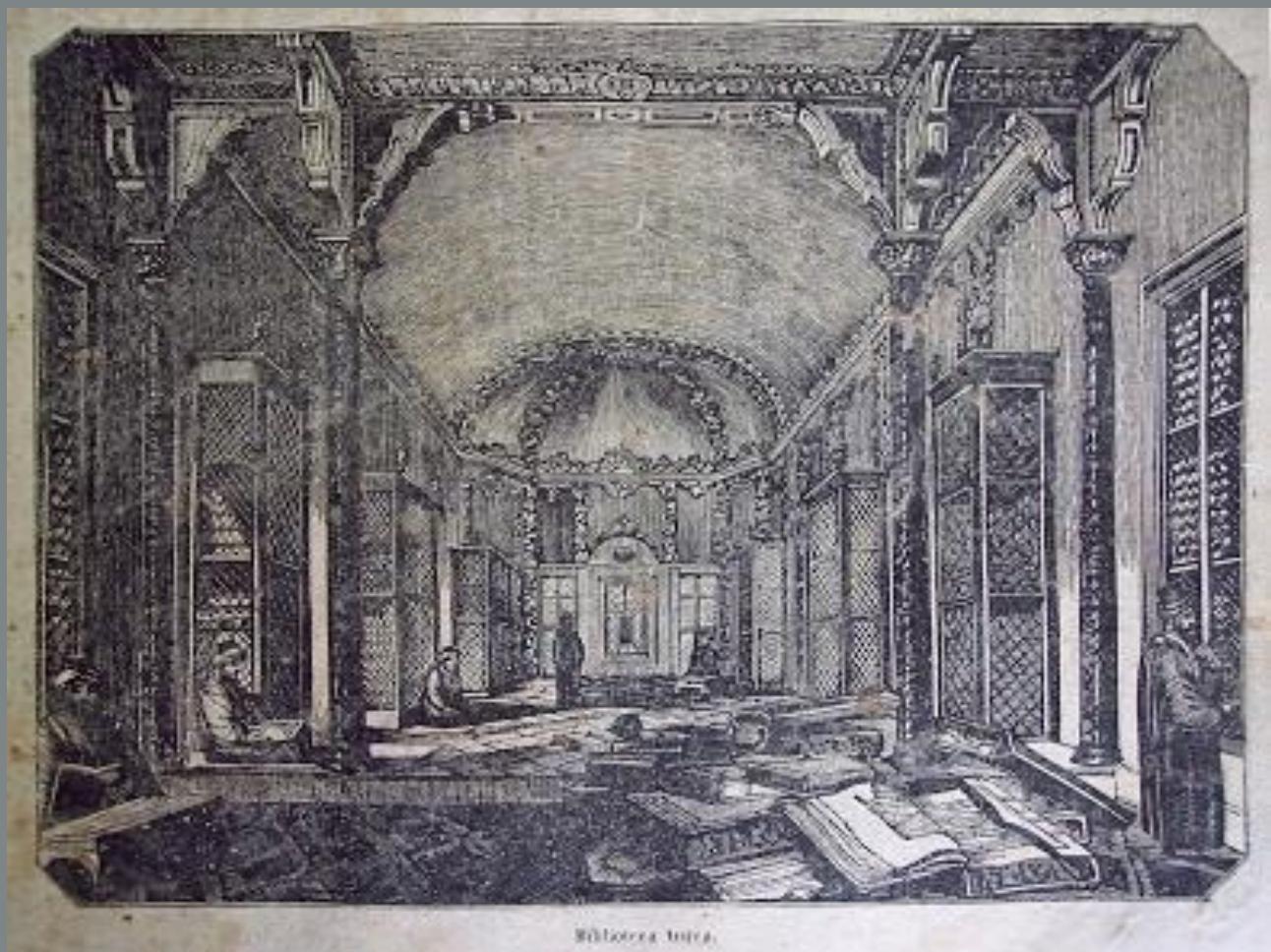


Literatura e Sociedade

Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada



Na sala de aula II

01 / 2022
DTLLC | FFLCH | USP

35

Literatura e Sociedade

Na sala de aula II



Universidade de São Paulo

Reitor Vahan Agopyan

Vice-Reitor Antonio Carlos Hernandes



Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor Paulo Martins

Vice-Diretora Ana Paula Torres Megiani



Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Chefe Betina Bischof

Vice-chefe Ariovaldo Vidal

Apoio:

Edital 2022 do Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da USP

AGUIA | Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica

Literatura e Sociedade – n. 35 (2022.1) – Semestral

São Paulo: USP /FFLCH /DTLLC

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, sl. 35, 05508-900

ISSN 1413-2982 (do n.1 ao n.14)

eISSN: 2237-1184 (a partir do n.15)

CDD 801.3

Licença:

1. Literatura e sociedade. 2. Teoria literária. 3. Literatura comparada.

I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Projeto gráfico original de Carlito Carvalhosa (n. 1 a 4), adaptação de Claudio Weber Abramo (n. 5 e 6), Aryanna Oliveira (n. 23 a 29) e Cíntia Yuri Eto (n. 30 a 33)

Imagen da capa: Biblioteca de Alexandria

Fontes: Famílias Book Antiqua, Cinzel, Futura e ITC Berkeley

A revista segue as diretrizes do Committee on Publications Ethics e garante aos autores dos artigos os direitos autorais e os direitos de publicação sem restrições.

**COMISSÃO EDITORIAL E
ORGANIZADORES DO NÚMERO**

Ana Paula Sá e Souza Pacheco,
Universidade de São Paulo, Brasil
Anderson Gonçalves da Silva,
Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Augusta Fonseca,
Universidade de São Paulo, Brasil

ASSISTENTES EDITORIAIS

Alessandro Santos de Lima, Universidade de São Paulo
João Gabriel Messias Ribeiro, Universidade de São Paulo, Brasil

REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO

realizada externamente, via Setor de Compras da FFLCH - USP, com fomento do Edital 2022 do Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da USP

**PREPARAÇÃO DE TEXTOS,
DOCUMENTAÇÃO, PUBLICAÇÃO,
INDEXAÇÃO E DIVULGAÇÃO**

Alessandro Santos de Lima, Universidade de São Paulo, Brasil
João Gabriel Messias Ribeiro, Universidade de São Paulo, Brasil

CONSELHO EDITORIAL /EDITORES CIENTÍFICOS

Adelia Bezerra de Meneses, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Andrea Saad Hossne, Universidade de São Paulo, Brasil
Antonio Marcos Vieira Sanseverino, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Ariovaldo Vidal, Universidade de São Paulo, Brasil
Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil
Beatriz Sarlo, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Betina Bischof, Universidade de São Paulo, Brasil
Cleusa Rios Pinheiro Passos, Universidade de São Paulo, Brasil
Davi Arrigucci Jr., Universidade de São Paulo, Brasil
Edu Teruki Otsuka, Universidade de São Paulo, Brasil
Fabio de Souza Andrade, Universidade de São Paulo, Brasil
Fredric Jameson, Duke University, EUA

Homero José Vizeu Araújo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Ismail Xavier, Universidade de São Paulo, Brasil
Jacques Leenhardt, École des Hautes Études en Sciences Sociales, França
John Gledson, The Liverpool University, Inglaterra
Jorge de Almeida, Universidade de São Paulo, Brasil
Ligia Chiappini Moraes Leite, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcelo Pen Parreira, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcos Piason Natali, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcus Vinicius Mazzari, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria da Conceição Coelho Ferreira, Université Lyon 2, França
Marta Kawano, Universidade de São Paulo, Brasil
Pedro Serra, Universidad de Salamanca, Espanha
Rita Olivieri-Godet, Université Rennes 2, França
Roberto Schwarz, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Roberto Zular, Universidade de São Paulo, Brasil
Samuel Titan Jr., Universidade de São Paulo, Brasil

Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, Universidade de São Paulo, Brasil
Sandra Nittrini, Universidade de São Paulo, Brasil
Sérgio Alcides Pereira do Amaral, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Teresa de Jesus Pires Vara, Universidade de São Paulo, Brasil
Viviana Bosi, Universidade de São Paulo, Brasil
Walnica Nogueira Galvão, Universidade de São Paulo, Brasil

IN MEMORIAM

Antonio Candido, Universidade de São Paulo, Brasil
Benedito Nunes, Universidade Federal do Pará /Universidade de São Paulo, Brasil
Boris Schnaiderman, Universidade de São Paulo, Brasil
Eduardo Vieira Martins, Universidade de São Paulo, Brasil
João Alexandre Barbosa, Universidade de São Paulo, Brasil
Joaquim Alves de Aguiar, Universidade de São Paulo, Brasil
Lucilla Ribeiro Bernardet, Universidade de São Paulo, Brasil
Marlyse Meyer, Centro Brasileiro de Estudos da América Latina – Universidade de São Paulo, Brasil
Modesto Carone Neto, Universidade de São Paulo, Brasil
Roberto Ventura, Universidade de São Paulo, Brasil

SUMÁRIO

EDITORIAL . 7

Ana Paula Sá e Souza Pacheco, Anderson Gonçalves, Maria Augusta Fonseca

INTRODUÇÃO

LA CREACIÓN LITERARIA LATINO-AMERICANA (BALANCE Y PERSPECTIVAS) . 11

Antonio Candido

ANTONIO CANDIDO, LEITOR DE LITERATURA HISPANO-AMERICANA . 37

Pablo Rocca

LITERATURA CONTEMPORÂNEA

55 · A ESCRITA PERPLEXA. SOBRE *IRRUPCIONES*, DE MARIO
LERERO

Ana Cecilia Olmos

66 · MENINOS DO RIO

Daniella Corpas

GUIMARÃES ROSA E OUTRAS PROSAS

O ‘EMPAREDADO’: CONFIGURAÇÕES DE UM TEMA EM
CONTOS BRASILEIROS · 76

Cleusa Rios P. Passos

**RIOBALDO, HANS CASTORP, WILHELM MEISTER:
‘VIAJANTES EM FORMAÇÃO’ • 96**

Marcus V. Mazzari

**BALALAICAS NO SERTÃO: JOÃO GUIMARÃES ROSA E OS
RUSSOS • 124**

Julio Augusto Xavier Galharte

MACHADO DE ASSIS E MESTRES RUSSOS

156 · A DANÇA CONTRA O TRABALHO SEM TRÉGUAS

Edu Teruki Otsuka

**165 · PROBLEMAS DO CONTO COMO GÊNERO: A
EXPERIÊNCIA DE ANTON TCHEKHOV**

Regina Lúcia Pontieri

**176 · IMPRESSÕES DE VIAGEM, TIRANIAS CONSENTIDAS E
CROCODILO NA PROSA DE DOSTOIÉVSKI**

Salete de Almeida Cara

PROSA EXPERIMENTAL

**UM RELATÓRIO PARA UMA ACADEMIA: APONTAMENTOS
DE AULA . 194**

Marcelo Pen Parreira

O GÊNIO MALIGNO DE SAMUEL BECKETT . 203

Claudia Maria de Vasconcellos

EDITORIAL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p7-9>

Ana Paula Pacheco¹

Anderson Gonçalves²

Maria Augusta Fonseca³

Este número da revista *Literatura e Sociedade* reúne uma grande variedade de textos, alinhavados pelo estudo da prosa literária. Dedica-se a pensar sobre a análise e a interpretação da obra de arte narrativa, com o olhar especialmente voltado para os alunos de IEL II (Introdução aos Estudos Literários). Assim, mais uma vez seguindo o projeto **Na sala de aula**, o intuito continua a ser o de suprir lacunas, decorrentes das circunstâncias nascidas com a pandemia da covid 19 (2020-2021), com a necessária suspensão das aulas presenciais e o fechamento provisório das bibliotecas.

Os textos aqui apresentados são antecedidos por uma valiosa contribuição de Antonio Cândido, que nos foi sugerida e disponibilizada pelo crítico uruguai, Pablo Rocca, para publicação, com a anuência da filha do saudoso mestre, Ana Luiza Escorel. Trata-se de um conjunto de aulas planejadas pelo crítico – “La creación literaria latino-americana (Balance y perspectivas)”, então convidado para ministrar um curso na Universidad de la República, em Montevidéu, em 1960. Essa passagem do crítico brasileiro pelo Uruguai está registrada no texto de Pablo Rocca, aqui reproduzido na Introdução, “Antonio Cândido, leitor de literatura hispano-americana”. As aulas, inéditas no Brasil, são publicadas no original, em espanhol. Os demais textos nesta edição de *Literatura e*

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

² Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

³ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Sociedade constituem leituras plurais de autores e obras, discriminados neste Editorial, seguindo a ordem alfabética: Ana Cecilia Olmos, "A escrita perplexa. Sobre *Irrupciones*, de Mario Lerero"; Claudia Maria de Vasconcellos, "O gênio maligno de Samuel Beckett"; Cleusa Rios P. Passos, "O 'emparedado': configurações de um tema em contos brasileiros"; Danielle Corpas, "Meninos do Rio"; Edu Teruki Otsuka, "A dança contra o trabalho sem tréguas"; Julio Augusto Xavier Galharte, "Balalaicas no sertão: João Guimarães Rosa e os russos"; Marcelo Pen Parreira, "Um Relatório Para uma Academia: Apontamentos de aula" ; Marcus V. Mazzari, "Riobaldo, Hans Castorp, Wilhelm Meister: 'viajantes em formação"'; Regina Pontieri, "Problemas do conto como gênero: a experiência de Anton Tchekhov"; Salete de Almeida Cara, "Impressões de viagem, tiranias consentidas e crocodilo na prosa de Dostoiévski". Os textos estão dispostos em quatro seções: Literatura Contemporânea, Guimarães Rosa e Outras Prosa, Machado de Assis e Mestres Russos, Prosa Experimental.

Com essas diversas abordagens críticas e analíticas, servindo de introdução aos estudos da prosa literária narrativa, esperamos que este número venha a contribuir para a reflexão sobre caminhos de análise e interpretação, sobre as relações entre texto, tradições literárias e formas sociais, assim como para a formação do repertório de leituras dos estudantes.

Comissão Editorial

Ana Paula Pacheco é professora doutora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde coordena o projeto de pesquisa “Corpo e trabalho na cultura brasileira contemporânea (literatura e cinema)”. É autora dos livros *Lugar do mito* – narrativa e processo social nas *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa (2006), *A casa deles* (contos, 2009) e *Ponha-se no seu lugar!* (novela, 2020), além de vários ensaios. Entre eles: “O fogo de palha de 68”: o ponto de vista da montagem em *No intenso agora*, de João Moreira Salles, na revista *Significação* (2020), “O intelectual de classe média”, no livro *Antonio Cândido 100 anos* (2018), “Grande sertão a partir de ‘A terceira margem do rio’”, no livro *Infinitamente Rosa: 60 anos de Corpo de Baile e de Grande sertão: veredas* (2018), “Os incomodados que se mudem”: a subjetividade contemporânea de *Os inquilinos*, de Sérgio Bianchi, na revista *Novos estudos – Cebrap* (2017), “Iracema-74”: cinema, malandragem, capitalismo, na revista *Nova síntese* (Portugal, 2017), “Jagunços e homens livres pobres”: o lugar do mito no *Grande Sertão*, na revista *Novos estudos – Cebrap* (2008). Contato: anapaulapacheco@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6650-8622>

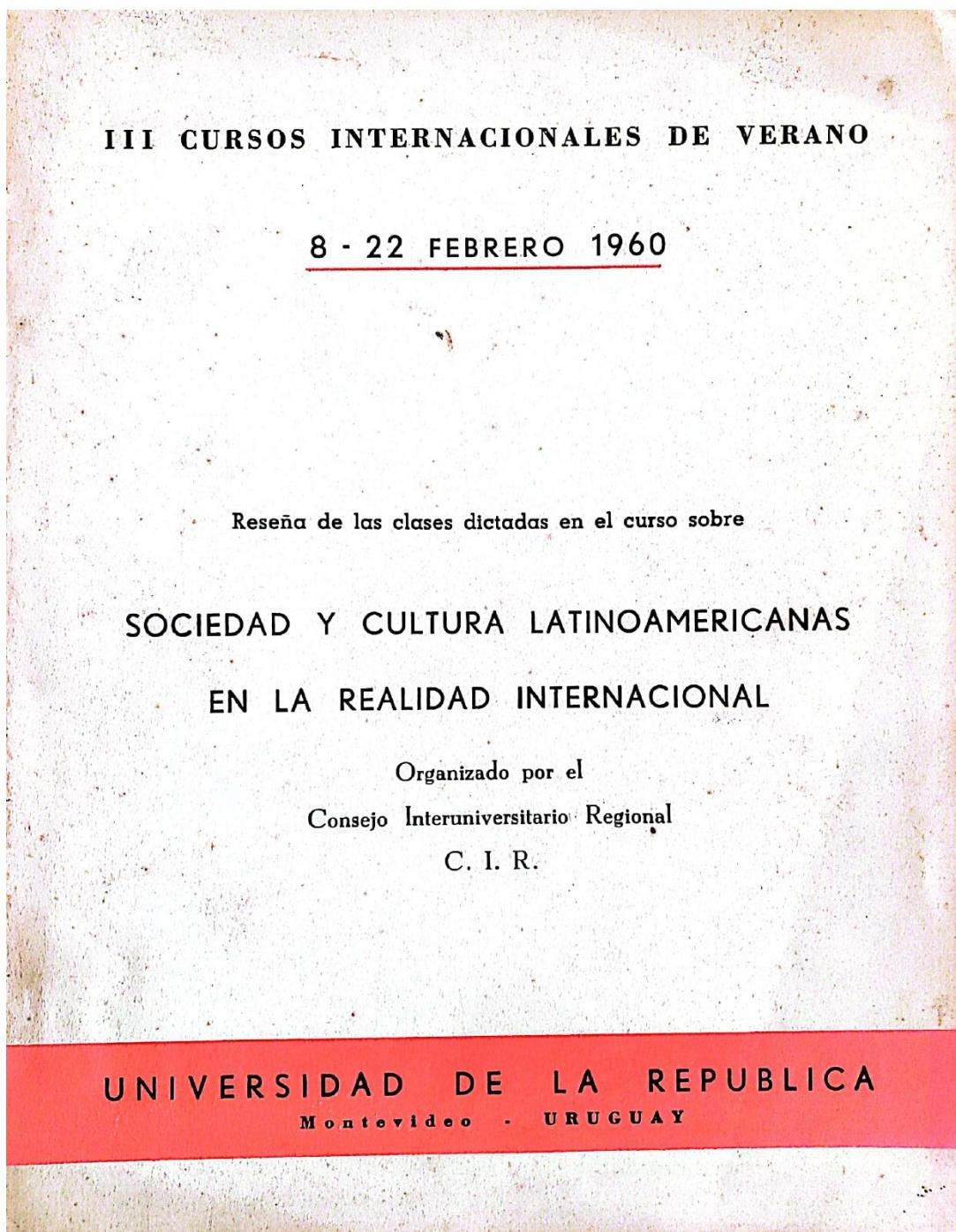
Anderson Gonçalves da Silva doutorou-se em Filosofia pela Universidade de São Paulo, com a tese *A imaginação e seus usos: a propósito da simbolização em Schelling* (2009). Atua como professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Traduziu *A teoria da revolução no jovem Marx*, de Michael Löwy (2012) e “A felicidade do homem antigo”, de Walter Benjamin (2001). Escreveu o capítulo “Serras da desordem, uma forma contemporânea”, do livro *Marxismo e produção simbólica: periferia e periferias* (2013). Contato: andergon@usp.br

Maria Augusta Fonseca é professora livre-docente sênior do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Entre suas publicações estão: *Palhaço da burguesia – Serafim Ponte Grande e o universo circense* (1979), *Oswald de Andrade – Biografia* (1990) [2^a edição revista e aumentada (2008)]. Organizadora, em parceira com Roberto Schwarz, de *Antonio Cândido 100 anos* (2018). Contato: mabfonseca@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2738-9485>

INTRODUÇÃO

Antonio Candido¹



Escaneado con CamScanner

¹ Antonio Candido foi professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo.

III CURSOS INTERNACIONALES DE VERANO

SOCIEDAD Y CULTURA
LATINOAMERICANAS EN LA
REALIDAD INTERNACIONAL

Versiones sintéticas realizadas por
los señores Gutenberg Charquero y
Carlos Alberto Pasos y revisadas
por los profesores correspondientes

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
Montevideo - URUGUAY

Escaneado con CamScanner

— Formación de la opinión pública en Latinoamérica.	
Profesor Norberto Rodríguez Bustamante.	7
— Gravitación de la estructura social en las posibilidades del desarrollo latinoamericano.	
Profesor Gino Germani.	61
— Presente y futuro de la economía latinoamericana.	
Profesor Cr. Enrique Iglesias.	105
Profesor Cr. Mario Bucheli.	133
— Latinoamérica en la política internacional.	
Profesor Sergio Bagú.	163
— La Universidad Latinoamericana como creadora de Cultura (Responsabilidad y posibilidades).	
Profesor João Cruz Costa.	197
Profesor Rodolfo Mondolfo.	233
— La creación literaria latinoamericana (Balance y perspectivas).	
Profesor Antonio Cândido De Mello e Souza.	247

- 247

LA CREACION LITERARIA LATINOAMERICANA
(Balance y Perspectivas)

Prof. Antonio Cândido de Mello e Souza

1a. Clase

(9-II-60)

En el presente curso se tratará no de la creación literaria latinoamericana en general, sino de algunos grandes temas generales de la misma, y fundamentalmente desde el punto de vista del caso brasileño que puede servir como referencia ilustrativa para la literatura de los otros países del continente.

El primer tema a considerar, será el de la literatura como descubrimiento de América. Después, - se enfocará el de la literatura como trasmigración de Europa. En tercer término, habrá de ser estudiado el de la literatura como tensión entre Europa y América. Por último, se hablará de la literatura como expresión sintética de América.

Cuando se alude a la creación literaria, en - seguida se piensa en los problemas generales de la creación artística. Ello se debe a que la literatura, como el arte en general, corresponde a ciertas necesidades profundas que se hallan en todos los -- hombres.

La creación literaria latinoamericana obedece también a ese mismo esfuerzo del hombre por expresar, de una manera sintética, sus problemas humanos, su situación de equilibrio o de lucha con la sociedad en que vive.

En Latinoamérica se está llegando a un momento en que los distintos países ya no pueden seguir

Escaneado con CamScanner

248 -

II ignorándose unos a otros, como ha sucedido hasta ahora. Por lo demás, los problemas del mundo moderno que van creando la complementariedad de las culturas, hacen pensar a su vez en los caracteres generales de la creación literaria de los diversos pueblos. Pero en el caso de Latinoamérica, hay aún otra razón. Y es que en este continente la literatura tiene una función histórica, social y humana diferente, en términos generales, de la que tiene en muchos países de Europa.

La literatura en Latinoamérica es, en efecto, no sólo la manifestación artística de impulsos estéticos, sino también un instrumento general de lucha, de adaptación del hombre y expresión de realidades que en general trascienden el ámbito de lo literario. En Latinoamérica no hay fronteras muy nítidas entre literatura y filosofía, entre literatura y sociología, entre literatura y política. En general, la de Latinoamérica es una literatura invasora que penetra por el campo de otras disciplinas. Por eso resulta muy difícil, en el caso de los grandes escritores del continente, poder decir si son en verdad tales, o si son oradores, o si son filósofos, o si son políticos. Ante obras v. gr. como las de José Enrique Rodó, o de Gilberto Freyre, o de Sergio Buarque de Hollanda, o de Luis Alberto Sánchez y Ezequiel Martínez Estrada, que abarcan varios campos, cuesta en efecto saber si estamos frente a las puras intuiciones estéticas o a la ciencia pura. Este carácter sincrético, sintético e invasor de la literatura en Latinoamérica le ha dado una gran fuerza de manifestación colectiva, de actuación efectiva sobre la sociedad, y de expresión real de fenómenos humanos mucho más amplios que los estéticos o literarios. Por el contrario, la literatura en Europa es más específica que en Latinoamérica.

Pero antes de continuar, conviene explicar rápidamente el significado de los cuatro temas escogidos. Con el de la literatura como descubrimiento de

- 249

América, se quiere aludir a aquel tipo o a algunos aspectos de la misma provenientes del deslumbramiento que sintió el conquistador europeo ante América. En las manos del blanco conquistador, la literatura se transformó, efectivamente, en un instrumento para enterarse de la realidad a la que se enfrentaba. Y tal actitud nacida en el siglo XVI se ha transmitido hasta nosotros que, frecuentemente, seguimos - adoptándola para tratar de descubrir o de investigar lo que hay de más hondo y específico en la realidad americana. Mediante el segundo tema, la literatura como transmigración de Europa, se busca de - mostrar que si somos América también somos Europa, - en el Nuevo Mundo. Muchos problemas específicos de Europa se transmitieron a América durante la colonización, y todavía hoy están presentes en nuestra -- sociedad y en nuestro pensamiento. La literatura es en buena parte, un fenómeno de mudanza de trazos de la cultura tradicional europea hacia América. Al ha - blar de la literatura como tensión entre Europa y - América, se procura a la vez señalar cómo los dos - mundos en tensión generaron fenómenos conflictua - les. Esta tensión entre Europa y América se mani - fiesta en varios planos. Es un conflicto, v.gr., en - tre los valores del blanco conquistador y del aborigen conquistado, vale decir entre los valores impor - tados y los valores originarios; y el mismo se hace muy pronunciado sobre todo en aquellos países donde floreció una gran civilización precolombina. Pero - es también un conflicto entre los propios elementos determinados por la conquista en América: entre el hombre rural y el hombre urbano, entre el tradicio - nal y el revolucionario. Finalmente, el tema de la literatura como expresión sintética de América, se refiere a aquellos aspectos de las literaturas la - tinoamericanas a través de los cuales se persigue - verdaderamente crear una forma de expresión nueva - para traducir la nueva realidad del continente.

Entrando ahora a desarrollar el primero de -- esos temas, cabe recordar que un ilustre escritor -

Escaneado con CamScanner

250 -

brasileño, Guilherme de Almeida ha dicho que a la actitud del europeo frente a América en la literatura se puede aplicar el viejo principio de que nada existe en el intelecto que previamente no haya existido en los sentidos. El primer movimiento del conquistador ante América fue, en efecto, un sentimiento de sorpresa; y en la literatura, tal manifestación de la impresión primitiva recién pasaría más tarde a convertirse en una conciencia de lo sentido. Los primeros documentos literarios de América son, realmente, documentos de sorpresa, de deslumbramiento. Y de semejante hecho se deriva una conciencia muy interesante: la de que la literatura de los pueblos coloniales fue, en principio, una literatura regida por el deseo de transfiguración.

Esa literatura de transfiguración condujo de pronto, en América, a la valorización de los elementos pintorescos, de lo pintoresco local. En Brasil hay al respecto, ejemplos muy sabrosos: vgr. el tema del ananá. Este fruto sorprendió mucho a los primeros cronistas y escritores. En las crónicas del siglo XVI, el mismo es presentado primero como algo extraño; después comienza el trabajo de transfiguración. El P. Joseph de Anchieta todavía habla sencillamente del ananá. Pero ya otro jesuita, Simão de Vasconcelos dirá que el ananá es un fruto coronado, el rey de los frutos, con la consecuencia de que a partir de entonces todo lo de América será considerado como grandioso. En cambio, el franciscano Antônio do Rosario se encargará de atribuirle, en su libro Los frutos del Brasil, un carácter simbólico, al afirmar que el ananá es un fruto coronado, mas también alegórico y lleno de calidades morales (es el juzgador divino, dice en efecto).

La transfiguración de la naturaleza, del hombre y de las costumbres de América se operó en toda la escala de los países del continente. Por manera que la literatura de transfiguración no constituye una fase cronológica, sino una constante de la lite-

- 251

ratura en América. Y así hoy asistimos, en la literatura de América, a múltiples transfiguraciones de múltiples ananás. Es, v.gr., el fenómeno del indianismo en América, que dio lugar a obras como La Araucana, de Ercilla, el Caramurú de Durão y el Tabaré de Zorrilla de San Martín. El indio siguió representando para los escritores, algo transformable. En Brasil, el caso resulta típico: el indio -- fue un modo de afirmar estéticamente aquello que -- los brasileños consideraban como específicamente suyo. Ser totalmente fantástico, el indio brasileño -- fue acomodado al padrón medieval, y se pretendió -- descubrir en él las virtudes que en Europa se tenían por matrices. Hoy, el indianismo en Brasil es algo romántico, completamente superado. Pero en otros países de América, el del indio ha constituido una especie de expresión de problemas sociales, como lo objetiva v.gr. la gran novela de Ciro Alegría. De todos modos, ora como elemento de pura fantasía (caso del Brasil), ora como problemática social, el tema del indio es un tema de descubrimiento de América, la comprobación por la literatura de una realidad específica de América.

Corresponde advertir sin embargo que el contacto entre el conquistador europeo y las poblaciones aborígenes originó también en América, salvo -- en los países más blancos, la formación de capas rurales de fuerte influencia india, mezclada a la influencia europea. Surgieron así en América, tipos especiales. Todos somos mestizos en América (mestizos culturales), decía Silvio Romero. Y los mestizos en quienes se manifiesta más hondamente tal mestizaje, son los hombres rurales, trátese de indios, de mestizos o de mulatos. Y ellos han conservado -- siempre esos caracteres en su vida, sin acompañar -- con el mismo paso la marcha de las poblaciones urbanas. Ese tipo del hombre de la civilización tradicional siempre fue objeto de la literatura, y constituye otra vía por la que la literatura descubre periódicamente a América. En Brasil, tal literatura

Escaneado con CamScanner

252 -

es llamada regionalismo. La literatura ha hecho --- siempre un gran esfuerzo para ser americana, en la medida en que expresaba tal tipo de realidad. Y dentro de dicho orden, se han producido muchas obras maestras, como el Martín Fierro en Argentina y ---- otras con menor altura humana y estética pero igualmente significativas, como el Antonio Chimango en Brasil, poema éste que relata la vida y los ideales del gaucho.

Resumiendo, pues: la literatura tal como la tenemos en vernáculo, es un instrumento de Europa. Los conquistadores vienen a América, trayendo su lengua, sus cánones, sus géneros y sus ideales literarios. En América encuentran una realidad distinta. Y su literatura se transforma entonces en un instrumento de descubrimiento de América.

Hay que preguntarse ahora, cuál es la validez real de dicha tendencia que constituye una constante en la literatura de América. Aunque la respuesta sólo podrá darse al final del presente curso, desde ya cabe afirmar sin embargo que la validez humana y estética de la misma varía según los distintos países de América. Pero hay todavía algo más general, a saber: si la literatura de glorificación de América, la literatura nativista, es la literatura americana por excelencia. Aquí, la contestación también depende de la actitud que asumamos frente a la colonización. Por ejemplo, si consideramos como el mexicano Silvio Zavala, que la colonización dejó un saldo positivo en América, la respuesta será una; en cambio si pensamos como el boliviano Jesús Lara, que la colonización fue sobre todo la destrucción de notables culturas originarias de América, la respuesta será necesariamente otra. De cualquier manera, hay una cosa absolutamente cierta: la literatura de descubrimiento de América que se vuelca hacia lo específico americano no es menos legítima, para nosotros, que la literatura de trasmigración de Europa a la que nos referiremos más adelante; y en --

Escaneado con CamScanner

- 253

ciertos momentos, ella le parece a ciertos pueblos que es la única literatura verdadera de América. -- Tal punto de vista es, sin duda, una expresión viril de nuestra realidad; pero por otro lado significa también una coincidencia con el punto de vista del colonizador. A un profesor francés que había leído en la versión francesa Jubiabá de Jorge Amado y Angustia de Graciliano Ramos, le preguntamos en cierta oportunidad cuál de ambas obras era mejor. - Nos contestó que, para él, la mejor era Jubiabá --- (traducida al francés con el título de Bahía de Todos los Santos). Y cuando le comunicamos nuestra sorpresa, ya que entendíamos que la obra de Graciliano Ramos era superior, respondió entonces: "Para un francés como yo, el problema de la angustia o el del amor son viejos. Los conozco en Homero, o en -- Balzac o en Dostoievski. Pero nadie en Francia escribe sobre Bahía. Y Bahía me interesó".

Existe un enorme peligro en semejante actitud, para los americanos. Ella quiere decir, en efecto, que en literatura deberíamos hacer también una política de exportación de productos coloniales, limitándonos exclusivamente a lo pintoresco. - Felizmente, en América hemos hecho esa literatura como descubrimiento, y además la otra. Y para nosotros, Jubiabá de Jorge Amado, y Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes y Angustia de Graciliano Ramos son igualmente importantes.

2a. Clase

(10-II-60)

Hay quienes sostienen que el hecho de aceptar una literatura de expresión europea dejando de lado aquella otra que sería de expresión puramente americana, constituye algo perjudicial para la expresión literaria de América.

Escaneado con CamScanner

Si consideramos el caso del Brasil, esa cuestión carece de sentido porque el nativismo brasileño representa una explotación posterior, por intelectuales europeizados, de una realidad nueva. Pero si en cambio consideramos el caso de los países americanos dueños de viejas culturas, la cuestión ya varía. Sabemos, v.gr., que en Guatemala la cultura quiché produjo el Popol Vuh, uno de los libros más hermosos de la literatura de América; y asimismo que en otros países de América se continuó haciendo, después de la Conquista, toda una literatura en lenguas originarias de este continente: por ejemplo, en Bolivia donde un gran poeta, Juan Walparrimachi Maita, escribió en quechua numerosos poemas cuya magnitud literaria es comparable, según los estudiosos, a la de los más bellos poemas de lengua española.

Con todo, es lo cierto que si se aparta la tradición precolombina de América y se encara la realidad de la colonización, debe considerarse la literatura en América como un fenómeno de cultura de los pueblos que luego se hicieron nacionales, operado con instrumentos europeos.

El de la literatura como trasmigración de Europa resulta, entonces, simétrico al tema de la literatura como descubrimiento de América. Con el mismo se trata, en efecto, de indicar o sugerir ahora que hubo un pasaje hacia América de ideas y formas literarias que eran tradicionales en la civilización europea y que se incorporaron a América. Por manera que oponerse hoy a esa realidad nuestra, constituye un americanismo sin sentido.

Dicha trasmigración no encontró mayores dificultades en aquellos países de América que, por su posición geográfica o por la índole de su población, son cercanos a Europa. Pero ya resultó, en cambio, un problema complicado en otros países que tienen aspectos vitales muy diferentes de los de Europa. -

- 255

Allí iba a chocar con un fenómeno de estratificación social, porque efectivamente en tales países la expresión literaria europea del hombre blanco se confunde con la de las clases dominantes en América, en tanto que la expresión literaria vernácula está ligada a la de las clases más oprimidas de América. Esto explica que en muchos países de América se postule la necesidad de barrer la superestructura de la cultura europea para imponer en su lugar una realidad americana tenida por más legítima.

Las literaturas de América son, pues, literaturas que se expresan mediante instrumentos europeos. Y en determinados casos, ellas no se distinguen de las europeas en sus formas de expresión. Esto es tan cierto, que América ha podido, en algunos momentos, influir sobre Europa, a través de una especie de contracorriente. Pero no ha sido una contracorriente exótica, como v.gr. la del interés que la naturaleza o los aborígenes de América pudieron tener para escritores europeos, sino que ha constituido una contribución efectiva de América a la expresión literaria de Europa. Tal resultó el caso de Rubén Darío, cuyo arte promovió una transformación de las formas poéticas en España; y tal ha sido también, en lengua portuguesa, el fenómeno tan interesante de la contracorriente de influencia de la novela realista brasileña sobre el realismo social de Portugal.

La historia de la literatura brasileña registra algunos hechos muy ilustrativos del profundo grado de aclimatación que los instrumentos expresivos europeos alcanzaron en América. En los primorios de la colonización, cuando se empezó a hacer la literatura como descubrimiento de América fueron empleadas formas intelectuales importadas de Europa, y así se sucedieron los sonetos, las églogas, las epopeyas y hasta las tragedias. Y una de las experiencias más sabrosas al respecto es leer, v.gr., la descripción de la naturaleza del Brasil, en el

Escaneado con CamScanner

poema Caramuru, hecha al rey de Francia por el héroe, que era un colonizador portugués. Esta descripción está realizada en octavas heroicas, vale decir con una forma expresiva de invención italiana. Prueba así, semejante traducción de una realidad local con una forma trasmigrada de Europa, cuán indisolublemente vinculados estamos a los instrumentos europeos de expresión, los cuales han sido disciplinas espirituales que modelaron nuestra literatura y continúan siendo elementos principales de la expresión de ella. Y se explica también que tanto en Brasil como en el resto del continente, se haya desarrollado ese otro fenómeno interesante del llamado casticismo americano. Es cierto que en la defensa de las formas expresivas europeas hecha inclusive con más rigor que en la propia Europa, el mismo llegó muchas veces casi a lindar con el ridículo; pero no es menos cierto que ha configurado un signo ampliamente revelador de la manera en que las formas europeas de expresión se hallan radicadas en América.

Si se observan algunas tendencias de la literatura en América, el fenómeno de la trasmigración de Europa aparece todavía más claro. Tomemos, v.gr. el caso del neoclasicismo. Este movimiento literario de origen grecorromano ocurrió en América exactamente cuando nuestros pueblos adquirían una conciencia política nacional; y se dio entonces el hecho singularísimo de que los mismos se volvieran violentamente contra España y Portugal, pero expresando tal sentimiento de revuelta en las formas más equilibradamente clásicas de Europa. Así, Andrés Bello escribe su Silva a la agricultura de la zona tórrida, y en ella presenta con un valor extraordinario la realidad natural de América, a la que canta sin embargo en versos del más puro cuño clásico español. Y por su parte José Joaquín de Olmedo compone la oda a La victoria de Junín, donde celebra el fin del dominio europeo en América, pero conforme también a las más puras reglas de la tradición expresiva de España. Por lo que se refiere al Bra-

sil, existen a la vez algunos ejemplos muy interesantes en dicho sentido. Es, v.gr., el caso de los escritores mestizos; a primera vista se diría que tales escritores debieron tener una tendencia mayor a no expresarse en formas europeas; y sin embargo, en la literatura brasileña hay grandes escritores mestizos y los mismos son, quizás, los mayores del siglo XIX: mestizos fueron, en efecto, Gonçalvez Dias y Machado de Assis, dos clásicos de la literatura brasileña. Pero en el momento del clasicismo, Brasil tuvo un grupo brillante de poetas entre los que sobresalió el mulato Manoel Inácio da Silva Alvarenga. Una de las figuras más importantes de la historia literaria brasileña, maestro del liberalismo en cuya defensa conoció muchas vicisitudes, hombre de exquisita sensibilidad, gran poeta y pensador, Silva Alvarenga fue autor de un libro titulado Glaura, en el que cultivó un tipo de poesía muy sencilla y ligera, a la que llamaba de rondó, pero compuesta con tantas rimas internas que la excesiva melodía terminaba casi por anestesiar. Ese poema sirvió para que los viejos críticos brasileños afirmaran que Silva Alvarenga era un verdadero brasileño, un mulato brasileño muy cercano de la tradición popular, y que por ello había podido inventar algo que parecía una "modinha". Sin embargo, se descubría después que Silva Alvarenga no había hecho más que transcribir al portugués una forma usada por uno de los más famosos poetas arcádicos, el italiano Metastasio. Tal forma que parecía forjada fundamentalmente para expresar una realidad brasileña, no era, pues, sino una forma italiana transplantada al Brasil, pero no por eso resultó menos brasileña. Todavía, en la segunda mitad del siglo XIX tuvo el Brasil uno de sus mayores poetas en un negro puro, Joao da Cruz e Souza, hijo de esclavos y cuya vida osciló dramáticamente entre el dandysmo más refinado y la más triste estrechez. La obra de Cruz e Souza es realmente espléndida, al punto de que un crítico francés, Roger Bastide, ha sostenido que ella

Escaneado con CamScanner

258 -

puede colocarse junto a la de los grandes simbolistas europeos; Cruz e Souza es, en efecto, uno de los más puros artífices de la lengua portuguesa; sus sonetos son perfectos; su poesía es la más castiza; y sus ideales corresponden a los de un europeo culto de su tiempo y de su edad. Quiere decir entonces que el fenómeno del mestizaje no siempre ha tenido el significado que se pretende atribuirle en América. La cultura europea se ha arraigado tanto en América, que ha hecho que algunos elementos a quienes, como los mestizos, se supone más alejados de ella, hayan podido sin embargo manifestarse con sus instrumentos expresivos.

Lo más curioso es que el propio movimiento de negación de Europa, se ha hecho en América frecuentemente de una manera europea. El grupo de jóvenes escritores románticos brasileños, v.gr., decían en 1835, desde las páginas de la revista Nitéroi, que era tiempo ya de acabar con Europa; mas cuando lanzaron ese grito todos ellos estaban viviendo en París. Algo similar ocurrió con la primera sociedad agrícola brasileña, cuyos fundadores fueron haciendas brasileños que se hallaban paseando en la capital francesa.

Para comprender la complejidad de la literatura de América debemos, pues, tener en cuenta no sólo las constantes específicas americanas sino también el aporte europeo. La literatura en América es, efectivamente, de una parte el descubrimiento y la proclamación de América, pero de otra parte, una transmigración espiritual de Europa.

3a. Clase

(11-II-60)

Así como se ha dicho respecto de la literatura como descubrimiento, que hay cierto peligro, en algunos casos, en considerar la expresión pura de -

las particularidades locales de América como la --- única expresión legítima de la literatura americana - - - - - del mismo modo debe señalarse que igual peligro existe toda vez que se considere a la literatura apenas como una transmigración de formas y valores - - de Europa en América.

Este otro peligro, que se ve frecuentemente - - - - - en las literaturas de nuestros países, es el de que la literatura llegue a dejar de constituir una expresión válida de la realidad americana para convertirse en una simple imitación de formas y valores - - - - europeos, sin contacto con nuestras realidades, en un puro experimentalismo sin contenido humano y social verdadero. Es, en una palabra, el fenómeno del academismo.

El fenómeno del academismo —peligro constante para estos pueblos, porque se vincula a una realidad indiscutible que es la presencia de las formas europeas de expresión en la literatura de América— sólo se transformó en un problema cuando nuestros pueblos adquirieron conciencia nacional. Antes, en la Colonia, no había podido plantearse, porque esa conciencia nacional era aún muy incipiente. Pero una vez que estos pueblos se sintieron como -- una realidad propia, en seguida comenzaron a dudar de la legitimidad de los instrumentos europeos para expresar dicha realidad.

Aunque el problema en América apareció en el momento de la Independencia, vale decir cuando todavía imperaba el Neoclasicismo, la verdad es sin embargo que esa iniciación de nuestros pueblos en la expresión con conciencia nacional suscitó entonces una tensión en las literaturas de América y el deseo de llegar a crear una forma de expresión diferente de la europea. Ya no se trataba, como había sucedido en el fenómeno primero de la literatura como descubrimiento de América, de expresar simplemente la sorpresa ante América, que también era sorpresa de los europeos; por el contrario, ahora se tra-

260 -

taba de oponer conscientemente una expresión y un contenido literarios a la expresión y el contenido literarios de Europa. En el caso del Brasil, puede decirse que los jóvenes escritores de la época de la Independencia, que constituyeron la primera generación romántica, razonaron más o menos así: "La literatura tradicional es Europa. Nosotros somos América. Entonces, no queremos saber nada con la literatura tradicional". Y ocurrió pues un fenómeno que llevar a recordar otra vez lo que ya indicamos al considerar el tema de la literatura como descubrimiento de América: los americanos aprovecharon una forma de expresión europea, para hacer surgir el Romanticismo. Éste fue, en efecto, una primera forma de tensión que iba a actuar influyendo directamente sobre la expresión literaria de América; y se originó en el deseo consciente de oponerse a Europa y de crear una forma de expresión diversa, singular.

En Brasil el Romanticismo arrancó desde la propia época de la Independencia, y se basó directamente sobre la teoría del medio. En el siglo XVIII se había producido una verdadera revolución en el pensamiento de Occidente, cuando aumentó la convicción de que las ideas, costumbres y sentimientos del hombre varían según el ambiente social, físico e histórico. Esta teoría del medio influyó en seguida el Romanticismo. Éste la aplicaría en América, -haciéndose el razonamiento siguiente: si América es diferente de Europa, y si sus pueblos también son diferentes de los europeos, América debe expresarse necesariamente de una manera diferente. Fue, pues, la teoría del medio la que generó en América la adquisición de una conciencia literaria autónoma con respecto de Europa. Y resulta muy curioso comprobar que en el caso del Brasil, la proclamación de tal autonomía estuvo a cargo de hombres franceses que vivieron por entonces en el propio Brasil. Ellos fueron los primeros en señalarles a los brasileños que si eran algo diferente de Europa, no tenían por qué seguir haciendo una literatura con formas expre

sivas europeas. Los jóvenes escritores brasileños admitieron esta verdad, y empezaron a sentirse y a proclamarse como ultramericanistas y ultrabrasileños, por vía de aquellos franceses uno de los cuales fue el autor de la primera historia escrita en francés de la literatura del Brasil (Ferdinand Denis: Resumen de la Historia de la Literatura Brasileña). Fue así Ferdinand Denis quien dió a los brasileños las armas para que lucharan por una expresión propia. Y sucedió que por vez primera —al menos en Brasil—, con el Romanticismo se hizo una literatura profundamente vinculada a los valores nacionales, pero no ya de una manera ornamental como en el caso del ananá, sino expresando lo más hondo que había en el hombre brasileño. Y lo hizo tan acabadamente, que Manoel Bandeira ha dicho que nunca hubo en Brasil una escuela literaria que expresara, como lo consiguió el Romanticismo, la realidad y los sentimientos nacionales. La literatura romántica en Brasil es fácil y sencilla, al extremo de que sus poetas están muy cerca del cantor popular. Y esa característica contribuyó a que la misma tuviera en Brasil una generalidad y una actuación sobre el ambiente, como la literatura no las había tenido antes ni las tendría después; los poetas románticos brasileños fueron cantados, en efecto, a la guitarra y recitados por los niños en las escuelas del país.

Ahora bien: dicha literatura que en América derivó de una tensión, de una oposición, de un sentimiento de negación, es una tendencia históricamente limitada o es, en cambio, una constante en las literaturas de nuestros pueblos? Después del Romanticismo, es una constante en la literatura del Brasil. Ha ocurrido lo siguiente: todas las veces que la literatura se ha tornado excesivamente académica, general, refinada, al seguir la tendencia demasiado europeísta de ser algo de fachada, ha existido siempre una reacción contraria que trató de vol-

carla otra vez hacia una expresión más sencilla, -- más espontánea, más popular de los valores más específicamente locales. De esa actitud nació precisamente, en la literatura brasileña, el movimiento modernista. En 1922 sucedió en efecto algo parecido a lo que había determinado antes el surgimiento del Romanticismo. Por entonces, el academismo había llegado en Brasil a una estilización completamente ridícula. Las academias son, en verdad, algo muy peligroso; y un crítico brasileño bastante irreverente ha afirmado que, en general, los académicos de su país suelen tener más medallas que los vinos en las exposiciones. El principal escritor brasileño era, a la sazón, un hombre muy inteligente y muy hábil que acuñó una frase que iba a causarle dramáticas desgracias con los jóvenes de las izquierdas políticas: "La literatura —decía— es la sonrisa de la sociedad". Tal literatura resultaba sin embargo algo muy artificial, que estaba separado completamente de lo específico brasileño. Y lo singularmente curioso, es que ese mismo escritor llegó a mostrarse muy interesado en el folklore; e inclusive, publicó una colección de dos mil cuartetas que se tuvieron por populares, pero de las que se encargó luego de afirmar que mil ochocientas eran suyas: se trató, pues, casi de una brincadeira, reveladora por lo demás de una absoluta falta de respeto hacia los valores populares brasileños. Se produjo entonces en Brasil, una especie de segundo Romanticismo, que fue la aparición del Modernismo, movimiento iniciado en San Pablo en 1922. Los hombres del Modernismo son, para algunos, los mayores de la literatura brasileña. En verdad fueron hombres extraordinarios; y lo mismo podría asegurarse que pasó en todos los otros países de América, con la generación nacida más o menos entre 1890 y 1905. En Brasil, esa generación fue la de Mario de Andrade, Manoel Bandeira, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Cecilia Meireles. La modernista resultó una literatura de conflicto, y sus representantes libra -

ron una lucha realmente ruda contra la sociedad y - contra las academias, en la que se llegó hasta la - propia violencia física. Del Modernismo salieron va- rios movimientos literarios, algunos de los cuales tenían enunciados muy interesantes: aparecieron, v. gr., el Verde-Amarelhismo, la Antropofagia, etc. -- Los integrantes de este último movimiento adoptaron una actitud de verdadero canibalismo literario, y - reiterando a su manera el hábito de aquellos indios brasileños que devoraban a las personas por algo ri- tual, proclamaron la necesidad de devorar los valo- res de Europa. Así, se organizaron semanas antropo- fágicas en Brasil, y hubo también una revista de An- tropofagia. Fue, pues, la misma, una literatura de tensión; y de un tipo de actitud como la suya deri- varía toda la moderna literatura brasileña.

Ese primer aspecto de la tensión entre Europa y América que significó, como ya se ha visto, un -- factor importante en la creación literaria en Améri- ca, no es, con todo, el único. También hubo otros.- La colonización europea en América creó, en efecto, dos mundos diferentes: el mundo de dominación, de - cuño eminentemente blanco, y el mundo del interior, de cuño tradicional. En Brasil, el blanco europeo - cuando llegó hasta el interior, acabó adoptando las costumbres del hombre tradicional: se volvió caipi- ra y caboclo, hablando un idioma que era una mixtu- rra del portugués arcaico y de los distintos lenguajes indígenas; se puso a caminar del mismo modo en que lo hacía el indio; y del indio aprendió también a lavarse. Semejante contacto entre el blanco y el indio determinó que en Brasil hubieran en realidad dos Brasiles: el Brasil del litoral y el Brasil del interior. Y de igual manera, habría a la vez una li- teratura de tensión, en la medida que ella expresa- ba la tendencia del Brasil más europeizado o la del Brasil más tradicional. Tal tipo de literatura ha - sido también muy importante en el resto de América, y produjo algunas de las mayores obras del continen-

264 -

te, como el Facundo de Sarmiento. Más modernamente, Euclides da Cunha ha expresado en Os sertões, libro clásico dentro de la literatura brasileña, ese otro tipo de literatura de tensión que muestra el choque fatal de una civilización que se alejó demasiado de la otra; y estudiando ese fenómeno de la llamada de mora cultural, revela cómo la civilización europea creó en América diversos tipos de tensiones sociales. Por manera que ese segundo tipo de literatura es también una literatura de tensión, pero no ya contra Europa, sino porque ahora describe tensiones.

4a. Clase

(15-II-60)

Hasta aquí se han considerado, a la luz de un punto de vista dialéctico, ciertas constantes que condicionan la creación literaria latinoamericana, y existen v.gr. en todos los períodos de la historia de la literatura de los restantes países del continente. Ellas son: 1) la expresión de las particularidades locales, físicas y humanas, de América como una especie de obsesión transfiguradora de la realidad americana; 2) la permanencia de matrices europeas en la expresión literaria americana, como una transmigración del pensamiento de Europa en América; 3) la tensión entre lo que se cree que es lo específicamente local de América y lo que se tiene por valor europeo universal.

Cabe señalar ahora, que esa constantes no aparecen necesariamente en estado de pureza dentro de la creación literaria latinoamericana, sino que se hallan a cada momento combinadas en las proporciones más variadas. Desde luego, ello ocurre así en la realidad de la creación literaria en América. Pero en la teoría de la misma, nos encontramos en cam

Escaneado con CamScanner

bio con dos posiciones polares: una de ellas, afirma la necesidad de que la americana sea una literatura vuelta hacia las realidades locales de América; y la otra, sostiene que la expresión verdaderamente americana debe resultar aquella que esté más cerca del ciclo cultural al que pertenecemos, vale decir, al de la cultura europea de Occidente. Cualquiera de ambas actitudes carece, sin embargo, de sentido: en efecto, la primera sólo conduciría al culto de lo pintoresco, en tanto que la segunda supondría, por su parte, una mera imitación, sin contenido, de formas y valores europeos. Y la verdad es que las obras más significativas de la literatura americana presentan dichas tendencias mezcladas de tal modo que se hace imposible identificarlas. Porque, en definitiva, nuestra realidad es demasiado compleja como para poder encuadrarla exclusivamente en una u otra.

Es evidente que en Latinoamérica se ha llegado a un momento en que la expresión literaria se opera ya más como inspiración que como deliberación, vale decir, siguiendo el curso de la inspiración y sin preocuparse mayormente de los presupuestos localistas o universalistas. Por lo menos en el caso del Brasil, ya no tiene sentido ese propósito deliberado de hacer un determinado tipo de literatura particular o universal. En efecto, sucede que cuando una cultura nacional alcanza cierto grado de madurez, ella puede expresarse literariamente con plenitud. Y semejante madurez sólo se materializa, cuando la expresión de lo humano universal adquiere mayor significado que lo puramente local. Las cosas son siempre las mismas; pero por una especie de milagro, lo particular pasa a interesar en cuanto asume la categoría de valor universal. Es, precisamente, lo que viene ocurriendo ya en nuestros países, porque están llegando muy cerca de su madurez como sociedades y como naciones.

266. -

Podría definirse tal fenómeno, diciendo ---- que se trata de la promoción de lo local hacia lo universal. El mismo se da en todas las culturas, y explica que hoy nos interesemos v. gr. en una novela sobre el campesino ruso, porque a partir del siglo XIX, después de obras como las de Turguenev o las de Tolstoi, lo local de Rusia adquiere un significado universal y hace que lo que es particular de ese país nos atraiga como expresión simplemente de algo humano. Por supuesto, tal transformación no -- depende únicamente —según acabamos de indicarlo— de la voluntad de los escritores, sino en grado fundamental de la medurez de su respectiva civilización. En los países de Latinoamérica, dicha promoción de lo local hacia lo universal es el resultado del crecimiento de la conciencia del hombre como -- una realidad compleja. Se trata de un proceso abierto, que aún está en marcha. Y aquí radica justamente el interés de América, porque en un mundo que -- tiene mucho de viejo y caduco, es muy importante -- que exista un continente que se encuentra todavía -- en trance de realización. A ello también se debe -- que América no posea aún tantas obras clásicas para ofrecer a la literatura del mundo. Pero entretanto, significa mucho ya que en América se haya logrado -- la fusión entre lo local y lo universal. Y ambos -- elementos continúan en consecuencia siendo válidos, en la medida que expresan algo humano (de lo contrario, no pasarián de representar en cada caso más que lo puramente pintoresco o una simple imitación de las formas europeas).

