, com o conceito de vocalidade, como veremos — como tentativa de analisar o vigoroso universo sonoro com que Rosa desafia as fronteiras do sentido e da linguagem em *Buriti*, novela do livro *Noites do Sertão*.

De modo ainda bastante geral, pode-se afirmar que, por toda a obra de Rosa, uma *presença vocal* é conscientemente trabalhada e compreendida (para sermos didáticos) três níveis de seu discurso literário. O primei-

ro deles é, certamente, o nível estilístico, até certo ponto abordado pela crítica, que, desde *Sagarana* (1946), viu-se desafiada por uma *fala sertaneja* cuja representação literária extrapolava qualquer outra experimentação de linguagem no campo do regionalismo brasileiro. O segundo nível é o da enunciação narrativa, isto é, o das diferentes situações a partir das quais os vários narradores rosianos enunciam suas histórias. Em maior ou menor grau, essas configurações potencializam a percepção do texto como *voz*. Temos, por exemplo, a estruturação dialógica do grande romance rosiano, *Grande Sertão: Veredas*, ou a típica narração vocalizada dos tantos contadores de histórias de sua obra. O terceiro nível é temático e se refere aos diferentes usos que se fazem da voz e aos valores simbólicos a ela atribuídos em contextos ficcionais específicos.

Antes de trabalharmos mais demoradamente com *Buriti*, abordaremos um breve trecho do conto *Meu tio o Iauaretê*, do livro *Estas histórias*, para exemplificar, sucintamente, esses aspectos.

Em *Meu tio o Iauaretê*, um caçador de onças (um onceiro), filho de uma índia e um homem branco, conta a um viajante a história de sua especial relação com as onças da densa mata que rodeia e isola os dois personagens. Não ouvimos a voz do visitante, mas somente a do narrador, num esquema de enunciação narrativa semelhante ao de *Grande Sertão: veredas*, já definido por Roberto Schwarz (1981: 38) como “um monólogo inserto em situação dialógica”. Essa configuração narrativa, ao colocar o leitor na mesma posição de *escuta* do visitante, tende a deslocar a predominante operação visual que costumeiramente comanda a leitura para uma operação em que a voz ganha notadamente maior relevo sensorio. Se a mata já representa um perigo para o viajante, outro maior se insinua: a voz do onceiro vai sendo aos poucos invadida por uma voz animal – marcada por ruídos sem sentido — que aos poucos domina e transforma a linguagem do texto literário. Entende-se, justamente por via desse trabalho estilístico, que o onceiro sofre uma metamorfose. Por fim, numa sequência rápida, desenhada quase que somente por um fluxo sonoro, ouvimos o caçador transformar-se em onça e ser morto, a tiro, pelo viajante. O trecho final do conto é um pedido de clemência do onceiro: “Eu – Macuncozo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém...

Heeé!... Hé... Aar-rrā... Cê me arrhoôu... Remuaci... Reiuçàanacé... Ara-
aã... Uhm... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê...” (Rosa, 1995: 852, vol. 2).

Esses sons foram ouvidos pelo poeta e crítico Haroldo de Campos (1983: 577) como “um rugido e um estertor”; portanto, como expressão de uma voz animal, à qual não se consegue atribuir um sentido claro. Suzi Sperber, estudiosa da obra de Guimarães Rosa, identificou, por sua vez, uma série de elementos da língua tupi-guarani incorporados nesse grito final do homem-onça e conseguiu atribuir um sentido bastante completo a essa cadeia sonora: “Sim. Saudação. Eu. Você me fez cair-nascer. Você se ofendeu. Deve de ser matar índio. Saudação. Oh Oh não. Oh. Oh. Sim sim sim sim. Sim sim sim sim sim” (Sperber, 1992: 94). Parece-nos, no entanto, que o interesse de Guimarães Rosa é, precisamente, fazer sua linguagem oscilar nesse lugar fronteiro e enigmático entre uma voz que ainda se segura à ordem do humano — ou seja, à qual ainda se consegue atribuir o *sentido* de pedido de clemência — e uma voz que resvala no *não-sentido* dos ruídos de uma onça. Rosa assim obriga seus leitores, uma vez mais, a lidar com uma escrita que, para garantir sua força poética, busca estruturas léxicas e sintáticas em que ocorra uma *abertura da significação* (cf. Sperber, 1982). Em *Meu tio o Iauaretê*, essa marca do estilo rosiano chega a seu limite: ouvimos uma linguagem que, em seu *dever* em voz (neste caso, em voz animal), corre o risco de ser, ela mesma, devorada pelo que há de selvagem no universo rosiano.

Em seus aspectos temáticos, o conto *Meu tio o Iauaretê* suscitou, por meio dessa voz entre a ordem do humano e a do animal, discussões variadas. Haroldo de Campos foca a questão da “metamorfose”, explicitada pelo “linguajar” de onça, o “jaguanhenhém”, e pelo seu “fungar” e “resbunar” na fala do onzeiro. Suzi Sperber, ao destacar todo o material da língua tupi que compõe essa voz, mostra como Guimarães Rosa “consegue deixar de falar *sobre* o índio (...) para *dar voz ao* índio” (Sperber, 1992: 93). Ettore Finazzi-Agrò (2008), por sua vez, estabelece importantes relações entre voz, linguagem e morte, compreendendo como, “de dentro dessa voz” quase caótica de uma criatura, a linguagem rosiana tenta dizer o indizível: o testemunho da experiência da própria morte.

Para fechar essa breve introdução, gostaríamos ainda de diferenciar a noção de voz, ou melhor, de *vocalidade* da noção de *oralidade*. De acor-

do com Paul Zumthor (1997), os estudos de “oralidade” privilegiam a voz como “portadora” da linguagem; portanto, como mero veículo de transmissão de uma linguagem que seria, ela somente, responsável por criar uma rede de significações. Os estudos de “vocalidade” privilegiam o que é *próprio* da voz: aquilo que nela *excede* a linguagem e é capaz não só de desestabilizar as significações mais ou menos normatizadas que veicula, mas de instaurar-se no “circuito semântico”. Como também nos esclarece Bologna (2000: 90): “La produzione del discorso è perciò farcita di uno stratto di vocalità impropria, non-discorsiva, né direttamente significativa, ma ugualmente inserita nel circuito semantico.”

Apesar de não nos estendermos teoricamente nesse ponto, percebe-se, na rápida exposição sobre *Meu tio o Iauaretê*, que lidamos com uma questão especificamente literária: a de uma *vocalidade* produzida *pela* linguagem, ou melhor, pelo trabalho estilístico rosiano, que deseja sempre levar a linguagem para além de si mesma e, para isso, tem como um de seus recursos potencializar-se como *experiência vocal*.

Trabalhemos com a novela *Buriti*, acompanhando a trajetória da personagem Chefe Zequiel, cuja capacidade auditiva extrapola os limites humanos. Interessa-nos, de início, lembrar algo facilmente perceptível para quem se põe a ouvir o texto rosiano: as vozes escutadas em Rosa não são somente de onças, mas de toda uma profusão de elementos da natureza sertaneja. Apontada pela crítica literária desde *Sagarana*, essa “voz da natureza” envolve tanto uma rica documentação/criação de sons do Sertão (por meio de onomatopéias, por exemplo) quanto a invenção sonora feita no interior da própria experimentação literária, para além de qualquer intenção documental. Em *Buriti*, esses diferentes aspectos se destacam justamente por conta de Chefe Zequiel, personagem que apresenta uma assustadora hipersensibilidade auditiva e é completamente invadido por todos os rumores da noite: “homem que chamava os segredos da noite para dentro de seus ouvidos” (Rosa, 1995: 880, vol.1)¹; “O senhor ouve o orvalho serenar. E umas plantas dão estalos” (p. 906); “Como o Chefe ouvia, ouvia tudo, condenado” (p. 886). A palavra de Guimarães Rosa, colada à

¹ Todas as citações de *Buriti* estão no volume 1 da *Ficção completa* de Guimarães Rosa (1995), citada na bibliografia. Por serem muitas as citações, utilizaremos somente a numeração de página, como é de praxe.

descabida percepção sensorial da personagem, obriga-nos continuamente a fazer uma leitura corpo a corpo com um texto também hipersensorial.

Na verdade, a novela é marcadamente auditiva também para as outras personagens e para o leitor: “O certo, que todos ficavam escutando o corpo de noturno rumor, descobrindo os seres que formavam. Era uma necessidade. O sertão é de noite.” (p. 864). No entanto, para essas personagens, a experiência de escuta não transborda os limites do humano: Liodoro, Lalinha, Glória e Maria Behú, que vivem na fazenda do Buriti Bom, percebem somente aquilo que lhes cabe e é suportável.

Já na abertura da narrativa, Miguel, um veterinário que segue para o Buriti Bom, e os caçadores que o acompanham já percebem a sonoridade que ganha corpo e os rodeia: “(...) Miguel e o rapaz comeram seu farnel, já no sufusco e tempo fresco, já anoitecendo, enquanto ouviam o cucubo da coruja e o regougo da raposinha. Entrementes ocorria também o vozejo crocaz do socó: — *Cró, cró, cró...* — membranoso.” (p. 863). Não citaremos aqui a longa sequência que abre a novela, mas queremos salientar que a tentativa de Miguel e dos caçadores é a de identificar, em cada som noturno, o elemento da natureza que o produziu. Identificam-se, no trecho, o socó e a coruja. Mais do que descrever a natureza, o mapeamento dos sons com as referências dadas pelo conhecimento sertanejo — ou seja, com a atribuição de um sentido — já representa a humana tentativa de lidar com a vertigem sonora das noites do sertão. Nos trechos abaixo, ficam inclusive sinalizados o perigo de nela imergir:

Não dilatava, bastando a gente guardar um pouco o silêncio, e o confuso de sons rodeava, tomava conta.

(p. 863. Grifo nosso)

Da treva, longe submúsica, um daqueles acreditava perceber também, por trás do geral dos grilos, os curiangos, os sapos, o último canto das saracuras e o belo pio do nhambu.

(p. 863. Grifo nosso)

Com pouco, estava-se num centro, no meio de um mar todo. — “A gente pode aprender sempre mais, por prática”

— disse o primeiro caçador. Discorria da dificuldade em separarem-se sons, de seu amontôo contínuo.
(p. 864. Grifo nosso)

Quanto ao Chefe Zequiel, apesar de ele ser constantemente qualificado como um bobo atormentado, um insone com mania de perseguição, e de ser um personagem à margem das figuras centrais do romance — Iô Liodoro, Lalinha, Glória e Miguel —, ele tem, a nosso ver, uma função importante em *Buriti*, pouco anotada e desenvolvida pela crítica. Essa função vem referida somente em três passagens:

O que era próximo e um, era a treva falando nos campos. Aquela hora, noutra margem da noite, o Chefe Zequiel se incumbia de escrutar, deitado numa esteira, no assoalho do moinho, como uma sentinela?
(p. 886. Grifo nosso)

Essas vantagens Maria da Glória interpretava e esclarecia, ela apresentava o Chefe Zequiel como se ele fosse um talento da fazenda, com que o Buriti Bom pudesse contar — nos portais da noite, sentinela posta.
(p. 935-36)

Como surpreender, adivinhar, por detrás do silêncio, cada grão de som? O Chefe, o Chefe alucinado, espavorido, de atalaia no moinho, o Chefe Zequiel, que os ruídos da noite dimidiava, (...) ²
(p. 969. Grifo nosso)

Ora, o termo “sentinela” nos sugere que a vigília da personagem é a vigia de um “Chefe”, cujo poder está em proteger o Buriti Bom dos perigos da

² Vale anotar que o nome da personagem remete ao profeta bíblico Ezequiel, escolhido pelo Senhor para ser uma sentinela: “A ti, pois, ó filho do homem, te constituí por atalaia sobre a casa de Israel; tu, pois, ouvirás a palavra da minha boca e lhe darás aviso da minha parte.” (Bíblia Sagrada, Ezequiel, 33:7).

noite. Ao exercer essa proteção, é fundamental para os moradores que ela seja elaborada pela linguagem: o Chefe relata para as pessoas da casa o que ouvira e, assim, permite que todos conheçam o corpo noturno do Sertão, que se nega a ouvidos comuns. Zequiél como que *ilumina*, por via de suas histórias, a escuridão sertaneja: “— Senhor verá: ele descreve tudo o que diz que divulgou de noite — o senhor pedindo perguntando. *Historia muito. Eh, ele pinta o preto de branco...*” (p. 893. Grifo nosso); “(...) para ele a noite é um estudo terrível. (...) O que o Chefe devassou, assim, encheria livros.” (p. 869).

Perceba-se que essa tentativa de reposta aos domínios da noite pelo domínio da linguagem e do conhecimento corresponde, em sua devida medida, ao que vemos desde as primeiras páginas do texto, quando Miguel e os caçadores se aproximam do Buriti Bom. No caso do Chefe, porém, essa tentativa não é barreira eficaz que lhe garanta proteção. Primeiramente, porque o mundo escutado pela personagem é de uma voracidade assustadora: a noite e a mata põem em movimento forças noturnas bastante primitivas, marcadas pela violência e representadas pela devoração feroz entre os animais do sertão.

Bem mais potente que os poucos recursos do Chefe, a noite é que o aprisiona no *meio do redemunho* de antas que riem assoviando, de latidos que se abrem como “manchas de fogo”, do grito do urutau “encantado de gente”, como de homem ou mulher sendo mortos, com “queixas extremas” (p. 886), de frutas podres que despencam, de formigas que picam folhas, de diferentes uivos de ventos que carregam perigosas corujas, de cobras que espreitam, de minhocas que vasculham a terra e de todas as vozes que espantam o sono do Chefe e criam-lhe um medo crescente: o do iminente ataque da “morma”, figura que vem para matá-lo.

Importante destacar uma breve passagem que, segundo explicação de Guimarães Rosa ao tradutor italiano Edoardo Bizarri, compõe o ataque da coruja a uma presa e a devoração do bicho. O fato é que Rosa escolheu utilizar um procedimento lingüístico cujo efeito, note-se, equivale ao daquela fala ou daquele grito do onça, próxima ao momento de sua morte, em *Meu tio o Iauaretê*. Ouvimos, mais uma vez, a selvageria que a *voz da linguagem* rosiana precisa às vezes

alcançar: “A noite é cheia de imundícies. A coruja desfecha os olhos. Agadanha com possança. E ãe e rõe, ucru, de ío a úo, virge-minha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira... Avougo.” (p. 907).

Não só a linguagem parece desfazer-se na noite. Para o Chefe, também não há mais configuração possível de um espaço, isto é, de um limite para a sua escuta — “O Chefe, ele escuta, de escarafuncho. Trás noite, trás noite, *o mundo perdeu as paredes*.” (p. 901. Grifo nosso) —, e a noção de tempo só não se perde completamente porque o personagem se ampara num som que remete a alguma ordenação humana que ainda lhe resta: o compasso regulado, como um relógio, de um monjolo — “O monjolo é humano, reproduz a vontade de quem o fez e de quem o botou para trabalhar as arrobas de arroz” (p. 868-69); “O barulhinho do monjolo cumpre um prazo regulado. Ele tem surdina e rotina” (p. 905); “O Chefe Zequieli mede o curto do tempo pelo monjolo” (p. 906).

O mergulho na voz de uma natureza voraz já seria suficiente para trazer a todos, inclusive a nós, leitores, o mundo perigoso do sertão. Mas Guimarães Rosa vai além. Até este momento de nossa leitura, o Chefe, mesmo que não consiga abarcar toda torrente de signos sonoros que lhe chegam e mal sobreviva a seu inferno, ainda compreende esses signos e tenta relatá-los. Identificam-se o lobo, o socó, a coruja, a garça, a cobra etc. A questão se complica quando, nesse universo sonoro, a personagem passa a captar estranhos rumores que escapam à mera referência e, de forma quase delirante, são figurados pela imaginação de Zequieli:

Homem quiser dormir, é como ter vertigem. Essa que revém, em volta, é a morma. Sobe no vaporoso. — Desconjuro! Tem formas de barulhos que ninguém nunca ouviu, não se sabe relatar. O Chefe guarda todos eles na cabeça, conforme não quis.

(p. 906)

Só o sururo... Chuagem, o cru, a renho... Forma bichos que não existem. De usos, — as criaturas estão fazendo corujas.

Dessoro d'água, caras mortas. Quereréu... Ompõe omponho...
No que que é, bichos de todos malignos formatos.

(p. 907)

Sublinhe-se que o Chefe não ouve animais que emitem seus sons, identificando-os, mas “formas de barulhos” que “não se sabe relatar”, a partir das quais se figuram “bichos que não existem”, “bichos de todos malignos formatos”. De fato, em algumas passagens de *Buriti*, mesmo as imagens que porventura ainda remetam a entes da natureza parecem ganhar ares de estranhas criaturas. Existem seres “sem caras” que se encostam no brejo; um urutau com “olhos de enxofre”; uma coruja que mia, “gossamenta”; uma “vaca fora de todo dono, que tem os queixos de ouro e ferro e uns restos pretos de mortalha nos cornos dos chifres” (p. 956); a “baba luã”, que tem “de se passear por cima de imundícies de esterco e terra de cemitério” (p. 956-57). Manifestam-se, nessas figurações, bordas ainda insondadas das noites do sertão, cujas vozes parecem aos poucos impelir o Chefe Zequiél para as instâncias do mal. Como sugere uma passagem de *Buriti*: “Caminhando, no vau da noite, se chega até na beira do Inferno.” (p. 888).

Os relatos quase sempre agônicos do Chefe, a sentinela da noite, derivam desse esforço de dizer algo que ele capta na vertigem sonora da noite, mas que continuamente se lança para a ordem do indizível:

Bastava notar-se-lhe a descrença de olhos, o tom, o afadigado insistir com ele, contando de tudo, como que procurava exprimir alguma outra coisa, muito acima de seu poder de discernir e abarcar. Como se ele tivesse descoberto alguma matéria enorme de conteúdo e significação, que não coubesse toda em sua fraca cabeça, e todas as inteiras noites não lhe bastavam para perseguir o entendimento daquilo.

(p. 936)

Por isso, será importante analisar uma série de formas encontradas pela personagem para se referir ao que o apavora, a esse lugar difícil de atribuir um sentido. Um dos termos mais usados, no decorrer de toda a nar-

rativa, é “a coisa”. O termo aparece pela primeira vez nesse sentido na seguinte passagem:

E quem? O que vinha: o bicho da noite, o inimigo. Como era o ‘inimigo’, ô Chefe? – ‘Vai ver, *é uma coisa, que não é coisa*. Roda por aí tudo. Se a gente dormindo, ela tira as forças da gente... Vem, mata. É uma coisa muito ligeira esvoaçada, e que não fala, mas com voz de criatura...’

(p. 895. Grifo nosso)

Poderíamos afirmar, é claro, que a expressão “é uma coisa, que não é coisa” mostra a grande dificuldade de se dizer quem é o “inimigo”, como se o Chefe titubeasse nessa tentativa, dizendo algo e se desdizendo em seguida. Ou, ainda, a expressão serviria para indicar que não se trata propriamente de uma coisa, mas de uma criatura (como será a “morma”). No entanto, se isolada a expressão, ela traz, por si só, algo de extraordinário. A nosso ver, ela é uma definição exemplar do que apavora o Chefe. Primeiramente, se Rosa ficasse na mera declaração “é uma *coisa*”, esse termo — mesmo que aponte para algo absolutamente genérico que não se pode definir — é, ainda assim, um modo de *dizer* o inimigo. Ou melhor: a palavra “coisa”, justamente por sua abertura absoluta de sentido, seria suficiente, digamos, para apontar para a “coisa” que o Chefe escuta, abarcando-a e expressando-a no corpo da linguagem. E, de fato, no texto de *Buriti*, essa palavra é bastante repetida e ganha, assim, força poética. No próprio trecho o temos: “É uma *coisa* muito ligeira esvoaçada (...)”. Ao se agregar, porém, a essa afirmação a sua própria negação — “é uma coisa, *que não é coisa*” —, a expressão usada pelo Chefe torna-se mais assustadora. Isso porque a *negação* esvazia, num único golpe, a vislumbra da possibilidade de o significante “coisa” representar aquilo que é a ameaça. Mais que ilógica, a expressão consegue cavar uma espécie de vazio onde a linguagem tenta avançar, mas não consegue. Perceba-se que, anteriormente à própria figuração de uma “voz de criatura”, o Chefe alude a esse lugar que *nunca se deixa constituir* efetivamente como um *lugar feio de linguagem*, mesmo que se possa sugerir a sua existência.

Esse lugar, em *Buriti*, parece ser o lugar do Mal, esse fundo oco do sertão que ecoa nos ouvidos do Chefe, e cuja primeira revelação dá-se

efetivamente *como voz*, ou melhor, como “coisa muito ligeira esvoaçada, e que não fala, mas com voz de criatura...”. Essa criatura ganha, em sequência, o nome de “morma”: “Evém, vem: é coisa. A morma. Mulher que pariu uma coruja” (p. 906). Ora, guardadas algumas diferenças, percebe-se que lidamos, como em *Meu tio o Iauaretê*, com uma “voz de criatura” que, como nos indica o texto, não se configura como uma “fala” (portanto, não se coloca na ordem do humano); porém, ao mesmo tempo, é caracterizada por uma forma humana — uma mulher —, estranhamente ambígua, pois capaz de parir uma coruja, animal noturno ligado aos presságios da morte.

Sentindo sua força vital esvair-se na espera agônica do ataque dessa figura monstruosa, o Chefe Zequiél sofrerá algo como uma metamorfose (questão também presente em *Meu tio o Iauaretê*), situando-se, ele mesmo, na fronteira entre “criatura” e “gente”:

Não era um estado de doença? Emagrecia diante da gente, entre um começo e um fim de conversa. (...) Como se o poder da noite de propósito pesasse sobre aquele enjeito de criatura, que queria sair de seu errado desenho, chegar a gente, e o miolo da noite não consentia, para trás o empurrava.

(p. 956)

Para darmos prosseguimento à nossa leitura, é importante atentarmos um pouco mais para as citações acima e destacar os elementos que apavoram o Chefe e se organizam numa determinada série. Essa série parte da expressão mais genérica, sem qualquer imagem ou sentido apreensível, “uma coisa que não é uma coisa”, e chega, a nosso ver, à figura central da coruja. Temos a seguinte série: *uma coisa que não é coisa ~ coisa com voz de criatura ~ morma (mulher que pariu uma coruja) ~ coruja*.

Entre tantos animais que aparecem no texto, a coruja ganha, de fato, um estatuto especial. Ela é parida pela morma ou surge das estranhas criaturas noturnas — “as criaturas estão fazendo corujas” —; seus ataques sempre exemplificam as cenas de devoração — “Unha de coruja pega bichinho, ratos, i-xim, que nem anel num dedo” (p. 907), “Mas ela alimpa o bico. Dá estalos, rosanou, a coruja-branca, rouca raiva. Quando assim, é coruja doente, que as outras corujas estão matando” (p. 906);

“do alouco da suindara, quando pervoa com todo silêncio para ir agarrar, partir os ossos dos camundongos e passarinhos” (p. 947) — e seus sons vêm atrelados ao centro do que possa ser o mal em *Buriti* — “Onde agora, é o miolo maior, trevas. Horas almas. A coruja, cuca. O silêncio se desespumava.” (p. 907).

Além disso, a coruja associa-se, em diferentes momentos do texto, a uma das personagens de *Buriti*: Maria Behú. Essa personagem é filha de Iô Liodoro e, diferentemente da irmã Glorinha, é magra, feia e retraída, veste-se sempre “de escuros” e com golas altas, entrega-se às rezas e não se deixa tocar pela força erótica que mobiliza outras personagens da novela. Sua relação com a coruja aparece já no início da narrativa. Quando se comparam as duas filhas de Iô Liodoro, Maria da Glória é comparada a uma onça, e Maria Behú, a uma coruja: “Maria Behú, tisna, encorujada, com a feiíce de uma antiguidade.” (p. 871).

Outra associação se faz justamente por via dos sons. Como já destacou Ana Maria Machado (1991), a partícula “*hú*” de Maria Behú, som que pode guardar algo de lúgubre e fechado, ecoa tanto em nomes de corujas — a “coruja *ulúl*”, por exemplo — como em seus “barulhos”: “*chuchusmo, o sururo, o curruco, o gugugo, o bububo, e outros...*” (Machado, 1991: 93). De modo geral, o som “*hú*” sempre reverbera nos relatos de Zequiel e é um dos sons nucleares da noite, o que só reforça o vínculo de Maria Behú como esse universo.

A ligação da personagem com a coruja dá-se, ainda, por uma via mais indireta, esclarecida a partir de uma informação que Adélia Bezerra de Meneses (2010) nos oferece sobre o nome da personagem: “‘Triste como Maria Behú’ é uma locução tradicional que remete à Procissão dos Passos, na sexta-feira da Paixão.” (Meneses, 2010: 126). Em nota de rodapé, a autora apresenta o seguinte trecho de Câmara Cascudo:

Maria Behú era a ‘Verônica’, desfilando na procissão dos Passos, Sexta-Feira da Paixão. Acompanhava Jesus Cristo ao Calvário, chorando e cantando, lugubrememente, a Lamentação de Jeremias. Cada estrofe termina com a exclamativa *Heu, Heu Domine!* sempre pronunciada *Heú, Heú*, de onde o Povo entendeu *Beú, Beú*, denominando a figura.

[...] Não era possível existir entidade mais soturna e trágica como Maria Behú

(CASCUDO, 2004: 109 apud Meneses, 2010: 126)

Ora, pesquisando um pouco mais sobre essa tradicional procissão religiosa, vimos que, no final do cortejo, podem vir três mulheres carpideiras que entoam a exclamativa “*Heu, Heu, Domine*”, as quais também são referidas como “as três Marias do behu”³. Essas três carpideiras chamaram-nos imediatamente a atenção, pois, num trecho de *Buriti*, entre os vários bichos e sons do relato vertiginoso de Chefe Zequiel, aparecem, estranhamente, uma menção a “três corujas”:

Mais frio e cheio de calor, o Brejão bole. Um peixe espiririca. Um trapejo de remo. Um gemido de rã. O seriado tui-tui dos paturis e maçaricos, nos piris do alagoado. Nunca há silêncio. As ramas do mato, um vento, galho grande rangente. As árvores querem repetir o que de dia disseram as pessoas. Frulho de pássaro arrevoando — decerto temeu ser atacado. — *Nhanão, iássim... Quero ver as três corujas?! Os sapos se interrompem de súbito: seu coro de cantos se despenhou numa cachoeira. No silêncio nunca há silêncio. Se assoviaram e insultaram os maçacos, se abraçam com frio.*

(p. 901)

Ficam completamente sem razão, no trecho, o uso do artigo definido, que determina três corujas específicas, bem como o número três. Perguntamo-nos: a que três corujas o Chefe se refere? Não seriam elas, é a leitura que aqui sugerimos, uma menção indireta às três Marias Behús da procissão do Senhor Morto? Aceitar essa sugestão é chegar a mais uma relação tecida pelo texto rosiano entre a personagem Maria Behú e o animal noturno.

³ Por enquanto, encontramos só uma indicação da relação entre as três carpideiras e o nome “Maria Behú”. Ela está em um *blog* que publica fotos e relatos da Semana Santa em várias cidades de Portugal. Ver “Historial” do cortejo do corpo de Cristo: <http://semanassantas.blogspot.com/2009/04/procissao-do-enterro-historial.html>

Insistimos bastante nesse ponto, pois pretendemos fazer o seguinte acréscimo naquela série que identificamos nos relatos do Chefe: “*uma coisa que não é coisa ~ coisa com voz de criatura ~ morma (mulher que pariu uma coruja) ~ coruja ~ **Maria Behú***”. A nosso ver, é essa relação que, primeiramente, torna compreensível o crescente pavor que o Chefe Zequiél sente de Maria Behú: operando nessa cadeia simbólica, ela concentra todas as ameaças trazidas pela noite.

E de novo viu Maria Behú. Maria Behú vinha vindo? Não. Maria Behú tornou a se afastar; seu rosto tomara uma expressão quase de ódio?... ‘Maria Behú teve só um dom: o poder de olhar as pessoas, amaldiçoando? A maldição é um apalpo muito sutil. (...)’. E o Chefe — um momento antes, o Chefe se conturbara, desviando o rosto, e depois abaixando os olhos, balbuciava, um esconjuro ou uma reza.

(p. 898)

[Behú] Chamava o Chefe, queria aconselhá-lo, que se pegasse com Deus, rezasse mais, melhor remédio para se aliviar daqueles pavores. (...) E o Chefe esquivava o olhar, escutava-a submisso e muito inquieto.

(p. 948)

O estado dele desanimava. Não saía do moinho, senão chamado instantemente, mal se alimentava. Maria Behú pediu para vê-lo, trouxeram-no até ao começo do corredor. Mas não quis, por lei nenhuma, aproximar-se do quarto. Gemia, se debatia, pegava a tremer. — ‘Deixa, não faz mal...’ — Behú disse. O Chefe, na desrazão do espírito, onde colocava o centro de seu pavor?

(p. 966)

Além de explicar o pavor do Chefe, entendermos Maria Behú como a personagem em que desemboca a série de figurações da noite parece também explicar outras passagens do enredo de *Buriti*. Depois de um período de alegria e de festas no Buriti Bom, Maria Behú fica bastante

doente e, de imediato, “também o Chefe Zequiel mais imordido se mostrava, agravava-se no pavor fantasmoso” (p. 956). A face noturna do sertão ganha força, e os dois personagens — ele, por meio da escuta; ela, por sua ligação simbólica com a noite — parecem não resistir. Esse momento corresponde justamente àquele já citado, quando o Chefe chega às fronteiras do humano, adquire aspectos de uma criatura e luta para “sair de seu errado desenho”, mas “o miolo da noite não consentia, para trás o empurrava”. No final da narrativa, Zequiel piora e, na noite em que todos esperam a sua morte, quem morre é Maria Behú. Sem qualquer explicação, na manhã seguinte, Chefe Zequiel aparece “curado”:

Ah, o Chefe agora estava são, de repente, aparecera à porta da cozinha, com seu caneco para o café e o leite, e sorridente, explicava: — ‘Deus é bom! Dores... Daí, sem saber, eu adormeci conseguido, não aconteceu nada... Acho até que estou sarado...’

(p. 979)

Apesar de guardar algo dos mistérios do Sertão — afinal, o personagem surge curado antes mesmo de saber da morte de Maria Behú —, essa “cura” pode ser interpretada por meio da cadeia simbólica que destacamos. Com a morte de Behú, a série toda de figurações parece diluir-se e desfazer-se. Não há mais o que temer em Buriti. Nesse sentido, a morte de Maria Behú, que passa a ser representada como santa — “É santa, não se cose mortalha? (...) Uma morte santinha, assim, até me dá vaidades...” (p. 979) — soa como um sacrifício último da personagem para purgar a voragem noturna de *Buriti*: “[Lalinha] Preferia pensar em Maria Behú, no estilo de Deus, na porção de vida que a Behú em rezas lavava.” (p. 981).

Em suas últimas páginas, a narrativa já apresenta um Buriti Bom que “enviava saudade” e “desistia do mistério”. Os mistérios que porventura envolvam a extraordinária personagem Chefe Zequiel também se perdem no fundo mítico do sertão. Sem mais correr o risco de ser devorado por aquela voz que, desde *Meu tio o Iauaretê*, já escutávamos, o Chefe finalmente “civilizou-se”, como diz nhô Gaspar. E umas pílulas de cânfora que trouxeram da Vila por ocasião do enterro de Behú servem

como razoável explicação para o fato de que o Chefe “não envigia a noite mais, dorme seu bom frouxo” (p. 987).

Ora, focamos neste artigo a trajetória da personagem Chefe Zequiel porque nos interessa, justamente, trabalhar a questão da *voz* em Guimarães Rosa. No entanto, a discussão aqui apresentada servirá de base, em artigos futuros, para abordar a questão certamente mais estudada em Buriti, o erotismo. Basta, por enquanto, mencionar alguns pontos que nos parecem, no mínimo, interessantes: a estabilidade que impera no Buriti Bom — garantida pelo chefe da família, Iô Liodoro, “mais forte que uma lei” (p. 872) — começa a se romper justamente *depois* que o Chefe Zequiel, a “sentinela posta”, é tomado de vez pela voragem noturna e fica “doente”. Com isso, ocorre notadamente uma intensificação da energia erótica que já se mostrava presente na maioria das personagens, e as interdições que ainda faziam do Buriti Bom um “belo poço parado” (p. 900) não mais resistem. Concretiza-se, de vez, a aproximação física entre Iô Liodoro e a nora Lalinha, entre Lalinha e a cunhada Maria da Glória, entre Maria da Glória e o grotesco Nhô Gualberto Gaspar. Nesse sentido, um último ponto a se anotar diz respeito à palmeira que dá título ao romance: o buriti. Na novela, destaca-se o antiquíssimo Buriti Grande, com mais de setenta metros de altura. Aos seus pés, ligado a ele, fica o chamado Brejão-do-Umbigo, com seus mais de vinte alqueires de terreno perdido, de lama informe. Chamou-nos especial atenção o vínculo que o Brejão-do-Umbigo mantém com a noite. Note-se: “Lá dentro [do brejão], se enrolava o corpo da noite mais defendida e espessa” (p. 894). Nesse caso, como poderoso eixo organizador (como um *axis mundi*) e como evidente símbolo fálico, o Buriti Grande nos diz, nessa novela de Guimarães Rosa, que a experiência humana do erotismo é capaz de abarcar, em alguma medida, essa *voz* inominável e caótica que irrompe das profundezas da noite, tecendo-a nas raias infinitas do desejo.

Bibliografia

BIZARRI, Edoardo (1980). *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. São Paulo: T.A. Queiroz, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro.

- BOLOGNA, Corrado (2000). *Flatus Vocis – metafísica e antropologia della voce*. Bologna: Il Mulino.
- CAMPOS, Haroldo de (1983). “A linguagem do Iauaretê”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa – Fortuna Crítica* nº 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- COSTA, Ana Luiza Martins (2005). “O mundo escutado”. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Scripta - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Cespuç*, v.9, n.17, p.47-60. Belo Horizonte: PUC- Minas.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore (2008). “A voz de quem morre: o indício e a testemunho na narrativa brasileira contemporânea”. In: FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- MACHADO, Ana Maria (1991). *O recado do nome*. São Paulo: Martins Fontes.
- MENESES, Adélia Bezerra (2010). *Cores de Rosa – ensaios sobre Guimarães Rosa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- ROSA, Guimarães (1993). *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ROSA, Guimarães (1995). *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: ed. Nova Aguilar, 2 vols.
- SCHWARZ, Roberto (1981). “Grande Sertão: A Fala”. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- SPERBER, Suzi Frankl (1982). *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*. São Paulo: Ática.
- SPERBER, Suzi Frankl (1992). “A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano”. *Remate de Males - Revista do Departamento de Teoria Literária*, n. 12. Campinas: IEL/UNICAMP.
- ZUMTHOR, Paul (1997). *Introdução à poesia oral*. trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec.

A GUERRA SEGUNDO O SEU JOÃO (OU O SEU GIOVÂNIO) HISTÓRIA E TRAUMA EM GUIMARÃES ROSA

Ettore Finazzi-Agrò
Universidade de Roma “La Sapienza”

Para tentar avaliar a forma em que a literatura tenta se apoderar de um evento extremo como é a guerra, acho que devemos pensar, em primeiro lugar e em termos gerais, o modo em que a escrita literária se relaciona com a história – ou seja, a maneira pela qual um “fato” concreto pode se tornar um “ato” artístico e em que medida este consegue nos dar conta daquele. A questão prévia, em suma, é ainda relativa à possibilidade de assumir um acontecimento real no plano ficcional e, no caso de um tema tão pouco literário como é um conflito armado, em que modo a representação de uma Guerra sangrenta possa se combinar com a situação de Paz que a rodeia e em que se colocam a escrita e a leitura. Deixando de lado Tolstoi e, mais em geral, a ilustre tradição do romance histórico, acho que uma possível resposta a encontramos num dos escritores que parece, por contra, mais isento de qualquer preocupação com a fidelidade ao real – embora o seu “grande” romance seja, também ou sobretudo, a longa narrativa de uma luta mortal entre jagunços.

No âmbito da produção de João Guimarães Rosa encontramos, de fato, uma obra manifestando de modo explícito a atenção do escritor para a realidade histórica rodeando a sua prática ficcional. A obra é obviamente *Primeiras estórias*, publicada em 1962, com marcas evidentes da atenção para o presente da escrita, para o tempo real em que o autor e o Brasil inteiro estavam mergulhados. Como todos sabem, de fato, a primeira e a última estória são ambas colocadas num “lugar onde se construiu a grande cidade” (Rosa, 1994, II: 389): Brasília, então, como encenação de uma história em palimpsesto, em que as estórias são primeiras

porque aludem a um País novo, “no começo do surgir” (Costa Lima: 500). Este chamar a atenção para um acontecimento real e para uma data histórica determinada, não foi, na minha opinião, devidamente analisado pela crítica, visto que pela primeira vez, na produção de Rosa, encontramos um marco ou uma fronteira temporal que define e delimita a obra, lhe conferindo uma possível função hermenêutica e interpretativa em relação ao presente da Nação. Isso não acontece nem com *Sagarana*, nem com *Corpo de baile*, nem tampouco com *Grande sertão*: temos com certeza, disseminados no interior dos textos, indícios (fatos, personagens, situações...) remetendo para o tempo histórico, mas nunca uma colocação tão pontual que leva a nos interrogar sobre os laços possíveis entre ficção e realidade, entre aquilo que é contado e a dimensão em que se situa o conto. Ou seja, no momento em que o Brasil está tentando redefinir a si mesmo, a partir da construção de um novo eixo, de um novo centro em volta do qual se organize uma história finalmente homogênea, acho significativo que também o escritor aparentemente mais afastado da experiência fatural, tratando a geografia como uma grande metáfora da história, decida fazer do espaço-tempo narrativo uma dimensão ficcional ubíqua, remetendo tanto para a história em que se narra quanto para o espaço onde do as histórias são narradas.

A esse “novo” Brasil se dirige, então, Guimarães Rosa com as suas histórias primeiras e primárias, sem prestar, aparentemente, muita atenção a aquele desejo de modernização, a aquela ânsia de futuro atravessando e transformando, em boa parte, o corpo social da Nação, mas continuando, por contra, a remexer e a re-elaborar os velhos temas já abordados nas suas obras anteriores: os problemas e as situações, os causos e os casos, mais uma vez, de um Brasil arcaico, vigendo à margem da história, fora e longe de toda modernização, composto por tropeiros e jagunços, por romeiros e roceiros (Starling: 16), por fazendeiros bons e cruéis, por meninas “de lá” e meninos sem nome, por loucos e marginais. Não repare-se, machadianamente, histórias sem data, mas, isso sim, contos em que a história parece se espelhar pelo avesso, encontrando, por um lado, na constelação de histórias uma coerência e um *nómos* superiores (ou talvez inferiores, mas certamente “outros”) aos quais a história aparentemente se furta, ultrapassando, pelo outro, a disseminação caóti-

ca dos fatos – ou seja, indo na contramão da aceleração sôfrega e vertiginosa dos tempos (lembre-se do lema “50 anos em 5”, imperativo a que se submetia a ideologia modernizadora e impaciente da época).

O que faz sentido, nesse contrariar o sentido temporal dos eventos, é desde já a famosa definição que vamos depois encontrar em *Tutaméia*: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (Rosa, 1994, II: 519). Ou seja, se a lógica consequencial aponta para uma realidade sensata, para uma disposição econômica e causal do acontecido, a lógica ficcional, embaralhando as cartas do tempo, distribui os eventos de forma anedótica, “propondo-nos”, todavia, uma “realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (Rosa, 1994, II: 519). O resultado é – para aproveitar uma expressão utilizada por Michel Foucault na sua interpretação da “genealogia” nietzscheana – um “grande carnaval do tempo em que as máscaras nunca acabam de voltar” (Foucault: 168), isto é, um modo de se relacionar com a realidade “de outra forma”, entendendo o que está ligado ao presente como algo fora e longe duma situação histórica determinada, pensando o “contemporâneo” como “não-atual” ou intempestivo, numa lógica em que aquilo que vale não é a fidelidade ao que acontece, mas as formas em que os fatos reais são contados e re-contados numa cronotopia própria (a “matéria vertente”, na conhecida definição de Riobaldo), recortada dentro da organização fatalmente aleatória, da disposição necessariamente reversível do tempo histórico.

Só para dar um exemplo, na estória “Um moço muito branco” que, em primeira instância, pode ser considerada a mais claramente ligada a uma lógica fantástica, a um tratamento “fanta-científico” da realidade (tanto assim que no índice aparece o desenho de um disco voador) (Rosa, 1981: vii), temos todavia uma localização temporal e espacial extremamente precisa: “Na noite de 11 de novembro de 1872, na comarca do Serro Frio, em Minas Gerais” (Rosa, 1994, II: 457). Esta anotação da data e do lugar em que se situa a estória é um fato muito raro, senão único, na produção de Guimarães Rosa e deve ser pensado não em relação à história, e sim ao conjunto de estórias nas quais este conto se situa e ao cronótopo fantástico em que mergulha a narrativa. A um máximo de

exatidão corresponde, nesse sentido, um grau mínimo de verossimilhança, porque o que conta é, mais uma vez e para sempre, a anedota e o seu modo de dizer sem dizer ou de dizer nas entrelinhas, num movimento de aprofundamento em direção a uma verdade escondida em que a verdade factual se espelha ao contrário, de cabeça para baixo. E exatamente pelo fato de atravessar essa superfície textual, ou melhor, exatamente pelo fato de habitar o anacronismo e o desvio, o tempo da estória consegue recuperar o tempo histórico na sua integridade, chegando assim a nos dizer algo, na sua inverossimilhança, sobre a verdade (do) presente.

Tudo isso vai se tornar evidente no primeiro prefácio de *Tutaméia*: o “chiste” é ali tomado como forma verbal (e narrativa) reveladora de uma realidade escondida ou recalcada, mostrando, mais uma vez, o modo trans-real pelo qual se organiza o episódico e salientando como seja possível restabelecer uma coerência histórica, uma morfologia e uma norma a partir da representação esmigalhada, dispersa e anedótica dos fatos históricos – hipótese que já circulava, como vimos, nas *Primeiras estórias* e que em *Tutaméia* vai ser, mais uma vez, confirmada pela ordem alfabética em que se organizam tanto os prefácios quanto as estórias, numa atenção extrema à forma do conteúdo testemunhada pelos dois índices (o de leitura e o de releitura). De resto, sem talvez se dar conta da analogia, Guimarães Rosa retoma considerações avançadas, muitos anos antes dele, pelo fundador da psicanálise: refiro-me, obviamente, ao famoso estudo sobre o *Witz* em que Sigmund Freud tentava esclarecer, em 1905, a relação entre uma forma narrativa relativamente simples – o “chiste”, justamente – e o Inconsciente (Freud, 1975: 181-202). Nesse sentido, diferentemente do sonho, da lapso e do sintoma, o jogo de palavras (*Wortwitz*) ou a anedota são formas de comunicação consciente, tanto assim que sobre os *Witze* as-sentaram, em tempos recentes, as teorias mais incisivas e contundentes para uma possível interpretação freudiana da literatura ou, mais em geral, sobre as relações entre decisão e norma no âmbito do “estado de exceção”¹. O prefácio “Aletria e hermenêutica”, porém, é anterior a essas teorias e faz coincidir, como elas vão depois confirmar, a forma e a prática do chiste com o “não-senso” em que se “reflete por um triz a coerência do

¹ No âmbito italiano, se podem, por exemplo, consultar os estudos fundamentais de Francesco Orlando e de Paolo Virno.

mistério geral, que nos envolve e cria”: uma verdade escondida ou recalçada que só o mote, considerado como gênero literário, revela por instantes – porque “a vida também é para ser *lida*. Não literalmente, mas em seu supra-senso” (Rosa, 1994, II: 519).

Ler a vida no seu supra-senso parece ser um convite a nos afastar da realidade e da história para mergulhar no “mistério geral”, mas eu acho que aqui o que deve ser retido é justamente o imperativo, eminentemente artístico, de representar o real pela sua recusa, isto é, pelo lado da *Verleugnung* que não assimila o texto literário ao sintoma ou ao sonho, mas a uma linguagem funcionando de forma eu diria “ablativa”, ou seja, por meio da subtração, do não-dito a que, todavia, continuamente se alude no dizer. Daí a frase final de “Aletria e hermenêutica” (antes da conclusão lógico-matemática *Quod erat demonstrandum*): “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber” (Rosa, 1994, II: 526) – em que o *não* funciona ainda no sentido que lhe atribuiu Sigmund Freud, ou seja, na sua ambivalência de negação afirmativa. Seria este, então, o modo em que a história se relaciona com a estória: no modo de uma assunção pelo avesso, de uma ablação de tudo aquilo que serve para identificar a realidade em si, a que se remete apenas pela forma negativa (pela forma do *nonada*, por exemplo, dupla negação funcionando como um limiar que exclui a realidade discursiva e factual externa à ficção, no mesmo gesto com que a inclui no discurso ficcional e na sua representação dos fatos).

E, de resto, uma leitura filosófica do funcionamento da anedota ou do chiste pode levar, justamente, à conclusão de que neles aquilo que está em jogo é a relação entre norma, decisão e normalidade, tornando particularmente útil uma análise do mecanismo que gera o *Witz* para desvendar a reação humana diante de uma situação crítica. Nesse sentido, o chiste representaria “o diagrama lógico-lingüístico dos empreendimentos que, por ocasião de uma crise histórica ou biográfica, interrompem o fluxo circular da experiência. Ele é o microcosmo em que se mostram de modo claro aquelas mudanças de direção dos argumentos e aquelas deslocções de significado que, no macrocosmo da praxe humana, provocam a variação de uma forma de vida” (Virno: 10-11). Ou seja, retomando a relação entre estória e história, a primeira poderia ser considerada como um desvio sintagmático alterando a ordem paradigmática

dos eventos e a reorganizando de forma imprevista. As estórias rosianas, enquanto anedotas, se apresentariam, então, como exceções narrativas produzindo e sendo, ao mesmo tempo, produzidas por uma história também ela em “estado de exceção” – estórias inesperadas e críticas, enfim, recriando por fora e verificando por dentro os limites e a eficácia normativa daquela história real (a “era JK”, justamente) que está atravessando uma situação de crise e/ou de transformação radical.

Com se vê, uma aproximação muito problemática em que o que parece “fugir do mundo” naufragando no “mistério geral”, num absoluto sem norma, numa transcendência sem nome, se integra na verdade numa “antifuga” (para re-usar um termo já utilizado por Sebastião Uchoa Leite em relação, exatamente, aos personagens das *Primeiras estórias*) (Costa Lima: 513). E este *des-afastamento*, essa distância que é aproximação ao real seria a atitude com que Guimarães Rosa encara o presente histórico de uma Nação em trânsito, de um Brasil em mudança, se apropriando da história pelo lado da estória. Aquilo que parece ficar fora é, em aparência, o dis-curso ou o de-curso temporal, a reflexão sobre o passado como meio de interpretação do presente, mas na verdade tudo isso é recuperado, como já apontei, a nível de forma do conteúdo, ou seja de estrutura e organização dos contos dentro de uma moldura em que o tempo se apresenta na sua forma cíclica ou, para usar uma expressão muito cara ao escritor mineiro, no modo da *ida-e-volta*. Quero dizer que, no aparente imobilismo do “eterno retorno”, assistimos, na verdade, à indicação (também no sentido lingüístico de *shifter*, de permutação rumo a um significado cada vez pontual) de uma outra lógica temporal em que tudo muda sem, aparentemente, mudar – como o pai da “Terceira margem do rio”, que fica ancorado na precariedade do seu balançar “rio abaixo, rio a fora, rio a dentro” (Rosa, 1994, II: 413), sem nunca desmentir a constante fluência do rio, mas ficando, justamente, à deriva e acabando por ser, ele mesmo, *deriva*, dando corpo e forma a uma realidade arbitrária e inexistente, inventada, porém, a partir e, sobretudo, no interior de aquilo que existe, ou seja, as duas margens do rio.

Tem todavia outro conto das *Primeiras estórias* no qual e pelo qual desde sempre, desde a minha primeira leitura, me senti convocado e interrogado: por razões evidentes, sendo o protagonista um emigrante ita-

liano. e por razões menos óbvias, visto que nele eu enxergo um possível acesso à relação “misteriosa” ou negativa que Rosa instituiu entre história e estória e, mais em particular, entre guerra e literatura. Refiro-me a “O cavalo que bebia cerveja”, décima terceira na ordem geométrica das narrativas, pouco ou nada freqüentada pela crítica rosiana mas, a meu ver, importante para uma avaliação de como a escrita do autor mineiro consiga dar conta do passado e fazer as contas com ele. O protagonista, o seo Giovânio, vive quase escondido numa chácara “meio ocultada, escurificada pelas árvores, que nunca se viu plantar em roda de uma casa” (Rosa, 1994, II: 451). Pelas palavras de Reivalino Belarmino – que é o verdadeiro nome de quem conta a estória, embora o protagonista (cujo nome real seria, por sua vez, *Giovanni*, o português *João*) o chame sempre de *Irivalini* –, imaginamos desde o início que aquela moradia afastada e sombria esconda segredos inconfessáveis, guardados pelo seo Giovânio, figura quase animalesca, “tão gordo de fazer nojo”, comendo “a quanta imundice”, “sentado na soleira da porta, o balde entre suas grossas pernas, no chão, mais as alfaces” (Rosa, 1994, II: 451).

Também no caso desta estória temos uma indicação temporal bastante precisa, pelo menos sobre a época em que se deu a chegada do imigrante: “no ano da espanhola” (Rosa, 1994, II: 451), ou seja em finais de 1918. A ação se desenrola, então, no período entre as duas guerras mundiais e isso é certificado pelo nome de um cachorro detestado pelo patrão: *Mussulino*, “antipático”, “endiabrado do cão” (Rosa, 1994, II: 451). Daí percebemos também que o seo Giovânio é um antifascista – o que vai ser depois confirmado pela visita de “dois homens, vindos da capital” (Rosa, 1994, II: 452), agentes italianos à procura de informações sobre ele e que, através do subdelegado Priscílio, envolvem Reivalino num trabalho de investigação sobre o misterioso imigrante que o mandava comprar uma quantidade exorbitante de cerveja, afirmando que ela servia “para o cavalo”. A repulsão e a antipatia que Reivalino experimenta contra esse homem “cogotudo, panturro, rouco de catarros, estrangeiro às náuseas” (Rosa, 1994, II: 451) o levam, num primeiro momento e por causa do dinheiro que os agentes do governo italiano lhe pagam, a colaborar com o seo Priscílio. Só que quando o subdelegado vai pedir conta ao seo Giovânio desse consumo suspeito e excessivo de cerveja, o italiano chama um

“alazão canela-clara” que, diante do polícia, bebe uma grande gamela de cerveja “até o fundo” (Rosa, 1994, II: 453). Mas isso não apaga as suspeitas, tanto assim que, a pedido dos “estrangeiros”, o seo Priscílio volta para “revistar os cômodos” e quando o seo Giovânio, sem protestar, faz entrar o subdelegado, se descobre, num dos quartos “duro de trancado”, que “ali dentro, enorme, só tinha o singular – isto é, a coisa a não existir! – um cavalo branco, empalhado” (Rosa, 1994, II: 454).

Depois disso, livre das indagações e tendo ganhado, senão a amizade, o respeito de *Irivalini*, o italiano continua sentado na soleira da sua chácara, até quando:

Sendo que foi de repente. Seo Giovânio abriu de em par a casa. Me chamou: na sala, no meio do chão, jazia um corpo de homem, debaixo do lençol. – “*Josepe, meu irmão*”... – ele me disse, embargado (...). Ninguém tinha sabido nunca o qual irmão, o que se fechava, em fuga da comunicação das pessoas
(Rosa, 1994, II: 454)

Prepara-se o enterro,

só que, antes, seo Priscílio chegou, figura que os de fora a ele tinham prometido dinheiro; exigiu que se levantasse o lençol, para examinar. Mas, aí, se viu só o horror, de nós todos, com caridade de olhos: o morto não tinha cara, a bem dizer – só um buracão, enorme, cicatrizado antigo, medonho, sem nariz, sem faces – a gente devassava, alvos ossos, o começo da goela, gargomilhos, golas. – “*Que esta é a guerra...*” – seo Giovânio explicou – boca de bobo, que se esqueceu de fechar, toda doçuras

(Rosa, 1994, II: 454)

Reivalino decide aliás, depois de algum tempo, ir embora da sua terra, mas antes da viagem o italiano o convida para beber com ele a cerveja e ele aceita, tragando a bebida toda “aos copos, aos vinte e trintas” (Rosa, 1994, II: 455). Quando, anos depois, lhe chega a notícia da morte do seu antigo patrão, o narrador descobre que o seo Giovânio tinha lhe deixado

em testamento a chácara, que ele manda vender depois de ter pago a sepultura e depois de ter mandado cortar as árvores.

Estória cheia de atalhos imaginários, de encruzilhadas figurais, de elementos fantásticos, como se vê, e, ao mesmo tempo, estória profundamente vinculada à história – e não apenas pela presença daquela alusão temporal ao ano de chegada do imigrante, mas, mais em geral, pelo tratamento de alguns temas que, aparentemente, deveriam estar longe da preocupação nacional que intuímos desde o início nas *Primeiras estórias*. O que domina o conto, na verdade, é a figura do estrangeiro, tão presente na prosa brasileira do séc. XX, mas aqui ligada a uma reflexão mais abrangente sobre a própria noção de “estranheza” – ou melhor, para utilizar mais um termo freudiano, sobre o *Unheimlich*, pensado, justamente, como o elemento inexplicável e perturbador demorando dentro do espaço familiar, dentro de um lugar caseiro (como se sabe, a raiz de *heimlich*, “secreto”, é *Heim*, “casa”) (Freud, 1984: 18-26).

De fato, o seo Giovânio leva em si um “alhures”, é portador de uma problemática dependente da história européia e, em particular, ligada à memória da guerra e ao trauma com ela relacionado: trauma forte, habitando o interior de uma casa ocultada à vista de todos, quase para proteger esse mal recalcado que vem de um evento trágico e incontornável, de um passado que não passa e que a figura desajeitada e primitiva do estrangeiro tenta esconder até o fim, ficando de vigia na soleira da chácara. Esse “alhures”, todavia, é também um “aqui”; esse *Unheimlich* está, todavia, secreto e patente dentro do espaço pátrio, dentro do *Heimat*; esse outro lugar e outro tempo de que o seo Giovânio é testemunha e guarda estão plantados, enfim, no coração do Brasil (“alto aí – isto aqui é Brasil” (Rosa, 1994, II: 454), exclama a certa altura Reivalino), mantendo viva uma lembrança dolorosa que apenas a morte pode apagar de modo definitivo. Nesse sentido, como em outros contos das *Primeiras estórias*, aquilo que sobressai é, para além do anedótico, o trabalho incessante da memória na sua relação necessária e ainda “negativa” com o esquecimento. Em outras palavras, o imigrante coloca – “importa”, por assim dizer – no interior da Nação, a questão envolvente da guerra (“Que esta é a guerra”, explica o protagonista mostrando o corpo massacrado do irmão), a questão do mal universal (“Irivalini, eco, a vida é bruta, os ho-

mens são cativos...²)” (Rosa, 1994, II: 454): questões que não têm remédio nem resposta, se afirmando na sua negação, no recalque que esconde a lembrança dolorosa atrás de uma porta fechada ou dentro de um objeto fantasmático, de uma espécie de fetiche (o grande cavalo branco empalhado como objeto substitutivo do irmão mutilado). A solução, não por acaso, é sentar no limiar do horror e beber até não poder mais para tentar apagar, na embriaguez, aquilo que não pode ser apagado: o trauma e a memória do horror que vigem não apenas na figura liminar (homem e animal, pessoa sensível e generosa com traços, porém, brutais e nojentos) do seo Giovânio, mas que envolvem também o Brasil inteiro na sua relação cambaleante com a história.

Aqui – nessa soleira, justamente, nesse limiar incerto – não há, de fato, mais distinção entre o fora e o dentro, entre o estrangeiro e o nativo, visto que ambos são colocados diante do mal absoluto e do nada, diante de um “buraco enorme” ocupando o lugar de uma cara que a perversidade humana arrancou, tirando toda identidade ou deixando só a identidade vazia de um nome familiar: “Josepe, meu irmão”. E esse vazio, então, não é apenas algo relacionado com a história européia, com um evento traumático alheio, mas ele interroga ou coloca em questão a própria identidade brasileira, na sua relação com um passado que é continuamente rasurado e que continuamente volta no testemunho mudo das vítimas. Neste buraco, nesta ausência de cara, neste apagamento das faces, parece ecoar, em certo sentido, o “brilhante e polido nada”, a “total desfigura” que o protagonista de “O espelho” enxerga sem ver (“o invisto...o ficto”) no fim da sua tentativa de descobrir a sua “verdadeira essência” (Rosa, 1994, II: 441).