A esta altura surge, sin embargo, una reflexión que puede comprometer quizás el sentido de --- cuanto hemos estado afirmando. En efecto, nos referimos a la creación literaria latinoamericana en -- general, pero hemos venido pensando fundamentalmente en la experiencia brasileña. Y el problema del Brasil en materia literaria es, por muchos aspectos, diferente del que se plantea en el resto del

continente. En la América española, lo estrictamente nacional adquiere pronto una proyección continental en virtud de la influencia de la misma lengua, que es común a todos los países que la integran. -- Por el contrario en Brasil —único país de lengua portuguesa en Latinoamérica— no se da esa promoción continental, y su literatura está condenada entonces a no encerrarse en la expresión de lo puramente local y a tentar, en cambio, la expresión de lo universal; de ahí, también, que ella sea una de las menos conocidas. En tanto que la promoción continental de la literatura de los países hispanoamericanos tiene una gran importancia y es la que permite que lo local siga despertando interés, en Brasil la literatura se desarrolla como una dialéctica permanente entre lo local y lo universal. Así, en Brasil hoy sólo se siente real interés por una obra literaria brasileña cuando la misma se separa de su matriz local para adquirir un tono que la acerque más a las expresiones generales del hombre; el elemento característico se vuelve, en efecto, secundario, e interesa y resulta característico en la medida que se hace expresión de lo humano universal. El más grande novelista brasileño es todavía —y hasta con un carácter simbólico, puesto que nació de padre mulato y madre portuguesa—, Machado de Assis. — En su obra no hay regionalismo alguno; pero superando la fase de entusiasmo más agudo por lo pintoresco, a los brasileños les resulta el más brasileño de los escritores, porque al contrario de lo que ocurre en muchos otros libros, en los suyos la densidad de lo específicamente brasileño aparece en las entrelíneas de lo universal. No obstante ello no significa que lo pintoresco y lo universal estén radiados de la literatura del Brasil. Un ejemplo ilustrativo: el mayor libro de la actual novelística brasileña es, sin duda, Grande Sertão: Veredas (1957) de João Guimaraes Rosa. Se trata de un libro estrictamente regionalista, al punto de que muchos brasileños tienen dificultad para comprender todos

sus modismos; pero es, al mismo tiempo, un libro -- universalísimo: largo e ininterrumpido monólogo de 700 páginas, escrito en un lenguaje magnífico, fulgurante, cerrado, barroco, todo él se refiere a los tradicionales problemas del amor, de la muerte, de la lucha entre los hombres; y sus modelos han sido los romances medievales de caballería, el folklore brasileño de una región, y las más refinadas técnicas de la literatura europea. Y a pesar de ser un libro regionalista, a los brasileños les parece tan brasileño y universal como los de Machado de Assis.

La tensión entre Europa y América ya no tiene, pues, en la literatura del Brasil, más sentido como opción, sino sólo como incorporación o integración. Y también parece ser lo general en la literatura de los demás países latinoamericanos. Así, --- ciertos libros de América profundamente locales nos interesan sin embargo por el problema humano que -- presentan: v. gr., La vorágine de José Eustasio Rivera y Doña Bárbara de Rómulo Gallegos son dos libros regionalistas, pero su repercusión universal se debe no a su carácter pintoresco, sino a su expresión de los dramas de la lucha entablada por el hombre contra el ambiente. Y es que sin duda cuantas veces llegamos a la madurez de nuestras civilizaciones, acabamos por incorporarlo todo: lo local y lo universal. Y en Europa habrán de aceptarnos entonces, como hombres que sabemos expresar los --- grandes temas del pensamiento universal, conforme a los términos propios de nuestra realidad particular, existencial, y no como exclusivos exportadores de una literatura meramente pintoresca.

Es posible que se juzgue como un contrasentido esta circunstancia de hablar de la creación literaria latinoamericana en general, en función principalmente de la única literatura de lengua portuguesa que existe en nuestro continente. En los grandes

- 269

libros que tratan de la literatura americana, el -- Brasil siempre queda de lado: así ocurre, v.gr., en el Índice crítico de la literatura hispanoamericana, de Alberto Zum Felde; y sólo en alguno como Las corrientes literarias en la América hispánica de Pedro Henriquez Ureña, hay una tentativa para unir el Brasil al bloque latinoamericano. Sin embargo, nuestra actitud ha de justificarse plenamente, a poco que se repare en ciertos hechos. El Brasil es, por de pronto, el único país cuyas fronteras limitan prácticamente con las de todos los demás países del continente. En Brasil hay asimismo una América negra, como en Haití; hay una América india, como en México; otras de sus regiones impresionan como si se estuviera en un país africano; pero existe también una Amérique blanche: al lado del elemento portugués tradicional encontramos zonas donde sólo se habla italiano, o alemán, o polaco; y lo más importante es que de tan variada mezcla, resulta un 65% de blancos y un 35% de negros. Finalmente, la literatura del Brasil expresa toda esa realidad, pues hay una literatura gauchesca, otra de inspiración afrobrasileña, otra de inspiración indígena, y otra puramente europeizante. Debe reconocer, pues, en esta visión fragmentaria de la creación literaria latinoamericana un único y sincero deseo: el de considerar a todos cuantos la han seguido, como parte integrante de nuestro propio país.

Escaneado con CamScanner

ANTONIO CANDIDO, LEITOR DE LITERATURA HISPANOAMERICANA¹

<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p37-53>

Pablo Rocca²

I. Até onde sabemos, Antonio Candido publicou seu primeiro artigo em 1º de novembro de 1934 na revista *Ariel, Órgão da Academia Ginasiana de Letras*, de Poços de Caldas (MG), cidadezinha onde morava com sua família. Como se fosse uma profecia, esse artigo, feito por um moço de dezesseis anos de idade, intitula-se “Um pouco de história”. Junto a este artigo, na mesma primeira página, o editorial escrito pela equipe de professores que a dirigia, invoca *Ariel*, que “sendo o deus symbolizador da

¹ Uma primeira versão deste texto foi lido na abertura do XIV Seminário Internacional de História da Literatura, dirigido-pela Dr^a Maria Eunice Moreira, em 9/X/2021, a quem sou grato por seu gentil convite. Este texto será destinado a um livro que reunirá as comunicações. Por sua vez, uma versão do mesmo texto em espanhol, que não inclui as anotações sobre o curso ministrado em 1960 em Montevidéu, já que, por acaso, estas foram achadas depois, apareceu na revista *Hispamérica*, Maryland, Nº 151, 2022, graças ao gentil convite do Dr. Saúl Sosnowski.

A “descoberta” merece um esclarecimento. A síntese das quatro aulas do curso sobre literatura latino-americana do Dr. Antonio Candido, ministrado no começo de fevereiro de 1960, foi taquigrafado por Gutemberg Charquero e Carlos Alberto Passos. Posteriormente, o professor Candido revisou essas notas e, segundo parece, com o passar dos anos esqueceu-se do texto. Como disse, escrita a versão em espanhol deste texto, em julho deste ano 2022, recebi das mãos do diretor de cinema Mario Jacob, compatriício e amigo, o volume que o inclui. Trata-se de um livro muito modesto, mas muito bem cuidado, feito pela equipe de Extensão da Universidad de la República em mimeografo. Sua circulação foi mínima; verifiquei apenas a existência de um exemplar na Biblioteca da Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación em todos os repositórios bibliográficos da Universidade pública. Que eu saiba esta é a primeira vez que o texto se reproduz graças à acolhida generosa de Literatura e Sociedade e, que eu saiba, nunca foi utilizado, citado, nem mencionado por ninguém.

² Universidad de la República Uruguay

juventude, têm por escopo proporcionar meios, pelos quais a mocidade possa se expandir" (Apud Dantas, 2002: 50).³

Em *The Tempest*, Ariel é o símbolo do ânimo juvenil, manejado pelo mágico Próspero. No entanto, mais ainda que pelos prestígios do texto shakespeariano, como símbolo do idealismo juvenil Ariel se projeta na América Latina pela fortuna do folheto homônimo de José Enrique Rodó, publicado em Montevidéu em 1900 e, logo, reproduzido por diferentes partes da América e muito lido por sua *intelligentsia* (Rocca, em Rodó, [1900] 2019). Rodó observa o avanço do materialismo grosseiro nos Estados Unidos, e em movimento antípoda confia que a "juventude da América", à que dedica sua obra, defende a "espiritualidade da cultura, a vivacidade e graça da inteligência, o termo ideal a que eleva-se a seleção humana" (Rodó, [1900] 2019: 62).⁴ A essa chamada espiritualista, Rodó acrescenta uma convocatória política em defesa dos valores perenes ameaçados pelo utilitarismo. O reclamo não era novo, mas a moderação e o cuidado formal com que foi feito esse discurso – relato, e ensaio e oratória dramatizada –, lhe asseguraram ainda boa acolhida em círculos conservadores. O adolescente Antonio Cândido parece um discípulo atento de Próspero de Rodó. Em linha com a segunda variante publicada em *Ariel* (a política), nesse texto primeiro prevalece a concreta preocupação pelo mundo contemporâneo. Não se trata, agora, de achar coerências *a posteriori* já que houve modificações no ângulo da visão. Quiçá surpreendidos pela eficácia de sua prosa e a madurez de suas ideias pacifistas e anti-totalitárias, os editores colocaram "Um pouco de história" como continuação do editorial. Pelo que conhecemos do texto – sua reprodução parcial foi divulgada por Vinícius Dantas em 2002 –, o artigo trata da política internacional alemã no ano crucial de 1934, no qual os fascismos estão começando sua cruel política na Europa, ameaça que Rodó, falecido em 1917 antes do fim da primeira guerra mundial, antes do triunfo da revolução bolchevique, e muito antes da Marcha sobre Roma, nem sequer poderia imaginar.

Em resumo, desde começos da escrita de Antonio Cândido as faces estética e política não olham para lados opostos, como as de Jano. Talvez nessa posição crítica, o jovem Cândido deva alguma coisa a Rodó, embora, diferente dele, nunca será um acabado exemplo arieliano, nunca vai se transformar "de crítico literário em moralista", segundo o certeiro juízo de

³ Os diretores da revista: Spartaco Vizzotto, Edmundo M. Genofre y Cicero B. Vianna.

⁴ A tradução do trecho é de minha autoria.

Henríquez Ureña sobre o “Mestre de América” (Henríquez Ureña, 1949: 183). Pelo contrário, Cândido manterá sempre uma atitude de militância política, que nunca supôs uma associação dessa atividade com o estético nem desejou pregar em tom magistral.⁵ Com somas e subtrações, a aproximação a Rodó – um autor que foi debatido bem cedo no Brasil (Rocca, 2017) – poderia ser a primeira conexão de Antonio Cândido com Hispano-América ou com um dos seus textos capitais.

A rigor, seu contato vai além do marco pedagógico. Quando era um jovem estudante de Medicina, aos vinte e dois anos de idade, Aristides Cândido de Mello e Souza, futuro pai do crítico, fez uma viagem a Montevidéu a fim de participar de um encontro de estudantes. Nesses tempos, viajar dentro da América Latina era estranho, as línguas portuguesa e espanhola se olhavam como vizinhas receosas. Montevidéu foi para aquele jovem uma porta aberta para conhecer uma peculiar versão do hispano-americano:

No ano de 1908 o Ministério das Relações Exteriores mandou ao Uruguai uma missão de estudantes, entre os quais [meu pai]. [...] os rapazes foram muito bem recebidos pela sociedade local [...] Tenho ainda um cartão do ilustre Juan Zorrilla de San Martín ao “talento jovem Arístides Mello”. Além disso, Zorrilla lhe deu com dedicatórias amáveis seus livros *Tabaré* e *Resonancias del camino*. Teve relações com Carlos María Prando, que lhe ofereceu com longa dedicatória *Motivos de Proteo* [de José Enrique Rodó]; com Pablo Blanco Acevedo, que também lhe deu com dedicatória a sua pequena história do Uruguai; o mesmo fez o poeta César Miranda com *Leyendas del alma*. Quando fui a Montevideo mais de meio século depois, tive o prazer de encontrar pessoas que se lembravam de meu pai e falavam dele com carinho (Apud Rocca, 2006: 212; Rocca, 2009: 19).

É provável que nesse depoimento, oferecido em 25 de setembro de 2004, a prodigiosa memória de Antonio Cândido tenha falhado nesse detalhe, que para nós, agora, é significativo. *Motivos de Proteo* foi publicado uns meses após a visita de seu pai a Montevidéu. Portanto, Prando – amigo de Rodó –, seria o autor da dedicatória do livro e também quem teria enviado esse exemplar ao já retornado visitante, ou, simplesmente, – o que é menos provável – Carlos María Prando lhe deu de presente um volume de *Ariel*. Seja o que for, o livro ou os livros de Rodó estavam na casa de Antonio Cândido antes de seu nascimento. Isto fez com que, em certo

⁵ A mesma ideia de Henríquez Ureña será retomada por Manuel Bandeira na sua *História da literatura hispanoamericana*, de 1949: “Em Rodó coexistiam harmoniosamente um crítico, um poeta, e um moralista”. E ainda acrescenta: r: “[o] motivo capital do ensaio [é] – alertar contra a *nordomanía* que o êxito material da grande nação do Norte suscitava no mundo hispano-americano” (Bandeira, [1949] 1969: 176, 177).

momento da sua vida adulta, prestasse atenção nas ideias enfáticas de Rodó, num livro brasileiro politicamente mais situado, e que muito apreciou. Trata-se de *A América Latina. Males de origem*, de Manoel Bomfim. O prefacio desta obra, com mais de quatrocentas páginas, está datado de Paris, em 1903, três anos depois aparição de *Ariel*, trabalho que Bomfim não menciona, talvez porque ainda muito cedo, antes da onda expansiva do modesto e potente folheto de José Enrique Rodó chegar à França. Em seu texto, Bomfim ensaia uma perspectiva evolucionista sobre defeitos e virtudes americanas em relação ao europeu, ao fenômeno civilizatório e à ideia do desejado progresso. Numa rápida comparação as discordâncias são evidentes: *Ariel* ignora as condições materiais dos postergados da América, mas promove a educação e os ideias da alta cultura, com alguma fonte comum, em especial com base no pensamento de Ernest Renan; Manoel Bomfim rejeita o pensamento conservador na América, que percebe triunfal, e pede um lugar para os esquecidos. Ao final do seu extenso exame, reclama – em tom semelhante – “liberdade para querer, intelligencia para realizar” (Bomfim, 1905: 422).

Talvez nestes dois textos se possa explorar a dupla raiz latino-americanista de Cândido, que nunca escreveu nada sobre Rodó, fora uma ou outra referência circunstancial. Sobre Bomfim, sabe-se que tratou o mais importante dos seus textos sobre a relação entre Brasil e Hispano-América na última etapa da sua vida ativa. Depois de revisar diferentes textos sobre a relação entre os brasileiros e seus vizinhos, Cândido escolhe acabar o artigo com o exame do livro de Bomfim: “Ele mostra que o conservantismo na América Latina foi tanto mais forte, quanto inconsciente, por ser visceral”, enquanto todas as posições anteriores “servem para mascarar o essencial, isto é, o mecanismo de permanência baseadas na espoliação econômica das massas trabalhadoras” (Cândido, [1989] 2004: 153). É provável que tenha chegado à obra de Bomfim a partir do seu admirado Sílvio Romero, que considerou o hercúleo pai da crítica e da historiografia literárias e culturais do Brasil (Cândido, [1945] 1988). Tudo aquilo que achou de bom em Romero, para a construção das bases de uma pesquisa sobre a poesia popular e sobre o romance moderno, apesar de sua agressividade contra Machado de Assis e outros desvios, para Cândido, piorou quando na maturidade releu os artigos de Romero, que constam do volume de 1906, contra *A América Latina*, de Bomfim. Neles, Romero expressa um nacionalismo inflexível. Em 1989, comparando os dois textos,

conclui enfaticamente: “é curioso que hoje o livro mais erudito de Sílvio Romero nada signifique, enquanto o malcomposto, pouco fundamentado mas genialmente inspirado de Manoel Bomfim esteja cada vez mais vivo” (Candido, [1989] 2004: 153). É provável que só pudesse alcançar esta convicção depois da Revolução cubana, que logo abraçou. Ainda mais, não há dúvida de que nessa passagem de um certo nacionalismo brasileiro para um nacionalismo latino americanista, que Cuba provocou em Candido, como em tantos outros, em que gravitou a opinião do seu amigo Ángel Rama, a quem tinha recomendado uma seleção de escritos de Sílvio Romero para a Biblioteca Ayacucho, de Caracas. Em 17 de março de 1977 Rama escreveu: “Em Stanford pude ler o volume de resposta a Bomfim, que me deixou consternado, pareceu-me pretensioso, arrogante e errado. Não sei o que você pensa, mas acho muito melhor o livro de Bomfim”. Em 28 de março Candido admite seu possível desacerto na escolha: “lido agora, [Romero] enche de decepção. É demasiado irregular, frequentemente mau crítico, cheio de preconceitos, vaidoso, obnubilado pelas suas manias. O que fez com Manoel Bomfim é incrível; você verá no meu texto a impressão que deixei registrada a respeito e coincide com a sua” (Candido/ Rama, 2016: 103-105; 2018: 133, 136).

II. As contribuições de Antonio Candido sobre as letras hispano-americanas demoraram a aparecer. E ainda estas referencias estão ausentes como termos de comparação com a literatura brasileira. Sua frequentação da escrita literária hispano-americana não foi muita, embora tenha reconhecido que pelas edições mexicanas do Fondo de Cultura Económica conseguiu ler textos de outras línguas europeias que não circularam no Brasil. Poderia até ir mais longe: em Candido a ideia de América vizinha foi marcada por sua precedente imagem de um Brasil finalmente homogeneizado pela língua portuguesa. No artigo antes citado ele parte de dois pressupostos que sustentam esta hipótese: 1) há dois “grandes blocos linguísticos da América”: Brasil e Hispano-América; 2) Brasil “se preocupa mais com o bloco hispano do que o contrário” (Candido, [1989] 2004: 153). A rigor, esses dois blocos (bem que haveria que pensar no esquecido Caribe) têm uma língua oficial europeia e uma literatura derivada dessa situação colonial, mas seus habitantes são mais que os dessas línguas, e até suas literaturas o são, que tinham sido relegadas. As variantes do espanhol são imensas de uma região para outra, fenômeno

que Cândido evidentemente não ignora, mas prefere pensar em termos estatais e na relação de dependência com a matriz colonial, como costuma pensar o exemplo brasileiro. Por outro lado, nesse artigo decisivo de 1989, Cândido não indica fonte alguma que confirme sua afirmação sobre a indiferença ou a escassa frequentaçāo do Brasil por hispano-americanos. Para a época, a Biblioteca Ayacucho havia entregado, junto com sua ativa colaboração, vários títulos, além de outras tantas coleções de impacto não menor, como os livros do Fondo de Cultura Económica, bem como várias coleções e livros feitos em diferentes estados nacionais americanos, que, mais cedo ou mais tarde, acabam influenciando um melhor conhecimento da literatura brasileira. É o caso da Colección Problemas Americanos, dirigida por Newton Freitas em Buenos Aires, em 1942, que publicou pequenos livros dele próprio (*Los ríos del Brasil*) e outros de Lídia Besouchet, Mário de Andrade, Astrojildo Pereira e alguns estudos sobre cultura e literatura do Brasil. Se como for, em 1989 a pesquisa sobre este campo era reduzida.

A formação de Antonio Cândido era nacional e ocidentalizada, acima de tudo de matriz francesa. Curiosamente o primeiro artigo seu traduzido ao espanhol, pelo que sei nunca publicado em português, apareceu em Montevidéu, em 1946, em um livro que reúne colaborações de historiadores notáveis e críticos latino-americanos sobre a França na América. Esse artigo – escrito pouco depois da tese sobre Sílvio Romero –, muito mal traduzido e atropelado por erros tipográficos, leva o título “La influencia francesa en la literatura brasileña”. Nesse momento, sua defesa do conceito de “influencia”, que vai superar na reflexão inicial de *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos* – como recentemente observado (Herrera Pardo, 2018) – aponta por sua vez o caminho geralmente benéfico da França, que permitiu a criação de “un nuevo humanismo vasto y fraternal” no Brasil (Cândido, 1946: 62). O mesmo foi pensado por muitos para as diferentes áreas hispano-americanas, mas para o crítico brasileiro a França aparece como metonímia do pensamento moderno ocidental, base para o exemplo civilizatório brasileiro e, por extensão, americano.

III. No verão de 1960 Antonio Cândido foi convidado para ministrar um curso na Universidad de la República, em Montevidéu, dentro de um programa organizado pelo Consejo Interuniversitario Regional, que envolvia instituições acadêmicas da Argentina, Brasil, Chile e Uruguai.

Candido chegou à capital uruguaia precedido pela divulgação de um breve panorama sobre a literatura brasileira de sua autoria, texto publicado dois anos antes no número monográfico da revista *Ficción*, de Buenos Aires, dedicado ao Brasil (Candido, 1958). Essa revista-livro tem traduções de autores brasileiros clássicos, como Machado de Assis, e de produções contemporâneas, como uma peça breve da então quase desconhecida Clarice Lispector, além de contar com vários artigos sobre diferentes temas. Somente uma minoria muito restrita poderia se lembrar desse texto, ou alguém com uma memória muito mais nítida poderia recuperar aquela resposta dada por Candido sobre o estado da crítica no Brasil, difundida em 1951, e anteriormente, em espanhol, no semanário *Marcha*, de Montevidéu (Candido [1945] 1951)

Candido havia passado a fronteira dos quarenta anos quando pisou Montevidéu pela primeira vez. Já havia viajado à Europa, lá residindo quando ainda criança, mas a viagem de 1960 foi sua primeira partida do Brasil para qualquer outro ponto americano. E chegou em Montevidéu num momento chave, tanto para América quanto para ele mesmo. Era a decolagem de sua maior obra: acabara de publicar *Formação da literatura brasileira*, um trabalho em que a ideia mais clara e vigorosa (e também polémica), a de sistema literário, começou a fazer seu caminho através de Rama, como já foi exposto em mais de uma oportunidade (Rama, 2006), como é ostensivo na correspondência entre eles (Candido e Rama, [2018] 2016). Em 21 de setembro de 2006, Antonio Candido recebeu o título de Doutor *honoris causa* da Universidad de la República. Na ocasião lembrou, emocionado, sua distante visita e seu trabalho sobre um “tema que me foi proposto [...] relativo aos traços comuns das literaturas latino-americanas”. E acrescentou:

confesso que pouco informado, fiz o que foi possível a fim de cumprir a tarefa. [...] o curso foi uma experiência mais importante para mim que para os estudantes, inclusive porque a estadia em Montevidéu abriu possibilidades de conhecer melhor a cultura uruguaia, além de estimular o interesse pelas literaturas hispano-americanas” (Candido, 2016 [2018]: 228).

Com efeito, “La creación literaria latinoamericana (Balance y perspectivas)” foi um título sugerido pelas características gerais do programa dos cursos de verão.⁶ Mas esse comparatismo estrito é

⁶ Além do curso do professor Candido, que é o último no volume, encontram-se os resumos destes cursos relativos a outras disciplinas ministradas por argentinos, uruguaios e mais um brasileiro:

imediatamente relativizado na opinião inicial do professor: "En el presente curso se tratará[n] algunos grandes temas generales [...] fundamentalmente desde el punto de vista del caso brasileño[,] que puede servir como referencia ilustrativa para la literatura de los otros países del continente" (Candido, 1960: 247). Ciente da desproporção dos seus conhecimentos do Brasil em relação aos países hispano-americanos, esta declaração de modéstia e de sensatez, não o exime de utilizar exemplos das literaturas escritas em espanhol americano, que conhecia muito mais do que reconheceu em 2006, tanto de textos literários específicos como os relativos aos contextos. Nesse sentido, o propósito foi considerar "la literatura como expresión sintética de América". Isso, em um momento em que a ignorância mútua - diz - , já não deveria continuar. Uma circunstancia fortuita fez Antonio Candido proferir seu curso em começos de fevereiro de 1960, ou seja, apenas a um mês e um punhado de dias do triunfo da Revolução cubana, da qual havia pouquíssimas e confusas notícias, e quando a grande crise econômica e social estava um pouco longe no Uruguai, país que ainda parecia uma ilha na América, até entrar dura e tragicamente pelo caminho da discórdia e do autoritarismo. Paralelamente, em 1960 textos fundamentais da literatura hispano-americana, como os contos de *El llano en llamas* (1953), ou o romance *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, que começavam a ser debatidos no México (apud Zapata, 2005), apenas o eram além dessa vasta e complexa geografia. O romance *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas, era ainda menos conhecido e, como a narrativa de Rulfo, também ignorado por Candido. Estes livros seriam decisivos para sua interpretação posterior, que só em 1972 conseguirá acabar no artigo "Literatura e subdesenvolvimento".

Mas não lhe eram estranhos os clássicos desde fins do século XIX até os anos trinta, que lhe permitiram afirmar algo central para sua arguição: "la de Latinoamérica es una literatura invasora que penetra por el campo de otras disciplinas. Por eso resulta muy difícil [...] poder decir si son [escritores] o si son oradores, o si son filósofos, o si son políticos". Daí o caráter que caracteriza com três atributos: "sincrético, sintético e invasor",

"Formación de la opinión pública en Latinoamérica", Prof. Norberto Rodríguez Bustamante; "Gravitación de la estructura social en las posibilidades del desarrollo latinoamericano", Prof. Gino Germani; "Presente y futuro de la economía latinoamericana", Prof. Cr. Enrique Iglesias e Prof. Cr. Mario Bucheli; "Latinoamérica en la política internacional", Prof. Sergio Bagú e "La Universidad latinoamericana como creadora de cultura (Responsabilidad y posibilidades)", Prof. João Cruz Costa e Prof. Rodolfo Mondolfo.

que permite à literatura da América, da perspectiva de Candido, uma “actuación efectiva sobre la sociedad”, diferentemente da literatura feita na Europa que é “más específica”, ou seja “manifestación artística de impulsos estéticos”, que também existem na América Latina, mas nesta parte do mundo predomina para o crítico uma espécie de literatura como “instrumento general de lucha” (Candido, 1960: 248). Nesse projeto reconhece quatro etapas: a literatura da descoberta da América, ada “trasmigración de Europa”, a da “tensión entre Europa y América” e, por último, a da “expresión sintética de América”. Este diagrama se acopla ao da sua visão de Brasil no livro que acabava de concluir (*Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*).

Mais atrativo é contrastar essa posição com as propostas de Pedro Henríquez Ureña, em cujo livro *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1945), como o do Candido originalmente um curso, bem que mais extenso e em Universidade norte-americana, “hay una tentativa para unir el Brasil al bloque latino-americano”, diz Candido.⁷ Sobre a primeira etapa a coincidência com Henríquez Ureña é total. Já na segunda, na periodização do dominicano, abarcaria os capítulos II e III de sua obra, e seria bem mais extensa do que aquilo que restou das palavras de Candido em 1960. A terceira etapa corresponderia aos capítulos IV ao VI; a última, aos que Henríquez Ureña trata nas últimas duas partes. Seja como for, o fundamental é que o crítico hispano-americano, em sintonia com os primeiros passos do comparatismo europeu, sem desprezar a força da cultura e do social, pensa em termos de “especificidade” literária. Candido afirma, com razão, que foi Henríquez Ureña um dos mais notáveis críticos e historiadores da cultura latino-americana a incluir o Brasil numa história geral destas literaturas, diferentemente do grande crítico uruguai Alberto Zum Felde –que também cita–, que escolheu ficar só com a literatura de língua espanhola nos seus dois *Índices críticos de la literatura hispanoamericana*, sobre o ensaio, e sobre a narrativa, que saíram pouco tempo antes (Zum Felde, 1956; 1959). Embora assim, Candido tinha esquecido de mencionar o esforço comparativo de Arturo Torres Rioseco, das duas grandes áreas linguísticas, físicas e humanas da América, em seu livro sinóptico de 1945, que repetiria em 1964, ainda que sua proposta heurística fosse um tanto convencional (Torres Rioseco, 1945; 1964).

⁷ Uma rápida aproximação ao trabalho de Henríquez Ureña com o de Candido quando, como diz, ainda não conhecia o texto taquigrafado do curso de 1960 em Rocca (2018).

A estratégia de Cândido é outra, face à de Henríquez Ureña ou à de Torres Rioseco. Em espaço apertadíssimo, e por sua causa, escolhe alguns exemplos em lugar do grande e mais detalhado panorama de nomes e obras representativas, para submeter o fator estético à consideração dos seus ouvintes-leitores, sob tensões deste mundo, “desde un punto de vista dialéctico”. Por isso, além de afinidades pessoais, privilegia a prosa de ficção e de reflexão; por isso, fica de lado a prosa fantástica ou menos convencionalmente ligada à circunstância americana, na qual está a estrondosa ausência de Jorge L. Borges em sua análise; por isso, também, conclui suas exposições para esse público, universitário, mas que abrange qualquer interessado – na medida em que foi um curso de extensão –, com algumas observações sobre *Grande sertão, Veredas* (1956), espaço ficcional de cruzamento entre o culto e o popular. Talvez foi a primeira vez que se falou deste grande romance fora do Brasil, quando ainda estava longe a sua tradução para o espanhol ou para qualquer outra língua.

IV. Depois da experiência docente de 1960, uma torção dupla fará com que o olhar de Cândido volte para a Hispano-América: primeiro, a aproximação com a Revolução cubana; segundo, a participação em um congresso americanista organizado em Génova, em 1965, com a presença de vários dos escritores e críticos mais importantes de América, de Miguel Ángel Asturias até João Guimarães Rosa, de Emir Rodríguez Monegal até Ángel Rama, que publicou uma entusiasta e ampla crônica sobre o encontro (Rama, 1965). Essa foi uma das primeiras vezes em que aconteceu um encontro de escritores, tão numeroso e seletivo ao mesmo tempo, das diferentes partes de América, embora há cinco anos a Casa de las Américas da Havana já convidasse anualmente a muitos escritores para integrar os júris dos seus concursos.

Qualquer crítico, por mais que promova a amplitude e a moderação, acaba defendendo uma estética. Ou duas. O realismo importa para Cândido mais do que outro tipo de narrativa; de sua avaliação da poesia hispano-americana só conhecemos referências circunstanciais. O realismo importa a Cândido pelo menos desde seus trabalhos sobre Graciliano Ramos até as notas sobre Lopes Neto e, já para incorporar à zona de colonização hispana de América, o artigo de 1972, no qual propôs o conceito de “superregionalismo”, que mudou o sentido da leitura de uma boa parte da narrativa daquele momento. Esse artigo, publicado no plano

coordenado por César Fernández Moreno sobre literatura na América Latina, intitula-se “Literatura e subdesenvolvimento”, e postula que a questão regionalista pode se tornar apenas uma prática discursiva que contribui para formar a imagem do que os hispano-americanos queriam ser. Mas ainda quando fracassara, por esse caminho surgiu uma arte que, de outra forma, teria ficado enclausurada em redutos mí nimos. A visão amena do mundo social que o regionalismo acaba impondo, ao fim e ao cabo, contatou o escritor com seu público, às vezes combinando fontes populares e cultas. Estes atingiram sua máxima expressão – segundo Cândido – na literatura de Guimarães Rosa, transformação análoga à que verá depois nas obras de José María Arguedas e de Juan Rulfo. O que vai de *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos a *Pedro Páramo*, de Rulfo é a transição da dependência das formas estéticas e os modelos civilizatórios europeus a seu uso mestiço nos planos estéticos e social. Essa leitura, marcada como nunca antes pela teoria da dependência e o conceito de subdesenvolvimento, acaba situando-se na chave rural e, em consequência, se afasta de uma apreciação “americana” da literatura cosmopolita e menos supostamente envolvida, dilema típico dos anos quarenta até os setenta, atravessado pelo pensamento e pelas opções políticas de Jean-Paul Sartre.

No último terço do século XIX o Brasil teve o extraordinário episódio verbal que significou a literatura de Machado de Assis. A Hispano-América ainda deveria esperar os anos vinte para que na literatura de Borges acontecesse um grau semelhante de inventividade. Antes de Machado de Assis, porém a quem dedicou um exato ensaio em 1970, Cândido prefere deter-se em Graciliano e em Rosa, isto é, nas rotas do realismo percorridas pela complexidade psicológica e formal, e ponto de interseção entre a técnica sofisticada e o fluxo da tradição que levava até o Brasil rural profundo e mítico. Algo semelhante foi transposto para seus exemplos favoritos da narrativa hispano-americana.

V. Do seu acesso aos momentos inevitáveis do pensamento e da prosa da segunda metade do século XIX, principalmente no Rio da Prata, e começos do seguinte, Antônio Cândido passou ao conhecimento do romance regionalista dos anos vinte: *La vorágine*, de José Eustálio Rivera, a citada *Doña Bárbara*, mas nada da literatura de vanguarda que começou a revalorizar-se por 1970, um pouco por conta narrativas e ensaios de Julio

Cortázar. Logo se interessou pelos relatos de Rulfo, García Márquez, Augusto Roa Bastos, Arguedas e Mario Vargas Llosa. Essa passagem é consistente com suas devoções brasileiras e, de certo ponto de vista, com algumas fontes do pensamento hispano-americano: por um lado, a escrita que observa a América a partir de soluções mais europeias (Sarmiento, Rodó); por outro, as narrativas sobre o universo rural que debateria essa posição. Ainda assim, para o crítico brasileiro as possibilidades de comparação entre as literaturas do seu país e as das terras vizinhas foram bloqueadas quando teriam sido propícias e rentáveis para seus estudos sobre literatura brasileira. Por exemplo, o crítico percebe em *Vidas secas* (1936) que a supressão do narrador de primeira pessoa e dos diálogos “solda no mesmo fluxo o mundo interior e mundo exterior” (Candido, [1945] 1992: 46). Essa insubordinação às técnicas clássicas do realismo, para enunciar o silêncio do rústico, teria crescido se a tivesse comparado com as narrativas missioneiras de Horacio Quiroga, em particular as de *Los desterrados* (1926). Sua interpretação sobre a dialética da ordem e da desordem no ensaio “Dialética da malandragem”, a partir de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel A. de Almeida, teria se enriquecido com a leitura do extenso romance *El Periquillo Sarniento*, de José J. Fernández de Lizardi, publicado no México em 1816, ficção que poderia ser lida com base na sua hipótese de leitura.

No final dos anos sessenta, quando Candido fez sua obra fundamental sobre a literatura brasileira começaram a multiplicar-se seus textos sobre as relações entre as duas Américas. É o caso de “O papel do Brasil na nova narrativa”, difundido no primeiro número da revista *Novos Estudos Cebrap*, em dezembro de 1981 e que, traduzido para o espanhol, foi publicado no volume *Más allá del boom. Literatura y mercado*, coordenado por Rama (1981). Como “A nova narrativa”, este texto entrou no seu livro *A educação pela noite* (São Paulo, Ática, 1987). Nesta versão final sumiu o primeiro parágrafo lido no congresso. A tradução deste trecho suprimido por seu autor diz muito dos desencontros e assincronias, incluindo as próprias leituras hispano-americanas do emissor:

Es curioso que en el temario de este encuentro, el único país expresamente referido sea el Brasil. Los otros temas aluden de modo explícito o implícito a una totalidad de narraciones que integran la realidad cultural llamada “latinoamericana”. Si sólo hubo necesidad de especificar a propósito de una de esas naciones, es porque debe haber algún problema con ella (como en efecto hay) (Candido, 1981: 166).

O problema, visto dessa forma, poderia ser invertido: Hispano-América era quase um espaço vazio no olhar do Brasil, este país continental, e, afinal, além de qualquer exercício comparativo, era um problema político, um anseio de unidade harmônica.

Talvez, na visão de Cândido, seu melhor equilíbrio sobre um segmento da outra América, que sempre privilegiou, possa ser encontrado na sua intervenção-comentário da comunicação de Beatriz Sarlo no Seminário Internacional sobre Literatura e História na América Latina, realizado em São Paulo, em setembro de 1991. Nesse momento Sarlo começa a fugir da crítica literária para mergulhar-se em outras disciplinas e saberes. Na sua colocação Sarlo expõe três perspectivas sobre Buenos Aires, três maneiras confluentes de imaginar a cidade: a de Le Corbusier, de viagem pela metrópole do sul, a de Wladimiro Acosta (arquiteto de origem ucraniana), que pensa a cidade do futuro e a de Roberto Arlt no seu romance *El amor brujo*. Cândido celebra essa leitura interdisciplinar e, de repente, com cuidado e elegância, desliza seu comentário para o livro *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920/1930*, que a crítica argentina havia publicado em 1988. Deste livro recupera a força da escrita literária: “A reflexão de Beatriz nesta comunicação me fez voltar ao seu livro para sentir mais vivamente os laços que ela estabelece entre a realidade do mundo e a elaboração literária”. A partir deste pressuposto lê a cidade no movimento da literatura a partir do século XVII com base em exemplos tirados de Dickens, Sue, Zola e a poesia romântica até os inícios das vanguardas. Todas as citações vêm da alta literatura, todas da literatura europeia. A conclusão é ilustrativa: “Não foi à toa que Verhaeren influiu no modernismo brasileiro, pois ele dramatiza uma experiência fundamental para o mundo latino-americano, em transição rápida e tumultuada para o universo urbano” (Apud Aguiar, Chiappini, 1993: 241-242). Contra os seus desejos a própria visão é mais europeia que hispano-americana, com leituras com as que se sente mais cômodo ou que simplesmente conhece mais profundamente do que as da geografia próxima.

Esta será a última estação da sua aproximação dos textos hispano-americanos especificados novamente por textos europeus em defesa das formas, pela leitura mais do que pela repetição de roteiros apriorísticos. Dez anos após deste seminário paulista, em 2001, em um texto quase ignorado porque, tanto quanto sei, somente saiu em espanhol, Cândido reafirma sua perspectiva. No prólogo a *El canto del quetzal. Reflexiones sobre*

literatura latinoamericana, do crítico e poeta argentino Ángel Núñez, considera que a literatura do subcontinente “se encuadra en la matriz generadora de las literaturas de Occidente, de las que forma parte” (Candido, 2001: 7). Assim, se declara contra os postulados centrais dos estudos pós-coloniais, que já se haviam manifestado na opinião de Walter Mignolo no congresso de 1991, que naquela oportunidade confessou-se admirador de Candido. Então, Candido se desvia de um Ángel para outro:

Recuerdo también, siempre en la obra de Rama, la concepción de “comarca”, destinada a caracterizar las subunidades que diferencian internamente el corpus de nuestra literatura continental. O, también, tantos puntos de vista iluminadores sobre un rasgo muy peculiar, como es la forma de integración de lo estético y lo político, cosa menos acentuada en las literaturas matrices, pero casi obligada en las nuestras, que expresan la dinámica de países en lucha permanente por su verdadera independencia (Candido, 2001: 10).

A defesa da ocidentalização das literaturas latino-americanas e, simultaneamente, do seu projeto político nos devolve a uma ideia promovida desde *Formação da literatura brasileira*:

Em história literária, convém sempre indagar qual o tipo, ou tipos ideais de homem invocado, explícita ou implicitamente, nas obras dos escritores, porque ele nos dá quase sempre a chave para compreender a correlação da literatura ao momento, ideológico e histórico (Candido [1959] 2006: 60).

Alguns anos depois o crítico descobrirá que essa perspectiva de 1959, forjada sobre as duas faces, estética e política, da literatura brasileira do arcadismo e romantismo, poderia estender-se à Hispano-América.

Referências bibliografia

- AGUIAR, FLÁVIO e LÍGIA C. (orgs.) (1993). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp/ Centro Ángel Rama.
- BANDEIRA, Manuel ([1949] 1969). “Rodó”, em *Literatura hispanoamericana*. Rio de Janeiro: Ed. Fundo Universal de Cultura: 175-178.
- BOMFIM, Manoel (1905). *A América Latina. Males de origem*. Rio de Janeiro/ Paris: Garnier.
- CANDIDO, Antonio ([1945] 1988]). *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: EDUSP.

CANDIDO, Antonio ([1945] 1951). “De Mello e Souza (sic) opina sobre los problemas de la nueva generación brasileña”, em *Marcha*, Montevideo, N°s 558 y 559, 23 y 30 de enero de 1951: 13-14 y 15. [Tradução sem assinatura da enquete realizada por Mario Neme endereçada a Antonio Candido, publicada em *O Estado de S. Paulo*, 1943-1944, e aqui extraída de *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945].

CANDIDO, Antonio ([1945] 1992). *Ficção e confissão. Ensaios sobre Graciliano Ramos*. São Paulo: Editora 34.

CANDIDO, Antonio (1946). “La influencia francesa en la literatura brasileña”, em *Afinidades. Francia y América del Sur*. Montevideo, Servicio Francés de Información.

CANDIDO, Antonio ([1959/1981] 2006). *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos, 1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

CANDIDO, Antonio (1960). “La creación literaria latinoamericana (Balance y perspectivas)”, em *III Cursos Internacionales de Verano, 8-22 de febrero 1960. Reseña de las clases dictadas en el curso sobre Sociedad y cultura latinoamericanas en la realidad internacional. Organizado por el Centro Interuniversitario Regional C.I.R.. Autores varios*. Montevideo, Universidad de la República: 247-269. (Versiones sintéticas realizadas por los señores Gutemberg Charquero y Carlos Alberto Passos y revisadas por los profesores correspondientes”).

CANDIDO, Antonio ([1970] 2004). “Esquema de Machado de Assis”, em *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

CANDIDO, Antonio (1972) “Literatura y subdesarrollo”, em *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (coord. e introdução) México: Siglo XXI/UNESCO, 1972: 335-353.

CANDIDO, Antonio (1981). “El papel de Brasil en la nueva narrativa”, em *Más allá del boom. Literatura y mercado*, Ángel Rama (comp. e prólogo). México: Biblioteca de Marcha: 166-187. (Trad. de Marcos Lara).

CANDIDO, Antonio ([1989] 2004). “Os brasileiros e a nossa America”, em *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, pp. 143-155.

CANDIDO, Antonio ([1993] 2004). “O olhar crítico de Ángel Rama”, em *Recortes*, São Paulo, Ouro sobre Azul: 155-163. [Originalmente em *Literatura é história na América Latina*, Lígia Chiappini y Flávio Wolf de Aguiar (ed) São Paulo: EDUSP: 263-270)]

CANDIDO, Antonio (2001). “Prólogo”, em *El canto del quetzal. Reflexiones sobre literatura latinoamericana*, de Ángel Núñez. Buenos Aires: Corregidor: 7-10. (Sem assinatura de tradutor).

CANDIDO, Antonio y Rama, Ángel (2016 [2018]). *Un proyecto latinoamericano (Correspondencia de Ángel Rama y Antonio Candido con un anexo con la correspondencia de Gilda de Mello e Souza a Rama y textos inéditos de Candido)*. Montevideo, Hum/ Estuario. (Edição, pesquisa, prólogo e notas de Pablo Rocca). [São Paulo/Rio de Janeiro: Edusp/ Ouro sobre Azul, 2018].

Dantas, Vinicius (2002). *Bibliografia de Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro ([1945] 1949). *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica. (Trad. de Enrique Diez-Canedo).

- HERRERA PARDO, Hugo (2018). "Antonio Candido y Ángel Rama, 1958. *Addenda para una amistad intelectual*", em *Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, Nº 97: 63-86. [Disponível em <https://www.redalyc.org/journal/3602/360255507004/html/>]
- RAMA, Ángel (1965). "Coloquio de Génova: Dos tareas que valen un viaje", em *Marcha*, Montevideo, Nº 1.245, 26 de febrero: 28-29.
- RAMA, Ángel (2006). *Literatura, cultura y sociedad en América Latina*. Montevideo, Trilce. (Antología, prólogo y notas de Pablo Rocca). [Ed. em português: *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*, Ángel Rama. Belo Horizonte: UFMG, 2008. (Trad. de Rómulo Monte Alto)].
- ROCCA, Pablo (2006). *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: Dos caras de un proyecto latinoamericano*. Montevideo, Banda Oriental. [Inclui a entrevista que, depois, se publicou em português: "A experiencia hispano-americana de Antonio Candido", em *Literatura e sociedade. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP*, Nº 12, 2009: 18-27. (Maria Augusta Fonseca, org.) [Impresso em 2010].
- ROCCA, Pablo (2017). "Brasil y la cuestión americana (Rodó por José Veríssimo, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda y João Pinto da Silva)", em *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, vol. 46: 201-210. [Disponível em <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/58455>]
- ROCCA, Pablo (2018). "Algumas fronteiras hispano-americanas de Antonio Candido", em *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Editora 34: 183-194. (Maria Augusta Fonseca e Roberto Schwarz, organizadores).
- RODÓ, José Enrique ([1900] 2019). *Ariel*. Sevilla: Ed. Renacimiento. (Edição, prologo, notas y cronología de Pablo Rocca).
- TORRES RIOSECO, Arturo. (1945). *La gran literatura iberoamericana*. Buenos Aires: Emecé.
- TORRES RIOSECO, Arturo. (1964). *Panorama de la literatura iberoamericana*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- Zepeda, Jorge (2005). *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*. México: Fundación Juan Rulfo/ Editorial RM.
- ZUM FELDE, Alberto (1956). *Índice crítico de la literatura hispanoamericana: la ensayística*. México, Guarania.
- ZUM FELDE, Alberto (1959). *Índice crítico de la literatura hispanoamericana: la narrativa*. México, Guarania.

(Revisão de Maria Augusta Fonseca)

**LITERATURA
CONTEMPO
RÂNEA**

A ESCRITA PERPLEXA.

SOBRE IRRUPCIONES, DE

MARIO LEVRERO

<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p55-65>

RESUMO

Esse artigo propõe uma reflexão sobre escritas contemporâneas que, na tentativa de captar a textura da vida e a verdade da experiência, tendem a apagar as distinções entre invenção imaginária e registro do real. Trata-se de práticas de escritas que se deslocam com peculiar versatilidade entre a ficção e a autobiografia, a crônica, o ensaio, o diário, a anotação, etc., expandindo os limites do que institucionalmente se entende por literatura. Uma aproximação ao livro *Irrupciones*, do escritor uruguai Mario Levrero (1940-2004), permite colocar a pergunta sobre a potência crítica dessas escritas que, na sua condição liminar, problematizam a especificidade da literatura e a sua autonomia enquanto prática artística.

PALAVRAS-CHAVE:

Mario Levrero;
narrativa latino-americana;
escritas liminares;
crônica

ABSTRACT

*This article proposes a reflection about contemporary writings that, in an attempt to capture the texture of life and the truth of experience, tend to erase the distinctions between imaginary invention and registration of the real. These are writings practices that move with a peculiar versatility between fiction and autobiography, chronicle, essay, diary, etc, expanding the limits of what is institutionally understood by literature. An approach to the book *Irrupciones* by the Uruguayan writer Mario Levrero (1940-2004), allow us to ask the question about the critical power of these writings which, in their liminal condition, problematize the specificity of literature and its autonomy as an artistic practice.*

KEYWORDS

Mario Levrero;
latin-american narrative;
liminality writings;
chronic

Ana Cecilia Olmos¹

¹ Ana Cecilia Olmos é professora associada de Literatura Hispano-Americana na Universidade de São Paulo e pesquisadora do CNPq. Publicou capítulos e artigos em revistas especializadas e
55 | LITERATURA CONTEMPORÂNEA : NA SALA DE
AULA II

Nas últimas décadas, a cena literária da América Latina assistiu à emergência de escritas que, na tentativa de captar a textura da vida e a verdade da experiência, tendem a apagar as distinções entre imaginação criadora e registro do real. Trata-se de escritas que se deslocam com peculiar versatilidade entre a ficção e outros discursos, linguagens e suportes (autobiografia, ensaio, memórias, crônicas, caderno de notas, blogs, fotografias, etc.), extrapolando os limites do que convencionalmente se entende por literatura. Por certo, essas experimentações não são monopólio de nossa época, ao contrário, encontram-se na base de uma experiência de modernidade literária que fez da corrosão da ideia de literatura a sua condição de possibilidade. De Baudelaire a Borges -se quisermos balizar com nomes paradigmáticos essa experiência-, a potência crítica da literatura moderna funda-se em um questionamento permanente dos seus meios, formas e limites que a coloca em tensão com os sentidos estabelecidos do literário. Ainda que esse questionamento, que se traduz no caráter exploratório e experimental da literatura moderna, possa ser reconhecido nas práticas de escrita contemporâneas, ele parece comportar outros efeitos nos dias de hoje. Como sugerem perspectivas teóricas recentes², o experimentalismo dessas escritas parece ir além de um questionamento da especificidade da literatura e expandir o seu campo de exploração até o extremo de desmoronar a autonomia estética. Nesse sentido argumentam Ana Kiffer e Florencia Garramuño (2014, p. 12-13) ao assinalar que, no movimento expansivo que essas escritas traçam em direção da vida, a literatura já não se apresenta como esfera independente e autônoma, antes, ela se propõe como parte do mundo, aspira a confundir-se com ele.

Lembremos que a autonomia estética, na qual se sustenta a arte moderna, postula a obra literária como um universo autossuficiente que se organiza segundo leis formais que lhe são próprias, negando qualquer finalidade externa que a defina. Isto não significa que a obra literária

os livros *Por que ler Borges* (2008) e *Escritas descentradas. O ensaio dos escritores na América Latina* (2019). Em colaboração, organizou os títulos, *Em primeira pessoa. Novas abordagens de uma teoria da autobiografía* (com Helmut Galle et all) e *Textualidades transamericanas e transatlânticas* (com Elena Palmero González).

² A crítica literária da América Latina, em diálogo com perspectivas teóricas de final do século XX e início do XXI, tem refletido sobre práticas de escrita que colocam em questão os foros específicos e autônomos da literatura. As referências às literaturas pós-autônomas (Ludmer, 2010), a arte fora de marco (Richard, 2001), as ficções errantes (Speranza, 2012), a arte inespecífica (Garramuño, 2015), as formas híbridas (Gutiérrez, 2017), dentre outras, indagam sobre essas transformações na arte contemporânea.

moderna esteja alheia ao mundo, ao contrário, ela converge para o mundo, porém, mediada pela forma estética. Ao estreitarem os vínculos entre escrita e vida ao ponto de anular a distância entre literatura e mundo, as experimentações contemporâneas neutralizariam essa mediação. Noutras palavras, a expansão dessas escritas em direção de discursos, linguagens e suportes na busca de uma fusão com o mundo, não tenderia apenas a uma reformulação da especificidade literária, isto é, das lógicas do próprio da literatura, antes, elas questionariam a autonomia da esfera estética em si mesma.

Nessa linha de indagações, esse artigo propõe uma aproximação do livro *Irrupciones*, do escritor uruguai Mario Levrero (1940-2004), que permita colocar a pergunta sobre a potência crítica dessas escritas que, na sua condição liminar, tendem a abandonar os foros específicos da literatura e se confundir com a experiência e o mundo.

A escrita irruptiva

A literatura de Levrero circula na América Latina desde os anos 1970. À publicação dos seus primeiros romances, *La ciudad* (1970), *Paris* (1980) e *El lugar* (1982), que o autor denominou “trilogia involuntária” por se configurarem em torno do tópico da viagem e a experiência da cidade, acrescenta-se uma diversidade de narrativas -contos e romances- que incursionam por variantes da ficção científica, o gênero policial ou os *comics*. Não obstante essa multifacetada produção, a sua maior projeção acontece a partir dos anos de 1990, quando a sua escrita atenua a invenção ficcional e se desloca em direção de formas discursivas de caráter autobiográfico. Embora Levrero já tivesse explorado as potencialidades do diário íntimo em *El diario de un canalla* (1972), é com a publicação de *El discurso vacío* (1996) e *La novela luminosa* (2005), narrativas que apelam a essa forma discursiva, que a sua literatura se firma como uma das mais originais na passagem de século. Como foi assinalado por várias leituras críticas, essa distinção de períodos não determina necessariamente uma fratura na produção literária do autor, dado que o seu universo narrativo se obstina em retornar a certos temas, problemas e atmosferas ligados, sobretudo, à relação de estranhamento que o sujeito estabelece com o mundo; mas sim é possível reconhecer, nos últimos títulos, uma inflexão na sua escrita que abre um campo de exploração do autobiográfico que habilita os jogos de identificação de autor e narrador, relato e veracidade da experiência, inerente a esses registros discursivos.

Irrupciones, publicado pela primeira vez em 2001, pode ser incorporado a esse conjunto de títulos que experimentam com as escritas de si. O livro reúne 126 textos que Levrero publicou como colaborador semanal da revista *Posdata*, em dois períodos: de fevereiro de 1996 a junho

de 1998 e de fevereiro a junho de 2000³. Produzidos ao ritmo da imprensa periódica, os textos respondem à arbitrariedade do imprevisto, à fugacidade do presente e à interpelação fortuita que a realidade lança ao escritor; condições essas de escrita que lhe permitem, como o próprio Levrero explica no prólogo, “mezclar pasajes autobiográficos (los más) con reflexiones con invenciones con sueños con apuntes periodísticos y aun con colaboraciones de lectores (y aun con poemas! y con dibujos!)” (2013: 13-14). Trata-se, portanto, de um conjunto textual heteróclito e híbrido que se oferece, lúdica e sedutoramente, sob a forma, como diz o autor, de “picadillo variado”, em um movimento de disseminação da escrita que resiste à linearidade da fábula. Inclusive quando alguns textos configuram uma série narrativa ou temática, essa nem sempre é sequencial, dado que o autor optou por manter no livro a ordem aleatória da publicação dos textos nas páginas da revista. Apenas a numeração dos fragmentos funciona como critério de organização desse espaço textual descentrado.

A unidade desse material heterogêneo está dada pela enunciação subjetiva que, ligada ao nome do autor e a uma experiência íntima, lhe permite a Levrero postular a composição fragmentária do livro como se fosse “un hipertexto” que -segundo ele afirma- “sería a la vez un mapa a todo nivel de mi propio ser” (2013, p.14). A expressão vincula diretamente a escrita à vida, mas não com base na temporalidade sucessiva do relato de vida tradicional ou do diário íntimo, e sim em função da lógica associativa e não sequencial que sustenta a estrutura do hipertexto, pela qual -explica o autor- “en cualquier orden que se lean estos fragmentos se notará creo, que todo está ligado y forma parte de lo mismo, como un holograma” (2013, p.14). Sabemos que a projeção do holograma resulta de um jogo combinatório permanente em que cada uma das partes que o compõem contém, ao mesmo tempo, a imagem completa. Ao apelar à dinâmica fractal do holograma como símil da imagem de si que a escrita em fragmentos constrói, Levrero instaura a possibilidade de explorar o autobiográfico não como reconstrução de uma história de vida, mas como captura do presente da experiência e, ainda, como abertura ao que está por vir, isto é, à iminência do acontecimento de ser que chamamos existência. Como se esse jogo infinito de relações entre fragmentos descontínuos e inacabados abrisse, no espaço da escrita, a dimensão do provisório e imprevisível da vida.

³ *Irrupciones* foi organizado por Levrero e publicado pela primeira vez em 2001, na coleção *De los flexes terpines*, que ele dirigia na Editora Cauce. Essa primeira edição reuniu 70 fragmentos. As reedições posteriores à morte do autor reuniram a totalidade dos textos publicados na revista *Posdata* (1994-2000), fundada e dirigida por Manuel Flores Silva.

O título *Irrupciones*, atribuído originalmente à coluna da revista, sinaliza justamente aquilo que se apresenta de forma repentina e se impõe ao sujeito, introduzindo-se abruptamente no seu mundo. O termo deriva-se do desafio profissional que significa para Levrero cumprir com a colaboração semanal, cuja regularidade lhe exige se manter, como ele diz, “todo el tiempo en estado de alerta para captar a mi alrededor situaciones susceptibles de ser transformadas en columnas” (2013, p.13). Esse “estado de alerta”, que não deixa de ser “una obsesión divertida y productiva”, não supõe a busca consciente de algum sucesso extraordinário que proporcione um tema a ser explorado num artigo jornalístico; trata-se, antes, de uma particular disposição que o escritor adota perante o mundo, no intuito de captar um fragmento da realidade imediata que se ofereça como matéria narrativa.

Desse ponto de vista e considerando, ainda, que o destino inicial desses textos eram as páginas de uma revista, as *Irrupciones* podem ser assimiladas à crônica, como forma discursiva liminar -entre jornalismo e literatura- que equaciona de um modo peculiar narração e experiência cotidiana. Com efeito, como diz Antonio Candido, a crônica ajusta-se “à sensibilidade de todo dia”, seja na escolha dos temas, ligados à cotidianidade, na aparente simplicidade de sua composição ou na pretensão de gratuidade que com frequência ela deixa entrever. A perspectiva da crônica, explica o autor, “não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. Por isso mesmo consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um” (2003:14). Escrever do “rés-do-chão” supõe não apenas narrar a experiência, mas fazê-lo de tal maneira que desdobre a sua dimensão comum, isto é, que abra um espaço de partilha com o leitor. Nas *Irrupciones*, Levrero assume essa perspectiva do cronista ao orientar a sua atenção para esse mundo comum, no qual em aparência nada excepcional acontece, mas que, ao torná-lo visível em função de sua experiência particular, o ressignifica. Nesse sentido, sugere Carina Blixen (2016, p.6), pode-se pensar que é a própria escrita desses textos a que torna possível a “irrupção”, entendida como a percepção de um aspecto imprevisto da realidade que, na sua emergência repentina, perturba a relação que o sujeito estabelece com o mundo. Não se trata, cabe esclarecer, da irrupção de um fenômeno que altera a ordem do natural, mas sim da estranheza que provoca uma percepção outra da realidade que a redimensiona e, não poucas vezes, comporta a descoberta desencantada do absurdo da existência.

Ainda que a escrita irruptiva de Levrero explore nesses textos fragmentários esse estranhamento, ela não se afasta da experiência de mundo suscetível de ser reconhecida e compartilhada por outros que a

crônica convoca e que, de alguma maneira, a circulação nas páginas da revista também demanda. De fato, para o autor, os textos destinados a uma publicação periódica chamam a imagem pública do escritor, quem -“en traje y corbata”- transita por zonas superficiais, evitando se internar pelos meandros mais íntimos que a liberdade da escrita de ficção propicia. “Creo que por ese motivo – esclarece Levrero ao se referir às *Irrupciones* – el lector notará sin duda que hay ciertos abismos a los que no se desciende y ciertas alturas que no se alcanzan” (2013, p.14). No entanto, como foi assinalado por Blixen e outros críticos, para além das diferenças que se derivam dos espaços de circulação dos textos de Levrero, sejam eles de ficção ou jornalísticos, todos eles fazem parte de um mesmo universo de inquietações e, desse ponto de vista, esses fragmentos de *Irrupciones* não deixam também de potenciar o sentimento de estranheza do sujeito com relação a si mesmo e ao mundo que permeia toda a sua escrita.

A escrita perplexa

O sentimento de desolação, o silêncio introspectivo, a aridez afetiva, a precariedade da subsistência, a lucidez descarnada de quem assume a falta de sentido da existência são algumas das formas que assume o desajuste entre sujeito e mundo que explora a narrativa de Levrero. Hugo Verani sustenta que, assim como o universo imaginário de Kafka e seus indivíduos em perpétuo estado de estranhamento, ou como as atmosferas irreais do comedido mundo por onde circulam as personagens dos relatos de Felisberto Hernández, as ficções levrerianas “abren puertas a fondos desconocidos del ser humano, donde todo es inestable, imprevisible y desconcertante” (2013, p.60). De maneira fragmentária e, não poucas vezes, explorando uma faceta humorística que linda com o hilário, as *Irrupciones* participam também desse mundo que, nas situações menos esperadas, deixa entrever um aspecto perturbador.

Na *Irrupción 3*, o escritor relata um episódio corriqueiro que rapidamente se torna uma situação incômoda que altera a tranquilidade do escritor. Ao responder a um chamado na porta de sua casa, ele se depara com uma vendedora que lhe provoca “la desagradable impresión de haber tomado contacto con una forma de vida completamente ajena, como de otro planeta o de otra galaxia”, não porque houvesse, à primeira vista, algo de excepcional na mulher, mas porque ela exercia a sua função com um automatismo exacerbado que a transformava em uma espécie de “máquina de vender” (2013, p.26). O incômodo que o episódio -na beira do sinistro- lhe provoca não o abandona por vários dias e dá lugar a uma reflexão acerca do modo em que o sujeito percebe e habita o mundo. A nossa imagem de mundo, isto é, a ideia que construímos do mundo para torná-

lo habitável, explica Levrero, pode ser figurada como “un rompecabezas infinito” que combina peças diversas resultantes de nossas percepções e da memória que conservamos delas:

Fuera de ese mundo creado, está todo lo demás. Lo que no conocemos, lo que no soportamos, lo que nos disgusta más allá del disgusto que podemos tolerar. Fuera de ese mundo que nos hemos creado para poder vivir, se halla el mundo real, incognoscible; el mundo que no era para nosotros. (2013, p.27)

O encontro fortuito com a vendedora na porta de sua casa, isto é, a irrupção de um fragmento desconhecido do mundo real, alterou a frágil estabilidade de mundo próprio, precipitando o escritor num estado de perplexidade que demandava novos processos de configuração da realidade: “Algo se alteró en mi mundo -diz Levrero- para que ella pudiera entrar” (2013, p.27). A imagem do mundo sustenta-se, portanto, numa dinâmica fragmentária que nega a possibilidade de uma concepção unívoca da realidade. Sempre suscetível de se abrir a um exterior ameaçante, o mundo está longe de ser um lugar conhecido e acolhedor; na prática, diz o escritor na *Irrupción 12*, apelando a uma imagem inquietante, “somos como murciélagos que chillan en la noche permanente de su ceguera y solo reciben del mundo el rebote de sus chillidos” (2013, p.53).

Nessa *Irrupción 12*, Levrero retorna à ideia do mundo como um quebra-cabeças infinito para explicar que a irrupção de um fragmento do desconhecido no mundo próprio não supõe simplesmente a articulação de uma nova peça com as outras; qualquer alteração dessa estrutura descentrada do mundo afeta todas as dimensões da existência (a percepção, os sentimentos, a psique), “ya que este sentimento invade la totalidad del ser, que es uno e indivisible: no se puede alterar um fragmento sin que se altere todo el conjunto” (2013, p.54). É importante ressaltar esse comprometimento da totalidade do ser na relação que o sujeito estabelece com o mundo, com a sua imprevisibilidade, se quisermos pensar a relação entre escrita e vida. Se for assim, essa relação não se limita a um exercício intelectual que torne inteligível o mundo, ela supõe um ato pelo qual o sujeito se põe em jogo com a totalidade do ser. O episódio que se narra na *Irrupción 31* é um bom exemplo disto, dentre outros possíveis. Levrero relata a tentativa de conseguir um trabalho estável que o ajudasse a resolver limitações materiais. A decisão coloca o escritor ante o exterior perturbador que ameaça seu mundo. No caminho a uma entrevista de trabalho, ele descreve o que sente:

Algo me va royendo por dentro y siento sus efectos bajo la forma de dolores musculares en la espalda, los hombros, la nuca y todo

el aparato psíquico. Me va dominando una profunda depresión. Advierto, no por primera vez, que vivo en un mundo distinto del que vive la mayoría de la gente, y eso lo siento como una insuperable inferioridad y, en cualquier caso, como algo que preferiría ignorar, u olvidar (2013, p.114).

Ante a porta do prédio onde deveria se apresentar para a entrevista (as portas, as janelas, os umbrais, isto é, os lugares de passagem para uma exterioridade do mundo próprio desempenham funções chave nas narrativas levrerianas), o escritor desiste e rapidamente se afasta do lugar, impulsionado por um saber mais corporal e emocional do que intelectual, o qual lhe diz que deve se dedicar com exclusividade à literatura e não se submeter à produtividade de uma ordem social que lhe é totalmente alheia. “Aliviado, pero agotado -diz o narrador- comienzo el lento retorno a casa” (2013, p.115).

Enrique Fogwill afirma que o universo levreriano desdobra uma trama de tics, manias, obsessões, superstições que levam a uma figuração perturbadora do mundo real. Essa trama, que ele denomina de “el factor levrero”, está na base da emergência desse saber do sujeito acerca do mundo que é indiscernível do desejo e da emoção e que reconhecemos na cena descrita acima⁴. Noutras palavras, essa trama põe em evidência como o sujeito levreriano é afetado (pela escritura, pelo mundo) em todas as dimensões de sua existência. Pode-se dizer, nesse sentido, que para Levrero a escrita supõe, em primeiro lugar, deixar-se afetar. Ideia que ele sustenta na *Irrupción 32* quando, ao se perguntar se a sua escrita resulta interessante, conclui:

Interesarse es dejarse afectar y en general interesa lo llamativo, lo espectacular, lo inusual, es decir, aquello que se impone, que llama la atención hacia sí de un modo contundente. A mí más bien esas cosas me molestan, y trato de dejarme afectar por otras más sencillas y próximas. Hasta que me doy cuenta de que no existen cosas sencillas, y no existen cosas próximas. Existen, sí, cosas humildes que no llaman la atención hacia ellas en forma contundente, pero doy fe de que pueden llegar a ser tan interesantes, es decir, pueden llegar a afectar tanto como las otras, o incluso más. (2013, p.118)

Desse deixar-se afetar pelo menor, pelas “cosas humildes”, por aquelas experiências de mundo que não chamam ostensivamente a atenção, alimenta-se a escrita de Levrero e, em particular, as *Irrupciones*. A

⁴Fogwill diz: “Al poder, al saber, al deseo: todo se le trifurca al autor y el saber se escribe desde los sentimientos, la voluntad – bajo la forma de la duda, la vacilación y la desidia – se procesa desde el saber, y el sentimiento mismo se somete al cálculo y a la descripción ora geométrica, mecánica o arquitectónica, ora informática” (2013, p.260).

familiaridade com a crônica e a sua perspectiva “ao rés do chão” é evidente, não obstante, a singularidade que esses fragmentos assumem em função de “el factor levrero” tem levado à crítica a especular com a possibilidade de que a *irrupción* constitua um tipo textual em si mesmo. De todo modo, o que interessa destacar é o caráter inclassificável desses textos que ao estreitar a relação entre escrita e vida tendem a um apagamento da distinção entre invenção ficcional e registro do real.

Muitas das *Irrupciones* podem ser lidas neste sentido, menciono apenas a série intitulada “Agujero en un buzo celeste” (*Irrupciones* 85 a 92), na qual Levrero expande um relato moroso sobre uma experiência cotidiana. A série -quase à maneira de um folhetim- narra o processo de compra de uma blusa de frio que o escritor tem que adquirir para substituir uma blusa antiga, já gasta, pela qual ele cultiva um especial afeto. A aversão do escritor pelos shoppings, as discussões com a esposa ou com as vendedoras, a comparação da blusa nova com a antiga, são a matéria de um relato que carece de invenção e, inclusive, de algum sentido que não seja o de narrar o vivido⁵. Como presença afetiva -que se deixa afetar-, o escritor aqui não fabula, antes, ele coloca-se em jogo no campo da experiência e na narração do realmente vivido. Esse tipo de escrita, como explica Tamara Kamenszain, traz à cena um sujeito despojado de relato, que está “tan identificado con el mundo de vida que su potencia afectiva va desplegando que ya no puede ni quiere inventar ni imaginar nada” (2016, p.34).

É nesse sentido que pode ser pensada a crise da especificidade literária e de sua autonomia estética tal como a postulam os críticos mencionados nas primeiras páginas. Como argumenta Garramuño, nessas escritas contemporâneas, que estreitam os vínculos entre literatura e vida, “la forma se ve atravesada y a menudo deformada por una pulsión experiencial que la excede” (2009, p.247). Dessa perspectiva de leitura, a fragmentação e a liminaridade das *Irrupciones* responderiam a uma prática de escrita que se detém no momento do afeto, nessa instância em que o sujeito -como diz Levrero- se deixa afetar pelo que lhe interessa, sem necessariamente investir na invenção ficcional e na laboriosidade de suas formas (romance, conto). Nesse sentido, como foi assinalado por várias

⁵ Em entrevistas realizadas por Pablo Silva Olazábal, Levrero, referindo-se a seu trabalho em oficinas literárias, distingue entre imaginar e inventar na literatura: “Mi taller apunta a poner la imaginación no en inventar, que eso no es esencial en la literatura, sino en expresar por medio de palabras imágenes vividas interiormente, “vistas” en la mente” (2008, p.17). “Tenés que sacarte de la cabeza la idea de que se escribe a partir de la palabra, y sobre todo a partir de la invención intelectual. Se escribe a partir de vivencias, que solo pueden traducirse mediante imágenes” (2008, p.21).

leituras críticas sobre Levrero⁶, a prática da anotação, que podemos reconhecer nas *Irrupciones*, alia-se a esse desejo de captura do presente da instância afetiva.

Mas as *Irrupciones* também podem ser aproximadas da crônica, como forma discursiva liminar que, ao explorar as relações entre narração e experiência, convida a pensar o mundo comum. A isto se refere Martín Caparrós, quando diz que “el cronista mira, piensa, conecta para encontrar (en lo común) lo que merece ser contado. Y trata de descubrir a su vez en ese hecho lo común: lo que puede sintetizar el mundo. La pequeña historia que puede contar tantas” (2012:609). Com efeito, o olhar que o cronista lança sobre a realidade não se deixa seduzir tão facilmente pelo evento extraordinário, ao contrário, ele busca na existência cotidiana, nas vidas de todos que podem ser as de qualquer um, a sua matéria narrativa. Talvez nesse gesto, as *Irrupciones* de Levrero também dialoguem com a potência crítica do exercício da crônica que trabalha em favor da invenção incessante de um ser em comum que reconfigure a partilha do sensível.

Referências bibliográficas

- BLIXEN, Carina. *Irrupciones*, el escritor “en traje y corbata”, *Cuadernos LIRICO* [en línea] 14/2016 URL <http://lirico.revues.org/2218> Acesso em 21 de agosto de 2022
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: *Para gostar de ler: crônicas* Vol.5. São Paulo: Ática, 2003, pp.89-99
- CAPARRÓS, Martín. Por la crónica. Contra los cronistas In: AGUDELO, Darío Jaramillo (ed). *Antología de crónica latinoamericana actual*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012, p. 613-615.
- FOGWILL, Enrique. Las noches oscuras del maestro. In . DE ROSSO, Ezequiel (org) *La máquina de pensar en Mario*. Ensayos sobre la obra de Levrero. Buenos Aires: Eterna Cadencia Ed., 2013. pp.259-260.
- GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidad inofensiva*. Los que escriben con lo que hay. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- KIEFFER, Ana e GARRAMUÑO, Florencia. *Expansões contemporâneas*. Literatura e outras formas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- LEVRERO, Mario. *La novela luminosa*. Montevideo: Alfaguara, 2005
- LEVRERO, Mario. *El discurso vacío*. Buenos Aires: Interzona, 2006
- LEVRERO, Mario. *Irrupciones*. Montevideo: Punto de lectura, 2007.
- LEVRERO, Mario. *Irrupciones*. Buenos Aires: Criatura editora, 2013.

⁶Além das leituras que realizam Garramuño e Kamenszain da literatura de Levrero, sugiro os artigos de Rupil, María Victoria (2015) e Pereira, Antonio Marcos (2018)

- LUDMER, Josefina *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- GUTIÉRREZ, Rafael. *Formas híbridas*. Rio de Janeiro: Circuito Ed., 2017
- PEREIRA, Antonio Marcos. Levrero idiorrítmico. ALEA, Rio de Janeiro, vol. 20/2, p. 137-146, mai-ago. 2018
- RICHARD, Nelly. *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago: Ed. Cuarto propio, 2001.
- RUPIL, María Victoria. Avatares de la palabra escrita: la notación como posibilidad narrativa. Una lectura de Levrero, Molloy y Kamenszain. *Caracol*, [S. l.], n. 10, p. 208-239, 2015. DOI: 10.11606/issn.2317-9651.v0i10p208-239. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/106901>. Acesso em: 28 ago. 2022.
- SILVA OLAZÁBAL, Pablo. *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo: Trilce, 2008.
- SPERANZA, Graciela. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- VERANI, Hugo. Mario Levrero: aperturas sobre el extrañamiento. In. DE ROSSO, Ezequiel (org) *La máquina de pensar en Mario*. Ensayos sobre la obra de Levrero. Buenos Aires: Eterna Cadencia Ed., 2013. pp.39-60.

MENINOS DO RIO¹

<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p66-74>

RESUMO

O artigo compara os contos “Rolézim” (Geovani Martins, *O sol na cabeça*) e *Dois amores* (Paulo Lins), discutido o modo como se configura a representação do cotidiano de pessoas pobres.

ABSTRACT

*This article compares the short stories “Rolézim” (Geovani Martins, *O sol na cabeça*) and *Dois Amores* (Paulo Lins), by discussing how the representarion of lowe-class people's daily life is configured.*

PALAVRAS-CHAVE:

Realismo, cotidiano, Geovani Martins, Paulo Lins.

KEYWORDS

Realism, daily life, Geovani Martins, Paulo Lins.

Danielle Corpas²

Rolézim” é o primeiro dos 13 contos de *O sol na cabeça* (2018), livro de estreia de Geovani Martins – todos protagonizados por moradores de bairros periféricos e morros do Rio de Janeiro. O autor soube elaborar na ficção uma visão contundente desse universo que conhece bem (viveu em Bangu, na Rocinha e no Vidigal). No conjunto, as ações vão se modulando desde o mais trivial (uma ida à praia ou à escola) até situações que incluem um inusitado jogo de perseguição (“Espiral”), o imaginário infantil (“O caso da borboleta”) ou a violência escabrosa (“Travessia”). Lidando com essa diversidade de circunstâncias, a escrita de Geovani é capaz de exprimir matizes da experiência dos habitantes pobres da cidade, que o noticiário e até a própria literatura, tantas vezes, reduzem a agentes ou objetos da violência armada.

O mesmo se pode dizer de *Dois amores* (2019), narrativa publicada em volume avulso por Paulo Lins, um dos escritores responsáveis por

¹ Este trabalho é resultado do projeto Ficções Cotidianas, financiado por bolsa de produtividade em pesquisa CNPq - PQ 2.

² Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – RJ.

alavancar o que hoje constitui uma vertente importante na literatura brasileira, da qual Geovani Martins participa. Foi a partir da enorme repercussão de *Cidade de Deus* (1997) que se firmou espaço na cena literária nacional para o dia a dia nas comunidades dos grandes centros urbanos, visto de dentro. Criado na Cidade de Deus, Paulo vivenciou a transformação do bairro popular em área tomada pelo crime organizado e pela corrupção policial; mais tarde, trabalhou em pesquisa antropológica desenvolvida ali, o que acabou servindo para que reunisse histórias incorporadas ao romance. Mas a singularidade de seu livro não provém apenas das vivências a que dá voz, depende do modo específico como são reelaboradas na composição ficcional – por exemplo, como notou um de seus primeiros leitores, o fato de que “A ação move-se no mundo fechado de Cidade de Deus”, “a órbita limitada funciona como força, pois ela dramatiza a cegueira e a segmentação do processo” pelo qual se definiram as características atuais da segregação e da violência nas favelas.³

Já *Dois amores* e “Rolézim” narram travessias na cidade do Rio, de territórios marginalizados a paisagens de cartão-postal, mantendo o ponto de vista dos excluídos da “cidade maravilhosa”.⁴

Temos, então, duas narrativas escritas por homens negros, de diferentes gerações, crescidos em regiões pobres do Rio de Janeiro. Os protagonistas são meninos, também pobres (e negros, no caso de *Dois amores*; já no caso de “Rolézim” não consta essa informação, mas há indicações de preconceito racial). Eles partem de lugares periféricos e transitam por bairros privilegiados da Zona Sul, em busca de pequenos prazeres próprios de sua idade, enfrentando obstáculos como desigualdade social, preconceito, criminalidade e violência de Estado. As linhas gerais dos enredos guardam, portanto, forte carga de realismo, apresentando essas brutalidades que atravessam de diversos modos o cotidiano de quem vive nos morros e periferias cariocas – e em outros locais marginalizados Brasil afora. “Rolézim” e *Dois amores* não se detêm em situações de horror como tortura e assassinato, recorrentes em *Cidade de Deus*, na ficção que veio no seu esteio e nas batidas policiais em comunidades.⁵ Ainda assim, a ameaça de morte não deixa de atravessar o percurso dos personagens.

³ Roberto Schwarz, *Cidade de Deus*, p. 166.

⁴ É interessante contrastar a perspectiva que prevalece nas duas narrativas com uma canção gravada pouco tempo antes. “As caravanas”, de Chico Buarque (2017), gira em torno da presença de jovens vindos dos morros ou dos subúrbios nas praias da Zona Sul do Rio, e parece antecipar “Rolézim”; mas, invertendo o ponto de vista, escancarando com ironia o preconceito violento dos moradores da orla que se supõem cidadãos de bem: “A gente ordeira e virtuosa que apela / Pra polícia despachar de volta / O populacho pra favela / Ou pra Benguela, ou pra Guiné”. O título do livro de Geovani Martins reverbera versos do refrão de Chico Buarque: “Sol, a culpa deve ser do sol / Que bate na moleira, o sol”.

⁵ Agora mesmo, enquanto escrevo, houve mais um massacre, desta vez na Vila Cruzeiro, no mês em que completa um ano a operação que ficou conhecida como Chacina do Jacarezinho.

Em ambos os textos o efeito realista se funda no registro linguístico, repleto de marcas de oralidade: gírias, expressões coloquiais, palavrões, mimetização da fala carioca (anunciada no título de Geovani Martins, com a pronúncia do “e” aberto e o diminutivo reduzido a -im, em vez do *rolê* de São Paulo) – um estilo que, por si só, confere tom descontraído às narrações. Mas, já no plano básico do manejo da língua, assim como na posição dos narradores, há diferenças decisivas, perceptíveis desde as primeiras linhas.

Acordei tava ligado o maçarico! Sem neurose, não era nem nove da manhã e a minha caxanga parecia que tava derretendo. Não dava mais pra ver as infiltração na sala, tava tudo seco. Só ficou as mancha: a santa, a pistola e o dinossauro. Já tava dado que o dia ia ser daqueles que tu anda na rua e vê o céu todo embaçado, tudo se mexendo que nem alucinação. Pra tu ter uma ideia, até o vento que vinha do ventilador era quente, que nem o bafo do capeta (“*Rolézim*”, p. 9).

DO LADO DIREITO VINHA UM SUL DO OESTE, que foi ganhando força enquanto amanhecia, o sol não brotou de dentro do mar, a chuva veio rasgando pela praia, misturando-se às nuvens que se formaram na serra, o sábado sinistro pintou no Rio. A solução ainda é a rua, mesmo que o ultravioleta não bata direto na veia, nem no desejo que se incendeia nos pênis dos meninos (*Dois amores*, p. 5-7).

À diferença de outros contos de *O sol na cabeça*, nos quais diferentes padrões linguísticos se misturam – a linguagem popular convivendo com a norma culta –, em “*Rolézim*” o registro se mantém homogêneo (oral, coloquial), seja quando o narrador-protagonista não nomeado relata ações presentes ou passadas – “Nem acreditei quando voltei e vi o bonde todo com mó cara de cu” (p. 12) – seja quando comenta seus pensamentos ou sentimentos – “Sem neurose, gosto nem de lembrar, tu tá ligado, o menó era bom” (p. 12). É como se escutássemos uma fala que várias vezes se dirige diretamente a um interlocutor indefinido – “Pega a visão”; “Mó parada, né não, menó?” (p. 12).

Em *Dois amores*, a expressão do narrador em terceira pessoa tem mais matizes, varia conforme sua proximidade em relação aos protagonistas Lulu e Dudu, e de acordo com as situações que vivenciam. Na maior parte do tempo, o discurso do narrador onisciente assume a perspectiva deles, revelando seu íntimo (“Fica mais bonito quem usa tênis caro pra dançar funk, só beija na boca se tiver bonito, só é bonito quem tem tênis da onda pra dançar.”, p. 7-8) e incorporando ao relato suas falas e as de outros personagens (“Vamos a pé e voltar de metrô. Não, vamos economizar, senão não vai dar. Cara, vai vender tudo de novo. Não venderam.”, p. 15). Mas há passagens em que o narrador se descola dos dois irmãos, registrando situações que não presenciaram ou tecendo comentários que

não condizem com a consciência deles: “[...] tênis que foi feito colorido, o publicitário foi lá e bolou, a TV veiculou, o Diabo abençoou e colou” (p. 7). Em trechos como este, frequentemente, mesclam-se marcas de oralidade (“foi lá e bolou”) e características mais próprias da expressão escrita (“veiculou”). Há, ainda, um episódio que será comentado adiante, no qual os garotos dormem e imagens oníricas trazem para a narração um toque poético – aliás, já presente nas primeiras palavras do texto, postas em destaque pela diagramação do livro, numa linha em caixa alta, na base da página: “DO LADO DIREITO VINHA UM SUL DO OESTE”. Além de verossímil (Dudu ou Lulu poderiam empregar uma corruptela para se referir ao vento Sudoeste, conhecido no Rio por impactar o clima), essa oração-verso que fusiona pontos cardeais (Leste/direito – Sul – Oeste – Sudoeste) pode ser lida como prognóstico de um percurso tumultuado, de sentidos embaralhados.

De modo geral, a oscilação entre linguagem popular e registro culto, em *Dois amores*, tem potencial equivalente àquele que João Roberto Maia apontou em *O sol na cabeça*: o “uso de registros diferenciados da língua pode ser entendido como recurso que contribui para a energia crítica do livro, ao possibilitar certa aproximação transgressiva de linguagens, cujo efeito é, entre outros, realçar contrastes e divisões sociais”.⁶ Exemplo disso é o trecho que descreve os frequentadores do cinema *cult* em que os garotos vão vender doces. “Gente legal” - resume o narrador. O comentário soa irônico porque enquanto aquele público tem hábitos que proporcionam prazer estético, diversão e bem-estar (“fazem pilates, roupinha discreta, alguns vão à academia, são limpinhos, passam filtro solar, hidratantes, já leram Leminski, comem orgânicos, muitos não comem carne vermelha, todo mundo dá um-dois”, p. 12), as satisfações a que os meninos aspiram lhes são negadas (“pede esmola que dão, só uma moedinha, é só dizer que é pra remédio; esconder a sede de beijo, de dança de funk, de ficar bonito, entocar a fome de tênis, a vontade de zoar; ocultar aquela ânsia de ser feliz para sempre”, p. 12). O vocabulário empregado na passagem ajuda a distinguir condições de vida que se opõem.

Os dois fatores comentados até agora (posição do narrador e registro linguístico) somam-se a outros (sobretudo, andamento do enredo e tratamento do tempo) de tal modo que as aventuras/desventuras apontam para sentidos específicos em cada conto. Em ambos há nota de denúncia de uma realidade perversa, mas o tom varia.

As duas narrativas se abrem com uma manhã – calorenta num caso, chuvosa no outro. “O sol é o rei da putaria no Rio de Janeiro”, explica o narrador de Paulo Lins (p. 11) e, de fato, o clima influi no que os personagens se propõem a fazer. Essa circunstância climática, tão banal,

⁶ João Roberto Maia, Armas para continuar o jogo: “Espiral”, de Geovani Martins, p. 174.

enraíza as ações na esfera do cotidiano, marcado pela pobreza: o rapaz de "Rolézim" só dispõe dos trocados que a mãe deixou para o pão (menos que uma passagem de ônibus); para que Lulu e Dudu possam vender amendoim no trem, o pai tem que pedir dinheiro emprestado ao dono da mesma birosca onde a família costuma comprar fiado produtos baratos. Ou seja, num primeiro momento, é apresentado, muito sinteticamente, o contexto em que vivem os protagonistas, sem que haja qualquer sobressalto. Também são bastante prosaicas, nada extraordinárias, suas motivações: o personagem de Geovani Martins "só queria curtir mermo uma praia, fumar meu baseadinho na humilde" (p. 14); Lulu e Dudu querem juntar dinheiro para comprar tênis "de marca" e ir para o baile funk conquistar as irmãs Soninha e Celinha.

A princípio, as trajetórias até que são tranquilas. Para o jovem que segue para a praia com os vizinhos, mesmo viajar no ônibus "lotadão" vira diversão, vendo os amigos que tinham cheirado cocaína "mordendo as orelha" (p. 11). Para Lulu e Dudu, o início do périplo também é relativamente suave: sabem driblar a proibição de ambulantes nos vagões e plataformas de trem; quando vão vender balas na porta do cinema dão a sorte de encontrar um "segurança maneiro" (p. 12).

Mas logo começa uma sucessão de obstáculos.

Em "Rolézim", o grupo de amigos passa por pequenos contratemplos, nada grave, até o clímax final. Isso confere certa leveza à narrativa (relativa, como veremos adiante) e intensifica, por contraste, o impacto de seu desfecho. Primeiro, não dá para apertar o baseado porque "tinha uns cana" por perto; depois que os policiais saem, "outro perrengue: ninguém tinha seda!"; tentam com os "maconheiro playboy" que estavam ao lado e recebem negativa, além de olhares de quem vê o outro como ladrão (p. 11). Finalmente, dão um jeito, fumam, curtem a onda. Quase de noite, já chegando no ponto para pegar o ônibus de volta, é que "rolou o caô" (p. 15). A tensão subjacente à suspeita preconceituosa, que vinha perpassando a presença dos jovens pobres na praia, ganha concretude ameaçadora e eletriza os últimos parágrafos: policiais estavam revistando meninos como os amigos que acompanhamos, eles quase conseguem passar desapercebidos, mas são parados, ouvem ameaças arbitrárias de prisão; num impulso, o protagonista foge, um policial diz que vai atirar, mas ele segue correndo – e se salva. Em certa medida, o clímax do conto parece "trivial", já que faz parte do cotidiano de rapazes como aqueles a abordagem policial abusiva. Tudo poderia terminar com um tiro pelas costas, não seria incomum.

Essa expectativa de violência mortífera se instala ainda antes da chegada à praia, com a intercalação de uma sequência de *flashbacks* à ação em curso. A tensão se estabelece, util e gradativamente, pois o tom de que se revestem as lembranças oscila entre o grave e o cômico, de modo que só

no final da narrativa nos damos conta de que um mal-estar radical permeia o relato que parece tão descontraído, a ponto de fazer rir. Primeiro, em tom grave, o narrador rememora os conselhos do irmão mais velho para que não usasse drogas sintéticas – o mote para a conversa havia sido a morte de um amigo por overdose de cocaína –, mas logo em seguida, no mesmo parágrafo, a gravidade se dissipa enquanto conta as besteiras que fez numa ocasião em que bebeu demais. No segundo *flashback*, a oscilação se inverte: primeiro, reafirmando a aversão à cocaína, vem um episódio cômico protagonizado por uma dupla de nordestinos recém-chegados à comunidade (“Mano, os pará peidou na hora, saíram voando, descendo a laje. Foi muito engraçado!”, p. 11); imediatamente, lembra de outro amigo que morreu, desta vez, em batida policial: “Operação mermo só teve quase uma semana depois, que foi até quando tiraram a vida do Jean” (p. 11). Note-se que o vocabulário perde um tanto da descontração com a expressão “tiraram a vida”. Mas logo retorna certa graça cômica, apesar da situação lastimável: “Até no enterro o viado tirou onda, tinha umas quatro namorada chorando junto com a mãe dele” (p. 12).

Apenas no terceiro trecho que remete ao passado, durante a fuga da *blitz*, a tensão radical se instala plenamente: ficamos sabendo que o irmão havia sido assassinado – até então, só estava claro que alguma coisa séria tinha se passado com ele, o “bagulho que aconteceu com o meu irmão” (p. 13). A corrida desesperada e a triste lembrança são concomitantes; a vida e a morte do irmão, os vínculos afetivos e culturais do círculo familiar e a revolta contra a arbitrariedade impulsionam a fuga:

Lembrei do meu irmão, de nós jogando golzinho na rua. Ele era sempre o mais rápido, era neurótico na corrida. Eu tava correndo quase que nem ele, no desespero. Quase chorei de raiva. Eu sei que o Luiz não era X9, meu irmão nunca ia xisnovar ninguém, morreu foi de bucha, no lugar de um vacilão desses daí que o mundo tá cheio. Isso sempre me enche de ódio.

[...] Era minha vez. Mirha coroa ia ficar sem filho nenhum, sozinha naquela casa. Mentalizei seu Tranca Rua da minha avó, depois o Jesus das minhas tias. Eu não sei como conseguia correr, menó, papo reto, meu corpo todo parecia que tava travado, eu tava todo duro, tá ligado? (“Rolézim”, p. 15-16).

O rapaz foge do destino comum a Luiz, a Jean e a tantos iguais a eles, com toda a força física e espiritual que consegue reunir. Por fim, a catástrofe não se consuma – “Passei batido!” (p. 16). Com a intensidade da exclamação final, o leitor respira aliviado, o desfecho é até certo ponto apaziguador. Mas só até certo ponto, porque, dado o histórico que os *flashbacks* martelam na memória (do personagem e do leitor), permanece o mal-estar: até quando escapará?

De outro modo, o final de *Dois amores* também traz apaziguamento apenas relativo.

Uma diferença crucial é que não há nenhum evento traumático no passado de Lulu e Dudu. Ou melhor: ao contrário do conto de Geovani Martins, a narrativa de Paulo Lins sequer se volta para o passado. Uma disposição perseverante move os irmãos rumo ao futuro, à meta projetada (ir ao baile funk, encontrar Celinha e Soninha usando tênis caros). Essa projeção para adiante é reforçada pelo ritmo do texto, que segue em fluxo ininterrupto, num fôlego só, sem divisão de parágrafos. As únicas pausas na leitura são determinadas pela alternância entre presença e ausência de palavras nas páginas – ao longo de todo o livreto, uma folha com texto impresso em azul vem seguida de folha sem texto, toda azul (claro-esmaecido nas páginas ímpares, escuro-vibrante nas pares). O périplo dos pequenos heróis é narrado com muita agilidade, com diálogos - em geral - breves e incorporados diretamente ao relato, sem marcações como travessão ou aspas para indicar discurso direto.

Esse andamento vibrante é nuançado conforme a curva da tensão ao longo da narrativa, que pode ser dividida em três momentos:

1) Apresentação inicial da motivação dos personagens e da solução planejada; perambulação no trem e pelas ruas até chegarem a Copacabana; sem ter como voltar para casa, decidem dormir por lá (p. 5-20). As situações se sucedem em ritmo moderado, não ocorrem maiores percalços, conseguem reunir dinheiro suficiente. “Tudo foi de acordo” (p. 19).

2) O segundo movimento (p. 20-35) é o mais acelerado. Falas rápidas de diversos personagens irrompem; as peripécias vão se acumulando num encadeamento vertiginoso, tensionado pela sucessão de perigos por que passam os garotos. Ameaçados por policiais corruptos, playboys mancomunados com eles e traficantes, enganam os dois primeiros grupos com estratégias improvisados e, quando tudo indica que serão massacrados pelo chefe do tráfico na Tabajara, conquistam sua benevolência, são autorizados a dormir ali e ganham de presente os tão desejados tênis.

3) No terceiro movimento (p. 35-47), o andamento das ações é desacelerado. Começa com uma guinada estilística para a linguagem poética, na passagem relativamente longa que acompanha o sono e os sonhos dos meninos (p. 35-40). Quando despertam, se restabelece a narração prosaica e a normalidade cotidiana (volta para casa, ida ao baile, encontro com Celinha e Soninha). Tudo termina bem: “O namoro foi se aprofundando nas crianças e veio a adolescência de mais beijinhos, carinhos, nesse amor sem limites. Noivaram, casaram, tiveram filhos, netos e foram felizes para sempre” (p. 47).

O clichê de conto de fadas nas últimas palavras é uma chave para a compreensão de *Dois amores*. Ao leitor atento, já vinha causando estranheza o excesso de sorte dos irmãos, porque, do ponto de vista realista, beira o inverossímil tanto o fato de se encadearem de maneira tão conexa as

situações de perigo (a ameaça dos policiais leva à ameaça dos playboys, que leva à ameaça dos traficantes), quanto o fato de conseguirem escapar desses antagonistas poderosos com astúcias singelas. Mas tudo faz sentido se pensarmos que o universo da narrativa é regido pela lógica do conto de fadas, presente até nos nomes das duplas de crianças, com o paralelismo sonoro e as reduções por apelido e diminutivo. Essa matriz literária não se revela só no desfecho, é explícita também no jorro poético que suspende o curso da realidade para trazer à tona os sonhos de Lulu e Dudu: “Eram figuras de livros infantis, as invenções de paisagens de neve, de um mundo de árvores infinitas. [...] A felicidade é uma voz para contar história antes de dormir [...]” (p. 35; p. 39). A representação realista do mundo hostil vem de par com uma fantasia redentora que não se restringe ao imaginário dos pré-adolescentes, transborda para a realidade que os cerca e a organiza a contento. Daí não só o final feliz, mas também as peripécias sempre bem-sucedidas. Os irmãos percorrem uma jornada de aprendizagem: “Ainda pouco a terra rodava mais lenta quando não sabiam quase nada do mundo, até mesmo dos diversos sofreres” (p. 35). Como os heróis de contos de fadas, alcançam a vitória por sua astúcia e audácia em relação aos policiais, aos playboys e ao chefe do tráfico (que desempenha também o papel de fada madrinha).⁷

O que significa essa imbricação entre realismo e fantasia em *Dois amores*?

Em “Rolézim”, ao contrário, nada é edulcorado, idealizado, nem mesmo o caráter do protagonista, que conquista a simpatia do leitor mas não é representado como pobre menino bonzinho. Ele manifesta sem disfarces sentimentos de hostilidade contra policiais (“os verme”) - “Tem mais é que encher esses cu azul de bala” (p. 12) - e contra os jovens de classe média ou alta que estão na praia (“os play”) - “Tem mais é que ser roubado mermo, esses filho da puta” (p. 13). As injustiças que sofre e testemunha alimentam seu ímpeto de reação violenta, contido apenas pelo afeto familiar: “Não fosse minha mãe eu ia meter várias na pista, sem neurose, só de raiva” (p. 12). E se mostra hostil não só contra aqueles que o oprimem por abuso de autoridade ou privilégio de classe, pois aparece no conto um traço de rixa entre segmentos da mesma classe, naquela passagem sobre “dois paraíba que tinha acabado de chegar da terrinha” (p. 11) - a começar pelo modo de se referir aos nordestinos (“os pará”), apresentados como sujeitos tolos e grotescos.

Esse tipo de nuance no caráter dos personagens é ausente em *Dois amores*. Lulu e Dudu são o tempo todo exemplares, assim como Soninha e Celinha - as meninas rejeitam inclusive o consumismo que valoriza os tênis caros: “quem usa esse tipo de tênis é playboy, polícia e bandido [...], a gente

⁷ Sobre o conto de fadas, ver Walter Benjamin, *O contador de histórias*, p. 170-171.

acha muito espalhafatoso" (p. 47). O que se afirma no conto de Paulo Lins é a simplicidade delicada das satisfações que as crianças buscam. O recurso à matriz do conto de fadas suspende a bruteza do mundo real para dar vazão às suas expectativas de realização plena – e pode-se pensar que as páginas sem palavras, em azul como um céu noturno, cumprem a função de demarcar o espaço onírico, a órbita do desejo, como dimensão que a narrativa prioriza e resguarda: "A felicidade de não poder saber de certas coisas só pela infância (proibida de sofrer à toa), poder chupar as balas mais doces e comer o mel todo dessa vida. É natural querer voar!" (p. 36). Por outro lado, a artificialidade indisfarçada (irônica?) desse faz de conta – inclusive pelo exagero de positividade ingênuas no caráter dos personagens, tão idealizado que não apresenta nenhum traço de contradição – sugere que, na realidade, a ânsia de ser feliz está interceptada.

Em "Rolézim" e *Dois amores*, o dado realista que é a lida cotidiana de pessoas pobres, com ameaça ou efetivação de violência, não reduz a isso suas existências. Seja filtrado pela fantasia, por afetos diversos ou por humor (que contrabalança a gravidade dos problemas, configurando disposição de resistência), o cotidiano de meninos do Rio nessas histórias põe em cena aspectos sensíveis da experiência em uma sociedade profundamente desigual. Mais incisivo, o conto de Geovani Martins aponta para a consciência de que qualquer escapatória é provisória, a brutalidade das condições não deixa margem para idealizações – como a forjada pelo narrador de Paulo Lins, com o refúgio no imaginário literário que edulcora o presente e o futuro.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. O contador de histórias. Reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Linguagem, tradução, literatura*. Trad. João Barreto. Porto: Assírio & Alvim, 2015. p. 147-178.
- BUARQUE, Chico. As caravanas. In: *Caravanas*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017. 1 CD. Faixa 9.
- LINS, Paulo. *Dois amores*. São Paulo: Editora Nós, 2019.
- MAIA, João Roberto. Armas para continuar o jogo: "Espiral" de Geovani Martins. *Terceira margem*, Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, v. 25, nº 45, p. 171-193, jan./abr. 2021.
- MARTINS, Geovani. *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SCHWARZ, Roberto. Cidade de Deus. In: *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 163-171.

GUIMARÃES ROSA E OUTRAS PROSAS

O “EMPAREDADO”: CONFIGURAÇÕES DE UM TEMA EM CONTOS BRASILEIROS¹

<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p76-96>

RESUMO

O ensaio busca apontar reelaborações do tema do “emparedado”, constante em várias narrativas de Edgar Allan Poe, em contos da literatura brasileira, a saber: “O mistério de Highmore Hall”, de Guimarães Rosa, “Venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles, e “A armadilha”, de Murilo Rubião. Os três engendram uma rede dialógica relacionada ao ato de emparedar personagens, ao lado de tratamentos distintos, caracterizados por inovações e perspectiva composicional singular de cada autor.

PALAVRAS-CHAVE:

tema do emparedado;
Edgar Allan Poe;
rede dialógica;
contos da literatura
Brasileira

ABSTRACT

The goal of this essay is to point out the re-elaborations of the theme of the ‘walled in’ frequently found in some Edgar Allan Poe’s narratives, in three short stories of the Brazilian Literature, namely: “O mistério de Highmore Hall” by Guimarães Rosa, “Venha ver o pôr do sol” by Lygia Fagundes Telles, and “A armadilha” by Murilo Rubião. All of them engender a dialogical network related to the act of walling in characters, alongside different treatments characterized as innovations and as a unique compositional perspective of each author.

KEYWORDS

*the theme of the walled in, Edgar Allan Poe;
dialogical network;
short stories of the Brazilian Literature*

Cleusa Rios P. Passos²

¹ Esse texto foi apresentado, com algumas alterações, no simpósio dedicado a Edgar Allan Poe por ocasião de seu bicentenário, em 2009, na FFLCH / USP, além de se constituir, anteriormente, objeto de aulas de cursos da graduação.

² Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

À maneira de Edgar Poe

No texto ficcional, as relações entre forma e conteúdo revelam que estes aspectos são inseparáveis, mas rastrear um tema e suas configurações, no decorrer do tempo, destaca não só aspectos inovadores como suas marcas e permanência na tradição literária. Nessa via, o fascínio pela criação de Edgar Allan Poe em obras brasileiras vem de longa data, gerando traduções e diálogos variados; basta lembrar do renomado poema “O corvo”, traduzido por Machado de Assis, no início de 1883, e sua contínua presença nos estudos literários. Contudo, importa aqui a perspectiva da prosa e de seus ecos em nossa literatura e cabe, de novo, citar Machado e uma referência sobre a leitura dos contos de Poe (cf. *Histórias extraordinárias*³), e o “gênero” dito fantástico -- por falta de melhor designação.⁴ Ela ocorre em “O anel de Policrates”, publicado na *Gazeta de Notícias* (2/7/1882) e depois em *Papéis Avulsos* (1882). No relato, duas personagens tecem comentários a respeito de uma terceira, afirmando que esta teria jurado escrever, a propósito de um certo caso, “um conto fantástico, à maneira de Edgar Poe, uma página fulgurante, pontuada de mistérios / .../”.⁵

Vale sublinhar: “à maneira de Edgar Poe”. Essa expressão atravessa os séculos, insistindo, implícita ou explicitamente, em algumas criações contemporâneas. Embora

Contato: clerios@usp.br

3 Entre várias traduções dos contos de Poe aqui se retoma a de Brenno Vieira, publicada no Rio de Janeiro, pela Civilização Brasileira, em 1970. Os textos originais foram consultados em: POE, E.A. *Sixty-seven tales*, New York, Gramercy Books, 1987.

4 V. CORTÁZAR, J. “Alguns aspectos do conto”. *Valise de crônópio*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 148.

5 Cf. MACHADO DE ASSIS. *Papéis avulsos. Obra completa*. Vol. II. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, p. 332

a literatura brasileira não tenha larga tradição de textos fantásticos (como a América Hispânica, por exemplo), policiais ou de mistério, não se pode negar que alguns de seus autores compuseram textos representativos de tais vertentes. Do romântico Álvares de Azevedo a Drummond, passando por Machado, Humberto de Campos, Coelho Neto, Monteiro Lobato, J. J. Veiga, entre outros, tem-se aqui e acolá obras que provocam, no leitor, certo sentimento inquietante, retomando o conceito de Freud *das Unheimliche*⁶, bastante conhecido e, a meu ver, relevante para apreender algo da atmosfera desses escritos, pois permite perceber a construção do pacto ficcional e o trabalho verbal em torno de “algo familiar” que não deveria retornar, pois recalado,⁷ mas o faz, angustiando o leitor.

Dentre várias narrativas nas quais se percebem ressonâncias da invenção de Poe, três delas serão enfocadas, a saber, “O mistério de ‘Highmore Hall’”, de Guimarães Rosa, produzida para a revista *Cruzeiro* (em 7/12/1929) e reeditada no livro *Antes das primeiras estórias* (2011), “Venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles, integrante de *Antes do baile verde* (1970), escrita entre 1949 e 1969, e “A armadilha”, de Murilo Rubião, parte de *O dragão e outros contos*⁸ (1965). Inseridas em contextos distintos, elas permitem leituras dialógicas, em maior ou menor grau, com “O barril de Amontillado”, recolhido no mencionado *Histórias extraordinárias* e a ser enfocado mais atentamente. Cabe esclarecer que, embora não haja presença explícita de Poe, esta pode ser notada nos três textos pela semelhança de tema, tom e processos compositivos, sem que se ignore suas graduações, diferenças e singularidades. A favor do olhar comparativo, tem-se, além de notas gerais da crítica, declarações de Lygia e Murilo, concernentes a suas empaticias com Poe.

6 FREUD, S. *O infamiliar (Das Unheimliche)*. Belo Horizonte, Autêntica, 2019.

7 IDEM, p.97.

8 Aqui foram retomadas outras edições das narrativas dos dois autores, a saber: TELLES, L.F. *Os contos*. 1^a. Ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2018 e RUBIÃO, M. *Obra Completa*. São Paulo. Companhia das Letras, 2010.

Em entrevista a um número dos *Cadernos de literatura brasileira*⁹, Lygia cita Poe como um dos autores que lhe seria uma espécie de “alma(s) gêmea(s)”; por sua vez, Murilo confirma ter “conhecimento das obras de Edgar Allan Poe” e confessa literalmente que o escritor “teve muita influência” em sua literatura, em entrevista à *Tribuna de Minas* (3/3/1988). De fato, neste último, as ressonâncias de Poe parecem, à primeira vista, mais visíveis pela escolha de um viés ficcional, ao longo de sua obra, voltada especialmente para o “fantástico”, embora o autor mineiro considere, na referida entrevista, a “literatura fantástica [é] muito mais normal do que a vida”. Quanto a Guimarães, a leitura de Poe é bastante perceptível. Sem dúvida, endossando as tímidas resenhas sobre *Antes das primeiras estórias*, ao compor o conto ainda jovem, seu tom e estilo são muito distintos do conjunto de sua obra que se marcaria pela força do desenredo e do jogo de absorção e subversão de linguagens e tradições.

Salvo engano, nas narrativas escolhidas, os ecos de Poe se mostram mais evidentes em Rosa e Lygia do que em Murilo, cuja recriação do tema aqui rastreado apresenta expressiva singularidade. Nele e em Lygia, sem se falar propriamente de fantástico *stricto sensu*, a atmosfera inquietante se apoiará em traços do universo cotidiano, seguro em aparência, mas que, de repente, toma rumos inusitados para personagem e leitor, perturbando-os. Em Rosa, o dado inquietante se impõe desde o início. O próprio título aponta para um enigma a desvendar. Mas, os vínculos entre os textos desses autores e o do norte-americano se sustentam, sobretudo, pela intensidade e relação de temas fundamentais a serem destacados, a saber, a *vingança*, articulada ao *emparedamento*, constituindo-se este último o modo específico de executar àquela.

Uma recorrência nas ficções de Poe, consideradas pela crítica como de “terror, mistério e morte”, é o emparedamento constante, por exemplo, em “A queda da casa de Usher”, “O gato preto”, “O poço e o pêndulo”, “O enterramento prematuro” e no

⁹ Publicado pelo Instituto Moreira Salles, março de 1998, p.30

próprio “O barril de Amontillado”, primordial para o diálogo perseguido neste ensaio e um dos pontos altos do tema. Em síntese, tal conto se centra na trajetória do narrador Montresor que visa emparedar literalmente um desafeto, Fortunato. A vingança por insultos não esclarecidos deve excluir qualquer perigo, ou seja, seria imprescindível que o vingador ficasse impune, além de a vítima reconhecer quem dela se vinga. Essa direção, exposta desde o primeiro parágrafo, persegue o intento do *efeito único de sentido*¹⁰, necessário à narrativa breve, conforme a perspectiva teórica de Poe, introduzindo o plano meticoloso da retaliação, apoiado no ponto fraco de Fortunato: a vaidade, traço ironicamente espelhado ao narrador.

Aliás, muitos aspectos os associam. Ambos mostram pertencer à nobreza, frequentam espaços comuns e se dizem conhecedores de vinho. A cena inicial os aproxima em “pleno carnaval”, época de festas profanas, em que há certa suspensão de leis e interditos e o uso de fantasias e máscaras, favorecendo, assim, a dissimulação e a ação transgressiva do narrador que depara com Fortunato, cordial, já embriagado e vestido como um palhaço, traje propício a seu desempenho textual e igualmente espelhado à “máscara de seda negra” usada por Montresor, no papel clássico de vingador. Na cena já se constata sua atuação ao longo da trama: a um tempo, ele esconde e revela sua meta ao leitor, que acompanha o jogo do revide, submetido a uma tensão crescente, provocada pela angústia entre o próprio saber e a ignorância de Fortunato. No fundo, o leitor se transforma em cúmplice impotente do narrador, pois conhece seu intuito, pressente a conduta lesiva em curso, mas não sabe o modo pelo qual ela se concretizará; resta-lhe apenas acompanhar os passos da armadilha tramada como vingança.

10 V. POE, E.A. Graham's Magazine, maio/1942

E o primeiro passo está no encontro das personagens, quando Montresor conta ao “amigo” ter recebido um barril de Amontillado, mas, estar inseguro quanto à autenticidade do vinho. Sub-reptício, insinua que Fortunato poderia auxiliá-lo, porém, paradoxalmente, declara que, caso ele não possa opinar, Luchesi, outro entendido no assunto, será procurado. A partir daí se desenrola um terrível jogo de rivalidade, engodo e negação. Fortunato insiste que Luchesi nada entende e só ele poderá desfazer a dúvida, seguindo Montresor até seu *palazzo*, inteiramente vazio, e adentrando a adega até alcançar o “solo úmido das catacumbas” da família para chegar ao vinho, objeto do desejo e, portanto, do logro.

A umidade, o salitre e a tosse contínua de Fortunato levam o narrador a propor a volta com astúcia e frequência, sugerindo que Luchesi poderia substituir Fortunato, proposta que desperta sua vaidade e o incita a recusar tal ideia. Complementa a artimanha o oferecimento de vinhos, agravando sua embriaguez, ao lado da minuciosa descrição do espaço, mais um traço perverso da vingança. À guisa de exemplo, vale a transcrição de um desses momentos. Diz Montresor:

“-- O salitre! – exclamei – Veja como aumenta. Prende-se, como musgo, nas abóbadas. Estamos sob o leito do rio. As gotas de umidade filtram-se por entre os ossos. Vamos. Voltemos, antes que seja tarde demais. Sua tosse...”¹¹

Tal jogo, espécie de luta surda que ao recomendar o retorno espera a reação contrária, destaca-se como fundamental ao engano que vitima Fortunato, terminando por conduzi-lo a uma profunda cripta, na qual será acorrentado e enclausurado. O estreito espaço parece ter a função de intensificar a angústia que a personagem sentirá durante a lenta espera da morte. Sua negação em desistir por causa da tosse é, no

11 V. POE, E. A. *Histórias extraordinárias*. Op. cit., p. 26. No original: “The nitre!” I said; “see, it increases. It hangs like moss upon the vaults. We are below the river’s bed. The drops of moisture trickle among the bones. Come, we will go back ere it is too late. Your cough—” Op. cit., p. 544.

fundو, a afirmação do desejo de Montresor, para quem não basta construir uma parede e sobre ela erguer uma antiga “muralha de ossos”, aprisionando o inimigo; ele precisa também que o imolado saiba e lembre de onde está, isto é, num lugar frio, com cavernas extensas, isoladas, ossos empilhados e acorrentado, em uma palavra, no espaço irreversível da morte. Da mesma forma, atuam uma colher de pedreiro que Montresor mostra a Fortunato – nova ironia! – como símbolo da maçonaria, ao lado do brasão e da divisa familiar (e da nação), objetos de comentário ao longo do caminho.

A colher de pedreiro terá utilidade diferente do que a declarada e a acepção ambígua do termo *mason* em inglês – maçom e pedreiro – altera-se, predominando um de seus sentidos no final. O brasão contém a figura de um grande pé de ouro que esmaga uma serpente ameaçadora, cujas presas se acham cravadas no salto; a divisa, em latim, *Nemo me impune lacescit*¹², o complementa. Imagem e palavra não apenas determinam o destino de Fortunato que ouve e não escuta, olha e não vê os índices insinuados na travessia rumo à morte, permitindo também compreender algo do desejo de Montresor, pois, igualmente cego pela divisa familiar, ele a segue sem contestá-la, obcecado, semelhante ao rival. Enfim, diante da cena em que a embriaguez de Fortunato parece se dissipar, seus gritos agudos acompanham a tarefa do outro de enclausurá-lo, provocando uma leve hesitação ou sentimento de opressão em Montresor por um momento fugaz; contudo, o desejo que o move é mais forte, efetivando-se a retaliação arquitetada.