Em volta desse nada ocupando o centro, como em volta da grande cidade em construção, o que permanece é apenas a duvidosa existência, balançando entre “a esperança e a memória” (como se diz ainda no “Es-

² Considerando a estranha mistura lingüística utilizada pelo seo Giovânio (por exemplo *eco* é o italiano *ecco*, “eis”), resulta evidente, para um leitor italiano, que aqui Guimarães Rosa joga com as palavras *bruta* e *cativos*: com efeito, a primeira remete para o italiano *brutta* (“feia”) e a segunda para *cattivi* (“maus, malvados”). Acho que esta ambigüidade semântica é aproveitada plenamente pelo escritor, que parece de fato aludir seja, de forma genérica, à crueldade dos homens, seja à brutalidade em que fica “aprisionada” (ou, mais uma vez, “ex-cetuada, tomada no seu fora”) a vida humana.

pelho”), ambas miragens de um “julgamento-problema” sobrevivendo dentro de uma pergunta radical: “Você chegou a existir?” (Rosa, 1994, II: 441). Questão que João Guimarães Rosa coloca em aparência para si mesmo e/ou para o seu leitor, mas que, na verdade, envolve a Nação inteira no momento em que, na procura de uma identidade certa e inabalável, ela tenta se espelhar num núcleo urbano, numa capital que também ela poderia se revelar como pura Ausência ou impura Ficção: como índice, então, de uma história em palimpsesto, continuamente por fazer e nunca per-feita; como representação hipotética de um tempo “terceiro”, suspenso entre uma memória sempre recalcada e uma esperança sempre no ato de renascer. A estória, afinal, explica a história e fica nela implicada na sua forma duvidosa e negativa, levantando – à sombra, talvez, do conhecido paradoxo de Drummond, pelo qual “nenhum Brasil existe” – ainda a velha e irrespondível pergunta: “O Brasil – esse Brasil *no começo do surgir*, esse Brasil moderno e intempestivo – chegou, de fato, a existir?”³

Bibliografia

- COSTA LIMA, Luiz. “O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa”. In: *Guimarães Rosa*. Eduardo F. Coutinho (ed.) (*Coleção Fortuna Crítica*, 6). 2nd ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, 500-13.
- FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, la généalogie, l’histoire”. In: *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971, 145-71.
- FREUD, Sigmund. *Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio* (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, 1905). Torino: Boringhieri, 1975.
- FREUD, Sigmund. *Il perturbante* (*Das Unheimliche*, 1919). Roma: Theoria, 1984.
- ORLANDO, Francesco. *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi, 1973.

³ De resto, já em relação a *Grande Sertão: Veredas*, foi magistralmente observado como o seu mapa “está aberto sobre um vazio original instituinte da História do Brasil, revelando a ausência, de súbito, indisfarçável, de um marco de pedra que deveria estar plantado num chão onde, no entanto, só existe areia” (Starling: 17).

- ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 12th ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. 2 vols. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil*. Teoria, Política, História e Ficção em *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Revan – UCAM/IUPERJ, 1999.
- VIRNO, Paolo. *Motto di spirito e azione innovativa*. Per una logica del cambiamento. Torino: Bollati Boringhieri, 2005.

JOÃO GUIMARÃES ROSA:
CONTOS PARA ALÉM DA MODERNIDADE

Flávia Aninger de Barros Rocha
Universidade do Estado da Bahia

“A modernidade começa com o descobrimento do duplo infinito: o cósmico e o psíquico. O homem sentiu logo que lhe faltava, literalmente, o chão. A nova ciência abriu o espaço e por essa fenda o olho humano descobriu alguma coisa rebelde ao pensamento: o infinito” (Paz, 1993: 21). É desta forma que Octavio Paz descreve a chegada do mundo moderno, efetivando a passagem de um mundo fechado, em que havia um sentido prontamente existente, para um mundo vasto e aberto, no qual as novas compreensões da ciência deslocaram uma série de conceitos e idéias tradicionais, esvaziando sentidos antes tomados como imutáveis.

Nos termos de Georg Lukacs, nas eras pré-modernas, não havia abismo intransponível entre experiência e transcendência. Conforme explica o autor, contrapondo o horizonte da Grécia homérica à modernidade, todo ato encontrava correspondência num quadro de significações, cada ação desprendida retornava a si, encontrando um centro próprio e traçando em seu redor uma circunferência fechada. Assim, cada ato da consciência não suscitava questionamentos. Para o homem deste mundo fechado, a alma não conhece abismos: “não sabe que pode perder-se e não imagina que terá que buscar-se”. (Lucaks, 2000: 25) Há perfeita correspondência entre ser e destino. Este homem não se sente impelido a buscar as alturas porque, para ele, as divindades que presidem o mundo estão sempre presentes e todas as ações correspondem aos destinos dados por essas divindades.

O sentido, ou a orientação deste mundo fechado, era posto em evidência por um saber que também era virtude, e a virtude, felicidade. A totalidade do ser era possível, já que havia um viver metafísico. A modernidade desfez o núcleo totalizante; essência e vida desvinculam-se, rompendo o círculo que continha a completude dos mundos orientados.

Num mundo aberto e infinitamente vasto, desaparece a totalidade do ser, o homem passa a trilhar caminhos que nunca se concluem, trilhas que nunca se fecham, périplos que jamais se completam. Perdem-se os caminhos da volta. Falta sempre um “último arremate”, diz Lukács, a tudo que nossas mãos largam pelo caminho. Surgem os abismos entre o que se conhece e o que se faz, entre o eu e o mundo. A modernidade instaura um tempo de transitoriedade e vive um relativismo intenso; neste tempo, a experiência do mundo se desdobra e se parte em fragmentos múltiplos.

Em sua caracterização da cultura moderna, Berman enfatiza a instabilidade, evocando uma frase de Marx: “tudo que é sólido se desmancha no ar” (Berman, 1986: 15). Nesse contexto sem qualquer solidez, o mundo é povoado por contrários que se anulam, por aparências que iludem. Tudo se destina a ser desfeito; o futuro traz o aniquilamento e a substituição incessantes. Esta consciência da desintegração, diz Berman, move o homem a buscar mudanças e a tentar gerar novas compreensões, num movimento contrário que reafirma sua condição paradoxal, na qual “para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno” (Berman, 1986: 14). Ou seja, a vida moderna de contradições e paradoxos gerará sempre movimentos de busca e investigação de sentidos inalcançáveis e impossíveis.

O mundo moderno é marcado pela nostalgia da totalidade que nega e incessantemente busca. Como forma, a narrativa moderna representa essa busca, encenando o “desabrigo transcendental” e, paradoxalmente, o anseio de transcendência. Assim, as narrativas passam a dar notícia da solidão de indivíduos desgarrados cujas experiências não mais confirmam valores sagrados nem sedimentados em uma tradição. Octavio Paz esclarece que, sem conhecer qualquer absoluto, o homem moderno permanece fascinado por esta estabilidade de que se distanciou.

Exercitando a dúvida, a reflexão, e a geração do novo, o sujeito moderno empreende contínuas tentativas de retorno, em contextos onde

qualquer retorno é problemático. Segundo O. Paz, esse movimento expande-se mais nitidamente em três experiências humanas: a religião, ou o sagrado, o amor e a poesia:

As três experiências são manifestações de algo que é a própria raiz do homem. Nas três lateja a nostalgia de um estado anterior. E esse estado de unidade primordial, do qual fomos separados, do qual estamos sendo separados a cada instante, constitui nossa condição original, para a qual nos voltamos de vez em quando. Sabemos apenas que é aquilo que nos chama do fundo de nosso ser.

(Paz, 1982: 164)

Na contramão de uma modernidade fundada sobre um tempo linear e irreversível, essas três dimensões da experiência humana adquirem especial relevo em *Tutaméia*, última obra em vida de João Guimarães Rosa (1908-1967), autor que se preocupa, de modo geral, em proporcionar, pela operação da palavra, um modo de reorientação do mundo. Nesses enredos, a temporalidade, marca fatal da modernidade, deixa de aprisionar o homem. Podemos dizer que, através da escrita, o escritor mineiro abre veredas capazes de operar recomeços e retornos.

É possível afirmar então que, sendo portador da cultura moderna, Rosa distancia-se do solo da modernidade, ao considerar que, em meio à desorientação e à experiência desagregadora do mundo, há como obter uma intuição da totalidade, ou do infinito. Rosa afirma conferir à sua obra, “como apreço de essência e acentuação” (Rosa, 2003: 90), um valor metafísico. É assim que em sua entrevista a Gunther Lorentz ele define o que faz: “... escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito” (Lorentz, 1991: 72). E acerca do ofício do escritor: “o escritor deve se sentir à vontade no incompreensível, deve se ocupar do infinito” (Lorentz, 1991: 89).

Guimarães Rosa distingue-se em meio ao realismo porque cria, em suas narrativas, personagens e lugares que, assemelhando-se a pessoas e lugares reais, não se esgotam na intenção documental, mas sugerem vivências, eventos, formas de expressão, que, em seu conjunto, dão novo

aspecto à representação até então conhecida da literatura regionalista brasileira. Explica-nos Kathrin Rosenfield:

Por mais que cada cena seja tangível e “real”, a substância palpável é nada mais (porém também nada menos) do que o corolário concreto, objetivo, de uma realidade de outra ordem – metafísica e/ ou ficcional. O que conta nesta outra realidade é tão só a aspiração de viver para além daquilo que é conhecido e cognoscível, para além da experiência empírica.

(Rosenfield, 2001: 88)

A autora segue afirmando que as condições sociais, políticas e econômicas do Brasil, matéria do realismo brasileiro afirmado na década de 30, emolduram, na escrita de Rosa, problemas que transcendem o social, lançando o leitor em reflexões filosóficas sobre o sentido da existência e do ser. Rosenfield aproxima Rosa de outros autores que compartilhavam “um autêntico fervor por uma metafísica comprometida com a realidade observada, com as leis ditadas pela experiência física” (Rosenfield, 2001: 91). Associando-o aos nomes de Goethe, Dostoiévski, Nietzsche e Musil, na óptica da autora, o escritor mineiro e Dostoiévski compartilham de uma “autêntica busca metafísica – tentativa de retorno e de tradução das verdades atemporais”. Ainda conforme Rosenfield, Rosa deseja buscar formas novas, nas quais “a outra realidade eterna” possa encontrar expressão. (Rosenfield, 2001: 92).

É possível afirmar que o pensamento rosiano, a par da intenção de retratar o ambiente sertanejo como um espaço esquecido ou desvalorizado no Brasil moderno, quis também apresentar, nesse mesmo sertão, um espaço múltiplo e dinâmico, ambiente que, menos preso aos racionalismos excludentes da modernidade, preservou-se, sendo capaz de revelar sentidos ocultos na existência.

Ao situarmos, no cerne da escrita de Rosa, uma busca do sagrado, podemos dizer que o escritor mineiro parece aproximar-se mais do conceito de “real” que Mircea Eliade surpreende nas sociedades tradicionais, lembrando que, ali, uma convicção plena sobre o mundo divino confere significado a todas as coisas tornadas reais pela participação

numa transcendência. Tudo que existe no mundo corresponderia a um arquétipo. Assim, real seria aquele objeto que, por excelência, correspondesse ao sagrado. Vale notar que esta é a posição de Rosa com relação a seus livros: “Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse ‘traduzindo’ de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no plano das idéias, dos arquétipos, por exemplo” (Rosa, 2003: 99). É possível dizer que a escrita de Rosa – que ele denomina como fábula e poema – aproximando-a das narrativas míticas, seria ao mesmo tempo veículo e forma de uma realidade transcendente (Rosenfield, 2001: 91).

Para construir esta experiência do sagrado pela escrita, no entanto, é preciso encontrar uma linguagem adequada, já que, na modernidade, palavras e coisas não mais se correspondem. A crítica filosófica moderna começou por uma crítica da linguagem, deslocando sentidos. Deixou-se de acreditar na identidade entre o objeto e seu signo. Como afirma Paz, ao poeta cabe recriar e purificar o idioma, para que a linguagem seja novamente poesia em seu estado natural e possa prestar-se à intenção de trazer ao leitor a experiência do sagrado. (Paz, 1986: 41).

Rosa se diz disposto a “limpar as montanhas de cinzas” que cobrem o idioma, pois reconhece que a linguagem é a “única porta para o infinito” e que esta passagem só se concretiza, quando o poeta consegue desenvolver-lhe sua natureza original, ou sua condição de poesia. Desta forma, o escritor mineiro faz uso de uma linguagem que, como afirma João Adolfo Hansen, é “irreconhecível e fictícia, língua no limite do impossível, pois nela se efetuam operações de dissolução da forma, fazendo emergir a indeterminação e a indistinção nos efeitos de sentido, facilmente capturável como metafísica” (Hansen, 2000: 20). Guimarães Rosa, portanto, elege uma forma lingüística que escapa às formas da linguagem realista tradicional e que permite que a consideremos aqui como instrumento de reversão da condição moderna. A linguagem de Rosa se constitui em veículo de redescoberta de um mundo que, em sua finitude, pode comportar infinitos.

Comentando a afirmação de Lorentz de que *Grande Sertão: Verdades* era capaz de “liberar o homem do peso da temporalidade” (Lorentz, 1991: 84), Rosa fala sobre este caráter vivificante de sua linguagem: “Era

isto que eu desejava conseguir. Queria libertar o homem desse peso, *devolver-lhe a vida* em sua forma original. Legítima literatura deve ser vida”. Assim, é possível inferir que, para o escritor, sua literatura é uma forma de busca da “vida em sua forma original”, confirmando mais uma vez o horizonte metafísico que levou em consideração na construção de sua ficção. Desta forma, estar livre da temporalidade é regressar às “formas originais” de um tempo primordial, revertendo a condição moderna, postulado que pode ser resumido do seguinte modo: “para curar-se da obra do tempo, é preciso voltar atrás e chegar ao princípio do mundo” (Eliade, 1972: 83).

Este regressar implica uma possibilidade de vencer o tempo concreto, histórico, especialmente o tempo corrosivo e implacável da modernidade. Assim, o retorno torna-se o cerne do horizonte metafísico na existência humana, o que corresponderia, conforme Mircea Eliade, à dimensão vivida pelo homem pré-moderno que, através de ritos que repetiam o ato cosmogônico, produzia uma renovação cíclica do tempo, abolindo a irreversibilidade histórica e estabelecendo novamente um começo absoluto.

O retorno, então, se estabelece como condição para que o homem moderno, contrariando os vetores culturais de seu tempo, estabeleça uma conexão com a esfera do sagrado, religando-se a outro tipo de vida. Octavio Paz afirma que “a idéia do regresso está presente em todos os atos religiosos, todos os mitos, todas as utopias ” e faz parte de um desejo que a temporalidade moderna tem de se apaziguar, de se satisfazer, “numa unidade indivisível” (Paz, 1982: 163).

É interessante notar que, em carta a seu tradutor italiano, a respeito de “Corpo de Baile”, Rosa se preocupou com as dificuldades enfrentadas na tradução por conta dos sentidos metafísicos de sua narrativa, e utiliza-se justamente do conceito platônico da ascese da alma, reflexão que aponta para um sentido da existência, para definir a intenção de sua escrita: “O concreto é exótico e mal conhecido, e o resto, que deveria ser brando e compensador, são vaguezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos” (Rosa, 2003: 38).

Rosa também definia-se como alguém que acreditava na ressurreição do homem (Lorenz, 1991: 93). Sabemos que a ressurreição é o re-

torno impossível para o pensamento racionalista, é o componente mítico que ressignifica o ciclo natural de começo e fim das coisas e que se contrapõe ao caráter de fragmentação e à consciência de finitude inerentes ao racionalismo moderno. Daí podermos afirmar que Rosa usa sua linguagem como um poder vivificante sobre uma modernidade marcada pelas perdas. É possível que, ao ler o que o escritor chamou de “legítima literatura”, a qual deve ser vida, este homem moderno encontre uma via de regresso lançada à intuição da totalidade. Desta forma, este trabalho se dedicará a perceber como a escrita de Guimarães Rosa propõe um encontro com o sentido da existência em caminhos de retorno, ordenação e equilíbrio, traçados entre formas fragmentadas e carentes de sentido.

Os Contos: pequenas veredas para a amplidão

Em *Tutaméia*, obra publicada meses antes da morte de Guimarães Rosa, em 1967, 40 contos breves intercalam-se com 4 prefácios, portadores de uma arte poética. Em *Aletria e Hermenêutica*, o primeiro de seus prefácios, Rosa estabelece uma visão particular sobre suas estórias, preparando o leitor para a leitura, para isto usando a comparação com o que não é estória. Afirma logo na primeira frase: “A estória não quer ser história. (...) A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”. (Rosa, 1979: 3).

A aproximação feita por Rosa entre estória e anedota pode ser melhor entendida se lembrarmos que as anedotas seriam as formas primitivas dos contos. Segundo Magalhães Júnior (1972: 68), as anedotas coincidem com estórias breves ou proezas, dadas como acontecidas, e que ficavam à margem dos registros oficiais dos acontecimentos. Também eram associadas a fatos jocosos e à revelação de segredos, devido aos escritos “não divulgados”, que fugiam à oficialidade, conforme sua origem grega: *an*: não; *ek*: para fora e *didonai*: dar; ou seja, aquilo que aguarda ser revelado ou descoberto.

A anedota é veículo de revelação de uma graça desconhecida ou esquecida, o que justifica plenamente, como diz Rosa, seu uso nos “tratos da poesia e da transcendência”, ligando o não revelado segredo da anedota, ao sobrenatural: “Não será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural e de atrativo.” (Rosa, 1979:

3). Para o escritor mineiro, a forma da anedota tem, além da brevidade e da leveza que atrai, a capacidade de transportar a graça, ou o elemento drolático, cômico, até o limite do “salto para o sublime”, para atuar como “sensibilizante do alegórico espiritual” e propor “realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”.

É assim que, graça, palavra comumente ligada ao humor, assume outro sentido, transpondo-se para outra e mesma graça, do latim *gratia*, que expressa dádiva, mercê, ligada à revelação e ao favor divinos. Ou seja, a graça contida na anedota, que é o conto breve, traz a Graça que é revelação da transcendência. A narrativa, a criação da literatura que é vida, revela-se um suporte para o salto proposto.

Em seu capítulo “A outra margem”, de “O Arco e a Lira”, Paz afirma que, ao participar da criação poética, o leitor une-se ao momento da criação original, ou seja, efetua um retorno e toca o sagrado. Para ele, “a característica da experiência religiosa é o *salto* brusco, a mudança fulminante da natureza” (Paz, 1982: 146). Rosa, leitor de Kierkegaard, possivelmente conhecia o que o filósofo dinamarquês considerava como o “salto” para o sagrado e que Paz assim define:

Se o sagrado é um mundo à parte, como podemos penetrar nele? Mediante o que Kierkegaard chama de “salto” e nós, à espanhola, de “o salto mortal”. Hui-neng, patriarca chinês do século VII, explica assim a experiência central do budismo: “Mahaprajnaparamita é um termo sânscrito do país ocidental: em língua Tang significa: grande-sabedoria-outra-margem-alcançada... O que é Maha? Maha é grande... O que é Prajna? Prajna é sabedoria... O que é Paramita? A outra margem alcançada... Aderir ao mundo objetivo é aderir ao ciclo do viver e do morrer, que são como as ondas que se levantam no mar; a isso se chama: esta margem. Ao nos desprendermos do mundo objetivo, não há morte nem vida, e ficamos como a água correndo incessantemente; a isso se chama: a outra margem.

(Paz, 1982: 147)

Acostumados que estamos com a força das imagens aquáticas nas narrativas rosianas, não é difícil nos recordarmos da “Terceira margem do rio”, conto no qual o pai se retira do mundo objetivo e se entrega às águas do rio, fazendo dele a sua terceira margem, atracando seu barco à fluidez das águas, ação interpretada à primeira vista como loucura e que, como acabamos de ver, pode representar uma grande sabedoria. Em pequena nota, neste mesmo trecho, Paz apresenta o significado etimológico da palavra sabedoria: *perfeição*. Assim, alcançar a *outra*, ou a diferente margem seria efetuar o salto: “e não será esse um caminho por onde o *perfeitíssimo* se alcança”? (Rosa, 1979: 11).

Assim, uma vez desdobrada em novos entendimentos, a forma anedótica é capaz de *colindir*, como Rosa mesmo diz, com o *não-senso*, que para ele, “reflete por um triz a coerência do mistério geral que nos envolve e cria”. Este refletir “por um triz” sugere a imagem instantânea do fósforo deflagrado de que se vale o escritor para definir a anedota no prefácio em estudo, bem como se adequa perfeitamente à idéia de um tênue feixe de luz que subitamente se acende, uma iluminação pela graça divina e que permite que se tenha um vislumbre de resposta para as questões do mundo, apenas uma *Tutaméia*, caminho por onde o “perfeitíssimo se alcança”. Em carta a um amigo, dizia ainda a respeito desta busca pelo sagrado: “Sou só religião – mas impossível de qualquer associação ou organização religiosa: tudo é o quente diálogo (tentativa de) com o ∞ . O mais, você deduz”.¹

Rosa definia-se como aquele que está em busca deste re-ligar (re: novamente e ligare: vincular, ligar) com o divino, ou ainda na acepção de Cícero² da mesma palavra, re-legere (ler novamente ou colher novamente), o que nos sugere a mesma intenção do índice de releitura que o leitor de *Tutaméia* encontra no final do livro: através de uma leitura dife-

¹ Carta de J. Guimarães Rosa a seu amigo Vicente Ferreira da Silva, datada de 21/5/1958. In: João Guimarães Rosa: sua HORA e sua VEZ. Luiz Otávio Savassi Rocha. Disponível em: <http://www.medicina.ufmg.br/cememor/rosa>. Acesso em 5 de abril de 2007.

² Cícero, em seu 'De natura deorum', II, xxviii, deriva religião de relegere (tratar cuidadosamente): *Those who carefully took in hand all things pertaining to the gods were called religiosi, from relegere.* (Cícero).

renciada, ou tratamento cuidadoso da criação poética, ligamo-nos à outra margem, à margem do mistério.

Quem se envolve com uma segunda leitura pode encontrar o caminho para o infinito, ou aportar numa terceira margem, pensamento que fica claro a Benedito Nunes: “a vida é uma tentativa de travessia para o lado do divino” (Nunes, 1991: 65).

Também pista da construção deste caminho é o título do referido prefácio, *Aletria e Hermenêutica*. Este abriga elementos complementares e não antagônicos. O termo *aletria*, alegre emaranhado de letras, ou letras em outra ordem, como o doce de mesmo nome³, parece aludir ao emaranhado do universo que a criação literária, em sua multiplicidade de significações e sabores, tenta captar. Essa estrutura superficialmente caótica suscita uma hermenêutica capaz de desdobrar os sentidos na confusão da experiência realizada em meio à desorientação. Na graça, ou na doçura do conto breve e inusitado, há uma chave de leitura da vida; na graça, há revelação, via de entendimento. Informa Ana Luiza Martins Costa nos *Cadernos de Literatura Brasileira* publicados pelo Instituto Moreira Sales, em edição de 2006, dedicada a Guimarães Rosa, que este texto havia sido publicado em 1954, no Jornal “A Manhã”, sob o título “Risada e meia”. Anos mais tarde, foi reformulado e republicado com o título de “Aletria e Hermenêutica” em *Tutaméia*, o que também reforça seu enfoque para a graça que leva a algo mais, ou viver a graça para ir além. Dessa forma, podemos afirmar que o conjunto de *Tutaméias*, ou quase-nadas, das breves e condensadas histórias de Rosa, acabam por constituir-se em corajosa proposta de alcançar a amplidão, pelo caminho das pequenas veredas.

Vale notar que Rosa associou a cada anedota deste prefácio um pensamento filosófico, relativizando os limites da seriedade ou profundidade que cercam tais conceitos. Nesta construção em que une o prosaico e o clássico, ele aponta nomes como Platão, Hegel e Bergson, afastando-os do centro de um pensamento lógico privilegiado, portador de definições convencionalmente aceitas. Assim, ao associar correntes do pensamento filosófico autorizado à anedota comum, Rosa sedimenta-se

³ Aletria é um doce de origem portuguesa feito com macarrão finíssimo, açúcar e gemas.

numa espécie de tradição pensadora do não-senso, um pensamento não-avalizado pelo senso comum, mas que se constitui como uma tradição clandestina, que tensiona a lógica e que se nutre do paradoxo. Deste modo, estas idéias, presas à categorização do que “não é sério” e, por isso, consideradas como “quase nada” ou *tutaméias*, podem, para o escritor mineiro, vir a engendrar “novos sistemas de pensamento”.

Na entrevista que concede a Lorenz, é possível notar seu posicionamento diante dos pedidos de categorização e explicação que seu interlocutor lhe faz. Rosa utiliza sua fala poeticamente, desviando as perguntas sobre política, compromisso social e religião para o uso que faz da língua, demonstrando que as coisas aparentemente sérias, ligadas à *doxan*, opinião, base do pensamento clássico dicotômico, precisam do tratamento diferenciador que lhes dá a linguagem do *paradoxos*, o contrário à opinião, ou contrário ao esperado pelo senso comum. O salto para a outra margem, portanto, não estará em opiniões ou conceitos já conhecidos, mas em novas compreensões que virão a partir da descoberta de novos sentidos.

O autor sempre se posicionou como um contador de histórias, conforme se vê na entrevista a Lorenz, dizendo ser o homem do sertão um “fabulista por natureza” e o narrar histórias, algo que corria pelas veias, pelo corpo, pela alma, sendo o sertão, a própria alma deste homem. (Lorenz, 1991: 69) Assim, o escritor situa o ato de narrar histórias como uma atividade que, de alguma forma, toca as camadas arcaicas e transcende os registros datados da História. Em carta a Bizzarri, Rosa explica que a novela “Uma Estória de amor” (Corpo de Baile), trata das histórias, sua origem e seu poder. Os contos folclóricos encerrariam verdades sob forma de parábolas ou símbolos, realmente contendo revelações. (Rosa, 2003: 91)

Profundamente ligados ao tema da viagem (Rosa se autodenominou *viator*⁴), os narradores nos contos rosianos são autorizados pela experiência da viagem pelo mundo, a efetuar uma volta, que empreendem narrando, interpretando, revivendo. Estas voltas se concretizam no ambiente e nos personagens do sertão, quase irreais, de tão verdadeiros. Homem do mundo, o escritor mineiro cria sua ficção retornan-

⁴ Pseudônimo assumido pelo escritor em 1938, no Concurso Nacional Humberto de Campos, em que foi premiado em 2º lugar.

do à matéria arcaica guardada no âmbito do rural e do regional de sua origem. Segundo Suzi Sperber, “O tema da viagem, a busca, a forte presença da transcendência e o cunho místico dos relatos existe desde *Campo Geral*” (Sperber, 1976: 63), definindo a busca do sagrado como marca da escrita rosiana.

Por apresentar riqueza de detalhes regionais, é possível que a escrita de Rosa possibilite ao leitor comum ver, em primeiro lugar, o pitoresco das paisagens, dos casos, dos personagens. Talvez por isso, em *Tutaméia*, não falem orientações, ainda que cifradas, para outro tipo de leitor – o leitor viandante. Logo na página que contém o índice, estão as seguintes palavras de Shopenhauer: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra”.

Segundo Ettore Finazzi Aggró, depois de *Grande Sertão: Veredas*, Rosa passou a pensar mais sobre a relação autor/ leitor, o que justificaria a preocupação em colocar esta epígrafe, marcando o início da leitura, e novamente na última página, o mesmo índice, desta vez com a indicação de “índice de releitura”, no qual os prefácios vêm indicados como prefácios propriamente e não colocados entre os contos, como na primeira página. (Finazzi-Agró, 2001: 44). Neste segundo índice, outra epígrafe de Shopenhauer continua alertando para a necessidade de se perceber a unidade orgânica de um conjunto, lendo duas vezes a mesma passagem.

Rosa parece insistir na segunda leitura, proporcionando ao leitor, através da interpretação do texto literário, algo como o súbito deflagrar do fósforo que, num átimo, produz luz. Esta seria a leitura da vida, como quer Rosa, em seu supra-senso. Ora, estando modificada a ordem no segundo índice, sugere-se que os prefácios sejam lidos em seu conjunto, e em seguida, apenas o conjunto dos contos. Portanto, duas leituras são propostas explicitamente; uma em que os prefácios são também histórias, e outra na qual os prefácios são parte de uma filosofia própria e suas significações para o escritor.

Podemos inferir que Guimarães Rosa permitiu que seus prefácios fossem também entendidos como contos ou ensaios, já que no primeiro índice de leitura não há distinção entre estes e os contos, o que indica que não havia uma intenção em estabelecê-los como única chave de lei-

tura. Muitos refletiram sobre esta armadilha do escritor de “Primeiras Estórias”, já que o próprio anunciou sua intenção de “dar trabalho aos críticos”. Rubens A. Pereira afirma que Rosa desdobrou *Tutaméia*, à maneira dos princípios de Edgar Allan Poe, às vistas de todos, em Segundas e Terceiras estórias. Para ele, “a expressão “Terceiras Estórias” não é subtítulo à *Tutaméia*, como a crítica em geral costuma designar. Antes, seria possível dizer que *Tutaméia* – *Segundas Estórias* anuncia e germina as Terceiras Estórias, as quais irão se configurar no final do volume, no índice de releitura” (Pereira, 2001: 263).

Poderíamos, então, sugerir a idéia de que a “luz inteiramente outra” da segunda leitura proposta possa transformar as estórias em outras novas, por este segundo olhar, e que o conjunto, após esta segunda leitura, não mais seja o que parecera ser na primeira, nem na segunda leitura, mas se tornasse em terceiras estórias, fruto de novos e insólitos encontros do leitor nas pequenas veredas de *Tutaméia*.

É dessa forma, em idas e vindas nestes encontros, que o leitor passa a se parecer com a figura do viajante, comportando uma gama de significações. Assim afirma Wolfgang Iser sobre a figura do leitor: “como o leitor passa por diversos pontos de vista oferecidos pelo texto e relaciona suas diferentes visões e esquemas, ele põe a obra em movimento, e se põe ele próprio igualmente em movimento” (Iser, 2003: 149).

Apesar da leitura de *Tutaméia* poder se parecer com uma caçada por sentidos, é na figura do viajante e não do caçador, que o leitor se concretiza, movendo-se pelas estórias e procurando o sentido na volta proposta pela epígrafe e pela estória final que retoma os personagens da estória inicial. Comentando a escolha de Wolfgang Iser pelo leitor viajante, Compagnon afirma:

A leitura, como expectativa e modificação da expectativa, pelos encontros imprevistos ao longo do caminho, parece-se com uma viagem através do texto. O leitor, diz Iser, tem um ponto de vista móvel, errante sobre o texto. O texto nunca está todo, simultaneamente presente diante de nossa atenção: como um viajante num carro, o leitor, a cada instante, só percebe um de seus aspectos, mas relaciona

tudo que viu, graças a sua memória (...) Assim, como em Ingarden, a leitura caminha ao mesmo tempo para frente, recolhendo novos indícios, e para trás, reinterpretando todos os índices arquivados até então.

(Compagnon, 2003: 152)

Deste modo, realiza-se o que é previsto na epígrafe: a leitura do último conto deflagra uma necessidade de reler o primeiro. A recomendação de *voltar*, com a intenção de recuperar o perdido ou o não visto, leva ao ato de recordar, ou trazer de volta ao coração, conduzindo até a reminiscência. Nesta última, acionam-se saberes e sentimentos, sendo a reminiscência, como afirma Platão, a fonte da aprendizagem, e do conhecimento.

Podemos dizer que a ordenação da viagem de conhecimento de cada indivíduo se dá através da memória, elemento capaz de trazer novamente ao presente as compreensões realizadas, como nos explica Santo Agostinho. Na realidade, Agostinho entende que tudo que está contido no mundo está presente neste palácio (da memória), inclusive sua própria pessoa e todos os conhecimentos apreendidos. A partir desta grande reserva, é possível “tecer” as experiências passadas e as expectativas do futuro. Agostinho constata também que a potência da memória é própria de seu espírito, mas seu espírito não é capaz de apreender todo o seu ser (Santo Agostinho, 2003: 218).

Diante desta e de outras limitações, Rosa parece propor, como Hermes ou Virgílio, conduzir-nos pela experiência de uma leitura que, se for “colhida” cuidadosamente, trará “luz inteiramente nova”. Nesta viagem pelos contos de Tutaméia, iluminadas as palavras, imagens, para-citações e intertextualidades, poderemos ver sinais do caminho de volta para a transcendência. Sperber identifica esta estratégia através das inúmeras menções ou citações que visam a “ativar o conhecimento que, difuso, negado, parece ser ancestral, vir de sempre: mito” (Sperber, 1976: 50). A cada etapa da viagem corresponde um dos contos breves, cheios de graça, guardadores do inaudito, tutaméias portadoras da centelha de revelação.

Referências bibliográficas

- BERMAN, Marshall (1986). *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés et al. São Paulo: Companhia das Letras.
- COMPAGNON, Antoine (2003). *O demônio da literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- COSTA, Ana Luiza Martins (2006). *Via e Viagens*. In: Cadernos de literatura Brasileira. João Guimarães Rosa. n. 20 e 21, Instituto Moreira Salles.
- COUTINHO, Eduardo (1991). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- DUARTE, Lélia Parreira e ALVES, Maria Theresa Abelha. (org.) (2001). *Outras margens estudos da obra de Guimarães Rosa* Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas.
- ELIADE, Mircea (1969). *O mito do eterno retorno*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70.
- ELIADE, Mircea (1972). *Mito e Realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.
- FINAZZI-AGRÓ, Ettore (2001). *Um lugar do Tamanho do Mundo. Tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- HANSEN, João Adolfo (2000). *A Ficção da Literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra.
- ISER, Wolfgang. In: Antoine COMPAGNON (2003). *O demônio da literatura*. Belo Horizonte, Ed. UFMG.
- LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). (1991). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- LUKACS, Georg (2000). *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades.
- MAGALHÃES, Júnior, R. (1972). *A arte do Conto*. Rio de Janeiro: Bloch Editores.
- NUNES, Benedito. *O amor na obra de Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo (1991). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- PAZ, Octavio (1993). *A Outra Voz*. São Paulo: Siciliano.
- PAZ, Octavio. (1982). *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ROSA, João Guimarães (1979). *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- ROSA, João Guimarães (2003). *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ROSENFELD, Kathrin. *Fingir a verdade*. In: DUARTE, Lélia Parreira e ALVES, Maria Theresa Abelha. (org.) (2001). *Outras margens estudos da obra de Guimarães Rosa* Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas.
- SANTO AGOSTINHO (2003). *Confissões*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret.
- SPERBER, Suzi Frankl (1976). *Caos e Cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo.
- PEREIRA, Rubens. *Segundas histórias e outros enigmas* In: DUARTE, Lélia Parreira e ALVES, Maria Theresa Abelha. (org.) (2001). *Outras margens estudos da obra de Guimarães Rosa* Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas.
- PLATÃO. (2003). *Fédon*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Editora Martin Claret.

POÉTICA DE ATRITO
PEDRAS, MOVIMENTO E POESIA
NO SERTÃO DE GUIMARÃES ROSA

Ivana Ferrante Rebello e Almeida.
Universidade Estadual de Montes Claros
UNIMONTES

No Sertão (...)

lá não se aprende a pedra: lá a pedra
uma pedra de nascença, entranha a alma.

(João Cabral de Melo Neto)

Grande sertão: veredas, romance de João Guimarães Rosa, inicia-se por uma provocação: “ – Nonada”, em resposta a uma misteriosa pergunta. A pergunta, jamais grafada em letra, ficará gravada na estória de Riobaldo, como signo de um livro que se abre, desde o título, para uma experiência incomparável de fruição estética e de aprendizado. O grande sertão, no imensurável de seus significados, é atravessado pelas veredas finas, que se constroem como atalhos possíveis para a compreensão do novo lugar e da nova literatura que a obra traria. Após a publicação do romance rosiano, em 1956, o sertão não seria o mesmo, tornando-se a síntese de uma diversidade histórica, geográfica, simbólica, cultural e metafórica.

Já na primeira página do romance, Riobaldo exercita uma das traduções de sertão, num esquema de repetição cuidadoso e enigmático, provocador de volteios na narrativa:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, (...), fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. (...) Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho da autoridade. O Urucúia vem dos montões oeste. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá – fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. O *gerais* corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um quer o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte.

(ROSA, 2001: 23-24)

Essa verdadeira introdução à poética do sertão vem ao leitor (senhor), mediada por um pedido de tolerância. O vocábulo, na definição de dicionário, registra-se como “tendência a admitir modos de pensar, de agir ou de sentir que diferem dos de um indivíduo ou de grupos determinados, políticos ou religiosos” (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, 1986: 1686). O narrador, ao fazer uso de tal pedido, prepara o ouvinte para uma incursão diferenciada, não só referente ao lugar-sertão como ao próprio espaço da narrativa, ele próprio ampliado e diverso. Como se lê no excerto, o sertão que emerge dessas primeiras linhas do livro, parte de um referencial geográfico – cita o Urucúia, Curvelo, Corinto, refere-se às fazendas e às vazantes, incluindo-as em sua cartografia literária, mas já as alargando, rumando para um enfrentamento outro, para as alteridades, onde cada leitor enfrenta o seu “cristo-jesus”. “O sertão está em toda a parte” pode ser uma senha a um enigma que se forma.

Seguindo o curso das veredas, o autor amplia o espaço-sertão, universalizando-o, fazendo-o possível de ser capturado além dos limites territoriais brasileiros. Os muitos estudiosos que se embrenham nas vastidões do sertão rosiano atribuem a ele caracterizações as mais variadas,

que partem das linhas físicas, geograficamente sugeridas pelo autor, até as conhecidas percepções metafísicas, que arrojam o lugar sertão para “dentro da gente”, como caracterizaria Riobaldo.

Um acesso possível a esse novo mundo dá-se pela via das pedras – que constituem uma imagem frequente na ficção rosiana. As pedras, rastreadas dentro e fora da obra de Guimarães Rosa, reiteram um traço fundamental do autor, que leva para a sua escritura características da paisagem da sua infância. Pedras, morros, terra e chão formam um núcleo ideativo no universo fabular do autor, cujo nascedouro poder-se-ia encontrar na cidade natal do escritor – a mineira Cordisburgo, cercada de grutas, lajedos, montanhas e referência constante em sua ficção. As imagens das pedras, constantes no romance *Grande sertão: veredas*, pelas metáforas que sugerem e pelo sentido amplo que resguardam, parecem referendar essa concepção de lugar, de terreno arenoso, originalmente infértil e indômito, mas que se vai ampliando, abrindo-se ao mundo e ao infinito, tanto mais nele se adentra. Por meio das pedras, e dos atritos que estas provocam, vê-se que o sertão de Rosa não é, mas que “vai sendo”; compondo-se a cada nova leitura/escuta de forma heterogênea e movediça, quebrando binarismos, oscilando entre o real e o imaginário. O movimento extraordinário que a narrativa poética de Guimarães Rosa imprime ao lugar-sertão provoca no leitor uma necessária incursão pelas imagens, pelos sentidos e pelo referencial ideológico que o termo traria, ao longo do tempo.

A palavra sertão, de origem imprecisa, originária do termo latino *desertanum*, *desertum*, seria inicialmente empregada para designar o lugar desconhecido, longínquo, e inculto. Tal derivação não goza da aprovação de alguns estudiosos – como insiste Walnice Nogueira Galvão que afirma não haver como justificar pelas leis da fonética histórica tal evolução, alegando que sequer isso se comprova em documentos analisados (GALVÃO, 2001: 16). A gênese do termo sertão seria rastreada por Gustavo Barroso que lhe teria comprovado a existência, anterior às descobertas de terras brasileiras, em Portugal e África (BARROSO, 1923). Barroso aponta a etimologia do vocábulo no *Dicionário de Língua Bunda de Angola*, de frei Bernardo Maria de Carnecatim (1804), onde o verbete *muceltão*, bem como sua corruptela *certão*, é dado como “locus mediterraneus”, isto é, um

lugar que fica no centro ou no meio das terras. Nesses registros, o termo seria sinônimo de “mato”, sentido frequente na África portuguesa, ampliado depois tal significado para “mato longe da costa”, o que explicaria a sua incorporação, já se referindo ao território brasileiro, como sinônimo de lugares distantes e desconhecidos, no interior do continente. Tal ideia vinha no imaginário da sociedade colonial brasileira, arrastando-se desde o século XVI até meados do século XX, conforme o comprovam registros documentais e textos literários investigados.

Na historiografia brasileira, Capistrano de Abreu (ABREU, 1988: 142) em fins do século XIX, foi o primeiro a preocupar-se com a construção histórica do sertão colonial. Seus estudos confirmam que a ideia de sertão não se configura propriamente a partir do deserto físico e climático, mas como o espaço vazio de súditos da Coroa portuguesa. Para Emanuel Araújo (ARAÚJO, 2002: 45), um dos elementos definidores da concepção de sertão é a marca dos “grandes vazios incultos”. Assim, a palavra que indicava o apartado do litoral foi, gradativamente, ganhando o significado de região inóspita e sem lei, o que estabelecia um violento contraste com a imagem ideal que o litoral elaborava de si mesmo, concebida, dialeticamente, a partir da noção da ordem, da lei e do conhecido. A Literatura brasileira incorporaria, ao longo dos anos, tais concepções, reproduzindo por muito tempo a ideologia colonialista europeia. A contradição a essa imagem de inacessibilidade e atraso só se registrou, quando o escritor, ao formular a sua própria linguagem, passou a falar de dentro do sertão, sendo o intérprete da sua própria cultura e lugar. Se rastreamos a ocorrência do termo “sertão” no percurso da literatura brasileira, observaremos a transformação gradativa que as duas vertentes semânticas – a que é concebida no litoral e a que se vai compondo no interior, isto é, dentro do próprio sertão – sofrem.

A literatura vai, aos poucos, elaborando a dicotomia entre a visão de uma realidade bruta e uma visão utópica, de paraíso terreal. Gregório de Matos, na segunda metade do século XVII, descreve o sertão como um lugar distante, sempre oposto à cidade da Bahia (apud WISNIK, 1997: 56) Nas *Obras Poéticas* de Cláudio Manuel da Costa, no século XVIII, já se pressente certo orgulho do eu lírico em contrapor a sua produção literária à da metrópole (apud RIBEIRO, 1903, Tomo 1). A epopeia ameri-

cana *Caramuru*, de 1781, de Santa Rita Durão, apresenta o lexema “sertão” com variantes entre a visão colonizadora e a visão dos colonizados, no entanto, abre destaque para a cultura dos índios que o habitam. (apud RAMOS, 1964: 296).

O século seguinte elabora romanticamente o lugar-sertão, idealizando-o. O interior, representado em dimensão contrária ao litoral, evoca o paraíso edênico, lugar de natureza bela e exuberante, como se comprova na prosa de José de Alencar. Tal construção permanecerá como signo de uma noção de brasilidade e diferença, que colocava o Brasil não mais como território do atraso e da inacessibilidade, mas como lugar de fuga e alento. Os poetas e narradores dos fins do século XIX, de modo geral, não concorreram para mudar este retrato. Ora corroboram a imagem romântica, dando-lhe por vezes, conotações nitidamente pessoais, como ocorre com Castro Alves que, no seu tom socializante, apresenta o sertão com capa de liberdade, ora retomam o tom colonialista, como se vê no simbolista Alphonsus de Guimaraens, que, em verso, recobra a imagem dos “ínvios sertões” (GUIMARAENS, 1960: 13).

A obra *Os sertões*, (1902), de Euclides da Cunha, inauguraria outro olhar sobre o sertão, conquistando espaço para concepções ousadas como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que, além de incorporar forte acento crítico à imagem do sertão, deu-lhe também um tom de humor e ironia inéditos. É o sertão antropófago idealizado pelos modernistas de primeira hora (1922) que irá deglutir com alegre irreverência as culturas alheias, tentando libertar-se tanto da culpa da imitação, tão temida no século XIX, como da imagem pitoresca e afável patenteada pelos românticos. Os regionalistas da década de 30, do século XX, propagam um sertão nitidamente socializante. Divergente do “louvor de terra” de conotação romântica, cujos acentos utópicos constituíam uma necessidade da nação emergente, o sertão que se filia à literatura da segunda geração modernista é comprometido com a causa social e cumpre o intuito de propagar, para o Brasil litorâneo, outro Brasil que se erguia a partir da influência da mão-de-obra escrava e sob os eflúvios da aridez climática e do descaso do poder público.

Houve, por assim dizer, uma mudança significativa de perspectivas, que, ao longo dos anos, contribuiu para uma construção de sertão dife-

renciada, que se ia paulatinamente desligando-se das características típicas do quadro natural, como da transformação decorrente da ocupação humana: o sertão tornar-se-ia, assim, uma condição atribuída a variados e diferenciados lugares.

Na historiografia literária brasileira, o conceito de sertão surge de uma concepção dualista, como parte de uma realidade cindida, em que a condição sertaneja vinha atrelada à noção de negatividade e subordinação. Reagindo à negatividade é que surgiu outra, oposta, mas igualmente redutora, que inseria no imaginário do país uma percepção elogiosa e positiva, ainda que também fundada nas ideias de dominação.

A partir do preâmbulo, registre-se que o romance rosiano provou de todas as fontes – as que haviam sido grafadas pela erudição histórica e aquelas colhidas das matrizes populares, mas é da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que o escritor mineiro tomaria as bases para a edificação do seu *Grande sertão: veredas*. Aproximadas desde o título, tais obras aprofundam questões ligadas à cultura do sertanejo, dando outra visibilidade ao lugar perdido e recôndito. Se a proposta é entender como o sertão rosiano foi sendo construído, tanto do ponto de vista do discurso literário que o cria e divulga, como do ponto de vista da crítica especializada, que o lê e o traduz, o obra euclidiana é ponto de partida obrigatório. O referencial histórico acaba por ser a porta de acesso ao seu entendimento: *Os Sertões* e *Grande sertão: veredas* erigem, nos seus espaços ficcionais específicos, a conhecida antinomia entre o arcaico e o moderno, ao mesmo tempo em que constroem uma imagem alegórica de lugar. Tais considerações não descartam as diferenças de perspectiva e de representação entre ambos. Para Euclides da Cunha, Canudos era “um parêntese, era um hiato, era um vácuo” (CUNHA, *Os Sertões*, 2002: 560). Guimarães Rosa contrapõe o parêntese e o hiato aos “dois pontos” – a fórmula “grande sertão: veredas” conferiria porosidade ao discurso histórico, permitindo a sua apreensão por meio das coisas miúdas, aparentemente menores. O “sertão” rosiano emerge, pois, em meio a uma pluralidade de sentidos que universaliza a noção de local, arrojando-a cada vez mais para uma ideia de “desnacionalização avançada”¹. Acrescente-

¹ Expressão de Roberto Mulinacci (2009). Para Mulinacci, o sertão afasta-se, progressivamente, de uma dimensão geográfica, do “estar em nenhum lugar”

se, ainda, que a opção de Guimarães Rosa pela grafia no singular – sertão – implica uma operação de desvio, em relação à formulação euclidiana – sertões – para o plano simbólico, sugerindo a concepção de um espaço interior, maior e mais insondável do que o mensurado pela geografia, e atingindo dimensões ampliadas, no tocante às representações míticas e transcendentais que enseja.

O sertão de Riobaldo “carece de fechos” e é concebido a partir do domínio do estético, na dimensão de uma nova cartografia. A par dessa constatação, pode-se entender, sob novo fulcro, como se articula a concepção entre o espaço conhecido – localizado geograficamente, mensurado pela memória afetiva do escritor, que se confessa sertanejo, e o espaço transmutado e universalizado, reinventado pela poesia, conforme se vê na descrição de Riobaldo:

Quando o senhor sonhar, sonhe com aquilo. Cheiro de campos com flores, forte, em abril: a cigainha, roxa, e a nhiica e a escova, amarelinhas... Isto- no Sanharinhém. Cigarras dão bando. Debaixo de um tamarindo sombroso... Eh, frio! Lá geia até em costas de boi, até nos telhados as a casas. Ou no Meãoemeão- depois dali tem uma serra quase azul. Que não é o céu: esse é céu-azul vivo, igual um ovo de macuco. Ventos de não deixar de se formar orvalho... Um punhado quente de vento, passante entre duas palmas de palmeira...

(ROSA, 2001: 42)

O sertão surge ao leitor pleno de beleza e movimento, narrado pela língua de música de Riobaldo. Por meio dessa língua revivificada, o narrador exercita um modo particular de captura do sertão, aumentando o seu campo de visualização. A paisagem, originalmente misteriosa e brutal, transfigura-se em ambiente de pura vitalidade, no qual o narrador exercita um prazer de ver, um empirismo contemplativo que se aproxima do pensamento humanista e choca-se ao ideal burguês de apossamento.

Na narrativa, as descrições, em que abundam o apelo ao olhar e às sensações tácteis são comuns, e vêm atreladas às tiradas filosóficas, em que Riobaldo tenta definir a vida e o sertão: “Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso.” (ROSA, 2001: 41). A descrição rasura a imagem do lugar ermo e do sertanejo ignorante, então frequentes na cena literária brasileira. A fala do jagunço transmite uma sensibilidade acima da média, em que se lê certo refinamento em capturar da paisagem o seu estado de poesia. Além disso, o sertanejo do romance apresenta-se munido de um bem aquilatado e vasto campo de conhecimentos, que a todo instante é confrontado com o saber do homem letrado da cidade, que o ouve.

Na entrevista concedida a Günter Lorenz, durante um Congresso de Escritores, em Gênova, em 1965, Guimarães Rosa “destopografiza” o conceito de sertão: “Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão” (COUTINHO (Org.): 49); “... o sertão é a alma de seus homens” (p. 33) e também: “... este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo.” (ROSA Apud COUTINHO, 1983: 66). E completa, na mesma ocasião: “No sertão, cada homem pode se encontrar ou se perder. As duas coisas são possíveis.” (p. 94). A entrevista ilumina caminhos que a ficção deixara sob neblina: o lugar sertão não molda o homem; o homem é que, ao capturá-lo, ao tentar traduzir-se nele, faz o sertão à sua imagem. Esses efeitos advêm da “força de atrito”, imagem calcada na pedra do relevo sertanejo e operada por Guimarães Rosa em sua escritura. Tal concepção, nascida da imagem da pedra, muitas vezes referenciada na obra, encontra respaldo em vários trechos do romance. A pedra é traço formal e temático, que é cerzido quase que obsessivamente à sua narrativa. Metonimicamente, a imagem da pedra perpassa por entre a descrição do ser retratado ou serve de elemento por meio do qual o narrador apreende o mundo a sua volta, como se comprova no trecho: “Desde o começo, eu apreciei aquela fortaleza de outro homem. O segredo dele era de pedra.” (ROSA, 2001: 47) comenta Riobaldo sobre Medeiro Vaz, ressaltando a rigidez moral do chefe dos jagunços.

Ao mencionar os ciúmes que torturavam Diadorim, Riobaldo faz uso da metáfora: “Diadorim pôs a mão no meu braço. (...) Me deu a mão; e eu. Mas era como tivesse uma pedra pontuda entre as duas palmas.” (ROSA, 2001: 54). Conjuga Diadorim à imagem da pedra, frequentemente: “Diadorim pareceu em pedra, cão que olha.” (ROSA, 2001: 69); “Ah! Ele gostava de mandar, primeiro mandava suave, depois, visto que não fosse obedecido, com as sete-pedras.” (ROSA, 2001: 165). O narrador, que já sabia da condição feminina do “amigo”, mas que denega ao leitor essa informação, postergando-a para o final da narrativa, habilmente afasta Diadorim do traço feminino das flores, das outras “moças namorãs”.

Acerca de Diadorim, sobre quem recai um dos enigmas da obra, o atrito atua de forma absoluta, ampliando a tensão que se cria em Riobaldo. É por meio de uma construção exemplarmente poética, e consequentemente enigmática, que o jagunço descreve Diadorim, ainda na parte introdutória de sua narração: “Digo, em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina” (ROSA, 2001: 40). O que poderia dizer-nos essa neblina? Diz-nos de uma transparência impossível, de um momento em que a linguagem poética mostra-se em seu espectro indecifrável, como núcleo de uma experiência indizível. Reitere-se que Riobaldo faz tal observação no presente da sua narração, em sua mansidão de velho, na qual se supõem superados os arroubos apaixonados da juventude. A neblina permanece, assim como permanece o nome Diadorim, com todas as suas imprecisões semânticas, ainda que o narrador já tenha tido prova documental, lavrada em cartório, de um nome e identidade de mulher: Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins. A neblina ainda se adensa aos olhos do leitor, principalmente quando posta em contato de fricção com a imagem que Riobaldo nos oferece, ao relatar as suas primeiras impressões, tão logo conhece Diadorim, ainda “menino”: “E o menino pôs a mão na minha. (...) Amanheci minha aurora.” (ROSA, 2001: 84). Os sentidos que emanam de “neblina” e “aurora” parecem colidir-se, em aparente contradição, quando o primeiro termo surge como sugestão de algo obscuro, enquanto o outro vem atrelado a uma claridade reveladora. Tal claridade aparece em outros momentos da narrativa, como nos demonstram os excertos: “A boa surpresa, Diadorim

vindo feito um milagre alvo.” (ROSA, 2001: 181) e “Vi como é que os olhos podem. Diadorim tinha uma luz. (...). O que Diadorim reslumbra-va.” (p. 308). Mas essa luz – que emana do nome de Diadorim – Dia-dorim – não se mostra suficiente para vencer a neblina, para dissolver o enigma. Diadorim permanecerá, mesmo depois de fechado o livro, como metáfora de um ser insondável e nebuloso, o signo do feminino deslocado no mundo jagunço.

No registro dos topônimos, testemunho imediatamente perceptível do espaço conhecido do sertão, calcado sobre a pedra, são abundantes os que fazem referência a ela: Pé-da-Pedra, Itacambira, São Pedro, Morro do Cocoruto, Serra da Saudade, Serra Escura, Montes Claros, Pedra-Branca, Vila da Pedra de Amolar. Quando se refere à vida de lutas e privações dos jagunços, Riobaldo utiliza a expressão “Gerais de Pedra” (ROSA, 2001: 84); e ainda usa as pedras em descrições dos lugares, cuja significação desliza para as concepções de exterioridade e interioridade do ser humano: “No Oi-Mãe. Lá tem um lajeiro-largo: onde grandes pedras do fundo do chão vêm à flor.” (ROSA, 2001: 112).

Conforme o estudo exemplar de Antonio Candido (1957), “o meio físico tem para ele (Guimarães Rosa) uma realidade envolvente e bizarra, servindo de quadro à concepção de mundo e suporte do universo inventado.” É perceptível como o criador de Diadorim serve-se da pedra, matéria abundante da natureza do sertão, e muito presente na terra natal do autor e suas imediações, como matéria-prima de criação. Alude, em *Grande sertão: veredas*, a uma “pedrinha de ouro”, para referendar o pensamento humano: “Fui indo. De repente, de repente, tomei em mim o gole de um pensamento – estralo de ouro: pedrinha de ouro.” (ROSA, 2001: 169). Por meio da imagem da pedra, Riobaldo põe em pauta a dúvida sobre a existência do demo: “Tudo. Tem até tortas raças de pedras. Horroras, venenosas – que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo.” (ROSA, 2001: 27). Ao ponderar sobre a natureza humana, em meio ao duelo de dimensões titânicas travado entre o bem e o mal, também recorta, em sua memória poética, uma metáfora de pedras: “Um homem, coisa fraca em si, aos pulos de vida e morte, no meio das duras pedras.” (ROSA, 2001: 268). E, ainda, quando estava hospedado na casa de “seo” Josafá

Ornelas, depois da morte de Diadorim, recuperando-se de uma febre-tifo, Riobaldo confessa a seu interlocutor: “Só que uma coisa, a alguma coisa, faltava em mim. Eu estava um saco cheio de pedras”. (ROSA, 2001: 618). A metáfora do saco cheio de pedras potencializa o efeito da perda – perda e pedra; sugestões anagramáticas que estendem os sentidos do texto, ampliando a dor do personagem. Além disso, essa combinação de elementos contrários – “alguma coisa faltava em mim” e “eu estava um saco cheio de pedras” – conferem à narrativa uma curiosa harmonia, nascida desses encontros de noções estranhas, ambivalentes, atri-tando-se mutuamente, dando ritmo inusitado à estória.