Em linhas gerais, narrador e desafeto se aproximam e se afastam por um traço fulcral: a vaidade. Cego, Fortunato ignora os sinais da vingança urdida, em parte a seus olhos, e emparedado, poderá lembrar-se do que se recusou a ver quando ainda era possível retornar e evitar o infortúnio (ironicamente, o nome da personagem comporta

12 “Ninguém me fere impunemente”. Vale lembrar que esse lema era o oficial da Escócia, presente também em seu brasão de armas.

a acepção de ‘afortunado’). Logo, reconstituir indícios e culpar-se por não os ter reconhecido deverá reforçar seu sofrimento, concretizando todas as fases do plano de seu algoz. Ora, o ato de Montresor também se faz por vaidade, tanto que precisa sair impune, dar-se a conhecer ao vitimado e contar o feito ao leitor. Já na sonoridade de seu nome podem-se evocar os termos, oriundos do francês, *montre* (do verbo *montrer* = mostrar) e *sor* (*sort* = destino), sugestivos de que ele mostra o destino do antagonista durante a travessia das catacumbas até sua cripta.

Duplos, um só se configura em função do outro e é ainda a vaidade que leva Montresor a relatar seu ato para expor um crime perfeito. Submetido à mesma vaidade de sua ação, ele reconstitui seja o fino engendramento da vingança pela escrita, seja a ironia mordaz que o caracteriza pela frase final do texto, derradeiro tributo ao inimigo: *In pace resquiescat!*¹³ Em latim... como a divisa! Ou seja, o outro em todos os sentidos, a língua em desuso escolhida nos dois instantes fundamentais e ligados à vingança, congrega poder e saber. A divisa comporta ressonâncias epigráficas, fixando língua, marca familiar (particular e de castas) no tempo, pois o latim se adéqua perfeitamente a Montresor que, especular a Fortunato, permanece “emparedado” pelas palavras de ordem dos antepassados. Quanto ao irônico “Descanse em paz” do desenlace, mantê-lo em latim, língua oficial da Igreja católica romana, revela a atuação de um saber peculiar que, uma vez mais, dá ao vingador o sentimento de distinção e supremacia em relação aos demais, tanto que transforma a matéria vivida em letra, forma de tornar seu ato permanente, reconhecido pela sagaz elaboração e, sobretudo, acima da Lei, escapando da punição graças a um escudo basilar: a ficção... que ressoa nos autores brasileiros. Vamos a eles.

Um outro Rosa

13 Descanse em paz!

No conto do autor mineiro é igualmente a vingança que domina, oculta sob o suspense, criado desde as primeiras cenas, graças a uma história enigmática e uma atmosfera sombria: na Escócia, o jovem médico Angus viaja para o solar de um paciente, Sir John Highmore, parando em um castelo vizinho por acreditar ser o fim de sua rota. Aí, descobre o engano e ouve que o antigo castelão, Sir Elphin, fora grande amigo de Sir Highmore até ficar viúvo e apaixonar-se pela esposa do amigo, lady Anna. Para espanto de todos, divulgou-se que ele fugira com a amada sem levar dinheiro ou se preocupar com um filho pequeno. Durante quinze anos ninguém conhece o paradeiro dos amantes. Por outro lado, divulga-se que sir John se empenha, sem sucesso, em descobrir o rastro de ambos, acabando entristecido e isolado no solar que, à semelhança do dono, também vai “desmoronando”.

O médico continua a viagem e confirma pessoalmente a justeza das informações; seu paciente de fato se enclausurara e sofria, literalmente, de “alarmante desorganização mental”; quanto ao castelo, em ruínas, parecia contagiado por seu proprietário, tendo fendas no assoalho por onde passavam ratazanas. Curiosamente, uma delas traz às costas uma tira de pano meio roída, com um escrito em tinta vermelha

“...só Deus poderá.....
...de tão horrorosa, prisão! So-
correi-me por tudo...”¹⁴

Truncada, com borrões, a mensagem gera dúvidas em Angus: de onde teria vindo esse pedido de socorro? Seria uma brincadeira de seu paciente? Embora intrigado, ele nada comenta, acabando por esquecer o fato e partindo, com a melhora do velho. Regressa meses depois para reiniciar o tratamento, relembrando-se do pano

14 A citação encontra-se em ROSA, G. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro, Nova fronteira, 2011, p.24.

esgarçado e arrependendo-se de não ter averiguado sua procedência. Nesse dia, uma impressão perturbadora e misteriosa o domina, acrescida pela atmosfera pesada da casa: sir John não sai mais de seu gabinete, sempre em sobressalto; um temporal assola o castelo e um “grito horroroso” de timbre nada humano leva o médico à galeria alagada e ao gabinete do castelão que tremia, com “olhos esbugalhados”, “cabelos arrepiados” diante de um “corpo hediondo”, de “rosto bestial” cujos “olhos faiscavam chamas de ódio”¹⁵ e se apresenta como sir Elphin. Declarando ter sido prisioneiro na masmorra, recorda a Sir John sua traição e o castigo que este lhe impusera ao enterrá-lo vivo com Anna.

Na articulação da vingança, Sir John costumava atirar restos de comida, mantendo a precária sobrevivência dos prisioneiros; a mulher, mais frágil, morre logo e cabe ao amante assistir a seu apodrecimento, bem como, posteriormente, valer-se de seus ossos para escavar o túnel por onde conseguira sair, sem nunca ter obtido resposta aos pedidos de socorro escritos em panos com sangue. Verbalizada a perversão, Sir Elphin avança para matar o rival que cai, pesadamente, fulminado e “morto de medo”.

Por um lado, há algo de anacrônico no texto de Rosa, escrito no contexto escocês, de sombras e castelões, com efeitos suscitadores de terror, muito à maneira de Poe, por outro, sua trama mantém um suspense que enreda o leitor e nota-se um evidente diálogo não só com “O barril de Amontillado”, mas também com “A queda da casa de Usher”¹⁶. Enquanto a presença deste último prevalece em passagens pouco elaboradas, insistindo em semelhanças, o entrelaçamento com aspectos do primeiro conto marca a diferença. O casario isolado, em ruínas, cheio de fendas e um lago entre costas rochosas, ou o próprio tempo físico – “as brumas espessas” – remetem ao universo dos Usher. Na cena do retorno de Sir Elphin, a tempestade, o vendaval, o clarão dos relâmpagos,

15 Idem, p. 30.

16 O conto também integra a obra *Histórias extraordinárias* de Poe.

o “grito horroroso” de Sir John de timbre pouco “humano”, o corpo desumanizado do rival cria uma “horrible cena de pesadelo” muito próxima ao final da ruína da casa dos Usher, na qual, em meio ao vento e à tempestade, lady Madeline, cataléptica e enterrada viva por engano, reaparece com as vestes manchadas de sangue e com sinais de luta violenta para cair, em seguida, sobre o irmão. O castelo em que habitam também desmoronará em razão de uma fenda, antes pouco perceptível.

Se o universo brasileiro cede lugar ao escocês e à perspectiva de uma sociedade particular, aliada à intensa presença de Poe, mestre do terror moderno, não se pode ignorar que, entre outros traços, Rosa desloca a forte e ilusória simbiose dos irmãos-gêmeos para a solidão inevitável de Sir John; desloca, ainda, o amor ambíguo e sugestivamente ‘condenado’ entre os Usher para a fraternidade rompida pelo triângulo amoroso dos castelões. Além disso, a relação afetiva entre os Usher e a casa desliza para a relação especular entre John e seu castelo, ‘emuralhado’ como o dono, mas sem mostras claras de empatia de sua parte; a grande fenda destruidora da casa dos herdeiros de Usher se torna pequenas fendas por onde passam as ratazanas e anunciam a decadência final de John e, ainda, a queda de Madeline e o irmão transforma-se na queda punitiva do velho, ironicamente, morto de medo. Há, no entanto, algumas diferenças a apontar: em Poe morada e morador se contaminam visceralmente, em Rosa o solar é o espelho de um dono que enlouquece e não se preocupa com seu entorno. Sua vingança, tema-eco de “O barril de Amontillado”, reaparece no emparedamento dos amantes na masmorra, resultando na desumanização do amante e morte da mulher, objeto do desejo dos ex-amigos. A isso acresce-se o próprio emparedamento de Sir John, pois que se isola cada vez mais em seu gabinete, dominado por sobressaltos e temores.

O entrecruzamento das duas narrativas de *Histórias extraordinárias* revela algo distinto no conto do autor mineiro, ou seja, a duplicação da vingança, sempre apoiada

no tema do emparedamento, igualmente duplo. Enquanto em Poe, a vingança é perfeita porque o vingador se salva e usufrui do prazer de destruir o outro, sem punição, a ponto de compor um relato enxuto, preciso e vaidoso, em Rosa, o vingador se mantém ‘emparedado’ em seu espaço, saboreando e padecendo (os paradoxos do autor aí já afloram!) a presença do sofrimento dos amantes. Sir John vivencia o enclausuramento da solidão até a doença e os aflitivos sobressaltos revelarem seu crime. E é seu corpo que o denuncia. O auge de sua angústia se faz com a volta da vítima, oriunda do subterrâneo, relembrando ao velho suas perversas ações, e a guinada de poder: sir Elphin surge para puni-lo.

Contudo, sir John morre ao sofrer o impacto de reencontrar a figura assustadora do outro, de alguma forma seu duplo, a quem não se dá o prazer melodramático de “arrancar o coração” com as mãos para “rasgá-lo...com [seus] dentes”, concretizando a esperada vingança, num discurso descomedido e algo grotesco, uma vez que o velho traído cai fulminado pelo susto. Vingança fracassada e risível? Paródia dos textos de terror e/ou composição de um jovem escritor em busca de caminhos para florescer? O desenlace de “O barril de Amontillado”, segundo as regras teóricas de Poe a respeito da narrativa breve, é primoroso. Desde as primeiras linhas, já se conhece o objetivo do narrador e os incidentes se enlaçam com o intuito de alcançar o *designio preestabelecido*. Já Rosa não segue tais normas, porém, o título do texto, “O mistério de Highmore Hall”, dá uma pista dos acontecimentos e tom que se encontrará, mas não de seu irônico fim. A mesma ironia estaria presente em Lygia? A conferir.

Lygia: a ciranda dialógica do tema

Se o conto de Rosa se articula em torno de Poe, “Venha ver o pôr do sol”, anos mais tarde, também o faz ao recuperar o tema do emparedado, porém o contexto é bem

brasileiro, marcado pela diferença dos diálogos e situações socioeconômicas apequenados. Em linhas gerais, o narrador enfoca Ricardo, rapaz que propõe um último encontro a sua ex-namorada, Raquel, para ver o pôr do sol em local afastado. Sem que ela o saiba, trata-se de um cemitério abandonado. Ao caminharem, a conversa gira em torno do novo compromisso da moça com um homem ciumento, cuja característica mais evidente é a riqueza, oposta à situação precária de Ricardo, ressentido ao considerar ter sido trocado por tal motivo, podendo se aventar estar aí o motivo da vingança a ser perpetrada.

Análogo a Montresor de “O barril de Amontillado”, o jovem planeja punir sua amada, enclausurando-a entre as quatro paredes de uma campa. Ainda próximo à personagem de Poe, que conduz o “amigo” por tortuosos corredores, ele conduz a amada por longas e isoladas alamedas, apontando discretamente as peculiaridades negativas do espaço: afastado da cidade, deserto e degradado, com sepulturas rachadas e descuidadas. O intento é similar, isto é, intensificar o sofrimento da moça por meio da lembrança da impossibilidade de saída, quando, trancafiada, esperará a morte. E as vítimas têm posturas próximas, Fortunato se comporta como sua fantasia de palhaço e Raquel como “uma criança”, isto é, a curiosidade e a ingênua crença em si e nos parceiros os perdem.

Contudo, há traços distintos no conto de Lygia. Por exemplo, o narrador em terceira pessoa permite um tipo de jogo diverso, ou seja, o da criação de cenas em que os diálogos ocultam o intento do moço e desvelam o incômodo da ex-namorada quanto ao lugar e suas frequentes propostas de retorno e mudança de programa, invertendo o comportamento de Fortunato, embora ambos se aproximem pela trágica cegueira. Conforme Raquel, o leitor ignora o final do encontro, deixando-se levar pela curiosidade da história de Ricardo, inventada para despertar o interesse da jovem, mantê-la no local e guiá-la até o jazigo da família, no qual ela veria o retrato de uma

prima do rapaz, morta aos 15 anos, com quem ele vivera um amor adolescente. A personagem afirma que a beleza da mocinha residia nos olhos e eles eram semelhantes aos de Raquel.

Curiosidade despertada, a jovem aceita ir ao túmulo e nele entrar para ver o retrato que, paradoxal, não espelha seus olhos, mas determina seu destino: Ricardo a tranca entre os “gavetões”, que se estendem “ao longo das quatro paredes” do cubículo, e acompanha friamente, evocando Montresor, as reações da ex-namorada que, no início, próxima a Fortunato, acredita tratar-se de uma brincadeira, sobretudo após verificar a inscrição das datas de nascimento e morte da suposta prima: mais de cem anos. Depois, Raquel ordena que ele a solte, mas ouve que terá o mais belo pôr do sol para ver; por fim, ela percebe a cilada e começa a gritar sem que ninguém possa escutá-la. Seu algoz sai do cemitério, deparando com a mesma nota viva do momento da entrada e começo do conto: uma débil cantiga infantil - evocativa da substituição de uma “criança” por outras? Ou/e índice da volta à rotina e do esquecimento da moça, a cantiga manifestaria uma lúdica recriação do mundo, prazerosa e ligada à vida, aliando-se à beleza do pôr do sol como irônico véu ao horror da morte?

Sem alusão explícita, Lygia estabelece um diálogo com Poe seja por meio do tema da vingança, seja pelo modo de realizá-la, o emparedamento. Além disso, a autora se vale de alguns procedimentos já atuantes em “O barril do Amontillado”. Embora não se conheça a intenção de Ricardo, o título do conto se faz, paralelamente, pretexto para a ida ao cemitério e metáfora do belo (pôr do sol), figura que oculta o terror da morte. Recupera-se Poe igualmente graças à descrição do lugar, pois Raquel terá, idêntica a Fortunato, o tempo que lhe resta de vida preenchido pela angústia e a certeza da falta de saída, advinda da relembrança do local, isolado e totalmente abandonado, descrito

insistentemente por Ricardo. Basta pensar sobre uma de suas frases: “Mas é esse abandono na morte que faz o encanto disto.”¹⁷

Prenunciadoras e premeditadas, tais palavras encerram o destino da jovem, refletido no espaço dos mortos e visualizado por ela antes de seu emparedamento, análogo a Fortunato, quando pergunta sobre o brasão dos Montresor. Aliás, as correntes que o prendem à rocha e ecoam durante seu emparedamento transformam-se em Lygia nas grades enferrujadas que permitem a sua personagem olhar a chave do cubículo nas mãos de Ricardo. O lamentoso grito do imolado de Poe ressoa no grito inumano de Raquel e, a seu modo, Rosa já se valera de tal grito; em síntese, a frieza do vingador de Poe revive nos autores brasileiros. Se o impacto de “Venha ver o pôr do sol” está no inesperado final – embora o leitor desconfie de que algo está sendo tramado, n’ “O barril” sua inquietação e impotência aumentam ao longo do texto, mais especificamente, na maneira pela qual a vingança vai se configurando até sua consumação. Com Murilo, repete-se a suspensão do narrar na derradeira cena. Não se vê a morte, resta ao leitor imaginá-la. Vale adentrar seu conto.

Murilo: um renovado elo dialógico

“A Armadilha” parece ser a mais feliz e singular das três narrativas em termos de reelaboração do tema, pois apoia-se em procedimentos que geram apreensão, comportando ressonâncias de Poe e buscando algo inventivo e inesperado. No início, o leitor depara com a chegada de Alexandre Saldanha Ribeiro ao décimo andar de um edifício onde o aguarda um velho, empunhando serenamente um revólver, sentado em uma sala escura que recendia “a mofo”. Nada se sabe a respeito dos vínculos entre ambos. Conforme Poe, em nome da *unidade de efeito* e do *movimento interno de*

17 TELLES, L. Op. cit. p.114.

*significação*¹⁸, selecionam-se e combinam-se apenas incidentes fundamentais para o enredo.

A criação de Murilo se faz plena de subentendidos; um diálogo retoma o fio de uma vivência, suspensa no passado, que volta carregada de ressentimentos e angústia. Pelas rememorações, o leitor é informado que o velho espera há muito esse encontro entre eles. Alexandre afirma ser impossível o outro ter previsto sua chegada à cidade sem espreitas ou farsas. De modo tranquilo, o velho nega ter mandado vigiá-lo ou ter adivinhado algo acerca de suas viagens. Simples e inusitadamente, aguardava-o na mesma posição há dois anos, convicto de que ele viria e, antes de lhe passar a palavra, pergunta-lhe sobre o que acontecera a Ema.

Parece estar aí o nó da rivalidade, jamais esclarecido, entre os dois. Alexandre acaba revelando, sem maiores explicações, que a mulher o abandonara, ao que o outro replica ter calculado tal desfecho. Nesse momento, impõe-se um duro silêncio, exposto pelo narrador em terceira pessoa, e associado a certas reminiscências que, literalmente, “sempre ligariam” as duas personagens, embora elas se mantenham ocultas ao leitor.

O velho guarda a arma e Alexandre o desafia a matá-lo de uma vez. Descobre, então, que o adversário, para evitar o impulso de atirar, descarregara a arma no teto da sala. Alterado, tenta jogar-se através de uma janela, mas bate a cabeça numa fina malha metálica e cai desmaiado no chão. Quando se levanta, vê seu opositor acabando de fechar a porta e preparando-se para jogar a chave por baixo dela. Não consegue impedi-lo e ouve que todas as precauções para o aprisionar, sem salvação, tinham sido tomadas, a saber, instalação da malha de aço, dispensa de empregados, despejo de inquilinos etc. Ninguém mais viria ao prédio. Só os dois nele permaneceriam. Como

18 Cf. BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, p.8.

na narrativa de Poe... O texto e a vida das personagens se encerram com a frase do velho: – “Aqui ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos”.¹⁹

Novamente, o tema da vingança evoca Poe porque vem acompanhado pelo emparedamento da vítima. No entanto, diferenças se instauram: dentre elas, o vingador também se empareda, evocando algo de G. Rosa, e acompanha as emoções do vingado que volta para o embate, sem medo explícito, tanto que tenta se matar, mas não imagina a trama na qual se envolverá. Alexandre ignora a sagacidade e obstinação do velho para enredá-lo e aprisioná-lo, impedindo-o até de determinar a própria morte. O horror não está em perder a vida aos poucos, mas em ver-se impossibilitado de decidir sobre sua morte, além de passar o tempo que lhe resta ao lado de seu algoz. Com calma, o velho usufrui do terror do outro, pois, além de já usufruída, sua própria vida pouco lhe importa diante da força da realização da vingança. Sempre tranquilo, análogo a Montresor, ele arquiteta com minúcia o fim do antagonista: aguarda Alexandre, deixa que o espaço sugira destruição e recenda a bolor, torna-o totalmente despovoado e revela-o ao outro que, como Fortunato e Raquel, terá tempo não só para lembrar de sua impossibilidade de saída, como para encarar o gozo do inimigo ao tê-lo sob seu domínio. Algo além e, talvez, mais perverso do que as personagens de Poe e Lygia, para as quais o emparedamento comporta o prazer imaginário da angústia da vítima; não para o velho de Murilo, cujo ato comporta a visualização desse estado, acrescida do gradativo desespero e definhamento do adversário. E o preço do desejo (de ver) é a própria morte.

Similar ao conto de Poe, ignora-se o motivo da vingança. Se Montresor declarava ter suportado insultos, aqui se presume que o objeto da rivalidade seja Ema, a mulher. Poe e Murilo preservam o segredo da ofensa, intensificando a força da vingança e impedindo o leitor de avaliar sua efetiva medida e proporção. Se, em “Venha ver o pôr

19 RUBIÃO, M. Op. cit. p. 138.

do sol", o apequenamento da situação é evidente: o casal pertence à pequena burguesia, a moça se mostra fascinada pelo poder econômico do namorado atual, o ciúme e a mesquinharia tomam conta das relações afetivas, em "A armadilha", resguardam-se, reelaborados, certos ares da nobreza de "O barril de Amontillado", pois as personagens não temem dispor da vida em nome de seus desejos. Há certa dignidade tanto em Alexandre, quanto no velho. O primeiro não se entrega, tenta o suicídio, promete inutilmente arrombar a porta ou gritar, recusando submeter-se ao inevitável. Não implora nem se cala: "Jamais me prenderão aqui!" exclama após deparar com janelas e porta de aço. A mesma coragem mostra o velho que aceita ali ficar por um ou mil anos "como se falasse para si mesmo". Especulares, representam faces de um mesmo desejo à maneira de Montresor e Fortunato, estes em relação à vaidade, aqueles ao orgulho.

Sem dúvida, os ares de nobreza de Montresor não estão em seu ato, mas na necessidade de perseguir o brasão e a divisa - Imaginário e Simbólico (a palavra) em termos lacanianos -, ou seja, para além de seu desejo, ele carrega o desejo dos antepassados, marcado pela relembrança da família e da nação, graças à insígnia vislumbrada nos corredores que conduzem Fortunato à imolação. Reiteramos: "Ninguém me fere impunemente" inscreve-se na imagem de seu brasão e aí parece se estabelecer um pacto a ser cumprido. Montresor segue brasão e divisa cegamente, mantendo a todo custo a tradição de seu nome e "casta".

E pode-se levantar uma expressiva questão. Nas personagens de "Venha ver o pôr do sol" e "A armadilha" o desejo do outro, implícito nos elos entre o vingador e o vingado, instaura-se na escolha de um mesmo objeto (Raquel em Lygia e provavelmente Ema em Murilo); em Montresor, para além da vaidade e do ressentimento pela injúria sofrida, o desejo também se vincula ao imperativo da

palavra familiar, isto é, ele se explicita textualmente de forma mais ampla e, ao mesmo tempo, redutora, pois preso ao nome que perdura ao longo dos séculos.

Do ponto de vista comparativo, não se pode esquecer ainda que se Montresor comete o crime perfeito – a impunidade o confirma – as personagens de Lygia e Murilo igualmente, mas seus olhares e composição são distintos. Já Rosa inverte a vingança, desdobrando-a no final, tornando o vingador objeto do vingado, e, ainda, trabalha com traços paródicos, sustentados no exagero grotesco dos ratos, no discurso do prisioneiro e na irônica morte do castelão. Por sua vez, se Lygia preserva a possível impunidade do vingador, ela não esconde a causa da vingança, resguardando apenas um dos suspenses, o da maneira pela qual se realiza a retaliação de Raquel pelo moço apaixonado. Altera ainda os papéis de cada personagem, pois entra em cena uma mulher atuando textualmente. Apenas mencionada nas narrativas de Murilo e Rosa, em Lygia a mulher é objeto amoroso e visível da vingança; uma espécie de Fortunato feminino.

Contudo, ao resgatar o autor norte-americano, sem dúvida, Murilo dá um passo significativo em termos de recriação, engendrando uma forma expressiva de vingança ao inserir o vingador - por vontade própria - e vingado na renomada ação de emparedar à espera da morte, sendo que ambos trocam a vida em função do orgulho pessoal e do ódio ao rival. Os diálogos dos autores, com gradações distintas, revelam a força de Edgar Allan Poe, reconfigurada dois séculos depois, obrigando-nos a voltar a ele e admirar suas produções literárias, ardilosas nos temas e inventivas nos jogos verbais que os enredam, reconhecendo que ele se mantém, muito além de seu tempo, conservando seu conto vivo e atual; o que não impede de reconhecer o valor de Murilo Rubião que recobra o tema, mantém o suspense sobre o motivo da vingança, reinventando sua execução de maneira singular e surpreendendo o leitor.

Para finalizar, ficam as questões: o que nos atrai nos elos entre *vingança* e *emparedamento* a ponto de ambos ganharem configurações literárias diferentes em épocas e contextos distintos? Por que os três autores escolhidos escrevem sobre os dois temas, retomando Edgar A. Poe, consciente ou inconscientemente? E o que, em suas narrativas, seduz o leitor? Sem dúvida, a primeira resposta é a identificação, tanto de quem escreve, como de quem lê. Não custa lembrar que o texto também nos lê²⁰. Vale sublinhar que o desejo da vingança mortal contra o outro e o sofrimento vivido pelas personagens emparedadas (sofrimento Imaginário para nós) são interditos pela Lei - humana e divina - e invenção verbal os escancara, rompendo, em parte, as normas estabelecidas socialmente. Graças à literatura, concretiza-se o que não nos atrevemos confessar ou, por vezes, o texto espelha desejos recalcados, não “sabidos” pelos sujeitos, sejam eles autores ou leitores. Todavia, não se pode ignorar o sentimento inquietante, gerado pelo *Unheimlich* freudiano, que atinge um bom número de receptores da obra e vem envolto no encanto do tratamento estético, já presente em Poe, cabendo a Freud assinalar que na criação literária há mais possibilidades de obter efeitos de tal sentimento do que na vida²¹. Dos elos dessa ciranda (autor - texto/identificação - leitor), aflora o prazer de uma realização do desejo e/ou de um gozo perverso por meio da execução da vingança e/ou das etapas de sua elaboração, sem dúvida, proibidos e impossíveis de vivenciar no cotidiano a não ser pela letra e uma letra viva, pois esteticamente construída, passível de releituras e interpretações variadas e responsável pelo véu que nos permite aceitar, sem medo e censura da Lei, algo encenado no Outro de modos diversos. Tal jogo configura fora de nós nosso

20 V. BELLEMIN-NOEL, J. *Psicanálise e literatura*. São Paulo, Cultrix, 1983, p. 20.

21 V. FREUD, S. – *Obras incompletas de Sigmund Freud. O infamiliar (Das Unheimliche) e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 107.

íntimo, criando a ilusão de eximir-nos da culpa pelo gozo interdito por se tratar de ficção, gerando a questão intrigante: será?²²

Referências bibliográficas

- BELLEMIN-NOEL, Jean; *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 20.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977. p.8
- CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 148.
- FREUD, Sigmund. *Obras incompletas de Sigmund Freud*. O infamiliar (Das Unheimliche) (1919) e outros escritos. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. V. 10. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (caso Schereber). São Paulo, Companhia das Letras, 2010, p. 117.
- MACHADO DE. *Papéis avulsos*. Obra completa. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 332
- POE, E.A. *Graham's Magazine*, maio/1942
- POE, E.A. *Sixty-seven tales*, New York, Gramercy Books, 1987.
- ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2011.
- RUBIÃO, Murilo. *Obra Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. 1^a. Ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2018

22 Cf. sobre a relação entre o papel da arte FREUD, S. “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico”. (1911) *Obras Completas*. V. 10. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (caso Schereber)*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010, p.117.

Cleusa Rios P. Passos é Professora Titular em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP)

RIOBALDO, HANS CASTORP, WILHELM MEISTER: “VIAJANTES EM FORMAÇÃO”

<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p96-123>

Para Alexander Honold, intérprete de calendários, ponteiros, “corpos de baile” e outros mensageiros do tempo na literatura.

RESUMO

Este ensaio contempla, em perspectiva comparada, três grandes romances da Literatura Mundial: Grande Sertão: Veredas (1956), A Montanha Mágica (1924) e Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister (1795/6). Após breve consideração introdutória sobre o motivo astrológico, a argumentação crítica se concentra nos procedimentos mobilizados pelo eu-narrador rosiano, a fim de exprimir sua complexa vivência do decurso temporal. Sob esse enfoque, a análise se estende ao romance de Thomas Mann, paradigma da reflexão romanesca sobre o fenômeno “tempo”. Em seguida, se procede, também em visada comparativa, à investigação de outros tópicos, voltados à simbologia do número sete, ao motivo do pacto e, ainda, ao significado do dinheiro e da propriedade privada na economia romanesca. Deste último ponto desprendeu-se a necessidade de incorporar à discussão o romance goethiano, fundador do Bildungsroman. Uma breve consideração de cunho ecocrítico se constitui como fecho do ensaio.

PALAVRAS-CHAVE:

Grande Sertão;
A Montanha Mágica;
Wilhelm Meister;
Fenomenologia do Tempo;
Ecocrítica

ABSTRACT

This essay discusses, in a comparative perspective, three great novels of World Literature: *Grande Sertão: Veredas* (1956), *The Magic Mountain* (1924) and *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (1795/6). After a brief introductory reflection about the astrological motif, the critical argumentation focuses on the procedures the Rosian narrator mobilizes to express his complex experience with time. Also using this approach, the analysis is extended to Thomas Mann's novel, which is a paradigm of novelistic reflection on the phenomenon of “time”. Then, also in a

KEYWORDS

Grande Sertão: Veredas; *The Magic Mountain;* *Wilhelm Meister;* Phenomenology of Time; Ecocriticism.

comparative view, we proceed to investigate other topics, focusing on the symbolism of the number seven, the motif of the pact, and the meaning of money and private property to the novelistic economy. From the latter emerged the need to incorporate into the discussion the Goethian novel, the founder of the *Bildungsroman*. A brief ecocritical consideration makes up the essay's conclusion.

Marcus V. Mazzari

I – Introito astrológico

A hipótese de que as trajetórias dos astros pelos sete céus da antiga cosmologia ptolemaica pudessem influenciar as coisas humanas no centro do universo alcançou elaboração das mais sofisticadas entre o povo caldeu, nome que, por isso mesmo, se converteu em sinônimo para “astrólogo” e “vidente”. Mefistófeles, que há ‘milênios vem mastigando a vianda dura’ das coisas humanas (*Fausto*, v. 1.776), inaugura a ação dramática da Segunda Parte da tragédia encenando-se como *expert* na ciência caldeia. Tendo usurpado o papel de bôbo da corte, ele penetra no Palatinado Imperial a fim de – manipulando Imperador, altos dignitários e o povo em geral – preparar o terreno para a introdução do artífice (justamente seu “doutíssimo” amo, v. 4.969) de um mirabolante plano econômico, destinado a tirar o país da crise em que se encontra engolfado: “O próprio Sol é de ouro verdadeiro” (v. 4.955), inicia o novo bufão um discurso astrológico que – após tecer loas à posição favorável de Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno – coroa-se no final da estrofe com as bodas do Sol e da “argêntea Luna”, promessa de inaudita prosperidade.¹

Mas se Goethe modula a entrada em cena de Mefistófeles, no *Fausto II*, em chave satírica, o recurso à astrologia na abertura de *Poesia e verdade* cumpre função diferente. O autobiógrafo não coloca os astros, tal como se configuravam no instante de seu nascimento, em conjunção com a esfera econômica, mas sim com os futuros desdobramentos de sua formação, até radicar-se em Weimar, aos 26 anos de idade: “A constelação era auspíciosa; o sol encontrava-se no signo de virgem e em seu ponto culminante para

¹ Sobre esses versos de Mefisto ver as elucidativas explanações do economista Hans Christoph Binswanger no segmento “Mercúrio filosofal, o primeiro estágio do processo alquímico”, in *Dinheiro e Magia. Uma crítica da economia moderna à luz do Fausto de Goethe* (tradução de Maria Luiza Borges e Marcus Mazzari), Rio de Janeiro: Zahar, 2011, pp. 63–69.

aquele dia; Júpiter e Vênus contemplavam-no ditosos, Mercúrio não se fazia desfavorável; Saturno e Marte lhe eram indiferentes: somente a Lua, no plenilúnio, exercia mais intensamente a força de sua contraluz, já que acabava de entrar em sua hora planetária. Opunha-se, portanto, ao meu nascimento, que não lograria acontecer senão depois de passada aquela hora.”²

Abrir a autobiografia com o próprio mapa astral não constitui, evidentemente, um procedimento original de Goethe: sabe-se que o poeta tomou o motivo astrológico à autobiografia *De vita propria*, do polímata italiano Geronimo Cardano (1501 – 1576), convertendo, assim, em pressuposto subjetivo para a história de sua formação uma “superstição” que, conforme escreveu a Schiller em 8 de dezembro de 1798, enquadra-se no “sentimento obscuro de um colossal todo cósmico”.³ Muito mais do que crença astrológica, trata-se, portanto, do recurso a um *topos* literário, do mesmo modo como Günter Grass fará Oskar Matzerath, o eu-narrador do romance *O Tambor de Lata*, abrir a narração de sua vida parodiando o início de *Poesia e verdade*. Como Goethe, o tocador de tambor é virginiano (“o sol estava no signo de virgem”, formulação idêntica em ambos os textos), mas em vez dos alvissareiros sinos do meio-dia, que saudaram o nascimento do frankfurtiano, o menino que vem ao mundo na antiga cidade-livre de Danzig, com as faculdades intelectuais plena e fantasticamente desenvolvidas, capta em seus ouvidos os ribombos de uma tempestade de fins de verão, aos quais vem juntar-se o tamborilar agônico de uma mariposa contra a lâmpada do aposento pequeno-burguês⁴. O esvaecimento do inseto junto à luz leva o recém-nascido à melancólica premonição de que, em 60 ou 70 anos, um curto-circuito definitivo interromperia a corrente de todos os mananciais luminosos. Quase três décadas mais tarde, Günter Grass irá atualizar essa imagem astral de mau agouro à luz do cenário apocalíptico (catástrofes ecológicas, manipulações genéticas, falsificações políticas, ameaça nuclear) montado no romance *A ratazana*, em que presenciamos o retorno do liliputiano (sexagenário e agora produtor de vídeos) às terras cachúbias para filmar o 107º aniversário de sua avó materna Anna Koljaiczek, que com sua “ampla

2 *De minha vida. Poesia e verdade* (trad. de Mauricio Mendonça Cardozo). São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 25.

3 Com essa carta, Goethe responde ao pedido de Schiller, quatro dias antes, no sentido de dar sua opinião sobre o motivo astrológico na abertura da terceira parte do drama *Wallenstein*, que seria publicado em 1800.

4 Essa circunstância do nascimento de Oskar Matzerath, narrado no capítulo “Mariposa e lâmpada”, alude ao poema de Goethe, publicado em seu *Divã ocidental-oriental* (1819), *Selige Sehnsucht* (“Venturosa nostalgia”), inspirado, por sua vez, no poeta persa Hafiz.

saia" (título do 1º capítulo: *Der weite Rock*) abriu a história que nos é narrada em *O Tambor*.⁵

II – Figurações do Tempo. Numerologia. Pacto.

Três anos antes de Günter Grass provocar furor na literatura alemã com sua estreia na arte romanesca, João Guimarães Rosa publica *Grande Sertão: Veredas*, que à semelhança do *Tambor de Lata* está ambientado num espaço geográfico em que se fincam as raízes profundas do autor, que, por sua vez (tanto Rosa quanto Grass), delega esse enraizamento ao narrador ficcional. Sendo Riobaldo de "escuro nascimento" – órfão, portanto, "de conhecência e de papéis legais" – ele não pode comunicar-nos as circunstâncias, para não falar da conjuntura astral, de seu nascimento. No entanto, muito mais do que Oskar Matzerath ou – para citar protagonistas de obras que se inserem na tradição do "romance de formação e desenvolvimento" (*Bildungs- und Entwicklungsroman*) – Wilhelm Meister, o verde Henrique e mesmo Hans Castorp, que em seus primeiros tempos no sanatório Berghof passa as noites estudando a ciência dos caldeus – o herói de *Grande Sertão* mostra-se como alguém ainda capaz de se orientar pelo brilho das estrelas, num céu contemplado como "mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados".⁶ Mas esse conhecimento dos ciclos da natureza e dos movimentos cósmicos, Riobaldo compartilha-o com tantas outras personagens de sua narrativa. Lembremos, nesse contexto, as duas tentativas de atravessar o Liso do Sussuarão, do qual se diz que "não concedia passagem a gente viva, era o raso pior havente, era um escampo dos infernos". A almejada travessia faz parte de uma estratégia visando surpreender o bando inimigo dos "hermógenes". A primeira tentativa se dá sob o comando de Medeiro Vaz, que antes de deslanchar a operação, na estiagem de abril e com "céu perfeito", consulta a vidente Ana Duzuza; o desastre, contudo, só não é maior porque o chefe e seus jagunços conseguem, *in extremis*, sair do extravio "por meio do regular das estrelas". A segunda tentativa, agora sob a liderança do recém-pactário Riobaldo, leva os nove dias de conotação simbólica (múltiplo do número três, que estrutura toda a cena do pacto) e seu pleno êxito terá decorrido sobretudo,

5 Nessa camada narrativa, que se entrelaça com quatro outras linhas do enredo, a exibição de um vídeo *post-futurum*, durante a comemoração de aniversário, é interrompida pela deflagração da guerra nuclear (*der große Knall*, "o grande estampido"). Estendendo em escala planetária a premonição de "curto-circuito" que acomete Oskar no instante do nascimento, a ficção da *Ratazana* entrelaça alegoricamente o aniquilamento de sua vida com a extinção da espécie humana.

6 Na célebre formulação com que Georg Lukács, buscando caracterizar o antigo mundo da epopeia, abre sua *Teoria do romance*: "Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. A teoria do romance (tradução de José Marcos M. de Macedo). São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000, p. 25.

podemos supor, de condições meteorológicas mais propícias, com os cavalos viajando “como dentro dum mar”. Além disso, parece ter havido também a colaboração efetiva das estrelas que, durante a travessia, brilharam “muito quentes” ao novo chefe: “Sobrelégios?”, pergunta-se o eu-narrador em vista da travessia favorecida por todas as circunstâncias: “Tudo ajudou a gente, o caminho mesmo se economizava”.

Colocados pelo narrador no início e na parte final do enredo, os dois episódios localizados nesse deserto antropomorfizado – “concebía silêncio, e produzia uma maldade – *feito pessoa!*” (grifo meu: mesma expressão antropomorfizadora dispensada à imagem do bezerro que bruxuleia no início do monólogo) – estão separados por centenas de páginas, em flagrante desproporção com a real distância entre ambas as travessias na escala temporal, apartadas por uma fração relativamente exígua na totalidade do tempo narrado. A importância das duas cenas deriva, ainda, do fato de oferecerem um modelo tipológico do motivo do pacto demoníaco, isto é, dos efeitos de seu selamento. Nesse aspecto, o fracasso e, após o pacto, o sucesso na transposição do fatídico escampado, podem lembrar as duas etapas da tarefa sobre-humana imposta aos camponeses na novela *A aranha negra*, de Jeremias Gotthelf: primeiro, os esforços inteiramente baldados, sob o signo de uma “má estrela”; mas depois, logo após o pacto erótico de Cristina com o diabólico “Verde”, o reluzir da boa estrela que preside aos esforços de transplantar as cem faias, no prazo de um mês, de uma montanha a outra.⁷

Entre o fracasso e o êxito das empresas insere-se, tanto no romance de Rosa quanto na novela de Gotthelf, o fechamento de uma aliança com o diabo, sendo que em *Grande Sertão* tal acontecimento é narrado ao longo de várias páginas (ROSA, 2019, pp. 301 – 305), indiciando a posição-chave que ocupa no enredo romanesco. Também nessa cena, cujo momento decisivo ocorre de acordo com a tradição à meia-noite numa encruzilhada, oferece-se ao herói nova oportunidade de pôr à prova sua capacidade de orientar-se pelos astros. À aferição do momento mais propício contribui também a observação de que as constelações das três-marias e das plêiades já haviam

7 A sinistra dimensão do pacto configurado por Gotthelf reforça-se com um detalhe que lembra o trabalho noturno supervisionado por Mefistófeles no quinto ato do *Fausto II*: o replantio das cem árvores é executado pelo diabo e seus ajudantes durante as madrugadas, numa operação estritamente interdita a olhos humanos. Mas assim como Baucis consegue enxergar o elemento demoníaco na empresa fáustica (“Carne humana ao luar sangrava, / de aí ecoava a dor mortal, / fluía ao mar um mar de lava, / de manhã era um canal”), na novela suíça é dado a um “rapazinho inocente” testemunhar o ominoso trabalho envolto – como no drama de Goethe – em imagens ígneas: as faias são puxadas por dois esquilos de fogo acompanhados por um bode negro cavalgado pelo “Verde”, com barba flânea, fulgurante pena de galo sobre o chapéu e brandindo um chicote ardente (*A aranha negra*. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 64).

desaparecido, ao passo que o Cruzeiro do Sul ainda rebrilhava forte, configurando uma imagem especular das Veredas Mortas, isto é, a “concrus dos caminhos” escolhida pelo pactário sertanejo: “Decidi o tempo – espiando para cima, para esse céu: nem o setestrelo, nem as três-marias, – já tinham afundado; mas o cruzeiro ainda rebrilhava a dois palmos, até que descendo”.

A extensa e complexa cena, com as três invocações ao diabo enquanto a “meia-noite vai correndo...” se estende por toda a madrugada, chegando a termo quando o jagunço divisa o desaparecimento do planeta Vênus e o esboço nos céus das “barras quebrando”, na recorrente expressão de reminiscências homéricas. Tendo varado a noite na encruzilhada sob intensa pressão física e psicológica, Riobaldo sente-se como “se um morcegão caiana me tivesse chupado”. Ao esvaecimento, porém, de suas energias corresponderá a conquista de novas, insuspeitadas forças, que afluirão para seu íntimo à semelhança do “mel sumoso” – detalhe em que talvez se possa enxergar um “correlato objetivo” para os efeitos do pacto recém-celebrado – que Riobaldo observa ainda, antes de retornar ao acampamento, escorrer “como uma mina d’água, pelo chão, no meio das folhas secas e verdes”. E fechando esse episódio, que constitui provavelmente o mais longo selamento de pacto na literatura mundial, assomam palavras de reminiscências bíblicas, com as quais o narrador parece sugerir a pertinência do momento escolhido para a consumação do portentoso ato: “o senhor não puxa o céu antes da hora! Ao que digo, não digo?”.

Semelhante afirmação sobre os ritmos de um cosmo criado com a “réguia”, em que a aurora sempre agarra no momento certo – nem antes nem depois da hora – “as bordas da terra”, encontra-se, por exemplo, no discurso de Iahweh a Jó (Jó, 38, 4 – 7). No tocante à narração de Riobaldo, se por um lado a observação dos astros lhe garantiu a apreensão objetiva do decurso temporal nas Veredas Mortas, pelo outro lado essas horas de significado crucial em sua existência são vivenciadas também *subjetivamente*, sob o influxo de uma “aragem do sagrado” e de “absolutas estrelas”, como um “buracão de tempo”.

Mas de que maneira deve-se entender a expressão “buracão de tempo”? De forma mais imediata, a imagem pode ser relacionada ao desejo do jagunço de que a noite lhe formasse um “útero” – um “corpo de mãe” que pudesse dar à luz a almejada condição de pactário poderoso. Por outro lado, a imagem se alinha entre os momentos de *Grande Sertão* que participam de uma complexa apreensão do decurso temporal, momentos em que Riobaldo parece mergulhar “na mais profunda ignorância quanto

ao curso do tempo”, conforme observa o narrador da *Montanha Mágica* ao apontar para o fato de não termos “em nossas entranhas, em absoluto, um órgão para o tempo, o que nos torna incapazes de avaliar, nem sequer por aproximação, o decurso do tempo a partir de nós mesmos e sem basear-nos em indícios exteriores” (MANN, 2016, p. 625).

Momentos que ilustrariam essa observação não são raros no romance brasileiro. Ao reconstituir o cerco à Fazenda dos Tucanos, a intensidade das vivências faz o eu-narrador, reconstituindo o macabro episódio, perder novamente a noção do tempo transcorrido durante o bloqueio. Na impossibilidade de indicar a quantidade correta de dias (foram quatro, seis ou mais?), acaba-se tão somente por assinalar: “Só foi um tempo. Só que alargou demora de anos”. Em seguida, contudo, esse tempo vivido sob máxima tensão psicológica é paradoxalmente condensado pela memória “no zúo de um minuto mito: briga de beija-flor”. Em outras passagens da narrativa a intensidade dos instantes (mais raros) de felicidade faz o tempo vivido converter-se naquele *nunc stans* – um “agora permanente”, um “presente eterno” – sobre o qual reflete o mesmo narrador da *Montanha Mágica* no subcapítulo “Passeio na praia”. No segundo encontro com Diadorim, por exemplo, o velho Riobaldo relata nos seguintes termos o sentimento que o invadiu ao apertar a macia mão do jovem: “E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo”.

Sob o prisma de passagens como as citadas, *Grande Sertão* pode ser visto parcialmente como um romance sobre o tempo – um *Zeitroman*, no sentido, elucidado pelo narrador da *Montanha Mágica* no mesmo segmento “Passeio na praia”, de tematizar o fenômeno “tempo”, torná-lo *objeto* de reflexões ensaísticas.⁸ Pois como observou Antonio Cândido na abertura de seu ensaio “O homem dos avessos”, na “extraordinária obra-prima” de Guimarães Rosa o leitor atento pode encontrar de tudo – o elemento fáustico, o formativo, o iniciatório, um painel histórico-sociológico do Brasil, a dimensão aventureira ou ainda uma arrebatadora história de amor – “e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado”.⁹ Se, dessa perspectiva, revela-se plenamente legítimo aproximar *Grande Sertão* ao *Doutor Fausto* de Thomas Mann, também o seria fazê-lo dialogar, sob determinados aspectos, com o romance que este autor publicara 23 anos antes. Pois a exemplo do “singelo herói” Hans Castorp, também Riobaldo faz um pacto com o mistério, com a noite, com o *other world* referidos pelo

⁸ O outro sentido de *Zeitroman* é o de “romance de época”, narrativa “sobre o tempo que constitui uma época”: no caso da *Montanha Mágica*, o período histórico europeu que desembocou na Primeira Guerra Mundial.

⁹ In *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

romancista alemão na conferência sobre *A Montanha Mágica* que fez a estudantes da Universidade de Princeton em 1939. E Riobaldo também experimenta ao longo de sua trajetória pelo sertão e, sobretudo, no portentoso ritual a que se submeteu nas Veredas Mortas, um processo de depuração e intensificação de forças mais afim à “transformação alquímica” que tem lugar no sanatório de Davos do que à “ruptura” alcançada por Adrian Leverkühn mediante um “atroz contrato de compra e venda”.¹⁰

Consistindo, porém, num ininterrupto monólogo de um sertanejo rústico, ao longo de centenas de páginas e sem qualquer divisão exterior, *Grande Sertão* distancia-se consideravelmente da sofisticada estruturação que Thomas Mann conferiu à *Montanha Mágica*: sete capítulos que se dividem em duas grandes partes simétricas, a primeira (capítulos I – V), abarcando os sete primeiros meses da estada de Hans Castorp no Berghof e a segunda (capítulos VI e VII), complementando os sete anos em que transcorre toda a história. Portanto, uma intensa exploração narrativa das potencialidades simbólicas do número sete, o que leva o crítico Alexander Honold a traçar um paralelo com o sistema planetário, também regido pelo número sete, de Johannes Kepler, a fim de tornar comprehensível, à luz das dimensões do planeta Júpiter (que ultrapassa em cerca de dez por cento o tamanho de Saturno) a irregularidade do penúltimo capítulo da *Montanha Mágica* no sistema estrutural do romance:

Se, de acordo com as leis orbitais de Kepler, com o aumento dos raios e das órbitas dos planetas, aumentam drasticamente as quantidades de tempo requeridas para se percorrerem esses espaços, então as extensões e os períodos temporais narrados nos sete capítulos da *Montanha Mágica* perfazem o mesmo movimento. Dos dois planetas no sistema clássico que, por larga margem, possuem as maiores massas e circunferências, Júpiter tem precedência sobre Saturno, que se move na posição mais extrema; na sequência de capítulos do romance, por seu turno, apenas o penúltimo, em posição homóloga à do Júpiter astronômico, subtrai-se à lei sequencial das extensões cada vez maiores, na medida em que ultrapassa o subsequente sétimo capítulo em cerca de dez por cento.¹¹

É verdade que a simbologia do “sete” (à qual dicionários de símbolos costumam dedicar extensos verbetes) não deixa de estar presente no universo ficcional de *Grande Sertão*. Será, contudo, em outra obra narrativa

10 Procurei relacionar a trajetória de Riobaldo com a aprendizagem “hermética” de Hans Castorp, na *Montanha Mágica*, e com a “ruptura” (*Durchbruch*) realizada por Adrian Leverkühn mediante tal “contrato de compra e venda” no primeiro ensaio de *Labirintos da aprendizagem*: “Veredas-Mortas e Veredas-Altas: a trajetória de Riobaldo entre pacto demoníaco e aprendizagem”. São Paulo: Editora 34, 2022 (2^a edição), pp. 17 – 91.

11 Alexander Honold, *Die Zeit schreiben. Jahreszeiten, Uhren und Kalender als Taktgeber der Literatur*. Basileia: Schwabe, 2013 (citação à página 195).

de Guimarães Rosa, publicada no mesmo ano auspicioso em que o romance veio a lume, que essa simbologia desempenha função estruturadora, semelhante à que lhe cabe na *Montanha Mágica*. O ciclo *Corpo de baile* não só enfeixa sete novelas, como as faz corresponder rigorosa e sistematicamente àquela plêiade de astros, visíveis a olho nu, estudados já pelos caldeus, como diz Hans Castorp a seu primo Joachim Ziemssen no segundo segmento (“Mais alguém”) do capítulo que, na hipótese de Honold, corresponderia ao planeta Júpiter. Como sabido, Guimarães Rosa inseriu ainda uma espécie de *mise en abime* nesse ciclo épico-astronômico ao espelhar sua estrutura septiforme na narrativa que, com enredo marcado em vários níveis pelo número sete, ocupa o centro de seu *corps de ballet* inspirado em Plotino e no *Timeu* platônico, ou seja, “O recado do morro”, narrativa da viagem, de Saturno ao Sol, empreendida por um grupo conduzido pelo enxadeiro Pedro Osório e que passa em seu movimento de “translação”, acompanhado pelo percurso dos sete “recadeiros” que vão reelaborando a mensagem do morro, por sete fazendas, pertencentes a seo Saturnino, ao Jove, dona Vininha, nhô Hermes, Nhá Selena, Marciano, e ao Apolinário.¹²

“O recado do morro” e as seis outras novelas de *Corpo de baile* realizam, portanto, um expressivo investimento narrativo na simbologia do número sete, despertando a lembrança do grandioso romance de Thomas Mann, de quem Rosa era admirador. Em *Grande Sertão*, contudo, o ininterrupto jorro narrativo em primeira pessoa, o qual poderia facilmente converter-se num *stream of consciousness* mais radical, se não fosse a instância de controle exercida pelo ouvinte citadino, não permitiu ao narrador brasileiro dotar o número sete, ao contrário do que ocorre na história de Hans Castorp, de qualquer função estruturante na organização formal do romance. Mas a aura mágica em torno desse número não deixou de impregnar o monólogo de Riobaldo, seja no tocante à dimensão da guerra (Zé Bebelo com “sete punhais de sete aços”) e imagens de agressão (“cobra jararacuçu emendando sete botes estalados” ou ordenar “com as sete-pedras”), na esfera das recordações afetivas (“sete voltas, sete, dei”, após evocar Rosa’uarda) e do amor por Diadorim (“arraial escondido por detrás de sete serras”), dos conselhos de Quelemém que se apoiam em

12 Em seu estudo *A raiz da alma*, Heloísa V. de Araújo discorre sobre a correspondência entre as narrativas de *Corpo de Baile* e os sete planetas do sistema clássico: “Campo Geral”-Sol, “Uma estória de Amor”-Júpiter, “A estória de Lélio e Lina”-Marte, “Dão-Lalalão”-Vênus, “Cara-de-Bronze”-Saturno, “Buriti”-Lua. Em posição central, “O Recado do Morro”, associado à mobilidade de Mercúrio e também à imobilidade da Terra: “No centro de *Corpo de Baile* está a Terra e a ‘dança córica’ dos planetas em seu movimento circular” (p. 19). São Paulo: Edusp, 1992. No Prefácio e Prólogo ao estudo, a pesquisadora apresenta sua visão da disposição geral do ciclo em sua primeira edição.

sequências de “sete dias” (p. 115), ou ainda no tocante à aspiração religiosa: “Mas me confessei com sete padres, acertei sete absolvições”.

Os exemplos poderiam continuar: quando o jagunço Reinaldo, cuja influência sobre Riobaldo “virava sete vezes”, confidencia-lhe chamar-se Diadorim, ele acrescenta: “Tenho meus fados. A vida da gente faz sete voltas – se diz. A vida nem é da gente...”. O significado dessas palavras – as sete voltas de uma vida que nem é da gente – somente começará a abrir-se para o leitor com o desfecho da história, quando elas poderão ser relacionadas então ao motivo do pacto (o de Riobaldo em primeiro lugar, mas também o de Faustino, que vende sua vida ao abastado jagunço Davidão) e à revelação do verdadeiro ser de Diadorim, “escondido por detrás de sete serras”.

A narração, em pleno século XX, de uma história como essa, marcada por grandes reviravoltas do destino e aventureira no mais alto grau, poderia facilmente provocar no leitor a impressão do anacrônico e obsoleto, não fossem os índices de modernidade artística que conferem a *Grande Sertão* a condição de legítimo contemporâneo do romance de Robert Musil, Marcel Proust, James Joyce ou, ainda, do autor da *Montanha Mágica*, “romance gigantesco, fruto de muitos anos de luta com a forma e a ideia”, como formulou Anatol Rosenfeld num de seus estudos sobre Thomas Mann, “uma das mais maravilhosas criações da literatura mundial do século XX”.¹³ Com efeito, um resumo factual da fábula romanesca, ou uma tradução mais voltada a seu “conteúdo”, transmitiria a impressão de tratar-se de uma narrativa à antiga, englobando uma encarniçada guerra entre bandos de fora-da-lei, um ominoso pacto com o diabo, uma paixão protagonizada por dois *star-crossed lovers*, à semelhança da tragédia amorosa de Werther ou de Hipérion, com seus desdobramentos sintonizados com os ciclos da natureza e os ritmos astronômicos.¹⁴ No entanto, a história dos amantes sertanejos malfadados é apresentada não apenas numa linguagem revolucionariamente nova, que coloca desafios quase intransponíveis aos tradutores, como também intrincada no mais

13 “Um esteta implacável”. In *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva, 1994, pp. 31 – 69, citação p. 48.

14 No ensaio “Hölderlin e a invenção de uma Antiguidade contemporânea”, Alexander Honold observa que a “dramaturgia” temporal que estrutura o romance epistolar *Hipérion* engloba, além do “tempo da destruição” que frustra a união dos amantes, o ritmo das estações, ordenação temporal mais elementar das trajetórias celestes: “Parece que são a expansão e a contração do próprio Sol que, no curso anual da ação, oferecem os impulsos decisivos. Força de gravidade e força centrífuga, as duas potências do ‘Eros’ cósmico, constituem, para os seres terrenos, a principal instância doadora de tempo”. O ensaio de Honold (trad. M. V. Mazzari) figura como posfácio na edição brasileira *Hipérion ou O eremita na Grécia* (trad. Erlon José Paschoal). São Paulo: Nova Alexandria, 2003, pp. 169 – 182).

alto grau, avançando num tremedal de antecipações e remissões ininteligíveis no horizonte de uma primeira leitura.

Ao complexo movimento meândrico da fala *desemendada* de Riobaldo (“Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo”) devem-se as dificuldades do leitor em orientar-se temporalmente na profusão épica do romance. Pois ao lado da subjetivação da vivência do tempo, como no episódio do pacto (“buracão de tempo”) ou da Fazenda dos Tucanos, o *Zeitroman* de Guimarães Rosa nos descortina outras modalidades de representação temporal. *Quid est ergo tempus?*, pergunta Agostinho no livro XI de suas *Confessiones*, e uma das respostas que Riobaldo esboça para a famosa interrogação vem envolta, certamente condicionada pelo desfecho trágico da história narrada, na pura negatividade: “Tempo? Se as pessoas esbarrassem, para pensar – tem uma coisa! -: eu vejo é o puro tempo vindo de baixo, quieto mole, como a enchente duma água... Tempo é a vida da morte: imperfeição”. O modo, porém, de tornar sensível ao leitor como essa “enchente” vai subindo para, como que de repente, submergir inteiramente a pessoa pode deixá-lo tão perplexo quanto o jovem Hans Castorp – “tamborilando com os dedos na frente, sem saber informações precisas” – perante as hipotéticas perguntas, esboçadas no subcapítulo “Passeio pela praia”, sobre o transcurso temporal nas montanhas de Davos, das quais não seria equivocado dizer que, como os gerais de Riobaldo, “desentendem de tempo”.

Referências do narrador a ciclos da natureza poderiam em tese oferecer ao leitor um apoio mais palpável para reconstituir a cronologia da história por trás do monólogo do ex-jagunço. Tais referências, contudo, aparecem com frequência sob formas demasiado genéricas para que possam provê-lo de balizas mais seguras. Cinco páginas após a notícia do assassinato de Joca Ramiro, o leitor se depara com uma condensação temporal cujo deslindamento completo não é tarefa simples (a Terra parece ter dado um giro completo em torno do sol, mas quanto mais terá avançado em sua segunda volta?), e pressupõe o conhecimento dos ritmos do sertão: “Milho crescia em roças, sabiá deu cria, gameleira pingou frutinhas, o pequi amadurecia no pequizeiro e a cair no chão, veio veranico, pitanga e caju nos campos. Ato que voltaram as tempestades, mas entre aquelas noites de estrelaria se encostando. Daí, depois, o vento principiou a entortar rumo, mais forte – porque o tempo todo das águas estava no se acabar” (ROSA, 2019, p. 220).

Coordenadas mais estáveis parecem resultar das referências ao mês de maio, que possui uma aura toda especial para o narrador: “Quero bem a esses maios, o sol bom, o frio de saúde, as flores no campo, os finos ventos

maiozinhos". Maio está associado à figura benfazeja do plantador de algodão Quelemém de Góis e em tempo de maio se dão os acontecimentos cruciais na vida de Riobaldo: o contato primordial com o "menino" e, tempos depois (mas quanto tempo, exatamente?), com o mundo das armas (Joca Ramiro) e das letras (canção de Siruiz) – concretização sertaneja do *topos sapientia et fortitudo*¹⁵; é também no mesmo mês aurático que o herói, "pós muitas luas, vários sóis" (numa expressão generalizante de Mefistófeles: v. 6.756), irá vislumbrar na Fazenda Santa Catarina a "graça de carinha" de Otacília, enquadrada numa janela. Acontece, entretanto, que muito antes de narrar ao ouvinte o primeiro encontro com sua futura mulher, esse "mau contador", sempre colocando "os bois atrás do carro e os chifres depois dos bois" ("O espelho"), já antecipara o contato com Nhorinhá, a terceira grande figuração do feminino em sua *éducation sentimentale*: "Digo: outro mês, outro longe – na Aroeirinha fizemos paragem". O pronome indefinido "outro" pode ser entendido aqui em relação diferencial a maio, pois esse "outro longe" parece ter se dado cerca de 10 meses após os acontecimentos (narrados *a posteriori*) na Santa Catarina – ou seja, num final de março, após São José e sua característica "enchente temposa", se nos orientarmos nesse cálculo pelo raciocínio meteorológico de Medeiro Vaz para a travessia do Liso.¹⁶

Complexo e multifacetado, o espectro de procedimentos narrativos mobilizados por Guimarães Rosa para a representação do fenômeno "tempo", incluindo-se o entrelaçamento de diferentes temporalidades que coexistem "mescladas no sertão que é o mundo misturado"¹⁷, autoriza e chancela a inserção de *Grande Sertão* entre os romances mais icônicos da modernidade. Se na *Montanha Mágica*, por exemplo, o aspecto do tempo se conjuga com simbologia em torno do número sete, o que proporcionou a Thomas Mann estruturar o romance com os requintes de sutileza apontados por Honold no trecho acima comentado, Rosa, por seu turno, fez com que o eu-narrador Riobaldo entransasse suas vivências e concepções temporais na própria estrutura do monólogo desdoblado ao longo de centenas de páginas, criando assim um dos enredos mais intrincados e originais da literatura mundial. Enraizada, por um lado,

15 No estudo de Ernst Robert Curtius *Literatura europeia e Idade Média latina*, esse topo aparece como "armas e ciências": *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen: Francke Verlag, 1993, pp. 186 – 188.

16 A relação-chave do dia de S. José (19 de março) com a temporada de chuvas (ou com o advento da seca) é enfocada por Euclides da Cunha: *Os Sertões* ("O Homem", segmento III, "A seca"), edição crítica por Walnice N. Galvão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 196.

17 Observação tomada ao ensaio "O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa", de Davi Arrigucci Jr., que discute, de maneira aprofundada, várias modalidades de mistura em *Grande Sertão*. In *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura* (vol.3: *Vanguarda e Modernidade*, org. Ana Pizarro). São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1995.

numa região das mais arcaicas, a narrativa de Riobaldo revela-se, por outro lado, legítima contemporânea do romance de um Robert Musil, na medida em que também rejeita aquela “redução perspectivística do entendimento” tematizada no capítulo 122 do *Homem sem qualidades*, recusa-se a enfileirar os acontecimentos vivenciados nos “fundos fundos” do sertão brasileiro, num fio da narrativa tradicional.¹⁸ Essa impossibilidade de organizar a profusão dos episódios que saem de uma “boca [que] não tem ordem nenhuma” e dispô-los num fio narrativo que seja ao mesmo tempo, na argumentação de Musil, o “fio da vida” que conduzia outrora à individuação, à identidade do sujeito consigo mesmo, aflora em diversos momentos da rememoração épica; por exemplo, quando a dificuldade de se contar uma história mais remota é remetida à “astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balançê, de se remexerem dos lugares”.

Para compreender, entretanto, a recusa de Riobaldo em contar coisas significativas de maneira alinhavada, antes espraiando-as por “uma superfície infinitamente intrincada” (nova formulação musiliana), seria importante levar igualmente em conta a excepcionalidade de uma experiência que no século XX não seria possível, por exemplo, na Viena do *Homem sem qualidades*, mas tão somente num espaço extemporâneo, de um primitivismo em que vigore a crença no diabo. Em *Grande Sertão* se torna assim plenamente verossímil a cena noturna nas Veredas Mortas, em que o herói se confronta com uma entidade reavivada na narração por meio de 92 “nomes de rebuço”, caso sem precedentes em toda a literatura mundial. Seu nome principal deriva do verbo grego *dia-bállein*, no sentido de desagregar ou embaralhar, e essa observação etimológica reforça a hipótese que concebe a figura do *diábolos* como uma das forças responsáveis pela desordem da narrativa, pela incapacidade do presumível pactário em dominar-se e imprimir uma linha clara e cronologicamente organizada a seu discurso. Essa “imperícia” escancara-se já na abertura do monólogo, quando bruxuleia abruptamente a carantonha de um “bezerro erroso” simulando o Cujo. Nem bem a narrativa foi iniciada e Riobaldo já se mostra agastado com o teor de seu palavreado: “Agora, bem: não queria tocar nisso mais – de o Tinhoso; chega”; na sequência imediata, contudo, volta a cair vítima da esfera que

18 A expressão original é *perspektivische Verkürzung des Verstandes*. João Barrento a traduz como “encurtamento da perspectiva da razão” e, na tradução brasileira de Lya Luft e Carlos Abbenseth, lê-se “encurtamento em perspectiva da inteligência”. Na tradição kantiana, o termo usado por Musil, *Verstand*, corresponde a “entendimento”, diferenciando-se de “razão” (*Vernunft*) e de “inteligência”. O adjetivo “perspectivístico”, relativo ao conceito filosófico de “perspectivismo”, apresenta-se como a tradução mais fiel e adequada do alemão *perspektivisch*.

gostaria de evitar: “Mas tem um porém: pergunto: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlanda, de com o demônio se poder tratar pacto?”.

A semelhante efeito de desestabilização, Thomas Mann faz seu narrador fictício Serenus Zeitblom sucumbir logo nas linhas iniciais do *Doutor Fausto*, quando a primeira sombra lançada pela evocação de um “contrato de compra e venda” o faz descontrolar-se, pronunciar palavras inadvertidas e, em consequência, desculpar-se perante o leitor: “Neste ponto interrompo-me com a humilhante sensação de ter cometido um erro artístico e de não haver logrado refrear-me. [...] O que se me escapou deve, aliás, parecer ao leitor uma insinuação obscura, questionável, uma indiscrição, uma irrupção grosseira na intimidade alheia” (MANN, 2015, p. 13). O que Herbert Caro traduz como “irrupção grosseira” corresponde à expressão *plumpes Mit-der-Tür-ins-Haus-fallen*, algo como ‘entrar em casa derrubando a porta’, ação literalmente perpetrada por Mefistófeles, ao invadir a cabana de Filemon e Baucis, no 5º ato do *Fausto II*, arrombando “a rota porta”. Na dicção sertaneja de Riobaldo poderia ser “às brutas”, que Curt Meyer-Clason, por seu turno, traduz para o alemão com a expressão que Thomas Mann emprestou ao narrador Zeiblom: *Mit-der-Tür-ins-Haus-fallen*. De certo modo, Riobaldo já abre sua narrativa, continuando na metáfora, “derrubando a porta”, e em seguida vai acumulando as insinuações obscuras e irrupções grosseiras que acarretam sucessivos pedidos de desculpa junto ao leitor.

O que se encena nessas várias passagens como incompetência narrativa camufla refinada consciência artística do autor, que faz o discurso canhestro de Riobaldo remontar – de modo semelhante à precipitação desastrada de Zeitblom – ao assombro irradiado pelo espantalho do Não-sei-que-diga. Com a mesma soberania artística, Rosa associa ao influxo diabólico outro princípio fundamental de *Grande Sertão*, perante o qual o narrador sertanejo não deixa de expressar profundo desconcerto – o princípio da *mistura*, que reiteradamente frustra seu anelo por um mundo com demarcação nítida de todos os “pastos”.¹⁹ Essa confissão de Riobaldo insere-se na reconstituição da conversa noturna com Jõe Bexiguento, jagunço já sem “sustância” que lhe conta o causo, ocorrido no arraial de São João Leão (mistura de santo com animal selvagem), de Maria Mutema (ROSA, 2019, pp. 163 – 166), extraordinária ilustração para

19 Semelhante desejo por um mundo sem mistura é nutrido pelo protagonista de *Berlim Alexanderplatz* de Alfred Döblin, Franz Biberkopf, que no 9º e último livro do romance ouve a “lenta canção da Morte”: “O mundo precisa de sujeitos diferentes de você [...] que enxerguem como são as coisas, não só de açúcar, mas de açúcar e imundície e tudo misturado”. Sobre esse romance ver o excelente ensaio de Willi Bolle “Crise do Romance – Crise de um País: *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin”. In *Romance de Formação: Caminhos e Descaminhos do Herói* (org. Maria Cecilia Marks e Marcus V. Mazzari). São Paulo: Ateliê Editorial, 2020, pp. 303 – 323.

as concepções de Walter Benjamin sobre a narrativa oral. Localizando o momento da *conversio* no “tempo de missão”, no sábado que antecede a “festa de comunhão geral e glória santa”, a hagiografia sertaneja de Maria Mutema termina com seu ingresso na esfera da santidade. Contudo, nas etapas anteriores, regidas pelo impulso de fazer o mal pelo próprio mal, Mutema – “onça monstra, [...] cobra, bicho imundo, sobrado do podre de todos os estercos” – mostra-se como que possuída pelo ser dotado da propriedade de misturar-se a tudo, conforme a especulação, logo no início do romance, sobre o componente demoníaco nos seres e nas coisas deste mundo: em aves de rapina, com o bico semelhante a “uma quicé muito afiada por ruim desejo”, e mesmo em “raças de pedras, horrorosas, venenosas – que estragam mortal a água”. Dentro delas, também em “mandioca-brava” e sangue de “bugre”, mora o demo, conclui o sertanejo assombrado pela sua onipresença do mundo: “Arre, ele está misturado em tudo”.

Se o diabo – segundo Paulo, o “deus deste mundo” (*2º Coríntios, 4-4*) – está mesmo misturado a tudo, ele terá se imposto a Riobaldo, no episódio em que buscou o selamento do pacto, também pelo influxo de uma espécie de um *pandiabolismo*, se for permitido esse neologismo em contrafação a “panteísmo”. Ou seja, o “Satanás, dos meus Infernos” terá se manifestado por intermédio de tudo a que nesse momento fatídico ele se encontrava misturado: vegetação (quissassa, capoeira, pau-cardoso), aves (corujas caborés), também o “morcegão caiana” imaginado, a própria encruzilhada, assim como toda a atmosfera da madrugada, condensada na significativa metáfora do “vozeio dum ser-só”, e mesmo as estrelas que espelham a “concrus dos caminhos” em que o pacto é celebrado.

Na cena das Veredas Mortas temos o confronto mais direto e adensado do protagonista de *Grande Sertão* com a figura fantasmática do diabo e a ela ligam-se, em “lei de caborje”, acontecimentos cruciais de sua trajetória posterior: o arrebatamento da chefia, a travessia triunfal do Liso do Sussuarão, a vitória no Tamanduá-tão, mas também o desfecho trágico no arraial do Paredão, quando Riobaldo, imobilizado por ominosa paralisia, mostra-se incapaz de evitar a morte de Diadorim.²⁰ Não surpreende, por

20 Entre as artimanhas atribuídas ao diabo estaria, portanto, a capacidade de exercer efeito paralisante sobre suas vítimas. É o que sugere a impotência que acomete Riobaldo no episódio da morte de Diadorim: “Atirar eu pude? A breca torceu e lesou meus braços, estorvados”. Em seguida retorna um verbo que fora empregado na cena do pacto (“E ele vinha para supilar o ázimo do espírito da gente?”): “Quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças?”.

Sobre essa presumível tática paralisante do diabo ver a historieta de Daniel Defoe “O diabo e o relojoeiro”, incluída por Aurélio B. de H. Ferreira e Paulo Rónai no 2º volume de *Mar de histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, pp. 226 – 228.

conseguinte, que o episódio do pacto, cuja extensa narração, pontilhada por efeitos de ambiguidade, ocupa posição *sui generis* na literatura mundial, seja um dos mais abordados nos estudos sobre o romance. Já a interpretação pioneira de Antonio Cândido enxerga no pacto uma espécie de rito de iniciação (“um tipo especial de provação iniciatória, um ritual de sentido mágico-religioso”), numa perspectiva afim à visão que Thomas Mann apresentou da *Montanha Mágica* em 1939.²¹ Na leitura de Cândido, o pacto atuaria como dinamizador geral da narrativa, incluindo-se os procedimentos estilísticos mobilizados por Rosa, os “torneios de expressão, elaborados e reelaborados a cada página em torno das obsessões fundamentais” do narrador fictício. Digna de nota, entre tantas outras exegeses dessa cena central, é ainda a de Walnice Nogueira Galvão, que vislumbra na aspiração de Riobaldo pela aliança diabólica uma tentativa de deter o fluxo da vida. Tratar-se-ia, assim, de uma interpretação da qual podemos inferir a inversão (involuntária) do significado que o pacto tem no *Fausto* de Goethe, ou seja, a sanção de que a inquebrantável aspiração fáustica – consequentemente o curso ininterrupto da vida – jamais poderá deter-se: “Se vier um dia em que ao momento / Disser: Oh, para! és tão formoso! / Então algema-me a contento, / [...] O Tempo acabe para mim!” (versos 1.692 – 1.707).²²

Notável é também a interpretação do pacto que Willi Bolle apresentou no contexto de um estudo (*grandesertão.br*) que coloca o romance, de maneira muito bem fundamentada, ao lado das grandes interpretações do Brasil, em especial *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. O pacto das Veredas Mortas se configura nessa leitura como espécie de “representação criptografada da modernização no Brasil”, mais precisamente, uma atualização alegórica do “falso contrato social” teorizado por Jean-Jacques Rousseau, com Riobaldo encarnando o arquipersonagem do “Astucioso”, o papel do Rico sendo atribuído a Ricardão, e a grande massa dos personagens românicos (jagunços rasos, catrumanos, toda a arraia-miúda sertaneja) representando a multidão de Pobres engambelados, segundo o modelo hipotético proposto pelo filósofo francês.²³

Essa perspectiva crítica faz Willi Bolle interpretar certos momentos da narrativa do “astuto” Riobaldo enquanto fala dissimulada de um “latifundiário, cuidando da defesa de sua propriedade e tendo a seu

21 No ensaio mencionado na nota 13 enfoquei as afinidades entre a conferência Thomas Mann e o ensaio de Antonio Cândido.

22 “O certo no incerto: o pactário”. In *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972 (pp. 117 – 32).

23 *grandesertão.br*. São Paulo: Editora 34, 2004 (ver em especial as páginas 146 – 174).

serviço uma milícia particular, cujos integrantes estariam às suas ordens como vassalos". Sob esse prisma, o eu-narrador de *Grande Sertão* se perfilaria, podemos acrescentar, na condição de membro da União Democrática (sic) Ruralista, entidade com forte atuação nos anos em que o estudo de Bolle foi concebido, ou, em tempos posteriores do "jaguncismo" de Brasília, da chamada "bancada da bala". Puramente ideológica, no sentido de ocultação de seus verdadeiros interesses particulares, seria, entre outras, a passagem em que Riobaldo, rodeado de envelhecidos ex-jagunços convertidos em meeiros e arrendatários, declara querer apenas "trabalhar, propor sossego". E imediatamente antes dessa profissão de fé por trabalho e sossego, declara o narrador: "Deixo terra com eles, deles o que é meu é, fechamos que nem irmãos. Para que eu quero ajuntar riqueza? Estão aí, de armas areiadas. Inimigo vier, a gente cruza chamado, ajuntamos: é hora dum bom tiroteamento em paz, exp'rimentem ver. Digo isto ao senhor, de fidúcia. Também, não vá pensar em dobro".

Quem seria esse presumível "inimigo"? Os mesmos inimigos da antiga UDR, ou seja, a legião de despossuídos que em parte se organizaram no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra? Ou eventuais jagunços redivivos, hipotética ressurgência do banditismo que no mundo ficcional rosiano teria sido virtualmente eliminado pelo pactário Urutu-Branco? Certamente os que portam a reivindicação histórica de reforma agrária constituem o "inimigo" nessa exegese em que Riobaldo figura como poderoso latifundiário, cujo empenho na preservação de suas propriedades teria organizado um exército particular em permanente prontidão, com "armas areiadas" para um "bom tiroteamento".

O oxímoro que o narrador emprega nessa passagem sugere que a eventual escaramuça "em paz", com o provável sentido *em prol da paz*, possa estar aludindo ao perigo de surgimento de novos "hermógenes", de recaída num estado de coisas regido pela arbitrariedade e violência desenfreada. Para Willi Bolle, no entanto, a instância narrativa de *Grande Sertão* é fundamentalmente não confiável e, portanto, a declaração no sentido de "trabalhar, propor sossego" faria parte da estratégia ideológica destinada a ocultar os verdadeiros desígnios do astuto latifundiário que ascendeu socialmente graças ao pacto com o "Pai da Mentira" (p. 171), secundado por casamento vantajoso com herdeira de latifúndio e a própria herança de duas "possosas fazendas".²⁴

24 A fazenda São Gregório, no entanto, Selorico Mendes deixa para "uma mulata, com que no fim de sua velhice se ajuntou". O comentário do narrador não parece corroborar a imagem de um fazendeiro ganancioso: "Disso não fiz conta. Mesmo o que recebi eu menos merecia". O mesmo valeria para a admiração de Riobaldo por Medeiro Vaz, que renuncia às suas propriedades, antes de sair em demanda de justiça.

Quando Riobaldo, na passagem acima discutida, professa a aspiração por trabalhar em paz, ele pede preventivamente ao ouvinte da cidade – por extensão, também ao leitor – evitar “pensar em dobro”. A despeito da rigorosa fundamentação teórica posta à prova, o autor de *grandesertão.br* não teria ido talvez demasiado longe ao enxergar em Riobaldo um chefe de milícia e exímio manipulador ideológico, fixado na manutenção e expansão de privilégios e do *status* econômico e social? No exuberante mundo ficcional criado por Guimarães Rosa, o protagonista e narrador já está no “blimbilim”, como é dito do filho de Pedro Pindó: “Agora, sou anta empoçada, ninguém me caça. Da vida pouco me resta – só o *deo-gratias*; e o troco”. Por conseguinte, a indagação que Riobaldo se faz sobre o destino de suas posses – “Para que eu quero ajuntar riqueza?” – mostra-se legítima, distante de retórica ideológica. Se a intenção de Rosa fosse apresentar-nos a trajetória de um arrivista astucioso que, de uma camada social ínfra, ascende à condição de senhor de terras e patriarca autoritário, ele não deveria ter-lhe atribuído “herdeiros”?

Além disso, outros elementos da narrativa não parecem se coadunar com a visão de um suposto narrador maciçamente não-confiável, ocultando um inescrupuloso ruralista que fez o pacto com o “Pai da Mentira” para, como pontua o estudo, “superar através de um ‘meio mágico’ a diferença de classes que separa um peão de um fazendeiro, um ‘homem provisório’ de um ‘sujeito de terra definitivo’” (p. 150). A longa fala de Riobaldo constitui certamente, em toda a literatura mundial, uma das mais primorosas elaborações literárias da oralidade, procedimento a que a teoria literária russa atribui a designação de *skaz* [сказ].²⁵ Desentranhar dessa fala apenas uma retórica da dissimulação, um discurso ideológico engendrado pelo interesse econômico e político não implicaria na supressão da “intensa poesia do sertão profundo” de que fala Manuel Bandeira num poema de ocasião em homenagem ao criador de Diadorim?

“Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam”: palavras como estas terão sido pronunciadas por um atilado discípulo do “Pai da Mentira”? Do prisma assumido no estudo em questão, empenhado em desmascarar os propósitos ocultos do narrador, dezenas de formulações antológicas de Riobaldo se reduziriam a discursos com a finalidade de “engambelar”

25 Sobre a modalidade narrativa escreve Boris Eichenbaum: “Entendo por *skaz* aquela forma da prosa narrativa que em seu léxico, sintaxe e na escolha da entonação inclina-se claramente para o discurso oral de um narrador”. “Leskov und die moderne Prosa”, in *Texte der russischen Formalisten* (org. Jurij Striedter, vol 1, 5). Munique: W. Fink Verlag, 1969, p. 219.

leitores e, no mundo ficcional, personagens que pudessem eventualmente questionar o *status quo* da sociedade retratada no romance.

Evidencia-se assim uma dimensão fundamental desse estudo, construído com grande acurácia crítica: o empenho em vislumbrar na cena do pacto nas Veredas Mortas (“representação criptografada da modernização no Brasil”) um acesso privilegiado à compreensão da história de nosso país. Sob esse prisma, o romance de Rosa se colocaria no mesmo patamar dos modelos sociológicos de E. da Cunha, Paulo Prado, Gilberto Freyre ou Sérgio B. de Holanda. Norteada por esse propósito, a abordagem de Willi Bolle privilegia a interpretação alegórica, como se explica, por exemplo, na referência a “seô” Habão como “alegoria da Propriedade, da Riqueza e da Avarícia”, que explora a mão de obra dos catrumanos do Pubo e do Sucruiú, alegorizando os miseráveis.²⁶ Essa chave de leitura não impede que *Grande Sertão* assome como um *Bildungsroman*, todavia como um “romance de formação do Brasil”, na formulação do subtítulo de *grandesertão.br*. Mas como, poder-se-ia perguntar sob o enredo desse subtítulo, a questão da propriedade, da riqueza, do dinheiro se configuraria na tradição do romance de formação e desenvolvimento (*Bildungs- und Entwicklungsroman*), da qual também *Grande Sertão* participa? Se essa tradição foi fundada pelos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, um possível passo inicial para enfrentar a questão seria contemplá-la à luz desse romance “inteiramente simbólico”, conforme se exprimiu Goethe em janeiro de 1821.²⁷

III – Dinheiro e propriedade privada no *Bildungsroman*

No capítulo que pode ser considerado o mais significativo de todo o romance (o 3º do Livro V), Wilhelm Meister escreve ao seu cunhado, na condição de representante de toda a família, uma carta que se configura como espécie de manifesto programático do gênero que então nascia. A decisão de renunciar à condição de herdeiro dos negócios paternos e, assim, a uma existência norteada pelo acúmulo de riquezas, vem expressa nas célebres palavras: “De que me serve fabricar um bom ferro, se meu próprio interior está cheio de escórias? E de que me serve também colocar

26 *grandesertão.br*, p. 168. Nessa passagem, W. Bolle refere-se a Zé Bebelo e “seô” Habão como “donos do poder”, cujo comportamento estaria sendo estudado pelo herói prestes a fazer o pacto: “Riobaldo observa como esses dois se comportam diante do problema social”.

27 Nessa conversa com o chanceler von Müller, Goethe também se refere a Wilhelm Meister como um “pobre cachorro”: “mas apenas com personagens como essas que se podem mostrar claramente o jogo inconstante da vida e as incontáveis e diversas tarefas da existência, e não com caracteres sólidos e já formados”. Kanzler von Müller, *Unterhaltungen mit Goethe*. Weimar: Hermann Böhlaus, 1959, p. 38.

em ordem uma propriedade rural se comigo mesmo estou em desordem?"²⁸. Mais de um século e meio depois, um descendente sertanejo de Wilhelm Meister irá perguntar "Para que eu quero ajuntar riqueza?", e ambas as perguntas parecem exprimir certa incongruência entre valores pessoais, o impulso ao aprimoramento, e, do outro lado, o ideal de enriquecimento, de acumular dinheiro e propriedades. É claro que no jovem alemão, rebento de uma família de consideráveis posses, o ideário formativo, comparado com o que pôde explicitar o herói rústico de *Grande Sertão*, se apresenta de modo mais consciente, conforme formula o epistológrafo logo após a recusa a dedicar-se à fabricação de ferro e à administração das propriedades da família: "Para dizer-te em uma palavra: formar-me plenamente, tomando-me tal como existo, isto sempre foi, desde a primeira juventude e de maneira pouco clara, o meu desejo e a minha intenção" (GOETHE, 2020, p. 284). Também os meios que franquearão o caminho para a almejada formação plena, autônoma e harmônica, delineada nas partes subsequentes da carta, mostram-se claros para Wilhelm Meister: trata-se da atividade teatral, em cujo âmbito ele espera alcançar a expansão de suas potencialidades e, no bojo dessa enteléquia formativa, contribuir para a criação de um futuro "Teatro Nacional", em sintonia com um anseio democrático-burguês articulado em escritos teóricos de Lessing, Schiller e outros contemporâneos.

É verdade que o desdobramento de seus anos de aprendizado, conduzindo Wilhelm Meister a um contato cada vez mais estreito com a Sociedade da Torre, revelará a opção teatral como equivocada; mas de modo algum essa inflexão em sua trajetória traz consigo uma desvalorização dos esforços despendidos no meio artístico, pois "tudo que nos acontece deixa-nos rastros, tudo contribui, ainda que de maneira imperceptível, para nossa formação", como ouvirá o jovem de um desconhecido (camuflando, porém, um membro da sociedade) no início do 7º e penúltimo livro do romance. A categoria hegeliana da *Aufhebung* – superação que não aniquila o que foi superado, mas antes o leva a um patamar superior – parece presidir à transição da missão teatral do herói para sua missão social, a qual se intensifica na medida em que avança o processo de integração na esfera da Sociedade da Torre. Nessa nova etapa formativa, a rejeição ao princípio da acumulação não é de modo algum revogada; antes pelo contrário, pois os valores que movem esse círculo de pessoas esclarecidas e ativas, no qual ingressa Wilhelm, possuem decidido caráter social, conforme demonstra a vigorosa defesa que Lothario faz da reforma agrária (já em efetivo processo

28 Lembre-se que, logo no início do romance (2º cap. do Livro I), o jovem Wilhelm expressa diante da mãe sua rejeição à mentalidade capitalista do pai: "Acaso é inútil tudo aquilo que não nos põe de pronto dinheiro nos bolsos, que não nos proporciona um patrimônio imediato?".

de implementação em suas propriedades) assim como da necessidade de abolir toda espécie de privilégio e taxar grandes fortunas.

Contudo, na composição desse romance polifônico, Goethe faz com que as posições reformistas da Sociedade da Torre encontrem seu contraponto nas concepções de Werner, cuja “maneira de ser e de pensar”, como Wilhelm assinala no início da carta mencionada, “demonstram propensão para um patrimônio ilimitado”, observação esta que toca num ponto articulado, de diferentes perspectivas, na tradição utópica: a necessidade de limites para a propriedade privada.²⁹ Em praticamente todas as aparições de Werner no romance são veiculados valores e posições que apontam no sentido exclusivo da acumulação irrestrita, da máxima obtenção de lucros e vantagens financeiras. Quando Werner, após vários anos, reencontra o cunhado no início do último livro, ele se surpreende com a bela aparência do “burguês desencaminhado” (como Lisavieta Ivánovna irá chamar Tonio Kröger na novela homônima de Thomas Mann: MANN, 2015, p. 117) que surge à sua frente, ainda que este, muito provavelmente, tenha “empregado mal o tempo e, como o suponho, não [tenha] ganhado nada”; e a fala é arrematada com a exortação a um casamento vantajoso: “só não sejas indolente e não desperdices também isto; com essa figura tens que me adquirir uma bela e rica herdeira”.

Enquanto para Wilhelm Meister o tempo representa a dimensão em que se desdobra o processo de aprendizagem e aprimoramento pessoal, as concepções de Werner orientam-se fortemente pela divisa lançada duas décadas mais tarde por Benjamin Franklin: *Remember that time is money*. A reificação monetarista do tempo desponta igualmente na carta em que Werner comunica ao cunhado a morte do velho Meister e exorta o filho a conscientizar-se de sua condição de herdeiro. Werner expõe o plano de vender a grande casa da família Meister e investir o capital levantado em duas aplicações: “uma parte dele será emprestada a crédito” e a outra será usada na aquisição de “um grande terreno, no momento embargado pela Justiça”, aquisição essa que, 200 páginas adiante, colocará Werner em contato direto com a Sociedade da Torre. A especulação do jovem capitalista é que “ao cabo de alguns anos o valor das terras possa aumentar em mais de um terço; iremos então vendê-las, procuraremos uma [propriedade] maior, faremos os melhoramentos e de novo as negociaremos; para tudo isso tu és o homem de quem precisamos. Durante

29 Como mostra Alfredo Bosi (apoиando-se em Horkheimer), no volume *Ideologia e contraideologia*, essa importante reivindicação do pensamento utópico avulta vigorosamente nas críticas de Thomas Morus e Tommaso Campanella à ausência de limites para a riqueza individual, apontada como principal causa para a miséria dos camponeses ingleses e italianos (São Paulo: Companhia das Letras, 2010, ver em especial pp. 119 – 140).

esse tempo, não ficarão ociosos em casa nossos recursos, e em breve nos encontraremos numa situação invejável". O narrador dá a entender, contudo, que para essa mentalidade jamais haverá situação suficientemente "invejável" a ponto do capital poder ficar "ocioso", contrariando assim, como se formula no já citado *Homem sem qualidades* (capítulo 92: "Regras de vida de gente rica"), a própria "natureza do dinheiro", ou seja, "se multiplicar assim como a natureza animal anseia pela reprodução".

Mas a resposta de Wilhelm ao ideário capitalista de Werner, mobilizando a expressiva metáfora do minério corroído pela ferrugem, frustra as expectativas familiares que veem nele "o homem de quem precisamos". É também muito importante, na economia estética dos *Anos de aprendizado* enquanto paradigma do *Bildungsroman*, que essa postura de recusa se mantenha válida mesmo após o protagonista superar as concepções ligadas ao teatro, já que tal superação não leva senão a um aprofundamento de seu projeto formativo invulnerável a ideais de enriquecimento individual. Mais de três décadas após a publicação do romance paradigmático vem a lume a versão ampliada dos *Anos de peregrinação de Wilhelm Meister* e a imagem do mundo das finanças que Goethe delineia nessa obra de velhice espelha tendências que conduziam ao capitalismo descrito por Marx e Engels, vinte anos mais tarde, no *Manifesto Comunista*.³⁰

Se, desse modo, o velho Goethe redimensiona os dilemas de um jovem em formação sob o pano de fundo de novas condições econômicas e sociais, como se exprime exemplarmente em palavras de Jarno sobre a mudança de paradigma no conceito de "formação"³¹, talvez se possa ensaiar uma atualização desses dilemas à luz do sistema financeiro, estreitamente interconectado, do terceiro milênio. Como seria a reação de Wilhelm Meister, pode-se especular, perante o universo do mercado e dos multimercados, das operações na bolsa, tomada com frequência por surtos de "nervosismo", da acachapante diversidade de modalidades de investimento, do recurso a *off-shores* para se furtar aos impostos que Goethe faz Lothario defender de modo tão veemente? A pergunta que o protagonista dos *Anos de aprendizado* fizera na carta dirigida a Werner – "De que me serve fabricar um bom ferro, se o meu próprio interior está

30 Na monografia *A dupla noite das tília*s procurei discutir as afinidades e diferenças entre a obra tardia de Goethe (*Os anos de peregrinação*, *Fausto II*) e o pensamento marxista (São Paulo: Editora 34, 2019 – pp. 17, 52, 103 e 232).

31 Sob o significativo nome de Montan e exercendo agora a profissão de mineralogista, Jarno expõe a Wilhelm e seu filho Félix (4º capítulo do Livro I) a nova concepção de *Bildung*, com o ideal de universalidade e pluralidade substituído pela necessidade de especialização.

cheio de escórias?" - continuaria certamente válida, substituindo-se, porém, a metáfora do "ferro" por imagens tomadas à economia moderna, ao vertiginoso universo do mercado, dos investimentos e de tudo o mais que, para Wilhelm Meister, nada teria a ver com os "investimentos" em prol de uma formação para a qual o enriquecimento pessoal não desempenha nenhum papel de relevo.

Ao fundar o *Bildungsroman* no final do século XVIII, momento em que a máquina a vapor começava a impulsionar prodigiosamente o capitalismo, Goethe aborda, entre outros temas, a incongruência entre um projeto de formação humanista e o princípio capitalista da acumulação, materializada de maneira simples e clara na contraposição entre Wilhelm e Werner. Na *Montanha Mágica*, uma *Meisteriade* que seu autor situa explicitamente na linhagem do paradigma goethiano³², essa questão reverbera, sobretudo, nas posições defendidas por Naphta durante as encarniçadas disputas com Settembrini pela ascendência sobre o "viajante em formação" (*Bildungsreisenden*) Hans Castorp. Promovendo insólita mescla de comunismo - o "terror" a ser exercido na ditadura do proletariado - e uma ideologia medieval alicerçada na Inquisição assim como em concepções atribuídas ao papa Gregório VII, chamado por um contemporâneo de "santo Satã", Naphta desencadeia violenta cruzada contra toda forma de acumulação e enriquecimento, em especial a usura. Não haveria rico que não seja, ao mesmo tempo, "ladrão ou herdeiro de ladrão", escande o jesuíta comunista ao vergastar o anatocismo, "monstruosidade de se fazer pagar um prêmio pelo simples transcurso do tempo, ou seja, os juros, e de se abusar assim de uma instituição genericamente divina, o tempo".

Embora a permanência do órfão Hans Castorp no sanatório Berghof, financiada pelos juros de um módico capital investido num banco de Hamburgo, também se deva, por assim dizer, à exploração econômica do tempo, as declarações de Naphta provocam-lhe entusiasmo na medida em que tocam no grande tema das reflexões e especulações a que se dedica na confortável sacada do quarto 34, contemplando os astros e a "neve eterna" das montanhas dos Grisões: "Benissimo! [...] O tempo... Uma instituição de caráter genericamente divino... Isto é importantíssimo!..." Para Settembrini o tempo até pode ser chamado de "instituição divina", mas constitui fundamentalmente a dimensão em que deve realizar-se a ideia de progresso, que ele busca colocar no centro dos esforços pedagógicos

32 Numa carta de 4 de setembro de 1922, Mann comunicava a Arthur Schnitzler estar trabalhando "numa espécie de história de formação e *Wilhelm Meisteriade*, na qual um jovem (antes da guerra), mediante a vivência da doença e da morte, é conduzido à ideia do ser humano e do *Estado* [grifo meu]".

mobilizados em prol da formação de Hans Castorp. Por exemplo, nessas palavras dirigidas ao discípulo no subcapítulo “Enciclopédia”: “O tempo é um dom divino, outorgado ao homem para que o explore, sim, meu caro Engenheiro, para que o explore a serviço do progresso da humanidade”.

Entusiasta do progresso, no universo ficcional descortinado em *Grande Sertão*, cuja fábula se cruza *grosso modo* com os sete anos da história de Hans Castorp, é Zé Bebelo, mas evidentemente sem que este possa ser comparado ao membro italiano da “Liga Internacional para a Organização do Progresso”, filho de um *uomo letterato* de Pádua e neto do carbonário Giuseppe Settembrini. Zé Bebelo é, afinal, um sertanejo e, embora possa falar “horas e horas” sobre o “progresso de todos”, seus arroubos de eloquência mostram-se demasiado rústicos em comparação com as falas eruditas do italiano. Se, todavia, a capacidade retórica de Settembrini faz o “filho enfermiço da vida” lhe dispensar o epíteto de “tocador de realejo”, essa irreverente caracterização coaduna-se com certas referências de Riobaldo ao mestre Zé Bebelo, que por vezes não faz senão palavrear no vazio, à maneira de um realejo (ou de um moinho que gira no vazio): “A mó de moinho, que, nela não caindo o que moer, mói assim mesmo, si mesma, mói, mói”.

Tanto quanto Thomas Mann em relação a Settembrini, Guimarães Rosa também constrói o paladino sertanejo do progresso com fortes pinceladas de ironia; em ambos os casos, contudo, isso não afeta a profunda simpatia com que a narração envolve as figuras dos mentores. No romance alemão, esse sentimento alcança seu ponto culminante na cena de despedida, quando Hans Castorp finalmente vai ao encontro às exortações do italiano para deixar o sanatório (“*E così in giù* – ele disse –, *in giù finalmente! Addio, Giovanni mio!*”), mas no sentido funesto de rumar para a “festa universal da morte”: “Também o sr. Settembrini acenou com a mão direita, enquanto, com a ponta do dedo anular da esquerda, tocava delicadamente o canto de um dos olhos”.

Caráter semelhante tem, na história do “pobre menino do destino”, seu último contato com Zé Bebelo, igualmente impregnado de funda simpatia. Salta aos olhos, porém, uma diferença: se a trajetória de Hans Castorp desemboca na Guerra, no romance brasileiro é o término da grande guerra jagunça, com a eliminação do Hermógenes, que está no fecho da aventura épica. “Há-te! Acabou com o Hermógenes? A bem. Tu foi o meu discípulo... Foi não foi?”, diz por fim o mestre ao saber do desfecho dos acontecimentos. E acrescenta num arroubo embalado por insólita dialética

sertaneja: “A bom, eu não te ensinei; mas bem te aprendi a saber certa a vida...”.³³

Esse derradeiro encontro com o mestre entusiasta do progresso também pode ser visto como última etapa no processo formativo do herói, que passa a receber então, graças à mediação do próprio Zé Bebelo, a influência de Quelemém de Góis, ingressando ao mesmo tempo, conforme discutido acima, na condição de latifundiário. No entanto, essas duas novas dimensões, inauguradas após a grande revelação que acompanha a morte de Diadorim, participam da moldura narrativa que prismatiza a rememoração de uma vida marcada pelo acontecimento assombroso do pacto demoníaco. Também as esparsas informações sobre a convivência com esse mentor na esfera *post eventum* – “pessoa de tal rareza, como perto dele todo-o-mundo pára sossegado, e soridente, bondoso” – parecem corroborar a interpretação que não enxerga hipocrisia e dissimulação ideológica nas declarações do velho narrador, em especial na pergunta que ele se faz sobre o sentido de “ajuntar riqueza”.

IV – Consideração final: um aceno ecocrítico

Contudo, se por um lado a reserva em ler a história contada em *Grande Sertão* como fala maquiavélica de um latifundiário astuto tem sua legitimidade, por outro lado o leitor pode desentranhar da narração de Riobaldo sinais que apontam para o impacto destrutivo de forças econômicas sobre o mundo dos gerais. “Agora o mundo quer ficar sem sertão”, desabafa o velho narrador ao comentar transformações modernizadoras num espaço outrora impregnado de vivências anímicas. Para o leitor atual, o empobrecimento a que alude essa constatação amargurada poderia encontrar seu grande emblema na imagem das “veredas mortas”, todavia não mais a encruzilhada em que o presumível pacto teria sido selado, mas as veredas atingidas, no plano exterior à ficcionalidade, pelo desmatamento do segundo maior bioma da América do Sul: o cerrado, contemplado na narrativa com cerca de duas dezenas de menções. Como “veredas mortas” as pesquisas científicas designam os cursos d’água e nascentes (dezenas dos quais nomeados em *Grande Sertão*) que se exauriram em decorrência da ação humana, mais precisamente, por força de tendências do agronegócio que ignoram o princípio da sustentabilidade na expansão de fronteiras agrícolas. Para a recepção atual de *Grande Sertão* não se delineia assim a ameaça de que o bioma outrora

33 Nesse reencontro entre mestre e discípulo, o poliglota Rosa parece dar ao verbo “aprender” um sentido semelhante ao francês *apprendre* (aprender, mas também ensinar). E também coloca na boca de Zé Bebelo o mesmo verbo (“acabar”) usado por Riobaldo no episódio do pacto: “Acabar com o Hermógenes!”

transbordante de “belezas sem dono” venha a transformar-se num deserto de “veredas mortas” – num imenso Liso do Sussuarão, tal qual descrito nas páginas iniciais do romance? Nessa perspectiva, o romance de Guimarães Rosa descontina ao leitor contemporâneo uma camada de significado que, em larga medida imperceptível às gerações anteriores, tem a ver com as atuais devastações ambientais.

Essa dimensão ecológica, que vem se tornando cada vez mais importante para a Literatura Mundial, parece ter escapado à clarividência do narrador da *Montanha Mágica*, mas o leitor que se situa num horizonte confrontado, entre várias outras mudanças climáticas, com prognósticos sobre o derretimento das geleiras suíças, pode ser acometido de certa perplexidade em face das referências do narrador manniano à “neve eterna” que cobria os picos das montanhas em torno de Davos, para Hans Castorp tão imutáveis quanto a órbita dos astros que ele logo passa a contemplar de sua sacada no Berghof. Se no subcapítulo que narra a morte de Mynheer Peeperkorn, o narrador estabelece uma analogia entre a doença tropical do exuberante holandês e a doença de que sofre a floresta de Flüela (palco da última excursão narrada no romance), ao leitor abre-se a possibilidade de pensar numa analogia entre a doença que consome o organismo dos pacientes do Berghof e o lento *desaparecimento* das geleiras, explorando aqui a etimologia alemã de *Schwindsucht* (tuberculose): “doença em que o corpo vai desaparecendo”, na definição do Dicionário Grimm.³⁴ O mesmo desequilíbrio que acarreta o encolhimento dos glaciares afeta hoje o “ciclo vegetativo” que propiciava a Hans Castorp orientar-se no “enigmático tecido temporal do romance” (expressão de Alexander Honold: nota 11, p. 197), como a renovada floração, no verão de 1908, das aquilégiás e campânulas que lhe anunciam ter se completado a primeira circunvolução da Terra em torno do sol desde sua chegada ao sanatório. Pouco depois, será no estiolamento das mesmas aquilégiás, também do salepo e do cravo silvestre – que a natureza compensa, porém, com a brotação das gencianas e dos lírios verdes – que o jovem “viajante em formação”, tendo acabado de acompanhar o equinócio de outono, se dá conta da aproximação do solstício de inverno e das festas natalinas.

Do mesmo modo como *Grande Sertão* entoa um hino à natureza do cerrado, *A Montanha Mágica* o faz em relação às montanhas alpinas, ao ritmo das estações e dos corpos celestes. Uma diferença importante, contudo, é que o romance brasileiro também se configura enquanto “canto de cisne” às belezas que se descontinaram ao jovem Riobaldo em suas

34 *Krankheit, wobei der Körper schwindet*, lê-se nesse verbete. Em seguida o Dicionário Grimm dá também o sentido figurado de *Schwindsucht*: “encolhimento e estreitamento das árvores, ressecamento de baixo para cima”.

aventuras num mundo que em grande parte foi destruído pelo “progresso moderno”, expressão que ocorre numa conversa entre os estrangeiros Assis Wababa e o Vupes. No romance alemão, por outro lado, os ciclos da natureza mostram-se subordinados a um Eterno-Retorno, como a “sopa eterna” que todos os dias, durante as três semanas de repouso em agosto e setembro de 1907, orbitava em torno do hóspede do quarto 34. Nesse ritmo aparentemente imutável a guerra irá irromper como “clareza repentina” ao completar-se o sétimo ano da estada do “arganaz” Hans Castorp na montanha encantada.³⁵ “Sopa eterna e clareza repentina” intitula-se o segmento que abre o capítulo V do romance, com o qual o narrador, tendo retardado a cadência narrativa e, ao mesmo tempo, dilatado continuamente a extensão dos capítulos, chega tão somente ao final da terceira semana num total de sete anos a serem narrados.

É preciso ter em mente, no entanto, que o estrondear da Primeira Guerra, dando o título “O trovão” ao subcapítulo que se fecha com a rubrica *Finis operis*, já fora anunciado pelo narrador no “Propósito” anteposto aos sete capítulos da *Montanha Mágica*. As várias centenas de páginas que se estendem diante do leitor buscarão reconstituir uma época “transata, outrora, nos velhos tempos, naquele mundo de antes da Grande Guerra, cujo deflagrar marcou o começo de tantas coisas que ainda mal deixaram de começar”. Para Ítalo Calvino “a introdução mais completa” ao século XX é oferecida por esse romance de Thomas Mann ambientado num recluso sanatório alpino, mas do qual partem todos os temas que seriam discutidos ao longo das décadas subsequentes.³⁶ Não haveria, porém, nessa constatação a lacuna dos debates sobre as mudanças climáticas que ameaçam destruir para sempre os ritmos e ciclos que pareciam então eternamente imutáveis a Hans Castorp, como a renovada florescência das aquiléias e campânulas que em agosto de 1907 saudaram o visitante da planície?

Os astros continuarão por éones a descrever os mesmos movimentos estudados “recentemente” pelos caldeus, como diz o herói a seu atônito primo no subcapítulo que introduz a figura de Naphta, contestador veemente do sistema coperniciano. Sendo assim, em 2061 o cometa Halley cruzará novamente os céus de Davos pela segunda vez desde a chegada de Hans Castorp ao Berghof... Mas esses movimentos cósmicos não se

35 Nas páginas finais do romance Hans Castorp é contemplado três vezes com o nome desse roedor da família *gliridae* (*Siebenschläfer*: glis ou arganaz), cuja hibernação dura aproximadamente sete meses. *Tertium comparationis* entre o roedor e o herói “dorminhoco” (como Herbert Caro traduz *Siebenschläfer*) é o número sete, que reforça a estrutura de conto maravilhoso (*Märchen*) presente no romance.

36 *Seis propostas para o próximo milênio* (trad. Ivo Barroso). São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 130 – 131.

despojaram do significado que possuíam em tempos passados – como para aquele “velho povo de magos”, que subdividiram “o cinturão celeste [...] nesses doze signos, os dodecatemoria” – como também se mostram cada vez menos visíveis a olho nu para os habitantes de um planeta tão profusamente iluminado. Um planeta que há 700 anos Dante chamou, no final de um dos cantos do “Paraíso”, de “canteiro que nos faz tão ferozes” (*l'aiuola che ci fa tanto feroci*, XXII, v. 151), e para o qual também se poderiam atualizar, em face das ameaças ambientais que pairam sobre esse pequeno corpo celeste, versos de Bertolt Brecht ensejados pelos escombros da Segunda Guerra Mundial, também ela uma consequência daquelas “tantas coisas” que começariam a se desdobrar após o *Finis operis* que interrompe a história narrada na *Montanha Mágica*: “Além deste astro, pensei, não há nada e ele / Está tão devastado. / Somente ele é nossa guarida, e ela / Encontra-se nesse estado”.³⁷

Referências bibliográficas

- GOETHE, Johann W. von. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.
- MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MANN, Thomas. *A morte em Veneza / Tonio Kröger*. Tradução de Herbert Caro e Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Marcus V. Mazzari é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada, na Universidade de São Paulo. Traduziu para o português textos de Gottfried Keller, Heinrich Heine, Walter Benjamin, Jeremias Gotthelf e outros. Tem diversas publicações no Brasil e na Alemanha, estando entre as mais recentes a monografia *A dupla noite das tílias. História e natureza no Fausto de Goethe* (São Paulo: Ed. 34, 2019). Coordena a Coleção Thomas Mann, editada pela Companhia das Letras. Foi contemplado com a “Goldene Goethe-Medaille” [Medalha de Ouro Goethe 2023] da Goethe-Gesellschaft de Weimar

37 No original: *Außer diesem Stern, dachte ich, ist nichts und er / Ist so verwüstet. / Er allein ist unsere Zuflucht und die / Sieht so aus*. Escritos no estilo despojado do *basic german* brechtiano (três ocorrências do verbo *sein*: ser / haver / estar; repetição de uma estrutura sintática simples) esses versos têm por intertexto o salmo 90 sobre a fragilidade do homem. Estendendo, porém, essa “fragilidade” ao planeta Terra, Brecht seculariza o “refúgio” humano (*Zuflucht*, traduzido acima, a fim de manter a correspondência, por um substantivo feminino): “Senhor, tu és o nosso refúgio, sempre, de geração em geração [...]”.

BALALAICAS NO SERTÃO: JOÃO GUIMARÃES ROSA E OS RUSSOS

<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p124-154>

RESUMO

Neste texto, acompanho uma “conversa” entre João Guimarães Rosa e dois grandes autores da literatura em língua russa, Nikolai Gógol e Fiódor Dostoiévski, a partir do conto “Estória nº 3”, de *Tutameia*. Levo em consideração nesta proposição comparativa uma mirada sobre os livros de escritores da Rússia que constavam na biblioteca particular de Rosa, contendo também suas anotações de leitura e outros textos como cartas e ensaios (envolvendo os russos), que não chegaram a ser publicados, mas constam no arquivo de seus documentos, localizado no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Este ensaio está dividido em três seções: a primeira tem caráter genérico, com comentários breves das citações que Rosa faz a autores russos em *Tutameia*, como Turguéniev e Tolstói, por exemplo, bem como relações rápidas dessa obra com textos de Púchkin e Tchékhov, que não são mencionados diretamente pelo escritor brasileiro, mas que dialogam com a sua poética. No segundo e terceiro segmentos, a “Estória nº 3” é contrastada, respectivamente, com narrativas gogolianas (principalmente “Noite de São João”) e dostoievskianas (mormente *Crime e castigo*).

ABSTRACT

*In this text, I follow a “conversation” between João Guimarães Rosa and two great authors of Russian-language literature, Nikolai Gógol and Fiódor Dostoiévski, based on the short story “Story number 3”, from *Tutameia*. I take into account in this comparative proposition a look at the books by Russian writers that were in Rosa's private library, containing also his reading notes and other texts such as letters and essays (involving the*

PALAVRAS-CHAVE:

João Guimarães Rosa;
“Estória no 3”;
Nikolai Gógol;
Fiódor Dostoiévski;
literatura comparada.

KEYWORDS

João Guimarães Rosa;
“Story number 3”;
Nikolai Gogol;
Fyodor Dostoevsky;
comparative literature.

*Russians), which were not published, but contained in the archive of their documents, located at the Institute of Brazilian Studies at USP. This essay is divided into three sections: the first is generic, with brief comments on the citations that Rosa makes to Russian authors in *Tutameia*, such as Turgenev and Tolstoy, for example, as well as quick links between this work and texts by Pushkin and Chekhov, who are not mentioned directly by the Brazilian writer, but dialogue with his poetics. In the second and third segments, "Story number 3" is contrasted, respectively, with Gogolian (mainly "St. John night") and Dostoevskian (mainly *Crime and punishment*) narratives.*

Julio Augusto Xavier Galharte

"Goethe nasceu no sertão assim como Dostoiévski, Tolstói, Flaubert, Balzac". (João Guimarães Rosa)

"Balalaica/ (como um balido abala/ a balada do baile/ de gala)" (Vladímir Maiakóvski, tradução de Haroldo de Campos)

Estórias russertanejas

ARússia está fincada em *Tutameia*: terceiras estórias. Se pairar alguma dúvida quanto a isso, miremos e vejamos alguns signos espraiados no livro, principalmente os nomes próprios que aparecem nos três de seus quatro prefácios. São referidos diretamente Turgêniev, Tolstói e Dostoiévski, mas pode-se notar uma "conversa", sem menções explícitas, entre o autor do livro com Púchkin, Gógol e Tchékhov.