A pedra, ou o atrito, é também encaixada/encaixado no discurso como espécie de “nó”, “obstáculo” ou “aresta do texto”. Nesse sentido, é preciso aqui convocar uma percepção muito comum aos que se iniciam na leitura de *Grande sertão: veredas* e reiteradas vezes confessam que não conseguem prosseguir, posto que a narrativa não avança, não parece progredir. Dois aspectos podem ser aí ser considerados: Riobaldo, sempre à cata de sentido para a vida, experimenta as potencialidades da língua, exercita-se como narrador, no entanto, uma vez que ainda não se julga inteiramente instrumentalizado para tal, como o demonstram os contínuos pedidos de ajuda dirigidos ao seu interlocutor, esbarra em obstáculos (pedras da língua?). Outro aspecto liga-se a uma espécie de “freio moral” ou consciência dúbia, que parece calcar-se na sua fala, quando faz alusão a Diadorim ou ao diabo, o que também nos remete a uma pedrinha. Um tipo de pedra pontuda, de arestas afiadas, do latim *scrupus*, cujo diminutivo, *scrupulum*, designava a pedrinha incômoda, aquela que entra no sapato, torturando-nos o pé, que o tempo fez deslizar para a nossa língua como “escrúpulo” – qualidade com que se pode também nominar os volteios inúmeros estabelecidos por Riobaldo para dar início à sua estória-confissão. As arestas do texto são perceptíveis nas transgressões da língua, nos atalhos de sintaxe e nas anomalias morfológicas, que dão substância à linguagem do escritor mineiro, por meio de atritos, que incorpora o choque entre elementos díspares: o sertão e as veredas, o animado e o inanimado, o humano e divino, o ódio e o amor.

O atrito convoca a alma latente dos seres e lugares; usa a pedra como instrumento, tendo como alvo o discurso arranhado e a fala ferida.

Também acende a centelha da vida no texto e provoca a poesia própria da língua, conforme se lê no fragmento: “Tanta serra, esconde a lua. A serra ali corre torta. A serra faz ponta. Em um lugar, na encosta, brota do chão um vapor de enxofre, com estúrdio barulhão, o gado foge de lá, por pavor.” (ROSA, 2005: 43). Lê-se no trecho uma poeticidade que nasce pelo contraste: a lua e a serra torta; o **estúrdio barulhão** quebrando o silêncio da paisagem (ressalte-se o jogo sonoro estabelecido entre os dois vocábulos, provocando efeito de barulho no texto). Todo o texto se movimenta (corre e foge são verbos que intensificam a mobilidade); os signos, encadeados, apontam para um percurso descendente (serra, encosta, chão), os vocábulos sugerem pontas, arestas (serra, torta, ponta, encosta) e as palavras se alinham em sonoridades rascantes, numa repetição de “erres”, que arranham a voz (serra, torta, lugar, brota, vapor, estúrdio, barulhão, pavor). Tal encadeamento de signos leva o leitor a “ler experimentando”, como se somente pudesse apreender o sentido das palavras, em completude, por meio de uma conjunção de percepções e sentidos. No caso em análise, o diabo não é somente sugerido, ele é sentido e percebido, por meio de uma série de sensações e efeitos poéticos que são evocados e trabalhados no texto.

Chegamos, pois, ao que nomino de “poética de atrito”, operada por Guimarães Rosa na construção do sertão. O atrito é a fricção entre duas superfícies em contato entre si, o que ocasiona certa resistência ao movimento. A força do atrito, na Física, é a que permite um automóvel sair do lugar; sem ela os pneus deslizariam pela superfície. Na definição do dicionário, atrito é também desinteligência, desavença, divergência (FERREIRA, 1986: 198). Silvina Rodrigues Lopes, em *Literatura, defesa do atrito*, chama a atenção para o lugar do não-sentido que a poesia acarreta; não-sentido que se manifesta como uma estranheza e uma resistência à comunicação, o que ocasionaria, por isso mesmo, rupturas com os lugares-comuns da palavra e com valores tradicionalmente aceitos: “Sem resistência à comunicação não se sairia do puro automatismo em que nada começa. Porque um começo é isso – não a origem, mas o devir enquanto força de disrupção dos contextos, das referências, das destinações.” (LOPES, 2003: 32).

Esse atrito permite a fricção de elementos díspares na composição do sertão rosiano, compilados a partir do imaginário histórico, e por uma imaginação muito particular de homem nascido no sertão, um sertão que requer que se “entre por ele adentro”, mas que, simultaneamente, é lugar do qual se sai. Com efeito, o sertão rosiano só é possível, quando Riobaldo é instado a sair da comodidade do seu silêncio, para sair para o outro, para o mundo, pela via das palavras. Não é pela voz do estrangeiro, que lê e traduz o sertão, tornando-o mais assimilável e inteligível ao homem urbano, que chegamos ao sertão de Riobaldo. Ele, o sertanejo, misto de jagunço, fazendeiro e poeta, é que trará o grande sertão ao lume do mundo. Não há, na fala de Riobaldo, vestígios da interpretação determinista contida no conhecido dito euclidiano “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”. Na fala do jagunço, delineiam-se as características do homem humano, precário e falho: “Sou só um sertanejo, nessas altas idéias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração.” (ROSA, 2001: 30). No entanto, poucas páginas adiante, lê-se uma aparente contradição a essa fraqueza confessa: “Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado.” (ROSA, 2001: 35). Atritam-se duas características, que postas em contato de fricção, movimentam o texto, dão ritmo incomparável à narrativa, introduzindo o sertão na ordem da mobilidade e da permanente construção. Nesse tocante, frise-se que Guimarães Rosa carregava em si contradições próprias – sendo, ao mesmo tempo, sertanejo e cosmopolita; apreciador da cultura popular e sofisticado leitor da filosofia e literatura erudita – em que se chocavam as mais diversas influências, apontadas à exaustão pela totalidade da crítica, e as quais ele elabora criativamente para a constituição do seu universo literário. O seu sertão desconstrói o lugar de atraso, pobreza e vazio cultural até então popularizado por segmento expressivo dos literatos brasileiros. Trata-se de um lugar cuja vitalidade expande-se em sentidos múltiplos, não se rendendo, tampouco, à visão oposta, mas igualmente redutora, do “paraíso edênico”; reencontrando palavras e valores em códigos arcaicos, mas, ao mesmo tempo,

despontando para fora, para a expansão, rumo a uma inconteste modernidade, onde tudo é e não é, ao mesmo tempo.

Na leitura atenta do livro, sobressai, desde o início, essa fricção de sentidos ambíguos, desconcertantes, que chama a atenção do leitor. Da palavra “nonada” que inicia o texto da narrativa – que, com seu caráter de dupla negação, acaba por inserir no texto uma afirmação, ao signo da “lemniscata” – que é o último signo do texto, mas não consegue encerrá-lo, pois que sua torção leva-nos novamente ao interior do livro – tudo é atrito e movimento. Essa poética de atrito nasce da desarticulação de paradigmas culturais e linguísticos, que, por sua vez, cedem espaço às formulações de outros paradigmas, propostos a partir do afastamento dos pressupostos da clareza e da racionalidade, para se insurgirem nos domínios da ambiguidade e da invenção.

O atrito constrói imagens que se chocam entre si, cujos sentidos embaralham-se, de forma inusitada, conforme se lê na metáfora, exemplar nesse aspecto: “O amor? Pássaro que põe ovos de ferro.” (ROSA, 2001: 77). O deslizamento de imagens provoca um previsível estranhamento; essa imagem de pedra torcida equipara-se ao deslizamento da pedra no texto, sugerindo, ainda, todos os deslizamentos de ordem lexicográfica, sintática, semântica e estrutural que o romance opera. No efeito dessa metáfora, lê-se a linha mestra da poética rosiana, em que se vê a ruptura com toda e qualquer visão estereotipada do real e a busca do novo, do original, que, linguisticamente representa-se por meio da distorção e da surpresa e, por extensão, leva a uma reavaliação do mundo.

O atrito, como potência de experimentação linguística, é parte constitutiva do universo poético, como afirma Otávio Paz: “O mundo de operação do pensamento poético é a imaginação e esta consiste, essencialmente, na faculdade de relacionar realidades contrárias ou dessemelhantes”. (PAZ, 1982: 146). Tal característica, levada ao extremo por Guimarães Rosa, sublinha o seu esforço em revitalizar a língua, da mesma forma em que reitera a seu leitor o traço de “imaginação” com o qual compôs o seu sertão, desobrigando-o das leituras fechadas ou limitadas pelos condicionamentos históricos, geográficos ou antropológicos. A operação estética sugere que o escritor galgou as pedras da língua, à proporção que enfrentava as pedras da geografia do sertão – em ambos os

esforços, grafava-se a sua luta por achar a pedra bruta, até transformá-la, num trabalho de artífice e de joalheiro, na pedra-jóia da língua. Pela via dessa linguagem reorientada, cria-se outro espaço de sertão, que dará a ele a constituição, conforme nos assinala o próprio Riobaldo, de um lugar permanente de indeterminação e descobertas: “Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas.” (ROSA, 2001: 116). Nesse lugar sertão atritam valores que se acercam da animalidade mais grosseira e, simultaneamente, resgatam uma apurada espiritualidade; caracteres muitas vezes advindos da própria natureza local, e dos animais que o habitam. Nesse ponto, é particularmente exemplar o testemunho de Utéza, que, ao citar Novalis, que constava na biblioteca de Rosa, sublinha o conflito como um dos traços constitutivos da narrativa de *Grande sertão: veredas*:

Novalis apenas retoma Heráclito de Éfeso (século Via. C) que afirma ser o conflito que assegura a permanência do Universo: “os contrários entram em acordo, a discordância cria a mais bela harmonia: todo devir é uma luta. O combate é pai e rei supremo de todas as coisas.

(UTÉZA, apud NOVALIS, 1994: 105)

Para Heráclito, filósofo pré-socrático, entende-se por harmonia a conexão necessária e fundamental entre dois opostos indissociáveis. É devido à harmonia que o mundo se mantém emergente na existência. Segundo o efésio, nascer e perecer, subir e descer, acordar e dormir, entre outros, são o mesmo, em virtude da harmonia que conecta os diferentes (GONÇALVES, 1995). Heráclito, ao formular a sua teoria, recorre às imagens do arco e da lira, mais tarde apropriadas por Octávio Paz na construção do seu livro *O Arco e a Lira*. As imagens criadas por Heráclito representam metaforicamente o atrito de ideias, de coisas e de seres contrários, explorados exemplarmente por Guimarães Rosa em sua escritura:

Olhem para um arco. Vejam como ele mantém consigo mesmo uma relação de forças completamente coesas, ainda que tão diferentes e opostas. A corda esticada obriga a

madeira a envergar, ao mesmo tempo em que a madeira se esforça para impedir a corda de esticar-se. Em conjunto, estas tensões opostas são requisitos fundamentais, sem os quais não temos um arco. Olhem para a lira e ouçam aquele som que dela emana. É um som harmonioso, porque procede de tensões contrárias. A corda, tensionada, exige esforço por parte do corpo do instrumento, que oferece resistência àquela. Lutando entre si, corda e madeira vão trabalhando para o mesmo fim, isto é, produzir o som. Nesse jogo, não importa que uma das forças vença; importa, sim, **a conjunção das tensões opostas.**

(GONÇALVES, 1995: 109. Grifo meu)

As tensões contrárias, das quais advém a precisão do arco e o som da lira, reinscritas na literatura do escritor mineiro, por meio das imagens das pedras que se atritam, fabricam o mundo movente, calcado em mistério e poesia, chamado Grande Sertão.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Emanuel. (2000). Tão vasto, tão ermo, tão longe: o sertão e o sertanejo nos tempos coloniais. In DEL PRIORY, Mary. (org.) *Revisão do Paraíso*. Rio de Janeiro: Campus.
- BARROSO, Gustavo. (1923). *O sertão e o mundo*. Rio de Janeiro, Livraria Leite Ribeiro.
- CANDIDO, Antonio. (1997). *Formação da Literatura brasileira*. (Momentos Decisivos), 8 ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Itatiaia. v. 1 (1750-1836).
- COSTA, Cláudio Manuel da. (1903). *Obras Poéticas*. In RIBEIRO, João. (org.). Rio de Janeiro: Garnier.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. (2002). São Paulo: Nova Cultural.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. (1986). *Novo Dicionário de Língua Portuguesa*. p. 198; p.1686.
- FINAZZI- AGRÓ, Ettore. (1988). O tamanho da grandeza: geografia e História em Grande sertão: veredas. *Scripta*, Belo Horizonte, v.2, n.3.

- GONÇALVES, Ricardo. (1995). *Heráclito: da harmonia não aparente que em natureza ama ocultar-se*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Departamento de Filosofia, USP, p. 107-109.
- LOPES, Silvina Rodrigues. (2003). *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa; Vendaval.
- MATOS, Gregório de. (1997). *Poemas Escolhidos*. In WISNIK, José Miguel. (Org.). São Paulo: Cultrix, p. 56.
- MULINACCI, Roberto. (2009). Um deserto cheio de lugares: topografias literárias do sertão. In RAVETTI, NERY e ÁVILA (org.) *Topografias da Cultura*. Representação, espaço e memória. Belo Horizonte, UFMG.
- PAZ, Octávio. (1982). *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- GONÇALVES, Ricardo. (1995). *Heráclito: da harmonia não aparente que em natureza ama ocultar-se*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Departamento de Filosofia, USP, p. 107-109.
- ROSA, João Guimarães. (2001). *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ROSA, João Guimarães. (1983). In COUTINHO, Eduardo. (Org.). *Guimarães Rosa*. Entrevista a Günter Lorenz. Rio de Janeiro/ Brasília: Civilização Brasileira/ INL. Coleção Fortuna Crítica, v.6.
- SANTA RITA DURÃO, Frei José de. *Caramuru*. In RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. (Org.) (1964). São Paulo: Melhoramentos.
- UTÉZA, Francis. (1994). *Metafísica do Grande Sertão*. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: EDUSP.

**TRANSDUZIR E DESBABELIZAR:
A TRADUÇÃO DA OBRA DE GUIMARÃES ROSA PARA O
ITALIANO**

M. Imaculada A. Nascimento
Universidade Federal de Minas Gerais

“Nas hostes dos escritores, nós tradutores formamos a Infantaria”. Essa declaração de Dominique Aury, do prefácio a “*Os Problemas Teóricos da Tradução*” e que inicia o texto “Tradução” de Rosemary Arrojo, mostra, claramente, o lugar mais-que-comum que a tradução e os tradutores têm ocupado no universo literário, desvalorizados em seu ofício, ocupando um lugar anônimo, enquanto os autores são colocados em destaque nas capas de livros e bibliografias e reverenciados como criadores. Segundo Arrojo, devemos ao logocentrismo a crença na “possibilidade de separar dois lados de qualquer dicotomia, mas, também de privilegiar um deles como primordial, essencial ou superior”, o que se aplica, comumente, ao original. (Arrojo, 1993: 412).

Em decorrência desse tipo de preconceito que ainda vigora neste início de século XXI, julgo importante mostrar que depende, muitas vezes, de uma opção do autor do original aceitar, compreender e valorizar o trabalho do tradutor. Neste sentido, pretende-se privilegiar o diálogo entre Guimarães Rosa e seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, observando-se a satisfação do primeiro em relação ao segundo e o modo como este é elogiado pela sua “competência” ao transportar a obra para o italiano, conservando as características lingüísticas da escrita roseana e, ao mesmo tempo, adaptando-as à da língua de chegada.

Dois pontos observados na correspondência são fundamentais. Em primeiro lugar, o distinto momento da escrita da obra apontado, não só por Bizzarri, mas também por Rosa que exerce, na tradução, uma espécie

de co-autoria; na sequência, mas não necessariamente nessa ordem, o “fazer literário” do tradutor, sua capacidade de entrar no ritmo, na dinâmica, nos timbres da escrita roseana aproximando-se do que Walter Benjamim denomina “língua pura”. Esse conceito é elaborado por Benjamim, não exatamente no sentido de uma língua universal – tarefa de fato adâmica – mas de uma comunhão entre duas línguas, o que já é muito. Afinal, reconhece Rosa:

Tenho recebido, já editadas ou ainda datilografadas, peças de tradutores meus, em francês, *italiano*, inglês, norte-americano, alemão, “austriaco”, espanhol e “uruguaio/argentino” (platenho); tudo bom, em geral, mas sem transmitir-me essa imediata sensação de invulnerabilidade e plenitude, de façanha acabada e perfeita, ida ao limite – que o que V. escreve me traz.

(Rosa, 2003: 61)

Essa ida ao limite, que remete à Banda de Moebius, é muito interessante, considerando-se que a escrita roseana é de difícil compreensão até mesmo por leitores nativos da língua portuguesa – no Brasil, bem entendido. O excerto mostra que o encontro desses “co-autores”, em sua afinidade criativa, aponta em direção à “língua pura”. Neste distinto momento escritural, pode-se observar, nos interstícios dos diálogos, que uma nova – no sentido de desconhecida, pois ela já estava lá, no texto, desde sempre – leitura aponta para a construção incessante da obra e faz, ainda, cair uma máscara do escritor no sentido de que ele não é detentor de um único sentido ou processo criativo da sua própria obra. Guimarães Rosa, enquanto co-autor da tradução italiana contribui, uma vez mais, para colocar seu próprio texto em movimento, atribuindo-lhe, de certa forma e em determinados trechos, novos sentidos, novas interpretações.

Para embasar essas reflexões, busco na teoria de Paulo Rónai, em *Tradução viva* (1981), um modo de traduzir que mostra a importância, tanto do ofício do tradutor quanto do produto do seu trabalho em relação ao original. Para esse teórico, o tradutor, ao adotar uma ou outra maneira de trabalhar, deverá corresponder a exigências diversas:

Conduzir uma obra estrangeira para outro ambiente lingüístico significa querer adaptá-la ao máximo aos costumes do novo meio, retirar-lhe as características exóticas, fazer esquecer que reflete uma realidade longínqua, essencialmente diversa. Conduzir o leitor para o país da obra que lê, significa, ao contrário, manter cuidadosamente o que essa tem de estranho, de genuíno e acentuar a cada instante a sua origem alienígena.

(Rónai, 1981: 20)

Entretanto, há que se ressaltar que a realização do transporte total, sem perdas e sem desvios é um ideal impossível. Toda tradução é potencialmente perigosa no sentido de uma tentativa de manter o sentido original. Alguns contentam-se com remendos, com uma tradução muito superficial. Uma boa tradução, segundo Rosemary Arrojo, “sem perdas e sem danos, somente poderá ser aceitável e, quem sabe, até mesmo bem-sucedida se puder ser também invisível ou imperceptível, se puder ser, de alguma forma, ‘mágico’ ou ‘milagroso’”(Arrojo, 1993: 416). Não se trata, pois, de simplesmente encontrar significantes em que caibam – perfeitamente – os significados do texto original. Recordemos “Pierre Menard, autor de *Quixote*”.

No caso da obra roseana, o autor valoriza a tradução feita por Bizzarri como se fosse, de fato, muito próximo de algo mágico, milagroso. Parcialmente, é claro, pois essa busca, pelo tradutor, é, de antemão fadada ao fracasso. Além disso, no caso de Rosa, é sempre interessante lembrar a dificuldade que, mesmo nativos da língua portuguesa encontram em ler e compreender a sua escrita, pela complexidade de alguns de seus textos a exemplo de *Grande Sertão: veredas*. Esse é um motivo a mais para o cuidado que se deve ter ao interpretar as falas de Rosa em relação à tradução de Bizzarri.

A correspondência aqui analisada refere-se ao período de tradução, principalmente dos textos de *Corpo de Baile*. Essa correspondência foi publicada com o título *João Guimarães Rosa – Correspondência com seu*

*tradutor italiano Edoardo Bizzarri*¹. A edição usada é a 3ª, publicada pela Editora da UFMG, em 2003. Procurou-se detectar informações e/ou confissões veladas/reveladoras, tanto do processo de construção da obra em italiano quanto de caracteres pessoais do escritor que pudessem servir de apoio para o estudo.

Examinemos o gênero epistolar e o que, com ele, se pode aprender sobre a tradução.

O gênero epistolar

Nas relações interpessoais, a carta é endereçada “a um futuro próximo ou distante do tempo presente, é voz à procura de escuta, pois aquele que escreve tem algo a dizer a outrem e a si mesmo”. (Paiva, 2007: 31) Em “A escrita de si”, Foucault (2004: 156), diz que escrever é uma objetivação da alma, uma introspecção seguida de uma abertura para outro, é mostrar a face. Em articulação, essas duas definições remetem ao amplo e reconhecido valor que, atualmente, se atribui à correspondência entre escritores, artistas, cientistas e outros. Daí encontrarmos estudos diversos que partem do objeto “correspondência” para discutir questões que envolvem a filosofia, a história, a literatura, a lingüística, as artes plásticas, a música.

É pertinente observar que não se pode menosprezar o aspecto memorialístico do gênero epistolar, que deixa entrever fatores que, embora não tenham sido objeto da correspondência, exercem papel relevante para entender algumas considerações ou discussões entre os emitentes. Sentimentos como a angústia do tradutor e/ou alegria do escritor pela tradução “feliz” de muitos trechos ou expressões – que só fazem parte do vocabulário roseano, incomuns em língua portuguesa –, bem como a respeito da saúde e outros problemas cotidianos de Rosa, produzem a certeza de que não se tratou puramente de uma relação profissional.

Uma certa “amizade intelectual”, marcada pelo “tom anímico de família, um parentesco entre” os dois, conforme o próprio Rosa diz, contribuiu, sumariamente, para o bom andamento dos trabalhos, para a sen-

¹ Essa obra será referida, neste trabalho, apenas por “*Correspondência*”, seguida pela data de emissão da carta e número(s) de página(s).

sação de “façanha acabada e perfeita”. O estímulo para que Edoardo Bizzarri não se prendesse “estrito do original”, aconselhando-o: “voe por cima, e adapte, quando e como bem lhe parecer”, estimulou, no tradutor, o desejo de criação, do voo literário.

É difícil pensar que não existe, em uma correspondência dessa espécie, a intencionalidade ficcional ou certa construção de uma imagem, ou imagens, do sujeito escritor. Entretanto, o que se pode observar, em alguns momentos, é que Rosa não se preocupa com esse tipo de construção. Ao contrário, ele “mostra a face”. Uma face que não é conhecida de muitos. Alguns aspectos foram rastreados, entretanto, para não estender muito, selecionei dois momentos da correspondência em que esse aspecto pode ser observado.

Em um deles, Rosa “cede” o mérito da tradução “perfeita” ao Bizzarri: “Já me vejo, enfim, vantajosamente traduzido. Sem piada, mas sincero: quem quiser realmente ler e entender G. Rosa, depois, terá de ir às edições italianas.” (*Correspondência*, 11/10/63: 37). Ou ainda, na mesma carta, diz para Bizzarri: “[...] tudo em que toca, toma valor”.

Em outras cartas, Rosa se junta a ele e, de certa maneira, minimiza o mérito do tradutor: “[...] nós dois, juntos, seremos fortíssimos, invencíveis. Você não é apenas um tradutor. Somos “sócios”, isto sim, e a invenção e criação devem ser constantes [...]”. (*Correspondência*, 18/10/63: 51). Um misto de humildade e “imodéstia”, pois, logo em seguida, diz “Com você, não tenho medo de nada”. Em suma, ambos são “co”: co-autor e co-tradutor!

Exemplificando: em resposta a dúvidas sobre “Dão-lalalão”, Rosa admite seus “voos literários”, não conseguindo ajudar o tradutor em determinadas expressões: “Aqui – pleno delírio do autor, ao que hoje me parece... – Creio que Você terá de omitir a maluqueira”. (*Correspondência*, 11/11/63: 79).

Permitir ao tradutor a decisão é vislumbrar a possibilidade de novo texto, o que torna essa tradução um novo original. Essa idéia remete ao conceito de “origem” de Walter Benjamin em uma de suas três características fundamentais, segundo Jeanne Marie Gagnebin, a saber: “II) a definição da origem como uma restauração inacabada e aberta” (1989: 285-296). Parafraseando Gagnebin, se o tex-

to “original” reenvia a um passado, é sempre através da mediação da lembrança, através da rememoração, não havendo, portanto, reencontro perfeito, pontual, com o passado, como se ele pudesse retornar – neste caso em italiano – ao seu frescor inicial. Portanto, em sua co-autoria, Bizzarri sobrepõe sentidos ao original em português, constituindo-se “por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado” (Benjamim, *apud* Gagnebin, 1989: 289). Se a tradução não escapa à maldição da Torre de Babel onde, em decorrência da multiplicidade linguística, há impedimento ao sentido acabado, completo, o mesmo acontece com o original.

Convenhamos que não deve ser nada fácil para um escritor admitir abertamente seus “delírios” (creio que Haroldo de Campos teria dito: “delírios criativos”). Apesar de ser em uma carta “pessoal”, Rosa já se encontrava em um momento de sucesso e dificilmente poderia pensar que suas cartas não seriam publicadas algum dia. Porém, Rosa não é nenhum ingênuo, nesse momento. Ele sabe, perfeitamente, das possibilidades inúmeras reservadas ao literário e ao poético – as conotações, as ambiguidades, os sentimentos, a subjetividade, as categorias arbitrárias permeadas de acidentes históricos, memórias e associações. E a sua escrita, em especial, é sobrecarregada dessas arbitrariedades às vezes impossíveis de serem traduzidas.

Outro trecho interessante que demonstra os reflexos de sua personalidade, seus conhecimentos, seus valores, ou seja, algo de sua “face” e que, certamente, teve papel relevante para o tradutor e para a tradução:

Sem imodéstia, porque tudo isto de modo muito reles, apenas, posso dizer a Você o que Você já sabe: que sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita, antes, talvez, como o Riobaldo do “G.S.:V.”, pertença eu a todas. E especulativo, demais. Daí, todas as minhas, constantes, preocupações religiosas, metafísicas, embeberem os meus livros. Talvez

meio-existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neo-platônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnada de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou.

(*Correspondência*, 25/11/63: 89)

Essa carta é uma das respostas a questões de Bizzarri a respeito de “Cara de Bronze”. Rosa acrescenta, ainda, que, quando escreveu o texto “não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino-cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase ‘mediúmnico’ e elaboração subconsciente”. Essas contribuições, com certeza, suscitaram o desejo do “voo literário” sugerido, permitido e incentivado por Rosa ao tradutor.

Aliás, em explicações posteriores, Rosa afirma que “Cara de Bronze”, se refere à poesia:

Veja Você, já nas páginas [...], o que há, nos ditos dos vaqueiros, são tentativas de definição da poesia, desde vários aspectos. Nas páginas [...] exemplos de realização poética. Na página [...] há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostra a Você, não resisto: “Aí, Zé, opa!”, intraduzível evidentemente: lido de trás para diante = apo éZ ia, : a Poesia...

Cunho biográfico, também, embora o escritor não estivesse, no momento, centrado na informação pessoal, como ele mesmo afirma. Sabe-se, entretanto, o alto teor de poesia contido em suas narrativas, o que dificulta mais do que em grande parte dos textos literários, a separação entre literariedade e literalidade. Observe-se o seguinte excerto que complementa o anterior, no qual Rosa confirma a inexistência de uma separação total entre o concreto e o abstrato, pois ele “carrega” de sentido poético nomes, expressões, ações:

Daí, Você verá a razão para aquelas árvores arroladas em notas de pé-de-página. Todas as que se enumeram, são rigorosamente da região, mas enumeram-se apenas as que “contêm poesia” em seus nomes: seja pelo significado, absurdo, estranho, pela antropomorfização, etc., seja pelo picante, poetizando, do termo tupi, etc.

(*Correspondência*, 25/11/63: 94)

O aspecto autobiográfico, presente nas cartas, é importante para o tradutor na medida em que, ao tratar de sua obra, o remetente se torna objeto de sua própria escrita. Ao desvelar sua estratégia de escrita, de composição dos trechos, do seu labor literário, o autor mostra um caminho para que o tradutor possa (ou não) apropriar-se de suas próprias técnicas. Tarefa adâmica, pois é uma ilusão pensar que se possa separar, de forma clara e expressiva, a idéia do estilo, o conteúdo da forma. Portanto, é difícil a tarefa que Rosa “concede” a Bizzarri: compreender seu texto e traduzi-lo em sua altíssima concentração poética.

Outro exemplo é o resultado extraído por meio da manipulação da letra, explicado na mesma carta acima (p. 95) a respeito do nome MOIMEICHEGO: “[...] é outra brincadeira: é: moi, me, ich, ego (representa ‘eu’, o autor...) Bobaginhas”. Guimarães Rosa brinca com as palavras, com humor, com amor.

Observa-se, ainda, que a questão da memória, em seus aspectos da lembrança e do esquecimento, é relevante, pois a verdade sobre o vivido nem sempre é a verdade do escrito e, além disso, em seu processo de lembrar a construção de certos trechos para dar suporte ao tradutor, Rosa é tomado por explicações que nem sempre podem ser consideradas verdadeiras – ou totalmente verídicas – se levarem-se em consideração as falhas da memória. Por outro lado, explicar o seu processo de construção com o objetivo de “ajudar” o tradutor pode até complicar mais ainda o gesto tradutório se não houver certa familiaridade entre os dois. Porém, diz Rosa, há entre eles um tom anímico de família, um parentesco entre os dois.

Biblioteca de Babel ou *Livro de areia* são elementos borgeanos de similitude com esse “vir a ser” de uma obra, o processo de construção, tan-

to do escritor quanto do tradutor. Nesse sentido é que se insere o trabalho da memória na criação, cuja gênese ou “pré-texto” só existe em “estado de projeção no espaço ainda branco da página, nesse momento anterior ao toque da pena no papel, que se dissipa como um milagre na própria escrita.” (p. 85). G. Rosa, com outras palavras, faz reflexão e confissão sobre o seu fazer literário, confirmando que sua grandiosa obra não nasceu do nada:

Para melhor tranqüilizá-lo, digo a verdade a Você. Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das idéias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”.

(*Correspondência*, 04/12/63: 99)

Como se pode observar, Rosa, repito, não é nenhum ingênuo em relação aos processos com os quais está acostumado a lidar. Ele nunca sabe se está acertando ou falhando, mas sabe do quê está falando: sua memória, suas anotações, o dicionário, conhecimentos, lembrança e/ou esquecimento permitem. Dessa maneira, ele direciona o trabalho do tradutor – não de qualquer tradutor, mas o de Edoardo Bizzarri – para o caminho de certa unicidade entre as duas línguas. Ou linguagem. Língua pura?

A língua pura

Entre as várias definições de “língua pura” da teoria benjaminiana sobre a tradução literária, elaboradas por estudiosos renomados como Otávio Paz, Jeanne Marie Gagnebin, entre outros, Haroldo de Campos, além de renomeá-la “intracódigo semiótico” (Campos, 1994: 83), diz que ela pode “ser repensada em termos de uma prática específica, que tem por escopo tornar manifesta a forma semiótica subjacente à poesia de todas as línguas e exportável de uma a outra por via da tradução criativa”.

Observem-se os elogios de Rosa em ao tradutor pelo texto “Il duello”:

Mas, o que me deslumbrou, deixando-me tonto de admiração, foi o seu “Il Duello”! [...] seu texto me parece simplesmente mágico. As palavras ficam tão belas, que fico ansioso por estudar mais o italiano, a fim de segui-las até ao *lontano*. Quanta escolha, quanta vida, quanta sutileza, quanta energia. Com a mesma mão com que Você dá pouso a um beija-flor ou acaricia uma borboleta, também pode demolir um búfalo com um murro.

(*Correspondência*, 05/04/63: 26)

A meu ver, é possível dizer, ainda em relação ao “formato tradução”, com Clarice Lispector, que: “Atrás do pensamento não há palavras” (Lispector, 1973: 29). Há, sim, “um texto radical entrando no seu jogo também pela raiz: arraigando-se nele e desarraigando-o num mesmo movimento de amorosa duplicidade” (Campos, 1994: 186). É esse o sentimento manifestado por Rosa, na continuação da carta acima:

Depois, e mais que tudo, eu sinto que há uma correspondência íntima, um tom anímico de família, um parentesco entre nós dois: eu “continuo”, no texto seu italiano, e, não duvide, em muitas passagens me sinto superado, ultrapassado. O ritmo, a dinâmica, os timbres.

Como tradutor empenhado em seu trabalho, Bizzarri responde, dizendo sentir-se “um pouco encabulado e muitíssimo preocupado diante de novas traduções”, apesar de agradecer as palavras de elogio a respeito “daquela minha tradução [...] são o maior prêmio que poderia desejar para o meu esforço”. Consciente dos problemas diante de obra tão radical – no sentido de complexo teor estético – ele não parece tão seguro quanto o autor e reporta-se à questão relevante: “Sobre o problema ‘tradução’, e a existência dum *discorso universale*, interior, fundamento de todo possível idioma (o que torna possível o ato de traduzir), gostaria de conversar um bocado.” (*Correspondência*, 23/04/63: 28).

Essa “conversa” não se encontra especificamente nessas cartas publicadas, mas pode-se observar a preocupação constante de Bizzarri em elaborar uma tradução bem-sucedida e *a contento* para Rosa. Pelo visto, a

“língua pura” benjaminiana – ou o que Bizzarri denomina um *discorso universale* – é tomada como hipótese de trabalho. Em carta de 7/11/63, Bizzarri confirma essa preocupação com o gesto tradutório da “função poética” (Jakobson) em “Cara-de-Bronze”²:

Ainda não enfrentei, firme, o problema, mas duvido que as relações de nomes de plantas e bichos, e de gritos dos vaqueiros, possam ter tradução cabível em outra língua. O que é que V. acha? O glossário se está tornando verdadeiro monte-de-mato. Que fazer? Estou soropitando.

(*Correspondência*, 07/11/63: 68)

Quanto aos nomes de plantas e bichos, levando-se em consideração as explicações de Rosa a respeito do aspecto poético desse texto, observa-se que, em princípio, o tradutor está mais preocupado com a separação entre os campos da literalidade e da literariedade, questão muito complexa em relação à obra de G. Rosa³. Bizzarri já havia dito, anteriormente, que gostaria de deixar alguns nomes na língua original, traduzindo outros ou usando o correspondente italiano, “com critério exclusivamente pessoal, arbitrário e fônico” (*Correspondência*, 06/10/63: 36) ao que Rosa havia respondido estar de acordo. No caso de gritos de vaqueiros, a situação é muito peculiar em cada língua. Reconhecendo a dificuldade, Rosa se prontifica a ajudá-lo com as dúvidas: “Depois, irá, também, uma “propedêutica”, ou safa-onças, mambembe, a respeito dos problemas do “Cara-de-Bronze”. (*Correspondência*, 18/11/63: 68).

Os dois sabem sobre as dificuldades que encontrarão e, ambos, usam expressões incomuns para expressar-se: o tradutor diz que está “soropitando” (e aqui ele se manifesta em “linguagem roseana”) e o autor responde com três expressões igualmente estranhas: propedêutica, safa-onças, mambembe. Como se “atrás do pensamento” não houvesse mesmo palavras para o que irão enfrentar neste novo texto a ser traduzido. “Traduzindo”: falta o *discorso universale* cuja função, no sentido benjaminiano, seria o resgate, na língua do tradutor, da palavra poética “des-

² Remeto à segunda citação da página 5 (cinco) e à primeira da página 6 (seis) deste trabalho.

³ Ver trecho da carta de 11/10/63, 1ª citação, na página 10 deste trabalho.

terrada” no original. Ou seja, Bizzarri se depara com a dificuldade relativa à tradução poética que envolve, não somente os aspectos fônicos, rítmico-prosódicos, como também os morfossintáticos.

Nesse diálogo, há demonstração da “correspondência íntima, um tom anímico de família, um parentesco entre” os dois. O tradutor entra no “espírito” literário do autor, experimentando, inúmeras vezes, nas cartas, expressões incomuns em português, influenciado, também, pelo envolvimento com a obra.⁴

Dificuldade semelhante ele já havia manifestado: “Quanto à tradução, estou com inúmeros problemas; mas não vou dizer desanimado ou arrependido, mas meio espantado, sim”. (*Correspondência*, 18/08/63: 35).

Tão espantado, que necessita de algo mais que simplesmente o auxílio nas traduções: “Aqui vai a primeira relação de minhas ignorâncias e dúvidas pelas quais peço o auxílio e o conforto do amigo”. (*Correspondência*, 06/10/63: 35). Nota-se que a “tarefa do tradutor” é um fardo muito pesado, árduo, diante de obra tão difícil de ser traduzida. Para que Guimarães Rosa “continue” no texto italiano, é necessário que a intimidade entre eles ultrapasse mesmo os limites profissionais. Bizzarri necessita do “conforto do amigo”, que chega pronta e (parece) sincera:

[...] de repente, V. comparece, em pleno afã, apresentando-me resultados entusiasmadores, arrastando-me no magnífico ímpeto. [...] tudo em que toca, toma valor. Sua carta, ela própria, e a lista com as “dúvidas”, trazem [...] a marca da inteligência sem cochilar e esse jeito de agarrar as coisas com mão sutil e firme.

(*Correspondência*, 11/10/63: 37)

E, em seguida, a demonstração, feliz, do autor, no sentido de que Bizzarri consegue “desbabelizá-lo” em seu trabalho de “transduzir”:

[...] vejo que coisa terrível deve ser traduzir o livro!⁵ Tanto sertão, tanta diabrura, tanto engurgitamento. [...] O que

⁴ Ver também *Correspondência*, 17/10/63: 50.

⁵ Rosa refere-se à tradução de *Corpo de Baile*.

deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor, é que: o concreto, é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vaguezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda.

(*Correspondência*, 11/10/63: 37-38)

Claro, são palavras de conforto. Sente, entretanto, que deve confortá-lo mais ainda manifestando sua alegria:

Já me vejo, enfim, vantajosamente traduzido. Sem piada, mas sincero: quem quiser realmente ler e entender G. Rosa, depois, terá de ir às edições italianas. [...] fico com pena de ter de entrar no jogo, ainda que apenas com primárias indicações, sem importância, porque quero guardar-me para o formidável prazer de comer o “doce” pronto, isto é, de ver como prestigiará V. o “*Corpo de Baile*”, com sua manipulação pessoal e poderosa.

(*Correspondência*, 11/10/63: 37)

Rosa, no excerto, cede – generoso e justo – a glória ao tradutor.

Apesar das dificuldades, Edoardo Bizzarri entra em uma instância – ou um reino, ou pensamento – que, para ele, deve executar o mesmo movimento do original; um mundo, na verdade, sem limite de imaginação, cujo espelhamento – no original – reenvia uma multiplicação cintilante e vertiginosa em italiano que pode ser interpretada como uma espécie de língua pura, pois sua tradução é poderosa, como disse Rosa no excerto acima. O original, a caminho do sentido radioso de uma língua pura, neste momento é “meta-morfoseado”, pois traduzido com “igual” imaginação – “num mesmo movimento de amorosa duplicidade.” Pode-se dizer que há um “passe” de letra, passe de escrita, que aproxima e faz entrar o texto original no texto de chegada, apesar de Bizzarri – ele mesmo – duvidar de sua “missão”:

A luta com o concreto, o exótico, o termo no seu sentido material e na sua ligação etimológica é, de fato, brava, mas preciso enfrentá-la e esmiuçar tudo, para depois tentar chegar à reconstrução da mensagem poética. Chegarei? Deus sabe.

(*Correspondência*, 17/10/6: 50)

Com essa reflexão, Bizzarri aproxima-se da teoria benjaminiana da tradução no sentido de que a elaboração do movimento de origem é, por um lado, restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, incompleto e inacabado. Apesar disso, ele não desanima. E usa, como em várias outras ocasiões, a “forma roseana” para manifestar-se:

Chegarei? Deus sabe. Por enquanto, sem vezes por dia, me dá descordo. Mas, que remédio? Tenho que resumir as forças e ir para frente. Teimosia, talvez, de um tris-tris-tris-etc.-neto dos construtores de aquedutos.

(*Correspondência*, 17/10/63: 50)

A partir do excerto, pode-se dizer que, ao debruçar-se sobre o original, o tradutor consegue executar um ritual de passagem de uma língua a outra e mais: superando o original, enriquecendo-o, segundo Rosa: “Quando entra seu ‘critério exclusivamente pessoal, arbitrário e fônico’, fico alegre e tranqüilo. Nele é que eu, sinceramente, confio”. (*Correspondência*, 11/10/63: 38). Rosa reforça, em outras ocasiões, essa liberdade do tradutor para inventar, para traduzir, por exemplo, nomes próprios ou deixar alguns como estão, ou mesmo “traduzadaptar-se”, expressão que usa nessa mesma carta, p. 39.

O espírito de perseverança, o modo alegre, feliz – embora árduo – com que os dois se debruçam sobre o original e sobre a tradução, tem como objetivo a procura da forma semiótica adequada, forma significante, “desbabelizada”, liberada, na língua de chegada: uma espécie de sopro da palavra brasileira roseana para o italiano; um sopro de língua pura, para a qual subjaz o trabalho “com a aura e a força de irradiação da palavra isolada” (Barrento, 2002: 48). Observem-se os seguintes excertos:

[...] é de fato bem gostoso; mas daqui a dizer que possa ser traduzido... [...] procurei dar o ritmo, a rima, o gosto das aproximações inesperadas, o sentido geral e jocoso do absurdo anseio humano, fugindo forçosamente de uma tradução ao pé da letra. Acha que pode servir?

(*Correspondência*, 30/10/63: 60)

Resposta de Rosa:

A tradução do COCO saiu fabulosa, formidável, estupenda, incrível. [...] Parodio a Bayer: ... “Se é Bizzarri – é bom”! Você é um mistério. V., em tudo, me permite o puro prazer de admirar.

(*Correspondência*, 06/11/63: 61)

Rosa reconhece o trabalho que é desenvolvido com “a aura e a força de irradiação da palavra”, ao responder às considerações de Bizzarri sobre a tradução de “O Coko do Chico”.

Considerações finais

Para Haroldo de Campos a tradução da informação estética é “em princípio, impossível: em outra língua será uma outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente” (Campos, 1970: 21). Esse problema de intraduzibilidade será resolvido através da proposta de uma “recriação”, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca e, como diz ele mesmo: “Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de criação.” (Campos, 1970: 22).

Observa-se que, a partir de um texto “inçado de dificuldades” como é o de G. Rosa, os vocábulos “transduzir” ou “traduzadaptar-se” (*Correspondência*: 39), cunhados pelo próprio Rosa, se aproximam – em seu possível sentido – ao que Campos quer dizer com “recriação”. A obra em prosa-poética de nosso escritor remete aos invisíveis do texto que se escondem no “plasma” em que vivem e respiram algumas das palavras e das frases roseanas, cujos movimentos internos às vezes são silenciosos,

outras sonoras, musicais, ritmados, vivos, instigantes. Sensível a esses movimentos, Edoardo Bizzarri consegue escutar essas vozes em seu de-
vir em italiano. Uma tradução criativa. Aí se encontra o sentido da mis-
são benjaminiana do tradutor, que não se confunde com uma mera resti-
tuição de sentido, de “tradução servil”.

Referências bibliográficas

- ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- BARRENTO, João. A panela, o cozido e o caldo. In: *O Poço de Babel – Para uma poética da tradução literária*. Lisboa: Relógio D’Água, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D’água Editores, 1984.
- CAMPOS, Haroldo. Da Tradução como Criação e como Crítica. In: *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie Gagnebin. *Notas sobre as Noções de Origem e Original em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: 34 letras, n.5/6, 1989.
- PAIVA, Kellen Benfenatti. *Histórias de vida e amizade: as cartas de Mário, Drummond e Cecília para Henriqueta* Lisboa. Dissertação de mestrado, FALE-UFMG, 2006.
- RÓNAL, Paulo. *A tradução viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ROSA, João Guimarães (2003). *Correspondência com seu tradutor italia-
no Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

**O SERTÃO EM TODA PARTE:
SOBRE A CATEGORIA DE SERTÃO EM *GRANDE SERTÃO:*
VEREDAS, DE GUIMARÃES ROSA**

Telma Borges Rayanne Kételle Fernandes Ribeiro Cardoso
Universidade Estadual de Montes Claros

O projeto “Pelo sertão”: geografia, aforismos e filosofia em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, vem se desenvolvendo desde novembro de 2009 e tem por finalidade elaborar uma enciclopédia crítica sobre alguns temas bastante recorrentes no ou sobre o relato, quais sejam: sertão, aforismos, filosofia, toponímia, cartografia fluvial, religiosidade, personagens femininas, paisagem, os mundos animal, vegetal e mineiral, além das 15 traduções do romance até o presente momento. No nosso caso, em particular, trabalhamos com as diferentes concepções de sertão que, da narrativa, podem ser apreendidas. Tal expressão foi categorizada em sua dimensão geográfica, metafórica, filosófica e como figura de linguagem. Com base nessas quatro categorias, pretendemos elaborar verbetes para cada uma das entradas do termo ao longo do romance. Este trabalho, em específico, tem por objetivo apresentar algumas reflexões sobre o modo como tais conceitos de sertão são problematizados no romance e de que modo contribuem para sua compreensão crítica.

Segundo Janaína Amado, a noção de sertão é conhecida no cotidiano brasileiro desde os tempos de sua colonização, “(...) materializando-se de norte a sul do país como a sua mais relevante categoria espacial (...)” (AMADO, 2005: 145). Nas dimensões sociológicas e históricas essa categoria é tão recorrente quanto na geográfica. Durante o século XX, sociólogos, como Gilberto Freyre, historiadores, como Sérgio Buarque de Holanda e outros mais nos anos subse-

quentes utilizaram a noção de sertão como “uma categoria de entendimento do Brasil” (AMADO, 1995: 146).

No universo literário, desde os românticos, como Francklin Távora e José de Alencar; no regionalismo, com Afonso Arinos; no pré-modernismo, com Monteiro Lobato e, principalmente com Euclides da Cunha; no modernismo, com Graciliano Ramos, que o sertão é uma categoria a partir da qual se faz literatura. Para este trabalho, importa situar o sertão de que trata Guimarães Rosa no romance *Grande sertão: veredas*.

Para melhor compreensão do que tem sido nosso trabalho, importa dizer que o grupo está dividido entre diferentes abordagens do conhecimento, ficando cada profissional e seus orientandos responsáveis por um dos aspectos acima elencados. No nosso caso específico, que trabalhamos com o verbete sertão, iniciamos o trabalho da seguinte forma: leitura coletiva e em voz alta do romance para melhor compreensão do livro. No decorrer da leitura, toda passagem que representasse uma noção conceitual de sertão era destacada. Durante esse trajeto de leitura, muitas discussões foram feitas, ainda que de maneira intuitiva, acerca de tais conceitos. Ao final da leitura foram encontradas 64 entradas conceituais, que serão classificadas, em princípio, nas 4 categorias acima mencionadas e estipuladas pelo próprio romance.

Essa divisão, contudo, oferece certa resistência em função de muitas vezes a passagem destacada ter uma carga significativa que ultrapassa os limites da categorização. Por isso, na análise de cada passagem levaremos em conta as quatro categorias, lembrando que há por vezes a predominância de uma sobre outras.

A noção de sertão como categoria geográfica diz respeito à noção de espaço com vasta vegetação, poucas casas e habitantes, ou seja, o interior. Lugar aonde o urbanismo ainda não chegou e que, muitas vezes, é tido como sem lei e sem esperança. Célia Nonata da Silva e Maria Fabiana Carneiro, ao discutirem o sertão historicamente contextualizado na primeira república, assinalam que

As matrizes identificadoras do sertão estão historicamente ligadas à idéia de sociedade tradicional. Este discurso tem representado um mundo rural, portador de uma cul-

tura rústica e antiga, avessa ao progresso e reacionário às investidas modernas, completamente fragilizadas perante um comportamento destrutivo das relações mercadológicas do capital, que valoriza o novo. As matrizes identificadoras do sertão estão historicamente ligadas à idéia de sociedade tradicional. Este discurso tem representado um mundo rural, portador de uma cultura rústica e antiga, avessa ao progresso e reacionário às investidas modernas, completamente fragilizadas perante um comportamento destrutivo das relações mercadológicas do capital, que valoriza o novo.

(SILVA; CARNEIRO, 2009: 4)

Nem sempre, porém, essa foi a imagem histórica do sertão. No caso acima temos uma percepção da cultura política brasileira. Nos séculos que sucederam ao descobrimento, o sertão era a terra incógnita, o vasto sertão, a zona estranha e o espaço de fronteira, “cuja significação foi produzir uma sensibilidade de uma ordem temporal apática pertencente a uma territorialidade fantástica, condicionada ao imaginário místico barroco.” (SILVA; CARNEIRO, 2009: 5).

O sertão também já foi imaginado como lugar privilegiado das práticas heróicas dos bravos conquistadores e de habitantes monstruosos e seres fantasmagóricos que preenchem o imaginário europeu na época. Monstregos desenhados e imaginados por Taunay, Staden, Gândavo, Lèry e Flecknoe, dentre outros. Seres condicionados a uma realidade histórica da descoberta e do encontro de mundos diferentes, criados e recriados pela imaginação e mentalidade portuguesas, que encontraram espaço propício nas matas brasileiras. (SILVA; CARNEIRO, 2009: 6).

No decorrer do século 18, o sertão foi imantado de uma imaginação que o definia como “mundo dos ban(d)idos” (SILVA; CARNEIRO, 2009: 6); discurso reforçado pelos governantes que o mencionam como espaço habitado por vadios, gente brava e indômita, que ignoravam as leis de Deus e dos homens. Por essa perspectiva

colonialista vê-se que o sertão é o espaço por conquistar e no qual implantar a política civilizatória da colônia. “Elaborar, portanto, um discurso negativo dos homens valentes dos sertões era justificar a falência desta dominação nestes lugares de baixa institucionalidade” (SILVA; CARNEIRO, 2009: 6).

Já no período da primeira república, o sertão é visto como espaço de “sustentação da tradição de uma cultura política dos mandatários e coronéis [que] conviveria com a dinâmica da nação moderna a ser construída. (SILVA; CARNEIRO, 2009: 7).

A literatura de Guimarães Rosa, resistente às definições cristalizadas, construiu um ambiente mítico, narrado por “*uma espiritualização imaginária*” (ROSENFELD: 2003: 704); um lugar fantástico que seduz pelo convite a ser decifrado e desvendado, ainda que imponderável. Ao conjugar diferentes concepções espaço-temporais, Rosa cria uma espécie de categoria indecível, propícia a uma dimensão chave em sua literatura, qual seja, “tudo é e não é”.

Para Adriana Ferreira de Melo,

o sertão grafado por Guimarães Rosa é um universo complexo, migrante, de cartografia volátil e, portanto, de uma geografia não cartografável convencionalmente. Mapeá-lo, fixando-o em pontos e linhas é contradizer a sua natureza ambígua, fugidia, descontínua, inconclusa, movedica, transitória. Uma cartografia convencional, aquela que traça mapas feitos de pontos e linhas, não é capaz de dizer onde se localiza (...) e muito menos do que ele é feito. Evidentemente toda cartografia, como qualquer outro tipo de representação, é datada e, além disso, nenhuma tem a pretensão de dar conta da “vida” que se desdobra para além dos pontos, linhas e cores das quais se utiliza para representar o que quer que seja: países, estados, cidades, rodovias, ferrovias, estradas, caminhos, relevos, vegetação, rios, proximidades e distâncias. A não ser que se pense numa cartografia metafórica do sertão: linhas que se desenhavam e se

redesenham, grafam-se e rasuram-se, todo o tempo, compondo um esboço movente e mutante, sem base fixa, capaz de se transferir e se transportar para espaços e tempos diversos, numa intensa, complexa, densa e infinita travessia, carregada de significações as mais distintas. Uma cartografia verbal e volátil, feita de topografias verbais, migrantes, relevos de palavras que se grafam e se apagam, evoluem-se. No romance, tanto as marcas espaciais quanto temporais parecem ter sido intencionalmente camufladas pelo escritor, numa espécie de jogo narrativo cuja regra básica é a invenção fundada na mistura de lugares, situações, linguagens e homens “reais” e ficcionais. Uma narrativa que, conforme já nos adverte o narrador, “[...] é como jogo de baralho, verte, reverte [...]” (GS:V, 82), apontando, não apenas para o ir e vir casual da memória do narrador (que não relata linearmente os fatos), mas para a imprecisão, a indeterminação, a ambiguidade, a polissemia, a complexidade e a impossibilidade de localização e definição exatas da matéria essencial de seu relato, “matéria vertente” – o sertão – um grande sertão.

(MELO, 2006: 89-90)

Com base nessas considerações, já fica evidente para qualquer pesquisador que a leitura isolada das diferentes noções de sertão é tarefa impossível. Nosso exercício aqui – já que estamos a meio caminho do levantamento bibliográfico referente ao tema com o qual trabalhamos – será de apenas demonstrar como algumas passagens resistem à ambição de muitos de nós pesquisadores, que é o corte preciso no objeto para que ele se deixe ver.

Tomemos, portanto, a primeira menção que se faz ao sertão dentro da narrativa, não esquecendo, porém, seu título, cujo trabalho de análise será posteriormente realizado. Logo nas páginas iniciais, Riobaldo diz ao narratário:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão?

(ROSA, 2001: 23-24)

Ao pedir tolerância ao ouvinte de seu relato, e pelo que se segue da frase: “isto é o sertão”, o verbo “ser”, conjugado no presente do indicado, parece antecipar uma definição cristalizada. Mas o que sucede em seu discurso é o contrário, explicitando o estado de divergência acerca de quais sejam os limites territoriais do sertão; onde começa; onde termina. Na passagem seguinte, além da dimensão geográfica, outras categorias são acrescentadas, aumentando o grau de complexidade do que seja o sertão:

Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado de arrocho de autoridade.

(ROSA, 2001: 24)

Segundo Nilce Sant’Anna Martins (2001: 172), o verbo “divulgar” é usado com mais frequência, em *Grande Sertão: Veredas*, no sentido de perceber, ver, saber, compreender, do que em sua acepção mais comum: publicar, difundir, propagar. No trecho citado, o verbo pode ser lido nas duas acepções. (Cf. MELO, 2006). Nesse sentido, o sertão pode ser lido a partir da noção de terra sem lei demográfica e também lugar de refúgio, portanto como terra onde a lei de cidade ainda não se estabeleceu. Por outro lado, no trecho: “Sertão: estes seus vazios. O senhor vá. Alguma coisa ainda encontra.” (ROSA, 2001: 47), nos deparamos com uma percepção ambígua: ou o sertão é vazio porque está relacionado à concepção de vazio demográfico, ou porque se relaciona com a concepção de que o sertão já foi devorado pelo projeto de modernização. Ecoa aqui uma fala posterior de Riobaldo, quando ele se interroga: “sertão acaba com cidade, acaba?”

Para Adriana Melo, na medida em que a urbanização avançava, intensificava-se também o processo de transformação das paisagens e as grafias dos espaços denominados sertões iam sendo rasuradas para dar lugar a novas grafias, novas representações, novas imagens: sob o signo do moderno, do civilizado, do desenvolvido, a cidade se impunha sobre a densa e perigosa floresta, sobre o desconhecido, sobre o “sertão”, e, assim, o sertão, se constituía como o outro, “atrasado”, “incivilizado”, “sem lei”, “subdesenvolvido”. (MELO, 2006: 84).

Percebemos na pergunta de Riobaldo um quê de dúvida. Será mesmo que a cidade acaba com o sertão. E aqui, ao que parece, somos levados a dimensionar o sertão numa outra categoria, a metafísica. Ou seja, o sertão físico, com certeza sofreu drásticas alterações, mas ainda vige na alma humana. Conforme Adriana Melo,

São vários os sertões que se disseminaram e se disseminam no tempo e no espaço. O sertão ou os sertões são feitos de representações espaciais datadas, construídas historicamente pelo imaginário social e pelas ações dos homens nas quais, inevitavelmente, esse imaginário está incluído. São feitos de grafias produzidas pela história dos sujeitos de fora e de dentro dos espaços grafados. Grafias suscetíveis a rasuras e reescritas diversas que revelam o cotidiano dos homens, com suas ambiguidades e contradições, em tempos e espaços específicos, de acordo com as representações selecionadas para o estudo desses espaços.

(MELO, 2006: 85)

O sertão humano, porém, aquele que é dentro da gente; com ele a cidade não acaba. Esse é, antes de qualquer outro, o sertão a partir do qual o sertão se universaliza. Temos a partir de então o sertão como uma categoria metafísica, aquela que sugere uma busca ou uma dúvida acerca da existência humana, seu motivo; ou ainda sugere um tom inexplicável dessa existência, como em “O sertão está em toda parte”. (ROSA, 2001: 24).

Luzia Tofalini, em “Mística e Metafísica no Grande Sertão: Veredas”, declara:

(...), o romance rosiano é excepcional pela concordância entre o fundo vivido de inquietação metafísica e a forma singular de discurso utilizado. De fato, as emoções, as reflexões, as intimidades e a mundivisão intensamente vividas e manifestadas por um “eu” que, ao se expressar, provoca o rompimento dos limites existentes entre o sujeito e o objeto pela transcendência da objetividade, instaurando, justamente, a proximidade entre o sujeito e o objeto.

O discurso de Riobaldo é notoriamente marcado por essa mística e metafísica; essa busca através do vivido, das explicações do porquê o ser e a vida. Se o sertão é o mundo, um lugar-mundo, sua localização pouco importa. O que importa é a “matéria vertente”, ou seja, sua condição de existência, sua condição ontológica que é a própria condição humana; esta sim, está em toda parte.

Referências

- AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. In: *Revista Estudos Históricos*, Vol. 8, nº 15 (1995). <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/1990>, acesso em 23/03/2009.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Léxico de Guimarães Rosa*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- MELO, Adriana Ferreira de. *O lugar sertão: grafias e rasuras*. (Dissertação de mestrado, 2006, 131 p.). Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Geociências, 2006.
- SILVA, Célia Nonata da; CARNEIRO, Maria Fabiana L. O Estranho sertão da primeira república. In: *Revista Sertões*, nº 1, vol. 1, 2011. <http://periodicos.uern.br/index.php/serto/es/article/view/110>. Acesso em 22/03/2011.

A ATUAÇÃO DO INTELLECTUAL E MILITANTE JORGE AMADO NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Benedito Veiga

Universidade Estadual de Feira de Santana

Ao ler e analisar os escritos de Jorge Amado na coluna *Hora da Guerra*, publicados em *O Imparcial*, de Salvador, Bahia, no período de 23 de dezembro de 1942 a 15 de outubro de 1944, percebi a linha de pensamento do já escritor e militante comunista e como algumas de suas ideias irão ser desprezadas posteriormente ou desenvolvidas em sua obra de literatura.

O Imparcial era um periódico de propriedade do Coronel Franklin Lins de Albuquerque, político e mandatário do Sertão do São Francisco, pai de Wilson Lins; este último escritor e grande amigo de Amado. O jornal circulava de terça-feira a domingo, sendo a coluna *Hora da Guerra* publicada diariamente, quase sempre na 3ª página do único caderno que continha, em sua maioria, oito páginas. Em todas as crônicas encontradas, logo abaixo do nome do autor, vinha a inscrição: “Especial para “O IMPARCIAL”. Enquanto saiu a *Hora da Guerra*, o diário era dirigido por Wilson Lins, que também fazia parte da redação, enquanto o irmão Teódulo Lins, cuidava do caixa. Jorge Amado e Wilson Lins compunham as matérias políticas.

A coluna *Hora da Guerra* não se trata de uma visão histórica nem documental da Segunda Guerra Mundial, vista da Bahia, muito embora marcas de traços regionais estejam presentes nas crônicas, como: datas históricas, o 2 de Julho (“2 de Julho”, de 2 de julho de 1943, “O Dia da Bahia” de 2 de julho de 1944); vultos consagrados, ou individualmente, como Castro Alves (“Castro Alves Redivivo”, de 16 de março de 1943) e Rui Barbosa (“Rui, Bandeira Antinazista”, de 2 de março de 1943, “Re-

trato de Rui”, de 1º março de 1944), ou reunidos em grupo, como “Povo de Castro Alves, de Rui e de Seabra”¹, de 30 de janeiro de 1943; acontecimentos regionais, como a Lavagem do Bonfim (“Senhor do Bonfim, Padroeiro das Nações Unidas”, de 15 de janeiro de 1943, “Festas do Bonfim”, de 18 de janeiro de 1944) e os festejos de São João (“São João Com Vodka”, de 24 de junho de 1943, “São João”, de 27 junho de 1944); traços da cultura afro-baiana, como o Candomblé e os Orixás (“Atabaques da Vitória”, de 7 julho de 1943), e outras lembranças locais (como “Restaurante na Madrugada”, de 23 junho de 1943 e “A Surpreendente Geografia”, de 18 julho de 1944).

Em algumas dessas crônicas, já observo a presença dos traços de uma Bahia, miscigenada culturalmente, que deverá ser o marco mais destacado da futura obra ficcional jorgeamadiana, como fora *Jubiabá*, de 1935, e seriam, por exemplo, *A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água*, de 1961, *Os Pastores da Noite*, de 1964, *Dona Flor e seus Dois Maridos*, de 1966, *Tenda dos Milagres*, de 1969, e *O Sumiço da Santa: uma História de Feitiçaria*, de 1988, todas narrativas que empregam o misticismo afro-baiano, indiciado na crônica “Atabaques da Vitória”. Ou, ainda, certo modo descontraído do bem viver do povo, mostrado, de certa maneira, em “Restaurante da Madrugada” e “A Surpreendente Geografia”, registros, talvez iniciais, da futuramente propalada baianidade

Na procura de delinear trajetórias literárias da posteridade de Jorge Amado, recorro sempre a dedicação dispensada pelo autor ao povo da Bahia, conforme expressamente citada, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 17 de julho de 1961:

Gente simples do povo, não sou mais do que eles, e se os criei, eles me criaram também e aqui me trouxeram. São uma gente boa, senhores acadêmicos, gente baiana de muita delicadeza, e ao sentar-me com eles em vossa ilustre companhia, ao agradecer a honra dos votos que de vós mereci, quero a eles também agradecer o homem que eles

¹ José Joaquim Seabra, ex-Governador da Bahia.

construíram e até aqui trouxeram. Porque eles são o meu povo e a vida que tenho vivido ardentemente.

(AMADO, 1993: 28)

Amado nunca se esquece dessa opção, mesmo em suas obras de escritor já reconhecido, como em *Tereza Batista Cansada de Guerra*, de 1972, em que Castro Alves retorna, “redivivo”, para desacreditar os supostos rigores da polícia ditatorial vigente:

Será verdade a polícia ter expedido ordem de prisão contra um tal de Antônio de Castro Alves, poeta, ou seja, vagabundo, estudante, ou seja, perturbador da ordem, tendo perquerido a Barroquinha, a Ajuda, a zona inteira à procura do indiciado, estando o referido vate morto há cerca de cem anos, sendo monumento em praça pública?

(AMADO, 1972: 377)

Mas Jorge Amado, em *Hora da Guerra* – como deixa bem claro –, é um membro do Partido Comunista, muitíssimo bem informado das intenções e reações da União Soviética, como são exemplos: o desprezo ao integralismo (“Autorretrato do Nazi-Integralismo”, de 28 de fevereiro de 1943, “Interpretações Verdes”, de 29 de setembro de 1943, “Boatos Verdes”, de 15 de outubro de 1944); ou ao *muniquismo* (“Retrato do *Muniquista*”, de 19 de setembro de 1943, “Ronda do *Muniquismo*”, de 16 de outubro de 1943, “Contra os *Muniquistas*”, de 25 de janeiro de 1944); ao *quislinguismo* (“O Vice-*Quisling* Arma Um Bote...”, de 9 de abril de 1943, “Assim Acabam os Plínios...”, de 30 junho de 1943); ou o desejo ardente da “Unidade Nacional”, com todas suas implicações de silêncio consentido ou de momentâneo esquecimento (“O Dever da Unidade”, 23 de dezembro de 1942, “O Dever de Unidade e o Direito de Crítica”, de 21 de janeiro de 1943, “...É o Sangue e a Lágrima Que Redimem os Povos...”, de 9 de fevereiro de 1943); ou da participação ativa do Brasil no conflito, com o envio de um Corpo Expedicionário (“Na Frente, a Bandeira do Brasil”, de 29 de dezembro de 1942, “Corpo Expedicionário”, de 10 de novembro de 1943, “Soldados da Liberdade” de 20 de julho de 1944); ou da abertura de uma Segunda Frente, no Oeste europeu

(“Aproxima-se a Segunda Frente”, de 27 de abril de 1943, “Urgência da Segunda Frente”, de 9 de julho de 1943, “Necessária e Urgente”, de 18 de agosto de 1943), etc. São traços que bem caracterizam um ardente militante partidário, como ficará esclarecido em *O Mundo da Paz*, posteriormente lançado, em 1950, livro escrito em seu exílio de pós-guerra, na Tchecoslováquia.

Amado, na Hora da Guerra, rediscute algumas ideias que permaneciam na Europa, desde os fins da Primeira Guerra Mundial e inícios da Segunda, quando as tradicionais nações europeias, como a Grã-Bretanha e a França, coadjuvadas pela Polônia, Finlândia, Holanda e outras, nutriam-se de reservas excludentes ante a União Soviética, que havia derrubado o Império Czarista e apontava para uma nova forma popular de governo, deixando de lado as pressões da aristocracia remanescente, como os barões da Prússia, e da pequena burguesia poderosa, como as citadas 200 famílias francesas.

Essas ideias vão ganhar corpo com o início dos avanços do III Reich alemão, baseado nos princípios hitleristas de mando e, em especial, com os encontros de Munique, de 1938 – e o afastamento da União Soviética da mesa de consultas –, que decretam – sob o comando da França, Grã-Bretanha e Itália –, por exemplo, a aceitação das pretensões nazistas: o fim da Tchecoslováquia e a tomada dos Sudetos.

Isso vai fazer surgir a procura de ligações políticas entre a União Soviética e a Alemanha, vigentes até a invasão das fronteiras soviéticas pelos hitleristas, em meados de 1941.

Nas crônicas amadianas, a expressão muniquismo, por exemplo, aparece como uma das marcas ideológicas do autor, sobretudo como um sinal das tentativas de afastar a União Soviética das decisões e de dar fôlego ao nazifascismo, em qualquer campo que seja.

Foi com essas municações que fiz as leituras dos textos amadianos. Amado era um brasileiro filiado às hostes partidárias do PC, recém-chegado, em setembro de 1942, do refúgio político na Argentina e no Uruguai, por causa da ditadura de Vargas, tendo ficado, momentaneamente preso no Rio e, em seguida, mandado pela polícia política para ficar na Bahia.

Suas ligações partidárias, como deveriam ser, são transparentes, ele tinha ideologia em um tempo em que os escritores eram divididos entre

a direita e a esquerda, e elas estão explícitas na *Hora da Guerra*. Jorge Amado nunca esquece o integralismo como força nacional, que foi vista como uma ala "perigosa" que sempre se colocou contra o comunismo, reservando para esse movimento o olhar continuado de sentimento de desconfiança, capaz de todos os projetos e alianças para escravizar e trair a Pátria, reunindo a esse bloco os integralistas, também chamados de quinta-colunas. São exemplos de tal posição as crônicas, centradas no ataque ao integralismo ("Último Diálogo dos Chefes Integralistas", de 9 de março de 1943, "Os Lobos no Cemitério", de 20 de março de 1943, "Maníacos do Assassinato", de 26 de março 1943, "As Camisas Enterradas", de 28 de novembro de 1943); ou no quinta-colunismo ("Aquele que Vos Disser...", de 14 de janeiro de 1943, "Último Diálogo dos Chefes Integralistas", de 9 de março de 1943, "Palavra de Ordem da Quinta-Coluna", de 2 de fevereiro de 1944).

Com liames com o porvir soviético, estão também os textos que visam ou uma demarcação de fronteiras ("Pequena Objeção", de 18 de dezembro de 1943, "A Vez da Finlândia", de 8 de fevereiro de 1944, "O Báltico", de 22 de setembro de 1944); ou suas zonas de influência ("A Lição Húngara", de 23 de março de 1944, "A Livre Europa", de 17 de junho de 1944, "O Vice-Versa", de 2 de setembro de 1944). Há toda uma delimitação seguida do que, logo de imediato ao fim do conflito, seria reivindicado e imposto pela vitoriosa URSS, como suas fronteiras com o Báltico, a Finlândia, a Polônia, etc., ou suas zonas de influência nos Bálcãs, com a Bulgária, a Iugoslávia, a Hungria, etc.

Por outro lado, na construção da *Hora da Guerra*, há uma preocupação constante com o estabelecimento de traços para a criação de personalidades, colhidos, muitas vezes, ao livre molde amadiano, e calçados no número de aparições em que a quantidade de presenças não significa positividade: Adolf Hitler é a grande criatura, com mais de 260 referências ou citações em crônicas diferentes; seguem Benito Mussolini, com mais de 120, Francisco Franco, com mais de 100 e Philippe Pétain, com mais de 60, todos mostrados no aspecto negativo da existência. Sem querer esgotar, apresento, em número reduzidíssimo, ligeiros perfis das mais de 630 personalidades presentes na *Hora da Guerra*.

São mostrados registros, ora breves ora mais aprofundados, de vultos que percorrem toda uma seleta história da humanidade, desde o mítico Caim até os mais fervorosos contestadores, como Karl Marx.

Em Hitler, posso ver marcas de uma personalidade cruel: como em “O Ídolo e a Ilusão”: “Agora só existe na Alemanha um poder: a Gesta-po. Absoluta e sem limitações, a ela cumpre agir, cumpre matar, torturar, prender, violentar, contanto que impeça novas manifestações do povo e dos oficiais contra a vida do tirano nazi” (AMADO. Hora da Guerra: 22 jul. 1944); doentia: em “Abacaxi...”, “Hitler demite seus marechais antes que eles, aproveitando o exemplo de Badoglio, o demitam” (AMADO. Hora da Guerra: 5 ago. 1943), e megalômana, em “O Cínico”: “Esses que assim agem e mais aqueles que antes da guerra tudo fizeram para auxiliar Hitler na conquista ‘pacífica’ do mundo [...]” (AMADO. Hora da Guerra: 23 nov. 1943); em Mussolini, Amado escorrega, a meu ver, em sua caracterização, pois, além das conhecidas torpezas do duce – em “Vingança Fascista”: “De há muito que já não há comida nem para os milionários. Toda a comida é pouca para os italianos opressores” (AMADO. Hora da Guerra: 26 jun. 1943), ele é retratado, contrariando algumas tendências da história atual, como ridículo e risível: em “O Palhaço e Os Palhacinhos...”: “O palhaço decadente cerca-se de palhacinhos, apelida-os de ministros e põe-se a brincar de roda...” (AMADO. Hora da Guerra: 25 set. 1943); Franco aparece como falso cristão em “Um Líder Católico”: “Quando até dos púlpitos houve quem abençoasse a espada de Franco, o quisling espanhol, [...]” (AMADO. Hora da Guerra: 8 jul. 1943), fascista em “Franco e o Muniqueísmo”: “Franco, aliado do ‘Eixo’, filho de Hitler, posto sobre o povo espanhol pelo fascismo, vem a público declarar qual a sua esperança para o após-guerra.” (AMADO. Hora da Guerra: 12 fev. 1944), e erroneamente sugerido por Amado como homossexual em “Os ‘Señoritos...’”: “Os espanhóis têm um termo que designa essa gente admiravelmente: ‘señoritos’. Franco é o rei dos ‘señoritos’”. (AMADO. Hora da Guerra: 24 ago. 1943); Pétain é chamado de velho traidor e vil em “Pétain, o Triste Exemplo”: “Pétain é hoje sinônimos de traição de vileza, de humilhação do homem e de indignidade da velhice. Alguns perguntam: está apenas caduco ou será assim tão tristemente sórdido?” (AMADO. Hora da Guerra: 21 fev. 1943),

e entregador da França à Alemanha: em “Criminosos”: “Os entregadores de pátrias agiram, ali, deslavadamente. Nos meios civis e militares. E agora tentam todos, inclusive Pétain, o imundo, embarcar nos triunfos democráticos” (AMADO. *Hora da Guerra*: 5 dez. 1943).

Os três grandes líderes aliados, Winston Churchill, Franklin Roosevelt e Josef Stalin, são tratados com certa parcimônia. Roosevelt, com citação em quase 70 crônicas da *Hora da Guerra*, Churchill e Stalin, em pouco mais de 50, mas rigorosamente nessa ordem numérica de citações. A cada uma dessas três personalidades está reservado um determinado papel, individualizado ou não, o que serve para indicar certa personalização.

O Primeiro Ministro britânico é considerado, por Amado, o intelectual do grupo, em “Discursos”, de 11 de novembro de 1943, sobretudo na construção e fala de seus pronunciamentos, bem elaborados e cheios de ritos de oratória e de ideais democráticos: “Churchill, primeiro-ministro da Grã-Bretanha, falou. Seus discursos são sempre peças magistrais literárias, porque esse político inglês é um dos grandes escritores da época.” (Amado, *Hora da Guerra*: 11 nov. 1943). Em comparação com o do Presidente do Conselho dos Comissários do Povo da URSS, surgem, segundo o cronista, diversidades: “Apesar de tudo que separa a literatura oratória do adistocrático [sic] Churchill da do proletário Stalin, há neles uma nota que os aproxima e os une: o desejo de ganhar a guerra ao nazifascismo e de ganhar a paz ao *muniquismo*” (AMADO. *Hora da Guerra*: 11 nov. 1943).

Observações marcadas pelos coloridos partidários, onde aparecem mesclados desconhecimentos históricos, afiança Simon Sebag Montefiore, em *Stálin: a corte do czar vermelho*, ao descrever o autor inglês, cena da visita de Joachim von Ribbentrop, ministro do Exterior alemão, a Stalin, na União Soviética, em 1941:

Enquanto os convidados conversavam, Stálin foi ao suntuoso salão Andréievski para conferir os assentos marcados, o que gostava de fazer até mesmo em Kuntsevo. Os 22 convidados desapareceram diante da grandiosidade do salão, dos colossais arranjos de flores, dos talheres de ouro imperiais e, mais ainda, diante dos 22 pratos que incluíam cavi-

ar, todos os tipos de carne e peixes e grande quantidade de vodka apimentada e champanhe da Criméia. Os garçons de branco eram da mesma equipe do hotel Metropól que serviria Churchill e Roosevelt em Ialta.[...].

(MONTEFIORE, 2006: 355)

Outro grande momento político é o indicado em “A Batalha da Inglaterra”, de 26 de setembro de 1943, durante o heróico bombardeio de Londres, quando Churchill deixa transparecer seu comando e liderança: “Numa frase genial Churchill resumiu a epopéia da batalha da Inglaterra: ‘nunca tantos deveram a tão poucos’. Devemos ao povo inglês a possibilidade de que a luta continuasse, de que hoje o nazismo esteja vivendo seus dias finais.” (AMADO. *Hora da Guerra*: 26 set. 1943). Mas Churchill também é apresentado com o perfil de político exemplar, ao ver se concretizar suas promessas de colaboração mais visível com a União Soviética, como narra “A Frente da Bretanha”, de 17 de agosto de 1944: “Certa vez Churchill declarou que não haveria apenas a Segunda Frente. Outras frentes seriam abertas na Europa, tantas quantas fossem necessárias. E a promessa vem sendo cumprida.” (AMADO. *Hora da Guerra*: 17 ago. 1944).

Roosevelt recebe de Amado um tratamento de reconhecido carinho, por sua sensibilidade em indicar caminhos promissores para o futuro do universo, como expõe “Cálida Voz Americana”, de 10 de janeiro de 1943: “Sob os céus da América, sob os céus do mundo, desde Washington, ressoou a cálida voz fraterna de Franklin Delano Roosevelt. Seu discurso no dia 7, ante o Congresso Americano, é uma das maiores peças oratórias produzidas por essa guerra.” (AMADO. *Hora da Guerra*: 10 jan. 1943). O Presidente dos EUA, como mostra a crônica “Democracia para todos os Povos”, de 12 de outubro de 1943, é ainda um dos responsáveis pela criação da Organização das Nações Unidas, com o intuito de não apenas combater os responsáveis pelo “Eixo”, como também o de implantar um clima de tranquilidade futura entre os povos: “Não há muito, falando em outro discurso sensacional, o presidente Franklin Roosevelt disse que as Nações Unidas não lutavam tão somente contra Hitler e Mussolini, o nazismo alemão e o fascismo italiano. Lu-

tam contra toda forma de terror e de obscurantismo. (AMADO. *Hora da Guerra*: 12 out. 1943). Por outro lado, bastante citados e quase nunca enunciados expressamente são os desdobramentos das quatro liberdades primordiais do ser humano, proclamadas por Roosevelt, como aparece, por fim, em “‘Knock-Out’ Técnico”, de 31 de outubro de 1943: “Pois, não foi esse senhor quem classificou e ordenou aquelas quatro liberdades primordiais do ser humano para o mundo do futuro: a liberdade de pensamento, a de crença, a de não ter fome e a de não ter medo da polícia política?” (AMADO. *Hora da Guerra*: 31 out. 1943).

E também a ele se refere em “Mihailovich, Otto e Outros Darlans...”, de 3 de dezembro de 1943, com a intenção de aproximar as propostas de todos os Aliados, num desconhecimento quase completo das intenções ditatoriais de Stalin:

O presidente Roosevelt definiu, com as quatro liberdades fundamentais, o programa mínimo dos povos em luta contra o nazifascismo: liberdade de pensamento e palavra, liberdade de crença, liberdade de não morrer de fome, liberdade de não ter medo da polícia política. Podemos definir o termo *muniquista* da seguinte maneira: são *muniquistas* todos aqueles que, atuando dentro dos países e governos que formam o bloco das Nações Unidas, desejam conservar seus povos privados daquelas quatro liberdades ou de alguma delas.

(AMADO. *Hora da Guerra*: 3 dez. 1943)

Stalin tem parte de seu perfil construído por Amado, a partir da crença absoluta em suas palavras de chefe das tropas soviéticas, como vem colocado em “Fiau! Fiau!”, de 2 de novembro de 1943: “Todos sabem que Stalin é um realista e que não costuma mascarar com falso otimismo a verdade dos fatos. Esta guerra ensinou a toda gente que, quando o comandante em chefe dos exércitos russos afirma uma coisa é porque ela é uma realidade.” (AMADO. *Hora da Guerra*: 2 nov. 1943). Amado culmina seu gosto extravagante em relação a Stalin, quando repete, segundo o cronista, as palavras de Henri Barbusse, marcando uma personali-

dade rigorosa e delicada a um só tempo, como aparece em “Feliz Ano Novo!”, de 1º janeiro de 1944:

Recordo uma frase de Henri Barbusse, mestre de nós todos, escritores antifascistas, escrita há quase dez anos sobre a vossa personalidade: “Este homem claro e luminoso é um homem simples”. Nenhum mistério rodeia vossa presença esclarecedora. *Sois como uma rocha mas sois também como uma flor.*²

(AMADO. *Hora da Guerra*: 1º jan. 1944)

Ao lado disso, há um certo cinismo na expressão do gosto de Stalin, como em “A Proposta Russa”, de 13 de janeiro de 1944, quando Amado escreve sobre as pretensões soviéticas em relação às fronteiras com a Polônia: “[...] a União Soviética, ao mesmo tempo que retoma velhos trechos do seu território, artificialmente incorporados antes a Polônia, oferece a esse país compensações que de muito ultrapassam o território devolvido à Rússia. [...]” (AMADO. *Hora da Guerra*: 13 jan. 1944).

Outras personalidades de menor monta são ainda citadas por Jorge Amado em várias crônicas da *Hora da Guerra*: Pietro Badoglio, com mais de 50 textos; Joseph Goebbels, Pierre Laval e Vittorio Emmanuel III, com mais de 40, aparecendo rigorosamente nessa ordem numérica. Entre os brasileiros, o líder integralista, Plínio Salgado, domina, com cerca de 60 referências, enquanto o Ditador-Presidente, Getúlio Vargas, é citado, estrategicamente, em pouco mais de trinta.

Os nomes de divindades são ainda empregados: Deus aparece mais de 20 vezes, Cristo mais de 10, Jesus, pouco mais de 5; o Diabo, com quase 5, Satanás, apenas 1 vez, Judas vem com quase 10, apesar de se tratar de um comunista e ateu. São também usados designativos dos Orixás afro-baianos: Yemanjá, em 3 oportunidades, Oxalá, Oxóssi e Ogum, cada um 2 vezes cada.

Toda essa diversidade é resultante do caráter multímido e inesgotável da *Hora da Guerra*. De inúmeras maneiras poderia ter sido feita essa leitura das crônicas, como a apresentada. O campo e leque de inter-

² Grifos do autor deste ensaio.

pretações, no entanto, estão abertos para novas propostas, os interessados em Jorge Amado e em seus escritos podem aproveitar essa leitura que “A Atuação do Intelectual e Militante Jorge Amado na Segunda Guerra Mundial” oferece.

Referências bibliográficas

- AMADO, Jorge. Hora da Guerra (“Cálida Voz Americana”). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 10 jan. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra (“O Dever de Unidade e o Direito de Crítica”). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 21 jan. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra (“...É o Sangue e a Lágrima Que Redimem os Povos”). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 9 fev. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra (“Pétain, o Triste Exemplo”). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 21 fev. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra (“Último Diálogo dos Chefes Integralistas”). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 9 mar. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra (“Os Lobos no Cemitério”). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 20 mar. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra (“Maníacos do Assassinato”). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 26 mar. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra (“O Vice-Quisling Arma Um Bote...”). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 9 abr. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra (“Aproxima-se a Segunda Frente”). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 27 abr. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra (“São João Com Vodka”). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 24 jun. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra (“Vingança Fascista”). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 26 jun. 1943. (Ver anexo E, capítulo 7).
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra (“Um Líder Católico”). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 8 jul. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra (“Os ‘Señoritos’”). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 24 ago. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra (“O Palhaço e os Palhacinhos...”). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 25 set. 1943.

- AMADO, Jorge. Hora da Guerra ("A Batalha da Inglaterra"). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 26 set. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra ("Interpretações Verdes"). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 29 set. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra ("Democracia para Todos os Povos"). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 12 out. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra ("`Knock-Out' Técnico"). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 31 out. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra ("Fiau! Fiau!"). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 2 nov. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra ("Discursos"). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 11 nov. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra ("O Cínico"). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 23 nov. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra ("As Camisas Enterradas"). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 28 nov. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra ("Mihailovich, Otto e Outros Darlans..."). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 3 dez. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra ("Criminosos"). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 5 dez. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra ("A Pequena Objeção"). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 18 dez. 1943.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra ("Feliz Ano Novo!"). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 1º jan. 1944.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra ("A Proposta Russa"). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 13 jan. 1944.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra ("Contra os Muniquistas"). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 25 jan. 1944.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra ("Franco e o Muniqueísmo"). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 12 fev. 1944.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra ("A Lição Húngara"). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 23 mar. 1944.
- AMADO, Jorge. Hora da Guerra ("O Ídolo e a Ilusão"). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 22 jul. 1944.

AMADO, Jorge. Hora da Guerra (“A Frente da Bretanha”). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 17 ago. 1944.

AMADO, Jorge. Hora da Guerra (“Boatos Verdes”). *O Imparcial*, Salvador, p. 3, 15 out. 1944.

AMADO, Jorge. *Tereza Batista Cansada de Guerra*. São Paulo: Martins, 1972.

AMADO, Jorge. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. In: _____. [Jorge Amado:] *Discursos*. Salvador: FCJA/Casa de Palavras, 1993. p.9-28.

AMANTES SEM ESTRELA: VISÕES DO AMOR EM TEXTOS DE NELSON RODRIGUES

Andréa Beraldo Borde
Universidade Federal da Bahia

Este trabalho tem por objetivo apresentar os resultados alcançados através da pesquisa intitulada *Amantes sem estrela: visões do amor em textos de Nelson Rodrigues*, desenvolvida ao longo do curso de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia – Brasil. Aqui nos propusemos a analisar as representações do amor em alguns textos do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues.

Trabalhar com a obra de um dos grandes precursores do Teatro Moderno Brasileiro é se enveredar por um cenário que tem como pano de fundo as mudanças vivenciadas pela sociedade brasileira ao longo do século XX. De família de jornalistas – seu pai era Mário Rodrigues, criador do extinto jornal *A Crítica* –, Nelson Rodrigues se viu mergulhado desde cedo no mundo da redação jornalística e de tragédias que pululam seu imaginário de escritor¹. Dentre as produções de Rodrigues, a peça

¹ A família Rodrigues viveu uma tragédia no dia 26 de novembro de 1929, data que marca o assassinato de Roberto Rodrigues, irmão de Nelson, por Sylvia Thibau, a protagonista de um divórcio que o jornal *A Crítica*, do pai Mário Rodrigues, se prontificou a revelar à sociedade. Sylvia, uma socialite influente na sociedade carioca, mãe de dois filhos, indignada com a matéria publicada pelo jornal, comprou uma arma no dia 26, pela manhã, e se dirigiu até o jornal com o intuito de matar Mário Rodrigues. Como o pai não estava, Mário Rodrigues Filho foi requisitado. Também não estava. O próximo da lista era Roberto Rodrigues, que levou um tiro no abdômen e morreu após cerca de 60 horas de uma peritonite. Nelson, que ouviu o tiro, tinha apenas 17 anos e confessou que a morte do irmão marcou tragicamente a sua obra. Segundo Ruy Castro, “Ninguém conseguirá penetrar no teatro de Nelson Rodrigues sem entender a tragédia provocada pela morte de Roberto. No mesmo dia

Vestido de Noiva, encenada pela primeira vez em 1943, é considerada como a introdutora de um novo modo de fazer teatro no Brasil. Além disso, trata-se de uma escrita insidiosa, permeada por ambivalências. Ao tempo em que se mostra reacionário, assumindo como sua, uma moral conservadora ainda muito presente no Brasil que se modernizava, Nelson é irônico e denuncia a falsidade desses padrões e a contradição entre a vida, como ela é, e o sistema de valores abstratos que, não conseguindo ultrapassar o discurso e a aparência das relações humanas, a elas empresta um caráter grotesco e pleno de hipocrisia.

Cabe salientar que Nelson Rodrigues atuou ao longo de sua carreira artística como escritor, jornalista, dramaturgo, cronista, romancista – dentre outras especificações, também como tradutor. Nasceu em Recife-PE e foi ainda pequeno para o Rio de Janeiro, cidade maravilhosa e até então capital da nação, onde pode exercitar sua atividade de contador de histórias nos mais variados gêneros textuais.

Assim, o contexto de produção das obras do autor perpassa por um Brasil imerso em profundas mudanças sócio-econômicas e que procurava, de alguma forma, acompanhar os rumos da modernização internacional. No embate entre uma guinada modernizante e uma classe dominante conservadora, a história brasileira encontrou ferrenhos defensores da moral e dos bons costumes de outrora. Dentre eles, Nelson Rodrigues, que acompanhou com olhos, ouvidos e canetas de repúdio a investida feminista, a entrada em massa das mulheres no mercado de trabalho, bem como o lamento pelo uso de pílulas anticoncepcionais.

Dos diversos processos de modernização conduzidos ao longo do século XX que impuseram ao Brasil sérias transformações sociais, encontramos na vasta obra de Rodrigues um retrato irônico e singular das relações humanas. As décadas que abrigaram sua produção se mostram perturbadas pelos costumes que, já apontando para novas ligações sociais, sustentavam ainda uma moral ultrapassada e, todavia, resistente. Neste cenário, Nelson Rodrigues manteve no horizonte de sua obra um conceito tradicional dos papéis sociais (principalmente o papel feminino) e, entretanto, discursou sobre a impossibilidade da

manutenção desses princípios conservadores, tendo em vista a emergência dos novos comportamentos.

Nas nossas análises empreendidas na investigação da concepção amorosa de Nelson Rodrigues, selecionamos um corpus de pesquisa que privilegia a peça *O beijo no asfalto* e o correio sentimental assinado com o pseudônimo Myrna, *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo*. Na nossa defesa, acreditamos que o sentimento amoroso aparece nessas obras de Nelson com uma escala hierárquica que revela a convivência de variadas manifestações amorosas que se imiscuem e se chocam a todo momento.

Em *O Beijo no Asfalto – Tragédia Carioca em três atos*, escrita em 1960, somos de imediato apresentados ao mundo torpe do qual fazem parte Amado Ribeiro e o Delegado Cunha, comparsas que tentarão dar à cena do beijo empreendido por Arandir, em ato de extrema caridade, como sendo guiado por desejos homossexuais. Arandir, jovem trabalhador casado com Selminha, com quem vive há mais de um ano uma lua de mel sem fim, se vê mergulhado em uma série de intrigas após doar um beijo como último pedido a um moribundo que acabara de ser atropelado. A cena, que foi vista por inúmeros transeuntes na praça da bandeira, às 17 horas, também foi assistida por seu sogro Aprígio e pelo repórter sensacionalista Amado Ribeiro. Arandir fora o primeiro a tentar socorrer o atropelado, mas como a tragédia já era irreversível, restava a Arandir realizar o último desejo do moribundo. Sem pensar ou especular nada, o jovem é movido por ato de benevolência, de caridade em seu estado mais puro. Beija o atropelado e agora é condenado, em primeira instância, como adúltero homossexual. Em segunda será acusado de ter empurrado o suposto amante contra o ônibus em movimento.

Assim, de um instante para o outro, Arandir é surpreendido por uma sociedade que se mostra incapaz de entender e, até mesmo, de tolerar um ato de caridade. O drama se encaminha para uma solução inevitável: o repórter inescrupuloso incentiva o sogro Aprígio a matar seu genro como defesa da honra da família e Arandir sucumbe diante dessa sociedade incapaz de entender a grandeza do amor ao próximo na sua acepção bíblica e humana. O genro morre com três tiros disparados por

aquele que se revela, ao final, o verdadeiro dono de um amor homossexual: Aprígio sempre amou e reprimiu o amor por Arandir.

Centrada na cena axial do beijo, nossa primeira análise integra a primeira seção da dissertação, subdividida em cinco partes. Levantamos questões relativas à denúncia que Nelson Rodrigues lança contra o contexto moderno, que vê como desumano. Na tentativa de qualificar esse olhar negativo lançado sobre a modernidade, recorremos a tradicionais textos de Baudelaire, Balzac, Benjamin, Marshall Berman, para avaliar como na cena primordial da peça, temos o exato momento em que Nelson se avizinha da visão baudelairiana, apresentando a cidade moderna – o asfalto – como o lugar da queda, da perda de toda e qualquer sacralidade. Sem dúvida, esses autores coincidem com Nelson, no que tange a uma crítica feita ao ritmo descompassado e desumano que domina os grandes centros urbanos. No que diz respeito ao contexto moderno brasileiro, levantamos algumas afinidades e diferenças entre Nelson e Drummond, uma vez que *O Beijo no Asfalto* focaliza o amor num conturbado mundo grande e admite uma epifania que fura o asfalto, o nojo, o ódio e o tédio, assim também representados por Drummond em seu poema “A flor e a náusea” (1945).

Em nossa defesa, a concepção de amor de Nelson é estruturada numa hierarquia, na qual no nível mais alto fica situado o ato excepcional e escandaloso do homem que, tendo testemunhado um atropelo, curva-se em socorro do atropelado e, em seguida, para atender ao último pedido do moribundo, termina por beijá-lo na boca. A análise foi, portanto, conduzida no sentido de mostrar o caráter extraordinário desse gesto amoroso, a partir do contraste entre ele e as demais relações que também são contempladas na peça: o amor entre os esposos, a atração física entre os cunhados e o amor homossexual e incestuoso que o sogro dedica a Arandir. Tivemos o propósito de qualificar esse amor que, situado no plano mais alto, acontece no asfalto e, em acordo com a óptica de Nelson, enfrenta um ambiente social degradado.

Entretanto, apesar de nossas análises ficarem centradas na questão amorosa da obra, sentimos a necessidade de construir na primeira seção um subitem que focalizasse a crítica empreendida por Nelson ao papel desenvolvido pelo repórter e pelo policial. A dupla de comparsas prota-

gonizada por Amado Ribeiro, repórter que pretende aumentar as vendas do jornal onde trabalha, e o Delegado Cunha, que por culpa do repórter se encontra em uma situação embaraçosa junto a seu chefe, toma para si o dever de desvendar o suposto “crime” empreendido por Arandir. Na “busca” por provas, a dupla usará seus poderes de forma imoral e desvirtuada. No intuito de esclarecer alguns aspectos desse contexto brasileiro, permeado por corrupção e abuso de poder que tanto recheiam as obras de Nelson, recorremos ao pensamento de Sérgio Buarque de Holanda e de José Miguel Wisnik para ilustrar de que modo uma modernização descompassada e anti-democrática prevalecem em uma nação que traz em si os estigmas de um comportamento despótico e patriarcal. O abuso da força armada pelo Delegado Cunha, e o uso sensacionalista da imprensa por parte de Amado Ribeiro são mostrados apenas como uma das muitas faltas de ética, moral e demais sentimentos nobres humanos que, para Nelson, estão sendo extintos de nossa sociedade.

A farsa arquitetada pela dupla recairá de modo contundente no amor existente entre os esposos Arandir e Selminha. A jovem esposa, que teve Arandir como seu único namorado, divide o dia-a-dia da casa com a irmã Dália. Os escândalos envolvendo o esposo Arandir, estampados nos jornais que circulam pela cidade, contaminam aquele amor conjugal que se supunha eterno e intocável “até que a morte os separe”. Selminha, incapaz de entender o ato de caridade doado pelo esposo, começa a sucumbir diante da farsa e termina por acreditar que Arandir tinha sido movido por desejos homossexuais. Em dado momento se recusa a encontrar o esposo por temer que terá que beijar um homem que ainda guarda a saliva de outro em sua boca.

Dália, a cunhada dissimulada e que sufoca um amor pelo próprio cunhado, também acredita que Arandir mantinha relações sexuais com o atropelado. Entretanto, ela se mostra disposta a viver um amor adúltero e “despudorado” com o cunhado acusado de ter uma predileção que desviava da norma imposta ao gênero masculino. A cunhada não mostra qualquer resistência ante o fato.

Para completar nossas análises referentes ao amor e aos níveis hierárquicos que compõem a peça *O beijo no asfalto*, cabe trazer à cena a relação de amor do sogro por Arandir, momento em que a crítica de Nel-

son torna-se mais feroz e doída. Como muitos dos patriarcas que habitam os textos de Nelson, Aprígio é marcado por uma emersão do feminino. Trata-se da imagem do patriarca feminizado e em franca decadência que aparece em vários textos de *A vida como ela é*. Nesse momento do trabalho, recorreremos principalmente ao estudo antropológico de Elisabeth Roudinesco, que analisa o momento da queda do poder patriarcal em decorrência de uma afirmação da mulher e, em seguida, da Revolução Sexual. Aqui também sentimos a necessidade de revisitar a teoria da tragédia nos seus moldes clássicos, no intuito de mostrar como o drama de Aprígio dialoga com a trágica história de Fedra, que se revela apaixonada pelo enteado e, na tentativa de sufocar seu amor, renuncia a evocá-lo pelo próprio nome. Essa comparação suscitou a discussão do modo como Nelson se utilizou de estruturas trágicas como estratégia de elevação da vida social brasileira. À exposição de um Brasil “subdesenvolvido”, ele impôs elementos do horizonte clássico. Para fundamentar nossa argumentação, recorreremos ao pensamento de Albin Lesky, Nietzsche, Pierre Grimal, Vernant e Vidal-Naquet, importantes comentaristas da teoria do drama.

Nas denúncias empreendidas por Nelson e em nossas análises, observamos que a escala hierárquica é composta por uma dicotomia que situa o amor de Aprígio pelo genro Arandir como sendo o mais impuro e manchado pelo sexo. Em locação oposta, situado no nível mais alto da hierarquia está o ato de compaixão de Arandir pelo atropelado, amor caritativo que não encontra ressonância nesse mundo torpe. Nosso olhar analítico foi conduzido a buscar outros amores mostrados na obra do autor. Principalmente, revelou-se necessária a busca de elementos que auxiliassem a qualificar um amor que, revelado na rua, torna-se alvo de agressões.

Foi aí que chegamos às Cartas assinadas pelo pseudônimo de Myrna, mulher que Nelson

Rodrigues extraiu de si mesmo para, ao longo de seis meses (1949), assinar a coluna *Myrna escreve*, respondendo cartas supostamente recebidas no *Diário da Noite*, extinto jornal carioca da família Chateaubriand. Com Myrna, Nelson iniciava mais um ciclo de escritos com pseudônimos femininos, dando prosseguimento a um processo deflagrado com

Suzana Flag, na década de 1940 e que, duas décadas depois, ainda alcançava enorme sucesso, principalmente entre o público feminino.

Assim, ao longo de seis meses, Myrna atuou como psicóloga, terapeuta, vidente, proferindo conselhos a um público feminino que inquiria acerca das mazelas decorrentes do ato de amar e de viver ao lado do ser amado. Nos conselhos de Myrna, o amor, ainda que infeliz, merecia ser vivido a qualquer custo, cultivado no seio de uma sociedade que se mostrava atrelada a profundas transformações e rearranjos comportamentais. No embate com as novas formas de vida trazidas pelo processo de modernização do país, percebe-se, em Myrna, um esforço para manter a família de base patriarcal e divulgar uma concepção de amor que, alicerçada predominantemente no Cristianismo, absorve fortemente Eros apaixonado cujo apogeu foi vivido pelos Românticos.

Como pano de fundo dessa “suposta” produção epistolar, temos uma sociedade e uma moralidade em voga que não discutia a infidelidade e as experiências sexuais masculinas. Às mulheres “de família”, a sexualidade ficava confinada à prática do casamento tradicional e aos ensinamentos decorrentes por parte de seu futuro esposo. Residia, desse modo, no casamento, a “porta de entrada para a realização feminina” (BASSANEZI, 1997: 612), já que o casamento garantiria à mulher a segurança de que havia “vencido” socialmente. As que não conseguiam adentrar por essa porta, ganhavam o temido estigma de “solteirona” ou de “tia”², o que se constituía como o terrível pesadelo para inúmeras mulheres que viam a chegada dos vinte e cinco anos como a data funesta sentenciadora de que estavam ficando “velhas” para se casarem.

Myrna, como defensora ferrenha de uma sociedade pautada em valores patriarcais, foi a “responsável” por uma coluna jornalística que se investia de uma complexidade específica. Por um lado, Nelson Rodrigues absorve a matéria tratada nos demais consultórios sentimentais e, em larga medida, reitera as normas de comportamento por eles disseminadas. Trata-se, sem dúvida, da adoção de uma postura conservadora. Todavia, a complexidade existe, pelo fato de que, em sua absorção, Nel-

² Merece destacar a quantidade de personagens-tipo como as “solteironas” e as “tias” que pululam os textos de Nelson Rodrigues, mulheres que são, na maioria das vezes, frustradas por não terem um amor.

son também ironiza os comportamentos. Consciente da impossibilidade de manutenção da norma tradicional e da sua completa falência, na modernidade, a coluna de Myrna não deixa de ser, em certo grau, uma caricatura de correio sentimental, uma paródia que, levando a norma apreendida ao extremo, torna evidente a sua inaplicabilidade. Mais do que qualquer outra conselheira, Myrna exige das mulheres atitudes impossíveis, ligadas a uma ordem sublime que entra em choque não só com o contexto moderno, mas também com a própria existência e, não raro, com os limites humanos.

Ao longo das respostas remetidas às correspondentes, encontramos um microcosmo recheado de oposições, em que bem x mal, perfeito x imperfeito, verdadeiro x falso se confrontam e se digladiam no universo rodriguiano. Existe ali, como em toda obra do autor, uma difícil e tumultuada separação entre amor e sexo. Nelson perscrutou a desagregação de um mundo social que se sustentava, apenas, na aparência.

Desse modo, os textos selecionados para o corpus dessa pesquisa foram escolhidos no intuito de contemplar a questão amorosa e a queda que, segundo Nelson Rodrigues, é sofrida pelo amor no mundo moderno. Em *O Beijo no Asfalto*, a “queda” do amor puro no chão moderno é protagonizada pelo ato de extrema benevolência de Arandir, ação caritativa e incompreendida pela sociedade. Em *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo*, o amor cristão é idealmente imposto à mulher através da persona Myrna, figura de vidente, psicóloga que profere conselhos que tendem a priorizar a manutenção da honra feminina em todos os segmentos da sociedade brasileira.

Nas duas obras em questão, podemos constatar a visão dilacerada de Nelson acerca da humanidade e o horror de ver as empreitadas femininas. O recolhimento dos homens e a constatação da feminização do patriarca fizeram de Myrna uma consultora que, com postura ditatorial, exigia de suas consulentes paciência e subserviência ante seus namorados e esposos.

Assim, para tentar provar a hipótese de que existe em Myrna a defesa de um amor pensado segundo os moldes cristãos, recorreremos ao pensamento do Padre Antonio Vieira, mais precisamente no conjunto intitulado *Sermão do Mandato* para evidenciar os pontos de confluên-

cia existentes entre a pregação do Padre e a defesa de um amor verdadeiro por Myrna. Enquanto Vieira sustenta-se no contraste entre amor divino (sentido por Cristo) e os amores humanos, as cartas de Myrna alimentam-se do confronto entre o amor verdadeiro – meta proposta às mulheres – e os tantos amores que, apresentados pelas supostas consulentes, são falsos.

Com Myrna, Nelson empreende mais uma vez uma ferrenha crítica às tensões e modificações que são impressas no país e que alteraram substancialmente os comportamentos humanos, principalmente os femininos. Os anseios de individualidade na modernidade, para Nelson, conduzem o homem a um patamar de mesquinhez, egoísmo e uma busca por relações efêmeras e fortuitas. As ambições e realizações femininas frente a esse novo contexto histórico foram observadas e comentadas pelo autor com censura, preocupação e, também, fascínio. No intuito de ilustrar o contexto histórico do consultório de Myrna e averiguar as raízes das mudanças sócio-históricas, recorreremos às análises de Mary Del Priore, Carla Bassanezi, e Maria Ângela D’Incao, de modo a observar como a ameaça de uma sexualidade libertária que parecia abalar a ideia de família fazia com que os conservadores contra-atacassem. Foi dentro desse contexto que as revistas femininas da época, muito especialmente em seus “consultórios sentimentais”, insistiram na validade de comportamentos que implicavam a submissão da mulher. Como importantes instrumentos desse exercício de resistência, os responsáveis por esses consultórios contavam com intensa exploração da temática amorosa, levando as mulheres a cultuarem o amor como o centro de toda a sua existência, e também com uma linguagem simples, capaz de mostrar-se irremediavelmente entranhada no cotidiano das leitoras.

Cabe salientar que, assim como os demais textos de Nelson Rodrigues, o recurso da ironia se faz presente ao longo dos conselhos dados por Myrna. Como todo ironista, Nelson se comporta como um juiz, condenando uma sociedade que não é capaz de sustentar as aparências que vende. Suas denúncias dirigem-se primeiramente a uma moral falida e insustentável, mas que provavelmente deveria ser possível. Na busca por uma moral bem solidificada, o extremo domínio dos próprios instintos constitui-se como premissa básica para uma sociedade que se quer

equilibrada, livre das mazelas advindas do sexo como forma de prazer individual. Assim, Myrna, ao aconselhar às mulheres práticas conjugais impossíveis, simultaneamente torna evidente essa mesma impossibilidade, o que termina por identificar os limites humanos.

No estudo dos sermões do Padre Vieira, as análises se assentam em comparações entre o amor de Cristo e o amor humano, com a finalidade de recomendar uma aproximação com Cristo, meta inalcançável que, entretanto, cabe a todo cristão buscar. Nos *Sermões do Mandato*, escritos entre 1643 e 1670, Vieira define melhor a teoria do amor Ágape, calcado no jogo de comparações destinados a doutrinar o rebanho que estava aos cuidados do padre. A obra *O Sermão do Mandato* é dividida em seis sermões que apontam, assim, para uma única temática: o amor. Contrapondo imperfeição-perfeição, temporal-eterno, Vieira qualifica o amor de Cristo, modelo máximo de amor. Contrapondo a imperfeição humana à perfeição de Cristo, e a temporalidade do sentimento humano à infinitude do amor sentido por Cristo, Vieira preconiza a busca de uma semelhança extrema e tensa, já que a igualdade com Cristo é vedada aos homens.

Nesses confrontos estabelecidos por Vieira a respeito dos dois tipos de amor, um perfeito e um imperfeito, reside o entendimento de que a natureza humana, dada sua limitação e necessidade de aprendizado, precisa encontrar no amor de Cristo o exemplo de que tanto necessita para tentar se tornar semelhante, detentor de uma substância do amor perfeito (a chave para esse aprendizado, segundo as Escrituras e Vieira, está na prática do amor ao próximo de forma gratuita, benevolente e caritativa).

Em *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo* pode-se visualizar uma dicotomia paralela à oposição criada por Vieira ao longo dos seis Sermões. Os conselhos de Myrna apontam também para uma contraposição entre duas formas de amar: de um lado, Myrna exalta o amor verdadeiro (o menos imperfeito e que só ocorre uma vez, idealizado segundo padrões românticos); de outro lado, Myrna rechaça os amores falsos (que podem ser vários e ordinários). Enquanto Vieira trata da dicotomia entre o amor de Jesus com os dos homens, Myrna trata da dicotomia entre o amor verdadeiro, que as mulheres devem buscar, e os amores falsos que podem permear a vida humana.

O amor verdadeiro, tal como Myrna recomenda às suas leitoras, tem um estatuto quase tão sublime – e, em decorrência, quase tão inalcançável – quanto o amor perfeito que Vieira atribui a Cristo. Mas a semelhança não se esgota no jogo retórico fundado na comparação. Myrna aconselha às esposas renúncia à reciprocidade, amor às imperfeições do esposo, e exalta a eternidade do amor verdadeiro contra a efemeridade dos sentimentos ilusórios. Vê-se aí a base cristã que, orientando Vieira, está presente, acompanhada de outros filtros e de outras interferências, também na concepção de amor de Nelson Rodrigues. De fato, essa atitude do amor verdadeiro, tão fácil de captar nas cartas de Myrna, adquire especial complexidade na hierarquia amorosa presente em *O Beijo no Asfalto*. Ali, todavia, Nelson admite um momento excepcional e epifânico, sendo assim, ele não impõe com ironia a expectativa de que tal manifestação se dê no cotidiano. Pelo contrário, a excepcionalidade da forma mais alta de amor faz com que o seu texto se fundamente na incompatibilidade entre esse amor caritativo, puro, e as instituições e formas “impuras” da modernidade.

Tanto em *O Beijo no Asfalto* quanto em *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo*, o amor puro e isento de máculas sexuais se configura como chave para a busca de um estado de comunhão, apresentando-se como topo de uma estrutura hierárquica. Assim, reside na denúncia de Nelson Rodrigues o intenso processo de desumanização do homem que está intimamente relacionado à separação fatal entre sexo e amor, o que termina por resultar em uma caridade e um amor de comunhão que não encontram correspondência num mundo terrivelmente marcado pelos anseios egoístas do homem moderno.

Referências bibliográficas

- AGUIAR, Flávio. Nelson Rodrigues e o teatro. In__ RODRIGUES, Nelson. *Perdoa-me por me traíres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 90-92.
- AIRÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

- AMARAL, Márcia Franz. *Sensacionalismo, um conceito errante*. Disponível em: www.ufrgs.br/gtjornalismocompos/doc2005/marciaamaral2005.doc. Acesso: 20 de maio de 2009.
- BALZAC, Honoré de. *Ilusões perdidas*. Tradução Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- BARTHES, Roland. Estrutura da notícia. In__ *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 57-69.
- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In__ PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. 8 ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 607-640.
- _____. *Revistas femininas e o ideal de felicidade conjugal (1945-1964)*. Disponível em: www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/03112009-103640bassanezi.pdf. Acesso: 12 de outubro de 2009.
- BATAILLE, George. *O Erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In__ *Obras escolhidas*. vol. 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Cagnebin. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- Bíblia Sagrada*. Tradução Monges de Maredsous. 63 ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1989.
- BEZERRA, Raquel Nery Lima. *De mulher para mulher: a constituição do feminino em Myrna / Nelson Rodrigues*. 2006. 202 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- CANDIDO, Antonio. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- CASTRO, Ruy. *O Anjo pornográfico*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1992.

- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 2 ed. Lisboa: Veja, 1992.
- GIDDENS, Anthony. *A Transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- MATTA, Roberto da. *A Casa e a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 6 ed. São Paulo: Global, 2004.
- _____. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Origem da tragédia: proveniente do espírito da música*. Tradução Marcio Pugliesi. São Paulo: Madras, 2005.
- OLIVEIRA, Wilson Fred Cardoso de. *Nelson Rodrigues: a casa aberta e a disseminação do poder patriarcal*. 2000. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- PRIORE, Mary Del. *História do amor no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- RODRIGUES, Nelson. *A Menina sem estrela: Memórias*. Organização de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo: o consultório sentimental de Nelson Rodrigues (Myrna)*. Seleção e posfácio de Caco Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Teatro Completo*. Organização geral de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *A Família em desordem*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- ROUGEMONT, Denis De. *História do amor no ocidente*. Tradução Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2 ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*.

Tradução Jair Barboza. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. *Antígona*. Tradução Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1999.

VIEIRA, Padre Antônio. *Sermões*. Porto: Lello & Irmão, 1959, v. II.

DA AUTODEPRECIAÇÃO À AUTOAFIRMAÇÃO: OS PROTAGONISTAS DE JOSÉ CÂNDIDO DE CARVALHO

Naiara Alberti Moreno

Universidade Estadual Paulista / Universidade de Aveiro

A ficção regionalista sofreu transformações fundamentais em sua técnica narrativa ao longo do tempo, sobretudo dos romances da chamada “geração de 30” para a produção dos anos 50, de tal modo que a crítica passou a identificar nomes como o de Guimarães Rosa enquanto marcos dessa renovação. *O coronel e o lobisomem*, de José Cândido de Carvalho, cuja publicação data de 1964, se inscreve neste último grupo em função não só de sua localização temporal, mas, sobretudo em decorrência da inovação estética apresentada em sua composição. Se houve, neste romance, uma relativa permanência dos modelos tradicionais sob a perspectiva do viés temático regionalista – a trajetória decadente de um coronel – observa-se também uma profunda atualização no nível da linguagem e técnica estrutural.

Essa transformação pela qual passou o romance regionalista brasileiro pode ser reconhecida inclusive no interior da produção de José Cândido, que estreara em 1939 – portanto, 25 anos antes do lançamento de *O coronel e o lobisomem* – com o romance *Olha para o céu, Frederico!*. Em contraposição àquela obra, esta se aproxima em muito do ideário estético predominante nos anos 30 e, por isso, é frequentemente associada pela crítica à produção ficcional do chamado ciclo da cana-de-açúcar de José Lins do Rego. Os dois romances, produzidos em momentos tão diferentes da carreira de José Cândido, se postos em relação, servem para ilustrar tal movimento de transformação ocorrido de um modo geral no decurso da prosa regional brasileira.

No primeiro romance do autor (1939), bem como na maior parte da produção literária da década a que pertence, marcada pela tendência neo-realista, o grande interesse esteve em revelar alguns aspectos da vida brasileira, tanto que ao título seguia-se a identificação "Romance do açúcar na Baixada Fluminense", ratificando o intuito de se fazer um retrato do Brasil localizado temporal e espacialmente.

A história do protagonista Frederico aparece sob a voz de seu sobrinho Eduardo, narrador que, num contexto assinalado pela transformação dos engenhos em usinas, acaba por resumir num único volume todo o ciclo da cana-de-açúcar. Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30*, aproxima o romance de estréia de José Cândido às narrativas de José Lins do Rego, *Menino de engenho*, *Bangüê* e *Usina*, dada a proximidade temática entre as obras:

Socialmente também estamos mais ou menos no mesmo presente espremido entre o passado glorioso e o futuro decadente. O processo de substituição dos engenhos pelas usinas é descrito mais ou menos da mesma forma, com os mesmos recursos de estilo que animalizam as modernas indústrias, vistas como monstros que engolem os velhos bangüês.

(BUENO, 2006: 447)

De fato, em *Olha para o céu, Frederico!*, assim como nos romances de José Lins, a história é ambientada em uma zona rural que, embora não seja do Nordeste – o engenho que serve de cenário fica no Rio de Janeiro – acaba por tematizar problemas muito parecidos, relacionados à modernização dos engenhos.

Por meio da técnica do *flashback* e da narração em primeira pessoa, o narrador Eduardo relata a vida de seu tio Frederico, enquanto paralelamente rememora sua própria trajetória, desde a infância até o momento presente da narração, que aparece ao final do livro. As características assumidas por este narrador-personagem, porém não protagonista, permitem classificá-lo como homodiegético:

[...] embora funcionalmente se assemelhe ao narrador autodiegético, o narrador homodiegético difere dele por ter participado da história não como protagonista mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial à personagem secundária estreitamente solidária com a central.