Tutameia, lançado em 1967, é, dos livros publicados durante a vida de Rosa, o que contém as suas narrativas mais curtas. O "enxugamento" das histórias havia encetado com *Primeiras estórias* (1962), cujos escritos eram menores do que as novelas de *Sagarana* (1946) e *Corpo de baile* (1956), distanciando-se sensivelmente, em termos proporcionais, destas e principalmente do caudaloso romance *Grande sertão: veredas* (1956). No entanto, o condensar narrativo é mais radical em *Tutameia* que apresenta

histórias de três a cinco páginas. A empreitada de encurtamento textual aproxima Rosa de um autor russo, axial na reflexão sobre o gênero conto, Anton Tchekhov. Este (que criou frases como “a brevidade é irmã do talento”), certa vez, em carta a Aleksei Suvórin, seu editor, sinalizou: “Estou preparando um material para um terceiro livrinho. Corto sem dó. Curioso, ando com mania de coisas curtas”¹. As “coisas curtas” desses autores, bem como alguns componentes de suas biografias convergem bastante, como notou Maria de Santa-Cruz: os dois “foram médicos dedicados” e “se inspiraram na vida rural, em vivos flagrantes”. (SANTA-CRUZ, 2001, p. 192). Mais coincidências: “Ambos, [...], se interessam pela criançada e pelos sonhos de liberdade humana” (SANTA-CRUZ, 2001, p. 192). Observo, levando em conta as indicações dessa crítica, que os textos de *Tutameia* foram escritos para a revista *Pulso*, endereçada exatamente a médicos; em dois de seus contos surgem personagens mirins lidando com a possibilidade ou a efetividade da morte de animais ou pessoas (“Tresaventura” e “Mechéu”), como sói ocorrer em várias narrativas tchekhovianas (“O acontecimento”, por exemplo). Ademais, muitos contos desse livro rosiano terminam em *pianíssimo* como vários relatos do autor nascido em Taganrog.

Partamos dos contos aos prefácios da obra, para que a Rússia (com seus signos) se explice. No segundo deles, “Hipotrélico”, Ivan Turgêniev é lembrado a partir de seu gosto por neologismos; apreende-se por essa menção que Rosa não só apreciava os textos do criador de *Pais e filhos*, como também conhecia a língua em que foram escritos, pois era necessário saber as palavras dicionarizadas e as inventadas desse idioma para tratar do assunto. Numa consulta aos livros da biblioteca do escritor mineiro (os

¹ A missiva é de 6 de fevereiro de 1889 (TCHÉKHOV, 2007, p. 43-44).

quais se encontram no IEB-USP), constatei vários títulos de gramáticas e dicionários do russo, bem como de textos sobre outros aspectos linguísticos da língua (*Colloquial russian*, de Mark Sieff, por exemplo)². Com relação à literatura russa, há várias obras compostas, inclusive, por autores, que, como Rosa, se propuseram a inserir, em seus escritos, elementos da oralidade (falas e histórias) do povo de seu país, como Aleksandr Púchkin. O escritor brasileiro possuía um volume em edição bilingue (russo-francês) de narrativas puchkinianas, intitulado *Les récits de feu Ivan Pietrovich Belkine*³.

Púchkin, no início do século XIX, deixou grande legado para autores posteriores como Macsim Górki, por exemplo. A cidade natal deste último, Nijni-Novgorod, é mencionada no quarto prefácio de *Tutameia*, “Sobre a escova e a dúvida”, que é o mais abundante em referências à Rússia. Além dessa menção, aparece nessa parte do livro uma energia russa que embala a travessia de vaqueiros por veredas e ranchos mineiros pelas patas de um de seus cavalos, cujo nome é nada mais nada menos do que Balalaica. Seria uma homenagem àquele equino cujo ponto de vista domina o foco narrativo da novela *Kholstomier*, de Lev Tolstói? Não se sabe; só é possível constatar que este autor comparece nesse livro rosiano com uma de suas frases, inserida como epígrafe para o mesmo quarto prefácio: “Se descreves o mundo tal qual é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade”. Se Balalaica não conta histórias como o cavalo Kholstomier da narrativa homônima de Tolstói, lembremos que os bovinos

² O conhecimento de Rosa desse idioma o levou a começar um ensaio, intitulado “Russismos”, no qual tratava da presença de vocabulário russo na língua portuguesa. O texto inacabado contém nove páginas e se encontra no IEB-USP.

³ No Brasil, depois da morte de Rosa, esse título foi traduzido, a partir do russo, por Boris Schnaiderman como *Novelas do falecido Ivan Pietróvitch Biélkin*; esse conjunto de novelas é composto por “O chefe da estação”, “O tiro” e “O fazedor de caixões” e estão na coletânea *A dama de espadas: prosa e poemas*. Para mais detalhes, vide Referências (PÚCHKIN, 2006).

de “Conversa de bois”, de *Sagarana* (obra publicada 21 anos antes de *Tutameia*), já o faziam⁴. O estranhamento e o processo de singularização, encontradiços em várias obras tolstoianas – inclusive em *Kholstomier*, como apontou o formalista russo Chklovski (2019) –, também marcam presença nos escritos do autor brasileiro. O olhar amoroso em direção à fauna, valorizando alguns de seus representantes, que inclusive assumem o foco do narrar, não é o único elemento em comum nas obras de Rosa e Tolstói, pois ambas também incluem a flora nesse processo de valorização⁵.

“Posso bem ser cristão de confissão sertanista, mas também pode ser que eu seja taoísta à maneira de Cordisburgo, ou um pagão crente à la Tolstói” (LORENZ, 1983, p. 92), enunciou Rosa, em uma entrevista concedida a Günter Lorenz. Nesta, tem-se uma outra afirmação do escritor mineiro, que se carrega de importância para a discussão aqui proposta: “Goethe nasceu no sertão assim como Dostoiévski, Tolstói, Flaubert, Balzac” (LORENZ, 1983, p. 85). O nome do autor de *Os irmãos Karamázov* também aparece no primeiro prefácio de *Tutameia*, intitulado “Aletria e hermenêutica”. A menção está em uma nota de rodapé, que se inicia com

⁴ A figura equina não deixa de ter destaque em *Tutameia*, vide “Retrato de cavalo” (neste caso, se o animal não toma conta do foco narrativo, toda a história gira em torno dele).

⁵ Atenta a isso, Vilma Arêas estudou a coincidente morte de uma árvore, a qual ocorre em “As margens da alegria”, de *Primeiras estórias*, e no conto tolstoiano “Três mortes” (ARÊAS, 2001, p. 299-316). Para Arêas, os dois textos tratariam do morrer, com diferença no foco narrativo (um dos vários aspectos tratados na sua análise): se o narrador de “As margens da alegria” adere ao seu personagem, exatamente o oposto, ou seja, o distanciamento, ocorre no caso de “Três mortes” (ARÊAS, 2001, p. 312). Rosa e Tolstói foram também comparados por Luiz Fernando Valente, que confrontou “A hora e vez de Augusto Matraga” e *A morte de Ivan Ilitch*. A configuração dos protagonistas destas histórias, segundo Valente, estaria ligada à tradição da quenose. O crítico explica o sentido da palavra: “Um substantivo derivado do verbo grego kenoo (‘esvaziar’). (VALENTE, 2011, 98). Jesus Cristo seria um exemplo de indivíduo quenótico, pois, na visão dos cristãos, ele teria se esvaziado dos privilégios divinos para, como homem, sofrer física e espiritualmente, tendo como objetivo algo maior: a compaixão, o amor libertador por meio do esquecer de si mesmo. Ilitch e Matraga, com a proximidade da morte, teriam esse tipo de consciência. O crítico aponta também as diferenças entre as narrativas: Tostói construiria um texto monológico, porque as noções de bem e de mal estão claramente divisadas, enquanto Rosa teria criado um escrito dialógico, já que maldade e bondade, assim como passado e presente, confundem-se em “A hora e vez de Augusto Matraga”. (VALENTE, 2011, p. 107).

uma citação: “J’ai vu l’ombre d’un cocher/ Qui, avec l’ombre d’une brosse,/ Frottait l’ombre d’une carrosse”. Na sequência, o escritor brasileiro esclarece: “(Versos dos irmãos Perrault, paródia ao VIº livro da *Eneida*, que Dostoiévski dá em francês, no meio do original russo de “Os Irmãos Karamázov”.)”.

De todos os autores da Rússia, presentes em *Tutameia* e na biblioteca rosiana, Dostoiévski aparece com mais frequência, o que era de se esperar, principalmente quando se lança o olhar sobre a recepção da literatura desse país em solo brasileiro, como fez Gomide (2011; 2018), o qual aponta a extensa abrangência da repercussão da obra do criador de *Humilhados e ofendidos* nos vários cantos do Brasil. O sertão mineiro foi solo fértil para as sementes dostoievskianas, ao menos quando se tem um Rosa em vista e, principalmente, seu livro lançado em 1967, pois, neste, salvo engano, o autor russo marca presença não só no primeiro prefácio, como apontei, mas também em um de seus contos: “Estória nº. 3”. Neste, o personagem Joãoquerque elimina Ipanemão com a mesma e inusitada arma com a qual Raskolnikov ceifa a vida de Lisavieta e sua irmã: um machado. Em ambas as histórias, o assassinato é uma surpresa, pois não se esperava isso de seus autores. O romance dostoievskiano e essa narrativa rosiana têm mais coincidências, bem como apresentam dessemelhanças que merecem ser observadas. Por isso, esses textos tornaram-se objeto de um dos exercícios comparativos apresentados neste ensaio.

Os escritos dostoievskianos eram considerados muito cinematográficos por Sergei Eisenstein. São abundantes as referências a esse escritor nos ensaios eisensteineanos sobre cinema ou nos seus diários; no caso de *Crime e castigo*, o cineasta propunha a seus alunos do curso de direção cinematográfica do VGIK (Instituto de Cinema da União Soviética), como Vladimir Nizhny (que publicou as anotações das aulas),

que pensassem como filmar a cena de assassinato. Perguntava onde a câmera deveria se posicionar para captar melhor o brilho do fio do machado, quais seriam as expressões do ator antes, durante e depois do homicídio etc. (NIZHNY, 1969, p. 93-139). O cineasta russo já foi comparado com Rosa por Irene Gilberto Simões, a qual observou que as idéias eisensteineanas com relação à montagem cinematográfica apresentam analogias com o conceber da estruturação dos parágrafos do conto “Azo de almirante”, de *Tutaméia*. (SIMÕES, 1988)

Eisenstein via cinema não só em Dostoiévski, mas também em Nikolai Gógol. O criador de *O encorajado Potiómkin* costumava dizer a seus alunos que um cineasta deveria estudar “a escritura metaforicamente tensa em Gógol”. (EISENSTEIN, 1989, p. 71). Ademais, provocava os estudantes com o desafio da transposição para a linguagem fílmica de alguns trechos de “O capote”. Essa e outras obras gogolianas, como *Tarás Bulba*, que Rosa tinha em sua biblioteca particular, guardam analogias com várias narrativas do escritor brasileiro. Gógol (como posteriormente fariam Dostoiévski e Rosa), sublinha a imagem do machado, em cenas nas quais o instrumento de trabalho repentinamente se metamorfoseia em assombrosa arma mortífera. Isso ocorre no mencionado épico *Tarás Bulba* e em “Noite de São João”, do primeiro livro do autor ucraniano, *Noites numa granja perto de Dikanka*. O conto “Noite de São João” está entranhado de elementos da oralidade e cultura popular, marcas que soem aparecer nas histórias de Rosa. Por tudo isso, também Gógol, principalmente com esta narrativa, foi convidado a marcar presença neste ensaio para que sua voz, que se misturou com as vozes do povo, seja ouvida em dinâmica comparativa com a de Rosa e seus cantores do sertão. Acompanhemos essas travessias.

Deus e o diabo nas terras dos machados pungentes: Rosa e Gógol

A “escritura metaforicamente tensa” de Gógol, como indicou Eisenstein, seduziu um outro importante representante da sétima arte russa: Andrei Tarkóvski. Este era leitor não só da obra literária do autor de “O capote”, mas também de suas cartas, como se constata no livro *Esculpir o tempo* do cineasta: “Gogol escreveu a Zhukovsky em janeiro de 1848: ‘... não me compete fazer nenhum sermão. [...]. A minha tarefa é falar através de imagens vivas, e não de argumentos. Tenho de exibir a vida de rosto inteiro, não discutir a vida’ ”. (TARKÓVSKI, 2002). Diga-se de passagem, a frase gogoliana citada por Tarkóvski antecipa o enunciado de Octavio Paz sobre poesia, sublinhando que nesta o “sentido da imagem, [...] é a própria imagem: não se pode dizer com palavras” (PAZ, 1990, p. 47). Gógol prenuncia, assim, a discussão sobre imagem poética, estabelecida pelo ensaísta e escritor mexicano, e a proposição do cinema de poesia de Tarkóvski; não por acaso este último comenta o trecho citado da carta de Gógol assim: “Quanta verdade há nisso! De outra forma, o artista estará impondo suas ideias ao seu público. [...]. Acontece, simplesmente, que o poeta pensa por imagens”. (TARKÓVSKI, 2002).

“Todos nós descendemos do capote de Gógol”. Esse “nós”, que inclui os cineastas Eisenstein e Tarkóvski, abarca igualmente vários outros artistas russos, como Fiódor Dostoiévski, a quem esse célebre enunciado é equivocadamente atribuído⁶. Como o autor de *O duplo*, também são herdeiros da poética gogoliana, Lev Tolstói e Anton Tchékhov, por exemplo. Este último chegou a declarar, em carta a Aleksei Suvórin, que o

⁶ O autor dessa frase é o crítico francês Eugène-Melchior de Vogüé (TOLEDO, 2021, p. 121), grande divulgador da literatura em língua russa no Ocidente.

criador de “O nariz” era “o maior artista russo”. (apud: TOLEDO, 2021, p. 121).

No Brasil, ainda no século XIX, Gógol despertou o interesse de Machado de Assis, que citou *Almas mortas* em uma crônica do dia 26 de junho de 1888 cujo tema é a escravidão⁷. Na centúria posterior, “O capote” sensibilizou o poeta Vinícius de Moraes, o qual se dedicou à sua tradução indireta (a partir do francês). Esta integrou o livro *Contos russos: os clássicos*, que contou com a supervisão de Graciliano Ramos e a coordenação de Rubem Braga. É provável que Rosa a tenha lido, apesar de poder ter contato com o texto original em russo.

Principalmente por causa de “O capote”, Gógol é considerado um dos mais importantes representantes da tradição literária russa que evidenciou o “pequeno homem” (мálenki tchelovek – маленький человек): o sujeito socialmente considerado menor se agiganta nas histórias. Essa proposição temática surgiu na Rússia setecentista com nomes como Fonvízin e Kapnist, e se firmou no século XIX não só em Gógol, mas também nos escritos de Púchkin (“O chefe de estação”) e Dostoiévski (*Gente pobre* e *O duplo*), por exemplo. (BEZERRA, 2014).

O escritor nascido na Ucrânia foi um mestre na arte de fazer brilhar,

⁷ A escravidão e a servidão presentes na história, respectivamente, do Brasil e da Rússia oitocentistas, colocando esses países na “periferia do capitalismo”, foram elementos levados em consideração por Roberto Schwarz para aproximar, mesmo que rapidamente, Machado e Gógol (juntamente com outros nomes da literatura em língua russa): “há em Machado - [...] - algo de Gógol, Dostoiévski, Gontcharov, Tchekhov, e de outros talvez, que não conheço” (SCHWARZ, 1977, p. 23). Analogias das obras dos dois escritores também foram expostas por Eugênio Gomes, no ensaio “Machado de Assis e Gógol”, identificando o nariz como coincidente imagem de destaque em algumas de suas obras, seguindo a “voga do burlesco nasal”. Isso estaria presente em “O nariz”, de Gógol, e no capítulo XLIX (“A ponta do nariz”) das *Memórias póstumas de Braz Cubas*, bem como nos contos machadianos *O califa de platina* (em que o califa manda cortar o nariz de seus súditos) e *O segredo do bonzo* (que trata do surgimento de uma estranha doença que faz inchar os narizes). (GOMES, 1958, 117). A loucura seria outra coincidência temática nos seus escritos, como em *Quincas Borba* e “Diário de um louco”, em que os protagonistas acreditam, em seus estados de delírio, que são respectivamente Napoleão e Fernando VIII, o rei da Espanha. (GOMES, 1958, 117).

em sua ficção, seres apagados para a sociedade: a estrela de “O capote” não é nenhum príncipe ou homem de poder e sim um funcionário público que simplesmente é ignorado pelo chefe de segurança do seu município. Akáki quer reclamar sobre a falta de segurança da cidade, pois roubaram seu capote reformado, no qual gastou todas as suas poucas economias. Como Akáki não é alguém importante, ele é condenado ao desprezo na sala de espera por dias seguidos sem ser atendido. Quando se lê o texto gogoliano é possível que ocorra o “riso entre lágrimas”, nas palavras do próprio autor, ante o desestabilizador e peculiar humor ali instaurado, passível de trazer reflexões profundas.

Rosa também mostrou o lume dos apagados socialmente, colocando em evidência os boiadeiros, os loucos (como Gógol), as crianças e outros, bem como valorizou o humor, inclusive nos seus significados mais fundos. O primeiro prefácio de *Tutameia*, “Aletria e hermenêutica”, trata exatamente disso; no caso, o riso, em seus sentidos amplos e multifacetados, é trazidos à tona, numa mostragem dos matizes semânticos da palavra “graça”:

[...]. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo. No terreno do *humour*, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. (ROSA, 1967, p. 3).

Os “confins vários” dos sentidos da graça (gracejo, dom sobrenatural e atrativo) muitas vezes foram buscados por Rosa e Gógol no universo da cultura popular. Ambos nasceram em cidades interioranas e passaram a infância ouvindo o falar e as histórias locais. Quando adultos sistematizaram o resultado dessas escutas: o autor brasileiro empreendeu uma viagem pelo sertão mineiro em 1952 com um grupo de boiadeiros.

Entre eles, estava o Zito, que é mencionado no quarto prefácio de *Tutameia*, “Sobre a escova e a dúvida”⁸. O escritor ucraniano pediu o auxílio de sua mãe na recolha das antigas narrativas de seu país, o que resultou na obra de estreia do autor *Noites na granja perto de Dikanka*, lançada em duas partes, a primeira em 1831 e a segunda em 1832. Suas histórias ofereceram-se como um rico material de estudo para Mikhail Bakhtin, que nelas sublinhou seu vigor, justamente pela presença do discurso e das narrativas populares, provenientes das festas e feiras, com toques de humor. (BAKHTIN, 2002, p. 430). Um dos primeiros leitores da obra foi Púchkin, o qual vibrou de entusiamado com os textos ali reunidos, sensação compartilhada por outros russos, que é recordada pelo autor de “O cavaleiro de bronze” num artigo publicado na sua revista *O contemporâneo*. Nele, sublinha “a descrição viva da tribo cantante e dançante”, bem como “os quadros frescos da natureza ucraniana”⁹ (apud: GUERRA, 2004, p. 7).

Os “quadros frescos da natureza ucraniana” também estão presentes em *Tarás Bulba*, livro que, como afirmei, tinha lugar na biblioteca particular de Rosa¹⁰. A estepe, que é pano de fundo da narrativa, seria, digamos, uma espécie de sertão russo; as belas descrições gogolianas desse espaço se assemelham àquelas dos interiores mineiros, elaboradas pelo escritor brasileiro em várias de suas obras. *Tarás Bulba* tem como centro a

⁸ “Zito contudo entendia então agora para mim os remédios da beleza: apontava o avulto do mundo de bois ondulando no crepitante de colmeia, um touro que feroz e outro marmoreado adiante, o buriti fremente, o tecnicolorido das veredas – os pássaros!” (ROSA, 1967, p. 162).

⁹ Púchkin, em uma carta de agosto de 1831, exalta nesse primeiro livro de Gógol a evidente competência de seu autor em fazer as pessoas rirem, o que se deu antes mesmo de a obra ir às livrarias: “Contaram-me que, quando o autor entrou na tipografia onde se imprimiam as *Noites*, os operários gráficos começaram a rir-se, tapando as bocas com as mãos. O chefe tipográfico explicou esta animação dizendo-lhe que os compositores, quando imprimiam o seu livro, não paravam de rir. Molière e Fielding, com certeza, ficariam muito contentes se fizessem rir os seus tipógrafos. Parabéns ao público por este livro autenticamente engraçado”. (apud: GUERRA, 2004, p. 8)

¹⁰ *Tarass Boulba* (tradução para o francês de H. de Witte). O exemplar dessa obra que pertenceu a Rosa se encontra na biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiro da USP.

história de cossacos, os quais são, em certa medida, “parentes” dos jagunços rosianos, vivendo situações de amor e violência (temas bastante retratados pelo autor de *Grande sertão: veredas*). As passagens de *Tarás Bulba* em que são mostradas as noites na estepe, nas quais os personagens, mergulhados na escuridão, aguçam seus ouvidos para escutar os sons dos animais aproximam-se das sessões de escutas noturnas de Miguel, Maria da Glória e Zequiel na novela rosiana “Buriti”, publicada inicialmente como um dos sete textos de *Corpo de baile* e que foi, posteriormente, a pedido do autor, isolada dos outros escritos, exceto de “Dãolalão”, para compor as *Noites do sertão*.

A ambiência noturna propícia a interessadas oitivas é um destaque em *Noites na granja perto de Dikanka*, de Gógol, em que os personagens cedem ouvido não só ao canto dos bichos, mas também para as histórias apresentadas por algum contador local. Três narrativas do volume, inclusive, levam no seu título a palavra “noite”: “Noite de Maio, ou A afogada”, “Noite de Natal” e “Noite de São João”. Esta última exibe algumas coincidências com a “Estória nº 3”, de *Tutameia*. Coloquemos, então, as duas noturnas narrativas para “prosearem”.

À primeira vista, “Estória nº. 3” parece ser um título equivocado, pois não é a terceira narrativa de *Tutameia* e sim a décima segunda. A noção de equívoco pode diluir-se aos olhos dos leitores se estes decomparam e somarem os algarismos (12: 1+2=3). O três repete-se com insistência nesse livro cujo subtítulo é “terceiras estórias” e que tem contos nomeados como “Tresaventura” e “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”. Esse número surge igualmente no miolo dos contos, estampado em frases como “o silêncio triplicado”, vide “Estoriinha”, ou mergulhado no tema do triângulo amoroso, que aparece na mesma “Estoriinha”, bem como no “Desenredo” e na “Estória nº. 3”. Nesta última, logo nas primeiras

linhas, lê-se que Joãoquerque é para Mira “o seu hoje mais que ex-amante” (ROSA, 1967, p. 49). Mira, nesse “hoje” da narrativa, é recente viúva e mora sozinha, mas recorre à companhia de Joãoquerque; no início do conto, inclusive, ambos estão juntos na cozinha, mirando-se, até que um terceiro personagem interrompe o momento agradável entre os dois com gritos medonhos de “Ô de casa!”, murros na porta e disparo de arma. Tudo vindo da parte de Ipanemão, um “matador de homens” e “violador de mulheres”. Assim, a história gira em torno dessa tríade: “Mira e Joãoquerque e Ipanemão cada qual em seu eixo giravam, que nem como movidos por tiras de alguma roda-mestra.” (ROSA, 1967, p. 49). Joãoquerque, a pedido de Mira, foge pela porta dos fundos e, correndo, vê moitas e árvores formarem um labirinto, intumescido com a fantasmagoria dos “injustos vultos” (ROSA, 1967, p. 50). A corrida é interrompida com sua queda; ali, de costas para a noite, “analfabeto para as estrelinhas” (ROSA, 1967, p. 51), ele permanece imóvel, inclusive porque receia ter quebrado alguns de seus ossos. Joãoquerque deseja a morte, mas lembra-se de Mira, enquanto o silêncio noturno o envolve e... repentinamente, alça-se e faz, mais ou menos, o caminho de volta, que desta vez apresenta-se menos tortuoso. Passa por um galinheiro, no qual brilha o lume de um objeto: “renteava o outro quintal, para o beco. Frouxos latiam uns cachorros. Diante, o galinheiro velho; e ele, ali, de palpa treva. Tirou risco o fino de alguma luz: em machado, encabado, encostado, tal vez até enferrujado terrível” (ROSA, 1967, p. 51). Suas mãos se veem seduzidas pelo objeto, que parece atraí-las como um ímã, até que se dá o “tangimento” (ROSA, 1967, p. 51). Com essa “arma” na mão, Joãoquerque vai até a frente da casa de Mira, onde está Ipanemão, e racha “em duas boas partes os miolos da cabeça” do valentão (ROSA, 1967, p. 52). O até então impune Ipanemão cede lugar ao agora também impune Joãoquerque

e a impunidade deste é agraciada com a felicidade do desfecho: “O padre e Mira, dali a dois meses, o casaram. Conte-se que uma vez” (ROSA, 1967, p. 52).

Esse resumo da história simplifica uma narrativa densa de poucas páginas¹¹, pois ela guarda sutilezas semânticas e detalhes complexos, principalmente na construção do multifacetado foco narrativo, bem como na configuração dos personagens, os quais apresentam caracteres enigmáticos e atitudes inesperadas.

O ponto de vista narrativo de “Estória nº 3” muda ao longo do escrito, que começa com um impessoal “conta-se”; neste caso, o narrador compromete-se em repassar uma história que lhe chegou a partir de uma fonte anônima e coletiva. Aproximadamente no meio do relato é (teoricamente) o Joãoquerque que assume o contar:

Agora, porém, portintim, ele [Joãoquerque] a quem queira ouvir inesquecivelmente narra, retintim, igual ao do que os livros falam, e três tantos. Joãoquerque diz tudo. De que primeiro nada pensou, nulo, sem ensejo de ser e de tempo, nem vergonha, nem ciúme, condenado, mocho, empurrado, pois. Mira mesma mandou ir-se, com fechado cochicho, salvava-o”. (ROSA, 1967, p. 50).

Possíveis indagações: é o personagem que narra este trecho pela oralidade (“a quem queira ouvir”)? Ou essa passagem é mostrada a partir do que se lê “nos livros”? Parece que é uma confluência das duas coisas, na qual a voz de Joãoquerque vem misturada com aquela de quem a registrou por escrito, franca abertura para possíveis alterações do que foi dito (e pensado) pelo personagem. Acréscimos, decréscimos e substituições inventivas e outros mecanismos dessa ordem são muito comuns nas narrativas orais, que atravessam as gerações, mas também são encontradiços no contexto escrito. Exalta-se, então, essa espécie de

¹¹ Na primeira edição de *Tutameia* (1967), que é a utilizada aqui, o conto coube em quatro páginas.

oxímoro, que é o real inventado ou o exato aumentado: são narrados “portintim” os detalhes do que ocorreu, mas com o “retintim” de um triplo aditamento (novamente o 3): “e três tantos”. Aqui, há uma alteração de uma conhecida expressão: em contexto rosiano, quem conta um conto aumenta três pontos. Próximo ao final do relato, a fonte é devolvida, em sua totalidade (segundo o narrador), ao anonimato coletivo. Seria isso mesmo? Lê-se: “O resto, em parte, é contado pelos outros”. A contradição abrillanta a frase: todo o restante da narrativa (“o resto”) é apresentado na sua não inteireza (“em parte”), o que remete para o título do livro no qual o conto se encontra: tutameia (toda e meia). Mas se há uma parcela faltante no narrar, quem ficaria responsável por supri-la? É possível que seja o próprio narrador; este tenta convencer os leitores de que não é um “eu como testemunha”¹² (FRIEDMAN, 2002, p 175), ou seja, não se inclui nos “outros” do povoado que acompanharam de perto os acontecimentos, pois em momento nenhum usa o pronome “nós” (um “eu” somado aos outros “eus”) para mostrá-los, mas se ampara, como se viu, no impessoal e coletivo “conta-se”. Se é acertada a noção de que ele não é um “eu-testemunha”, pois não está materializado no conto como personagem, é impossível não perceber que seguiu de muito perto seus eventos. Sua presença no desenrolar de tudo, então, parece estar vinculada à imaterialidade da onisciência. Se, no início, o narrador se mostra tão avesso a ela com seu “conta-se”, tentando indicar que desconhece a intimidade da história, à medida que esta avança, devassa os espaços físicos, mentais e sentimentais dos elementos que a constituem. Um exemplo disso é o seu

¹² A expressão “eu como testemunha” vem de Norman Friedman, usada (ele também se serve da variação “eu-testemunha”) em seu ensaio “O ponto de vista na ficção” para identificar o narrador que tem sua participação na narrativa também como personagem: “O narrador-testemunha é um personagem em seu pleno direito dentro da história, mais ou menos envolvido familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa”. (FRIEDMAN, 2002, p. 175-176)

infiltrar na cozinha, onde estão Joãoquerque e Mira, já que passa a exibir os pensamentos e as ações dos dois, com riqueza de detalhes: “Mira deixando cair a escumadeira trouxe ante rosto as mãos, por ímpeto de ato, pois já as retorcia e apertava-as contra os seios; [...]. Joãoquerque encostou o peito à barriga, no brusco do fato, mesmo seu nariz se crispou meticoloso” (ROSA, 1967, p. 49). Assim, é possível, pelo foco narrativo tão afeito à pluralidade de “Estória nº 3”, sentir a presença de uma certa polifonia; as vozes envolvidas na história parecem ser: a da coletividade inscrita no “conta-se” e nos “outros”, indicados, respectivamente, ao início e ao cabo do conto; a de Joãoquerque (fundindo os registros oral e escrito); a do narrador, responsável por perscrutar as consciências dos personagens e apresentar detalhes que escapam aos ângulos dos que vivenciaram a história.

Uma coletividade partícipe do narrar de uma história de amor (condecorada com casamento), a confluência de oralidade e escrita, o avultar do número três, a presença de um machado em uma cena violenta, uma bela noite sendo testemunha de pensamentos e movimentos inesperados dos personagens, tudo isso está presente também no conto “A noite de São João”, de Gógol, do livro *Noites na granja perto de Dikanka*. A narração se inicia voltando seus olhos para si mesma:

Fomá tinha uma estranha particularidade: detestava contar duas vezes a mesma história. Às vezes, quando convenciam a recontar algum conto, acrescentava sempre alguma coisa nova ou, então, alterava tudo de tal forma que a história ficava irreconhecível”. (GÓGOL, 2004, p. 59).

Como em “Estória nº 3”, acréscimos e outros tipos de alterações em uma versão anterior da narrativa marcam o conto “Noite de São João”, de Gógol, já que o salmista Fomá Grigórievitch se prepara para apresentar algo que já contou outras vezes e, como ele mesmo diz (vide citação acima), quando isso ocorre, põe-se a aumentar ou desconfigurar o que foi outrora

narrado. O relato é uma herança oral de seu avô, ofertada quando Fomá ainda era criança. Nós, leitores do conto gogoliano, vamos conhecê-la por intermédio de Pankó, o abelheiro, como ele mesmo se denomina, fazendo questão de indicar que não está desvinculado do horizonte rural e popular. Este está prestes a apresentar uma versão escrita da história de Fomá e de seu avô; o histórico dessa passagem do conto da oralidade para a escrita é apresentada por Pankó:

Uma vez, um desses senhores – que nós, gente simples, nem sabemos como chamar: escritores, ou antes, a mesma coisa que os açambarcadores das nossas feiras... que apanham, abicham, arranjam, roubam isto e aquilo e, depois, editam todos os meses ou todas as semanas uns livrinhos que não são mais grossos do que uma cartilha –, portanto um desses senhores arrancou esta história que aqui vai a Fomá Grigórevitch, que logo se esqueceu disso por completo. (GÓGOL, 2004, p. 59)

Inicialmente quem estava disposto a ler a história é o próprio Fomá, mas, como seus óculos estavam extraviados, Pankó se incumbe da tarefa, fazendo, antes, a seguinte observação: “Então como sou mais ou menos alfabetizado e não uso óculos pus-me a ler”. (GÓGOL, 2004, p. 59). Assim, está formada uma rede de narradores: avô de Fomá, Fomá e Pankó. A fonte mais antiga (que é a voz do avô de Fomá) é somada às referências posteriores da narração (Fomá e Pankó, que fazem entrecuzar, como em “Estória nº 3”, a oralidade e a escrita). Essa cadeia narrativa começa, então, a movimentar uma história que atravessou tempos e gerações e está ali em sua versão escrita. Pankó inicia a leitura, mas não avança muito, pois é interrompido por Fomá que não reconhece aquele registro escrito da história (ele legitima apenas as suas alterações). Resolve, então, de viva voz recontá-la aos que ali estão. Todos começam a conhecer uma fatia da vida de Petró, um garoto pobre, que se apaixona por Pidorka, filha de seu patrão, Korj. Logo que este descobre o namoro dos dois, expulsa o rapaz de suas terras, pois deseja que a moça se case com alguém de posses. Petró,

arrasado, vai a uma taverna para tentar afogar na vodka sua recente e latejante dor; lá, é abordado por Bassavriuk, o diabo disfarçado de gente. Este propõe ao jovem um enriquecimento futuro, colocando na mesa um saco de moedas de ouro. A condição para aquisição da fortuna era a realização de “um trabalhinho” (GÓGOL, 2004, p. 67), o qual só será identificado no dia seguinte (dia de São João) à meia-noite no Barranco dos Ursos. “Mão na mão. Acordo” (GÓGOL, 2004, p. 67) e, assim, na hora e no local marcados, dá-se o encontro, que vai desembocar numa sessão sangrenta: seguindo a instrução do diabo, Petró se dirige a um campo com três moitas e lá colhe uma flor repentinamente nascida. Surge um cão preto, que se transforma em gato e este por sua vez se torna uma bruxa, que tira a flor de suas mãos. Depois de “benzido” pela mulher, o vegetal é devolvido a Petró e, em seguida, é jogado, a pedido da bruxa. A flor ao invés de cair começa a subir, paira no ar, parecendo uma “bolinha de fogo” (GÓGOL, 2004, p. 69), e só aí desce lentamente como uma “estrelinha” (GÓGOL, 2004, p. 70). Então, incitado pelo demônio, Petró decepa a cabeça de um menino de 6 anos, que é o irmão de Pidorka. Aquele era o “trabalhinho”: derramar sangue inocente e ofertá-lo ao diabo. O rapaz volta para casa, dorme profundamente e só acorda três dias depois sem se lembrar de nada do que ocorreu. O casamento dos dois jovens acontece, mas Petró fica extremamente macambúzio (engolfado por profundo silêncio, só interrompido por repentinos e ruidosos ataques de fúria) por não se lembrar de nada do que lhe ocorreu na noite de São João. Sua esposa para tirá-lo dessa situação chama uma bruxa; Petró a reconhece (é a mesma daquela horrível noite):

De repente começou todo a tremer, como se estivesse no cadafalso; eriçou-se-lhe o cabelo... e desatou numas gargalhadas tais que o medo tomou conta do coração de Pidorka. “Lembrei-me, lembrei-me!” - gritava Petró, possuído de uma alegria terrível e, erguendo o machado,

brandiu-o com toda a força contra a velha. O machado cravou-se na porta de carvalho, a três polegadas da bruxa". (GÓGOL, 2004, p. 76).

A bruxa desaparece e surge o fantasma de Ivass, que se cobre "de sangue dos pés da cabeça", iluminando "a casa toda com uma luz vermelha" (GÓGOL, 2004, p. 76). Pidorka sai da casa aterrorizada e, depois, quando tenta entrar nela, não consegue, pois a porta está travada. Esta é arrombada pelos vizinhos, que juntamente com Pidorka, veem no lugar de Petró um punhado de cinzas no chão. A viúva, diante desses acontecimentos, decide ir para um convento e o povoado prossegue em seu cotidiano, volta e meia sequestrado de sua normalidade pelos cílicos e perturbadores aparições do diabo.

"A noite de São João" é uma história não só de amor, mas também de pacto demoníaco. Ao menos três signos ligados à conjunção diabólica estão presentes no texto: o encontro à meia-noite, o oferecimento de sangue inocente ao diabo e o número três perseguindo o pactário. Recordemos: nesse horário fatídico o encontro com o demônio leva Petró a um campo com três moitas, no qual o menino Ivass, de 6 anos, é imolado; o pactário dorme profundamente, acordando só três dias depois, e, quando se depara com a bruxa participante do ritual, arremessa em sua direção um machado, que fica cravado na madeira a 3 polegadas dela. Marcus Mazzari, ao estudar *Grande sertão: veredas*, observa que esse numeral é reiterado no romance rosiano, retomando a configuração da "tradição fáustica", marcada na literatura ocidental por obras como *Historia von D. Johann Fausten* (1587), de autor anônimo, a *Tragical history*, de Christopher Marlowe, *El mágico prodigioso*, de Calderón de la Barca, *Fausto*, de Goethe, e *Doutor Fausto*, de Thomas Mann. (MAZZARI, 2010, p. 220). Sobre o dígito fatídico, o crítico observa:

O número "três", associado ao diabo, já aparecera na menção inicial ao Aristides da Vereda-da-Vaca-Mansa, que ao passar em três certos

lugares ouve a vozinha do capiroto: “Eu já vou! Eu já vou!...”. Três vezes Fausto precisa invocar Mefistophiles no livro anônimo de 1857 e na tragédia de Marlowe, ao passo que no drama de Goethe o próprio Mefistófeles diz ao doutor na cena do pacto: “É mister três vezes repetilo”. Quanto ao “Fausto sertanejo” de Guimarães Rosa, se as duas primeiras tentativas de invocar o Diabo se frustram, a terceira irá vingar e essa se abre com as palavras: “Eu caminhei para as Veredas-Mortas”. (MAZZARI, 2010, p. 225).

O três está presente, como se viu, n’’A noite de São João’’, nos escritos de “tradição fáustica”, no *Grande sertão: veredas* e na “Estória n 3”. No caso desta última narrativa, ele, inclusive, já se coloca no título e se intromete no corpo do escrito: a história, que é contada de modo aumentado “três tantos”, possui seu foco na tríade Joãoquerque, Mira (estes dois viviam um triângulo amoroso, antes de a moça tornar-se viúva) e Ipanemão; no desenlace da narrativa, Ipanemão também forma uma tríade com dois de seus homens em frente da casa de Mira, quando é morto por Joãoquerque.

É preciso dizer que o número 3 carrega consigo uma ambiguidade: tanto pode se ligar ao diabólico quanto ao divino, lembremos do “Pai, Filho e Espírito Santo”, bem como de Brahman, Vishnu e Krishna, por exemplo, que inserem o numeral numa atmosfera do sagrado luminoso. A ambiguidade, trazida inclusive pela presença desse signo, está entranhada nos personagens de “A noite de São João” e “Estória n 3”, pois Petró guarda em si a pacificidade e o caráter assassino, revelados, respectivamente, no início e no fim do conto. Sua honestidade e seu amor também são perceptíveis no começo da história, mas passam, na sequência, a se contrapor à sua falta de escrúpulos e à sua desumanidade, quando se presta, para tornar-se rico, a qualquer preço (e poder se casar com a amada), a matar alguém. Bondade e maldade, bem como o divino e infernal estão dentro do mesmo personagem, o que ocorre também com Joãoquerque, o qual se dista de Ipanemão ao longo de quase todo o conto.

rosiano, exceto em suas passagens derradeiras, quando parece incorporar todas as características do outro, o matador facínora. Notemos as configurações diabólicas atribuídas a Ipanemão até então: “cão, seguro em enredo de maldade da cobra grande”, “rompedor de harmonia, demoniático”, “cruel como brasa mandada” e “sanguinaz”. Joãoquerque é apresentado como alguém com caráter pacífico e aberto ao medo, mas, como se viu, depois da queda ocorrida em sua fuga, “desvira” o encadeamento da história e, intrépido, persegue Ipanemão, como se procurasse a si mesmo: “Remedava de ele próprio se ser então o Ipanemão, profundo. [...]. O medo depressa se gastava?”. Na cena fatal, é o Ipanemão que se torna o “avergado homenzarrinho”, pois está “acocorado” diante de um outro Joãoquerque, o qual parece assumir o “tamanho do mundo”. Até o que está próximo de Ipanemão se contamina com os diminutivos: ele está “à beira do **foguinho**” (o grifo é meu). Como antes fizera Joãoquerque, Ipanemão “foge”, deixando o outro para trás, dando-lhe as costas: “Ipanemão pendeu o rosto, desditado, os instantes hesitosos; aí foi revirando, rodou-se, mesmo agachado, de moventes cócoras – pondo-se inteiro de costas para o outro, do qual a esquivar olhar e presença” (ROSA, 1967, p. 52). Joãoquerque, então, torna-se o “matador” e Ipanemão, mesmo que ironicamente, o pacífico: “Ipanemão, enfim, em paz”.

Configura-se o duplo em “Estória nº 3”: “[Joãoquerque] Remedava de ele próprio se ser então o Ipanemão, profundo”. Esse tema já aparecia na obra anterior do autor, *Primeiras estórias*, especificamente em “O espelho”. Ana Paula Pacheco analisa os vários duplos do narrador-personagem deste conto, o qual, com semblante de monstro, vê sua imagem especular apresentar-se, ao final desse texto, como um “rostinho-

de-menos-que-menino”; seriam duas faces da mesma fisionomia infernal-subelema¹³. (PACHECO, 2006, p. 243).

O duplo se configura em dois autores russos, como indica Pacheco (2006, p. 244): Gógol (“O retrato”) e Dostoiévski (*Os demônios* e *O duplo*). É possível lembrar também do conto gogoliano “O nariz”, que foi uma das inspirações do romance dostoievskiano *O duplo*. Esta obra e, principalmente, *Crime e castigo* têm algumas coincidências com a “Estória nº 3”. Miremos e vejamos:

Duplos e machados cruzados: Rosa e Dostoiévski

Um espelho, bem no início de *O duplo*, de Dostoiévski, sinaliza o caráter dúplice do protagonista, o que vai se evidenciar ao longo do romance:

Depois de pular da cama, correu imediatamente para um pequeno espelho redondo que estava em cima da cômoda. Embora sua figura morrinhenta, acanhada e bastante calva fosse exatamente daquele tipo insignificante que à primeira vista não chamaria a atenção exclusiva de ninguém, seu dono parecia gozar de plena satisfação com o que acabara de ver. (DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 10).

Claudia Maria de Vanconcellos lê essa “cena” assim: “A história abre-se pode-se dizer com dois Golyákins, um para os outros, insignificante, outro para si, autosuficiente”. (VASCONCELOS, 2017, p. 24). Páginas adiante acompanhamos os movimentos dos, teoricamente, opostos Golyádkin 1 e Golyádkin 2, que apesar de serem confundidos pelos outros personagens por sua semelhança física, distanciam-se

¹³ O duplo infernal-subelema revela-se também em “Estória nº 3”; isso se dá tanto na caracterização dos personagens, quanto na inclusão, ao longo do escrito, de três expressões ligadas a esses horizontes que de polares passam a ser complementares: “Pai do céu”, “Diabo-do-inferno” e “Diabo-do-céu”.

bastante em suas características anímicas, ao menos essa é a visão do Golyadkin original, que afirma: “Pois bem, ele será um patife, e eu honesto [...]; este é honesto, virtuoso, dócil, muito confiável no trabalho e merece ser promovido; vejam só!” (DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 131). Com o aprofundar da história, o Golyádkin 1 apresenta características do seu antípoda, como ocorre em “Estória nº 3”. Vasconcelos (2017) observa que há uma “inconciliabilidade entre o programa ético propagandeado por Golyádkin e suas atitudes e anseios”, já que, por exemplo, “apesar de declarar-se contra intrigas, e dizer abominar a calúnia, inocula, na conversa com o médico, o veneno da maledicência em relação a Vladímir Semeónovictch (sobrinho de Andriêi Filíppovich, o chefe da repartição), jovem que foi promovido ao cargo que almeja, e cancela, por isso, sua declarada satisfação de ser pequeno”. (VASCONCELOS, 2017, p. 24-25).

Em “Estória nº 3” o tema do duplo inclui, também, o par pequeno-grande e isso fica sugerido nas caracterizações de Joãoquerque e Ipanemão ligadas às suas proporções. O primeiro é colocado como um “avergado homenzarrinho”, enquanto o segundo, com o aumentativo já no nome, “era do tamanho do mundo”. Isso se inverte ao final. Ocorre algo parecido em *Crime e castigo*, mas colocado numa abstração maior. Os primeiramente ínfimos Joãoquerque e Raskolnikov repentinamente se avultam gigantescos quando eliminam a machadadas, respectivamente, Ipanemão, o qual “mandava no arraial inteiro”, e a poderosa Lisavieta, que construiu um império de exploração sobre estudantes pobres, como o protagonista do romance russo (por intermédio da agiotagem e da compra de objetos valiosos, inclusive no sentido afetivo, por preços irrisórios).

Crime e castigo, bem como *Os irmãos Karamázov* e *O idiota* estavam na lista de Rosa “dos maiores romances existentes”, como escreve em seu ensaio “Liquidificador”, que não chegou a ser publicado. Este se encontra

no arquivo rosiano do IEB-USP sem a indicação do ano de sua redação. Provavelmente teria sido escrito na década de 1950 e antes da publicação dos dois livros do autor editados nesse período, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, ambos de 1956. Sobre este último, Rosa fez um comentário a Günter Lorenz, que é muito importante para a discussão aqui estabelecida: “Riobaldo é algo assim como Raskolnikov” (ROSA, apud: LORENZ, 1991, p. 96). Pode-se dizer também que Joãoquerque é “algo assim como Raskolnikov”, por isso aqui a análise do diálogo entre Rosa e o Dostoiévski de *Crime e castigo* será mais intensificada. Antes, vasculhemos um pouco mais os documentos de Rosa, em que esse autor russo é mencionado. “Volto para as provas do *Sagarana* e do *Corpo de baile*, das quais estive afastado estes dois dias, cuidando, com prazer, da sua fauna dostoiéwskica”. Com estas palavras, Rosa finaliza uma correspondência, do dia 19 de setembro de 1955, direcionada a um destinatário indicado apenas com o nome de Daniel¹⁴. A “fauna dostoiéwskica” era composta por nomes de personagens e lugares, extraídos dos romances *Os irmãos Karamázov* e *O adolescente*, formando uma lista criada, em parceria, pelo remetente e pelo destinatário da missiva, a qual, ao que tudo indica, poderia ser usada como fonte de inspiração para o escritor brasileiro denominar elementos de suas narrativas em elaboração à época. Rosa, na mesma carta, afirmava que possuía traduções francesas de *O adolescente* e *Os irmãos Karamázov* e deste último também tinha um volume no original, em russo.

De todos os romances citados por Rosa (na entrevista, no ensaio e na carta), sem dúvida é *Crime e Castigo* que parece ter deixado mais marcas em “Estória nº 3”, inclusive porque os assassinatos cometidos nessas

¹⁴ A cópia dessa carta se encontra nos arquivos rosianos do IEB-USP.

histórias se dão com um coincidente objeto: o machado. Este instrumento de trabalho repentinamente transmutado em arma mortífera já havia aparecido, antes dos textos de Dostoiévski e Rosa, em duas célebres narrativas da primeira metade do século XIX. Com ele, o protagonista de “O gato preto”, de Edgar Allan Poe, ceifa uma vida no seu ambiente doméstico, a da esposa, crime que no desfecho da história é delatado pelo seu gato. Em *Tarás Bulba*, de Gógol, o machado igualmente se intromete, sanguinariamente, no seio familiar, neste caso, separando pai e filho: nas mãos dos polacos, o utensílio é usado para decapitar o cossaco Óstap, rebento do protagonista da história. Os inimigos de Tarás também golpeiam sua cabeça, com o lado não cortante do machado, para fazer com que desmaie e pare de gritar frases de incentivo aos cossacos para continuarem a lutar. Ele, mesmo amarrado a uma árvore, prestes a ser queimado vivo, só tem sua resistente voz silenciada deste modo. Posteriormente, desperto, não se intimida com o fogo, que não incinera sua coragem nem sua lealdade à causa cossaca. Até o fim, o herói deste épico não vacila, morrendo convicto de seus valores, sem ter nenhum arrependimento de suas ações guerreiras.

Poe é o “pai” da narrativa policial (principalmente por ter criado “Os crimes da Rua Morgue”) e Gógol (por causa mormente de seu “O capote”) é o “progenitor” da tradição literária russa que evidenciou o “pequeno homem”, como foi dito. Dostoiévski, leitor de Poe e Gógol, na segunda metade do século XIX, cria um romance que dialoga com as poéticas de seus dois “ancestrais”, pois, em seu *Crime e castigo*, igualmente o machado instrumentaliza o assassinato em ambientações de personagens pequenos na sociedade. Mas o romance dostoievskiano, em outros aspectos, imprime suas diferenças ante às tradições literárias mencionadas: inverte a estrutura da convenção detivesca iniciada por Poe, apresentando a seus leitores o

assassino da história logo nas suas primeiras páginas, e não nas derradeiras. Também se distingue de *Tarás Bulba*, pois nega o épico, ao menos no seu modelo de herói, pois o protagonista de Dostoiévski é desconcertado muitas vezes por ondas aterradoras do medo e da insegurança, vendo-se não raro em intensas dúvidas e crises de várias ordens. Raskolnikov, cujo próprio nome indica cisão (raskol, em russo *раскол*, significa cisma), é personagem tenso e rodeado de limites, remetendo ao perfil do que Lukácks, em *A teoria do romance*, chama de “indivíduo problemático. (LUKÁCKS 2007, p. 99).

Rosa era leitor de Poe, Gógol e Dostoiévski. Este último parece marcar presença em “Estória nº 3” por intermédio de diálogo intertextual. Na narrativa rosiana, salvo engano, é possível ouvir a voz do autor de *Crime e castigo*, além daquelas vozes dos boiadeiros contadores de histórias, buscados pelo escritor no sertão mineiro, num matrimônio especial de escrita e oralidade. Também o autor de *Crime e castigo* deixou várias vozes se manifestarem em seu livro, inclusive misturando elementos orais e escritos. Leonid Grossman indica que Dostoiévski fez carrear artisticamente ali conteúdos provindos de periódicos lidos por este escritor: “O argumento do romance tem suas raízes na crônica forense. Na primavera de 1865, os jornais estavam repletos de relatos sobre Guerássim Tchistov, filho de comerciante, e que matara a machado duas mulheres e roubara objetos e dinheiro, [...]. (GROSSMAN, 1967, p. 70-71).

O romance interessou Mikhail Bakhtin (2013) exatamente por sua constituição polifônica: Raskolnikov mata a usurária sem ter culpa, influenciado pelo discurso de Napoleão, no qual os seres extraordinários (aqueles que têm profundo senso de coletividade) podem fazer tudo, inclusive matar os ordinários (os ensimesmados imersos em sua mesquinhez). No entanto, depois de ouvir a fala de Sonia, baseada em texto

bíblico, indicando que para todo o crime deve haver um castigo, o protagonista do romance passa a oscilar na decisão de se entregar ou não à polícia. A personagem feminina ainda sugere que Raskolnikov vá à praça pública e grite que foi o autor do assassinato. Essas sugestões fazem com que muitas vezes o estudante se surpreenda em vários embates íntimos, contribuindo para isso a sua sensação de ser perseguido por fantasmas que o acusam. A fantasmagoria, diga-se de passagem, é uma marca de muitos textos que têm como pano de fundo São Petersburgo (BERMAN, 2013), cidade construída sobre cadáveres de trabalhadores (soterrados pelo terreno pantanoso) e morada dos falecidos tragados pela água das enchentes ou pelo fogo dos incêndios.

Parece que esse conteúdo de imagens e entrechos foi assimilado por Rosa e inserido com as devidas alterações no contexto do sertão mineiro, que é pano de fundo para a história de Jenzirico, protagonista de um outro conto de *Tutameia*: “Droenha”. Depois de ter atirado em um homem, ele foge para a Serra. Lá, como o protagonista do romance russo, é perseguido por fantasmas: “Inda então andou mais. Deu com miriqüilho de vala, ajoelhou-se, bebia água e sol. Mas – no relancear viu! Desregulado enxergara, a sombra, assomo de espetro?” (ROSA, 1967, p. 42). Jenzirico repensa o sentido de matar: “Teria disposição de repetir morte? Matar era a burra ação, tão repentina e incerta, que fixe quase não se crê nem se vê, semelha confuso ato de espetáculo, procedido longe, por postiças mãos. Bateu-lhe o arrepio, doentemente, a sede, o sol; acabara a cachaça”. (ROSA, 1967, p 43). Assassinar, nesse conto rosiano, tem o mesmo sentido daquele que aparece em *Crime e castigo*: é a ação *repentina e incerta*. Raskolnikov inesperadamente mata e o que lhe parecia ter sentido (ele estaria eliminando uma pessoa que prejudica outras) passa a ser algo incerto (ele não tem mais segurança sobre a justiça do ato, depois de ouvir as palavras

de Sonia). O personagem de Rosa brada no meio do sertão a confissão de seu crime: “Tão então. – Matei, sim... – gritou, padecidamente, confessava: ter atirado no perverso Zèvasco, que na rua escura o agredira, sem eis nem pois; e fugido, imediato, mais de nada se certificando...” (ROSA, 1967, p. 44). A diferença entre os dois textos é que, ao final, descobre-se que Zèvasco não foi morto por Jenzirico, ele sobreviveu. No caso do escrito de Dostoiévski, o homicídio consolidou-se.

Talvez o conto “Droenha” esteja mais próximo de *Crime e castigo* do que “Estória n° 3”, por causa das configurações psicológicas dos personagens, que são mais complexas. Mas isso é assunto para outro ensaio. Voltando à narrativa “Estória n° 3”, conscientizo-me que se trata de texto infinito para análises e interpretações, o que se acirra se comparado com escritos gogolianos e dostoievskianos. Por isso, “encerro” ensaisticamente (evidenciando o caráter aberto do gênero ensaio, conforme a indicação de Adorno), colocando aqui um ponto final material que evoca reticências imateriais.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 15-45.
- ARÊAS, Vilma. Tolstói e Guimarães Rosa: anotações. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (organizadoras). *Outras margens – estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 299-316.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5^a. edição revista, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. Rabelais e Gógol (arte do discurso e cultura cômica popular). *Questões de literatura e estética*. 5^a ed., São Paulo: Hucitec & Annablume, 2002, p. 429-439.

- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* / Marshall Berman; tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti; consultor desta edição Francisco Foot Hardman. 5^a. reimpressão. São Paulo: Companhia de bolso, 2013.
- BEZERRA, Paulo. O “pequeno homem” na literatura russa. *Russia beyond*. 10/1/2014. Disponível em https://br.rbth.com/articles/2011/03/25/o_pequeno_homem_na_literatura_russa_12184 Consultado em 10/2/2022.
- CHKLÓVSKI Viktor. Arte como procedimento. Tradução de David G. Molina. (2019). *Rus.* (São Paulo), 10 (14), 153-176.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. *O duplo*. Tradução de Paulo Bezerra. 2^a edição. São Paulo: Editora 34, 2018.
- EISENSTEIN, Sergei. Sobre “O capote” de Gógol. Tradução de Paulo Peres. *Revista USP*, junho, julho e agosto de 1989, p. 71-84.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, nº 53
- GÓGOL, Nikolai. *Noites na granja ao pé de Dikanka*. Tradução do russo: Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- GÓGOL, Nikolai. *O capote e outras histórias*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. 3^a edição, 4^a reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2021.
- GÓGOL, Nikolai. *Tarás Bulba*. Tradução, posfácio e notas de Nivaldo dos Santos. 3^a edição, 1^a reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2022.
- GOMES, Eugênio. Machado de Assis e Gógol. In: *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- GOMIDE, Bruno Barreto. *Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936)*. São Paulo: Edusp, 2011.
- _____. *Dostoiévski na Rua do Ouvidor: a literatura russa no Estado Novo*. São Paulo: Edusp, 2018.
- GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Tradução de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- GUERRA, Filipe. Introdução. In: GÓGOL, Nikolai. *Noites na granja ao pé de Dikanka*. Tradução do russo: Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, p. 7-9.
- LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 62-97.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 1^a edição, 3^a reimpressão. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2007.
- MAZZARI, Marcus. Grande sertão: veredas e tradição fáustica. In: 152 | GUIMARÃES ROSA E OUTRAS PROSAS : NA SALA DE AULA II

- PASSOS, Cleusa Rios; ROSENBAUM, Yudith; VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Infinitamente Rosa: 60 anos de Corpo de baile e Grande sertão: veredas*. São Paulo: Humanitas, 2018, p. 217-236.
- NIZHNY, Vladimir. *Mise-en-shot. Lessons with Eisenstein*. Translated and edited by Ivor Montau and Jay Leyda. New York: Hill and Wang, 1969, p. 93-139.
- PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.
- PAZ, Octavio. *A imagem. Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite; organização e revisão de Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PÚCHKIN, Aleksandr. *A dama de espadas: prosa e poemas*. Tradução de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. 2^a. edição. São Paulo: Editora 34, 2006.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 22^a edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- SANTA-CRUZ, Maria de. Zíngaros e outros boêmios no conto de J. G. Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (organizadoras). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 191-211.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- SIMÕES, Irene. Guimarães Rosa: as paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- TARKÓVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TCHÉKHOV, Anton. *Sem trama e sem final (99 conselhos de escrita)*. Tradução do italiano e do russo de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins, 2007.
- TOLEDO, Raquel. “É que o senhor é o meu próprio nariz!”: o universo gogoliano em uma de suas novelas mais importantes”. In: GÓGOL, Nikolai. *O nariz*. Tradução de Lucas Simone; ilustrações de Nicholas Steinmetz. Rio de Janeiro: Autofágica, 2021, p. 119-137.
- TOLSTÓI, Lev. *Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- VALENTE, Luiz Fernando. Variações sobre o herói quenótico: Ivan Ilitch e Augusto Matraga. *Mundivivências: leituras comparativas de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011, p. 97-108.
- VASCONCELOS, Cláudia Maria de. *Samuel Beckett e seus duplos: espelhos, abismos e outras vertigens*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

Julio Augusto Xavier Galharte é mestre e doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas sobre João Guimarães Rosa. Atualmente é professor contratado no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Atuou como professor na Universidade Estadual Paulista, campus de Araraquara, bem como na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul e na Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. Organizou, com Danglei de Castro Pereira, o livro *Baú de Barro(s)* - ensaios sobre a poética de Manoel de Barros (Pontes, 2019); publicou, entre outros ensaios, "Na trilha da despalavra: silêncios em obras de Clarice Lispector e Samuel Beckett", capítulo do livro *Leitores e leituras de Clarice Lispector*, organizado pela professora Regina Lúcia Pontieri (Hedra, 2004).

Contato: xgalharj@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1862-0702>

MACHADO DE ASSIS E MESTRES RUSSOS

A DANÇA CONTRA O TRABALHO SEM TRÉGUAS: IDEOLOGIA E PRÁTICA SOCIAL EM “TERPSÍCORE”, DE MACHADO DE ASSIS

<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p155-164>

RESUMO

O artigo apresenta uma análise interpretativa do conto “Terpsícore”, de Machado de Assis, e busca detalhar o processo de leitura crítica, com atenção concentrada na configuração textual dos significados.

ABSTRACT

This paper presents an analytical interpretation of Machado de Assis's short story “Terpsícore”, and aims to specify the process of critical reading, with thorough attention to the textual configuration of meanings.

PALAVRAS-CHAVE:

Machado de Assis; “Terpsícore”; pobreza; comportamento social.

KEYWORDS

Machado de Assis; “Terpsícore”; poverty; social behavior.

Edu Teruki Otsuka

Tendo aparecido em 1886, na *Gazeta de Notícias*, “Terpsícore” não foi recolhido por Machado de Assis em seus livros de contos, embora não seja inferior a outros que, escritos na mesma época ou um pouco antes, compuseram o volume *Várias histórias* (1896). Quis o destino que o conto só voltasse a encontrar o público leitor mais de um século depois, circunstância que talvez tenha contribuído para lhe realçar a atualidade; republicado nos anos 1990, “Terpsícore” revelou alcance e profundidade que parecem ultrapassar o contexto imediato em que foi escrito.¹

1 “Terpsícore” apareceu no Suplemento Literário da *Gazeta de Notícias*, em 25 de março de 1886. Embora sua existência não fosse ignorada pelos especialistas (cf. SOUSA, 1955, p. 581), o conto só foi redescoberto em 1991, sendo divulgado no jornal *O Globo*, em 02 de junho de 1991; depois, foi

“Terpsícore” narra a história de Porfírio e Glória, que, sem meios para pagar a dívida do aluguel da casa onde moram, se veem ameaçados de despejo. Na falta de perspectivas de obter a quantia necessária para sair do aperto, Porfírio joga sua sorte na loteria e, favorecido pela fortuna, vê um de seus bilhetes ser premiado. O dinheiro recebido livra o casal dos aborrecimentos imediatos e cria um dilema sobre o destino que se dará ao valor restante depois de saldadas as dívidas. Glória sugere que poupe o dinheiro na Caixa Econômica, mas, instada pelo marido, cede ao desejo de Porfírio de dar um pagode. O baile ganha proporções desmedidas e, no final do conto, o dinheiro é consumido na festança.

Nessa breve sequência de acontecimentos cotidianos que o conto narra, está implicada também uma esmerada análise dos comportamentos das personagens. Para apreciá-la adequadamente, será preciso observar não apenas o conjunto dos fatos objetivos que compõem a história, mas também as normas estabelecidas, os desejos almejados e as possibilidades práticas reais que balizam a movimentação das personagens na dinâmica social. Como se verá, a narrativa, ao acompanhar as ocorrências e os pontos de vista da camada popular, sem emitir julgamentos diretos, relativiza e coloca em perspectiva os padrões dominantes de conduta, que pressupõem condições históricas e sociais específicas.

Desde logo, chama a atenção do leitor a procedência social das personagens, pois “Terpsícore” é um dos poucos contos realistas de Machado em que se encontram, no centro da trama, a vida de trabalhadores pobres e seus percalços – outros contos em que isso ocorre são, notadamente, “Noite de almirante” (de *Histórias sem data*, 1884) e “Pai contra mãe” (de *Relíquias de casa velha*, 1906). Junto a isso, também se destaca a técnica do narrador, que, evitando intromissões e comentários ostensivos, se limita à apresentação neutra dos acontecimentos, por meio do uso da cena e do discurso indireto livre.² Já aqui, na combinação de assunto e tratamento técnico, se apreende a tonalidade predominante na voz narrativa, marcada por certa neutralidade que, longe de denotar indiferença, sugere antes um olhar compreensivo do narrador em relação aos comportamentos das personagens que acompanha.

O conto se abre com Glória e Porfírio despertando ao amanhecer. A cena, cujo enfoque inicialmente se cola à perspectiva de Glória, apresenta a preocupação que perturba o casal, o desalento de Porfírio, que se

publicado em forma de livro pela editora Boitempo, em 1996, com prefácio de Davi Arrigucci Jr. Para uma listagem cronológica dos contos de Machado, ver o útil levantamento de Mauro Rosso (2008).

2 O essencial da composição e do sentido de “Terpsícore” foi indicado na análise feita por Davi Arrigucci Jr. (1999), cuja leitura se recomenda.

encontra sentado na cama, “com a cabeça entre os joelhos” (p.335)³, e as tentativas de Glória de dar ânimo ao marido. O problema que os aflige diz respeito aos seis meses de aluguel atrasado e à ameaça do senhorio de despejá-los. Junto a outras despesas (“Conta em toda parte! é a venda! é a padaria! é o diabo que os carregue.”, p.336), a dívida caracteriza a situação das personagens que vivem em relativa pobreza, a qual é também indicada no desjejum sumário, limitado a café e pão. Mais precisamente, a cena de abertura do conto apresenta uma aflição cotidiana de personagens cuja vida, orientada ao trabalho, é marcada por atribulações devidas à remuneração insuficiente para o sustento. Ao longo do conto, serão várias menções ao trabalho como atividade que molda a existência, mas não assegura uma vida digna ou qualquer tipo de alegria. Porfírio é um marceneiro que se submete ao trabalho diário numa loja, parecendo acreditar que a essa dedicação deve corresponder uma recompensa que suprisse as carências. Mas, como veremos, o desenvolvimento do enredo põe em atrito o ideário implicado nessa visão do trabalho e as possibilidades práticas reais que se apresentam na sociedade.⁴

Suspendendo a cena inicial, a narração conta, em retrospecto, como Porfírio havia se enamorado de Glória, quando, ao passar ao acaso pela rua da Imperatriz, a viu dançando, através de uma janela aberta. Encantado com a graça e a sensualidade da mulher (“mistura de cisne e cabrita”, p.336), Porfírio apaixona-se por Glória e decide conquistá-la e casar-se com ela. Após iniciar o namoro, ele toma aulas de dança, passando a dominar diversos estilos e, ao dançar pela primeira vez com a noiva, provoca a inveja dos mais hábeis e a satisfação da futura esposa (“Glória derretia-se de contentamento”, p.337).

No conto, a dança se vincula diretamente ao relacionamento amoroso do casal, e o deleite na dança que Glória e Porfírio compartilham está indicado na alusão mitológica do título do conto. Como se sabe, das nove musas da mitologia grega que inspiravam a literatura, as artes e as ciências, Terpsícore era a musa da dança. Aqui, a referência clássica no título parece elevar as personagens socialmente rebaixadas, conferindo gravidade aos incidentes comuns da vida popular.⁵

3 As referências ao conto serão feitas a partir da antologia organizada por John Gledson (ASSIS, 1998), indicando-se apenas o número da página entre parêntesis.

4 Como em geral ocorre na literatura realista, a matéria imediata do conto é a “gravitação cotidiana das ideias e das perspectivas práticas” (SCHWARZ, 1981, p.24).

5 Mais tarde, Machado de Assis se valeria da referência a Terpsícore para nomear um capítulo de *Esaú e Jacó* (1904), no qual se faz referência ao baile da Ilha Fiscal, evento que se fixou na História como o último grande baile da monarquia agonizante. No romance, o narrador (Aires) opina que “a dança é antes prazer dos olhos que dos pés” (ASSIS, 1988, p. 107). Como se vê, a mesma referência mitológica pode assumir significados bastante divergentes em virtude da variação dos contextos em que aparece.

A dança se associa não apenas à figura de Glória e ao sentimento amoroso, mas também e, sobretudo, ao prazer que o casal vivencia em momentos significativos da trama, nos quais se entregam inteiramente à dança, esquecidos de todo o resto. Mais ainda, na lógica interna do conto, a dança se contrapõe ao ritmo extenuante do trabalho, que preenche a existência cotidiana, sem que ao esforço despendido corresponda qualquer espécie de satisfação.

A preparação do casamento põe em cena uma oposição de perspectivas ou visões de mundo divergentes que atuam naquele universo ficcional (e também no Brasil urbano do final do século XIX). A mãe de Glória propõe que todos fossem a pé para a igreja, com a intenção de poupar despesas. Porfírio, rejeitando a sugestão, que considera aviltante (“uma coisa que nunca se viu, noivos, padrinhos, convidados, tudo a pé, à laia de procissão; era caso de levar assobio”, p.337), sustenta que a ocasião especial justificaria os gastos com o aparato luxuoso (“Mas se num dia grande como esse não se gastava alguma coisa, quando é que se havia de gastar? [...] Contasse ela com um bonito *coupé*, cavalos brancos, cocheiros de farda até abaixo e galão no chapéu”, p.337). Nos termos do próprio conto, a proposta da futura sogra encarna o senso de previdência, buscando-se poupar hoje em nome de uma presumida segurança financeira no futuro; e esse mesmo sentido de precaução voltará a se manifestar, adiante na história, quando Glória sugere que guardassem o dinheiro restante na Caixa Econômica.

Note-se que, nesse momento, Porfírio ainda parece acreditar que a dedicação ao trabalho possibilitaria fazer frente às despesas: “era moço, era forte, trabalho não lhe metia medo” (p.337). O narrador informa que a festa foi financiada pelo padrinho do casamento, mas Porfírio não chega a pagar a dívida, que o padrinho acaba por perdoar no leito de morte. Seja como for, o anseio da personagem de protagonizar um acontecimento pomposo não recebe comentário direto do narrador e não é apresentado com qualquer insinuação de reprovação moral. Em outras palavras, a neutralidade narrativa parece reconhecer como legítimo o desejo de Porfírio.

A celebração das “bodas de estrondo” (p.337) culmina num baile que se estende até de manhã e permanece na memória de todos, passando a servir de termo de comparação para outras festas do bairro. Mas o divertimento acaba, e Porfírio deve retornar “para a tarefa de todos os dias” (p.338); com o tempo, as dívidas vão se amontoando, sendo o aluguel da casa a maior despesa de todas. A casa havia atraído Porfírio por ser “adornada na frontaria por uns arabescos que lhe levaram os olhos” (p.337), a ponto de ele ceder ao preço elevado que o dono pedia. Junto com a vontade de ter um casamento luxuoso, o gosto de Porfírio pelas coisas que considera belas e a incontinência nos gastos não deixam de insinuar

um traço de imprevidência na personagem, pelo menos aos olhos do leitor imbuído do senso moderno de renúncia e prevenção.⁶

Reconstituídos no retrospecto, os acontecimentos que haviam levado ao acúmulo de dívidas e à falta de perspectivas na vida após o casamento reconectam a narração à cena presente: “Tal é a manteiga com que ele vai untando agora o pão do almoço. É a única, e tem já o ranço da miséria que se aproxima.” (p.338). O temor da queda na desgraça e na carência absoluta paira sobre as personagens desde a cena inicial, e parece rondar o desenvolvimento do enredo.

À carestia e aos apertos da sobrevivência (“Vida dos diabos! tudo caro! tudo pela hora da morte! E os ganhos eram sempre os mesmos”, p.338) se contrapõe, no desejo da personagem, a imagem “de uma vida lustrosa e fácil, toda alagada de gozos infinitos...” (p.338). Olhando as casas grandes, Porfírio “ainda não tem ódio às riquezas” (p.338) – não percebe o vínculo oculto entre a riqueza de uns e a penúria de outros –, mas apenas deseja participar também ele da vida folgada que imagina existir para os ricos.

Enquanto isso, Glória busca o auxílio do padrinho, o qual lhe responde que “eles tinham as mãos rotas, e não dava mais nada enquanto fossem um par de malucos” (p.338). Na visão do padrinho, o casal teria um comportamento perdulário (“mãos rotas”) e talvez mesmo irracional (“par de malucos”); censurando essa conduta, o padrinho decide não mais ajudá-los, frustrando a esperança de Glória de obter ajuda com base nos vínculos tradicionais. De fato, o padrinho assume aqui a perspectiva das ideias e valores modernos, que preconiza a sobriedade nos gastos, a poupança, a conduta racional, considerando qualquer desvio como desperdício ou irresponsabilidade.

No sábado, com o pagamento da semana no bolso, Porfírio é abordado por um vendedor de bilhetes de loteria e acaba comprando dois décimos da loteria da província de Alagoas. A narração da cena parece sugerir ao leitor esclarecido, pouco propenso a crer na chance de se ganhar no jogo, que a personagem é levada por uma ilusão, desperdiçando parte do pouco dinheiro que tem. Porfírio “foi tentado por um vendedor de bilhetes de loteria” (p.339): o verbo utilizado sugere que o vendedor infunde nele o impulso para realizar algo condenável. A reação de Porfírio – “sentiu uma coisa no coração, um palpite” (p.339) – insinua um comportamento irracional, que, após alguma hesitação do marceneiro, acaba prevalecendo e leva a personagem a cair na tentação enganadora do dinheiro fácil.

6 Para uma caracterização da “seriedade” burguesa que passa a definir as condutas na sociedade e no romance europeus do século XIX, ver Franco Moretti (2003).

Mas a decisão de Porfírio também é movida por um cálculo, sóbrio a seu modo (“no pior caso, perdia dois mil e quatrocentos; mas podia ganhar, e muito, podia tirar um bom prêmio e arrancava o pé do lodo”, p. 339) e suscitado pela constatação de que não havia como alcançar meios para pagar as dívidas: “Onde diabo iria ele buscar dinheiro para saldar tanta coisa? Ao passo que um prêmio, assim inesperado, vinha do céu.” (p.339). Ao cálculo, é certo, se mistura a superstição, que continua a permear as justificações e atos subsequentes de Porfírio. Assim, ele considera que os números dos bilhetes “eram bonitos, bem combinados, principalmente um deles, por causa de um 5 repetido e de um 9 no meio” (p.339), como se isso, de algum modo, lhe aumentasse a probabilidade de ganhar.

Crendo na sorte, Porfírio não conta a Glória que havia comprado os bilhetes, pois “não queria assustar a fortuna” (p.340) e, sobretudo, não queria ouvir censuras. Enquanto isso, imagina poder presentar a mulher com um vestido de seda azul, que realçasse a beleza do corpo dela. Levado pela fantasia, e lembrando à esposa o dia em que a viu dançando pela primeira vez, Porfírio toma Glória pela cintura e começa a dançar com ela, que passa a dançar também, “na sala estreita, sem orquestra nem espectadores” (p.340). Significativamente, o momento de entrega à dança, atividade inteiramente voltada ao prazer, se apresenta como o breve interregno em que eles não são perturbados pelas preocupações e urgências da sobrevivência material: “Contas, aluguéis atrasados, nada veio dançar com eles” (p.340). Como uma suspensão do sofrimento cotidiano, o momento da dança configura, no conto, a imagem da felicidade desejada, a qual, não podendo se realizar plenamente nas condições dadas, só se deixa vivenciar em fragmentos fugidios.

Dias depois, contrariando a expectativa do leitor habituado ao realismo literário, especializado em desfazer ilusões (cf. SCHWARZ, 1981, p.40-41), o inesperado ocorre: um dos bilhetes de Porfírio sai premiado. Ele recebe quinhentos mil-réis, dá a boa notícia para a esposa e faz as contas, subtraindo do prêmio o valor das dívidas, para constatar que sobrariam, ainda, perto de duzentos mil-réis.

O recebimento do dinheiro parece resolver o nó inicial do enredo, mas o pagamento das dívidas não conduz diretamente a um desfecho; pelo contrário, um novo problema se coloca, desta vez envolvendo não apenas as condições objetivas de sobrevivência, mas também os comportamentos das personagens diante da existência marcada por adversidades recorrentes. A questão que se apresenta agora implica uma decisão sobre o uso que eles poderiam fazer da quantia restante.

A proposta de Glória é que coloquem o dinheiro que sobrasse na Caixa Econômica, para alguma necessidade futura. Porfírio, no entanto, insiste em presenteá-la com um vestido de seda e procura, ainda, convencê-la de que eles também precisam se divertir, propondo, então, que

dessem um pagode. Inicialmente, Glória resiste à ideia; os argumentos de Porfírio contrapõem o raro divertimento à faina rotineira, advertindo que Glória “vive [...] metida no trabalho; entra mês, sai mês, e nunca se diverte: nunca tem um dia que se diga de refrigério” (p.342); ou ainda: “Que é que se levava da vida? Todos se divertiam; os mais reles sujeitos achavam um dia de festa; eles é que haviam de gastar os anos como se fossem escravos?” (p.342); por fim, alega que, enquanto ele ainda podia se distrair com algo que via na rua, Glória ficava o tempo todo fechada em casa, “não via nada; era só trabalho e mais trabalho” (p.343).

Com o fito de persuadir a mulher, Porfírio lhe diz que não convidará muita gente, limitando-se a uma “patuscada de família”; no entanto, o entusiasmo com a festa toma conta dele e se transforma em “febre, que chegou ao delírio” (p.343). O tamanho da festa vai fugindo ao controle e ganha proporções desmesuradas. O pagode planejado se torna assunto geral, e os pedidos de convite se multiplicam; assim também os rumores sobre o prêmio recebido por Porfírio especulam quantias muito superiores ao que ele de fato recebera. Porfírio, aproveitando o prestígio que o mistério lhe dava, “não retificava nada, sorria, evitava responder” (p.343).

No dia do baile, embora já partilhando do entusiasmo de Porfírio, Glória ainda recomenda que ele “salvasse alguma coisa para pôr na Caixa; ele dizia que sim, mas contava mal, e o dinheiro ia ardendo...” (p.343). O baile é um sucesso e se estende até depois das cinco da manhã, quando Porfírio incita os últimos dançarinos a não afrouxarem o passo, como se buscasse adiar o inevitável término do divertimento (“E voltava logo batendo palmas, bradando que não esfriassem, que um dia não eram dias, que havia tempo de dormir em casa.”, p.344). O breve parágrafo conclusivo – “Então o oficlide roncava alguma coisa, enquanto as últimas velas expiravam dentro das mangas de vidro e nas arandelas” (p.344) – encerra a narrativa estabelecendo um paralelo sutil com o baile anterior, o do casamento, que todos desejavam eternizar, como que imobilizando o fluir do tempo, sendo percebido “como um hiato esplêndido na velha noite do trabalho sem tréguas” (p.337). E, embora também se alongasse até de manhã, tinha de acabar. Findo o baile do casamento, o narrador diz: “Naturalmente, apagadas as velas e dormidos os olhos, a realidade empolgou o marceneiro, que a esquecera por algumas horas.” (p.338). A dança, que se opõe à rotina massacrante do trabalho, termina com o apagar das velas, assim como, no final do conto, se anunciam as “últimas velas que expiram”, sugerindo que, mais uma vez, a realidade voltará a agarrar o marceneiro, prendendo-o no círculo infernal do trabalho.

Mais do que as tribulações da pobreza e as dificuldades de sobrevivência, o conto põe em cena o confronto entre um padrão de comportamento moderno, fundado na ética do trabalho e na austeridade, e as condutas dos pobres que, desviando desse padrão, podem parecer

irresponsáveis ou mesmo irracionais (para o ponto de vista esclarecido), mas são movidas por uma rationalidade própria, que sabe da impossibilidade de viver segundo o padrão moderno para aqueles que estão imersos num mundo sem perspectivas, isto é, num mundo em que o ritmo sempre igual do trabalho e da pobreza não permite a projeção confortadora de um horizonte temporal futuro. O desenvolvimento do enredo sugere que, ao contrário da opinião comum, a permanência na pobreza não decorre de decisões individuais tidas como irresponsáveis, mas resulta das possibilidades práticas postas pela vida social.⁷ O conto parece indicar que, para as camadas pobres do país, no final do século XIX, mesmo para aqueles que dispunham de ocupações remuneradas no universo do trabalho livre do setor urbano, a exigência de conduta sóbria e racional não encontra sustentação nas condições práticas reais. Por isso, a escolha das personagens pelo prazer, ainda que aparentemente irresponsável, não deixa de ser um gesto de recusa ao torvelinho do trabalho e à ideologia que lhe corresponde.

O conto, escrito poucos anos antes de a escravidão ser formalmente abolida no país, lança um olhar crítico para a esfera do trabalho livre, indicando os problemas próprios do regime que estava prestes a substituir o violento sistema escravista por relações fundadas em outras formas de violência social. Acima de tudo, “Terpsícore” acompanha a vida dos pobres que anseiam escapar à voragem do trabalho desumanizador e relativiza a visão convencional que preconiza a dedicação ao trabalho, a renúncia ao prazer, a poupança e a sobriedade. Sem deixar de assinalar o estranhamento que lhe causam os comportamentos desviantes, o narrador, com seu olhar neutro e compreensivo, reconhece a legitimidade do desejo daqueles que se entregam à felicidade possível, na dança que, por um instante, parece libertá-los do movimento aparentemente sem brechas do trabalho alienado.

Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI Jr., Davi. “Obras do acaso”. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 273-277.
- ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988.
- ASSIS, Machado de. “Terpsícore”. In: *Contos: uma antologia*. Sel., introd. e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 2, p. 335-344.

7 Como observa Antonio Candido, ao “sentimento profundo da relatividade total dos atos”, na obra de Machado, se integra discretamente um fio social: “O senso machadiano dos sigilos da alma se articula em muitos casos com uma compreensão igualmente profunda das estruturas sociais” (CANDIDO, 1970, p. 27 e 31).

- CANDIDO, Antonio. "Esquema de Machado de Assis". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 13-32.
- MORETTI, Franco. "O século sério". *Novos Estudos CEBRAP*, n. 65, São Paulo, março de 2003, p. 3-33.
- ROSSO, Mauro. *Contos de Machado de Assis: relicários e raisonnés*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RJ / Loyola, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 2^a ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- SOUZA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: INL, 1955.

Edu Teruki Otsuka é professor doutor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. É autor de *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque* (2001) e de *Era no tempo do rei: atualidade das Memórias de um sargento de milícias* (2016).

Contato: eduotsuka@usp.br

PROBLEMAS DO CONTO COMO GÊNERO: A EXPERIÊNCIA DE ANTON TCHEKHOV.

<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p165-175>

RESUMO

Este ensaio pretende mostrar, na ficção de Anton Tchekhov, formas distintas de elaboração de narrativas curtas que, designadas como “contos”, diferem no entanto na estruturação da coordenada temporal. De início, são revisadas manifestações várias do próprio autor sobre suas dificuldades com relação ao gênero “conto” e suas tentativas de chegar à prática do “romance”. Em seguida, são analisados comparativamente dois contos do autor, “O bilhete premiado” e “A dama do cachorrinho”.

ABSTRACT

This essay intends to show, in Anton Tchekhov's fiction, different manners of creating short stories that imply different ways of organising temporal coordinate. To do so, two short stories of the author are analysed: “O bilhete premiado” e “A dama do cachorrinho”.

PALAVRAS-CHAVE:

Conto,
literatura russa,
Anton Tchekhov.

KEYWORDS

*short-story,
russian literature,
Anton Tchekhov.*

Regina Lúcia Pontieri

Dentro do vasto campo da chamada “prosa de ficção narrativa”, termos como “conto”, “novela”, “romance” e outros, assim como seus correspondentes em diversas línguas, têm sido usados para denominar tipos de narrativas que podem ser vistas como complementares, ou como opostas, formas de narrar que variam segundo os contextos culturais de época, as concepções estéticas e os autores. O objetivo destas considerações é enfocar a questão do conto como gênero, na dinâmica de inter-relações com formas vizinhas a ele. Isso será feito, porém, não através da abordagem geral dos vários problemas vinculados ao assunto, mas pelo exame da experiência específica de Anton

Tchekhov. Tal escolha se justifica em vista da importância desse autor para o desenvolvimento histórico do conto moderno, a partir da segunda metade do século XIX, com consequências significativas para a prosa de ficção do século XX. Ainda assim, algumas reflexões mais gerais serão retomadas, em vista da necessidade de estabelecer parâmetros básicos a partir dos quais pensar a contribuição do contista russo.

No prefácio à coletânea *Mar de Histórias*¹, que se apresenta como uma “antologia do conto mundial”, Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rónai apontam de início a dificuldade de estabelecer definições fechadas sobre o que seja o conto. Enfrentam a questão com a flexibilidade necessária para dar a ver uma concepção que varia não só segundo as línguas mas também segundo as épocas. Verificam que, se é fácil distinguir “conto” de “romance”, o mesmo não ocorre quando se trata de diferenciar “conto” de “novela”. Na tradição tanto do português como do francês, por exemplo, a distinção entre essas duas últimas formas seria puramente de extensão. Já no que se refere a “conto” e “romance”, a distinção seria de natureza, o conto se definindo pela “unidade de impressão”. Enquanto o romance se constituiria de uma série de episódios, o conto lidaria com um só episódio.

De maneira semelhante se manifesta Julio Cortázar ao caracterizar o que chamou de “conto breve”². Para ele, essa forma recorta da realidade uma experiência significativa, intensa que, por isso mesmo, deve ser limitada. Diferentemente do romance, que teria o tempo a seu favor, o “conto breve” trabalharia contra o relógio. O escritor argentino vê na “novela” “um gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito”. Esse último seria uma ordem aberta, enquanto o conto se constituiria como ordem fechada³. Limitação, fechamento e intensidade fariam do “conto breve” bem realizado uma forma esférica⁴.

O caso de Tchekhov é exemplar em mais de um sentido. A começar do fato de que ele, que granjeou fama como contista, além de dramaturgo, concorda com os muitos que consideram o conto uma forma menor, diante do prestígio do romance, tido como a grande épica da modernidade. Em Tchekhov tal desprestígio aparece aliado às circunstâncias de vida do início da carreira como escritor. Começou em 1880, aos vinte anos, pela elaboração de pequenas histórias cômicas, para revistas de fácil vendagem.

¹ *Mar de Histórias : antologia do conto mundial*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980; org. e pref. Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rónai. A Obra é em nove volumes.

² “Do conto breve e seus arredores”. IN *Valise de cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1974, trad. D. Arrigucci e J.A. Barbosa, p.227.

³ “Alguns aspectos do conto”. IN *Valise de cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1974, trad. D. Arrigucci e J.A. Barbosa, p. 151.

⁴ “Do conto breve e seus arredores”, p. 228.

Filho de comerciante pobre, ele se serviu dessa atividade para custear os estudos de medicina. Foi a época em que, ainda não se considerando um verdadeiro escritor, assinava sua produção com o pseudônimo de Antocha Tchekhonté. Sempre cético e finamente irônico, como seria até o fim, começa por sê-lo com relação a sua própria produção. Em 1884, já tendo publicado número razoável de contos, escreve a seu editor: “Domingo, enviarei ao senhor meus excrementos literários”⁵. Adiante se verá que o uso do termo “excremento” não é só autoironia.

Em março de 1886, Tchekhov recebe carta do renomado escritor Dmitri Grigorovitch, influente no meio literário de São Petersburgo, que havia lido as histórias de Antocha Tchekhonté e posteriormente o recomendaria ao editor Suvórin, com quem o contista viria a ter longa amizade. Ali Grigorovitch dizia que tinha se sentido vivamente impressionado pelos “traços de uma originalidade muito particular e, sobretudo, por uma notável exatidão, pela verdade das personagens e das descrições da natureza”, por seu “verdadeiro talento, um talento que o coloca no primeiro plano dos escritores de sua geração”. Mas dava-lhe também um bom puxão de orelhas: dizia-se incomodado por estar diante de alguém que tão pouco se estimava, a ponto de usar pseudônimo. E vaticinava: “o senhor está destinado, tenho certeza, a escrever obras excelentes, verdadeiramente artísticas [...] mas eis o que é preciso para isso: o respeito por um talento que raramente se recebe, e como dom”⁶. Foi só então que o jovem escritor – que continuaria a ser tímido e recatado mas também sempre muito lúcido – começou a acreditar um pouco mais em si mesmo, o que não impediria recaídas.

Semelhante incerteza voltaria a acontecer logo depois, quando em 1888 ganhou o prêmio Pushkin, da Academia de Ciências, pelo volume de contos intitulado *No crepúsculo*. A propósito, escreveu a Suvórin:

“Ando com tanta sorte que começo a desconfiar dos céus. Logo, logo, vou me esconder debaixo da mesa e lá ficar sentadinho, quieto, sem levantar a voz. Até não me decidir seriamente a dar um salto, isto é, a escrever um romance, vou me manter à parte, modestamente e sem alarde, e continuar a escrever meus contos breves sem pretensão, peças curtas, sem escalar montanhas e cair...”⁷

Quatro anos antes, Tchekhov publicara, em folhetim, seu único romance – *Drama numa caçada* – que Boris Schnaiderman diz ser “um dos

⁵ Laffitte, Sophie *Tchekhov*. Paris, Seuil, 1955, p. 32. A tradução é minha.

⁶ Idem, pp. 75/76.

⁷ Tchekhov, A.P. *Cartas a Suvórin*. São Paulo, EDUSP, 2002, introd., trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. Andrade, p.76.

escritos com a finalidade específica de ganha-pão”⁸. Ao que parece, pois, o “salto”, tal como o entendia o escritor, não viria a ser dado. De sua pena não sairia um “romance”, como o que o contemporâneo e amigo Tolstói fizera em *Guerra e Paz* ou *Anna Kariênnina*. Ou que Dostoiévski, o outro *monstro sagrado* da Rússia da época havia feito, n’*Os Irmãos Karamázovi*, entre outros. E quando, em 1887, tentou novamente uma narrativa mais longa, *A estepe*, a incerteza voltou a assombrá-lo, numa autocrítica aguda. Em carta ao citado Grigorovitch, diz ele:

“Para minha estreia numa revista de formato grosso, peguei a estepe, da qual faz tempo ninguém trata [...] Todas as páginas estão me saindo compactas, como que prensadas; as impressões acumulam-se, amontoam-se, uma esmagando a outra; os quadros, ou como você os chama, as lantejoulas apertam-se umas às outras, seguem-se numa corrente ininterrupta e, por isso, cansam. Em geral, o resultado não é um quadro, mas uma árida e minuciosa lista de impressões, uma espécie de sumário; em lugar de uma representação artística integral da estepe, oferecerei ao leitor uma ‘enciclopédia da estepe’. Não é fácil acertar a primeira panqueca. Mas não desanimo. [...] Eu peço sem querer, porque, como acabei de descobrir, ainda não sei escrever coisas extensas.”⁹

A indefinição de gênero leva o escritor a chamar sua narrativa de “história” (termo que aparece no subtítulo), “novelinha” e “romance breve”¹⁰. O mesmo, aliás, ocorre ao responsável pela apresentação da publicação brasileira da obra, que diz ser ela “longa demais para ser um conto e muito breve para um romance”¹¹. Posteriormente o escritor voltaria a produzir narrativas que foram denominadas de “novelas” e mesmo ‘contos longos’, por Boris Schnaiderman que traduziu algumas: “Uma história enfadonha”, “Enfermaria nº 6”, “Uma crise”, “Kaschtanka” e outras¹².

A concisão apontada por Cortázar como marca do “conto breve” tem em Tchekhov um grande defensor. “A brevidade é irmã do talento”, diz ele ao irmão Aleksandr.¹³ E a lista das características que ele entende serem

⁸ Schnaiderman, B. “Posfácio” a Tchekhov, A. *A dama do cachorrinho e outros contos*. São Paulo, Editora 34, 2007, p. 253.

⁹ Tchekhov, A. *Sem trama e sem final: 99 conselhos de escrita*. São Paulo, Martins Fontes, seleção e prefácio de Piero Brunello, pp. 38/39. A carta é de janeiro de 1888.

¹⁰ Idem anterior.

¹¹ Borín, Sérgio “Apresentação” de Tchekhov A. *A estepe - história de uma viagem*. São Paulo, Nova Alexandria, 2003, tradução de Sérgio Borín, p. 6.

¹² Tchekhov A. *O Beijo e outras histórias*. São Paulo, Ed. 34, 2007, 2^a ed.; trad. pref. e notas Boris Schnaiderman, p. 268.

¹³ *Sem trama e sem final*. Op. cit. pp. 43, 44.

necessárias a qualquer obra de arte deixa ver também os motivos do apreço pela concisão. Vejamos algumas: ausência de intermináveis palavrórios de caráter político, social e econômico; objetividade total; veracidade na descrição de personagens e objetos; ousadia e originalidade.¹⁴ O primeiro item, que reitera a brevidade pela ênfase na economia de meios, tem também a ver com o contexto cultural, político e literário da Rússia da época. Tchekhov sempre se colocara contra a já bem instalada tradição da chamada literatura socialmente empenhada, tanto nos termos da alta produção de um Gógol, de um Dostoievski ou de um Tolstói, como nos escritos mais diretamente panfletários. No que se refere à objetividade total, cumpre lembrar que o escritor costuma ser considerado um “realista”. Mas o é, de modo singular. Na *História da Literatura Ocidental*, Carpeaux entende ser Tchekhov “o último dos grandes realistas” e também “o primeiro e o maior dos decadentistas simbolistas”¹⁵.

De todo modo, traços atinentes à estética realista estão presentes na Obra tchekhoviana. Para ele, a subjetividade autoral “é uma coisa terrível. Já é ruim só pelo fato de desmascarar o pobre autor da cabeça aos pés”¹⁶. Além disso, nenhum tema é baixo ou sujo: o artista

“deve vencer a própria repulsa, emporcalhar a própria imaginação com a lama da vida...Ele é como um simples repórter. [...] Para os químicos, nada na terra é sujo. O escritor deve ser tão objetivo quanto um químico; deve livrar-se da subjetividade da vida e saber que os montes de estrume desempenham na paisagem um papel digno de todo o respeito, e que as paixões más são tão inerentes à vida quanto as boas”¹⁷.

E aqui se esclarece melhor a referência de Tchekhov a seu trabalho como “excremento”. Entretanto, tal cuidado com a objetividade não prejudica o entendimento do trabalho artístico como dotado de normas próprias:

“as convenções da criação artística não permitem sempre uma concordância perfeita com os dados científicos; é impossível representar em cena uma morte por envenenamento tal qual ela acontece na realidade”¹⁸

Assim, a objetividade como marca da estética realista é traço importante a favorecer a brevidade dos contos de Tchekhov. Mas não só.

¹⁴ Idem, p. 55.

¹⁵ Carpeaux, Otto M. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, Ed O Cruzeiro, 1964, vol. VI, p.2635.

¹⁶ Idem, p. 37.

¹⁷ Idem, p. 56.

¹⁸ Idem, p. 57.

Neles se encontra também o que se poderia chamar de estrutura temporal minimalista. Para maior esclarecimento, servirá de exemplo o conto “Bilhete premiado” que, na edição consultada, ocupa seis páginas¹⁹. A situação de base e as personagens são inteiramente banais e o tratamento dado a elas pelo narrador é timbrado pelo que se chama de “tom menor”. O parágrafo de abertura é preciso na construção da situação de mediocridade, a partir da qual o grande contista construirá a “experiência significativa”, de que fala Cortázar:

“Ivan Dmitrich, homem de condição mediana, que vive com a família nos limites de um orçamento anual de 1200 rublos, e muito satisfeito com a própria sorte, sentou-se, certa vez, depois da ceia, no divã e começou a ler o jornal”²⁰.

Como se vê, mediania e limitação aparecem com todas as letras, inclusive por estar a personagem inteiramente ajustada a sua circunstância. Aí se pode já perceber um tipo de perspectiva narrativa comum nos contos do autor. Trata-se de um narrador em terceira pessoa, contido e fino, por isso mesmo capaz de uma ironia tão cortante quanto sutil. Em Ivan Dmitrich, o narrador mostra, ao mesmo tempo, a mediocridade da vida e a inconsciência dessa mediocridade. A experiência significativa surgirá através do chamado “ponto de virada”²¹. A partir da formulação da mediocridade, por um narrador ironista que denuncia a ignorância da personagem, o conto operará a passagem contínua, sutil mas decisiva, da ignorância para o reconhecimento.

Isso não aconteceria se Dmitrich continuasse posto em sossego. Eis que a reviravolta necessita da entrada em cena de outra personagem: a esposa. Esta lhe pede que confira no jornal os números premiados na loteria; ela havia comprado um bilhete e ainda não verificara o resultado. O conto vai se fazer do contraponto entre a conversa de marido e mulher a propósito do número sorteado, e a consciência de Dmitrich que começa a despertar da satisfação cega, pelo vislumbre da possibilidade de um destino melhor. A experiência é tão mais empolgante quanto os procedimentos de presentificação lhe dão vitalidade. Disso se encarregam não só os diálogos, curtos porém precisos, mas também a grande quantidade de formas verbais no presente do indicativo. Veja-se o trecho que se segue ao anúncio, pela esposa, do número do bilhete, a saber: série 9499, bilhete 26:

¹⁹ *A dama do cachorrinho e outros contos*. Op. cit. pp. 153 a 158.

²⁰ Idem, p. 153.

²¹ A fórmula é do contista alemão Ludwik Tieck (1773-1853) que parece atualizar a peripécia aristotélica.

“Ivan Dmitrich não acreditava na felicidade lotérica. Noutra ocasião, nem olharia para a lista, mas, daquela vez, como estivesse desocupado e com o jornal diante dos olhos, correu o dedo, de alto a baixo, sobre os números das séries. E no mesmo instante, como a zombar de sua incredulidade, já na segunda coluna, em cima, o número 9499 surgiu abruptamente a seus olhos! Sem verificar o número do bilhete, nem atentar se lera direito, deixou cair rapidamente o jornal sobre os joelhos e sentiu um friozinho agradável no fundo do estômago, como se lhe tivessem jogado água fria. Parecia uma cócega irritante e gostosa, mas que, ao mesmo tempo, desse medo” ²².

A duplicidade de sentimentos - o frio agradável, a cócega irritante e gostosa, aos quais será acrescido depois o pensamento de que “é tão aprazível, é tão angustiante alguém espicaçar e extenuar a si mesmo, na esperança de uma felicidade possível” - essa duplicidade timbrará a experiência interna da personagem. Para vivê-la mais à larga, Dmitrich buscará suspender o tempo cronológico, “real”, dando maiores asas ao tempo do possível, fruto do trabalho do imaginário, colocando a felicidade já ao alcance da mão. É a mulher que, ao contrário, pede-lhe que se apresse a ler o número do bilhete. Ao que ele retruca: “Espere. Ainda teremos tempo de nos desiludir” ²³. A expressão é preciosa: mostra que o que antes inexistia - ilusão - só comparece acompanhado da consciência de sua negação, exemplo finíssimo da sutileza do ironista tchekhoviano.

De início, o imaginário de Dmitrich passeia por uma felicidade plena, a que corresponde o clima tépido de verão, quando ele se vê “bem alimentado, tranquilo, sadio [...] deitado de ventre para o ar, na areia quente, à margem do rio ou no jardim sob uma tília...²⁴. Depois, entretanto, por um deslizamento que parece tão natural como a mudança de estação, a imaginação lhe mostra uma paisagem outonal “com muita chuva, com noites frias”, impedindo passeios e obrigando a olhar “com angústia para as janelas embaciadas”. Aí começa a inflexão do sentimento, da plenitude para o incômodo, da “cócega gostosa” para a “irritação”. A alternativa, então, é pensar numa viagem para o estrangeiro, ao sul, França ou Itália, onde parece possível recuperar o calor. Nesse momento, a visão do marido é nublada também pela fala da esposa que diz querer, igualmente, viajar. Só então ele se dá conta de que, numa viagem, ela lhe seria um estorvo. E se dá conta, sobretudo, de que o bilhete era dela, não seu. Daí em diante, a paisagem imaginária se tornará cada vez mais negra, a mulher lhe

²² *A dama dos cachorrinho e outros contos*, op. cit. p.153.

²³ Idem, p. 154.

²⁴ Idem, p. 155.

aparecendo como avarenta e lhe despertando ódio. Ele, que até então mantinha em suspensão o tempo cronológico em favor da felicidade possível, percebe a atuação da cronologia nas feições da esposa: “E, pela primeira vez na vida, reparou em que a mulher envelhecerá, ficara mais feia, estava impregnada do cheiro de cozinha, enquanto ele ainda era moço, sadio, viçoso, bom para casar novamente”²⁵.

Daí em diante, acelera-se o processo de declínio das expectativas resultando em desespero e rancor contra a mulher. São esses os sentimentos que o levam a, finalmente, ler o número do bilhete premiado, o 46 (“Não é 26!”), sentindo-se “triunfante” ao impedir a felicidade daquela que agora lhe aparece como um fardo. Só nesse momento ambos, marido e mulher, percebem “que seus quartos eram escuros, pequenos e baixos, que a ceia, comida há pouco, não satisfazia e apenas fazia peso no fundo do estômago, que as noites eram longas e cacetes...” E o fim dessa revelação, que é também conclusão do conto, culmina no desespero total de Dmitrich: “Será preciso deixar esta casa, diabo que me carregue. Vou-me embora, para me enforcar na primeira árvore”²⁶.

O registro cronológico – “a ceia, comida há pouco, não satisfazia”- dá a ver uma estrutura temporal minimalista, à qual já se fez menção. Do início ao fim do conto, no referente à cronologia das ações, passam-se, talvez, alguns poucos minutos. Do ponto de vista da imaginação, entretanto, tais limites se alargam a ponto de promover a autoconsciência cabal da personagem, até então cega para sua realidade. O trabalho do imaginário se revela, de início, como subversivo. Só que, como tudo mais, também o imaginário é mutável e sujeito ao tempo que tudo corrói. O resultado é destruição.

Anteriormente, *A Estepe* foi mencionada como exemplar do que convencionalmente se chama “novela”, significando “romance curto”. O mesmo ocorre nas narrativas de *O Beijo e outras histórias*, as quais como se disse são consideradas como “novelas” ou “contos longos”. Nelas, a estrutura temporal alongada, diferente daquela de “O Bilhete premiado”, corresponde à maior ênfase na construção paulatina da experiência da personagem e à presença de ações menores confluindo para o acontecimento principal. Um caso um tanto diferente é o de “A dama do cachorrinho”, que se encontra no volume já mencionado. Narra a história de amor entre Gúrov, homem casado e de boa posição social, e Ana Sierguéievna, a “dama”, do título, igualmente casada e bem posta socialmente. Conhecem-se num balneário onde ambos se encontram

²⁵ Idem, p. 157.

²⁶ Idem, p. 158.

temporariamente livres de seus consortes. Vivem uma paixão que parece, de início, efêmera mas não sem os conflitos que a consciência do adultério desperta na mulher. Assim postas as coisas, a narrativa poderia perfeitamente se estender na direção de um “romance”: o tema rendeu muitos deles. E de fato há até uma divisão em quatro partes, indicadas por números, como a sugerir capítulos. Mas falta tensão suficiente para sustentar uma maior extensão. Como em outras obras do escritor, o conflito é rebaixado, abafado. Também não há incidente nenhum que, como em “O Bilhete premiado”, possa operar uma súbita inversão no rumo dos acontecimentos. Os amantes se separam, pois devem voltar cada qual à sua cidade. Mas Gúrov percebe, na ausência de Ana, que ela lhe faz falta, reconhecendo finalmente que amava pela primeira vez na vida. Aqui a psicologia da personagem, até então relativamente rasa, ganha alguma profundidade. Suas reflexões levam-no a decidir procurar Ana. Esta, apavorada com a possibilidade de serem descobertos pelo marido, suplica-lhe que se vá, prometendo ir encontrá-lo em sua cidade. Os encontros furtivos num quarto de hotel tornam-se, então, habituais, a cronologia se alonga. Veja-se o começo da última parte:

“Ana Sierguéievna passou a viajar a Moscou, para vê-lo. Cada dois, três meses, saía de S., dizendo ao marido que ia consultar um professor de Medicina sobre sua doença de senhora, e o marido acreditava e não acreditava ao mesmo tempo”.

Por seu lado, Gúrov reflete sobre a duplicidade de sua vida: às claras, as aparências que ostentava em sociedade, eram “tudo o que formava sua mentira”. Oculto, “tudo o que era para ele importante, interessante, indispensável, aquilo em que ele era sincero e não enganava a si mesmo, o que constituía o cerne de sua vida”²⁷. As palavras finais do “conto” são estas:

“tinham a impressão de que mais um pouco e encontrariam a solução e, então, começaria uma vida nova e bela; todavia, em seguida, tornava-se evidente para ambos que o fim ainda estava distante e que o mais difícil e complexo apenas se iniciava”²⁸.

O fim aponta para o início de algo mais “complexo” que, entretanto, é deixado de lado. Como se o vetor de um movimento de extensão e adensamento, em direção a um “romance”, fosse abafado. Aliás, anteriormente, algo semelhante já ocorreu. O marido de Ana “acreditava e não acreditava” na desculpa que ela lhe dava para suas ausências. Aquilo

²⁷ A dama do cachorrinho e outros contos. O. cit. p. 322.

²⁸ A dama do cachorrinho e outros contos. O. cit. p. 325.

que poderia justificar mais tensão e maior extensão pela inclusão de ações secundárias – a saber, as suspeitas do marido – é posto apenas para ser negado: “acreditava e não acreditava”. Como se nem as suspeitas fossem suficientes para justificar aumento de tensão.

O único acontecimento significativo registrado na última parte é a simples passagem do tempo: “a cabeça dele já estava começando a ficar grisalha. Pareceu-lhe estranho que, nos últimos anos, tivesse envelhecido tanto e ficado mais feio”. Pensando em Ana, imagina-a também “próxima de empalidecer e fanar-se, como a vida dele”²⁹. Assim, da mesma forma como em “O Bilhete premiado”, registra-se a passagem do tempo natural que tudo destrói. Mas aqui essa passagem pouco muda a consciência e, sobretudo, não leva à ação. Gúrov começa a refletir mais sobre sua vida, mas não o suficiente para justificar uma peripécia. Parece que, agora, o fluir do tempo como puro escoar em direção à decadência emerge como assunto principal. A ponto de expulsar o incipiente processo de adensamento do psiquismo da personagem – que poderia resultar em “romance” – para fora de seus limites.

A experiência do fluxo temporal que tudo arrasta para o aniquilamento é uma constante em narrativas de Tchekhov. Mas em “A dama do cachorrinho” parece haver um questionamento da própria ideia de narrativa como figuração de um conflito. Será por isso que o “mais difícil e complexo” foi deixado de fora?

O contraste entre “O Bilhete premiado” e “A dama do cachorrinho”, do ponto de vista sobretudo da estrutura temporal, tal como se manifesta no agenciamento das ações e na experiência interna das personagens, enfatiza modos distintos de construção de narrativa curta. Tchekhov sabe perfeitamente construir aquilo que Cortázar chama de “conto breve”: “O bilhete premiado” é a prova cabal. Mas sua experiência ficcional se espalha também em outras direções. O rebaixamento de tensão, o tom menor, a fragilização do enredo e a consequente encenação do tempo como puro escoamento sem sentido – aspectos que também sua dramaturgia destaca – parecem já anunciar não só seus herdeiros na prática do “conto breve”, como o Joyce, dos *Dubliners*, e a Mansfield, de *Bliss* e *The Garden Party*. Anunciam também aspectos inovadores de romances de Virgínia Woolf, como *To the Lighthouse*, por exemplo.

Cumpre reiterar que o estudo do “conto breve” tchekhoviano não parece poder prescindir da abordagem das outras formas praticadas pelo autor, dada a porosidade existente entre elas. Uma nota de Boris

²⁹ Idem, p.324.

Schnaiderman sobre o conto “A Corista” informa que ele tem sido, com frequência, adaptado para teatro. Nele haveria uma estrutura dramática semelhante à mais comum do teatro da época que, no entanto, é subvertida ao final. Schnaiderman termina suas observações com uma pergunta, com a qual também este escrito se encerra: “E não será esta interpenetração dos gêneros justamente uma das grandes realizações de Tchekhov? ”³⁰

Referências bibliográficas

- BORÍN, S. Apresentação de Tchekhov A. *A estepe – história de uma viagem*. São Paulo, Nova Alexandria, 2003, tradução de Sérgio Borín, p. 6.
- CARPEAUX, O. M. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, Ed O Cruzeiro, 1964, vol. VI, p. 2635.
- CORTÁZAR, J. Do conto breve e seus arredores. IN *Valise de cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1974, trad. D. Arrigucci e J.A. Barbosa, p. 227.
- _____. Alguns aspectos do conto. IN *Valise de cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1974, trad. D. Arrigucci e J.A. Barbosa, p. 151.
- LAFFITTE, S. *Tchekhov*. Paris, Seuil, 1955, p. 32.
- Mar de Histórias : antologia do conto mundial*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980; org. e pref. Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rónai.
- SCHNAIDERMAN, B. *Posfácio a Tchekhov, A. A dama do cachorrinho e outros contos*. São Paulo, Editora 34, 2007, p. 253.
- TCHEKHOV, A.P. *Cartas a Suvórin*. São Paulo, EDUSP, 2002, introd., trad. AURORA F., HOMERO F., p. 76.
- AURORA F., HOMERO F. *Sem trama e sem final: 99 conselhos de escrita*. São Paulo, Martins Fontes, seleção e prefácio de Piero Brunello, pp. 38/39. A carta é de janeiro de 1888.
- AURORA F., HOMERO F. *O Beijo e outras histórias*. São Paulo, Ed. 34, 2007, 2^a ed.; trad. pref. e notas Boris Schnaiderman, p. 268.

Regina Lúcia Pontieri é professora livre-docente aposentada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo.

³⁰ *A dama do cachorrinho e outros contos*, p. 343.

IMPRESSÕES DE VIAGENS, TIRANIAS CONSENTIDAS E CROCODILO NA PROSA DE DOSTOIÉVSKI

<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p176-192>

RESUMO

O artigo analisa três obras de Dostoiévski dos anos de 1850 e 1860 que dão a ver a relação entre o papel das ideias na sua construção ficcional e a visão crítica do escritor sobre o colapso da modernização nos países centrais e periféricos.

PALAVRAS-CHAVE:

construção ficcional,
modernização;
países centrais e periféricos

ABSTRACT

The article analyses three works by Dostoiévski from the 1850s and 1860s that reveal the relationship between the role of ideas in his fictional construction and the writer's critical view of the collapse of modernization in central and peripheral countries.

KEYWORDS

fictional construction;
modernization;
central and peripheral countries

Salete de Almeida Cara¹

Uma novela farsesca publicada em 1859, que começou a ser elaborada na Sibéria; um diário de viagem escrito entre 1862 e 1863 sobre os meses de julho e setembro de 1862, passados na Alemanha, França e Inglaterra; a versão de 1864 de um conto satírico e fantástico inacabado, com desdobramentos indicados por anotações nos arquivos russos. O que dizem esses textos no âmbito da prosa do escritor que volta a Petersburgo em 1859, depois de dez anos entre prisão, trabalhos forçados e serviço no exército russo na Sibéria? ² Traduzida na

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo – SP, Brasil.

² Os anos de formação social, política e literária de Dostoiévski, sua participação em grupos políticos e leituras de escritores europeus, interesse pelo teatro e estreia com o romance 176 | MACHADO DE ASSIS E MESTRES RUSSOS: NA SALA DE AULA II

Europa a partir da década de 1880, a prosa de Dostoiévski contribuiu, sobretudo “durante o decênio que precedeu a Primeira Guerra Mundial”, para aguçar nos leitores europeus a “crise moral e [se] algo assim como um pressentimento da catástrofe iminente”, para retomar os termos de Erich Auerbach.³ A novela siberiana é *A aldeia de Stepántchikovo e seus habitantes (das memórias de um desconhecido)*, o diário de viagem é *Notas de inverno sobre impressões de verão* e o conto inacabado é *O crocodilo*.⁴

No diário de viagem, publicado em capítulos na revista *Vrêmia (O Tempo)*,⁵ o tom das conversas com o leitor na condução dos seus argumentos pede reflexão e expõe uma relação inusitada do narrador com os conteúdos postos em discussão. Digamos que, num diário de viagem, sem obrigação de constituir enredo, o trato desses argumentos é compartilhado como material com dimensão histórica de tal envergadura e complexidade que, por isso mesmo, já não é possível perder de vista a decisão de como contar. “Faz tantos meses já que vocês, meus amigos, me pedem que lhes descreva o quanto antes as minhas impressões do estrangeiro, sem desconfiar que, com este pedido, simplesmente me põem num beco sem saída. O que hei de lhes escrever?”