(LOPES; REIS, 2000: 265-6)

Em *Olha para o céu, Frederico!*, há portanto um narrador-personagem (Eduardo) que não protagoniza a história, como já assinala o título da obra ao mencionar o nome da figura principal. Pode-se afirmar, conforme a classificação supracitada, que se está diante de um narrador em primeira-pessoa cuja participação no relato ocorre numa esfera secundária, porém de modo atrelado à imagem da figura central.

Como técnica recorrente nas narrativas de cunho memorialístico, há no início do romance, mais especificamente no capítulo intitulado “Uma espécie de prefácio”, alguns apontamentos do narrador sobre a sua motivação para contar a história que será apresentada nas páginas seguintes. Procedimento semelhante encontra-se nas páginas iniciais de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Assim, no início do livro de José Cândido, o narrador se pronuncia metalinguisticamente a partir de um tempo presente, justificando a necessidade de sua narração:

Um dia apareceu na primeira página de *O Estado* um trabalho de um tal de Melo Pimenta falando do meu tio Frederico de Sá Meneses. Botava o velho nas nuvens, num altar de glórias. Não gostei desses elogios rasgados a um parente que não era um Meneses legítimo. Pisei nas tamancas. Respondi em artigo bem calibrado. Fiz considerações sobre o nascimento de Frederico. Esclareci o assunto. Que ficasse sabendo o ilustre articulista que minha casa de dois andares tinha, em suas recordações, muitos outros tipos de nobreza, barões de sangue

limpo, um Pedra Lisa que deixou fama, que foi íntimo
de d. Pedro. Arrotei grandeza por tudo que foi vírgula.
(CARVALHO, 1974: 11)

Nesse intróito, o narrador deixa claro o intuito de criticar seu tio, para com isso desconstruir a imagem positiva que dele criara Melo Pimenta no referido artigo. No entanto, o texto escrito pelo narrador para rebater o tom laudatório de Pimenta também recebe por sua vez uma réplica. A saída encontrada por Eduardo, após alterar-se e chegar a agredir Pimenta fisicamente (p. 13) – “Peguei o escriba de jeito e transferi para seus fundilhos meia dúzia de pontapés” –, é escrever o romance: “Que tal um negócio escrito por mim que botasse a limpo a vida dos barões de São Martinho?” (CARVALHO, 1974: 13).

Esse início, somado ao final do romance, ponto no qual a voz do narrador volta a assumir uma perspectiva mais próxima do presente da enunciação, emolduram o relato de Eduardo. Em sequência a “Uma espécie de prefácio”, vem “O romance propriamente dito”, momento a partir do qual a narrativa passa a ser dividida nos 22 capítulos que a compõem.

Nessa segunda parte, a voz do narrador assume a perspectiva do menino que vivenciou os fatos contados, e não mais do adulto que prefacia o livro. Isso provoca na narrativa um efeito que, ao presentificar o fato contado, põe em dúvida a anterioridade dos eventos em relação ao momento da enunciação. Tal presentificação do discurso – recurso que pode ser igualmente notado no romance de 1964 – confere certo frescor às memórias, fazendo com que o leitor sinta-se acompanhando de perto o desenrolar dos fatos vividos em outra época pelo narrador, como se verifica no uso dos tempos verbais e marcadores temporais: “Não *sei* como não poquei de saudade. [...] No São Martinho eu não *teria* os cuidados de algodão da minha tia Nica. [...] *Agora* só os olhos duros de Frederico.” (CARVALHO, 1974: 16. Grifos nossos).

Acerca dessa instância narrativa, pautada na confluência do narrador homodiegético com a perspectiva centrada na personagem, afirma Yves Reuter:

Ele narra a sua história como se ela se desenrolasse no momento da narração. Constrói-se uma ilusão de simultaneidade entre os acontecimentos e sua narrativa (o que autoriza a utilização do presente). O narrador não está, portanto, distanciado do presente e sua visão se acha limitada, idêntica à da personagem que percebe o que lhe acontece no momento em que ocorre.

(REUTER, 2004: 77)

De uma narração claramente ulterior¹, como se evidencia no prefácio do livro, passa-se a uma tomada de perspectiva de um tempo passado, consoante ao momento do enunciado. Ou seja, o leitor é alertado a princípio de que os fatos que serão narrados pertencem a um tempo passado, e portanto concluso, mas com o "Romance propriamente dito" ocorre uma regressão no tempo com relação à perspectiva adotada pelo narrador, que passa a ser a da personagem no momento em que vivera os fatos, provocando um efeito de presentificação do relato.

Assim, sob o ponto de vista do então menino Eduardo, vai-se construindo uma imagem negativa, quase fantasmagórica, de Frederico: "Fazia meu tio um sujeito enorme, um gigante de história de gente velha. Talvez que ele quisesse engordar o sobrinho para a panela" (CARVALHO, 1974: 16). E mais adiante: "Talvez que até Frederico fosse um morcego" (CARVALHO, 1974: 17). Essa imagem distorcida de Frederico é rejeitada mais tarde pelo mesmo Eduardo que, ao conviver com seu tio, percebe o quanto se enganara: "Mas logo vi que meu tio não era o demônio que a língua de Nabuco pintava nas conversas de rabo de mesa. Cuidei encontrar um gigante de dedos cabeludos. Puro engano" (CARVALHO, 1974: 18).

No entanto, com o desenvolver do romance, o contrário também ocorre: o narrador passa em alguns momentos a falar a partir do presente da enunciação em contraposição ao passado do enunciado. Essas pas-

¹ Entende-se por *narração ulterior* aquele ato narrativo que se situa numa posição de inequívoca posteridade em relação à história. Esta é dada como terminada e resolvida quanto às ações que a integram. (REIS; LOPES, 2000: 256).

sagens que trazem à tona o processo de enunciação costumam possuir caráter metalinguístico, como ocorre no seguinte trecho:

Sei que é um defeito não escrever em ordem, colando um fato no outro. Às vezes, de um relato que ficou e outro que começa, vai distância longa de muitos anos. [...] Deixo também de trabalhar de pincel em certos quadros porque não tenho jeito. Borro, encharco as coisas.

(CARVALHO, 1974: 36)

Também é com relação à configuração do narrador que Luís Bueno (um dos poucos críticos que se ocupou ainda que brevemente do primeiro romance de José Cândido) identifica um deslize estrutural do livro. Trata-se do fato de o narrador em primeira pessoa, a certa altura, começar a relatar episódios de que não participou e sentimentos que não lhe foram revelados (BUENO, 2006: 449). De fato, isso mostra que o autor, naquele momento, ainda não havia encontrado saídas formais adequadas aos impasses que a temática lhe impunha; incongruências que, por outro lado, não são encontradas em *O coronel e o lobisomem*, romance no qual se nota um amadurecimento estilístico e estrutural, resultantes do aprimoramento das técnicas ensaiadas em seu antecessor.

Em contrapartida, acertos podem ser identificados no que diz respeito ao enunciado de Olha para o céu, Frederico!. Recuperando os anos que passou com seu tio, o narrador por vezes trai a si mesmo em seus objetivos iniciais de criticá-lo, pois começa a esboçar não só defeitos no retrato que constrói de Frederico, mas também, ao contrário do que almejava, algumas qualidades. Por outro lado, Eduardo acaba relatando, sobre si mesmo, alguns episódios que revelam aspectos negativos de sua índole, como o fato de, por exemplo, relacionar-se com a esposa do próprio tio. Ainda para Luís Bueno: “Os melhores momentos do livro vão surgir das dificuldades que Eduardo tem ao julgar Frederico e esse desejo de diminuí-lo acaba em grande medida frustrado no final do romance” (BUENO, 2006: 450).

Com efeito, o fato de o narrador ser traído por seu próprio relato, ao não conseguir fazer um quadro completamente negativo do tio, gera um impasse na narrativa que acaba por interferir na caracterização da

personagem de Frederico. Este, pelo relato de Eduardo, ao mesmo tempo em que se mostra egoísta, avaro, apegado às suas terras, revela-se também um bom empreendedor e administrador, posto que fora ele quem reerguera as posses dos Sá de Menezes, família até então chefiada por barões luxuosos e esbanjadores. Eduardo, por sua vez, já pobre ao final do romance, deixa implícito o quanto errou por não ter adquirido ao menos um pouco da conduta bem-sucedida de seu tio enquanto administrador de terras.

Convém analisar neste ponto a significação do título e sua funcionalidade no desenvolvimento temático da obra. A expressão que confere título ao livro era repetida pelo padre ao criticar a conduta de Frederico por ser apegado às suas terras e bens materiais. “Olha para o céu”, seguido do vocativo, é, portanto, um modo de fazer alusão à espiritualidade, que segundo o padre deveria ser valorizada por Frederico em contraposição às inclinações materialista e individualista que o caracterizavam.

O que este narrador-homodiegético consegue, por fim, é construir a imagem de um homem (Frederico) que embora tenha sido frio, distante, fechado em si mesmo, também fora sábio para com os negócios e astuto – como por várias vezes Eduardo ratificava ao associá-lo à figura da raposa. O fato de legar sua herança ao sobrinho Eduardo torna a personagem de Frederico ambígua e consequentemente complexa. Com a decisão, demonstra como é necessário relativizar as acusações que sofrera ao longo do relato, bem como sinaliza para a ingratidão de Eduardo ao ainda assim, na condição de herdeiro, visar criticá-lo. De fato, verifica-se que se está diante de um narrador infiel, ou cujo relato ao menos se mostra muito parcial e inclinado às suas intenções.

Quanto ao processo de caracterização de Frederico, cumpre ressaltar ainda o quanto sua imagem, ao longo do romance, está associada à pequenez, coerente ao propósito do narrador de apresentá-lo como mesquinho e avaro. Essa marca da personagem central do livro contrapõe-se a uma das características mais representativas da figura do protagonista Ponciano, de *O coronel e o lobisomem*, o qual aparece sempre associado à grandeza e ao excesso. As duas personagens, ápices da carreira de José Cândido de Carvalho enquanto romancista, chocam-se funda-

mentalmente em sua construção, dada a divergência latente dos contornos que receberam.

A fim de sondar a caracterização da personagem do coronel Ponciano, dialeticamente oposta à de Frederico, observe-se brevemente agora, com base nos mesmos conceitos utilizados até aqui, para o romance de 64 e o modo de construção de seu foco narrativo.

Ponciano, narrador de *O coronel e o lobisomem*, configura-se enquanto protagonista da trama que conta, tratando-se portanto de uma narração autodiegética, diferentemente da homodiegética do primeiro romance de José Cândido. É por meio dessa modalidade narrativa e de uma linguagem carregada de neologismos e muito humor, que o coronel Ponciano resgata seu passado, marcado por muitas aventuras e episódios insólitos, tal qual o do lobisomem a que faz alusão o título da obra.

A narração, como no romance de 39, dá-se igualmente num momento posterior ao dos fatos narrados, sendo também ulterior. Mais que isso, ao final de *O coronel e o lobisomem*, o leitor descobre que esteve diante de um narrador não apenas distanciado temporalmente dos eventos relatados, mas inclusive morto. Tal fato não transparece anteriormente no desenrolar da narrativa, em decorrência do mesmo efeito causado pela presentificação do relato, como ficou visto em seu romance de estreia. Para tanto, há a utilização intercalada dos tempos verbais do presente e do passado:

A bem dizer, *sou* Ponciano de Azeredo Furtado, coronel de patente, do que tenho honra e faço alarde. *Herdei* do meu avô Simeão terras de muitas medidas, gado do mais gordo, pasto do mais fino. *Leio* no corrente da vista e até uns latins *arranhei* em tempos verdes da infância, com uns padres-mestres a dez tostões por mês.

(CARVALHO, 1983: 3. Grifos nossos)

Outra peculiaridade da narrativa de Cândido é a alternância entre as vozes da primeira e da terceira pessoa: Ponciano refere-se a si mesmo ora na primeira pessoa do discurso ora na terceira, num misto de aproximação e distanciamento de si mesmo. Enquanto na citação acima há o uso do primeiro caso, na passagem seguinte verifica-se o segundo: "Já

morreu o antigamente em que *Ponciano* mandava saber nos ermos se havia um caso de lobisomem a sanar ou pronta justiça a ministrar" (CARVALHO, 1983: 3). As menções a si mesmo na terceira pessoa chegam a este tipo de construção: "Pensei de Ponciano para Ponciano" (1983: 136).

Marchezan, em artigo sobre o romance em questão, analisa essa alternância de vozes da seguinte maneira:

O seu ponto de vista sobrepõe o narrador à personagem, divididos entre a primeira e a terceira pessoas, o que mais uma vez ilustra a fragilidade da identidade do protagonista. A primeira pessoa fala do herói, a terceira do anti-herói.

(MARCHEZAN, 2002: 49)

Acrescentamos a essa percepção que o uso recorrente da terceira pessoa pelo narrador acentua a superioridade insistentemente atribuída a si mesmo. Falar de si com o distanciamento da terceira pessoa resulta numa tentativa de intensificar sua importância e autoridade enquanto coronel. Trata-se portanto de uma maneira respeitosa de dirigir-se a si mesmo, fato que remete à sua personalidade enquanto homem vaidoso e preocupado com sua imagem. Haja vista que o título do livro traz junto ao nome do protagonista sua titulação, sempre por ele lembrada com orgulho.

Embora a linguagem utilizada seja fortemente marcada pelo humor, como a trajetória do protagonista é assinalada pela queda – uma vez que de coronel e proprietário de terras chega à miséria e morte –, é possível classificá-lo como herói trágico. Mas isso não se evidencia no decorrer da narrativa, sobretudo em função da autovalorização de Ponciano, que se recusa a admitir suas perdas e consequentemente sua queda.

Ponciano, numa exacerbação da própria masculinidade, virilidade, força, valentia (identificadas em diversas referências efetuadas no decurso da narrativa, como seu porte físico, a imagem da barba, a voz grave, entre outros) permanece num constante movimento de auto-exaltação. Como o que se observa ao final é um herói decadente, que fora trapaceado por aqueles que julgava serem seus amigos, chantageado pela mulher que amara, e empobrecido, percebemos o quão frágil era a veracidade de

seu relato, sempre o colocando sob uma perspectiva positiva e vantajosa. Logo, o narrador que quisera mostrar-se o tempo todo de determinada forma, atribuindo a si mesmo contornos positivos, acaba por revelar suas fraquezas e fragilidades. O leitor encontra-se, portanto, novamente diante do chamado narrador infiel:

Nas narrativas de primeira pessoa pode ocorrer a figura do *narrador infiel*. Este é o narrador que nós percebemos que mente deliberadamente, ou que faz uma falsa idéia dos fatos que descreve, ou que tem de si mesmo um conceito diferente daquele que lhe é atribuído pelo autor implícito, ou, enfim, que se distancia deste em um ou mais eixos de comparação.

(CARVALHO, 1981: 47)

Ecos dessa infidelidade do discurso de Ponciano, que parece sempre exagerar ou inventar histórias, podem ser encontrados inclusive nas falas de outros personagens, como na seguinte, dita por seu avô: "Esse menino tem todo o sintoma do povo da política. *É invencioneiro e linguarudo*" (CARVALHO, 1983: 3. Grifos nossos). Ou ainda em momentos em que narra mais de uma vez o mesmo acontecimento, como por exemplo, quando, depois de ter sido rejeitado por uma pretendente, afirma: "Mas o caso é que eu não dava importância a bicho de saia, tratava tudo na ponta da botina, só sabia machucar o coração das pretendentes" (CARVALHO, 1983: 158).

Nesses pontos da narrativa, o leitor passa a ter um conhecimento mais abrangente da situação que o próprio narrador, cuja visão dos fatos é limitada e distorcida em função de não admitir as situações desfavoráveis por que passa. Passagem semelhante ocorre quando Vermelhinho, o galo do coronel, está perdendo uma disputa com o de Caetano de Melo. Nessa altura do relato, afirma o narrador: "Reavivei a barba para mostrar segurança, acendi o charuto." (CARVALHO, 1983: 133). Ao contrário do modo como Ponciano justifica seu comportamento, o leitor compreende que a atitude de acender o charuto e torcer a barba são antes ações advindas de sua preocupação e nervosismo, e não da "segurança" que ele diz querer demonstrar com tais gestos.

O narrador infiel de *O coronel e o lobisomem*, enquanto herói trágico, não consegue despertar antipatia no leitor, uma vez que as mentiras que afloram nas entrelinhas de seu discurso revelam não a sagacidade e esperteza que autoproclama possuir, mas sim sua ingenuidade e vulnerabilidade no mundo que o cerca. Daí a simpatia que essa personagem complexa consegue despertar nos leitores, ao querer parecer poderoso mas revelar-se sensível, num misto de força e bondade, como bem ilustra o seguinte trecho: "*De coração compadecido*, mas ainda em *berro autoritário*, mandei que ficasse de pé [...]" (CARVALHO, 1983: 24. Grifos nossos).

Pode-se notar, inclusive, que a exacerbação da sua imagem e sua associação a elementos de grandeza decorrem menos de uma vaidade gratuita e mais dos valores que demonstra possuir: para Ponciano, a grandeza do porte físico deve estar associada ao valor do caráter. Um exemplo que serve para aclarar essa constatação encontra-se no seguinte trecho em que o herói, tentando fazer justiça, condena a covardia da atitude de Pedro Braga, personagem que batera em uma criança:

– Então, vosmecê, com esse calibre todo, é o tal de Pedro Braga, judiador dos pobrinhos dos currais?

E dedo apontado para os seus avantajados de tamanho, com cara de nojo, fiz ver o grandalhão que foi um desperdício de Nosso Senhor Jesus Cristo botar em cima das suas botinas uma grandezona assim de dois metros. É que o povo do céu queria fazer dele uma palmeirona, coisa de brigar contra o vento brabo e o corisco artiloso, mas que ele, pelos seus procedidos, tinha deitado tudo a perder, estragado tão bela obra da nascerça:

– A bem dizer, vosmecê encolheu como chita ordinária. É um toquinho de gente, seu Pedro Braga. Vosmecê virou anão, Seu Pedro Braga.

(CARVALHO, 1983: 145)

Compreendendo desta forma, o fato de Ponciano frequentemente engrandecer-se e tentar mostrar certa superioridade não prejudica

sua própria imagem, ao contrário, acaba por revelar os valores que possui e preza.

Analogamente, retomando *Olha para o céu, Frederico!*, percebe-se na figura do protagonista uma correlação estreita com elementos relativos à pequenez. Enquanto a personagem de Ponciano engrandece-se e tenta ostentar sua autoridade e poder, sobretudo nos momentos mais adversos, a fim de negar sua derrocada, Frederico diminui-se, tentando sempre mostrar-se mais pobre e mais ingênuo do que de fato é: “Frederico sabia esconder as unhas. Era gavião que voava feito andorinha.” (CARVALHO, 1974: 52).

Esse tipo de atitude por parte de Frederico permitia-lhe enriquecer cada vez mais sem ser acerbado pela ganância ou oportunismo de outros, o que diminui consideravelmente a tensão da personagem com seu meio: “A São José é uma força danada. [...] Eu [Frederico] é que vivo penando nesta terra de formiga queimadeira” (CARVALHO, 1974: 40). Ainda em contraste com a figura de Ponciano, Frederico é lembrado pela fala mansa e aspectos da pequenez: “Frederico perdia a autoridade. Sua fala era mole, fala mansa que não levava vigor. [...] Um diminuído, um degradado. [...] Menor que um anão” (CARVALHO, 1974: 43-44).

Essa dicotomia instaurada entre as diferentes condutas dos protagonistas aponta para o fato de que a tensão gerada entre Frederico e seu meio tende a ser atenuada, conduzindo-o a um final satisfatório, enquanto que, no caso de Ponciano, a mesma tensão é elevada ao extremo da loucura e da morte. Isso faz com que a figura deste possa ser associada ao herói trágico, ou ainda, ao anti-herói quixotesco, na medida em que entra em conflito com seu meio numa clara trajetória de decadência.

Torna-se elucidativo neste ponto recuperar uma escala estabelecida por Alfredo Bosi (1994) ao estudar algumas modalidades do romance brasileiro desse período, pautada nos diferentes graus de tensão que podem apresentar as personagens centrais em relação ao meio em que vivem. Tomando-a por base, torna-se possível aproximar o romance de estreia (1939) de José Cândido de Carvalho à tensão mínima, como consequência dos contornos de Frederico, enquanto que no romance de 1964, protagonizado por Ponciano, ficaria mais latente a tensão crítica,

segundo a qual “o herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas o seu mal-estar permanente” (BOSI, 1994: 392).

Embora a tensão no plano temático esteja mais coerente ao tratamento formal em *O coronel* (1964), não se pode perder de vista que já em seu primeiro romance (1939) são verificáveis traços da técnica narrativa que posteriormente o autor viria a aprimorar. A predileção pela narrativa em primeira pessoa, o flash back e o uso do narrador infiel indicam os rumos depois seguidos pela escrita mais madura de Cândido, dando margem portanto à verificação do lastro evolutivo de sua obra.

Os resultados parciais a que essas considerações permitiram chegar apontam para a perspectiva de que houve nesses dois únicos romances de José Cândido de Carvalho um relativo aprimoramento quanto à técnica narrativa: se no de 1939 percebia-se uma tensão entre o protagonista e a sociedade mais atenuada e não tão bem atrelada à construção formal do romance, no de 1964 o que se vê é uma tensão que, conforme os conceitos norteadores de Bosi, pode-se considerar crítica. Tal tensão entre universo e herói, problema sobretudo de natureza temática, coaduna-se ao projeto estético do livro, tendo seus reflexos na construção do modelo narrativo. Assim, em *O coronel* e *o lobisomem*, o choque do narrador com seu meio acaba por impulsionar uma saída de ordem formal ao romance, explicitada no uso do narrador infiel, que se utiliza dessa tática para negar sua queda final, configurando deste modo um momento de auge e amadurecimento na trajetória de José Cândido enquanto romancista.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 57-74. (Os pensadores, XLVIII).
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Ed. da Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. [et al.] *A personagem de ficção*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARVALHO, Alfredo L. C. de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CARVALHO, José Cândido de. *O coronel e o lobisomem*. 41. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- _____. *Olha para o céu, Frederico! : romance acontecido em Campos dos Goitacases nos dias do gramofone*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- ÉLIS, Bernardo. Tendências regionalistas no modernismo. In: ÁVILA, A. (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 87-102.
- LEITE, Ligia C. M. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- MARCHEZAN, Luiz G. Fogo morto e O coronel e o lobisomem: duas vertentes de uma poética da loucura na literatura brasileira. In: MARCHEZAN, L. G.; TELAROLLI, S. (Orgs). *Cenas literárias: a narrativa em foco*. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editori-al; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2002. p. 39-56.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7.ed. Coimbra: Almedina, 2000.
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. A. Bergaminni. et al. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

**A VIDA COMO ELA É... DE NELSON RODRIGUES:
CONVERSAÇÃO ENTRE O TEXTO NARRATIVO
E O TEXTO CÊNICO.**

Angela Maria da Costa e Silva Coutinho
Instituto Federal de Educação
Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro

A orientação desta leitura das crônicas (com estrutura de conto) de Nelson Rodrigues adaptadas para o teatro por Luiz Arthur Nunes realiza-se sob o olhar da espectadora consciente, interessada no estudo da relação intersemiótica das textualizações.

Cabe, inicialmente, um breve comentário a respeito da frouxa distinção dos gêneros crônica e conto na obra do autor. A linguagem, tanto do conto quanto da crônica, estrutura-se no curto diálogo, nas perplexidades construídas pela interrupção da fala dos personagens. Percebe-se nos textos de *A vida como ela é...* uma espécie de reportagem ficcional teatral que, preferencialmente, bisbilhota a vida dos outros, narrada por quem presenciou um fato. Na visão do professor Jorge de Sá (1985), “quem narra uma crônica é o seu autor mesmo, e tudo o que ele diz parece ter acontecido de fato, como se nós, leitores, estivéssemos diante de uma reportagem.” (Sá, 1985: 9). No mesmo sentido, Antônio Cândido (1984) concebe a crônica como um gênero de linguagem simples, e diz que “o seu grande prestígio atual é um bom sintoma do processo de busca de oralidade na escrita, isto é, de quebra do artifício e aproximação com o que há de mais natural no modo de ser do nosso tempo”(Cândido, 1984: 8). Constata-se, então, que a diferença entre a crônica e o conto de Nelson Rodrigues aparece, com maior clareza, ao se destacar a den-

sidade do conto, uma vez que, apesar da economia narrativa da crônica, os personagens, o tempo, o espaço e a atmosfera são construídos nos diálogos.

Na presente apreciação, são abordadas maneiras de elaboração enunciativa que passam a relacionar-se a partir da leitura interpretativa. Propõe-se discutir a relação que se estabelece entre a tessitura verbal narrativa e a elaboração do texto cênico-teatral cuja perspectiva é a encenação.

Essa discussão é fundamentada nas hipóteses e concepções contemporâneas concernentes à arte literária e à arte teatral. Nesse sentido, cabe, primeiramente, o diálogo entre a visão de Iser (1996) referente às propriedades da encenação e a de Jauss (2002) relacionada à interpretação. Para Iser (1996), “se somos nossa própria alteridade, a encenação é o modo de exibição no qual tal arranjo alcança fruição total.” (Iser, 1996: 362). E, ao desenvolver concepções de *mimesis* e de performance, encaminha a conclusão do livro com as ideias a seguir:

A encenação pressupõe que algo a antecedeu e que, por seu intermédio, se apresentou. O que aconteceu nunca pode ser completamente coberto pela encenação, pois, de outro lado, a encenação se tornaria sua própria ratificação. Em outras palavras, toda encenação vive do que não é. [...] Ela empresta forma ao inacessível, preservando ao mesmo tempo seu estatuto, à medida que se evidencia como simulacro. Daí resulta, de um lado, sua fascinação, à medida que mostra mundos impetráveis, e de outro, sua potência, à medida que torna presentes estados de coisas não passíveis de objetivação, de tal forma que parecem ser percepções para a consciência. O que nunca pode se tornar presente, o que se furta ao conhecimento e à experiência, apenas pode entrar na consciência através da apresentação; pois a consciência não tem nenhum bloqueio contra a percepção e muito menos contra o que é imaginável. [...] A literatura existe, precisamente, porque o discurso cognitivo não pode captar a dualidade da forma exa-

ta. E isso pode significar o desenvolvimento da dualidade ou da conquista, em sua realização lúdica, daquela infinitude que faz esquecer o fim.

(Iser, 1996: 360-363)

Jauss (2002) expressa a faculdade humana da percepção estética dizendo:

A interpretação de um texto poético já sempre pressupõe a percepção estética com compreensão prévia; só deve concretizar significados que parecem ou poderiam parecer possíveis ao intérprete no horizonte de sua leitura anterior. [...] Cada leitor conhece a experiência que muitas vezes o significado de um poema se torna claro apenas numa segunda leitura, após retornar do final ao início do texto. Num caso destes, a experiência da primeira leitura torna-se o horizonte da segunda leitura: aquilo que o leitor assimilou no horizonte progressivo da percepção estética torna-se tematizável no horizonte retrospectivo da interpretação.

(Jauss apud LIMA [org.], 2002: 877-878)

Minha hipótese de leitura comparativa e dialógica concentra-se nas peculiaridades do texto literário narrativo, enquanto gênero consagrado, e nas do texto cênico-teatral, enquanto modalidade discursiva inscrita em critérios perspectivos e dissociada de valor autoral. Embora sujeito aos contingenciamentos do gênero literário a ser adaptado, o texto cênico ganha em singularidade ao potencializar e atualizar os ecos culturais e as significações do texto literário. Em resumo, o texto cênico-teatral não deixa de ser um modelo artístico interpretativo da obra literária apropriado de maneira singular para o teatro.

Nesse percurso, compreende-se que a leitura das cenas teatrais, em conversação com as cenas narrativas, considera os resíduos da memória, porque a memória é essencialmente cênica. A memória que interessa neste estudo é a que recolhe os elementos visíveis do discurso narrado e os transforma em interpretação. É a interpretação que redimensiona as imagens, é ela que dá conta de capturar a superfície cênica do texto. E

essa superfície cênica se mantém no leitor como memória, como substrato de uma experiência quase indizível. Além disso, segundo Vianna (1999), “trazer o conhecimento à esfera do sensível parece ser o efeito fundamental da cena” (Vianna, 1999: 36).

As crônicas/contos de Nelson Rodrigues ora estudadas foram publicadas, diariamente, no jornal vespertino *Última Hora* do Rio de Janeiro, na década de 50 do século XX. Com estrutura de conto e forte apelo dramático, constituíram-se fonte de surpresa e indignação do público leitor da época. Nelson Rodrigues já havia ficado conhecido pelo sucesso de *Vestido de noiva*, mas era, ao mesmo tempo, criticado por sua ousadia, ao expor o comportamento humano sem nenhuma censura. Por esse mesmo motivo, estava com uma peça censurada, *Álbum de família*, escrita em 1945 e proibida de ser exibida em público até 1967. Recentemente, muitas dessas crônicas/contos foram adaptadas para o cinema, para o teatro e para a televisão, e o público contemporâneo passou a ter a condição de entrar em contato com a obra do escritor e constatar sua alta qualidade.

O diretor Luiz Arthur Nunes, em 1992, produziu um espetáculo com dez dessas crônicas/contos, e seu trabalho é considerado de grande relevância no conjunto das adaptações dos textos rodriguianos. Utilizou uma variedade de técnicas de encenação que enriqueceram as interpretações e levaram o espectador, também, a reconhecer as cenas presentes no texto narrativo. O conto *Noiva para sempre* faz parte do livro *Cem contos escolhidos*, publicado em 1961, e narra a tragédia de duas irmãs desejadas pelo mesmo rapaz. Maurício, sem alternativa, teve que escolher uma, mas a outra, inconformada, cometeu suicídio no dia do casamento da irmã.

A narrativa se constrói com uma sucessão de situações breves, econômicas em termos de linguagem e de ação. Na primeira situação, o narrador enfoca a preocupação do pai da família com relação à assídua presença do rapaz em sua casa. Dr. Maciel (este é o personagem pai da família) conversa com a esposa sobre o problema. Instaurada a questão, segue-se a segunda situação em que os personagens – o pai e o futuro noivo – se defrontam e o primeiro exige que o segundo faça a sua escolha entre as duas irmãs. O desespero de Maurício, na terceira sequência,

o leva a buscar um amigo a quem confessa estar apaixonado tanto por Elena quanto por Dorinha. Na quarta sequência, efetiva-se a escolha a contragosto do rapaz: Elena. Na quinta sequência, o vestido de noiva, a tristeza de Dorinha e o dia do casamento. Na sexta e última sequência, a noite de núpcias e a tragédia: Dorinha está morta no leito do casal. A família enterrou-a vestida de noiva.

À brevidade das situações e à economia da linguagem, tão importantes para a estética tanto da crônica quanto do conto, não corresponde a abundância de cenas tão significativas nos textos rodriguianos. Elas se apresentam no discurso narrado como concentração de imagens fixadas num plano textual que valoriza o detalhe, que destaca passagens que talvez não pudessem ser descritas com palavras. A professora Lucia Helena Vianna (1999) percebe no texto literário uma superfície cênica, e envereda, magistralmente, pelas cenas dos discursos ficcionais de escritores brasileiros, perseguindo as maneiras de configuração dessa camada textual de imagens. Segundo ela, a cena narrativa solicita àquele que lê que veja, para além da ordem aparente das formas, o movimento combinatório dos sentidos na teia subjacente que armam os significantes.

As cenas do referido conto de Nelson Rodrigues fixam os personagens e os transformam em figuras imagéticas tal a sutileza dos seus atributos. Tais cenas são de caráter contextual, além de guardarem a peculiaridade interpretativa, em outras palavras, são elaboradas por meio da associação de significados de palavras de modo a produzir efeito imagético e sugerir movimento. Elas podem exemplificar o que Vianna (1999) considera como as cenas responsáveis pelos efeitos que determinam os momentos culminantes e inesquecíveis da ficção. Recorde-se que, na primeira cena narrada, o pai “fuma de piteira” e a mulher “vem bocejando”. Os dois estão em casa num encontro prosaico, perfeitamente cênico: “Colocou outro cigarro na piteira, sem pressa. Riscou o fósforo, tragou, expeliu a fumaça. Novo bocejo de D. Rosinha. Dr. Maciel inclinou-se; baixou a voz:” No entanto, a cena que identifica o sentido global deste conto tem seu melhor aproveitamento na dimensão interpretativa: uma mulher morta num leito nupcial e vestida de noiva. Ela aparece textualmente formalizada na narrativa

com uma carga de suspense marcada pelo significativo contraste da euforia dos recém- casados, ao entrar no quarto:

Ele a carrega outra vez. E, assim, entra no quarto ainda escuro. Aninhada nos braços do ser amado, Elena acende a luz e... O primeiro grito partiu da noiva. Havia alguém no leito nupcial. Uma mulher, vestida de noiva, antecipara-se. Estava deitada ali. Cortara os pulsos, morrera, docemente, com os braços em cruz. Era Dorinha. E na parede estava escrito a lápis, com a letra da que morrera, aquela maldição: “Nem meu, nem teu.”

A memória que se guarda desta cena está relacionada aos códigos sociais e éticos que povoam o imaginário dos leitores e das leitoras. Os signos vestido de noiva e noite de núpcias são impregnados de um conteúdo significativo que se encontra no âmbito do que seja inaugural, sedutor, possessivo, efusão de liberdade sexual (o conto é da década de 50 do século XX). Assim, esta cena desviante choca porque interfere na passividade de aceitação dos mesmos códigos, ainda mais que a morta é a irmã rejeitada. Nelson Rodrigues faz um jogo intertextual com a sua peça teatral mais conhecida: *Vestido de Noiva*. Nesta peça, também, a personagem “mulher de véu” é o fantasma que persegue a protagonista Alaíde quando no plano da alucinação. Essa mulher de véu é a sua irmã, a que fora rejeitada pelo noivo. Na condição de contista, o dramaturgo cria cenas que respondem à proposta de Vianna (1999), no sentido de que, como categoria de ficção, no espaço da cena “se ativa o jogo das máscaras onde um saber circula oculto, em movimento; ideias ganham corpo físico, tornam-se imagens, personagens. Sentimentos e afetos se desenhavam em profundidade [...] ganhando forma plástica.” (Vianna, 1999: 36).

A formulação de um problema, o enfrentamento dos personagens, os impasses criados no desenvolvimento da ação, todos esses elementos textuais favorecem a transformação do discurso narrativo em teatro. A adaptação para o teatro do professor e diretor teatral Luiz Arthur Nunes aproveita as referências modalizantes do discurso narrativo e potencializa a atuação dos personagens, privilegiando o jogo de diálogos. No texto elaborado para a encenação, a interferência do narrador é mínima e a proposta cênica é a técnica do fotograma com a manipulação dos atores,

o que se coaduna com as pequenas sequências do conto. No texto da encenação, as anotações referentes à técnica a ser utilizada orientam a ação dos atores no espetáculo e esclarecem os procedimentos de criação do diretor. Utilizo como fonte de pesquisa o texto da encenação para, por meio dele, demonstrar um dos processos de adaptação de texto narrativo para o teatro, uma prática que povoou a cena teatral da década de 90 do século XX. Esclareço que neste texto (ao qual denomino cênico-teatral por analogia às lições relativas a texto e teatro de Anne Ubersfeld)¹ há anotações manuscritas que orientaram o trabalho do ator e que considero relevantes para essa discussão. Tanto o texto da cena em si mesmo quanto as anotações do ator possibilitam a visualização de uma das faces do teatro a que não se tem acesso comumente. Esses textos são de uso dos atores e dos diretores, no período em que acontecem os ensaios e depois não têm mais importância. De minha parte, suponho que devam ser aproveitados. Aproveitemo-los, então. A seguir a proposta de encenação de Luiz Arthur Nunes para o conto *Noiva para sempre*.

Fotograma e manipulação

PAI - (sem máscaras) Shimon

MÃE - (sem máscaras) Edgar – Ivo

MAURÍCIO - Abelardo – Manipulado por...

DORINHA - Irmã que se mata – Manipulada por Nara

ELENA - Eliane – Manipulada por Denise.”

“O problema: a indecisão de Maurício:”

NARRADOR (Shimon) Quando as duas irmãs subiram
para dormir, o jornal falado estava terminando.

PAI - Vem cá, Rosinha, vem cá.

MÃE - (Bocejando) O que é, Maciel?

¹ “De ahí que se dé, junto al texto del autor – impreso o mecanografiado –, que llamamos T, otro texto, *el de la puesta en escena*, que llamamos T’ , uno y otro en oposición a R, la representación.” UBERSFELD, Anne (1989:19). *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra.

PAI - Senta aí. Vamos bater um papinho. (Coloca um cigarro na piteira sem pressa. Risca o fósforo, traga, expelle a fumaça. Novo bocejo da MÃE. Ele inclina-se, em voz baixa) Como é esse negócio?

MÃE - Que negócio?

PAI - Desse rapaz. Maurício frequenta nossa casa há quantos meses, mais ou menos?

MÃE - Seis

PAI - Pois é. Seis meses. E até agora, nem eu nem você sabemos a quem ele prefere, se Dorinha, se Elena. Como é isso? Não está direito!

MÃE - Paciência!

PAI - Alto lá! Paciência uma ova! Você esquece que está em jogo a felicidade de nossas filhas? Maurício trata as duas da mesma maneira. E se ambas gostarem dele? Já imaginaste o angu de carço, o bode?

NARRADOR - Rosinha, que era curta de ideias, pela primeira vez considerou a hipótese.

MÃE - (Alarmada) É mesmo!

PAI - (Andando de um lado para outro) – Eu já estou vendo minhas filhas se entredevorando pelo mesmo homem. Deus me livre! Amanhã mesmo eu vou falar com esse rapaz.

(Para MAURÍCIO) – Maurício, chamei você aqui no meu escritório pra te falar um negócio. Você está todos os dias em minha casa. Isso nos dá muito prazer, claro. Ao mesmo tempo, precisamos considerar a situação de minhas filhas. São novas, são bonitas.

MAURÍCIO - Perfeitamente.

PAI - (Pigarreia) Por outro lado você não é nenhum Boris Karloff, nenhum Frankstein. Pode impressionar qualquer mulher, inclusive as minhas filhas. E é natural que eu, como pai, queira saber o seguinte: qual das duas você prefere? Dorinha ou Elena?

MAURÍCIO - Não sei.

PAI - Como?

MAURÍCIO - (Ergue-se, vai até a janela. Volta. Senta-se.

Passa o lenço no suor da testa.) Ainda não sei. Porque são duas meninas tão formidáveis que, francamente, não sei como escolher e... (Engasga.)

PAI - (Após deixar passar um tempo, sóbrio e definitivo)

Sinto muito, mas dou-lhe 24 horas para você se decidir.

Ou uma ou outra. Do contrário, você deve se afastar da minha casa.

Esse conflito, elemento essencial do teatro, está na narrativa, dividido em dois segmentos: o primeiro que não é nomeado e o segundo que tem o título de “As duas irmãs”. A predominância do diálogo também propicia a teatralização do texto e o diretor aproveitou-os, sem fazer nenhuma modificação nas falas dos personagens. O procedimento desses personagens que, no conto, vem mediado pelo narrador e tem significado explicativo, transforma-se em rubricas teatrais na adaptação, liberando o personagem, outorgando-lhe o domínio da ação. No texto escrito para a encenação, encontram-se anotações que apontam para o subtexto das sequências. A primeira sequência se encerra no momento em que o PAI resolve falar com o rapaz, e foi anotado o seguinte: “O problema: a indecisão de Maurício”. A segunda, que na narrativa é denominada “As duas irmãs”, no texto cênico-teatral vai denominar-se “O ultimatum”. Essas anotações demonstram que, a partir de uma leitura interpretativa do conto, a estrutura do discurso narrativo foi habilmente adaptada para a estrutura do discurso dramatúrgico, pelo aproveitamento das imagens formuladas em palavras e do discurso modalizante do narrador, para a criação de situações cênicas vivenciadas por personagens cuja objetualidade – características exteriores e interiores – provém da imaginação. Também as outras sequências seguem o mesmo processo das duas anteriores. A terceira sequência no conto é denominada “Desespero”. No teatro, o que vai ser encenado (segundo o que está anotado no texto do ator) é a “Ambiguidade de Maurício, estrabismo de Maurício (as duas

são iguais). Amigo desviante: foco da moral cafajeste.” A quarta sequência narrativa “A escolha”, é desdobrada em dois momentos: “A nova situação” (narrada por dois atores- um feminino e outro masculino) e “Rivalidade das irmãs”, quando Elena pede para que Maurício nunca a traia com a própria irmã. As sequências finais do conto: “Vestido de noiva” e “Primeira noite”, no texto cênico-teatral, são apresentadas como “Sadismo de Elena” (“Elena tripudia em cima de Dorinha”). “Vingança de Dorinha” e “Noiva para sempre”. No conto, no segmento referente ao vestido de noiva e no que relata a primeira noite do casal, o escritor agiliza o ritmo da narrativa por meio da elaboração de imagens que, conforme já referido anteriormente, sugerem cenas em movimento.

Vestido de Noiva

(...) Dorinha quase não abria a boca. Emagrecera, tornara-se mais fina e mais frágil, e tinha, quase sempre, um olhar de sonho. Um dia, o pai faz a pergunta imprudente: “Mas que ar é esse, minha filha?” ela o emudeceu, dizendo apenas isto: – Não me pergunte nada, meu pai. Eu não quero nem devo falar. Só na véspera do casamento é que, com um misterioso sorriso diria: “Quem sabe se eu não tenho meu vestido de noiva?” Na manhã do dia, Dorinha chama o pai. Foi sucinta: “Eu não vou a este casamento. E não me pergunte por que”. Dr. Maciel teve bastante tato para não insistir. Ao meio-dia, houve o casamento do civil; às 5 horas, no religioso. Depois, uma breve reunião na casa dos pais da noiva. E, às 9 horas partem os dois para uma pequena casa, lírica e discreta, na Tijuca.

Primeira Noite

(...) Pela manhã a família fora fazer uma revisão na casa, colocando lacinhos de fita nas chaves, nos trincos, flores nos jarros. (...) Finalmente, chegam. Descem. De braço, entram. No meio do jardim, ele a carrega no colo. Há um beijo selvagem. Estão na varanda e Maurício abre a porta. Novo e mais desesperado beijo. (...) aninhada nos braços do ser amado, Elena acende a luz e... O primeiro grito par-

tiu da noiva. Havia alguém no leito nupcial. Uma mulher, vestida de noiva, antecipara-se. Estava deitada, ali. Cortara os pulsos, morrera docemente, com os braços em cruz. Era Dorinha. E na parede estava escrito a lápis, com a letra da que morrera, aquela maldição: “Nem meu nem teu”. Elena gritava, enlouquecida. Vizinhos e transeuntes invadiram a casa. (...) Dorinha foi vestida como para um fantástico casamento. Enterrada de branco. Noiva para sempre.

No texto para a encenação, a ação dramática é alternada entre os personagens e os atores narradores. O aproveitamento da teatralidade do conto faz surgir uma nova obra, com um diferente discurso, preparando um espetáculo que interessa ao público pelo aspecto visual e pelo movimento dos personagens que são manipulados pelos atores, seguindo o que foi indicado nas marcações relativas à técnica adotada pelo diretor. O texto cênico-teatral estrutura-se conforme o exemplo reescrito a seguir:

“NARRADOR (Ivo - Mãe) - Só na véspera do casamento, Dorinha parecia contente.

DORINHA - Quem sabe eu também não tenho o meu vestido de noiva?

NARRADOR (Shimon - Pai) - Na manhã do dia, foi sucinta.

DORINHA - Eu não vou a este casamento. E não me perguntem por quê?

NARRADOR (Shimon) - Desta vez, Dr. Maciel teve bastante tato para não insistir.

ELENA - O civil é ao meio dia, e o religioso, às 5.

MÃE (Ivo) - A recepção vai ser bem íntima. Aqui em casa mesmo.

PAI - E à noite os noivos partirão para sua casinha, lírica e discreta, na Tijuca.

MÃE (Ivo) - Hoje de manhã fomos lá fazer uma revisão.

PAI - Rosinha encheu a casa de flores...

(...)

MAURÍCIO - Chegamos.

ELENA - Me pega no colo. (Há um beijo selvagem.)

MAURÍCIO - Deixa eu abrir a porta. (Ela desce.)

ELENA - Está escuro.

MAURÍCIO (acendendo a luz) - Pronto.

ELENA (Horrorizada) - Maurício, tem alguém no nosso
leito nupcial!

MAURÍCIO - É uma mulher...

ELENA - Vestida de noiva!

NARRADOR (Chiquinho) - Era Dorinha que se antecipa-
ra. Estava morta. Deixara no espelho uma mensagem
escrita com batom.

ELENA (Alucinada) - A maldição! A maldição de Dorinha!

DORINHA (Nara) - Nem meu, nem teu.

NARRADOR (Denise) - Elena gritava enlouquecida. Vi-
zinhos e transeuntes invadiram a casa. Horas depois
houve a autópsia.

PAI - Cortou os pulsos.

MAURÍCIO - Morreu docemente.

NARRADOR (Ivo) - Depois, Dorinha foi vestida de noiva.

(Shimon) - Vontade da família.

MAURÍCIO - Como para um fantástico casamento.

ELENA - Enterrada de branco.

DORINHA - Noiva para sempre.

Ao lado das falas finais deste texto, está anotado o seguinte: “TRIÂN-
GULO - AS DUAS VESTIDAS DE NOIVA.” Essa inscrição tanto pode
referir-se ao procedimento dos atores no palco, como pode significar a
intenção que deve orientá-los para elaborar a cena. O aspecto relevante
dessas abordagens do texto para a encenação teatral, então, fica por con-
ta de se poder verificar como se dá o rendimento do texto literário no

processo de uma adaptação teatral contemporânea. Verifica-se que se resguarda a memória do caráter da narrativa, enriquecendo-a com os recursos do teatro. A partir do que está sugerido no texto verbal, criam-se os elementos da linguagem visual – que garantem as intenções, as réplicas, os conflitos, o assombro, a surpresa, o inusitado, o humor – o que se espera de toda arte.

Outro conto adaptado por Luiz Arthur Nunes integrante do espetáculo *A vida como ela é...* intitula-se *Despeito*. É a história de Marlene, Rafael e Leocádio. Rafael é o marido ciumento: “ciumentíssimo”. Leocádio é o amigo fiel e Marlene a mulher submissa e inexperiente que se transforma em terrível sedutora. O alvo do desejo de Marlene é justamente o melhor amigo de seu marido. E este, por suas convicções a respeito de fidelidade, nega-se a trair o amigo. O resultado dessa atitude é o despeito de Marlene e a fúria de Rafael que o mata “à queima roupa”. “Leocádio morreu e não teve tempo, ao menos, de desfazer a expressão de cordialidade, quase doce.” As sequências mais contundentes deste conto são as que narram a transformação da personagem feminina. Nelson Rodrigues enfoca uma mulher que, temporariamente, sentindo-se livre da vigilância do marido, “embriaga-se de liberdade” e se deixa dominar pelo desejo de ter uma aventura amorosa. Seus álibis são os conselhos das amigas, o comportamento castrador do marido ciumento, a inexperiência:

De qualquer maneira, a conversa com a amiga irresponsável fez-lhe um mal pavoroso. Pela primeira vez, esboçou a hipótese: “Será que eu?...”. Experimentou um arrepio de medo e volúpia; e tratou de pensar noutra coisa.

Ao adaptar o conto para o teatro, o diretor utilizou o recurso que denominou “narração de dentro”. No texto cênico-teatral estão rascunhadas as atitudes que deverão ter os personagens que aparecem diretamente para o público. Na sequência específica, em que uma das atrizes expressa a “embriaguez da liberdade”, por exemplo, supõe-se que ela esteja sozinha no palco, pois as suas falas estão marcadas, reiteradamente, por gestos e pela intenção que deve orientar os referidos gestos. Além disso,

há várias vozes que emitem a narração, as figuras se alternam na função de personagem narrador, tal como exemplificado a seguir:

“Braço direito sobre a cabeça no sofá”

NARRADOR (Denise) - Tomou um banho longo e delicioso

NARRADOR (Eliane) - Acariciou a própria nudez.

NARRADOR (Chiquinho) - Como uma lésbica de si mesma.

MARLENE (De quimono, perfumando-se) Ah, as chinelinhas de arminho! (EMBRIAGAR-SE) (Vai calçá-las.)

NARRADOR - Não tinha nenhum plano concreto, nenhuma vontade definida (EMBRIAGAR-SE COM A LIBERDADE)

NARRADOR- E no entanto, preparara-se com leite e com minúcia.

(EMBRIAGAR-SE COM A LIBERDADE)

MARLENE - Como se esperasse alguém. (Senta-se perto do telefone, hesita, (esta rubrica é interrompida, para que o próximo passo da personagem seja feito com outra intenção)

“Diante do adultério”

(disca.) Alô, Leocádio? Eu queria um favor teu. (POR BAIXO)

(INSINUAR-SE SEDUTORAMENTE)

LEOCÁDIO – Pois não, pois não.

(Conhece melhor o único homem. O melhor amigo do marido.)

MARLENE (Baixando a voz) – Quer dar um pulinho aqui em casa? Agora?

LEOCÁDIO (Surpreso) – Alguma novidade?

MARLENE – Queria conversar contigo. (Desconcertar-se / Desconversar. Insinuação inconsciente. Levemente sedutora. Mistério. Dubiedade.)

NARRADOR (Denise) – O telefonema nascera de um impulso misterioso e inexplicável.

NARRADOR (Chiquinho) – Marlene não se reconhecia nessa leviandade.

“Situação Constrangedora”

NARRADOR (Denise) – Ao chegar, Leocádio parecia triste e nervoso.

(Beira do sofá. Braço direito na borda do sofá. Esquerdo sobre a perna direita, estendido em diagonal, fora do corpo. Polegar separado. Rosto para baixo. Olhos para o público.)

MARLENE – Estou me sentindo muito só... Queria que você me fizesse companhia... (Insinuar-se com discrição . Lânguida, dengosa, ainda sem saber. Mão direita no ombro com o dedo polegar apoiado. Indicador, médio e anular meio suspensos. Mínimo no ar.)

LEOCÁDIO (Levantando-se, pouco natural) Bem. Vamos fazer o seguinte: eu tenho um compromisso agora. Volto dentro de meia hora, quarenta minutos. O. K.?

“Conscientização de Marlene. Consciência do adultério”

NARRADOR (Eliane) - Até então, Marlene estava incerta dos próprios desígnios. Livre da sujeição do marido, queria não sei que experiências inéditas e encantadas.

MARLENE - Minhas amigas falam de carícias que Rafael não admite...

(Baixo. Embriagar-se com o próprio desejo. Desejar.)

NARRADOR (Eliane) - Esperou a volta de Leocádio.

NARRADOR - 40 minutos.

AMIGA - Uma hora.

MARLENE (Irritada) - Duas!

NARRADOR - E nada.

NARRADOR - A irritação clareou seus sentimentos.

MARLENE - Agora eu sei o que eu quero! (Ao telefone)
Foi isso, Hermelinda.”

É surpreendente a riqueza e a variedade de recursos que Luiz Arthur Nunes utiliza para levar ao público as narrativas rodriguianas. Em sua leitura interpretativa, ele explora as sutilezas das combinações verbais do escritor, desenha o personagem e constrói um espetáculo onde faz realçar a criatividade do ator, a originalidade do diretor, a genialidade do dramaturgo. Além das adaptações exploradas anteriormente, podem ser exemplificadas outras interessantes maneiras de se contar uma história no espaço da encenação. Uma delas, utilizada na peça *O Justo*, preocupa-se com o desmembramento do narrador. No texto cênico-teatral, uma das rubricas indica que os personagens “repartem trechos da narração nos momentos em que não estão atuando”, outras vezes, o narrador exerce seu papel entre os personagens, sem que a rubrica o determine. Em ambas as soluções, o narrador integra-se à teatralização, é um personagem que vivencia os acontecimentos no mesmo momento dos outros personagens, apesar de, em algumas de suas falas, ocorrer o tempo verbal no passado narrativo. Outra forma de adaptação é como um exercício com a narrativa. Na peça *O desgraçado*, a rubrica inicial do texto cênico-teatral determina o modo de atuação das figuras em cena:

(Essa história não é encenada. É contada direta e informalmente para a plateia, na boca de cena, quem sabe até no meio do público. Pode ser um prólogo ou entreato. É o exercício mais puro da característica dos “contadores de histórias” dos atores.)

Nessa espécie de exercício de narração no teatro, a história é contada na boca de cena. Os dois personagens principais não narram, eles dialogam e se movimentam, enquanto os outros personagens contam a história. Esse recurso tem sentido semelhante ao das rubricas no texto dramático. Os narradores atuam com o deliberado propósito de contar uma história de Nelson Rodrigues a qual eles mesmos assistem juntamente com a plateia.

Um último exemplo de recurso de adaptação utilizado por Nunes é a dublagem. Podem ser destacadas as anotações encontradas no texto cênico-teatral da peça *Doente*. Nesta maneira de narrar no espaço cênico, os dois personagens são bonecos. Georgette e Olímpio. Na rubrica inicial, foi definido o que se reescreve a seguir:

(Os personagens são bonecos japoneses, manipulados por vários atores. Dois deles fazem as vozes. Os outros reparam a narração.

3 manipuladores para cada personagem (2 deles fazem as vozes).

Quanto ao espectador, o espectador interessado nos modelos interpretativos ora apresentados, este é capaz de acompanhar, com olhar de especialista, as ações de cada elemento que se pronuncia e se movimenta no espaço metonímico do palco – seja um corpo ou um foco de luz – como quem acompanha e distingue a musicalidade de variados instrumentos musicais em uma orquestra. O caráter inusitado dessa produção, seu alto grau de refinamento, colocou-a em destaque e a consagrou como referência no teatro das últimas décadas do século XX.

Bibliografia

- CÂNDIDO, Antonio (1984). *A vida ao rés-do-chão*. (Prefácio) In: *Para Gostar de ler: crônicas*. Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga. São Paulo: Ática.
- COUTINHO, Angela Maria da Costa e Silva (2000). *O palco e a página (Teatro e literatura: uma conversa)*. Tese – Doutorado em Letras. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- _____. (1993). *Cenas rodriguianas na literatura brasileira*. Dissertação – Mestrado em Letras. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- ISER, Wolfgang (1996). *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ.

- JAUSS, Hans Robert. *O texto poético na mudança de horizonte da leitura*. Tradução de Marion S. Hirschmann e Rosane V. Lopes In: LIMA, Luiz Costa (org.) (2002). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2 vols.
- RODRIGUES, Nelson (1992). *A vida como ela é...: o homem fiel e outros contos*. Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras.
- RODRIGUES, Nelson (1961) *A vida como ela é (cem contos escolhidos)* Rio de Janeiro: J. Ozon Editor, 2 vols.
- RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...* Direção de NUNES, Luiz Arthur, 1999. Textos da encenação: O justo, Noiva da morte, Doente, Despeito, Noiva para sempre, Selvageria, Uma senhora honesta, O desgraçado, Paixão e o Aleijado.
- SÁ, Jorge de (1985). *A crônica*. São Paulo: Ática.
- VIANNA, Lucia Helena (1999). *Cenas de amor e morte na ficção brasileira*. Niterói: EDUFF.
- UBERSFELD, Anne (1989). *Semiótica Teatral*. Madri: Cátedra.

ARIANO SUASSUNA:
'O REI DEGOLADO NAS CAATINGAS DO SERTÃO
AO SOL DA ONÇA CAETANA',
UMA PROPOSTA DE LEITURA DOS
VALORES CAROLÍNGIOS DA TRADIÇÃO PORTUGUESA

Evelin Guedes
Universidade de Lisboa
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias

Na literatura brasileira o escritor contemporâneo Ariano Suassuna destaca-se por manter em sua narrativa um intenso diálogo com o Romanceiro tradicional ibérico, sobretudo o carolíngio da tradição portuguesa, que diz respeito à gesta do Imperador dos Francos Carlos Magno e seus paladinos. O escritor fundou em 1970 o Movimento Armorial, que tem como objetivo realizar uma obra literária erudita em prosa calcadanas raízes populares da cultura do nordeste brasileiro, para tanto estabelece na sua obra uma relação fundadora entre as práticas criativas e interpretativas nordestinas e o Romanceiro carolíngio.

Este trabalho propõe analisar a presença dos valores axiológicos carolíngios no universo configuracional suassuniano, pois, em linha com o pensamento do professor João David Pinto-Correia (1993), acreditamos que a supervivência¹ dos romances carolíngios da tradição portuguesa no universo sertanejo e nordestino terá tido como um dos fatores principais, a identificação dos produ-transmissores locais com alguns dos núcleos semânticos dos romances carolíngios, principalmente, os

¹ A palavra foi por nós apreendida em João David Pinto-Correia (Op. Cit. p. 13), que por seu turno, extrai o conceito de Rafaelle Corso, bem como de R. Menéndez Pidal, neste estudo usaremos a palavra 'supervivência', em detrimento de 'sobrevivência'.

que dizem respeito aos valores semanticamente investidos e considerados fundamentais para as comunidades tanto do século XV e XVI, como ainda para as do século XXI.

Para tanto centramos o estudo no segundo livro da trilogia suassuniana - *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao sol da Onça Caetana* (1977), que aqui será tratado por ORD – e nas versões dos romances carolíngios compiladas no livro *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa* (2003).

A escolha pelo romance suassuniano ORD deve-se ao facto de este livro ser o mais conciso na densidade sequencial das ocorrências de intertextualidade com os romances carolíngios da tradição portuguesa, no que concerne às questões dos valores, fonte de análise deste estudo, que pretende pontuar de que forma os valores carolíngios foram apropriados pela estética nordestina dentro da estrutura coletiva do imaginário e da mundivivência² sertaneja.

No Brasil, os estudos sobre o Romanceiro tradicional ibérico remontam a sua presença em território brasileiro para a época da colonização e mostram que os romances, lendas e cantigas dele provenientes, aportaram em terras brasileiras pelas bocas dos colonizadores portugueses e transmitidos, em uma primeira instância, de forma oral. Como o processo de colonização começou pelo nordeste brasileiro, é nesta região que encontramos o maior número de ocorrências desses romances, sobretudo o carolíngio. Entretanto, acredita-se que foi de facto através da *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, cuja primeira parte foi publicada em Lisboa em 1728, a partir da tradução do castelhano feita por Jerónimo Moreira de Carvalho, que a história do Imperador dos Francos se disseminou por terras brasileiras, onde foi editado no século XIX. Segundo Teófilo Braga (apud Pinto-Correia, 1993:179), em fins do século XIX, este foi o livro mais lido e reproduzido em Portugal, sempre merecendo atenção pelo público das comunidades rurais. Asser-

² Em linha com o pensamento do professor João David Pinto-Correia, adotamos a palavra 'mundivivência' em substituição à experiência, por parecer-nos realmente mais adequada, já que espraia a ideia de experiência para uma experiência de mundo, de vida, dentro de um contexto específico.

tiva ratificada do outro lado do Atlântico por Luís da Câmara Cascudo, escritor e folclorista brasileiro, que informa:

A História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França foi, até poucos anos, o livro mais conhecido pelo povo brasileiro do interior. De escassa popularidade nos grandes centros urbanos, mantinha seu domínio nas fazendas de gado, engenhos de açúcar, residências de praia, sendo, às vezes, o único exemplar impresso existente em casa. Raríssima, no sertão, seria a casa sem *A História de Carlos Magno* nas velhas edições portuguesas. Nenhum sertanejo ignorava as façanhas dos Pares ou a imponência do Imperador de barba florida [...] Em Currais Novos ou Acará, um cego, cantando o agradecimento da esmola na feira, desejou-me coragem como *Deus deu a Roldão*.

(Pinto-Correia, 1993:181)

Como é uma história muito extensa, cerca de 157 capítulos, no amplo território brasileiro *A História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, originou outras modalidades de romances adaptados e atualizados à realidade nordestina, mas com a raiz lusa fortemente marcada. Manifestaram-se, inicialmente, na dinâmica do folclore e estão na base da produção de textos escritos, os autos e folhetos narrativos em prosa ou em verso, considerados como o último privilegiado domínio onde o universo carolíngio tem podido transmitir-se e perpetuar-se. À semelhança do que ocorreu com as cantigas de gesta que se fragmentaram originando os romances carolíngios, estes folhetos também se fragmentam em curtas composições destinadas à representação, ao canto, aos jogos e à encenação em festas populares. As histórias carolíngias prevalecem, principalmente, em composições versificadas para serem cantadas pelos violeiros ou repentistas, os artistas populares. Assim como acontecia com os romances tradicionais de origem ibérica, as histórias de Carlos Magno e seus paladinos são cantadas nas feiras e fazendas sertanejas do nordeste brasileiro, e, para além do próprio Carlos Magno, têm o interesse centrado nas figuras de três dos Doze Pares de França: Oliveiros, Roldão e Reinaldos.

A riqueza temática e de expressão poética do Romanceiro português e, por consequência, do Romanceiro nordestino brasileiro, despertou o interesse de escritores eruditos que começaram a explorar este material para a construção de suas obras. Entendemos que o interesse de Ariano Suassuna em relação ao Romanceiro tradicional ibérico, dá-se, basicamente, por dois motivos intimamente ligados: o facto de o autor ser nordestino e confessar, já na sua infância rural no sertão, ter ouvido e fixado em sua memória os romances ibéricos, o que colabora de forma definitiva para a construção doseu universo configuracional; e a influência marcante que este Romanceiro teve na criação, elaboração e manutenção do Romanceiro nordestino.

O universo configuracional suassuniano está calcado no reaproveitamento da matéria carolíngia e da sua estrutura narrativa não em uma atitude passiva de domínio do discurso romancístico, mas ativa de renovação e atualização do universo configuracional carolíngio, como um produ-transmissor do seu conteúdo, através do diálogo que o autorman-tém com o Romanceiro carolíngio da tradição portuguesa para além das estruturas narrativas. Interessa-nos demonstrar a sua conversa com as estruturas semânticas deste Romanceiro, o que se pode constatar através da manutenção dos valores medievais, não apenas postos no texto suassuniano como uma enumeração, mas adaptados e reinseridos à realidade sertaneja, nordestina e brasileira.

Antes de seguirmos faz-se necessário clarificar brevemente o que definimos por universo configuracional suassuniano e universo configuracional carolíngio. Assim, o universo configuracional suassuniano é o sertanejo nordestino e toda a produção literária suassuniana que sobre este pilar erige-se (romances, poemas, peças de teatro, entremezes, xilogravura, música). Por universo configuracional carolíngio entendemos ser o material criado, pouco a pouco, entre a lenda e a história do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França, de reelaboração mais coletiva do que individual, que constitui um conjunto de configurações discursivas, submetido a uma delimitação previamente feita no que concerne à temática, aos agentes, objetos, ao espaço e ao tempo - quase sempre omitido - que dentro de um universo semântico constitui um todo harmónico: escritos historiográficos, textos literários, bem como as

práticas linguísticas discursivas da tradição oral. Os principais romances carolíngios concernentes à gesta dos Pares de França (referente histórico dos séculos VIII e IX) aproveitados pela Península são: *Morte de D. Beltrão*; *Belardos e Valdevinos*; *Floresvento/Cruelvento*; *Conde Preso*; *D. Gaifeiros*; *Conde Claros insomne*; *Conde Claros em hábito de frade*. O que perfaz um grupo de sete romances indiscutivelmente carolíngios, que serviu e ainda serve de base para um número infinito de versões por todo o mundo.

I. Supervivência dos romances carolíngios

A transmissão e perpetuação dos romances carolíngios deram-se, sobretudo, nas comunidades populares do sertão nordestino. O que parece ter-se tornado uma norma para esse Romanceiro, visto que desde as suas primeiras ocorrências e constituição, ainda em solo europeu, era na camada mais popular da sociedade, no seu elemento rural e agrário que os romances encontravam terreno fértil para a sua criação e reprodução. O porquê disto é uma questão que interroga a todos os pesquisadores que se debruçam sobre o estudo do Romanceiro. Esta é uma demanda complexa de se responder, variados são os fatores que corroboraram e corroboram para tal. Das respostas já aventadas, se pensarmos na origem europeia, parece-nos lícito o facto destas composições dramáticas contemrem as condições para serem aceitas por uma comunidade rural: o carácter polémico da intriga entre cristãos e infiéis e o enredo sentimental. No Brasil, a predominância da oralidade na transmissão da informação no meio natural e social do Sertão talvez seja particularmente favorável à criação de lendas, especialmente, as lendas heroicas. É a dinâmica “boca-ouvido”, na qual o folheto vai desempenhar um importante papel no processo de elaboração do mito ao articular dois universos: o oral e o escrito. Para registar os relatos transmitidos oralmente, o poeta popular ou o escritor da literatura institucionalizada que sobre o tema se debruça, submete a narrativa oral a uma estrutura narrativa herdada da tradição, o que pouco a pouco confere ao texto a chancela da tradição. Assim, o folheto consegue integrar a lenda à realidade quotidiana do sertanejo.

Outro ponto que acreditamos ser fulcral para a assimilação dos romances carolíngios pelo povo sertanejo é a questão destes serem romances de cavalaria, o que funciona como um facilitador em direção à identificação deste povo com os romances. No sertão, o cavalo tem um importante papel para o desenvolvimento da sociedade como objeto de trabalho (o vaqueiro, por exemplo); como transporte e como prestígio pessoal: participa de cavalcadas, desfiles e possui nome próprio. Nos romances tradicionais, o cavalo, inclusive, associado ao dono, pode atuar sozinho, basta que para isso nos lembremos do romance *Morte de Dom Beltrão*, onde o cavalo agonizante, ao ser encontrado pelo pai de Dom Beltrão, narra as circunstâncias da morte de seu dono e exime-se da culpa. Em *ORD*, Ariano Suassuna, destaca a importância do cavalo tornando este uma personagem da obra. Os romances de cavalaria ainda encontram no nordeste brasileiro outro correspondente adaptado à sua realidade, o cangaço, que, guardadas as devidas diferenças, seria o par correspondente ao cavaleiro medieval. Essa transposição da cavalaria para o cangaço aproxima o sertanejo do Romanceiro carolíngio e condiciona a visão de mundo do poeta popular, ao mostrar-lhe que o cotidiano e o maravilhoso cavaleiresco fazem parte do mesmo universo.

A questão geográfica é um fator que acreditamos ter colaborado para a permanência e transmissão dos romances carolíngios nas comunidades rurais. Ambas as sociedades: medieval europeia e sertaneja-nordestina-brasileira estão geograficamente afastadas dos centros urbanos, o que possibilita conservarem a tradição, no sentido de não estarem suscetíveis a modismos. No caso específico brasileiro, lembremos como foi tardio o desbravamento do interior do país. O certo é que sendo caracterizados por uma densidade secular os romances carolíngios viram garantida a sua aceitação por parte dessas comunidades, o que nos permite a hipótese de que para além da intriga, do enredo amoroso, da história, da geografia e, logo, da identificação com essas questões, algo mais terá contribuído para a supervivência dos romances carolíngios. Esse 'algo mais', para nós, está representado na atualização dos valores semanticamente investidos nos romances tradicionais.

II. Valores carolíngios semanticamente investidos no romance *O Rei Degolado*- Conceituação Teórica

Assim, acreditamos que a supervivência dos romances carolíngios está calcada nos seus fundamentos mais profundos, identificados com o que seus textos têm de mais elementar, a significação do seu sistema de valores ideológico e, acima de tudo, axiológico. Os valores mais abstratos (axiológicos) constituem os polos semânticos mais profundos e estão instalados nas composições carolíngias desde a sua produção inicial, como «focos irradiadores de significação» (Pinto-Correia, 1993: 459) que, ainda hoje, continuam a fazereco nas estruturas coletivas do imaginário, o que acaba por permitir a aceitação atual destes textos como depósitos da tradição.

Para este estudo tomamos como base a análise dos vários níveis discursivos e sémio-narrativos dos romances carolíngios feita por Pinto-Correia (1993: 457), bem como a classificação que estabelece dos valores e das suas dimensões e estatutos. No rastro deste pensamento e seguindo a proposta de interpretação e reconhecimento dos valores ideológicos e, sobretudo, axiológicos, em concomitância nos romances carolíngios e em *ORD*, faz-se necessário esclarecer que consideramos a aceção semiótica dos termos axiologia e ideologia, de acordo com o sentido proposto por A. J. Greimas e Joseph Courtès (1979), que apontam estas duas palavras como formas fundamentais para a organização do universo dos valores.

Greimas e Coutès definem axiologia como o modo de existência paradigmática dos valores, sendo estes, «na medida em que participam de uma axiologia, virtuais, e resultam da articulação semiótica do universo semântico coletivo; pertencem, por isso, ao nível das estruturas semióticas mais profundas» (1979: 224). Ao serem investidos no modelo ideológico, os valores atualizam-se e são assumidos por um sujeito individual ou coletivo, logo dependem do nível das estruturas semióticas de superfície. De acordo com os mesmos autores, «qualquer categoria semântica representada no quadrado semiótico (vida/morte, por exemplo) é suscetível de ser axiológizada, mercê das deixis negativa ou positi-

va» (1979: 37) e poderá ser axiologizada de forma eufórica ou disfórica, respetivamente, a depender do contexto.

III. Estrutura da Sociedade Carolíngia x Sociedade Sertaneja

Nos romances carolíngios a Ordem Social é rígida. Prevaecem os códigos de moral e conduta: respeito à família; fidelidade, não só matrimonial, mas no amplo sentido - aos familiares, amigos, às doutrinas religiosas cristãs; o coletivo em detrimento do individual; a hierarquia social condiscente com o grau em que cada pessoa ocupa na sociedade; a honra. Tudo o que não se enquadrar nestes preceitos é axiologizado negativamente e, em termos de valores, será caracterizado como disfórico. De acordo com o pesquisador Pinto-Correia (1993), essas Ordens, nos romances carolíngios, estão presentes e relacionadas a três ideologias distintas que com base no nível discursivo correspondem a três atividades: aristocrático-guerreiras, aristocratas-amorosas e de iniciativa puramente individual. Para nós interessa, principalmente, a aristocrático-guerreira predominante nos romances de busca e a que se adequa melhor à classe figurativizada de nobres, condes, cavaleiros e seus respetivos auxiliares e armas. No caso do cavaleiro medieval essas são as espadas; no universo sertanejo são os bacamartes, facas e rifles. Quanto aos auxiliares, em ambos serão os cavalos. A atividade de iniciativa puramente individual também é por nós apreciada na sua deíxis positiva. Em geral, uma tarefa individual quando não é mandatada por um Destinador, a Ordem Social, é entendida como negativa e o seu actante pode mesmo ser banido do grupo social a que pertence, contudo quando encarregada de acordo com os valores sociais vigentes é vista como positiva. Dentro desta conceituação *ORD* ocupa um lugar fronteiriço. Ao querer reconstruir o Reino dos Quadernas - o Quinto Império -, o protagonista do romance suassuniano, Quaderna, põe em execução um percurso de iniciativa individual. A restauração da Monarquia permite que o vejamos como um Anti-Destinador, logo, a sua deíxis seria negativa, contudo se vemos o seu percurso dentro da lógica familiar, como uma tarefa a cumprir em honra aos seus mortos a sua deíxis passa, instantaneamente, de negativa para positiva e é assim que a entendemos.

IV. Ordem Social, a dimensão familiar e os valores que dela se originam

IV.I. *Solidariedade, Fidelidade e Interajuda*

ORD encaixa-se perfeitamente à premissa das atividades aristocrático-guerreiras, uma vez que a temática predominante em sua narrativa é a familiar. Até o capítulo-folheto VII, de sete famílias da aristocracia agrária do Sertão, em direção à Fazenda Onça Malhada com o intuito de estabelecer uma conciliação política. A descrição dos seus membros: origem, estrutura física, composição hierárquica e linhas políticas são feitas amiúde. Se analisarmos o interesse que motiva o deslocamento à Onça Malhada, bem como os seus representantes, percebe-se a primeira manifestação dos valores como solidariedade, fidelidade e interajuda.

A família Villar é composta pelos «Comandante Jueca, e seu irmão, o Major Zorobabel Villar acompanhado de perto por seus dois filhos bastardos que o seguiam nos calcanhares como dois cachorros-de-fila» (Suassuna, 1977: 10). A expressão *cachorros-de-fila* é singular, pois desvela o valor de fidelidade embutido na referência ao animal que tem como característica principal ser fiel ao seu dono. O facto de Suassuna optar por classificar os filhos do Major Zorobabel como bastardos poderia ser visto como uma contradição à preservação da dimensão familiar, uma vez que esta preza pela família legítima. No entanto, parece-nos lícito afirmar que Suassuna utiliza-se da palavra bastardos para mostrar que a dimensão familiar suplanta legitimidades jurídicas. Outra passagem concentra a obediência à dimensão familiar, bem como a interajuda:

- Olhe, Major Jocelyno, eu só vou para essa reunião porque meu Pai mandou: sou contra qualquer acordo com a família Pessoa! E vou lhe ser franco: em tudo isso, o que eu achei pior foi meu Pai ter me destacado para acompanhar e proteger você, que traiu meu Pai e toda a família Villar em 1904! – Homero, não fale assim não, meu filho! Eu sou seu primo, mas sou homem já idoso, é como se fosse seu tio!

(Suassuna, 1977: 16)

Este excerto ratifica a força da dimensão familiar ao demonstrar que a interajuda familiar suplanta a questão do gosto pessoal, logo do indivíduo. O coletivo, a família, domina e comanda a ação e faz com que Homero, mesmo a contragosto, mas em respeito a uma ordem do Pai, logo, a uma ordem do Destinador, proteja o seu primo. Algo parecido ocorre no romance carolíngio *D. Bernardo* (versão de *Belardos e Valdevinos*), quando o pai de Valdevinos, tio de Bernardo, pede para este ir à procura do primo: «- Vai-me saber dele, Bernardo, / vai-me saber dele, vida minha. / Como irei ó meu tio, homem que tão mal me queria, / quem na praça me desmente / para campos me desafia. / Se tu não vais saber dele, Bernardo, / não verá bênção minha. / Lá se parte D. Bernardo» (apud Pinto-Correia, 2003:178). Mesmo sem gostar do primo que desdenhava de si, Bernardo parte à sua procura a partir do momento em que seu tio o ameaça de não mais lhe dar a sua bênção, o que significaria uma espécie de banimento do convívio familiar.

Destacamos ainda a composição de mais duas famílias que se encaminham para o encontro, a dos Dantas: «Na estrada que vinha da Vila do Teixeira para a Onça Malhada, [...] outra cavalgada [...] É da família Dantas [...] com o Doutor Franquelim Dantas e seu filho João Duarte Dantas» (Suassuna, 1977:28); e a família Pessoa, constituída por três primos diretos, sendo que dois destes irmãos:

Um grupo da família Pessoa, também a cavalo, se encaminha para a Onça Malhada [...] São sobrinhos aquele Eptácio Pessoa [...] o mais moço desses homens era Carlos Pessoa [...] O segundo homem, primo de Carlos Pessoa, era um militar, o Aspirante José Pessoa [...] O terceiro que viajava no meio dos dois, era irmão do Aspirante José Pessoa [...] Chamava-se João Pessoa.

(Suassuna, 1977: 36-37)

Como vemos, os membros que compõem as famílias que cavalgam para a fazenda Onça Malhada são sempre parentes em linha direta, o que intensifica a dimensão familiar. Esse aspeto também é passível de correspondência nos romances carolíngios da tradição portuguesa, pois, em quase todos, os laços familiares estão presentes, ainda que não coman-

dem a ação: pai e filho em *Morte de D. Beltrão*; tio, sobrinho e primo em *Belardos e Valdevinos*; mãe e filho em *Floresvento/Cruelvento*; *D. Gaifeiros*, marido e mulher e tio e sobrinho; *Conde Claros em hábito de frade*, pai e filha.

Outra matéria ligada à dimensão familiar diz respeito à hierarquia social no que toca à hereditariedade do poder, logo, da Ordem Social «Pois quando o poder vier cair às mãos dos Dantas, os Dantas devem estar preparados para transmitir a Chefia, de pai a filho e de filho a neto» (Suassuna, 1977:34). Aqui fica explícito que o *status quo* será transmitido como um código genético de geração para geração, o que é ainda um ponto de intersecção entre a estrutura cavaleiresca medieval e a suassuniana. Podemos dizer que todos os valores da dimensão familiar foram até aqui atualizados na sua deixis positiva. Nos romances carolíngios que trabalhamos, a citação em relação à hierarquia social está implícita na própria constituição da narrativa e no comportamento das personagens diante de outras socialmente superiores: «- Cala-te ó Claralinda, / Não te queiras difamar, / Que eu sou de nobre gente / E contigo hei de casar: / Fia-te nesta palavra / De Dom Carlos d'Além Mar» (apud Pinto-Correia, 2003:215). Ou quando aparece a figura do *rei*, o representante da Ordem Social, do Destinador:

Vão à presença de el-rei / Onde o conde era levado: / - Eu te requeiro, bom rei, / Pelo apóstolo sagrado, / Que nesta sua romeira / O foro seja guardado. / Da lei divina é casarse, / Da humana é ser degolado: / Que não valem fidalguias / Onde Deus é o agravado. / Disse el-rei aos do conselho / Com semblante carregado: / - Sem mais detença, este feito / Quero já desembargado.

(apud Pinto-Correia, 2003:191)

Seguindo a estruturação narrativa dos romances carolíngios, dentro de uma linha de proposta sintático-narrativa o livro *ORD* pode ser considerado um romance de *busca* onde o protagonista é investido de uma ou mais tarefas com encadeamento aleatório, não é um percurso de provas a cumprir para a aquisição de um saber. Na trajetória quaderniana, essas tarefas dizem respeito à dimensão familiar: reconstruir o Reino dos Qua-

dernas, desvendar o assassinato do Padrinho e o paradeiro do seu primo Sinésio, visto que uma vez conquistados esses objetivos, o protagonista de *ORD* conseguiria reconstituir a Ordem familiar que lhe foi usurpada e, assim, restabelecer a Ordem Social. Será esse sentimento que o vai guiar. Deste modo, Quaderna encarna a figura do cavaleiro medieval que sai em demanda. O cavaleiresco é sublinhado a partir do desejo de Quaderna em tornar-se o *Gênio da Raça*, o que detona na personagem um processo de leitura desenfreado, principalmente dos folhetos de cordel de temática cavaleiresca, como *A História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. Todo esse universo contagia a visão de mundo de Quaderna que passa a empregar um tom medieval, nobre e cavaleiresco ao referir-se aos seus familiares, a ponto de compará-los ora a paladinos do Imperador dos Francos, ora a Príncipes do Cangaço.

- Um dia, Sr. Corregedor, lendo recortes amarelecidos que minha Mãe tinha guardado, encontrei um artigo de jornal paraibano [...], dirigindo os maiores insultos ao meu Pai e ao meu Padrinho [...] intitulado “Versatilidade de um Sátrapa” e que tinha como um subtítulo, “Os Quadernas e Garcia-Barretos – Os Maiores Protetores do Cangaço Nordestino” eu, criança, ainda, li, entre outras coisas, o seguinte: “Revivescência caricata de Bonaparte das caatingas com tricorne de couro, Pedro Sebastião Garcia-Barretto, acolitado por seu cunhado, Pedro Justino Quaderna [...] Queria pegar Virgolino Lampião a unha. No entanto, ao ridículo dessas atitudes de Ferrabrás, acrescentavam eles uma dose de simulação sobremaneira edificante. Os Quadernas e Garcia-Barretos nunca foram, na verdade, adversários dos bandos sinistros de Cangaceiros. Ao contrário, acham uma volúpia indefinível em conviver com os facínoras [...] Em vez de perseguir Lampião e seus sequazes, encafua-se os dois na Onça Malhada. A nostalgia do bacarmarte, vinda das revoltas e guerrilhas de 1912, impele-os à vida sertaneja, e eles quase nunca aparecem na Capital.

Seus áulicos, no entanto, proclamam-nos os maiores adversários dos Cangaceiros”.

- Isso fazia, Sr. Corregedor, com que eu visse meu Pai e meu Padrinho como dois dos Doze Pares de França, Roldão e Oliveiros, lutando contra Ferrabrás”.

(Suassuna, 1977: 90-91)

Para além de ratificar a afirmação que fizemos sobre o mundo de Quadernaser ‘contaminado’ por suas leituras, o excerto acima permite ainda mais algumas inferências. Opai e o padrinho de Quaderna são as suas principais referências masculinas, entretanto, ainda que no livro este seja um trecho com a intenção de difamar a família de Quaderna, o efeito na personagem é exatamente o contrário, o que revela a fidelidade familiar, também constatada na descrição que o autor do texto do jornal paraibano, na ficção, faz do padrinho e do pai de Quaderna ao dizer que um vivia *acolitado*, ajudado, pelo outro, o que atualiza positivamente o valor da solidariedade e interajuda familiar. A alternância de comparação do seu pai e do padrinho, ora como cavaleiros medievais, ora como Príncipes do Cangaço, não altera a estrutura cavaleiresca, pois, como dissemos, no universo sertanejo e suassuniano o cangaceiro é, por excelência, a representação do cavaleiro medieval. A comparação só alterna na denominação que lhe é dada, mas a estrutura cavaleiresca mantém-se.

Uma última nota em relação a este ponto. Esta passagem é de suma importância, pois é uma menção explícita ao Livro 2 da Primeira Parte da *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, constatada através da presença dos nomes de Ferrabrás, inimigo mouro com quem Oliveiros duela e vence; e Roldão, um dos principais paladinos do Imperador dos Francos. Esta referência ratifica sobremaneira o que temos falado durante todo o percurso deste estudo: a filiação da obra de Ariano Suassuna ao Romanceiro carolíngio.

IV.II. Orgulho

Ainda na dimensão familiar, outro valor que podemos verificar é o *orgulho*. De certa forma já estava embutido nas citações anteriores referentes à fidelidade familiar, principalmente quando Quaderna

compara seu pai e seu padrinho a Oliveiros e Roldão. Entretanto, isso é expresso com clareza em:

No meu caso, se a desordem da vida assumiu aquele aspecto sangrento e terrível, não me retirou um bem precioso: o orgulho que sinto por ter brotado do sangue que me gerou! [...] É um sentimento que me acompanha desde muito cedo. A vida e a morte do meu Bisavô, meu Avô, do meu Pai e de meu Padrinho, marcaram meu sangue para sempre, mas me deram também, desde eu menino, a exaltada convicção de que a Vida é uma Fera, ao mesmo tempo dura, perigosa, nobre e exaltadora; o pressentimento de que havia idéias – como a honra sertaneja, por exemplo – que exigiam nossa fidelidade e que poderiam, em dados momentos exigir nossa morte [...] Sr. Corregedor, desde menino, tive a orgulhosa consciência de que meu sangue era talvez impuro, mas não era de forma nenhuma um sangue comum. Se, por um lado isso é fonte de terríveis obrigações e deveres perigosos, era, também, a origem de toda a minha altivez.

(Suassuna, 1977: 85-86)

O orgulho na dimensão familiar está aqui posto e afirmado como *um bem precioso*, axiologizado na sua deixis positiva. Provindo de um *sangue talvez impuro, mas não era de forma nenhuma um sangue comum*, porque é de uma estirpe nobre, o que sublinha a sua genealogia distinta. Quader-na ainda esclarece que este orgulho *brotado* é responsável pela sua altivez e por toda a sua noção de mundo. Este excerto dá-nos também mais um valor para análise, a honra.

IV.III. Honra

Subordinada à atividade aristocrático-guerreira, a *honra* está ligada à Ordem Social e conectada à dimensão familiar, contudo ultrapassa-a, pois o seu caráter assume um relevo fundador que podemos mesmo designá-la como um protovalor. Muitos são os romances carolíngios que discursivizam sobre esta temática, por ser ela rica em possibilidades dramáticas. A

honra estabelece um código de conduta, o código de honra, e sobre ele a Ordem Social erige-se. No Romanceiro do ciclo de Carlos Magno o facto de estar na guerra já demonstra a honradez do cavaleiro, entretanto há romances que a questão da honra ou da falta dela é quem comanda a ação. Assim, em *Floresvento*, a desonra a sete donzelas e o assassinato a sete padres de missa, teria como punição a morte ao infrator destes códigos de honra, se não fosse a mãe interceder pelo filho junto ao Rei ou mesmo ao marido, pedindo que ao invés de matar o filho, desterrasse-o para longe, o que é feito; em *Conde Preso*, o Conde é encarcerado e, em seguida, degolado, não sem antes casar-se com a donzela que no Caminho de Santiago havia violado: «Primeiro casar com ela, / E depois ser degolado. / Lava-se a honra com sangue, / Mas não se lava o pecado» (apud Pinto-Correia, 2003: 191). Nesses dois romances a desonra às donzelas, que por si só é uma das maiores desonras sociais, intensifica-se pela desonra à Ordem Religiosa, que agrava as infrações sociais cometidas, logo, o castigo deve ser à altura: o exílio e a degola, respetivamente. Contudo o valor honra faz-se presentetambém através dos códigos de conduta. Os cavaleiros comportam-se como sentinelas dos valores(respeito, dignidade, proteção às doutrinas religiosas) para a preservação da Ordem Social vigente.

Em *ORD*, os códigos de honra estão bem delineados, visto que a sociedade sertaneja possui uma rígida e peculiar relação com as regras de conduta concernentes à honra e à preservação dela como um valor. A noção e manutenção desses códigos são muito próximas da medieval e há sempre uma sanção para quem os transgride. A mais comum é a 'justiça com as próprias mãos', o 'lavar' a honra com sangue. Em *ORD* esta será a forma principal por onde a atualização do protovalor honra será feita. O livro tem como mote 20 anos de guerra sertaneja e as lutas internas pela disputa do poder entre sete famílias da aristocracia agrária sertaneja, logo o prisma da narração discorrerá indubitavelmente sobre a questão da honra. A localização geográfica do Sertão, distante da capital, a ausência de um poder central legítimo, cria um ambiente permissivo para que os códigos de honra assumam o estatuto de lei.

- Mas não se preocupe não, vamos ser bem recebidos pelo Garcia-Barretto [...] Como sertanejo ele é hospitaleiro e segue os códigos de honra de sua terra: na casa dele, uma vez admitido, você não é mal recebido de jeito nenhum! Os Garcia-Barrettos são orgulhosos, cruéis, arrogantes, ruins mesmo [...] Mas, justiça seja feita: são também homens de honra e educados [...] Por isso, tenho a certeza de que não seremos mal recebidos na “Onça Malhada”.

(Suassuna, 1977: 41)

Este excerto é um bom exemplo da noção de honra no universo sertanejo: um valor acima de qualquer outro, a ponto de, em seu nome, inimigos poderem sentar-se à mesma mesa.

O cerne do debate sobre a honra ocorre dentro do âmbito familiar, uma vez que será em nome da vingança que a honra enquanto valor será atualizada. Quaderna herdou uma dívida de sangue e concentra em si o embate íntimo sobre o dever de ‘lavar’ ou não a honra de sua família.

- Entretanto, mais talvez do que ser um Sertanejo [...] o gosto de sangue dos sonhos, vem da minha “sina” de Garcia-Barretto e de Quaderna, um descendente, portanto, de velhas famílias e velhos sangues sertanejos, nos quais se acumulou um estranho testamento de afetos e rancores ancestrais, dívidas de sangue a cobrar e a pagar, heranças de ódios e lealdades inalienáveis.

(Suassuna, 1977: 77-78)

Entretanto Quaderna não executa a sua vingança:

Vejo, então, esses pétreos rostos castanhos e ibérico-mamelucos dos meus antepassados, de sobrolhos franzidos, encarando com severidade implacável o descendente enfraquecido, rebento degradado de seus sangues corajosos e duros como a indagar o que fiz eu, até aqui, para provar minha fidelidade a todos eles [...] E certamente, naquele instante, estão envergonhados da minha fraqueza, indigna-

dos porque não aproveitei a oportunidade para atirar, vingando antigas mortes da minha família, no inimigo que passou perto de mim [...] Não posso alegar a meus antepassados que aprendi, com minha Mãe, a virtude da mansidão, que não devo atribuir àquele homem, em particular, um crime cometido por outro, antepassado seu, já morto. Tenho que confessar, a mim próprio e a eles, que minha virtude é, mais, filha da covardia e da inércia: porque habituado como sou a me examinar por dentro a cada instante, senti perfeitamente, naquela hora, que apesar de todas as arestas que as ruas aqui da Vila e da Cidade da Paraíba amaciaram e aviltaram em mim, meu sangue estremeceu selvagememente ao passar perto do dele.

(Suassuna, 1977: 78)

Nesta passagem faz-se necessário destacar o quão íntimo é o valor honra do valor fidelidade, a ponto de o não cumprimento da tarefa de vingar seus mortos ser uma prova de infidelidade para com a família. Assim finaliza Quaderna: «nenhum de nós está à altura da terrível tarefa de ser homem. Muitas vezes trai o meu sangue. Mas digo com o mesmo fervor, que nunca me conformei com isso» (Suassuna, 1977: 86). Vista sob esse prisma a cobrança das dívidas de sangue em nome da honra de uma família pode ser axiologizada de forma positiva, pois a nós interessa a sua deixis dentro do universo ficcional.

Por fim, constata-se que a filiação da obra de Ariano Suassuna ao Romancelheiro carolíngio revela-se através do diálogo com as estruturas semânticas deste Romancelheiro, o que proporciona a sua manutenção e atualização, bem como o enriquecimento de ambos os universos configuracionais: carolíngio e suassuniano. Dentro da estrutura narrativa constituída em *ORD*, podemos constatar que os valores carolíngios abordados, ainda que perfeitamente adaptados à realidade sertaneja, não perdem a referência ibérica e medieval. Nesta ótica, o texto suassuniano funciona como uma espécie de palimpsesto responsável pela atualização e renovação dos valores carolíngios no espaço da mundivivência sertaneja.

Referências bibliográficas:

- CANDIDO, Antonio, *Formação da Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1981.
- CASCUDO, Luís da Câmara, *Literatura Oral e Popular*. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*, 12ª. ed. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1968.
- CATALÁN, Diego et alii. *El romancero pan-hispánico – catálogo general descriptivo*. Madrid, 1982-1984. 3 vols.
- COELHO, Adolfo, *Contos Populares Portugueses*. 5ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.
- GREIMAS, A. J. e COURTÈS, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage I*. Paris: Hachette, 1979.
- NASCIMENTO, Bráulio do, *Romanceiro Tradicional*. Rio de Janeiro, Ministério da educação e Cultura, 1974.
- PINTO-CORREIA, João David, *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*. 2 vols., Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, julho de 1993.
- PINTO-CORREIA, João David, *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*. Lisboa, Edições Duarte Reis, 2003.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos, *Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. São Paulo, Unicamp, 1999.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos, *Uma Epopeia do Sertão*. In: SUASSUNA, Ariano. *Prefácio à História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao sol da Onça Caetana*. José Olympio, 1977.
- SOROMENHO, Paulo Caratão, *A Organização da Sociedade no Romanceiro Português*. Biblos, Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Lisboa, v. 4, 1982.
- SUASSUNA, Ariano, *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.
- SUASSUNA, Ariano, *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao sol da Onça Caetana*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.
- SUASSUNA, Ariano, *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 10, dezembro de 2000.

FICÇÃO E HISTÓRIA EM *OS GUAIANÃS* DE BENITO BARRETO

Maria Lúcia Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais

Ao ler *Os guaianãs*, é possível perceber que de fato há uma tradição nas narrativas barretianas no sentido de que elas reencenam fatos historicamente determinados como a repressão, ou seja, a violência desmedida do governo ditatorial de que se ocupou grande parcela da crítica dos anos de 1960 e 1970.

É claro que cada escritor faz parte de uma época, representando-a a seu modo, deixando marcas do momento vivido por ele (estética literária, espaço, tempo, personagens, linguagem...). No caso de Benito, os sentimentos a serem representados são o medo, o trauma, a desestabilização, conseqüências dessas violências que grassaram no cenário brasileiro daquela época.

De acordo com Leyla Perrone-Moisés, a literatura “parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar, diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer” (1997: 102), embora compense um pouco essa falha, porque ao representar o mundo e expressar o indivíduo com suas realidades físicas e temores existenciais, a literatura emite uma visão do real, tendo como ponto de partida o próprio mundo. A produção contemporânea diz mais ainda dessa falha e da insatisfação causada pela dor, pelo sofrimento e pelas dúvidas.

Nossa abordagem considera a tetralogia como uma estrutura significativa, na qual os traços da realidade extraficcional preponderam e determinam o sentido social do texto. E se a leitura de *Os guaianãs* requer a leitura do contexto histórico, isso se deve porque a literatura de Barreto

surge em um cenário marcado por transformações políticas, sociais e culturais, cujas ações deram origem a uma literatura engajada e com contornos “neo-realistas”. Observe esse trecho da entrevista dada pelo autor à Giovanni Ricciardi sobre o início de sua produção literária

...Um dia, porém, tendo chegado aos 30 anos e já depois de ter vivido a paixão que fora para mim a minha militância revolucionária, na ressaca do golpe e amargura que foram, para mim, a denúncia do stalinismo e certas revelações, tive vontade de pôr no papel alguma coisa que eu próprio tinha vivido. Mas só para mim. Como se, não o fazendo, corresse o risco de as esquecer e perder. Foi assim...

(RICCIARDI, 2008: 100)

Essa declaração nos remete às palavras de Flávio Loureiro Chaves, quando este afirma que a preocupação de situar a trama ficcional num momento historicamente definido revela a sintonia do escritor com a sua época e a disposição deliberada de escrever questionando “a realidade em todos os níveis – do individual ao social, do histórico ao mítico – interpretando-a na vida das personagens, no mundo da ficção” (CHAVES, 1974: 12).

Nas narrativas, os fatores contextuais transformam-se, desse modo, em agentes da estruturação do romance, no sentido que lhes dá Antonio Candido, quando considera o fato de, no romance, os dados externos tornarem-se internos alinhando-se aos fatores estéticos da obra que, somente assim, deve ser analisada como significante social. Em seus estudos sobre a relação entre literatura e vida social, Antonio Candido afirma que, no romance, os dados externos do contexto sócio-histórico tornam-se internos, isto é, são incorporados ao universo ficcional, retornando, posteriormente, sob outra forma ao mundo exterior:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra. (...) Sabemos, ainda, que o externo (no caso o social) importa, não como

causa nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno

(CANDIDO, 2008: 13-14)

Dessa forma, pode-se dizer que o contexto foi tomado como um conjunto de traços ideológico-filosófico-político-sociais característicos das décadas de 1960 e 1970. E, nessa ficção, o autor faz com que o relato repouse sobre fatos da História oficial. A literatura de Benito Barreto se incorpora a um projeto político ideológico de interpretação do Brasil e da nação daquele momento. Em síntese, é possível pensar que o texto histórico se entrelaça ao ficcional, construindo, ao mesmo tempo, a explicação e a possibilidade de realização das narrativas.

A representação da realidade

Para utilizar o termo “representação”, torna-se relevante recorrer à reflexão de Carlo Guinzburg:

Por um lado, a “representação” faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna-se visível a realidade representada, e portanto, sugere a presença. Mas a contraposição poderia ser facilmente invertida: no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar

(GUINZBURG, 2001: 86)

Esse movimento entre evocar a ausência e sugerir a presença produz uma condição de ambigüidade que, de acordo com Roger Chartier, serve para dar “sentido ao mundo”, seja ele atribuído por um único indivíduo ou por um determinado grupo (CHARTIER, 2002: 66). Dessa forma, percebe-se uma ocorrência de pluralização das representações possíveis, que se remetem umas às outras e não se sobrepõem, reclamando para esta ou para aquela maior validade representativa.

Os *guaianãs* podem ser lidos como romances que contam uma época importante da História brasileira. No momento, a intenção não é desligar uma leitura da outra porque, ao que parece, o autor, para caracterizar os espaços e as personagens ficcionais, faz uso da alegoria histórica como amálgama na urdidura da trama. O que se pretende é observar a conexão dessas construções de linguagem para conhecer o efeito que este recurso produziu na tetralogia. Para iniciar a análise desse entrelaçamento entre a História e a ficção barretiana, toma-se os conceitos do crítico Fábio Lucas, no que concerne ao trabalho com a linguagem em determinada época:

Na situação atual do Brasil [década de 1970], alguns escritores começam a conceber a língua não mais como instrumento para representar uma realidade objetiva, cujo conteúdo se pretende apresentar e criar, não mais como um elo transparente entre a subjetividade e objetividade; a linguagem literária começa a parecer, ela também, como objeto portador de realidade própria. A revolução artística, portanto, não se limita apenas à mudança de ponto de vista em relação à sociedade, ao indivíduo, à natureza e às situações dramáticas da vida, mas também é necessariamente em relação à realidade que se cria com a expressão literária

(LUCAS, 1976: 105)

Na obra, a linguagem é marcada pelo estilo do autor, e serve à urdidura da História, que não poderia ser “contada” de outra maneira nem com outra linguagem. Os narradores criados por Barreto apresentam personagens oprimidas, e o objeto estético desses narradores é a degradação social, a revolta e os desvios da ética e dos critérios democráticos daquele período. Portanto, a linguagem barretiana ganha valor estético por ser um trabalho artesanal bem cuidado, elaborado sobre determinado tema (autoritarismo), determinada época (1960 e 1970), como uma pesquisa empreendida cuidadosamente para dar à trama ficcional um efeito de discurso verdadeiro, “real”. Tudo é descrito a partir da trajetória de vida das pessoas comuns, heróis e anti-heróis, seres anônimos que habitaram

um Brasil deteriorado, trazendo para a cena da escrita um sistema político degradado, além de segmentos sociais completamente corrompidos.

Embora dolorida e sofrida, os elementos estruturadores da narrativa possibilitaram ao autor descrever tal realidade com profundidade, o que difere do trabalho historiográfico que normalmente selecionava os fatos e personagens mais relevantes para construir os arquivos da História, deixando às margens as personagens menores e fatos banais que podem edificar a escrita de uma outra história que jamais poderá ser coincidência.

Vale ressaltar ainda que a linguagem empregada na obra é um recurso que corrobora para a impressão de objetividade transmitida, uma vez que o fluxo de consciência a todo momento parece “retratar” em várias passagens o linguajar próprio do sertanejo. A oralidade, os desacertos gramaticais, enfim, os regionalismos utilizados aumentam a sensação do leitor de estar diante de uma descrição de veracidade:

– Ah, que era em tudo diferente. Toda hora uma tropa que chegava, um lote que saía. Se tinha ali no largo um rancho grande e mais um pra cada entrada do arraial. Muladeiros vinham de longe, as boiadas passavam; o Maximino aí sabe contar.

– Si-poi-sim, compadre, a vida cá valia

(BARRETO, 1986: 200)

A estratégia adotada por Barreto torna-se de fácil compreensão se pensarmos que o homem que se faz representar não pode ser separado do seu meio natural, pois ele está completamente envolvido numa rede de relações sócio-político-econômicas em crise ou em estado de desagregação. Daí que escrever sobre os seres das margens é também escrever sobre seus sentimentos, suas paixões, seus traumas, ou seja, sobre tudo que os assola num momento de desestabilização social. E o contato mais direto com os romances levou-nos a considerar a sua relação com a estrutura da sociedade brasileira em dado momento histórico.

O primeiro romance apresenta uma característica importante em relação aos demais que deve ser considerada: o livro é basicamente escrito com os verbos no tempo presente. O leitor depara-se com uma certa

“atualidade”, em que os protagonistas encontram-se num momento existencial conturbado.

Sobreveio então para ele uma época de carências amargas com todo o séquito das experiências da fome e da solidão. E é quando, de um salto, ele se atira à corrida difícil da revolta social. Mais tarde admitiria tê-lo feito como quem, perdido em um caminho deserto e já sem forças, visse passar por perto o cavalo da salvação. Pouco importa, nessas circunstâncias, ser o animal selvagem, não ter freios nem as comodidades de uma montaria. Tratava-se de tomar um rumo, chegar a algum lugar e, feliz, ele saía a galopes por esses novos caminhos do mundo

(BARRETO, 1986: 26)

Esse momento, por sua vez, se desdobrará em dois movimentos opostos: o retrospectivo, em que se investigam as origens e as causas da situação atual, e o prospectivo, em que se busca um sentido para a experiência vivida pelas personagens.

O emprego do tempo presente é um artifício que permite a integração de emoções e de acontecimentos do momento atual com os do passado, como se tudo fosse parte de um único instante. Nesse livro, percebe-se a complexidade das relações entre os seres, cujo problema mais importante passa a funcionar como ponto de partida para o que será desenvolvido no enredo dos demais romances.

O narrador do primeiro romance cede a voz a outros narradores/personagens dos romances posteriores, por meio da manifestação do pensamento livre ou da reflexão. As narrativas vão sendo “filtradas” por mais de um narrador com o objetivo de que a história seja contada sob vários ângulos ou pontos de vista, ganhando assim o aspecto de verossimilhança:

Imediatamente, após ouvi-los, recolhi-me. Achei do meu dever lhe dar aviso e lhe narrar, no longo retrospecto da semana, os lances maiores desta áspera jornada. Sobre tudo da metamorfose de seus personagens; de como cem ape-

nas sete dias um homem se fazia, ou o demo fazia um homem. Que de fato eu vira quando e como o poder da raiva e da revolta lhe emprestava nova pele

(BARRETO, 1986: 193)

Apoiando-se em dados da História oficial do Brasil dos anos de 1960 e 1970, reencenando as crises daquela época, Benito escreve os romances, principalmente o segundo e terceiro volumes (*Capela dos homens* e *Mutirão para matar*), emaranhados nas teias da ficção e da História, o que dá à tetralogia a característica de obra engajada, bem de acordo com parte da produção cultural daquela época. A esse respeito, Silviano Santiago (1988), ao discorrer sobre a produção artística de 1970, chama a atenção para o fato de a literatura daquele período exercer uma função parajornalística, pois era através dela que os interessados tinham acesso às notícias ou assuntos calados pela censura aos meios de comunicação, principalmente o escrito, que deu origem ao romance reportagem.

Perseguindo tal característica autoral, a preocupação nesta análise consiste em observar como se articularam os dados históricos na construção do macrotexto ficcional, considerando que a ancoragem histórica cumpriu dupla função: ao mesmo tempo que serve de pano de fundo para a trama engendrada em torno do protagonista Alfredo/Pedro, serve também para revelar o grau de opressão e repressão impostos à sociedade, frutos do sistema autoritário daqueles anos.

Em *Os guaianás*, a História cumpre essa função, entre outras, pois ela perpassa a ficção desde o primeiro até o último volume e está tão colada ao ficcional que o leitor percorre as várias instâncias conectando pontos e tentando encontrar encaixes para outros que vão surgindo. Tanto o narrador onisciente do primeiro romance quanto os tantos outros que completam a tetralogia projetam a História do Brasil (anos de 1960 e 1970) em sua composição, criando uma trama emaranhada na tessitura do discurso ficcional e factual, fazendo com que personagens fictícias dialoguem com personagens históricas, como por exemplo Maria e João Gomes, de *Plataforma vazia*, representantes dos retirantes do início dos anos de 1960; o protagonista Alfredo/Pedro, em seu envolvimento político, mais tarde, desiludido com o partido; e, sobretudo, as re-

ferências cronológicas citadas no início da primeira e da segunda partes de *Capela dos homens*, assim como no parágrafo que finaliza o livro:

E, pois, estávamos na vigésima quinta hora de março, 31, e já agora nem mais sei dizer a quantas horas lá estávamos. Fora tudo rápido demais...

Me desculpe o senhor o longo entrecho em que estive-mos ocupados. Fora o caso, talvez, de apenas lhe dizer que Alfredo chegara num domingo – o domingo no arraial com a missa e os bêbados, o leilão de praxe, alguma surpresa para o pai e amigos e, finalmente, aquela morte. Algo assim e só, num bilhete: “Prezado Senhor, venho comunicar-lhe que no terceiro domingo deste mês de março de 1964, seu personagem Alfredo aportou ao povoado de Capela dos Homens, terra dele, após ausência de longo curso...”

Aqui e assim, meu senhor. Num domingo, 31, o mês sendo março e o ano 64. Morria assim seu personagem. E era o dia sete de sua volta à terra; às raízes, como ele gostava de dizer. Morria, digo, porque sem dúvida é bem outro o homem que ressurgiu dele e agora habita com a memória do pai e o João do Vau, com os camaradas, o submundo insubmisso dos quintais de Capela dos Homens.

ass.) Pedro GUAIANÃ

MAIO de 1964

(BARRETO, 1986: 189, 311, 548)

As referências às datas introduzem um relato marcadamente factual em que à história do país se funde a história da vila Capela dos Homens e seus habitantes. O texto pode ser interpretado como uma atitude idealista e crítica, ou seja, uma manifestação contrária e questionadora do contexto histórico-social do país, com o qual o autor se nega a compactuar. É daí que surge a necessidade de historiar a realidade extraficcional com o propósito de que os romances se construam como produtores daquele tempo histórico. Conclui-se, então, que a leitura dessas informações sutis dos fatos liga o leitor da historicidade imprimida às narrativas.

Quanto à criação das personagens, é importante voltar aos estudos de Antonio Candido sobre a personagem no romance. Para o crítico, a personagem como ser fictício é uma criação fantasiosa, porém tem que transmitir a impressão de um ser possível de existir na realidade (CANDIDO, 1992). Candido considera que, apesar das diferenças entre ser vivo (pessoa) e ser da ficção (personagem), separar uma da outra não é tarefa fácil, porque uma personagem nunca surge do nada, por mais remoto que seja, sempre há um ponto de contato com a vida real. Mesmo admitindo que existem personagens apenas frutos da imaginação, garante que boa parte delas são mesmo moldadas a partir da observação dos seus criadores, das pessoas que o circundam.

O militante político, os retirantes e demais personagens são criações ficcionais em *Os guaianás*, mas foram observadas a partir de uma realidade extratextual, recriadas a partir de um modelo histórico preexistente, tornando-se, pois, representativos da História por meio da habilidade do autor/narrador em conferir verossimilhança aos fatos narrados. As personagens, assim como os fatos utilizados por Benito, assumem o plano ficcional como criações imaginárias. O critério de seleção, corte e elaboração apresenta-se como sendo tudo ficção. Esses planos ficcionais (histórico-político-social) mostram vários pontos de contato, principalmente através da organização da luta armada, com o fato histórico mediado pela ficção.

Tanto o protagonista e herói Alfredo/Pedro como as demais personagens são seres de papel, criações imaginárias, e formam uma ponte dialógica entre os planos ficcionais e históricos montados por Benito. E todas, mesmo sendo frutos da criação do autor, podem ser compreendidas como uma espécie de representação de parte da população brasileira. Embora não tenham sido construídas a partir de documentos históricos, tornam-se tão verossímeis que induz o leitor a acreditar em sua existência fora do texto.

Ao utilizar a expressão “criações imaginárias” como prática literária e que resulta no texto literário, torna-se necessário lembrar *Aula*, de Roland Barthes em que afirma o seguinte:

... [entendo] por literatura não o corpo de uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visto portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes, que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto

(BARTHES, 1978: 17)

Assim sendo, todas as personagens imaginárias são frutos da escritura, mas possuem características passíveis de existência nas décadas de 1960 e 1970, recriadas na tetralogia em meio à turbulência política e social que traumatizou a sociedade, e marcam profundamente a memória de todos. Essa projeção realiza a presentificação do passado através da ficcionalização dos acontecimentos ocorridos naqueles anos, mexe com o imaginário coletivo nacional deixando dobras na História oficial revisitada, permitindo uma releitura e a reinterpretação desses fatos.

A obra apresenta uma variedade de narradores que tornam-se responsáveis por abrir esse veio histórico que deixa descoberta a possibilidade de repensar a história contada nos romances, como contraponto com a realidade do leitor. É através deles, e do papel que cada um desempenha, que podemos pensar no entrelaçamento de duas narrativas, uma ficcional e outra histórica. E quando essas narrativas se entrecruzam, algo novo vai saindo das margens da História oficial até então representada. O que não foi possível dizer se evidencia para uma leitura da história que se ouviu em qualquer lugar, por qualquer um, e foi registrada na tetralogia pelas múltiplas vozes que ecoam dos lábios dos oprimidos e dos vencidos. O resultado é um macrotexto ficcional amalgamado em fatos históricos. Apurada essa amálgama, o que sobra é um enredo bem urdido com as teias do material humano real, mas representado pela ficção.

Contudo, vale ressaltar que a representação da realidade se faz de forma clara, pois o autor se detém nos mínimos detalhes da vida íntima de suas personagens, descrevendo seus desejos, ações e pensamentos mais íntimos, fotografando cada espaço de suas vidas de uma forma pormenorizadamente realista, causando a impressão no leitor de que o que está sendo narrado é a nossa verdade cotidiana, o nosso mundo real imediato.

Assim, é possível perceber que os romances de Benito Barreto foram construídos como estrutura significante, cujos traços da realidade se tornaram indispensáveis e determinantes na apreensão do sentido social e político do texto. A realidade brasileira contemporânea foi tratada nos enredos de forma intencional, tentando compreender, embora sem aceitar, os desmandos do poder instaurado desde as suas origens.

Poder/micropoder/degradação das relações sociais

A leitura de *Os guaianãs* permite também estabelecer uma visão panorâmica acerca da temática do poder, uma vez que, numa investigação mais próxima, a obra visa representar e ao mesmo tempo desmascarar determinado modo de vida, através da fusão de fatos político-histórico-sociais, que são elementos formadores da estrutura narrativa barretiana.

Ao tomar conhecimento da produção literária de Benito, foi possível perceber que a exploração da abordagem de processos sociais é recorrente no seu universo temático, sendo que, nos romances aqui analisados, tal questionamento surge com maior intensidade, configurando o cenário social nas décadas de 1960 e 1970.

Tanto na realidade quanto na ficção, é indispensável a consciência dos mecanismos sociais e das profundezas das relações humanas, assim como o produto destas no andamento do cotidiano e da vida. Nesse momento, o foco incidirá sobre dimensões importantes do texto, através de algumas personagens e dos segmentos sociais dos quais fazem parte, com a intenção de abordar a condição humana, uma vez que esta condição compreende um desdobramento de situações específicas e um conjunto de circunstâncias diretamente resultante da presença viva de um ou de outro foco de poder. O conceito de poder aqui aplicado está ali-

cerçado nas teorias de Michel Foucault, expresso na *Microfísica do poder*, e de outros que, de uma forma ou de outra, abordam tal temática.

Michel Foucault iniciou seus estudos acerca desse assunto com o intuito de explicar a produção de diversos saberes como o corpo, a sexualidade, o Estado, a psiquiatria, a medicina entre outros, relacionando-os ao poder nas sociedades capitalistas. Para ele, o poder serviria de análise capaz de explicar o porquê dos saberes, suas existências e transformações, situando-os ora como peças de relações de poder, ora como um dispositivo político. Em suas observações, o filósofo não considera o poder como uma realidade que possua uma natureza ou como uma essência que ele procuraria definir por suas características universais. Não existe uma teoria geral do poder, mas formas mistas e em constantes mutações. Dessa maneira, depreende-se dos estudos que o poder é uma prática social e, como tal, constituída historicamente.

O que aparece como evidente é a existência de formas de exercício de poder diferentes do Estado, a ele articuladas de maneiras variadas e que são indispensáveis inclusive a sua sustentação e atuação eficaz. (...) O importante é que as análises indicaram claramente que os poderes periféricos e moleculares não foram confiscados e absorvidos pelo aparelho do Estado. Não são necessariamente criados pelo Estado, nem nasceram fora dele, foram inevitavelmente reduzidos a uma forma ou manifestação do aparelho central. Os poderes se exercem em níveis variados e em pontos diferentes da rede social e nesse complexo os micropoderes existem integrados ou não ao Estado...

(FOUCAULT, 1981: XI- XII)

Em seus estudos, Michel Foucault tem como objetivo mostrar que as relações de poder se encontram às vezes em lugares recônditos do corpo social (igreja, família e justiça). Suas análises permitem encontrar não só o que há de mais escondido nas relações de poder, mas, principalmente, apreendê-las em suas formas estatais, infra-estatais ou para-estatais. Ele procura esclarecer que poder não significa um conjunto de instituições e aparelhos que garantem a sujeição dos cidadãos em um Estado determi-

nado. Foucault não entende o poder como modo de sujeição que, por oposição à violência, tenha forma de regra, ou como um sistema geral de dominação exercida por um elemento ou grupo sobre o outro, cujos efeitos, por derivações sucessivas, atravessariam o corpo social inteiro. A soberania do Estado, a forma da lei ou a unidade global de uma dominação não devem ser postuladas por uma análise de poder, pois, como dados iniciais, são apenas suas formas terminais. Para o filósofo francês, o poder não é uma instituição, nem uma estrutura, nem uma potência de que alguns sejam dotados; é, sim, o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada. O poder funciona e se exerce em rede e como tal deve ser analisado como algo em circulação, e que só funciona em cadeia. A rede de poder possui uma forma piramidal. E, de acordo com Michel Foucault, o poder deve ser compreendido

primeiro como a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização, o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação de leis, nas hegemonias sociais (...) O poder está em toda parte; não porque englobe tudo, e, sim, porque provém de todos os lugares

(FOUCAULT, 1997: 88-89)

Contudo, percebe-se que, ao estabelecer um nível macro e micro do exercício do poder, a intenção de Foucault era a de perceber a existência deste, além de clarear as características de relações de poder que se diferenciam do Estado e seus aparelhos.

Ora, a narrativa de *Os guaianãs* se desenvolve a partir da configuração de certo contexto histórico – anos de 1960 e 1970 – mas, paralelamente a isso, na composição do texto ficcional, encontram-se elementos externos – social, cultural, ideológico – que passam a ser internos, ade-

quando-se de forma satisfatória ao corpo da ficção. Tal fato provoca um redimensionamento da História e do ser humano naquele período, pois a obra de Barreto pode ser entendida como um texto crítico da História nacional, que extrapola o terreno da simples denúncia e estabelece um questionamento acerca da condição humana. Nesse aspecto, através da construção imaginária, entendemos que ela alcança também um nívelropológico.

O enredo dos romances apresenta desde o início situações de conflitos entre o homem e a sociedade, que vão se evidenciando paulatinamente, à medida que a narrativa denuncia as verdadeiras motivações que impulsionam os seres e fazem girar as engrenagens da sociedade e do poder. A partir daí, as relações de dominação que se estabelecem em praticamente todos os níveis, através das relações interpessoais, desvendam as dissimulações do poder. O texto, além de problematizar e redimensionar o momento histórico, instaura uma visão do homem, da sociedade e do Estado, assim como a rede de relações no tempo, no espaço, e a consequente condição humana daquele momento. Os vínculos que se estabelecem pela interação desses três elementos (homem, sociedade e Estado) estão alicerçados no exercício do poder, produzindo relações arbitrárias e gerando degradação e desmantelamento social.

Michel Foucault esclarece que o poder do Estado não é o que engendra todas as relações sociais, porém, por se encontrar no ápice de um sistema de forma piramidal, pode articular-se ou não com formas diversificadas de micropoderes. No enredo de *Os guaianês*, é visível a integração do poder do Estado com alguns micropoderes. E, não bastasse o “sistema” vigente utilizar do poder para oprimir e reprimir, havia os microssistemas como a igreja, a família e a justiça – supostamente segmentos agregadores e geradores da paz e da segurança social – que também fizeram uso do “poder” de que se julgavam detentores para violentar e desagregar aqueles que, naquele momento, se encontravam sob suas tutelas. Mediante os padrões culturais da época, esse é um tipo de poder e de violência legalizada (FOUCAULT, 1981). Nesse sentido, o caráter simbólico da narrativa se faz presente, pois, de acordo com Antonio Candido (2008), em literatura o social é simbólico na medida em que representa e desmascara um comportamento vigente.

No excerto a seguir, é possível constatar as marcas desse tipo de utilização do poder e os conseqüentes aniquilamentos das relações sociais. Em vários momentos do cotidiano pode subjazer manifestações de um foco de poder:

À porta da casa paroquial o sacristão mantinha-se como uma interrogação plantada ao pé do padre, uma interrogação certamente obtusa, algo enervante, razão porque o vigário achou necessário frisar com mais energia o que já lhe havia dito.

– Um monstro, Venâncio, é o que é. Conheço bem a crônica desse tipo. Quando estudante não houve colégio que o agüentasse e já tem alguns processos na polícia.

– Polícia? e por quê, padre?

– Você sempre fora do mundo, meu caro Venâncio. Então não sabe que o filho do Sílvio é comunista?

– Comu – quê?

– Incendiário-ateu-sem-Deus! Comunista (...) Assim fora como ele havia conseguido transformar o filho de Sílvio Nunes numa espécie de desordeiro nato aos olhos da população de Capela dos Homens. Ultimamente, já não era necessário que a imprensa mencionasse o nome de Alfredo, o que, de resto, ocorreu poucas vezes; se se falasse de protesto e lutas, aqui ou onde quer que fosse, o bom vigário achava jeito de descobrir dentro daquilo, perto ou por detrás daquilo, e sempre, a figura diabólica desse contra quem ele vinha reunindo, metodicamente, e agora iria endereçar, o ódio dos fiéis

(BARRETO, 1986: 226-227)

O autor sugere que muitas vezes uma simples escolha pessoal – a preferência política do protagonista Alfredo – pode se transformar em causa de desarmonia social, revelando a verdadeira situação dos indivíduos que, na maioria das vezes, são vítimas de um processo repressor. Ao apontar o caráter, sobretudo subjetivo, da opressão que envolve o processo individual de conscientização, o texto de Benito estabelece

analogias entre as relações interpessoais e a organização política. Um apelo implícito da obra é o de repensar e resgatar a identidade de cada ser humano, a partir de uma concepção aberta, onde cada um não tenha que se adaptar a padrões instituídos, e que as diferenças não se traduzem em relação de poder, visando a submissão, usando a coerção e promovendo resistência.

As relações das personagens de *Os guaianãs*, na maioria das vezes, se pautam por duas vertentes – dominação e submissão – constantemente entrelaçadas a alguma forma de poder. E as formas mais generosas de relacionamento, que deviam ser naturais entre indivíduos, degradam-se pela violência. A legitimação do poder no texto revela que a violência transparece como uma dimensão primordial do ser humano:

Nair pusera a gaiola sobre a mesa da sala de jantar e debruçada monologava, a olhar os seus canários. O padre pegou duma cadeira, levou para junto dela. Assentou-se, abraçou-a pela cintura e deitou a cabeça no dorso macio da mulher. (...) O padre acariciava-a docemente. (...) Na sala, porém, só o movimento daquela mão amante em sua carne, só o rumor profundo daquele mistério. Padre Donato forçou-a de leve, pô-la no colo como uma menina, ninando-a, a olhar-lhe os seios pequeninos.

– Me dá seus olhos, filha. (...)

– Posso olhar o senhor, eu posso ver?

– Pode, meu bem, Eu já te disse que pode. (...)

– Senhor disse que qualquer um pode fazer consoante todas as vontades?

– Disse.

– Faz mal não? Posso dizer?

– Pode.

Ela fitou-o de perto, confidenciou-o:

– Acho que eu ia gostar também demais do Pedro. De *seo* Pedro Marzagão. Acho que eu queria ele... Pode?

– Pra fazer amor?!

Ela fez aquele mesmo ar de menina insegura, abriu um pouco mais os olhos e mordiscou a mão. Sua cabeça respondia afirmativamente.

– Pra amor sim.

Padre Donato empurrou-a com violência e, brusco, levantou-se recompondo-se:

– Então, hem? Um padre e um negro, hem? Que espécie de santa, meu Deus! Santo sou eu, puxa vida! Pelo menos não tenho lá tantas ambições.

Entretanto, exaurida a cólera, uma lascívia sem limites apossara-se do padre. (...)

– Ah, meu animalzinho, minha fêmea – exclamava, caminhando para ela. Nair tentou escapar-lhe, instintivamente, ainda tomada pelo medo; ele alcançou-a na cozinha. Derrubou-a ali e possuiu-a, sorvendo o cheiro bom do chão batido

(BARRETO, 1986: 401-402)

Como se pode ver, a crítica social implícita na narrativa é contundente. Que controle podem ter sobre os próprios destinos, se uma parcela dos indivíduos que viviam naquele momento sequer se davam conta da sua falta de conhecimento? O enfoque sobre os subterrâneos do sistema político, social e cultural, no universo temático do texto, revela os mecanismos de violência atuando em todas as relações sociais nos mais profundos níveis, impondo às personagens uma conseqüente condição humana aviltada.

Assim, é possível perceber que a violência, nas diversificadas formas de se manifestar, reflete-se em todos os elos da cadeia social. Partindo do princípio de que as relações interpessoais apresentam-se em maior ou menor grau pelo exercício do poder, e que, por esse motivo, são mais ou menos problemáticas e conflitantes, Benito Barreto, em suas narrativas, aproxima o micro do macrocosmo, que, por analogia, desvenda as identidades existenciais.

Para concluir, é possível observar que o fascínio diante do passado tem sido resgatado por memórias coletivas ou individuais e pela consciência cada vez de se resguardá-lo. A volta a esse passado ou a retomada

da História se faz não só para reconstruí-la, mas para recuperá-la como acervo cultural. Dessa forma, após essas análises, tendemos a acreditar que Benito Barreto, através de sua literatura, imortalizou fatos importantes da História do Brasil, resguardando-os do esquecimento. O discurso literário se fortalece a partir de um caráter de “verdade” que somente aquele que o viveu pode contar uma história e trocar experiências.

Referências bibliográficas

- BARRETO, Benito. *Os guaianãs*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
V. 1 – conteúdo – *Plataforma vazia e Capela dos homens*.
_____. *Mutirão para matar*. Belo Horizonte: Interlivros, 1974.
_____. *Caféia*. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.
- RICCIARDI, Giovanni (Org.). *Entrevista com escritores mineiros*. Ouro Preto: UFOP, 2008.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRS, 2002.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Érico Veríssimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1974.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Introdução e revisão técnica Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1981.
_____. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1997. v. 1.
- GUINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra S.A., 1976.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegoria. A literatura brasileira pós-64.
In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.11-23.

ECOS DE VOZES ARCAICAS EM *LAVOURA ARCAICA*

Marinês Andrea Kunz
Universidade Feevale

Arando o terreno teórico

M. Bakhtin, em *Questões de Literatura e de Estética*, afirma que «um significado isolado é uma *contradictio in adjecto*» (Bakhtin, 1988: 16). Assim, para adquirir sentido, todo enunciado necessita ser compreendido em sua inserção na cultura que abrange as artes, a ciência, a história, a filosofia, o direito, a religião, a ética, sendo abarcada, na perspectiva do Círculo de Bakhtin (Faraco, 2009), pelo termo ideologia.

Eivada de um caráter axiológico, toda manifestação cultural é ideológica. Na teoria bakhtiniana, o adjetivo ideológico expressa a não neutralidade, ou seja, pressupõe um ponto de vista avaliativo, um posicionamento social valorativo. E, como tudo que carrega significado é ideológico, constitui-se em signo. «A realidade dos fenômenos ideológicos é a realidade objetiva dos signos sociais. [...] A consciência individual não é o arquiteto dessa superestrutura ideológica, mas apenas um inquilino do edifício social dos signos ideológicos.» (Bakhtin, 2006: 36). Não sendo a criadora dessa perspectiva social do signo, a consciência individual vale-se da função semiótica, que pressupõe a dimensão social.

Nesse sentido, a palavra, como signo, é perpassada pelo social e pelo histórico e, portanto, uma vez colocada em uso, é fruto do terreno interindividual e não apenas da consciência individual. Os signos surgem, pois, das relações sociais, entre seres organizados socialmente. Portanto, sendo social, todo enunciado prevê o outro, com o qual dialoga.

Enquanto produto da interação social, o signo, mesmo na consciência individual, é caracterizado pela dimensão sócio-histórica, de modo que essa consciência é também um fato ideológico. Nesse sentido, o sujeito só tem acesso ao mundo, à realidade, por meio da linguagem, do signo, da semiotização da realidade. Logo, o sujeito constitui-se por meio do outro, presente na dimensão social do signo.

As coisas mesmas, às quais as palavras se referem, já vêm revestidas de significados. Assim,

Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica. [...] Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. Tudo o que é ideológico possui um valor semiótico.

(Bakhtin, 2006: 33)

O sujeito, então, ao refratar a realidade, interpreta-a, a partir de um contexto sócio-histórico-cultural. São possíveis, portanto, tantas refrações quantas forem as interpretações oriundas da heterogeneidade do humano, e, por conseguinte, da cultura, com suas contradições e seus conflitos. O mundo não é transparente e límpido, mas opaco, em virtude desses revestimentos ideológicos, possibilitados pela refração, pela interpretação.

É nesse sentido que o signo é a arena de conflito de classes (de valores, crenças, perspectivas culturais), já que os sentidos dos signos não são unívocos, mas expressam essa multiplicidade interpretativa, refratária, sendo, assim, plurívocos, ou multissêmicos. A partir disso, na continuidade histórica, a cultura, em sua complexidade, característica de cada grupo humano, permite a expressão de diferentes perspectivas valorativas, ideológicas. Em outras palavras, permite a audibilidade de diferentes vozes, as quais expressam verdades múltiplas.

Disso decorre que, no mesmo material semiótico, podem conviver diferentes vozes, distintas avaliações e interpretações. É do ato enunciativo, resultante de uma voz social, histórica e culturalmente marcada,

bem como das próprias respostas que lhe são conferidas, que depende a significação. Esse aspecto plurívoco do signo é denominado dialogismo, o qual permite a recorrência dos sentidos e a criação de novos sentidos pelos quais os signos foram, em algum momento, recobertos, em um jogo infinito de vozes sociais, com distintas forças e formas de poder.

No sentido desse diálogo, todo enunciado traz, em sua gênese, enunciados que o antecederam, o que se constitui pela compreensão responsiva ativa, na dimensão dialógica, pressuposto para a construção de significados. De um lado, o locutor não é, pois, aquele que irrompe o silêncio pela primeira vez com seu enunciado, visto que «cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados» (Bakhtin, 2000: 291). De outro, no enunciado também se encontra a resposta, para a qual ele já se orienta.

Considerar o enunciado a despeito de sua inserção cultural - leia-se contexto sócio-histórico-cultural, a partir do qual se inscrevem, na trama textual, suas potencialidades significativas, a serem reconhecidas pelo receptor - equivale a uma visão mutiladora, que extirpa o outro. Constituindo-se como resposta, o enunciado está prenhe do outro; provém de alguém e se dirige a alguém - não necessariamente um destinatário nomeado, mas a um supradestinatário.

Assim, de um lado, uma obra é um todo completo, uma unidade diferenciada, que se relaciona com outras obras às quais responde e com as que lhe responderão. De outro, é povoada de vozes sociais, histórica e culturalmente situadas, que podem ser mais ou menos visíveis, com fronteiras mais ou menos nítidas.

As palavras dessas vozes podem povoar o enunciado sem que o sujeito as perceba como sendo de outrem, sem lhe conferir a devida alteridade. Na outra via, há vozes citadas pelo sujeito de forma bivocalizada, ou seja, permanecendo marcadamente “de outrem”. Estas são incorporadas ao enunciado e recebem novo tratamento, como sua aceitação ou sua rejeição, podendo, pois, ser parodiadas, ironizadas, polemizadas, etc. «O narrador pode deliberadamente apagar as fronteiras do discurso citado, a fim de colori-lo com as suas entonações, o seu humor, a sua ironia, o seu ódio, com o seu encantamento ou o seu desprezo» (Bakhtin, 2006: 157).

Em *Estética da criação verbal*, Bakhtin (2000: 314) explica essa questão:

Nossa fala, isto é, nossos enunciados (que incluem as obras literárias), estão repletos de palavras dos outros, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado. As palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos.

A partir dessa perspectiva, analisa-se o romance e sua versão fílmica *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho, respectivamente, fazendo ressoar os ecos das vozes arcaicas que o habitam.

Revolvendo a lavoura

O romance *Lavoura Arcaica* foi escrito por Raduan Nassar, que é filho de imigrantes libaneses e nasceu em Pindorama, São Paulo, em 1920. No ano de 1970, escreveu *Um copo de cólera*, publicado em 1978, enquanto o romance *Lavoura Arcaica* foi publicado em 1975, obtendo logo o reconhecimento da crítica.

A intensidade de seus textos também despertou o interesse dos cineastas. Em 1995, foi lançado o filme *Um copo de cólera* e, em 2001, é apresentada ao público a versão fílmica de *Lavoura Arcaica*, dirigida por Luiz Fernando do Carvalho. A película foi amplamente premiada tanto em festivais nacionais como internacionais, tendo sido aprovada pela crítica.

Este romance memorialista consiste na história de André, que, com linguagem poética, rememora os fatos mais marcantes de sua vida, em duas partes, intituladas *A partida*, que abarca a infância, o convívio familiar e sua relação com a irmã, e *O retorno*, que conta sua recepção como filho que regressa. Contrariando sagrados preceitos religiosos e morais, o protagonista apaixona-se pela irmã Ana e expõe a fragilidade da união familiar, mantida pela pesada mão do patriarca. Isso está expresso em uma linguagem profusa e repleta de imagens que aparenta a prosa do poético. Segundo Alfredo Bosi, *Lavoura Arcaica* é um «romance intimis-

ta cujo trabalho formal levou a linguagem às fronteiras da prosa poética» (Bosi, 2004: 423).

Esse intenso fluxo discursivo é essencialmente dialógico, já que é perpassado por vozes sociais e por fragmentos de outros textos da cultura, da literatura, que constituem o sujeito memorialista, ora mais ora menos marcados. O romance é, assim, um mosaico discursivo em que convivem vozes literárias, a voz da tradição, da religião e da autoridade em conflito com a voz da rebeldia, da explosão da identidade do protagonista em oposição ao meio que o conformou. Essas duas vozes em conflito fazem ressoar ecos de tempos imemoriais, em especial o discurso bíblico, nos sermões em família.

No centro da narrativa, está, pois, André, o segundo filho homem da família, cujo nome significa viril e robusto e se constitui como signo do protagonista a anunciar seu destino. Ele opõe-se ao irmão mais velho, Pedro - nome de origem bíblica que significa pedra, rochedo e também converge para o sentido da narrativa, revelando dureza, equilíbrio, sustentação, ao passo que remete ao fundador da igreja cristã, o discípulo que negou Cristo três vezes. A escolha onomástica é, sobretudo, marcada por discursos anteriores, que vêm instituídos de tons valorativos que conformam a nova trama. Assim, a virilidade é traço sógnico de André, que não consegue refrear os desejos de seu corpo; ao passo que Pedro, ao lado do pai, faz jus à condição bíblica de primogênito, sendo o pilar da casa, sobre o qual repousa a co-responsabilidade de manter a família unida.

Essa oposição simbólica é habitada por ecos do fratricida Caim. André, como essa personagem bíblica, subverte regras ancestrais - não mata o irmão, mas consuma a relação incestuosa com sua irmã Ana. Interdição expressa na epígrafe - «Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs. (Alcorão - Surata IV, 23)» -, que, como discurso de outrem claramente citado, constitui-se na voz da religião, eivada de valores morais, destinados a reger a vida social.

Diante de tal falta, André deixa o lar paterno, como o filho pródigo, e passa a experimentar os prazeres mundanos. Na contramão da parábola bíblica, contudo, André não volta humilde e arrependido, mas disposto a sujeitar-se às normas pelo fato de não poder se despojar da tradição.

Esses discursos imemoriais de obediência e de caráter moral a serviço de uma visão axiológica conformam André, tal qual ensina Bakhtin, ou seja, apreendemos o mundo por meio da linguagem, de modo que a subjetividade do protagonista é fruto desse universo cultural.

Em franco diálogo com a parábola bíblica, o pai oferece uma festa, para comemorar o retorno do filho. André não consegue, entretanto, impedir o desfecho trágico quando o pai, ao ser informado pelo primogênito sobre o incesto, assassina Ana. Nessa perspectiva, o herói trágico ecoa em André, que, mesmo intentando evitar a tragédia no lar paterno, caminha para o inevitável: «estamos indo sempre para casa» (Nassar, 1989: 36).

O pai de André, patriarca fervoroso, guarda as leis da religião de modo inflexível, impondo à família rígido código ético e moral. À semelhança de Jesus e os apóstolos, à mesa de jantar, profere sermões, cujas palavras penetram todos os membros do grupo familiar: «você verá então que esses lençóis, até eles, como tudo em nossa casa, até esses panos tão bem lavados, alvos e dobrados, tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai» (Nassar, 1989: 43). O sujeito é, pois, perpassado por essas vozes, as quais moldam sua forma de ver o mundo, o que, contudo, pode ser contrariado, como o faz André.

Assim, as palavras do pai regem o convívio e a rotina familiar, marcada pela dedicação ao trabalho e pela disciplina, em detrimento do prazer. A rigidez dos preceitos morais advém de tempos imemoriais, assegurados pela tradição religiosa, cujo discurso (de outrem) se presentifica nos sermões paternos. O peso da tradição secular impregna a casa, os móveis, os ritos e os corpos, e é denunciado e contrariado por André.

A manutenção da tradição e a continuidade do grupo no tempo pressupõem a união da família, oriunda de tempos remotos e fundada na verdade: «é na memória do avô que dormem nossas raízes, nosso ancião que se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limpo, no ancião cujo asseio mineral do pensamento não se perturbava nunca com nossas convulsões» (Nassar, 1989: 60). Essa unidade é ameaçada pelo desgarrar de um dos membros, o qual deve ser trazido de volta, como a ovelha perdida, sob pena de desmoronar a casa, a célula da vida. A voz da parábola da ovelha perdida permeia, pois, o discurso romanesco, ditando a premência do resgate do ente familiar.

O discurso de outrem também é apresentado em um dos sermões do pai que narra a parábola do faminto, que tematiza a paciência, viga austera da ordem familiar. Esta é, na verdade, uma das histórias contadas por Sherazade, em *As mil e uma noites*, intitulada *A história do sexto irmão do barbeiro: Chacabac dos lábios fendidos*. A narração da parábola tinha como objetivo a resignação, o comportamento austero e a parcimônia dos filhos: «cultivada com zelo pelos *nossos ancestrais*, a paciência há de ser a primeira lei desta casa» (Nassar, 1989: 60. Grifo nosso).

André, contudo, sente-se como o faminto, aviltado em seus direitos, e argumenta que a paciência também os tem. Conhecedor do verdadeiro final da parábola, omitido por seu pai em função de seus objetivos catequizadores, André revela que o faminto, após aproveitar o jantar, mata o anfitrião. Em uma estrutura de *mise en abyme* (Dällenbach, 1991), ou seja, uma história segunda, dentro da primeira, a parábola reflete o cerne do problema narrativo, neste caso, a insurreição de André contra as proibições paternas, cuja verdade coloca em xeque, mediante o conhecimento do final da parábola. «Pedro, meu irmão, eram inconsistentes os sermões do pai» (Nassar, 1989: 48). A voz de André constitui uma força centrífuga por instaurar novos sentido, em dissonância com a voz paterna.

A tragicidade do herói reside no fato de ele ter consciência dos meandros das relações familiares e na necessidade de superar o silenciamento e a negação do corpo. André sabe que a assepsia, a ordem e a disciplina escondem as máculas, os corpos e os fluidos da família, sendo o único a romper o silêncio e a expor o interdito. Tal qual o herói trágico, tenta fugir ao destino, mas não tem êxito, uma vez que os discursos da tradição e da religião marcaram-no, formando sua subjetividade, sendo-lhe, por isso, impossível a redenção.

Impregnado da palavra do pai, André retoma o discurso sobre a verdade como a base da família. Em seu desespero e sua revolta, expõe a verdade da família, dividida, como uma árvore, em dois ramos: o da direita, onde está o primogênito e três irmãs; o da esquerda, onde se encontram a mãe, fonte da sua passionalidade, Ana, Lula, o irmão mais novo, e ele, André, membro da confraria dos enfeitados, descendentes de Caim. O ramo da direita, capitaneado por Pedro, mantém a tradição

e segue os preceitos morais, enquanto o da esquerda, por influência da mãe, simboliza as paixões irrefreadas. A mãe, com seu amor, faz desabrochar a virulência do corpo, como o fizeram mães de tempos imemoriais.

Enfatizando a noção de corporeidade e o desespero dos sentidos, André se coloca metaforicamente próximo à natureza, ao estado puro, como se fosse composto pelas forças atávicas do vegetal e do animal. Indistinta parte do natural, tornado corpo em febre, André se opõe à perspectiva espiritual, pregada pelo pai, a partir da religião e da tradição judaico-cristã. Em um arremedo das palavras de Jesus, perpassado por um verso de Walt Whitman, é sobre seu corpo que funda sua igreja – igreja tão antiga como o sol e como a face interdita da ancestralidade familiar.

Paralelamente à casa paterna, a antiga casa da família, com suas madeiras centenárias, representa essa ancestralidade e é símbolo das paixões e do corpo, por isso tornada cenário do incesto. A espacialidade do romance se reveste, pois, de simbolismo, no sentido para o qual aponta Gaston Bachelard (2000: 25):

Os verdadeiros bem-estares têm um passado. [...] E o devaneio se aprofunda de tal modo que, para o sonhador do lar, um âmbito imemorial se abre para além da mais antiga memória. A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na sequência de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança.

A casa é, nessa perspectiva, o espaço em que as vozes do passado se materializam e se presentificam simbolicamente, trazendo à tona histórias na “senda atávica”. André e Ana estão impregnados da silenciosa e íntima história da humanidade.

A relação incestuosa é anunciada nas epígrafes que abrem as duas partes da história: «Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?» e a citação do Alcorão, já mencionada. A primeira citação é a voz que revela a paixão já presente na infância, como dada, inevitável e natural, em contraposição à voz da religião que interdita essa paixão em relação às mulheres da família. As epí-

grafes representam as vozes em conflito - a dualidade entre o corpo e o espírito.

A irmã Ana, ramo do mesmo galho da árvore da família e objeto de desejo de André, desperta a paixão irrefreada do irmão. Ana trazia o estigma de uma cicatriz, iniciada com a mãe carinhosa. Ela é igualmente marcada pelo destino, como o irmão - herói que se assemelha a Édipo, o incestuoso, o qual também não consegue fugir a seu destino. André, contudo, não consuma a relação com a mãe, mas com a irmã.

É a consciência da gravidade da situação que estabelece o trágico, é a dor de saber-se. Por isso, exila-se e parte de sua casa natal. André afirma que ambos, ele próprio e Ana, são vítimas da ordem impingida pelo pai, o qual não tem consciência da «pedra amorfa que ele não sabia tão modelável nas mãos de cada um» (Nassar, 1989: 44). O entendimento de André subverte as palavras do patriarca, segundo o qual a união da família e a casa deveriam bastar aos seus membros, mas para o protagonista, bastavam-lhe a casa e a família, impregnadas em Ana. Justamente por ser simbolicamente recoberto pelas forças atávicas, é que esse espaço lhes bastava.

A sensualidade da irmã é evidenciada em sua dança nas festas da família, em duas ocasiões. Na primeira, é a dança de uma menina, embora já cheia de encantos. Na segunda, transformada pela experiência do incesto e da culpa, é a dança de mulher ferida, que usa os prêmios, concedidos pelas mulheres com quem André esteve, roubados ao irmão. Essa irmã/filha-mulher representa o mal, a insubordinação e a vergonha cuja raiz precisa ser extirpada, pagando com a vida o prazer decorrente do pecado do incesto, sob os balidos estrangulados dos irmãos espectadores. Seu destino trágico retoma o destino de incontáveis mulheres ao longo da história da humanidade, as quais tiveram suas vidas ceifadas por terem transgredido as regras – seguindo a tradição judaico-cristã, que vê em Eva a grande culpada do pecado original. A narrativa estabelece, assim, estreito diálogo com essa tradição histórico-cultural, em atitude responsiva e reflexiva.

ANDré e ANa, irmãos semelhantes na grafia dos nomes, semelhantes no destino, semeiam a lavoura arcaica... «nós éramos de terra, e que tudo o que havia em nós só germinaria em um com a água que viesse do

outro, o suor de um pelo suor do outro» (Nassar, 1989: 115). São porta-vozes da história, da cultura e da tradição - e da subversão a essa mesma tradição, constituindo uma voz centrífuga, que engendra novos sentidos em relação à ordem estabelecida. As marcas dialógicas em sua concepção sógnica como personagens refratam e refletem essa cultura, questionando-a e relativizando verdades instituídas. Assim, no material semiótico da narrativa, convivem vozes distintas e, por vezes, contraditórias, revelando as lutas de diferentes concepções morais e culturais, conforme ensina Bakhtin.

A lavoura fílmica

A narrativa fílmica, ao contrário do que se poderia imaginar, em sua relação dialógica com a narrativa literária, não se furta à profusão da linguagem verbal repleta de imagens e emprega-a para re-criar, justamente, esse efeito de sentido, o desespero e a angústia do protagonista, que tratam a gravidade da tragédia familiar. As personagens fílmicas repetem, com muita fidelidade, trechos do texto literário, o que, entretanto, não é cansativo, mas intenso. Com o intuito de convergir para a profusão do texto literário, o enunciador fílmico, valendo-se recorrentemente do recurso do *close-up*, cria uma poética visual, em que são destacados elementos vitais ao sentido da narrativa. Enquanto o verbal é a voz do narrador – que provém de dentro para fora -, a imagem parece penetrar de fora para dentro, reforçando e enfatizando o sentido da palavra.

Diante do conflito de André entre a atávica força virulenta da paixão e a também atávica obediência aos preceitos religiosos e aos ritos da tradição, expressos no trecho: «tranquei ali, entre as páginas de um misal, minha libido mais escura» (Nassar, 1989: 93), Ana torna-o completo, repleto - «só de pensar, Ana, minha taça já transborda» (Nassar, 1989: 129) -, completude expressa pela retomada do Salmo 23.

O conflito do herói, denominado por ele de geometria barroca do destino, é representado, na narrativa fílmica, pelo diálogo com a estética desse período – o Barroco. Segundo A. Hauser (2000: 447), na concepção artística do barroco, os incidentes representados parecem ter sido entreouvados por acaso e observados em segredo, daí a iluminação artifi-

cial e focada apenas em determinados elementos que vão do simples para o complexo, do óbvio ao escondido e velado.

Instaurando a dualidade e o conflito pelo jogo de claro e escuro, o enunciador fílmico retoma a pintura, principalmente a de Rembrandt, que retratou justamente o regresso do filho pródigo – Figura 1. Hauser (2000: 494) afirma que, para o pintor holandês, a pintura expressava a subjetividade: «a sempre renovada forma de um “impressionismo” que converte em realidade a criação de tudo o que o olho capta e possui». O jogo de contrastes é constante na narrativa, como na Figuras 3, que mostra a família reunida para o jantar. Em um ambiente escuro, a claridade ilumina os rostos da mãe e dos filhos, ao passo que o pai, à cabeceira, é o centro – de autoridade, da tradição e da sabedoria – do núcleo familiar. O mesmo se dá nas Figuras 4 e 5, que apresentam André, primeiro na infância e depois na vida adulta, com parte do rosto iluminado e parte escura – o herói em conflito, representado pelos recursos imagéticos do cinema. Ideia retomada também na Figura 6, com o protagonista, em seu quarto, visualizado em oposição ao fundo mais claro.

Paralelamente, o recurso ao *close-up*¹ enfatiza a intimidade do sujeito, instaurado pela excessiva recorrência a esse recurso técnico. Portanto, em explícito diálogo com o quadro *O Filho Pródigo* (Figura 1), de Rembrandt, a narrativa fílmica ressignifica a parábola, mostrando André sendo abençoado pelo pai, quando de seu regresso ao lar – Figura 2. Imagem, predominantemente escura, revela André em sua dualidade, com metade do rosto na escuridão, invertendo o foco da pintura, em que o pai está de frente e o rosto do filho não é acessível ao espectador, prevalecendo a subjetividade do herói.

Outro exemplo da instauração da intimidade do sujeito por meio do *close-up* é a Figura 7, quando André está em seu quarto, na catedral do corpo, em momento de intimidade, revelada pela proximidade das tomadas e pelo recurso sonoro – o som do trem chegando à estação, em

¹ Ismail Xavier explica que o *close-up*, como «movimento em direção à intimidade, é visto como potência maior do cinema que, muito cedo, impressionou a todos pela sua capacidade de devastação das intenções ocultas, do pequeno gesto fora do alcance dos interlocutores, do movimento facial que trai um sentimento» (XAVIER, 1997: 372).

crescente – representação do estado anímico do protagonista, em situação de máximo prazer físico.

Por fim, resta mostrar o discurso citado, apresentado também na versão fílmica. A parábola do faminto é filmada em preto e branco, e os mesmos atores que atuam como André e o pai representam o anfitrião e o hóspede. Tal configuração explicita a estrutura em *mise en abyme*, já comentada e revela a parábola como discurso de outrem, tomada de empréstimo. A Figura 9 também remete a uma parábola, desta vez a da ovelha perdida. Sem maiores referências ao texto bíblico, a imagem mostra André em viagem de regresso ao lar, atrás de seu irmão mais velho, caminhando em sentido oposto às ovelhas. É possível inferir, a partir dessa oposição, que, na verdade, essa ovelha não pode ser resgatada, está perdida – como é de seu destino.

A narrativa fílmica estabelece rico diálogo com a literária, garantindo a fidelidade ao texto verbal e convergindo para o(s) sentido(s) nele construídos. A qualidade estética do discurso fílmico não está obviamente nessa fidelidade, mas no modo como concebe a re-criação da diegese na grande tela. Está no modo como se vale dos inúmeros *close-up*, na forma como as personagens repetem o discurso profuso da obra literária. Está na coragem de levar à tela esta história intimista que aborda o tema do incesto, com tratamento sensível e artístico.

Considerações finais

Lavoura arcaica, em ambas as expressões narrativas, é perpassada por infinitas vozes que fazem remissão à cultura, à literatura e à história da humanidade e que convivem em um mosaico de sentidos, para falar da dor e do desespero do protagonista, com seus conflitos e suas complexidades. Apresentam, cada uma seu modo, o embate de duas vozes de caráter axiológico – a voz da tradição e da religião em oposição à do sujeito que não se adapta às regras –, representando diferentes posicionamentos valorativos e distintos códigos de ética. Ambas são fruto da consciência interindividual, impregnada, portanto, pela consciência social, semeada em lavouras arcaicas.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. *Estética da criação verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor Distribuciones, 1991.
- FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo. As ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Aداuto. (Org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Anexo

Figura 1 – O Filho Pródigo, de Rembrandt

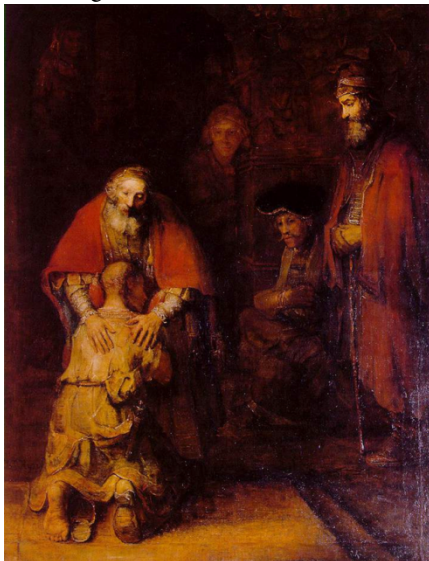


Figura 2 – André, o filho pródigo



Figura 3 – À mesa de jantar



Figura 4 – André menino



Figura 5 – André adulto



Figura 6 – O contraste



Figura 7 – *Close-up*

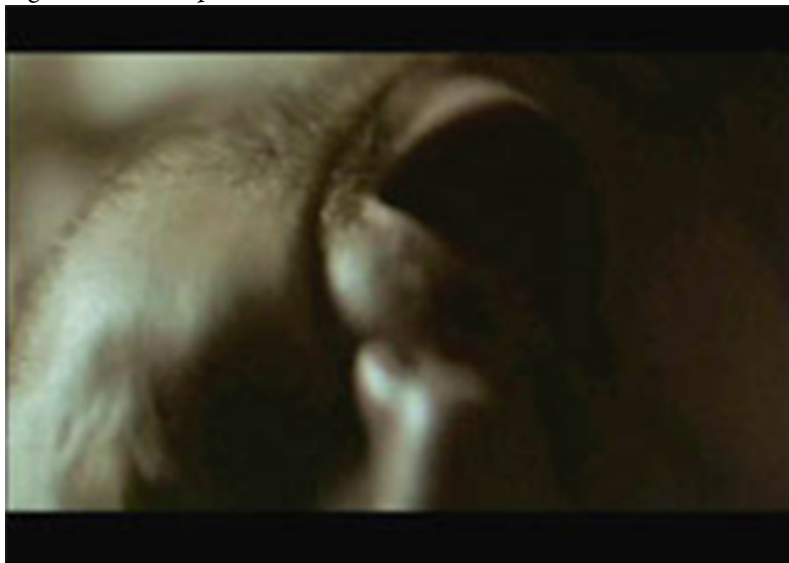


Figura 8 – O discurso citado



Figura 9 – A ovelha perdida



**TORRES DE BABEL E PONTES SOBRE RIOS:
MODESTO CARONE E A EXPERIÊNCIA DE TRADUZIR KAFKA**

Rita de Cássia Silva Dionísio¹
Universidade Estadual de Montes Claros
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais²

Nem sempre as figuras são discerníveis, mas através dos
fragmentos recomponho cenas de sonhos esquecidos.
Modesto Carone, “O ponto sensível”

A análise da produtividade dos textos conduz à investigação sobre as relações que esses estabelecem entre si, para verificar a presença de um texto em outro, através dos procedimentos de absorção das várias vozes – reflexões que, por conseguinte, conduzem, também, às análises sobre a tradução de uma obra, ao aparato crítico que a acompanha, aos dados da edição, entre outros aspectos.

No que concerne ao gênero da tradução, especialmente, Jakobson distingue três formas, quais sejam: 1) a intralingual, que interpreta signos linguísticos por meio de outros signos de uma mesma língua; 2) a interlingual, que interpreta signos linguísticos por meio de uma outra língua e a 3) tradução intersemiótica ou transmutação,

¹ Mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília – UnB. Professora do Departamento de Comunicação e Letras da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. Email: cassiadionisio@hotmail.com

² A participação neste evento conta com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG e da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes.

que interpreta signos linguísticos por meio de signos não-linguísticos (DERRIDA, 2006: 23).

A forma de tradução que interessa às ponderações propostas neste ensaio é a interlingual: verter o texto do alemão para o português – ou seja, a tradução “propriamente dita” (JAKOBSON apud DERRIDA, 2006: 23) – mais especialmente, a tradução das obras literárias do escritor Franz Kafka feita pelo escritor Modesto Carone, considerado o principal tradutor de Kafka no Brasil.

A obra do escritor tcheco Franz Kafka – especialmente os textos que compõem o livro *Narrativas do espólio*, que foram escritos entre 1914 e 1924 – é marcada por uma perspectiva angustiante, exemplificando a alienação a que os protagonistas estão sujeitos, quase sempre, sem qualquer possibilidade de mudança positiva em suas vidas.

A produção ficcional do escritor brasileiro Modesto Carone insere-se no complexo contexto histórico-social brasileiro da década de 1970, assinalado, também, pela coexistência das diversas modalidades narrativas e pelos desdobramentos de gêneros como o romance e o conto, que incorporam técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras, resultando em textos indefiníveis, como afirma Antonio Candido: “contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomensagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda sorte.” (CANDIDO, 1989: 209).

Considerado pela crítica como um dos melhores contistas brasileiros da contemporaneidade, Carone declara³ que a sua tarefa de ficcionista está completamente relacionada à sua atividade de tradutor e crítico literário e o conjunto da sua vida literária só se completa com as obras de Kafka, de quem teria assimilado a linguagem enxuta, burocrática, protocolar. Nessa perspectiva, o presente artigo examina as relações entre os dois autores, a partir da análise comparatista de textos ficcionais do livro *Por trás dos vidros* (Companhia das Letras, Brasil, 2007), de Modesto

³ Entrevista concedida a pesquisadora em 16 de abril de 2009, no Fran's Café Sumaré em São Paulo.

Carone, e do livro *Narrativas do espólio* (Companhia das Letras, Brasil, 2002), de Franz Kafka.

Deve-se ressaltar que investigar a relação entre a escrita de um autor com aqueles que o antecedem, portanto com a tradição, por certo, há muito, faz parte das maiores preocupações dos pesquisadores dos estudos literários. Ricardo Piglia, em *Memoria y tradición* (1991), afirma que, para um escritor, a memória é a tradição. Uma memória impessoal, feita de citações, de onde se falam todas as línguas, em que os fragmentos e os tons de outras línguas voltam como se fossem recordações pessoais, às vezes com mais nitidez que as recordações vividas. Para o escritor argentino, a tradição tem a estrutura de um sonho, restos perdidos que reaparecem, máscaras incertas que encerram rostos queridos e “escribir es un intento inútil de olvidar lo que está escrito”⁴. Piglia considera que as palavras não são propriedades privadas e, nesse sentido, a literatura é feita de roubos e lembranças, nunca de todo deliberados, nunca demasiadamente inocentes, e a tradição, seria, portanto, os resíduos do passado cristalizados que se filtram no presente. O escritor trabalharia no presente com os rastros de uma tradição perdida. “Todo es de todos, la palabra es colectiva y es anónima.”⁵ Assim, criar uma obra implica a passagem pelo que pertence ao outro, ou a todos, é a travessia do outro, é a relação com a alteridade. Nesta perspectiva, a criação pode, também, implicar a passagem pelo estrangeiro, pela língua do outro – ou pela tradução.

Octavio Paz, em *Traducción: literatura y literalidad* (1981) – livro em que expõe a tradução de quatro poemas para confirmar a sua hipótese, discutida no prefácio, de que a tradução, em particular da poesia, é também uma criação – afirma que aprender a falar é aprender a traduzir; quando um menino pergunta à sua mãe pelo significado desta ou daquela palavra, o que realmente lhe pede é que traduza para a sua linguagem o termo desconhecido.

Conforme Paz, existem variedades e heterogeneidades de civilizações e no interior de cada civilização renascem as diferenças: as línguas que nos servem para nos comunicarmos também nos encerram em uma

⁴ Escrever é uma tentativa inútil de esquecer o que está escrito. (Tradução livre.) PIGLIA, 1991, p. 60.

⁵ Tudo é de todos, a palavra é coletiva e anônima. (Tradução livre.) PIGLIA, 1991, p. 60.

malha invisível de sons e significados, de modo que as nações são prisioneiras das línguas que falam. Dentro de cada língua se reproduzem as divisões: épocas históricas, classes sociais, gerações. Assim também seriam as relações entre indivíduos isolados, que pertencem a uma mesma comunidade: cada um é um emparedado em seu próprio eu. Para o autor, tudo isso deveria constituir-se problemas para os tradutores, mas, ao contrário, traduz-se mais e mais. A razão desse paradoxo seria o seguinte: se, por um lado, a tradução suprime as diferenças entre uma língua e outra, por outro, revela-as mais plenamente: graças à tradução nos inteiramos de que nossos vizinhos falam e pensam de um modo distinto do nosso. Em um extremo, o mundo se nos apresenta como uma coleção de heterogeneidades; em outro, como uma superposição de textos, cada um ligeiramente distinto do anterior: traduções de traduções de traduções. Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Assim, nenhum texto é inteiramente original, porque a linguagem mesma, em sua essência, é já uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Mas este raciocínio poderia inverter-se sem perder a validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e, assim, constitui um texto único.

Octavio Paz argumenta que a tradução, em todos os casos, incluindo aqueles em que só é necessário traduzir o sentido, como nas obras de ciência, implica uma transformação do original. E essa transformação, para Paz, não é nem pode ser senão literária, porque todas as traduções são operações que se servem dos dois modos de expressão a que, segundo Roman Jakobson, reduzem-se todos os procedimentos literários: a metonímia e a metáfora. O texto original jamais reaparece – seria impossível – na outra língua. Não obstante, está presente sempre, porque a tradução, sem dizê-lo, menciona-o constantemente ou o converte em um objeto verbal que, ainda distinto, o reproduz: metonímia ou metáfora. Nas duas, a diferença das traduções explicativas e das paráfrases são formas rigorosas e que não estão reunidas com exatidão: a primeira é uma descrição indireta e, a segunda, uma equação verbal.

Octavio Paz afirma que traduzir “es muy difícil – no menos difícil que escribir textos más o menos originales – pero no es imposible”⁶. No que diz respeito à tradução poética, tratar-se-ia de uma operação análoga à criação poética, por exigir do tradutor uma competência específica própria à criação dos textos literários. A tradução e a criação seriam operações semelhantes e, em alguns casos, como os de Baudelaire e Ezra Pound, muitas vezes a tradução seria indistinta da criação. Haveria, também, uma interdependência entre criação e imitação, tradução e obra original.

Conforme Walter Benjamin, em *A tarefa do tradutor*, assim como as manifestações da vida estão no mais íntimo vínculo com o que vive, assim também a tradução procede do original, e o sucede, assinalando a sua renovação e atualização – a sua “pervivência”. Para Benjamin, mais do que meras mediações, as traduções nascem quando, em sua pervivência, uma obra alcança a época de sua glória. Nas traduções, a vida do original, em renovação constante, alcança um outro e mais extenso desdobramento (CASTELO BRANCO, 2008: 53).

Contudo, conforme Modesto Carone, em seu ensaio “Alguns comentários pessoais sobre a tradução literária”, a tradução encerra dificuldades em função das quais a poesia se perde e, declara o autor:

Todos nós estamos conscientes de que a matéria que a poesia organiza, nos seus momentos de maior felicidade, atinge um grau de condensação e complexidade na língua de partida que mesmo a tradução mais laboriosa e competente não consegue igualar na língua de chegada. Desse modo, não parece pessimismo ou exagero afirmar, como o faz o comparatista Henry Gifford – cujas formulações teóricas sucintas sustentam esse trabalho –, que a obra traduzida nunca pode ser mais que uma pintura a óleo reproduzida em preto e branco.

(CARONE, 2009: 107)

⁶ “[...] é muito difícil – não menos difícil que escrever textos mais ou menos originais – mas não é impossível. (PAZ, 1981, p. 12. Tradução livre da autora.)

Os estudos sobre a tradução, principalmente a partir dos anos 80, demonstram que não se traduz num vácuo temporal e cultural, no qual uma ideia formulada em uma língua pode ser automaticamente transposta para outra língua como se se tratasse de uma operação matemática de equivalências entre palavras mediadas por um dicionário (PAGANO, 2000: 14).

Haroldo de Campos, em seu singular e pertinente texto “Da tradução como criação e como crítica”, remete-se ao ensaísta Albercht Fabri (Alemanha) que, em artigo de 1958, escrevera sobre o problema da linguagem artística, desenvolvendo a tese de que “a essência da arte é tautologia”; as obras de arte são, não significam. No que diz respeito especialmente à linguagem literária, Fabri sustentara que o próprio desta é a “sentença absoluta”, aquela “que não tem outro conteúdo senão sua estrutura”, “a que não é outra coisa senão seu próprio instrumento”. Por essa razão, não se poderia traduzir uma obra de arte, pois “a tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra”. Assim, toda tradução seria crítica, considerando que não se poderia traduzir o que é linguagem em um texto, mas o que é não-linguagem (CAMPOS, 1992: 31-32).

Nessa perspectiva, a tradução é também uma criação, considerando que o tradutor – principalmente em se tratando de texto literário – necessita de habilidades e competências específicas para a tarefa complexa que desenvolve no processo tradutório, envolvendo, inclusive, a produção e a recepção de textos e a tomada de decisões na recriação de um texto em uma nova língua e cultura. Assim, a tradução – que exige engajamento, responsabilidade, pois que “tarefa” – teria como finalidade exprimir a relação mais íntima entre as línguas: restituir, em uma experiência pós-babélica, o sentido ao texto original, cujo elo ou obrigação da vida passa entre dois textos, duas produções, duas criações.

Dessa forma, compreende-se que a tarefa do tradutor, em um exercício consciente de seu trabalho, requer uma formação especializada e uma contínua qualificação, a fim de que o resultado seja, de fato, uma nova criação e assegure ao original a sua glória – para citar Benjamin.

A propósito da competência do tradutor, é interessante assinalar que o escritor e tradutor de Kafka, Modesto Carone, assegura que é evidente que o exemplo mais extremo e mais radical de passagem criativa da obra literária de

um idioma para outro é dado pela poesia, processo em que os riscos de empobrecimento involuntário do original são muito maiores do que na prosa. Todavia, de acordo com o autor, o que vale para a poesia vale também para a ficção exigente, descartando-se, com isso, “a prosa orientada para o consumo fácil e sem compromisso estético das histórias mastigadas dos best-sellers e afins” (CARONE, 2009: 107).

Em nota de *Torres de Babel*, sobre a tradução dessa obra de Jacques Derrida para o português, a tradutora Junia Barreto afirma:

Traduzir um texto que aborda e expõe os limites da tradução faz dessa obra um empreendimento bastante árduo, lembrando incessantemente ao tradutor sua incapacidade de reproduzir a *verdadeira* intenção do texto original. Seja na tentativa de transpor as particularidades da língua, seja no desejo de resgatar a estética do texto em outra língua ou, ainda, na esperança de não destruir as diversas possibilidades de descobrir a estrutura que se esconde na produção da escrita. Esperança e angústia diante do endividamento e da capacidade ou incapacidade de renovar o original, de permitir-lhe uma sobrevida.

(DERRIDA, 2006: 7)

A expressão “incapacidade de reproduzir a *verdadeira* intenção do texto original” suscita diferentes inquietações teóricas, especialmente se se pensar nas traduções dos textos literários, e pode se colocar ao lado da afirmativa do próprio Derrida de que a multiplicidade de idiomas limita não apenas uma tradução “verdadeira”, uma “entr’expressão” transparente e adequada, mas também uma ordem estrutural, uma coerência do *constructum* (DERRIDA, 2006: 12).

Nesta mesma direção, Modesto Carone afirma, no ensaio intitulado “Alguns comentários pessoais sobre a tradução literária” – anteriormente citado – que “as chamadas verdades da imaginação poética são intratáveis e quase nunca (ou pelo menos nem sempre) se deixam surpreender de uma vez pelo salto de criação de quem traduz, na medida em que costumam se entrincheirar justamente no que é intraduzível” (CARONE, 2009: 106).

A reflexão de Modesto Carone – no ensaio já referido – sobre as dificuldades encontradas na tradução de *A metamorfose*, de Kafka, é especialmente notável:

[...] uma tradução de Kafka que desconsidere o teor da sua linguagem de protocolo, incumbida no original de registrar, com a maior sem-cerimônia, os acontecimentos mais insólitos, pode transformar (ou metamorfosear) Kafka num escritor que ele não é nem nunca pretendeu ser, como por exemplo um autor fantástico *tout court*. Pois o fascínio e a novidade da escrita kafkiana derivam exatamente da colisão entre o pormenor realista, beneficiado pela posição recuada do narrador, e a fantasmagoria narrada, momento em que esta adquire, em termos ficcionais, a credibilidade do real. Mas até uma tradução mais sensível pode quebrar a cara (sic) em obstáculos quase intransponíveis. Para mencionar somente uma experiência pessoal, que talvez ilustre o que aqui se quer dizer, ao traduzir *A metamorfose* tive de enfrentar umas armadilhas logo na primeira frase⁷. [...] A primeira precaução tomada no trabalho foi incorporar ao texto a tradução de todas as palavras da frase alemã, sem deixar nada de fora por questão de economia ou limpeza, uma vez que em Kafka as chamadas partículas de preenchimento representam uma espécie de supérfluo indispensável. Procurou-se também estabelecer em português uma ordem de palavras que não desse margem a equívocos gratuitos, como por exemplo a sequência “encontrou-se em sua cama metamorfoseado” em vez de “encontrou-se metamorfoseado em sua cama”, visto não ser impossível em Kafka – embora aqui não seja o caso – que alguém se metamorfoseasse numa cama.

(CARONE, 2009: 108-109)

⁷ “Quando em certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. (KAFKA, 1997: 7).

Nesse mesmo texto, Carone observa, inclusive, que, ainda que se tomem os cuidados no trabalho, a “tradução tende para algum tipo de perda ou dispersão, na maior parte das vezes difícil de compensar”, considerando que por mais que o tradutor sinta e avalie “por dentro” o original, “ele está fadado a ceder ora a pressões da língua, ora ao caráter muitas vezes inexpugnável da obra construída no idioma alheio” (Carone, 2009: 111).

Walter Benjamin, em seu notável prólogo às traduções de Charles Baudelaire, “A tarefa do tradutor”⁸ (1923), anteriormente citado, explica a ideia de uma língua pura, recorrendo à metáfora da vasilha: as múltiplas línguas existentes seriam como fragmentos de uma vasilha quebrada, pedaços de uma unidade superior originária. Como acontece quando se pretende juntar os fragmentos de uma vasilha quebrada, que devem adaptar-se nos mínimos detalhes, ainda que não seja obrigada a sua exatidão, assim também é preferível que a tradução, em vez de identificar-se com o sentido do original, reconstitua até nos mínimos detalhes aquele pensamento em seu próprio idioma, para que ambos, do mesmo modo que os pedaços da vasilha, possam reconhecer-se como partes de uma linguagem superior (Benjamin, 2008: 51-65).

Segundo Benjamin, a tradução interlinguística – ou interlingual, para Jakobson – cumpriria a função de fazer o caminho em direção à reconstituição daquela unidade original, e isto seria possível porque a tradução é capaz de manifestar o núcleo sólido da linguagem pura confinada em cada idioma como uma versão latente, só encontrável nas entrelinhas, na justaposição das línguas, e não separadamente.

No que diz respeito à tradução das obras literárias, Benjamin argumenta que todas elas possuem uma essência, algo inatingível, secreto, “poético”. Isso seria um núcleo não comunicável, intraduzível. A tradução, como uma forma peculiar, especialmente atenta às relações linguísticas, serviria para interpretar as singularidades de cada língua. Dessa forma, o mérito da autenticidade da tarefa do tradutor residiria no fato de esse intentar viver a liberdade do movimento linguístico com o propósito de recuperar essa zona “universal” latente em todo texto literário.

⁸ Texto escrito em 1916, publicado em 1923, como prefácio sobre a tradução do “Tableau parisien”, de Baudelaire.

Nota-se que as reflexões de Modesto Carone sobre a tendência da tradução para algum tipo de prejuízo – apresentadas em páginas anteriores – coadunam-se com os trabalhos de Benjamin, de forma peculiar, no que se refere à natureza inatingível do que é poético.

A narrativa “A ponte”, de Franz Kafka, conto com pouco mais de uma página, pode, talvez, constituir-se exemplo desse tipo de tarefa que é a tradução. Tem-se, no primeiro parágrafo:

Eu estava rígido e frio, era uma ponte, estendido sobre um abismo. As pontas dos pés cravadas deste lado, do outro as mãos, eu me prendia firme com os dentes na argila quebradiça. As abas do meu casaco flutuavam pelos meus lados. Na profundidade fazia um ruído o gelado riacho de trutas. Nenhum turista se perdia naquela altura intransitável, a ponte ainda não estava assinalada nos mapas. – Assim eu estava estendido e esperava; tinha de esperar. Uma vez erguida, nenhuma ponte pode deixar de ser ponte sem desabar.

(KAFKA, 2002: 64)

Na obra kafkiana, as referências simbólicas possuem elevada importância e constituem-se, portanto, componente imprescindível à construção do sentido do texto. Veja-se, por exemplo, o simbolismo da ponte nesta narrativa. Contendo como sentido denotativo o caráter daquilo que liga dois lugares, espaços ou regiões separados (por um curso d’água), feita com uma estrutura material inanimada, a ponte pressupõe a separação e, portanto, tem como função ligar duas margens, permitir a passagem de uma margem a outra, unir, estabelecer vínculos entre *uma* e *outra*. A “ponte” constitui-se, pois, a metáfora da possibilidade; às vezes utópica, mas necessária a todo o momento, quando se pensa a relação entre o próprio e o alheio. Esta imagem imprime, portanto, a necessidade de movimento, de mudança.

Esta narrativa de Kafka pode ser evocada como a metáfora do que se considera ser a tradução: ponte, elemento de ligação entre duas línguas anteriormente separadas. Isso interessa diretamente a essa reflexão, considerando que na análise textual das narrativas de

Modesto Carone, efetuada no horizonte da tradução que este autor realiza das obras de Franz Kafka, deve-se considerar o problema da relação da tradução com a criação literária.

Nesse sentido, é imprescindível referir-se a Antoine Berman, em *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica* (Signum, 2002), em que o autor elabora um exame das teorias que os românticos alemães (de Novalis, Friedrich Schlegel e A. W. Schlegel a Schleiermacher) consagraram à tradução e compara-as com as teorias contemporâneas de Herder, Goethe, Humboldt e Hölderlin. Berman questiona que eles (os autores) trazem um problema para a tradução: “como restituir textos enraizados na cultura oral para uma língua como a nossa [a francesa], que seguiu uma trajetória histórica, cultural e literária inversa?” (Berman, 2002: 42). Nisso, Berman identifica um desafio que coloca em jogo o sentido e o poder da tradução. O autor afirma que, ato gerador de identidade, a tradução foi, na Alemanha, de Lutero até os nossos dias, objeto de reflexões das quais dificilmente se encontraria o equivalente em outro lugar e argumenta que, para Goethe, por exemplo, a tradução integra-se no âmbito da *Weltliteratur*, da literatura mundial, e, ainda, que a tradução é um dos instrumentos de constituição da universalidade. Berman discute, ainda, que o século XX viu a problemática da tradução manifestar-se (com a da linguagem e a das línguas) a partir de diversos horizontes, entre os quais se pode mencionar a questão da *re-tradução* das obras que são fundamentais para a cultura ocidental.

Para o autor,

No âmbito da literatura, a moderna poética e até mesmo a literatura comparada mostraram que a relação das obras (escritura primeira) com a tradução (escritura segunda) caracteriza-se por uma produção recíproca. Longe de ser somente, como a define ainda o Direito, a simples “derivação” de um original suposto absoluto, a tradução está *a priori* presente em todo original: toda obra, quão longe possamos recuar, já é, em diversos graus, um tecido de traduções ou uma criação que tem muito a ver com a operação tradutória, na medida mesma em que ela se coloca

como “traduzível”, o que significa, simultaneamente; “digna de ser traduzida”, “possível de traduzir” e “devendo ser traduzida” para atingir sua plenitude de obra. Possibilidade e injunção de tradução não definem um texto ulteriormente: elas constituem a obra como obra e, de fato, devem levar a uma nova definição de sua estrutura. Isso pode ser facilmente verificado ao se analisarem a literatura latina ou as obras medievais.

(BERMAN, 2002: 329-330)

No livro *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (7 Letras, 2007), Berman descreve algumas definições metafóricas da tradução, que teriam em comum a sua negatividade: Cervantes a considerava uma tapeçaria vista pelo avesso, destituída do brilho do lado direito; Boileau comparava um [tolo] tradutor a um criado que transmite a alguém, grosseiramente, um recado elegante e elogioso de sua ama; Montesquieu a aproximava da imagem comparativa de uma moeda de cobre que tinha o mesmo valor de uma moeda de ouro, mas fraca, de mau augúrio; Nabokov compusera, a propósito da tradução, os seguintes versos: “A tradução?/Num prato/a cabeça pálida e careteante de um poeta/ grito de papagaio, tagarelice de macaco/profanação dos mortos.” (BERMAN, 2007: 41-42). Berman afirma que todas essas metáforas negativas assimilam o caráter anti-natural da tradução e relata que, em suas investigações, as únicas metáforas positivas que encontrou a respeito da tradução são as da *Authorized Version* da Bíblia e as de Walter Benjamin, cujo texto sobre a tarefa do tradutor liga intimamente o trabalho metafórico e o trabalho especulativo, em que a tradução é pensamento, e a metáfora vem com a reflexão conceitual. Segundo Berman, “as metáforas negativas se situam, ao contrário, em um espaço em que elas substituem o pensamento – marcam sua recusa de pensar a tradução. E essa recusa é *ipso facto* uma desvalorização.” (BERMAN, 2007: 134).

Conforme Berman, a tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão e, ainda, ela é originalmente (e enquanto experiência) reflexão, e acrescenta:

Assim é a tradução: experiência. Experiência das obras e do ser-obra, das línguas e do ser-língua. Experiência, ao mesmo tempo, dela mesma, da sua essência. Em outras palavras, no ato de traduzir, está presente um certo saber, um saber *sui generis*. A tradução não é nem uma sub-literatura (sic) (como acreditava-se no século XVI), nem uma sub-crítica (como acreditava-se no século XIX). Também não é uma linguística ou uma poética aplicadas (como acreditava-se no século XX). A tradução é sujeito e objeto de um saber próprio. Mas a tradução (quase) nunca considerou sua experiência como uma palavra inteira e autônoma, como o fez (ao menos desde o Romantismo) a literatura.

(BERMAN, 2007: 18)

No posfácio da obra *O castelo* (KAFKA, 2008: 353-361), Modesto Carone faz ponderações que exemplificam bem a afirmativa de que a tradução é experiência: experiência de leitura, experiência de escrita, resultado da experiência de um emaranhado de dimensões da vida cotidiana do tradutor. O autor declara que considerou, como texto-base para a tradução da obra, a edição crítica alemã de 1982 e que, na medida do possível, procurou-se seguir o original de perto, à procura de equivalências, tanto para a frase direta, que põe a narrativa em movimento, como para o discurso de persuasão dos personagens, em especial os burocratas do poder, aos quais – de acordo com Carone – reage, muitas vezes, no mesmo tom protocolar, tanto o protagonista K. como as figuras que vivem à margem da administração e sujeitos a ela. Essas sentenças comporiam um arabesco complicado, no qual a oração principal comanda subordinadas que embutem umas nas outras, ocupando com frequência mais de uma página. O tradutor afirma que, nesses casos, para facilitar a compreensão, a pontuação foi levemente adaptada, substituindo-se mais de uma vez as vírgulas por ponto-e-vírgulas. Além disso, as falas marcadas por aspas foram trocadas por parágrafos e travessões, o que estaria mais de acordo com a tradição gráfica dos diálogos na língua portuguesa do Brasil. Carone acrescenta que:

Nenhum nome, a não ser o de Barnabás, foi modificado [...], a fim de evitar as aclimações forçadas. O ponto de vista é sempre o de K., não obstante a narrativa siga a terceira pessoa; isso esclarece o motivo pelo qual se manteve de começo a fim a perspectiva respeitada pelo autor. É possível que essa estratégia tenha resultado, com alguma insistência, no estranhamento da frase em português, que se deixa invadir de quando em quando pelo original, embora sem adulterar o sentido do que é dito ou contado – seja a proliferação dos obstáculos, as conversas ou monólogos intermináveis, ou o humor capcioso que rege as supostas possibilidades de sucesso de K. no seu rol de fracassos.

(CARONE. In: KAFKA, 2008: 361)

Nessa perspectiva, à articulação consciente da experiência da tradução, Berman denomina *tradutologia*: “a reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência” (BERMAN, 2007: 19). O autor insiste nos termos experiência e reflexão por considerá-los vocábulos centrais do pensamento moderno e considera que as maiores traduções feitas nessa época são inseparáveis de um pensamento filosófico sobre o ato de traduzir. Para ele, a tradução pode passar sem uma teoria, mas não sem pensamento – pensamento esse que sempre se efetua em um horizonte filosófico. A tradutologia, conforme Berman, fundamenta-se sobre o fato ainda pouco claro – porém, indicado pelo menos de forma alusiva por Benjamin e Heidegger – de que existe entre as filosofias e a tradução uma proximidade de essência. A ambição da tradutologia não seria a de estruturar uma teoria geral da tradução, pois essa teoria não pode existir, considerando que o espaço da tradução é babélico, recusando qualquer totalização. Mas a sua tarefa seria a de meditar sobre a totalidade das formas existentes da tradução. O autor afirma que “não existe a tradução (como postula a teoria da tradução), mas uma multiplicidade rica e desconcertante, fora de qualquer tipologia, as traduções, o espaço das traduções, que cobre o espaço do que existe em todo e qualquer lugar para-traduzir.” (BERMAN, 2007: 24).

Essas formulações parecem-nos particularmente interessantes e pertinentes, especialmente quando, investigando, em uma perspectiva comparativista, os textos de Franz Kafka e os textos de Modesto Carone, nota-se a contiguidade entre essas narrativas, permitindo inferir que do processo complexo de interpretação do kafkiano e das técnicas de análise dos textos de Kafka utilizadas por Carone em seu trabalho de tradução resultam, na produção do brasileiro, em uma narrativa burocrática e protocolar, como nos textos do escritor tcheco.

A esse respeito, faz-se necessário remeter-se aos estudos de Itamar Even-Zohar⁹ – professor de Pesquisa em Cultura, Semiótica e Teoria Literária da Universidade de Tel Aviv – que tem desenvolvido, desde a década de 1970, o seu principal trabalho – a teoria dos polissistemas – projetada para lidar com a dinâmica e heterogeneidade na cultura. Seu trabalho concentra-se sobre as interações entre as várias culturas, e na perspectiva da criação de culturas, especialmente das grandes entidades (tais como "nações"). O autor desenvolveu a teoria polissistêmica da tradução, que considera a tradução como uma atividade complexa e dinâmica, regida pelo sistema de relações em vez de regida por parâmetros fixos de recursos de linguagem comparativa. Even-Zohar afirma que a literatura “conceived of not as an isolated activity in society, regulated by laws exclusively (and inherently) different from all the rest of the human activities, but as an integral – often central and very powerful – factor among latter”.¹⁰ Sob a influência do conceito de sistemas desenvolvido pelos formalistas russos, a teoria dos polissistemas de Even-Zohar – segundo Hernán Yerro, em seu artigo “Estratégias no processo de tradução literária: reconstruindo um itinerário entre Brasil e Argentina” – considera que

⁹ Itamar Even-Zohar, Professor Emérito de Pesquisa em Cultura da Universidade de Tel Aviv; professor de Pesquisa em Cultura, Semiótica e Teoria Literária da Universidade de Tel Aviv; ocupou a cadeira de Professor de Semiótica e Teoria Literária (1990-2009); coordenador do Grupo de Pesquisa em Cultura (1993-1995), e presidente da Unidade de Pesquisa em Cultura, Universidade de Tel Aviv (1995-2007).

¹⁰ [...] é concebida não como uma atividade isolada da sociedade, regulada por leis exclusivas (e intrínsecas), diferente de todo o resto das atividades humanas, mas como parte integrante - muitas vezes central e muito forte – um fator entre essas atividades. (Tradução livre da autora.) EVEN-ZOHAR, 1990: 2.

[...] todo o contexto sociocultural se conforma de diferentes sistemas que interagem entre si disputando um lugar hegemônico. Ao mesmo tempo, cada um destes sistemas se compõe de outros menores que se comportam da mesma maneira. Sob esta concepção [...] todo processo tradutório não poderia ser reduzido a uma simples transmissão de informações entre uma cultura e outra. [O autor] indicou que, na verdade, este deveria ser considerado como parte ativa de um sistema literário principal no qual intervém uma série de forças, tanto internas quanto externas, competindo constantemente pela posição dominante. Entre as forças internas poderia se falar, por exemplo, na literatura canônica, que geralmente ocupa o centro do sistema, ou em outras periféricas, como a histórica ou a própria literatura produzida, que variam continuamente de lugar numa disputa constante. Entre as externas, poderiam se mencionar as forças dos sistemas político ou religioso, ambos de grande poder coativo. Tanto estas quanto aquelas serão determinantes no contexto em que o processo tradutório acontece¹¹.

(YERRO, 2006)

De acordo com Even-Zohar, as obras traduzidas se relacionam pelo menos de duas maneiras diferentes com a literatura original: primeiramente, pelo modo como os textos são selecionados pela literatura receptora, pois não haveria nunca uma ausência total de relação entre os princípios de seleção e os co-sistemas locais de recepção; e pela forma como essas obras traduzidas assumem normas, comportamentos e política específicos, ou seja, no emprego que fazem do repertório literário, e que são o resultado das suas relações com outros co-sistemas originais (EVEN-ZOHAR, 1999: 224).

¹¹ Disponível em: <<http://www.inventario.ufba.br/05/05hyerro.htm>> Acesso: 25 mar. 2010.

Aliás, essas afirmações justificam a aproximação que se faz das obras de Kafka e Carone: a linguagem poética de Kafka e as características de seus textos – como as estruturas e técnicas composicionais – são também encontradas nos textos de Carone.¹²

Conforme Modesto Carone – em seu texto sobre a tradução literária anteriormente referido – a experiência tanto dos críticos como dos leitores perspicazes mostra que uma tradução razoavelmente correta de uma narrativa é capaz de acompanhar de perto o texto-base, uma vez que, nessa transposição, pouco se perde da sua estrutura e, portanto, pouco do seu sentido mais geral – desde que sejam mantidos no texto traduzido os movimentos e as proporções do original. As considerações do autor movem-se na direção das teses de Even-Zohar sobre o lugar do texto traduzido, uma vez que ele considera que “a literatura traduzida fica isolada de seu contexto histórico mais amplo, dissipando, sem querer, todo um repertório de alusões imanentes ao seu sentido global de obra de arte, aqui entendida simultaneamente como fenômeno estético e fato social” (CARONE, 2009: 108) e, sintetiza:

Em resumo, a tradução criativa (a única que se justifica em literatura) é sem dúvida alguma uma das maneiras mais fecundas de cultivar e socializar a *Weltliteratur*, combatendo na prática o isolamento cultural que já se tornou uma forma objetiva de anacronismo. Mas ela é necessariamente falível. Sendo assim, uma vez reconhecido o limiar em que uma língua ainda é capaz de absorver a experiência estético-social sedimentada em outra, o que o tradutor imagina-

¹² É importante lembrar que o livro *Resumo de Ana*, de Modesto Carone (Companhia das Letras, 1998), foi, recentemente, traduzido para o francês: *Résumé d'Ana*, tradução de Michel Riaudel, Editora Changeigne, 2005. A propósito da compatibilidade das obras traduzidas com a literatura de recepção, caberia interrogar: que características a obra de Carone introduziria na literatura francesa? Que modelos e técnicas compositivas da obra de Carone estariam sendo observados pelos franceses? Qual seria a sua compatibilidade com a literatura de recepção? Essa matéria poderá ser objeto de investigação em pesquisas que abordem, entre outros aspectos, a literatura brasileira traduzida na França nas últimas décadas.

tivo pode e deve tentar conseguir é implantar o seu texto em algum lugar situado entre as duas literaturas, de tal modo que ele não seja nem estranho nem familiar para o leitor a que se destina.

(CARONE, 2009: 111)

Note-se, portanto, que as reflexões propostas neste artigo, a partir da análise comparatista dos textos ficcionais do livro *Por trás dos vidros*, de Modesto Carone, e do livro *Narrativas do espólio*, de Franz Kafka, possibilitam as seguintes conclusões: 1) percebe-se, na ficção do escritor Modesto Carone, uma aproximação com os aspectos estéticos utilizados por Franz Kafka; 2) as convergências entre as ficções dos dois autores, no *corpus* investigado, evidenciam-se, especialmente, na similaridade dos temas por eles tratados, quais sejam: o emparedamento do sujeito contemporâneo; a derrisão dos limites entre o público e o privado, entre o pessoal e o coletivo; a dissolução dos valores de um ser humano que se isola cada vez mais; o tratamento de temas aflitivos, como a violência dos espaços urbanos; a encenação narrativa de experiências que se diluem, transitando em universos de sonhos e realidades; um olhar voltado aos detalhes que, se *a priori* apresentam-se desimportantes, ao final, constituem-se condição *sine qua non* para representar a alienação do indivíduo frente aos processos de produção e de consumo de bens materiais e culturais; 3) essas contingências decorreriam do trabalho árduo, angustiante por vezes, da tarefa a que se propõe – e tão bem a realiza – Modesto Carone, de mergulhar no mundo de Kafka para conhecer o universo ficcional deste autor, interpretar-lhe a língua, suas técnicas ficcionais, traduzir sua produção literária diretamente da língua alemã para a língua portuguesa – logo, é resultado de “um tipo específico de subjetividade: a daquele que dedica sua vida aos estudos, à leitura e a escrever e reescrever textos – o tradutor” (LAGES, 2010: 64). Além dos aspectos citados, assinala-se a opção dos dois autores pelas formas breves nas obras que compuseram o *corpus* deste ensaio – micronarrativas¹³ – abrangentes em seus desdobramentos, densas de significados.

¹³ *Narrativas do espólio*, de Kafka, é composto por trinta e um textos; *Por trás dos vidros*, de Carone, contém quarenta e nove textos.

Isso posto, vê-se que as proposições e discussões teóricas sobre os processos tradutórios aqui apresentadas, fundamentam a afirmação de que o trabalho de tradução da obra de Franz Kafka desenvolvido pelo escritor Modesto Carone ao longo de décadas constitui, por assim dizer, parte da inventividade ficcional do escritor brasileiro – fenômeno que poderá ser exemplificado no cotejamento entre textos dos dois autores, principalmente das narrativas que integram as obras analisadas.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter (2008). *A tarefa do tradutor*. Tradução de Karlheinz Barck et. al. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1994. In: CASTELO BRANCO, Lucia (Org.) *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG. p. 51-65.
- BERMAN, Antoine (2007). *A tradução e a letra ou o albergue longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET.
- BERMAN, Antoine (2002). *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC.
- CAMPOS, Haroldo de (1992). *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- CANDIDO, Antonio (1989). A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática. p. 199-215 (1986).
- CARONE, Modesto(2009). *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CARONE, Modesto. O Fausto do século 20. In: KAFKA, Franz (2008). *O castelo*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras. p. 353-361.
- CARONE, Modesto(2007). *Por trás dos vidros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CARONE, Modesto. Um espólio de alto valor. In: KAFKA, Franz (2002). *Narrativas do espólio*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras. p. 215-222.

- CARONE, Modesto (1998). *Resumo de Ana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CARONE, Modesto. A mais célebre novela de Kafka. In: KAFKA, Franz (1997). *A metamorfose*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras. p. 89-96.
- CASTELO BRANCO, Lucia (Org.) (2008). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFGM.
- DERRIDA, Jacques (2002). *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFGM.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). La posición de la literatura traducida en el polissistema literario. In: *Teroria de los polisistemas*. Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía por Montserrat Iglesias Santos. [Bibliotheca Philologica Serie Lecturas] Madrid: Arco. p. 223-231. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-Posicion-Traduccion.pdf>>. Acesso em: 1 set. 2010.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1997). A posición da traducción literaria dentro do polissistema literario. In: *VICEVERSA*, Revista Galega de Traducción. Trad. X. M. Gomez; C. Noia; M. Sola Bravo. Vigo: Universidade de Vigo. p. 57-65. In: EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem Studies*. Tel Aviv: Poetics Today: International Journal of Theory and Analysis of Literature and Communication. V. 11, n. 1. 1990. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>> . Acesso em: 29 ago. 2010.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). *Polysystem Studies*. Tel Aviv: Poetics Today: International Journal of Theory and Analysis of Literature and Communication. V. 11, n. 1. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>> . Acesso em: 29 agos. 2010.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). La posición de la literatura traducida en el polissistema literario. In: *Teroria de los polisistemas*. Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía por Montserrat Igle-

- sias Santos. [*Bibliotheca Philologica Serie Lecturas*] Madrid: Arco. p. 223-231.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1997). A posición da traducción literaria dentro do polissistema literario. In: *VICEVERSA*, Revista Galega de Traducción. Trad. X. M. Gomez; C. Noia; M. Sola Bravo. Vigo: Universidade de Vigo. p. 57-65.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). *Polysystem Studies*. Tel Aviv: Poetics Today: International Journal of Theory and Analysis of Literature and Communication. V. 11, n. 1.
- KAFKA, Franz (2008). *O castelo*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras.
- KAFKA, Franz (2002). *Narrativas do espólio*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras.
- KAFKA, Franz (1997). *A metamorfose*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras.
- LAGES, Susana Kampff (2010). “A tarefa do tradutor” e o seu duplo: a teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/viewFile/5378/4924>> Acesso: 19 jan. 2010. p. 63-88.
- PAGANO, Adriana; MAGALHÃES, Célia; ALVES, Fábio (2000). Traduzir com autonomia: estratégias para o tradutor em formação. São Paulo: Contexto.
- PAZ, Octavio (1981). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores.
- PIGLIA, Ricardo (1991). Memoria y tradición. In: *Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Belo Horizonte: UFMG, v. 1, p. 60-66.
- YERRO, Hernán (2010). Estratégias no processo de tradução literária: reconstruindo o itinerário entre Brasil e Argentina. In: Revista Inventário. 5. ed. mar/2006. Disponível em: <<http://www.inventario.ufba.br/05/05hyerro.htm>> Acesso: 25 ago. 2010 (1ª ed. 2003).

GALILEIA SERTANEJA

Wagner Martins Madeira
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP, Campus de Assis
São Paulo

Somos aves de arribação. Mesmo quando partimos sem olhar para trás, retornamos; quando imaginamos firmar os pés numa nova paragem, estamos de volta.

Galileia, Ronaldo Correia de Brito

A literatura de Ronaldo Correia de Brito rompe com a tendência dominante de ambientação urbana da ficção brasileira contemporânea. A fatura literária concentra seu foco no sertão cearense, espaço em que eclodem conflitos de toda ordem. Desde os volumes de contos *Faca* (2003) e *Livro dos homens* (2005) sobressai na obra a denúncia de um violento e pertinaz patriarcalismo. No romance *Galileia* (2008), foco do presente estudo, há, em acréscimo, o embate com a sedução tecnológica da hipermodernidade capitalista, colocando em conflito duas mundividências, laica e mística. Adonias, Ismael e Davi são os personagens urbanos que reencontram, a contragosto, seus fantasmas na fazenda Galileia, onde agoniza o avô Raimundo Caetano.

O escritor é fiel às referências culturais em que foi criado, o sertão dos Inhamuns, no Ceará. É possível traçar um correlato de sua trajetória com a de Milton Hatoum que, embora ausente, nunca esquece de retratar na ficção a sua Manaus. Brito mora há cerca de quarenta anos no Recife, onde exerce a medicina, mas sempre volta ao sertão dos afetos in-

ventado por sua memória poética. Esse eterno retorno do autor é homólogo ao universo ficcional representado, basta lembrar do repique narrativo do assassinato de Donana, que reverbera nos contos “Faca”, “O que veio de longe” e no romance *Galileia*, a acalentar uma culpa primordial na genealogia dos Rego Castro, que contribui simbolicamente para a ruína da família. Ou ainda em *Galileia*, na menção reiterada ao suposto estupro de Davi, não esclarecido e que fica em aberto, repercutindo de forma fantasmática entre os personagens, mormente homens, a revelar inclusive uma homossexualidade latente, sempre reprimida quando se trata de uma cultura patriarcal.

Galileia problematiza dois mundos, o da tradição e o da hipermodernidade, o do tempo da espera e do tempo da urgência. De um lado, o sertão enformado de mitos, crenças, religiosidade ibérica e judia. De outro, os *gadgets* capitalistas, celular, vídeo-game, computador, internet e televisor. Tal parafernália tecnológica conflita com a cultura sertaneja, simbolizando ruídos existenciais dissonantes que resultam na decadência de valores ancestrais e corrosão da estrutura de mandonismo patriarcal.

Reflexão balizadora

Por ocasião do 80º aniversário de Antonio Candido, em 1998, Alfredo Bosi homenageou o decano da crítica literária com o ensaio “Os estudos literários na Era dos Extremos”¹. Trata-se de uma reflexão desalentada sobre a literatura contemporânea brasileira, mas decisiva para um diálogo com a obra de Ronaldo Correia de Brito, na medida em que a literatura do escritor é entendida como contraponto virtuoso ao painel devastador traçado pelo autor de *História concisa*. No emaranhado crítico vivido na atualidade, faz-se mister um posicionamento que norteie o enfrentamento da obra literária. É o que se divisa numa tradição que começa em Antonio Candido e continua em Alfredo Bosi, iluminando o estágio atual da ficção brasileira e colocando-a em “situação”. Segundo Bosi, a

¹ Publicado originalmente por AGUIAR, Flávio (org.) (1999) *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Perseu Abramo. Posteriormente, pela Revista *Roda-pé* (2001). São Paulo: Nankin, e em BOSI, Alfredo (2002). *Literatura e Resistência*. São Paulo: Cia das Letras.

“literatura-para-massas” das últimas décadas dispensaria as mediações literárias tradicionais, lançando o leitor no mundo das imagens suscitadoras de efeitos imediatos. Bosi é implacável quanto aos subconjuntos literários surgidos desde os anos 70, que têm em comum a “concepção hipermimética da escrita” (2001: 172): feminismo, minorias étnicas, homossexualismo, adolescência, terceira idade, ecologia, terceiro-mundo, favela, etc. O crítico vê nesses subconjuntos a valoração acadêmica e mercadológica *“exclusivamente em função de seus conteúdos”* (Bosi, 2001: 172 – grifo do original). A ironia de Bosi é cáustica: “o conteudismo, que o formalismo estruturalista acreditava morto e enterrado para todo o sempre, mostrou, na cultura contemporânea, que resistiu e está muito bem de saúde” (2001: 172). Bosi enxerga nos “estudos culturais”, via Estados Unidos, a fonte dessas tendências que primam pela “exposição nua e crua do assunto, valorizando-o, se politicamente correto, e condenando-o, se politicamente incorreto” (2001: 172).

Bosi pontifica que para o historiador da literatura educado na compreensão social do fenômeno simbólico a palavra-chave é convenção, aludindo indiretamente a Antonio Candido, que assim pautou o estudo da formação de nossa literatura. Bosi acredita que “não há consolidação de estilos, não há tradição cultural sem a vigência de certos padrões temáticos e formais” (2001: 173). O crítico vai além na análise da convenção, ao alcançar outro pólo, que se opõe à literatura brutalista, imediata, o pólo da literatura *hipermediadora*: “é o maneirismo pós-moderno feito de pastiche e paródia, glosa e colagem, em suma, refacção programada de estilos pretéritos ou ainda persistentes. Este também é um fenômeno da cultura globalizada e se verifica em todas as artes” (Bosi, 2001: 173). Bosi não poupa também o desconstrucionismo de Derrida, para quem todos os signos podem ser citados entre aspas, crítica de “concepção cumulativa e paroxística de intertextualidade” (2001: 174). Bosi divisa um quadro devastador entre as polaridades, de um lado do “hiper-realismo brutalista”, e, de outro, da “hipermediação literária e retórica”, restando pouca margem para a “consciência mediadora” (2001: 174). Diante de situação literária tão sombria, clama resistir pela “mediação da memória”, tal qual a dos grandes autores universais que “representaram aquela tensão profunda entre a criação e a tradição, sem a qual o imedia-

to é sempre violento” (Bosi, 2001: 175). Bosi termina exortando por uma crítica que reconheça o que Starobinski classifica de “consciência estruturante”, algo já praticado por Antonio Candido desde meados do século passado, que renunciava as mudanças das mediações literárias, com o crescimento dos meios de comunicação, como o rádio, o cinema, o teatro e as histórias em quadrinhos e antevia a crise da palavra escrita veiculada em livro. Para Bosi, “os bons críticos são também profetas” (2001: 176).

Ao retomar-se, em síntese, as ideias de Bosi, fazendo-as dialogar com a ficção de Brito, compreende-se que a obra do escritor não se mostra voltada para o “leitor-massa”, aquele que demanda pelo apelo fácil do *best-seller*, e, sim, que apresenta inequívocas mediações formais. Brito não faz o jogo da “hipermediação retórica”, do pastiche, pelo contrário, dialetiza criação individual e tradição cultural, invenção e convenção, como conclama Bosi que seja a literatura de tensão profunda, de “consciência estruturante”. Em suma, uma literatura que faz a mediação entre escritor e público, escritor e sociedade, como tem ensinado o mestre Antonio Candido. Uma literatura que não se rende aos apelos do mercado, basta saber que para a fatura do seu único romance, *Galileia*, o processo de escritura demorou nada menos que oito anos. O próprio escritor testemunha que reescreve seus textos a exaustão, cortando os excessos, limpando o texto de forma obsessiva. Resulta, por conseguinte, a elipse como “consciência estruturante”, princípio artístico de composição depurada, mediação formal medular da ficção de Brito que exprime muito com pouco.

Forma elíptica

Os narradores da ficção de Brito, a seu modo, exercem um mesmo aspecto que Scherazade nas *Mil e uma noites*, deixando em suspenso o essencial. São narrativas circulares, em aberto, que não terminam, de eterno retorno, que aguçam o interesse porque crescentes na tensão dramática, conclamando o leitor para o preenchimento das lacunas textuais, em elipses que só o jogo atento de decifração pode deslindar. A elipse implica, por sua natureza retórica, “uma ruptura pelo apagamento de

constituintes, o que supõe que o receptor tenha os meios para recuperar o que falta” (Charaudeau e Maingueneau, 2004:181). É produzida com

finalidades expressivas, sendo seu emprego sistemático tradicionalmente associado ao *laconismo* e à *emoção*. No primeiro caso, a elipse é percebida como recusa à prolixidade, ou seja, como economia de meios. No segundo caso, a elipse é atribuída a um locutor cuja paixão perturbaria o discurso

(Charaudeau e Maingueneau, 2004: 181)

No romance *Galileia*, a elipse pode funcionar “como reconstituição autêntica das impressões” (Charaudeau e Maingueneau, 2004: 181), por exemplo, nas manifestações de monólogo interior do narrador Adonias. Já em uma análise do discurso fundada em uma abordagem “analítica”, a elipse tem um papel preponderante: “o confronto de enunciados advindos de formações discursivas concorrentes apóia-se, em geral, no pressuposto de que é necessário explicitar e interpretar os ‘brancos’ no enunciado” (Charaudeau e Maingueneau, 2004: 181). Para confirmar o exposto, vale mencionar uma ocorrência na ficção de Brito, um trecho do conto “Faca”, pertencente ao volume homônimo:

– Não sei dizer quando volto – Domísio Justino falou, de costas para a mulher, não se dando ao trabalho de virar a cabeça.

Donana ficou calada. O verão ia ser de muita fartura, os paióis cheios de legumes.

– E vai demorar muito?

A fala grossa de Domísio nada respondeu

(Brito, 2003: 27)

A elipse final, trazida pelo narrador, é assombrosa. Exemplos como esses são significativos do estilo de Brito, tão dilacerante como o punhal do entrecho que servirá de arma para Domísio matar sua mulher, e que de forma parcimoniosa desnuda as práticas sertanejas. Lembre-se que a elipse é uma marca da tradição oral e seu uso revela uma adequação formal ao universo retratado. O exemplo, um entre inúmeros que pululam

na obra do escritor, demonstra um sertão dominado pelo homem e em que a mulher não tem voz. O mutismo de Domísio, por analogia, é uma arma branca, sua afirmação de poder na família, que prescinde da fala para se explicar à sua mulher.

No romance *Galileia*, o narrador Adonias, juntamente com os seus primos Ismael e Davi, estão a caminho da fazenda Galileia, situada no sertão cearense. Eles vão visitar o avô Raimundo Caetano, patriarca que se encontra moribundo. Os três personagens, a princípio, se mostram desenraizados do sertão. Ismael, apesar de sua origem indígena, vagou pela Noruega, onde inclusive foi preso por espancar sua mulher norueguesa. Davi, meio-irmão dele, é o jovem que viveu suas experiências homossexuais entre a França e os Estados Unidos da América. Adonias, médico de formação, se especializou na Inglaterra e vive na grande cidade, Recife. Os três estão numa camionete importada, munida de ar-condicionado e aparelho de som digital:

É no momento em que a vontade de poder sobre a direção de nossas vidas triunfa que os objetos técnicos que simbolizam a potência viril tendem a perder seu aspecto agressivo e conquistador. Demonstram isso as novas formas arredondadas e suavizadas do automóvel que revalorizam as dimensões de habilidade e de conforto, de descontração e de segurança. E são cada vez mais numerosos os objetos e ambientes que ilustram agora essa “feminização’ estilística”

(Lipovetsky, 2002: 52)

Em outras palavras, os personagens estão distantes do meio tradicional a que se dirigem, pertencem a uma “cultura hiperconsumidora, mais emocional que demonstrativa, mais sensitiva que ostensiva” e seus “desejos de poder individualista não progridem senão em acordo com a eufemização dos signos emblemáticos da dominação” (Lipovetsky, 2005: 51-52) Numa sentença síntese, o caminhão patriarcal é substituído pela camionete hipermoderna. Não obstante, o rito de passagem entre as duas culturas urbana e sertaneja vai ser penoso, os obstáculos a serem enfrentados pelos heróis serão grandes, como revela uma metáfora da elipse,

através do olhar do narrador Adonias: “Nada lembra mais o silêncio do que a pedra, matéria-prima do sertão que percorremos em alta velocidade” (Brito, 2008: 7). Avulta a crise, manifesta na ausência de resposta, na reiteração da imprecação e no espaçamento do texto:

– Aonde vamos? – gritei acima de todos os ruídos.
Ninguém me respondeu naquele carro. As vozes pareciam
vindas de uma barca, dos tenebrosos autos medievais:
– Ao inferno! Ao inferno!

Ao inferno

(Brito, 2008: 20)

Numa outra ocorrência, a representação gráfica da elipse vai ser ainda mais espaçada e erradia, na fusão das instâncias da memória e da realidade, indicadoras de dois tempos distintos, o da Galileia e o da beira da estrada. A prosa isomórfica conota o estado de espírito nauseado e absorto de Adonias, pois o relato que lhe chega truncado é o do dono de um boteco, que reclama do desvio de conduta de um dos seus filhos:

– por isso ela viajou a Fortaleza, nossa capital.
É, o mais velho me ajudava
errado
dezesesseis anos
foi-se o tempo.
Acabou com todos nós.

O Conselho Tutelar decidiu

(Brito, 2008: 37-38)

O trecho é eloquente em razão do leitor poder preencher as lacunas textuais, depreendendo que às costas do pai um outro filho seu, mais jovem ainda, está sendo seduzido em troca de um vídeo-game por Davi. Implica em dizer que a narrativa elíptica e de forma corrompida encontra correspondência no comportamento de hiperconsumo eufêmico de Davi, com o homossexualismo do personagem se con-

trapondo ao patriarcalismo viril sertanejo. Por sua vez, a mediação formal dos brancos da página entrecortada corresponde ao vazio existencial do narrador nauseado, ausente em alguns instantes, mas paradoxalmente consciente do que ocorre a sua volta.

A elipse, eventualmente, é ainda mais literal, pois representada graficamente através de reticências após travessões, em três ocorrências, a denotar falta total de resposta ao diálogo encetado entre Ismael e Davi (Brito, 2008: 81). O clima é tenso, vai subindo o tom, e as elipses eclodem ainda mais reveladoras, conotando a exploração sexual de jovens, denunciada por Ismael e que não encontra resposta em Davi, pois este é beneficiário dela. São várias manifestações de elipse, inclusive com o mutismo dos dois interlocutores, após dois travessões. Na verdade, Ismael sabe de tudo, está provocando o seu meio-irmão, que sugestivamente se cala (Brito, 2008: 82).

O silêncio dos personagens masculinos no romance é deliberado. A tensão narrativa é uma constante entre os homens da família, não há confiança entre eles, sobrevindo, em consequência, a elipse. A própria arquitetura da fazenda é suporte metafórico que confirma o exposto: “As casas nunca expõem as entranhas” (Brito, 2008: 181); “cavam e escondem debaixo da terra o que é possível ocultar. Temem a verdade do mesmo modo que os antigos temiam os assaltantes e enterravam moedas de ouro e prata em botijas” (Brito, 2008: 181). O suspense narrativo advém de um mutismo tácito: “Todos na Galileia preferem vagar pelo resto dos tempos a desvelar algum dos segredos que nos mantêm presos às mais sórdidas tramas” (Brito, 2008: 182). Mesmo Adonias, narrador indagativo a buscar as verdades familiares, não foge à regra das elipses, não tendo resposta para Natan, ao ser inquerido sobre a hipótese de internação do avô em um hospital. O tio se irrita: “Responda, Adonias. O médico é você”, (Brito, 2008: 166). Adonias, além de narrador, tem um outro poder, o de selar o destino do avô. Segundo Gilles Lipovetsky, “em sociedade de hiperconsumo, a solução de nossos males, a busca da felicidade se abriga sob a égide da intervenção técnica, do medicamento, das próteses químicas” (2007: 57), “hipermaterialidade médica” que constitui a libertação da “influência

do religioso” (2007: 59). É o dilema de Adonias, dividido entre duas culturas antagônicas.

A mulher, por sua vez, não tem voz na narrativa, não lhe é dado pelo narrador o primado do diálogo, o que não deixa de ser um indício de eclipse. Como exemplo, pode-se citar a personagem Eunice, conhecida apenas pela voz do narrador, em frases que indicam lamúrias suspiradas, pois a personagem sabe que o seu marido Josafá a trai com as putas, mas o seu grito é sufocado pelo patriarcalismo, já que a solidão a que é condenada se deve ao fato de ter conseguido gerar apenas mulheres e não homens. Mesmo Marina, mãe de Davi, mulher advinda de um mundo diferente, pois socióloga da USP, o que poderia lhe facultar o estatuto da palavra, não tem por assim dizer presença física no romance. Sua voz vem igualmente através do narrador. A propósito dela, diferenças culturais são explicitadas, o sertanejo é elíptico, o italiano é falastrão: “modos de moça liberta, avançados para o mundo sertanejo. Marina falava pelos cotovelos, como dizem que falam todos os italianos” (Brito, 2008: 116). O comentário do narrador trai o seu vínculo com a cultura sertaneja, para a qual as palavras significam muito, daí o seu uso comedido, daí as elipses constantes.

Outro aspecto que salta aos olhos é a estruturação dos capítulos do romance, vinte no total, em que nada menos dezoito deles são intitulados por nomes masculinos, de personagens do círculo dos Rego Castro e apenas um e tão somente, denominado “Maria Raquel”, distingue as mulheres. A saga familiar de várias gerações, que remonta ao período colonial brasileiro, acompanha a ruína da estrutura patriarcal e o traço estilístico da elipse se mostra apropriado para denunciar o poder discricionário desde sempre exercido pelos homens em relação às mulheres. Contudo, ironicamente ao chegar à época contemporânea, um objeto estranho ao mundo arcaico, a televisão, é que dará voz indiretamente a elas, no ruído altissonante contraposto pela matriarca Maria Raquel à doença do patriarca e seu desafeto Raimundo Caetano. O “pluriequipamento”, representado pela televisão, é indicador da Era do hiperconsumo, que

desestabilizou em profundidade os antigos modelos de classe, os códigos simbólicos diferenciais que estruturavam, desde as eras mais remotas, as práticas e os gostos individuais. Eis-nos, pela primeira vez, em um sistema marcado não pelo desaparecimento das diferenças de condição, mas pelo desvanecimento das coerções e dos *hábitus* de classe

(Lipovetsky, 2007: 115)

A prosa elíptica de Brito se mostra, portanto, a mediação formal condizente com a (des)estrutura social representada. Como visto, a elipse é sinônimo de ausência, da falta de voz da mulher no contexto patriarcal, do uso simbólico e paradoxal da força de quem se recusa ao imperativo humano do uso da linguagem, evidenciado na denegação do homem em dialogar com a mulher; do suspense narrativo resultante do laconismo, da economia de meios, dos brancos e das lacunas dos enunciados a desnudar o mutismo tão próprio da cultura arcaica. Elipse que indica a aporia do sujeito dividido entre dois mundos, resultando num impasse insanável que Adonias ilustra como ninguém, fraturado que é pela cultura urbana e laica, mas que o eterno retorno para o sertão só lhe faz avivar os fantasmas místicos que se encontravam recobertos pelo tempo.

Eterno retorno

A mundividência sertaneja é propensa à manifestação do mito. No percurso em direção à Galileia, o narrador protagonista Adonias vivencia o drama do seu eterno retorno ao “Centro”. Segundo Mircea Eliade, é “a zona do sagrado por excelência, da realidade absoluta” (1978: 32), distinta do espaço urbano e profano do personagem, que se vê mergulhado num tempo sagrado, *in illo tempore*, dos seus antepassados:

O caminho é árduo, semeado de perigos, porque é, efectivamente, um rito da passagem do profano ao sagrado; do efêmero e do ilusório à realidade e à eternidade; da morte à vida; do homem à divindade. O acesso ao “centro” cor-

responde a uma consagração, a uma iniciação; a uma existência, ontem profana e ilusória, sucede agora uma nova existência, real, duradoura e eficaz

(Eliade, 1978: 33)

O caminho em direção ao Centro implica em Adonias revisitar a tragédia familiar, eterno retorno do fantasma do estupro de Davi:

Revejo a cena antiga, Davi correndo, a camisa branca manchada de sangue, o avô Raimundo Caetano numa janela, indiferente como se assistisse a um telejornal, tio Salomão no interior da casa, tio Natan atravessando a porta. Um cavalo dá voltas, sangrando esporeado. O cavaleiro é Elias, o outro irmão de Davi. Não avisto Ismael

(Brito, 2008: 10)

A caminho da fazenda, “Davi largou o computador em cima do banco, e joga totó com o filho do comerciante” (Brito, 2008: 34). Essa passagem prenuncia, como visto, o aliciamento sexual por Davi do menino de beira de estrada. São dois mundos distintos, Adonias tem essa consciência: “Olho para fora. Davi e o menino não estão mais jogando, nem sentados no terraço. Para onde foram?” (Brito, 2008: 35). O velho, dono do boteco e pai do menino, por sua vez, amaldiçoa o celular, objeto estranho ao seu mundo: “Nosso menino esqueceu a honra. Esqueceu tudo, Roubou o celular e está preso” (Brito, 2008: 40). Mal sabe ele que às suas costas outro filho foi corrompido da mesma maneira:

Um relâmpago dos mais fortes clareou o mundo, no momento em que Davi atravessou a porta de entrada. Em seguida, o menino que brincava com ele passou correndo. Segurava o jogo eletrônico de Davi tentando ocultá-lo. O vermelho metálico cintilou na claridade. Davi se molhara com os primeiros pingos da chuva. Achei-o pálido

(Brito, 2008: 40-41)

Equivale a dizer que o eterno retorno remete ao próprio Davi que, de abusado no passado, passa a abusador no presente. O *gadget* de alta tec-

nologia traz a ele uma compensação hedonista, emocional e física. O dispositivo ostensivo, privilégio de poucos, proporcionou para o personagem, além da sua finalidade precípua, um *status* social desejado pelo menino pobre. O termo *gadget* ganha em Lacan o entendimento da esfera do desejo dos "sujeitos-mercadorias" (1988), que perdem a identidade e os laços sociais, deixando de ser sujeitos, consumindo e transformando-se em objetos. Segundo Freud, "a novidade constitui sempre a condição do gozo" (apud Lipovetsky, 2007: 67). Ou seja, o personagem Davi soube manipular o *gadget* de hiperconsumo, fazendo o prazer lúdico do menino entretido pelo vídeo-game corresponder ao seu prazer sexual. Após o episódio nauseante de beira de estrada, os três primos encontram uma "barragem" de "águas represadas". Adonias e Ismael se atiram dentro d'água, o simbolismo de se livrarem das impurezas do mundo exterior é evidente, como uma preparação, um rito de passagem para o eterno retorno que se avizinha à Galileia.

O procedimento formal do eterno retorno se dá também em relação à narrativa dentro da narrativa, com o romance *Galileia* retomando o enredo de dois outros contos de Brito, "Faca" e "O que veio de longe". A primeira menção se refere à "Casa-Grande do Umbuzeiro", local em que Domísio se escondeu após matar sua mulher Donana, cinco gerações atrás da família. Depois, na reação de Adonias ao atacar com uma pedra o primo Ismael e o similar eterno retorno ao crime do passado: "Vi quando ele tombou, sangrando como nossa tia Donana, esfaqueada pelo marido Domísio" (Brito, 2008: 141). Adonias repete, assim, o evento arquetípico da família Rego Castro:

Um sacrifício, por exemplo, não só reproduz exactamente o sacrifício inicial revelado por um deus *ab origine*, no princípio dos tempos, mas também se situa nesse mesmo momento mítico primordial; quer dizer, todo o sacrifício *repete* o sacrifício inicial e coincide com ele

(Eliade, 1978: 50)

Ao efetivar o gesto primordial, Adonias abole o tempo histórico e se transporta para a época mítica do passado. Segundo Eliade, "ao repetir o sacrifício arquetípico, o sacrificador, em plena operação cerimonial,

abandona o mundo profano dos mortais e insere-se no mundo divino dos imortais” (1978: 50). O inferno pessoal de Adonias o leva a se questionar sobre seu eterno retorno, marcado por uma forma reiterada: “Por que retornei à Galileia? Repito a pergunta a cada passo. Por que retornei à Galileia? Por que retornamos aos lugares que nos expulsam como aborto indesejado?” (Brito, 2008: 142). O drama interior do narrador protagonista prossegue, mais uma vez fazendo uso do recurso estilístico da repetição, a conotar um *pathos* perturbado, preenhe de elipse: “Mas não é apenas aqui na Galileia que esses crimes acontecem. Não é apenas na Galileia, não é apenas na Galileia, não é apenas na Galileia, não é apenas na Galileia” (Brito, 2008: 143).

Adonias está a caminho do claustro, eterno retorno e condição ancestral de sua família. O ambiente é escuro, simbólico de um rito de passagem entre o passado e o presente. A narrativa se torna fantástica, Adonias se depara frente a frente com a visagem de Domísio. As palavras deste último são inequívocas, colocam os dois no mesmo plano: “Não há razão para medo, somos bem parecidos” (Brito, 2008: 150). É estabelecido um pacto mefistofélico entre os dois: “– Não sou exemplo de generosidade. Quando peço a vida de Ismael, penso em meu próprio ganho. Não suportarei viver, depois do que fiz” (Brito, 2008: 153). O diálogo de Adonias e Domísio, campo do fantástico, é como tivesse sido realizado num outro espaço e num outro tempo, em suspensão, tempo da duração interior, literalmente, pois acontecido no âmbito da casa fantasmagórica. Na sequência, Ismael aparece, sem reclamação da agressão sofrida, o que faz crer que há duas interpretações diferentes para o ocorrido, o que por si só valoriza o alcance interpretativo da narrativa: seria o engano de Adonias, que erradamente pensou ter tirado a vida do primo, ou resultado do pacto diabólico com Domísio. Qual a verdade? As duas hipóteses são sustentáveis, a configurar a complexidade da ficção de Brito.

O narrador Adonias é engolfado pelo monólogo interior, na fusão do soro que toma o avô, indicador do tempo presente, e da chuva, tempo da memória e da duração interior, que leva o personagem de novo à emanção do fantástico, ao entabular uma conversa com Donana, aparição da antepassada assassinada no conto “Faca”. A solução é formidável,

pois só assim, no plano alucinatório, a mulher tem voz no romance. Interpelada, Donana responde o que faz na Galileia, o discurso não poderia deixar de ser antipatriarcal: “– Vigio Domísio e espero o dia em que as mulheres se rebelarão contra seus assassinos” (Brito, 2008: 169). O narrador, como sempre obsessivo em sua busca quimérica da verdade familiar, conjectura: “Talvez possa me dizer quem molestou Davi” (Brito, 2008: 169), o que indica mais uma vez a ideia do eterno retorno.

Uma referência filosófica chave que se dá no romance é a de Cioran (Brito, 2008: 84), o qual acreditava que o homem em contato com suas origens não se dissocia de si próprio, resiste à decadência, o que se ajusta à vivência desestruturada de Adonias. O filósofo pensou o sentido trágico da história, na mesma linha do também romeno Eliade, teórico fundamental para o entendimento da perspectiva do eterno retorno. Esse é o drama de Adonias, o personagem vive uma clássica crise de identidade, dividido entre dois mundos, desterrado “entre campo e cidade”: “Criei-me na cidade, mas também não aprendi a ginga nem o sotaque urbanos. Aqui ou lá me sinto estrangeiro” (Brito, 2008: 160).

No processo de perseguir a sua verdade, o narrador detetive decide escarafunchar os guardados de Maria Raquel. No interior da casa, o narrador noticia sobre o mobiliário sertanejo, marcado pela austeridade, rigidez e patriarcalismo: “O poder masculino dita as normas do desconforto, ninguém relaxa nem se entrega à preguiça” (Brito, 2008: 211). Busca os segredos familiares, o preenchimento das lacunas, das elipses. Depara-se com os álbuns da matriarca, que reúne as inquietudes de toda uma vida. O que a princípio parecia o deslindamento das questões, se esfuma rapidamente, e o narrador desiste de sua procura. A partir daí volta a se mostrar o desorientado de sempre, não sabe o que quer (Brito, 2008: 215). A natureza serve de metáfora para esse estado de espírito, no seu eterno retorno: “O vento é mais constante do que as pessoas da Galileia; chega todas as noites, vai embora, mas retorna no dia seguinte. Nós partimos e não temos certeza se voltamos. Também o medo retorna sempre” (Brito, 2008: 221).

Aproxima-se o fim da narrativa e o narrador Adonias se mostra em crueza naturalista: “O mundo reluz após vinte e um dias de chuva, tempo em que me encolhi indeciso, esperando que o avô morresse, mas ele

não quis morrer. Preferiu continuar vivo, empestando o mundo com seu cheiro podre” (Brito, 2008: 225). Começa o caminho de volta, deixa a Galileia: o “celular dá sinal”, conversa com Joana, sua mulher (Brito, 2008: 226). Viaja com o motorista Antonio, que “põe para tocar um forró” (Brito, 2008: 226). O que antes era náusea, agora é até agradável, baixa a tensão e o narrador sai do seu inferno interior. Índice da mudança, as culturas se misturam e o sertão patriarcal esborea:

Duas mulheres tangem o gado numa motocicleta. A mesma cena que vi antes agora me parece graciosa. O poder masculino cede lugar ao feminino. Antonio buzina, aceno com a mão, elas também buzina e sorriem para mim. São bonitas. O que pensam dos homens? Com certeza já não se escondem na cozinha e nos quartos de casa, atravessam as salas, ganham os terreiros, as ruas, as cidades

(Brito, 2008: 227)

Os ruídos do rádio passam a incomodar Adonias: “– Posso desligar? Prefiro ouvir os pássaros” (Brito, 2008: 227), indicando o retorno do seu conflito interior. O que sucede corresponde a um novo rito de passagem, Adonias tem com Antonio o aprendizado “inútil” do canto dos pássaros do sertão (Brito, 2008: 227). O narrador carrega no bolso a carta que Davi lhe escreveu, que supostamente revelaria a verdade tão procurada, mas não tem curiosidade em lê-la, mostrando que a estratégia formal do romance é a manutenção do mistério e a abertura interpretativa (Brito, 2008: 229). No diálogo com o motorista, avultam a miséria e a prostituição infantil (Brito, 2008: 230). O narrador procura repelir a náusea e se permite uma narrativa poética da natureza brasileira, que seria superior ao Éden (Brito, 2008: 231), entretanto a paisagem humana o desmente quando um menino pede “dinheiro para vigiar o carro”, ocasião para uma reflexão desoladora: “Com o que sonha o menino? Certamente com o dia em que irá embora” (Brito, 2008: 233). Fundem-se os tempos narrativos e a elipse é assumida deliberadamente: “Não pretendo narrar os acontecimentos da noite em que velaram o corpo de Raimundo Caetano, e o primo Ismael exigiu uma prestação de contas. Tudo ainda acontecerá” (Brito, 2008: 233). Retorna o simbolismo da água, tal

qual na sua viagem inicial para a Galileia, apagando as culpas, a ansiedade pelos segredos de família. O narrador elíptico mantém o suspense e manda um recado que escarnece e rebaixa o virtual leitor, que encontraria possíveis respostas no campo das credences populares: “mergulho de cabeça nas águas e esqueço tudo. Inventei essa história. Consultem uma cartomante, se desejam conhecer o final” (Brito, 2008: 233).

Adonias e Antonio param na Festa de São Gonçalo, onde avistam “duas lan houses” (Brito, 2008: 234). Desfilam nomes cômicos pelo deslocamento, a denunciar a postura colonizada do sertão em processo de mudança: Christian, Maycon, Dêyvisson, Érick, Claysson. O narrador se embriaga, procurando desfazer-se das suas obsessões peculiares. São dois mundos, o da festa tradicional e o da internet, o do sagrado e o do profano, denotando que os ruídos cibernéticos invadiram o sertão onde Adonias está imerso: “Sustento a imagem de gesso, enfeitada de fitas e flores de papel Aperto-a contra o peito, pois temo deixá-la cair. Passam-me a garrafa de aguardente, e bebo mais” (Brito, 2008: 236). O romance termina com o narrador desnortado, despertando da embriaguez, sem o santo nos braços, ilhado por motos, sem celular, sem noção de tempo, sem saber onde está o motorista Antonio, prestes a perder o voo para Recife.

É mantida a tônica do mutismo, os segredos não foram devassados, o leitor não sabe sequer se o menino Davi foi violentado. Caso tenha sido, quem o fez contou com o benefício do silêncio cúmplice dos próprios familiares. A marca sertaneja da elipse vaga livremente, a exemplo dos espectros da Galileia, desde Domísio e Donana. A liberdade do homem moderno, criador da sua própria história, se revela ilusória, pois o passado familiar, mítico e religioso, está impregnado em Adonias. Ele, narrador desorientado, em vias de escrever um romance e, portanto, uma espécie de *alter-ego* do romancista, se mostra incapaz de contar a saga épica familiar, não há garantias para as grandes narrativas e para a efetivação das verdades na degradada Era hipermoderna. Em consonância, a forma romanesca conduzida pelo narrador protagonista redundante em impasse literário, no dilema de representação entre o passado mítico e o presente racionalista, redundando num final em aberto, suspensivo, de circularidade vazia. Eterno retorno.

Referências bibliográficas

- AGUIAR, Flávio (org.) (1999). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Perseu Abramo.
- BOSI, Alfredo (2001). “Os estudos literários na Era dos Extremos”. In *Rodapé – Crítica de literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Nankin, p. 170-176.
- BOSI, Alfredo (2002). *Literatura e Resistência*. São Paulo: Cia das Letras.
- BRITO, Ronaldo Correia de (2003). *Faca*. Posfácio de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cosac & Naify.
- _____. Ronaldo Correia de (2005). *Livro dos Homens*. São Paulo: Cosac & Naify.
- _____. Ronaldo Correia de (2008). *Galileia*. Rio de Janeiro: Alfaguara.
- CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique (2004). Trad. Fabiana Komesu. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto.
- ELIADE, Mircea (1978). *O mito do eterno retorno – arquétipos e repetição*. São Paulo: Martins Fontes.
- LACAN, Jacques (1988). “La Tercera”. In *Intervenciones y textos – nº 2*. Buenos Aires: Manantial.
- LIPOVETSKY, Gilles (2007). *A felicidade paradoxal – ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras.

COMISSÃO CIENTÍFICA PARA O X CONGRESSO DA AIL

Instituição	Nome
Universidade de Lisboa	Alberto Carvalho
Universidade do Algarve	Ana Carvalho
Universidade do Algarve	Ana Clara Santos
Universidade de Lisboa	Ana Mafalda Leite
Universidade Estadual de Santa Cruz	André Mitidieri
Universidade de Varsóvia	Anna Kalewska
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Annabela Rita
Universidade do Algarve	Artur Henrique Gonçalves
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Beata Cieszyńska
Universidade de São Paulo	Benjamin Abdala Junior
Universidade Católica	Cândido Oliveira Martins
Universidade do Algarve	Carina Infante do Carmo
Universidade de Santiago de Compostela	Carmen Villarino
Universidade de Colónia	Claudius Armbruster
Universidade de Coimbra	Cristina Robalo Cordeiro
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Fernando Cristóvão
King's College London	Hélder Macedo
Universidade da Madeira	Helena Rebelo
Universidade de São Paulo	Hélio Guimarães
Universidade de São Paulo	Ieda Maria Alves
Universidade do Porto	Isabel Pires Lima
Universidade do Algarve	João Carvalho

Universidade do Algarve	João Minhoto Marques
Universidade do Algarve	Jorge Baptista
Universidade de Lisboa	José Camões
Universidade do Algarve	José Dias Marques
Universidade de Lisboa - CLEPUL	José Eduardo Franco
Universidade Estadual do Rio de Janeiro	José Luís Jobim
Universidade Federal Fluminense	Laura Padilha
Universidade Federal de Minas Gerais	Letícia Malard
Universidade Federal Fluminense	Lucia Helena
Universidade do Algarve	Lucília Chacoto
Universidade do Algarve	Manuel Célio Conceição
Universidade Federal de Rio Grande do Sul	Márcia da Glória Bordini
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Maria José Craveiro
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Miguel Real
Universidade de São Paulo	Mirella Vieira Lima
Universidade do Algarve	Mirian Tavares
Brown University	Onésimo Almeida
Universidade do Algarve	Petar Petrov
Universidade de Coimbra	José Pires Laranjeira
Universidade de Santiago de Compostela	Raquel Bello Vázquez
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul	Regina Zilberman
Universidade de Coimbra	Sebastião Pinho
Universidade Federal do Rio de Janeiro	Teresa Cerdeira
Universidade Nova de Lisboa	Teresa Lino
University of Oxford	Thomas Earle

Este livro da
Associação Internacional de Lusitanistas
acabou-se de imprimir nas oficinas que a
Sacauntos Cooperativa Gráfica
tem na cidade de Compostela,
Galiza,
o dia 2 de abril de 2012.