Também pudera! Esse defensor da nacionalidade, do “solo pátrio” e das raízes cristãs do povo, que apostou num czarismo reformador e, preso em 1849 pela participação num grupo de liberais, abandonou na prisão a condescendência superior com os servos, habitual entre os ocidentalistas,⁶ não passou indiferente pelas massas miseráveis, expostas pelas ruas de Londres e escondidas nas ruas de Paris. Decerto vem também daí sua polêmica com o movimento populista russo, que

epistolar “Pobre Gente” (1846) foram tratados por Joseph Frank em *As sementes da revolta (1821 a 1849)*, tradução de Vera Pereira. São Paulo: Edusp, 1999.

³ Cf. Erich Auerbach, *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 6^a edição, 1^a reimpressão., p. 470.

⁴ *A aldeia de Stepántchikovo e seus habitantes (das memórias de um desconhecido)*, tradução de Lucas Simone. São Paulo: Editora 34, 2021, 2^a edição/2^a reimpressão; *O Crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*, tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000, 3^a edição. No prefácio ao volume acima citado, Schnaiderman sugere uma relação entre esses textos, *Memórias do subsolo*, também de 1864, e os romances que virão. Cf. Boris Schnaiderman, ob. cit., pp. 8-11. Para Joseph Frank, *Notas de Inverno sobre Impressões de Verão* é “o prelúdio das *Memórias do Subsolo*, ou melhor dizendo, um rascunho preliminar dessa obra”. Em *A aldeia de Stepántchikovo e seus habitantes*, o crítico aponta uma antecipação de personagens de romances posteriores, sobretudo pelo viés da psicologia do agregado Fomá Fomitch e do coronel Rostânov. Cf. Joseph Frank, *Dostoiévski. Os efeitos da libertação (1860 a 1865)*, tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2002, p. 327. Cf. também *Os anos de provação (1850 a 1859)*, tradução de Vera Pereira. São Paulo: Edusp, 1999, p. 390.

⁵ No mesmo prefácio, Boris Schnaiderman lembra que a revista *Vrêmia (O tempo)* foi fechada por acusação de conspiração política contra o czar Nicolau I. O escritor consegue autorização para uma nova revista, *Epokha (A Época)*, “após muitas promessas de bom comportamento político”, onde publicará *O crocodilo*.

⁶ Sobre os debates dos intelectuais russos sobre a europeização da Rússia desde Pedro, o Grande e Catarina II, cf. V. Guitermann, “Ocidentalistas e eslavófilos”, tradução de Homero Freitas de Andrade, in *Storia della Rússia*. Firenze: Nuova Itália, 1973, pp. 190-218.

pretendia conciliar sociedade moderna e a comunidade rural primitiva da época.

Rodando pela Europa num trem, com seu caderno de notas e contato eventual com algum passageiro, mostra saber bem do que quer tratar e, sobretudo, como o fará. “Mas ao assunto, ao assunto!”. O narrador não é turista ansioso com seu guia na mão, numa “angústia sem objeto”. Do primeiro aos últimos, dos nove capítulos, seu objeto se adensa. A saber, quer pensar comparativamente funcionamentos diversos da ordem burguesa comum em Paris e Londres (que vê com desgosto e apreensão) e a modernização capitalista na Rússia patriarcal impregnada por ideias européias, dando no que chamará “fantasmagorias”. “Uma mosca passa voando, e nós já pensamos que por ali conduziram um elefante. Inexperiência de juventude, acrescida de fome” e sujeição dos servos camponeses ao jugo tirânico e castigos corporais. Os proprietários rurais (com quem também simula conversa), muitas vezes gente de hábitos simples, aos muquinhos lhes parecem próximos.

No primeiro capítulo, uma pergunta aponta o desafio: como contar e qual a função do narrador? “O que lhes representarei? Um panorama, uma perspectiva? Algo a voo de pássaro?”. Ou então: “Mas, meus amigos: eu os avisei, ainda no primeiro capítulo dessas notas, de que talvez fosse pregar-lhes terríveis mentiras. Não me atrapalhem portanto. Vocês bem sabem com certeza que, se eu mentir, terei assim mesmo certeza de não estar mentindo. E, a meu ver, isto é mais do que suficiente. E, nesse caso, permitam que me expresse livremente”. Desse modo, se distancia da pretensão de fidelidade à fachada realista, comum em *sketches* jornalísticos. O motivo da mentira atravessa as anotações de viagem (“eu não posso fornecer-lhes as informações exatas. Forçosamente, devo mentir às vezes, e portanto...”).

Observa, tira suas conclusões e sugere que possíveis mentiras e volteios narrativos poderiam ser debitados na conta de humores pessoais e indisposições psíquicas, causados pelo sentimento de inferioridade de um “patriotismo ferido”. Mas adverte: “Todavia, não se deve concluir daí que o patriotismo surja unicamente com mau tempo”. Algum leitor também poderia atribuir o que escreve sobre Londres e Paris à “tolice doentia” do escritor. No capítulo 5 (“Baal”), o motivo da mentira revela sua natureza ficcional: “formulei uma definição de Paris, escolhi para ela um epíteto e insisto nele.”⁷ Sublinhando o sentido das referências às estações meteorológicas, escolhidas para o título, desafia o leitor a acompanhar suas “imagens arbitrárias, e até devaneios”.

⁷ Ele se refere a Baal como deus pagão, sinônimo de Belzebu (demônio) e, portanto, um falso deus, ou, como escreve Joseph Frank, “o deus encarnado do materialismo” do qual já se aproximara o jovem Dostoiévski, leitor de Balzac.

Antes de iniciar o terceiro capítulo (“E inteiramente supérfluo”) adverte: “Caceteiem-se com ele todos vocês, e os demais podem incluí-lo como supérfluo.” A vida russa continua a ser assunto de seus “pensamentos ociosos”. Referências a autores, ao jornalismo dito progressista do tempo, alusões menos ou mais cifradas a textos literários, periódicos, teatro e diálogos irônicos. A certa altura expõe seu sentimento de estrangeiro no próprio país, onde progresso e “vocação civilizadora” implicam “certa repugnância nova e insólita” ao mundo popular. Além disso, do começo ao fim, um contador de casos.

A grande “fantasmagoria” e a “mascarada” russa já eram visíveis, em tempos passados, nas “jaquetas francesas” e “botinas alemãs” em “pernas gordas, desajeitadas, que se enfiavam em meias de seda”. Essas “terríveis marotices” podiam não passar despercebidas, mas asseguraram a permanência da opressão social, dificultando reconhecer que “nós apenas trocamos uns preconceitos e baixezas por outros maiores ainda”. E assinala, com ironia, que na cidade de Petersburgo até parece que “já somos plenamente europeus e já crescemos o suficiente”. São os tempos de “tirania de mão leve” ou de “tudo sem socos e com mais êxito ainda”. Nessa marcha, poderia até chegar a hora de defender “a necessidade do tráfico negreiro”, a exemplo dos norte-americanos do sul, mas... “baseado em textos”!

No primeiro parágrafo de “Em lugar de prefácio” reconhecera que não teria nada de novo a dizer. “Quem de nós, russos (pelo menos dos que leem revistas), não conhece a Europa duas vezes melhor do que a Rússia?”. Sublinhada a ironia, um desses russos poderia ser o progressista liberal Matviéitch do conto “O crocodilo” (escrito dois anos depois). No caso, a ilusão de um funcionário de repartição, trancafiado na barriga de um bicho, e incapaz de dar conta da experiência social degradada na qual está metido. Ele acredita piamente no encontro feliz entre interesses do sujeito (“sou eu, sou eu próprio” que pode saber muito bem “o que é mais vantajoso para mim”) e da sociedade (“nós dois vamos nos unir com igualdade de direitos”), num acordo levado a cabo por uma “administração forte e robusta”.⁸

A satisfação com a própria precariedade positivada, a “mascarada” e a “fantasmagoria” das ideias modernas formam conjunto na matéria russa, dando em experiência “desigual e combinada” com o andamento da civilização burguesa pós 1848, que o escritor apreende nessas *Notas de inverno*. Do outro lado do mundo, a percepção crítica dos impasses da

⁸ Trata-se de um diálogo entre o narrador e Matviéitch, incluído nos rascunhos não publicados do conto (apêndice na tradução de Boris Schnaiderman). O assunto seria a redação de um documento para trazer sob escolta a mulher da personagem, que defende a coação como método. “Ela está sujando o meu nome”, justifica. E o narrador: “Então onde fica o liberalismo? Quer dizer que você defende a ordem vigente.”

modernização capitalista à brasileira também estará encravada nos procedimentos formais da prosa realista de Machado de Assis, tal como estudada por Roberto Schwarz.⁹ Não custa lembrar que já nas crônicas reunidas em *Aquarelas* (1859), Machado de Assis afirmou ter “como alvo esboçar em traços ligeiros as formas mais proeminentes da individualidade”, em suas feições nacionais, como “aberrações do tempo moderno”.¹⁰

O “tema da ordem” costura o diário de viagem de Dostoiévski. O andamento da vida prática e mental (uma ordem desordenada ou vice-versa) implica desejos, fantasias e ilusões que empurram para o que virá.¹¹ “Pois bem, estou em Paris. Mas não pensem que eu vá contar a vocês sobre a cidade propriamente dita”. Em Paris, o formigueiro humano parece organizado e o burguês parece convencido de que “tudo está assegurado”. O que significa e no que pode dar aquela “regulamentação interior, espiritual, nascida da alma” numa cidade que, como irá observar, esconde “certos aspectos selvagens, suspeitos e alarmantes da vida” ou, dizendo com todas as letras, esconde “os pobres em alguma parte, para que não lhes perturbem o sono e não os assustem inutilmente”? Em Londres, o “tema da ordem” é o pressuposto material da desordem aparente.

O sentido mais fundo da desordem que vê em Londres, cavada no fervor e na turbulência da industrialização, se explicita na Exposição Universal (1862) do Palácio de Cristal de ferro e vidro: “uma força terrível

⁹ Cf. Roberto Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2000, 4^a edição. Em *Ao vencedor, as batatas*, tratando do papel das ideias burguesas relativizadas entre “as idas e vindas do arbítrio e do favor” e, por isso mesmo, do “alcance mundial que têm e podem ter as nossas esquisitices nacionais”, Roberto Schwarz sugere: “Algo de comparável, talvez, ao que se passava na literatura russa. Diante desta, ainda os maiores romances do realismo francês fazem impressão de ingênuos. Por que razão? Justamente, é que a despeito de sua intenção universal, a psicologia do egoísmo racional, assim como a moral formalista, faziam no Império Russo efeito de uma ideologia ‘estrangeira’, e portanto localizada e relativa. De dentro de seu atraso histórico, o país impunha ao romance burguês um quadro mais complexo. A figura caricata do ocidentalizante, francês ou germanófilo, de nome freqüentemente alegórico e ridículo, os ideólogos do progresso, do liberalismo, da razão, eram tudo formas de trazer à cena a modernização que acompanha o Capital. Estes homens esclarecidos mostram-se alternadamente lunáticos, ladrões, oportunistas, crudelíssimos, vaidosos, parasitas etc. O sistema de ambigüidades assim ligadas ao uso local do ideário burguês – uma das chaves do romance russo – pode ser comparado àquele que descrevemos para o Brasil”. Cf. “As idéias fora do lugar”, in *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, 5^a edição, pp. 27-28. Cf. Paulo Arantes, *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira (Dialética e dualidade segundo Antonio Cândido e Roberto Schwarz)*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, pp. 75-107.

¹⁰ Cf. “Os fanqueiros literários”, “O parasita”, “O empregado público aposentado”, “O folhetinista”, in *Melhores crônicas de Machado de Assis*, direção de Edla van Steen, seleção e prefácio de Salete de Almeida Cara. São Paulo: Editora Global, 2003, pp. 21-42.

¹¹ Sobre as relações entre a figura do burguês e o desenvolvimento capitalista, através de análises literárias, cf. Franco Moretti, *O burguês (entre a história e a literatura)*, tradução de Alexandre Morales, São Paulo: Três Estrelas, 2014.

une num só rebanho todos estes homens inumeráveis, vindos do mundo inteiro; tem-se a consciência de um mundo titânico; sente-se que algo já foi alcançado aí, que há uma vitória, um triunfo". Triunfo e medo diante de um "pensamento único", de um "rebanho único" opressor e definitivo "que chegou ao seu término", como "profecia do Apocalipse que se realiza aos nossos olhos". E pergunta: como resistir e "não aceitar o existente como sendo o ideal"?

Andando pela cidade descreve, com perplexidade, imensas e sombrias comemorações dos operários e suas famílias ("escravos brancos"), com comidas e muita bebida à custa de penosas economias, mulheres e crianças no bairro de prostituição e cassinos High Market, onde são distribuídos folhetos com propaganda religiosa, como fazem as missões nos cantos pobres do planeta. As pessoas parecem se acomodar nessa estranha ordem do mundo. "Em Paris... Mas que é isto? Mais uma vez, não estou em Paris... Quando será, meu Deus, que me acostumarei à ordem?" E retoma Paris, mais uma vez em conversa com suposto interlocutor. Quer entender melhor o burguês sob Napoleão III e o sentido paradoxal da imposição de um destino.

Em "Ensaio sobre o burguês" e "Continuação do anterior" brilha a mascarada de Napoleão III na cidade de "repuxozinhos" e fontes, que o narrador dá a ver em conversa e perguntas ao leitor ("você"). Brilha o "amor à eloquência" que, vindo de Luis XIV, reconhece no velho guia do Panteão, no embuste parlamentar sustentado pela aparência de "*suffrage universel*", na sedução gentil das relações do comércio que embrulham o cliente, nas lisonjas aos poderosos que dão em cooptação e oportunismos, na representação sempre enfática de um suposto caráter nobre, nas imposições da moda que as "patroas russas, na distante Petersburgo, invejam até a histeria". Reunindo tudo, brilha o projeto de "acumular fortuna" e objetos como "código de moralidade", que adquire "certo ar por assim dizer sagrado".

O burguês que, em 1848, massacrou seus inimigos de classe, ("liquidou-os a fuzil e baioneta nas barricadas de junho") "paga terrivelmente caro por essa prosperidade e a tudo teme".¹² Mas vá lá,

¹² Durante a monarquia de Luís Felipe o descontentamento acumulado pela fome, miséria e desemprego explode em junho de 1848 nas barricadas de Paris, barbaramente reprimidas. O regime autoritário do II Império de Napoleão III se instala com o golpe de Estado a dois de dezembro de 1851. Pela voz do *The Economist*, de Londres, o capitalismo concorrencial saúda Luís Napoleão como o grande protetor da Bolsa de Valores europeias. "O Presidente é o guardião da ordem, e é agora reconhecido como tal em todas as Bolsas de Valores da Europa", dizia o jornal. Capitalismo financeiro com casas bancária e Bolsa de Valores (uma "aristocracia financeira" já instalada nos anos de 1848-1850, como mostra Marx em *18 de Brumário de Luís Bonaparte*), industrialização tardia, exploração de mineração, construção de ferrovias, expedições colonialistas e projeto de urbanização de Paris. O progresso vai cavando o abismo entre o operário e o burguês, que Napoleão III tenta amenizar com medidas liberais entre 1864 e

reconhece o narrador, “é possível que tenha me enganado também quanto ao fato de que o burguês se encolhe, de que ainda vive temendo algo.” Próspero, mas encolhido e com medo? “A condição de lacaio penetra cada vez mais a natureza do burguês”. Afinal, o que inquieta o burguês sob Napoleão III? “Os fazedores de frases”, os “argumentos da razão pura”, os operários, os camponeses, os comunistas, os socialistas? Seus argumentos levam aos dois últimos. O socialista, no entanto, nada pode fazer se ao homem ocidental falta um “princípio fraternal”, que exigiria abrir mão de “apenas uma partícula de sua liberdade individual”.

Desmontando o engodo das divisas liberdade, igualdade e fraternidade, submetidas a princípios econômicos e individuais, sublinha que a primeira depende do poder do dinheiro; a segunda (a igualdade perante a lei), tal como praticada, deveria ser considerada “ofensa pessoal” pelo cidadão francês; e a terceira, vida comum entre os homens e a natureza, seria preciso ainda ser criada com o desenvolvimento da personalidade, “num grau mais elevado do que o daquele que se definiu agora no Ocidente”. No entanto, logo se corrige. “Mas que utopia, meus senhores! Tudo baseado no sentimento, na natureza e não na razão. Mas isto parece até uma humilhação da razão. O que lhes parece? É utopia ou não é?”.

Como corte histórico, está a vitória do burguês nos massacres de junho: ele se sentiu “o único sobre a terra”. Nesse sentido, o burguês foi salvo por Napoleão III, que “lhes caiu do céu, como única saída das dificuldades e única possibilidade do momento”. Daí em diante ele teme, ameaçado pela perda de uma prosperidade que exige genuflexão aos poderosos, servilismo e superficialidade no trato com os problemas do mundo. “Não riam, por favor, mas o que é, atualmente, o burguês?” A afirmação “ainda que o socialismo seja possível, não o será na França” tem sido interpretada como aposta no sentimento de fraternidade, próprio do fundamento cristão russo. No entanto, a intenção crítica de uma possível estratégia autoral, na novela siberiana e mesmo no conto (apesar de inacabado) dos anos de 1850 e 1860, já traz questões mais complexas. ¹³

1870. O II Império termina em 1870, com a guerra franco-prussiana. Em 1871 virá a Comuna de Paris, e a primeira crise capitalista mundial entre 1873 e 1896. Cf. Karl Marx, *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, tradução Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

¹³ Dolf Oehler examinou respostas diversas, e muitas vezes ambíguas, da geração dos intelectuais e escritores europeus ao massacre dos insurgentes em junho de 1848, que deu lugar à exposição aberta do ódio de classe e ao “palavrório” da fraternidade” (Marx). Referindo-se ao capítulo “Ensaio sobre o burguês”, de Dostoiévski, ele vê semelhanças com o juízo de Renan, para quem “a burguesia comprehende perfeitamente a liberdade, parcialmente a igualdade, mas ignora completamente a fraternidade” e, a partir dessa comparação, afirma que, para Dostoiévski, “o indivíduo da Europa ocidental, ao contrário do homem russo, é incapaz de fraternidade”. O que pode ser insuficiente para dar conta do papel do patriarcalismo cristão

Se não for ver demais, e guardadas as diferenças, talvez seja possível ousar lembrar o prólogo de Herbert Marcuse em *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte* de Marx: “A consciência da derrota e até do desespero fazem parte da teoria e da sua esperança. A fragmentação do pensamento – sinal da sua autenticidade frente à realidade fragmentada – determina o estilo de *O 18 de Brumário*: contra a vontade de quem a escreveu, a obra se torna alta literatura. A linguagem torna-se conceito da realidade, o qual, mediante a ironia, resiste ao horror dos eventos. Diante da realidade, nenhuma fraseologia, nenhum clichê – nem mesmo os do socialismo. Na medida em que os homens traem, vendem a ideia de humanidade e chacinam ou trancafiam os que lutam por ela, a ideia como tal deixa de ser pronunciável; o escárnio e a sátira constituem a aparência real da sua verdade”.¹⁴

A Aldeia de Stepántchikovo e seus habitantes (das memórias de um desconhecido) foi finalmente publicada em 1859 no periódico *Anais da Pátria*, em duas partes, sem despertar interesse de leitura e cercada de indiferença. A crítica do tempo julgou a novela artificial, de enredo frouxo excessivamente dramatizado e humor forçado, acusando ainda a ausência de uma discussão sobre o assunto do momento, a libertação e suspensão dos castigos corporais dos servos, prometidas por Alexandre II, e que o escritor apoiava. Medida que, em 1861, traria pesados impostos aos camponeses.¹⁵

Na propriedade rural onde se passa a história, o turbilhão um tanto destrambelhado dos acontecimentos pode lembrar um mundo às avessas, mas ali não há nada de libertário. O narrador para lá se encaminha a convite do tio viúvo, o coronel proprietário que, por carta sigilosa, lhe propôs casamento com a preceptora dos filhos ameaçada de despejo. Fica sabendo, através de um contato casual, que talvez esteja sendo armada uma trama para casar o coronel e uma rica herdeira. A ideia viria do agregado Fomá Fomitch Opískin em conluio com a mãe generala do Coronel Rostâniev, tendo ela pelo agregado uma “adoração mística”. Nos dois dias em que se passam os acontecimentos, o narrador tentará entender (de que modo?) os termos do domínio exercido pelo agregado

nos termos tratados pela sua obra literária. Cf. “Crise dos signos: a semântica do junho de 1848 e sua crítica pela modernidade literária”, in *O Velho mundo desce aos infernos*, tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 199, p. 83.

¹⁴ Cf. Herbert Marcuse, “Prólogo”, in *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, ob. cit., p. 13.

¹⁵ Os anos entre a prisão e a volta a São Petersburgo, os projetos literários de Dostoiévski nesse tempo e as novelas siberianas *O sonho do tio* e *A aldeia de Stepántchikovo* são os assuntos tratados por Joseph Frank no segundo volume que dedicou ao escritor, *Os anos de provação (1850-1859)*, ob. cit.

sobre o coronel proprietário submisso, sempre esperando ser perdoado pelo egoísmo de que lhe acusam Fomá e a mãe generala.

Pensada inicialmente como peça teatral, o procedimento da prosa tem o foco narrativo como chave. Nas primeiras palavras da Introdução, lemos: "Meu tio, o coronel Iegor Olitch Rostániev, tendo se reformado, mudou-se para a aldeia de Stepántchikovo, que recebera como herança, e passou a viver nela como se por toda a sua vida tivesse sido um dono de terras local, do tipo que nunca sai de sua propriedade". Em seguida, valendo-se de "uma busca especial", suposições, versões do próprio Fomá e de "diziam que", um sumário de longo alcance no tempo passado é alargado por avaliações psicológicas e comportamentais de várias figuras, num retrospecto que inclui mesmo as que não estão presentes na trama narrada. O narrador insiste em informar, distanciado: "Eis como isso aconteceu".

Um exemplo do movimento do foco narrativo é o capítulo seis da Primeira Parte, "Do boi branco e do mujique Kamárinski". No primeiro dia em que o narrador põe os pés na casa do tio em Stepántchikovo, e antes mesmo de "de ter a honra de apresentar ao leitor o recém-chegado Fomá Fomitch", na sala do chá, um retrospecto narrativo conta a tortura à qual o agregado costumava submeter Falaliei, o menino da criadagem. Fomá ensina ao jovem criado "a moralidade, as boas maneiras e a língua francesa", controla seus sonhos e ridiculariza seu interesse por certa dança de "mujique detestável". A onisciência do narrador é recurso que pretende assegurar a "verdade" da sua narrativa, o que se vê em relação aos sentimentos de terror de Falaliei e também ao agregado ("Fomá jurou a si mesmo que...", "Por muito tempo Fomá Fomitch sentiu raiva, mas...").

A oscilação entre primeira pessoa e onisciência narrativa explicita uma ambivalência (de conteúdo e forma), exposta pela estratégia autoral, que assim enfrenta a complexidade da matéria e do assunto como tensão entre conteúdo do enunciado (experiência social) e sua formalização. Essa tensão está implicada tanto na matéria narrada, que gira sobre si mesma, quanto na dupla posição do narrador que, ao fim e ao cabo, procura enquadrar as ações e ideias das personagens tanto como tipos individuais, em termos psicológicos, quanto como tipos sociais, ambos precários. O resultado da prosa arma um problema formal, ao colocar os próprios impasses narrativos como parte do assunto e da matéria, a saber, as condições objetivas expostas naquela casa de alienados e na exploração direta do próximo.

O esforço de compreensão do narrador sobre o que se passa na casa do tio não elimina sua pretensão crítica, mas não alcança os fundamentos materiais (e subjetivos) da irracionalidade que presencia. O leitor irá aos

primeiros capítulos de posse de informações sobre os antecedentes do enredo, sobre o passado de humilhações do agregado Fomá (um “homem memorável”), e com as hipóteses do narrador sobre a personagem - “eu jamais poderia explicar de outro modo que não explicando de antemão ao leitor o caráter de Fomá Fomitch tal como eu mesmo o comprehendi posteriormente”.

Já na Introdução, o narrador convoca o leitor para compreender Fomá. “Reconheço que é com certa solenidade que anuncio essa nova personagem. É indiscutivelmente uma das personagens mais importantes de meu relato. Não explicarei em que medida ela merece atenção: é mais adequado e mais digno que o próprio leitor julgue tal questão”. Segundo afirma, trata-se de um amor-próprio exacerbado como reação de um “rejeitado pela sociedade” que, em alguns casos, “surge da mais completa insignificância” de alguém “ofendido, reprimido pelos árduos fracassos do passado”. Para confirmar a particularidade do amor-próprio “inflamado” do agregado, completa: “Quem sabe: talvez haja exceções, às quais pertença o nosso herói. Ele era de fato uma exceção à regra, o que se explicará posteriormente.”

A que servem e qual a função das ideias admiradas e aceitas por todos da casa? Princípios humanitários, morais e religiosos; fantasia de nobreza; ode à natureza; exaltação da ciência, erudição, filosofia, literatura; promessa (trazida por um “homem alado”) de uma obra literária futura que “ecoaria pela Rússia inteira”, antes que o agregado fosse se enfurnar num monastério para rezar “pela felicidade da pátria”: eis algumas obsessões expostas em cenas histriônicas protagonizadas por Fomá, com inigualável eloquência e concordância geral (no diário de viagem, como se viu, o recurso à eloquência será considerado um ingrediente da modernização levada a cabo por Luis Bonaparte).

O estratagema rocambolesco e oportunista de Fomá para salvar a própria pele confirmará definitivamente o consentimento do seu mando. O narrador admite, com pesar, que “o triunfo de Fomá foi completo e inquestionável” ao aceitar o casamento do coronel com a preceptora. Entre os da casa será definitivamente entronizado, por unanimidade, como “o mais nobre dos homens”, o único “erudito” sobre a face da terra. “Era infinita a gratidão daqueles a quem ele tornara feliz”. De que felicidade se trata? Na Conclusão, em conversa com o tio e, ao que parece, para agradá-lo, deixa de lado suas críticas ao agregado e prefere concordar (“falei até da Escola Natural; para concluir até declamei versos”). Sim, nas “profundezas” impenetráveis da “mais decadente das criaturas” podem existir os “mais elevados sentimentos”.¹⁶

¹⁶ Já nos anos de 1840 o escritor começava a se distanciar da compaixão humanitária da Escola Natural e seu interesse pelas “fisiologias” - folhetins jornalísticos voltados para os tipos

Se por obra e graça dos chiliques e “sandices” de Fomá até “o banquete de casamento parecia um enterro”, não fica abalada a devoção do casal extremamente religioso ao agregado, mesmo depois de morto. “Acabou-se a história. Os amantes se uniram, e na casa passou a reinar absoluto o gênio do bem, na pessoa de Fomá Fomích. Aqui poderiam ser dadas muitas explicações oportunas; mas, na realidade, todas essas explicações seriam, agora, de todo supérfluas. Tal é, pelo menos, a minha opinião”.

Assim, sem o grau da ironia que, no capítulo “E inteiramente supérfluo” das *Notas de invernos sobre impressões de verão*, expondo o modo de narrar, pede atenção ao que é narrado (“fiquei demasiado imerso em cismas, pensando em nossa Europa russa; (...) Aliás, não há motivo para se pedir perdão em demasia. Bem que o meu capítulo é supérfluo”),¹⁷ o narrador de *A aldeia de Stepántchikovo e seus habitantes* acatará as regras prescritas por um modelo de prosa que prevê dar conta “do destino que tiveram todos os heróis de meu relato”. E o faz equilibrando primeira pessoa e onisciência narrativa.

No absurdo normalizado que, como se viu, inclui servos domésticos como Falaliei, estão também os mujiques, que pertencem à propriedade. O fato é que, com ou sem as ameaças de Fomá - as exaltadas pregações que escutavam “maravilhados”, os incômodos projetos de ensinar francês, astronomia e hábitos de higiene àqueles “abrutalhados” - a servidão permanecerá a mesma. Sempre com o apoio deslumbrado do boníssimo coronel. É bom lembrar que, se a libertação dos servos estava em questão naquele momento no país, já libertos eles continuarão na mais absoluta miséria.

O que significa encaixar a figura do agregado na “condição de profetas, de bufões e de parasitas”, um caso localizado em Stepántchikovo, como Fomá tem sido tratado, via de regra, pela fortuna crítica da novela? O leitor é desafiado pela pergunta que atravessa essa novela siberiana: de que “exceção” se trata, afinal, aquela atribuída à humilhação sofrida por um homem de “sórdida ignorância” que se torna um “especialista” na arte de criar devotos? O que significa a farsa como material e como verdade da casa? Na normalidade de um delírio irracional e doutrinário, acentuadamente de araque, também germina um horizonte totalitário. Seriam os habitantes e os hóspedes daquela casa precursores (e contemporâneos) das novas “tiranias de mão leve”, como estará no diário de viagem tratando de São Petersburgo? “Tudo sem socos ou com mais êxito ainda”?

populares e urbanos. Para uma leitura dos folhetins de Dostoiévski e desse distanciamento, cf. Joseph Frank, *As sementes da revolta (1821 a 1849)*, ob. cit.

¹⁷ Cf. *Notas de inverno sobre impressões de verão*, ob. cit., p. 103.

É possível dizer que a construção dessa novela diz respeito aos desafios enfrentados pelo escritor para tratar, nos termos da experiência russa, a modernização capitalista que é ela mesma, sempre e em toda parte, alienação e exclusão, absurdo e realidade. Diz respeito, portanto, a impasses histórico-sociais e formais que apontam para as obras que virão e seu peculiar realismo literário.¹⁸

O crocodilo é um conto inacabado, o que limita uma leitura analítica, mas traz pistas dos caminhos dessa sátira. “É difícil escrever uma sátira. Não só porque nossa situação – que precisaria dela mais do que qualquer outra – faz troça de toda troça”, escreveu Adorno.¹⁹ Esse conto satírico trata de “um sonho monstruoso”, como diz o narrador. No primeiro capítulo estamos numa moderna galeria de Petersburgo, no ano de 1865 (mais precisamente, “no dia treze de janeiro, ao meio-dia e meia”). O “acontecimento extraordinário ou Passagem na passagem” já tinha sido enunciado na epígrafe. “Relato verídico de como um cavalheiro de idade e aspecto conhecidos foi engolido vivo e inteiro por um crocodilo na Passagem, e o que disto resultou”.

O narrador acompanha um casal de amigos, já de malas prontas para ver as novidades europeias, à galeria onde está exposto um enorme crocodilo, novidade num país de “clima úmido e inóspito”, além de outros animais exóticos trazidos do estrangeiro. O amigo é um funcionário de repartição e homem culto. Ao fazer cócegas no focinho do bicho, o infeliz é engolido vivo pelo animal. Diante da terrível cena, o narrador pensa que “se tudo tivesse acontecido comigo e não com Ivan Matviéitch, como seria desagradável.”

Ainda no primeiro capítulo, a preocupação imediata do narrador é com os gritos da mulher, que parece exigir espancamento do animal quando, na verdade, pede que abram sua barriga. É que, na sala de conferência ao lado, fala um conferencista ilustre, e a palavra espancamento, proibida no país de instituição servil, poderia provocar

¹⁸ “Para enfrentar o primado da desinteligência social, horizonte epistemológico novo, que dificultava o papel do narrador e lhe tornava problemática a desenvoltura opinativa, os romancistas mais consequentes trataram de inventar soluções técnicas a que não se pudesse objetar parcialidade. Fazem parte do quadro o esforço metódico de impessoalidade (Flaubert), a tentativa de dar padrão científico à ficção (Zola), o reconhecimento dos problemas ligados ao ponto de vista (Henry James), a utilização demonstrativa da primeira pessoa do singular – o prisma espontâneo por excelência – em espírito de exposição dela mesma, como se a pessoa fosse terceira (Dostoiévski nas *Memórias do subsolo*). (...) Autoridade e significação relativa são conferidas pela mediação do método literário, sobretudo por seus efeitos deslocadores, que funcionam como instâncias e como alegorias da precedência da formação social sobre as intenções subjetivas.” Cf. Roberto Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, 4^a edição, pp. 179-180.

¹⁹ Cf. Theodor Adorno, *Mínima Moralia*, tradução Luiz Eduardo Bicca, revisão Guido de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 183.

“vaias da cultura e caricaturas”. De fato, a confusão atrai um senhor “progressista” que a ameaça de ser “vaiada na crônica do progresso e nas nossas folhas satíricas”, e é despejado a sopapos do local pelo alemão dono dos animais. O casal de alemães se desespera com a hipótese de perder sua fonte de rendas e quer negociar. Subitamente a voz do engolido sai daquelas entranhas.

Com o humor em dia, ele está preocupado com a reação dos seus superiores na repartição e concorda com o “princípio econômico” do proprietário, levando em conta sua própria condição “em nossos tempos de crise financeira”. Dá instruções precisas ao amigo para entabular conversa gentil com um funcionário superior, mas subalterno da chefia. E como o crocodilo é completamente oco, como se saberá, pensa tirar uma soneca no seu aconchego. Mais tarde Matviéitch dará explicações científicas, filosóficas, etimológicas e comportamentais para o crocodilo vivo só carcaça, provocando reação do narrador: “sou capaz de jurar que ele estava contando vantagem, em parte por vaidade e em parte para me humilhar.”

O absurdo tomará rumo duplamente insólito na conversa do narrador com Timofiéi Siemiônitch, o funcionário indicado. Já que Ivan Matviéitch pode ser um multiplicador do valor do “crocodilo estrangeiro”, num estímulo à economia, é preciso combinar interesses econômicos e trâmites burocráticos para que ele se torne útil ao progresso do país. O funcionário, no entanto, considera o colega Matviéitch um caso de desvio “progressista” por “excesso de instrução”. “Nós em lugar de proteger o proprietário estrangeiro, queremos abrir a barriga do próprio capital de base. Ora, há coerência nisso?” Timofiéi pensa nos “benefícios resultados da atração de capitais estrangeiros à nossa pátria”.

As propostas que discute com o narrador em relação a Matviéitch tem respaldo nas suas posições. Diante da preguiça e bebedeira de mujiques protegidos em propriedades coletivas (defendidas pelo movimento populista russo) ele aposta no capitalismo, na criação de uma burguesia e no livre mercado, sob o qual “o mujique trabalhará três vezes mais apenas para ganhar o pão de cada dia, e será possível enxotá-lo quando bem se entender”. E sabendo que o preço de venda do crocodilo está em tendência de alta, o empreendimento pode valer a pena, apesar dos riscos, no caso da chegada de novos crocodilos, o que poderia levar a uma nova classe de funcionários interessados apenas em ficar no macio do bucho exigindo comissões, sem trabalhar.

Ivan Matviéitch se entusiasmará com a perspectiva de uma missão oficial com funções “tanto do ponto de vista moral como científico”. Não vê inconveniente em ali permanecer, a não ser pela casimira do terno de fabricação russa, que não resistiria aos mil anos que pretende viver. E

contabiliza as vantagens: proeminência social, aplausos da imprensa, número crescente de visitantes, dentre os quais viriam, por certo, as “pessoas mais cultas da capital, as senhoras da alta sociedade, embaixadores estrangeiros, juristas e outros”, o que lhe dará “uma cátedra da qual hei de instruir a humanidade”. De um “posto subalterno” na repartição ao reconhecimento como possível ministro das Relações Exteriores ou candidato a posto governamental, exulta. O narrador comenta: “O que mais me irritou foi o fato de que, impado de orgulho, ele tivesse deixado quase completamente de empregar os pronomes pessoais”.

Matviéitch também tem planos para a mulher, com quem acredita formar um casal perfeito em beleza e inteligência. Como “brilhante dama literária”, ela reuniria, no seu salão, “cientistas, poetas, filósofos, mineralogistas em viagem, estadistas”, mantendo uma palestra diária que ele próprio iria proferir. Pelo seu lado, no entanto, a quase viúva, cobiçada e cortejada desde o início daquela situação, mira a possibilidade de desfrutar os brilhos da vida e pensa requerer divórcio.

A divulgação do caso pela imprensa, tão aguardada por Matviéitch (a crítica localiza referências a periódicos da época) talvez ocupasse, num conto acabado, a função de um coro que completaria a sátira. A tendência da imprensa é ver o russo com desdém e exaltar o crocodilo. Para um jornal de assuntos cotidianos e culturais, a questão é gastronômica: devorado vivo por um conhecido gastrônomo da cidade, o crocodilo - iguaria apreciada no estrangeiro - aponta um ramo de prósperos negócios. Para um jornal de tendência progressista, o crocodilo estrangeiro também é saudado como estímulo para novas fontes de renda e vítima de um russo gordo e bêbado (“sem nenhum aviso prévio introduz-se pela goela do crocodilo o qual, naturalmente, não tinha outro remédio senão engoli-lo”), cujo comportamento “nos enxoalha aos olhos do estrangeiro”. Outras informações se embaralham com a notícia, confirmando que “os russos tem cabeça dura”.

Dois anos antes na viagem à Europa, tecendo seus “devaneios” sobre as ilusões e crenças russas, Dostoiévski ali se depara com a “luta de morte” instalada no que seria “de algum modo uma comunidade”, em cujo futuro “talvez os próprios generais do progresso não tenham suficiente fé”. No entanto, mesmo “não de todo satisfeito com a ordem que ele defende”, o burguês procura impô-la e consertar “suas fendas”. Ao longo das notas de viagem, Dostoiévski sublinha e problematiza, como possíveis, os juízos do narrador: “não esperem que eu me ponha a demonstrar que a civilização há muito tempo já está condenada no

próprio Ocidente", ainda que o burguês, "conscientemente quase", esteja certo "de que tudo deve ser assim mesmo".

Na entrada 134 da *Mínima Moralia*, ao se referir à dificuldade de escrever uma sátira "quando nossa situação precisaria dela mais do que qualquer outra", Adorno aponta os rumos do Esclarecimento em tempos contemporâneos: ironização generalizada que "pressupõe a idéia do óbvio", num "consenso" dissonante das consciências e das práticas sociais. "Quem tem os que riem a seu lado não precisa de provas". É que o motor da ironia é hoje o "gesto desprovido de conceito da expressão 'É assim mesmo' (...) que o mundo dirige a todas as suas vítimas". E a posição dos sujeitos ("conscientemente quase"? e "Inconsciente e instintivamente na orientação vital de toda a massa?", sugeriu Dostoiévski) é constituída no "*a priori* formal da ironia (...) que se transformou num acordo universal sobre conteúdos. Enquanto tal, ele seria o único objeto digno de ironia e ao mesmo tempo tira-lhe o chão sob os pés."

Os "traços restauracionistas" de um Karl Kraus viriam, assim, da ênfase sem contestação de juízos fulminantes, rápidos e incontestáveis - "tão rápida é a consciência da relação entre as coisas" - sobre uma "evidência imediata e objetiva", uma obviedade reconhecida como tal e, sem qualquer hesitação ou dúvida, como tal condenada. Tendo o "humanismo como invariante", Kraus fala de um mundo que desaba (e a Primeira Guerra já aponta). A conclusão de Adorno, tendo em vista que já "não há nenhuma fenda na rocha da ordem estabelecida, onde o irônico possa se agarrar", é que "contra a seriedade mortal da sociedade total, que recolheu toda instância a ela contrária, como a objeção desamparada que a ironia outrora sedimentava, não resta senão a seriedade mortal, a verdade apreendida no conceito."²⁰

Na observação já citada de Herbert Marcuse sobre *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, ele diz que diante do "horror dos eventos" de 1848, e numa reação não programada, Marx apreendeu pela sátira e escárnio daquela realidade a "aparência real da sua verdade", nos termos de "alta literatura" ("A linguagem torna-se conceito da realidade"), na qual se vale da ironia como recurso. É o que se vê no trabalho formal da prosa de Dostoiévski e de Machado de Assis que revelam, na particularidade das relações sociais na periferia, a própria constituição da civilização capitalista moderna, fazendo pensar no seu funcionamento e na sua

²⁰ Cf. Theodor Adorno, ob. cit, p. 185. É de Adorno a seguinte observação sobre Dostoiévski: "se porventura existe psicologia em suas obras, ela é uma psicologia do caráter inteligível, da essência, e não do ser empírico, dos homens que andam por aí. E exatamente por isso Dostoiévski é avançado". Cf. "Posição do narrador no romance contemporâneo", in *Notas de Literatura I*, tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, p. 57.

marcha histórica.²¹ Vamos então, mais uma vez, a duas perguntas decisivas plantadas, com ironia, em *Notas de inverno sobre impressões de verão*: “Como não aceitar o existente como sendo o ideal”? “Mas que utopia, senhores! Tudo baseado no sentimento, na natureza e não na razão. Mas isto parece até uma humilhação da razão. O que lhes parece? É utopia ou não é?”

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor, *Minima Moralia*, tradução Luiz Eduardo Bicca, revisão Guido almeida. São Paulo: Editora Ática, 1992
- ADORNO, Theodor, *Notas de Literatura I*, tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Editora Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- ARANTES, Paulo Eduardo, *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira (dialética e dualidade segundo Antonio Cândido e Roberto Schwarz)*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis*, vários tradutores. São Paulo: Editora Perspectiva. 6^a edição, 1^a reimpressão, 2013.
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor, *O Crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*, tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000, 3^a edição.
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor, *A aldeia de Stépantchikovo e seus habitantes (das memórias de um desconhecido)*, tradução Lucas Simone. São Paulo: Editora 34, 2021, 2^a edição.
- FRANK, Joseph, *As sementes da revolta (1821 a 1849)*, tradução Vera Pereira. São Paulo, Editora Edusp, 1999.
- FRANK, Joseph, *Os anos de provação (1850 a 1859)*, tradução Vera Pereira. São Paulo, Editora Edusp, 1999.
- FRANK, Joseph, *Os efeitos da libertação (1860 a 1865)*, tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Edups, 2002.

²¹ “Tirar as devidas consequências da feição grotesca que ciência e progresso iam assumindo entre nós, vem a ser uma outra maneira de indicar que a Dialética - tanto a do ensaísta quanto a do movimento narrativo - e crítica imanente da ideologia não podem deixar de andar juntas, e isso desde os tempos em que o renascimento moderno da dialética apresentou-se antes de tudo como uma teoria da consciência aparente, porém concebida de tal modo que a própria consciência traria em si mesma a medida da sua verdade e da sua falsidade. Dialética era esse confronto interno do objeto com o seu próprio conceito, sendo o momento da negação a denúncia de promessas não cumpridas.” Cf. Paulo Arantes, in *Sentimento da Dialética na experiência social brasileira (Dialética e dualidade segundo Antonio Cândido e Roberto Schwarz)*, ob. cit., p. 98.

- GUITERMANN, V., *Storia della Russia*, tradução Homero Freitas de Andrade. Firenze: Nuova Italia, 1973.
- MACHADO DE ASSIS, *Melhores Crônicas*, direção de Edla Van Steen. São Paulo: Editora Global, 2003.
- MARCUSE, Herbert, prólogo a *O 18 de Brumário de Luis Bonaparte*, tradução Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011, 1^a edição, 9^a reimpressão.
- MARX, Karl, *O 18 de Brumário de Luís Napoleão*, tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011, 1^a edição, 9^a reimpressão.
- MORETTI, Franco, *O burguês (entre a história e a literatura)*, tradução de Alexandre Morales. São Paulo: TRês Estrelas, 2014.
- OEHLER, Dolf, *O Velho Mundo desce aos infernos*, tradução José Marcos Macedo. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto, *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, 4^a edição.
- SCHWARZ, Roberto, *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000, 5^o edição

PROSA EXPERIMENTAL

UM RELATÓRIO PARA UMA ACADEMIA: APONTAMENTOS DE AULA

<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p193-202>

RESUMO

Qual o nexo entre a literatura e a educação? Que resta da *Bildung* quando ela é deflagrada a tiros? A história de Kafka nos convida a refletir sobre esses pontos, mobilizados em termos de ordem social violenta e dominação neoimperialista. O artigo examina os dilemas da perda da identidade, do estranhamento e do exílio, junto com questões do campo da narrativa, da linguagem e da paródia, sugerindo que estejamos testemunhando uma *Missbildung*; não um processo de formação, mas de deformação.

ABSTRACT

How can we connect literature with education? What is left of the Bildung when it is prompted by a shooting? Kafka's tale not invites us to think about those questions, engaged as they are in terms of New Imperialism and acts of violence. The article tackles the predicaments of the loss of identity, of estrangement, of exile, together with issues of narrative, language and parody, arguing we are witnessing a Missbildung; not a formation, but a deformation.

PALAVRAS-CHAVE:

Kafka,
Bildung,
narrativa,
paródia,
linguagem.

KEYWORDS

Kafka,
Bildung,
narrative,
parody,
language.

Marcelo Pen Parreira¹

¹ **Marcelo Pen** é professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP. Editou e traduziu *A arte do romance*, volume com prefácios críticos de Henry James, de quem também verteu o romance *Os embaixadores*, além de contos e novelas. Em 2016, fez pesquisa de pós-doutorado nas Universidades da Califórnia, Berkeley, e Harvard. É autor de *Realidade possível: Dilemas da ficção em Henry James e Machado de Assis* (Ateliê Editorial, 2012).

“Isto é: olhe em volta, talvez você esteja de fato no Paraíso; se está ou não, só depende da direção do seu olhar; não precisa dar um passo, pois você está no salto sobre a fronteira (não são palavras de Kafka).”

Günther Anders

Gostaria de fazer três advertências sobre os comentários subsequentes a “Um relatório para uma academia”, de Franz Kafka.² A primeira é que eles derivam de anotações de aula de uma disciplina que ministro mais do que ocasionalmente, chamada “Literatura e educação”. Como envolvem a discussão de alguns elementos narrativos básicos, ajustam-se a estudantes de cursos iniciais de literatura. No entanto, oferecem a vantagem adicional de cumprir uma espécie de provocação inaugural para os temas e discussões que habitualmente desenvolvo com os alunos daquela disciplina, um modo de desmanchar um pouco o binômio aparentemente automático (mas talvez não nos dias atuais!) contido no concurso entre literatura e educação.

Sem ser especialista nem em Kafka nem em literatura alemã, proponho em segundo lugar uma leitura que funcione como impressões de alguém vindo de fora, um *outsider*, um amante da literatura que resolveu lançar um olhar mais detido sobre alguns aspectos que o deslumbraram em um autor estimado.

A última observação preliminar é que, a despeito da ideia de ligar Kafka com educação, espero não estabelecer uma visão redutora dessa narrativa, uma alegoria fácil, digamos assim, mas sugerir uma perspectiva que, quem sabe, não sendo demasiado excêntrica, possa eventualmente dialogar com outras, bem mais abalizadas.

Em seu famoso estudo sobre Kafka, Günther Anders sugere que a colisão de imagens ou metáforas obscurece o sentido das histórias

² A história veio à luz em 1917 na publicação mensal *Der Jude* (O judeu), de Martin Buber e Salman Schocken, e foi posteriormente incluída na coletânea *Ein Landarzt* (Um médico rural, ou, como prefiro dizer, “da roça”), de 1919/1920; emprego-a aqui na boa tradução de Modesto Carone (2016). Todas as alusões ao texto de Kafka se referem a essa edição. O presente artigo é uma versão modificada da conferência que proferi no “Kafkiana 2019 – Encontro de pesquisadores de Franz Kafka”, organizada por Tércio Redondo e Renato Oliveira de Faria.

kafkianas.³ Também diz que, se considerarmos Kafka um alegorista, não o devemos julgá-lo na acepção mais tradicional (a tradução de conceitos por imagens), mas no espírito de converter situações em imagens. Mas qual é a situação que descobrimos por trás da história de Pedro Vermelho? Falamos da experiência que vive um judeu, um ex-colono, um proletário, um artista, um negro, um ser humano moderno, um subalterno, um imigrante, um exilado, uma criança?

Segundo Anders, não há nos romances de Kafka o que os ingleses chamam de *plot*, o que é verdade. Mas, nesta nossa história, encontramos um pequeno *sjuzet*, uma espécie de intriga. Toda ela está contida no relato que Pedro faz a convite de um eminente grupo de acadêmicos. Mais (ou menos?) do que um relato, trata-se de um relatório, um balanço. Estamos diante de um quase que apenas *erzählendes Ich*, um “Eu narrante”, para emprestarmos a terminologia de Spitzer, retomada por Genette, sem *erzähltes Ich*, embora vislumbremos ali esse “Eu narrado”, aparentemente constrangido pelo “aprendizado” da vida que lhe impõe o primeiro.⁴ De resto, só temos isso, a pura voz de Pedro, desconectada da cena, a ocasião de sua palestra. A cena estaria ocorrendo no *jetz-Zeit* do discurso ou ocorreu muito tempo antes? Ocorrerá ainda ou nunca se concretizou? Os eminentes membros da Academia a quem se dirige a narrativa são, na situação que nos é dada, estranhas fantasmagorias.

Mas no balanço de Pedro, apreendemos uma coisa-contada. O macaco é capturado pela firma Hagenbeck na Costa do Ouro, de onde é natural, depois de ter sido atingido por dois balaços, que lhe deixam marcas permanentes.⁵ No navio a caminho para Europa, recebe “lições”

³ ANDERS, 2007, pp. 55-61.

⁴ Sobre a distinção entre os actantes “Eu Narrante” e “Eu narrado”, contidos nas narrativas autobiográficas, ver GENETTE, “Discurso da narrativa: Ensaio de método”, 2017, pp. 333-335.

⁵ Também são dois os tiros disparados por Julien Sorel contra a sra. de Rénal, um atravessando-lhe o chapéu e o segundo atingindo-lhe o ombro, em *O vermelho e o negro*, de Stendhal. Pedro é atingido no rosto e embaixo da anca. O osso do ombro da senhora de Rênal famosamente rebate a bala, que termina por arrancar “uma grande lasca de pedra” do pilar da igreja. Em Kafka é o próprio rosto de Pedro que acaba por assim dizer esculpido pela bala, que lhe deixa uma marca, uma cicatriz, a qual determina o apelido: Pedro Vermelho (*Rotpeter*). Trata-se desses pormenores realistas (no capítulo XXXVI, Livro Segundo, do romance que estamos cotejando, Stendhal denomina-os “*Détails tristes*”) que surgem reconfigurados em Kafka. Outro é o nome da firma que promove a expedição de caça. Carl Hagenbeck ficou famoso na Alemanha e na Europa desde o fim dos Oitocentos não apenas por ter idealizado o zoológico moderno, sem grades, mas também por suas exibições etnográficas, um eufemismo para a exposição em suposto habitat natural, para o público europeu, de representantes de povos considerados “exóticos”. A associação de racismo, neocolonialismo e o ímpeto modernizante do capital podem ser vistos também em *Pelos olhos de Maisie* (1897), de Henry James, onde a “grande Exposição” em Earl’s

dos marinheiros, em especial um deles, e, certo, dia, como que por milagre, prorrompe num som humano que deixa sua plateia (havia uma festa) atônita. Vendo seu espaço na sociedade europeia reduzir-se a duas alternativas – o zoológico ou teatro de variedades –, emprega todas suas energias no sentido de ocupar a segunda posição. Como ele diz, “consume” vários professores, quase enlouquecendo alguns e, chegando à “formação média de um europeu”, atinge o seu objetivo. Torna-se bem-sucedido em sua profissão: suas difíceis “representações” agradam ao público, seu empresário lhe dá apoio, vai a banquetes, reuniões, sociedades científicas. Dispõe até de uma macaca amestrada, que atende a suas necessidades sexuais. No final, afirma que alcançou “o que queria alcançar”.

Pedro chama esse resultado de “evolução” (*Entwicklung*, ao pé da letra, desenvolvimento) e seus avanços duas vezes de “progressos” (*Fortschritt*), não guardando sobre eles nenhuma ilusão (não os superestimava) e tratando-os com alguma ironia. A via para atingi-los é pedagógica. O texto está repleto de alusões ao aprendizado – mestre, aprendiz, exagero didático, aula, aula teórica, exercício prático, professor, aprender (*lernen*) – talvez em parte para atender aos anseios da fantasmagórica plateia. Se há algo de farsesco no quadro esboçado, é porque o texto nos chama a atenção para o fato de que se trata de um processo sobretudo violento. Anders sugere que a ideia de incorporação no mundo, em Kafka, não funciona como “educação”, à maneira dos romances do mundo burguês, mas como malogro. Podemos acrescentar: não como formação, mas deformação. Não *Bildung*, mas *Missbildung*.

Chama-nos a atenção, logo no início, que Pedro não pode corresponder ao convite, do modo como lhe foi feito. Se só pode retraçar de forma distorcida suas reações como símio por meio de “palavras

Court, com sua “extraordinária coleção de coisas estrangeiras”, “exibição de mulheres de corpo pardo em toda sua extensão” e implementos modernos de divertimento, alude ao fenômeno das Feiras Mundiais, dos dois lados do Atlântico. São esses “detalhes factuais da vida moderna” que contribuem para o efeito do que Leo Spitzer chamou de “como se fora” realismo (“*as-if* realism) de Kafka. (SPITZER, 2001, pp. 111-119.) Aludindo a experimentos com macacos de Wolfgang Köhler na ilha de Tenerife, entre 1912 e 1917, Elizabeth Costello, personagem de J.M. Coetzee, lê o conto por meio de chave mais literal, ainda que eticamente relevante, de *especismo* ou violência contra animais não-humanos. Ver: J.M. Coetzee, *A vida dos animais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 32-8; Stendhal. *O vermelho e o negro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 485; e Henry James, *Pelos Olhos de Maisie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 180, 183-4. Sobre a relação dos *Tierparks* e “*MenschenZoos*” de Hagenbeck, ver, de Nicolas Bancel, Pascal Blanchard e al., *Zoos humains: De la Vénus hottentote aux reality shows*, La Découverte, 2002, e sobre a “presença africanista” no romance de James, de Toni Morrison, *Dancing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Vintage Books, 1993.

humanas”, não é capaz de relatar a vida pregressa de macaco, porque, nos cinco anos em que decorre sua (de)formação, ele perde acesso à sua natureza original. Para ocupar a atual posição, teve de esquecer, de renunciar à sua identidade, ainda que continue acreditando na existência da “velha verdade do símio”, ao menos no que se refere ao contexto do relato: “pelo menos no sentido da minha descrição ela existe – quanto a isso não há dúvida” (p. 116). No fundo, tornou-se um estranho para ele mesmo. O estranhamento não diz respeito apenas a quem ele foi, a ponto de precisar de testemunhos de terceiros para descrever a ocasião da captura, mas a outros que se mantiveram na antiga condição, como a chimpanzé semiamestrada.

Digo captura, mas poderia ter dito expulsão – expulsão do Paraíso imposta à bala.⁶ Não o pecado original, mas a violência original. Junto com sua natureza e a memória que a ela se liga, Pedro perde também a liberdade. Ao acordar dos tiros, surge a primeira lembrança – poderíamos dizer, humana –: a jaula. A condição de macaco livre é contraposta ao jugo a que ele é obrigado a submeter-se. O jugo é o outro nome do progresso ou evolução (*Entwicklung*): à medida que ele avança, menor se torna a sua liberdade. O horizonte da liberdade só se avista para quem ainda pode retroceder. Mas como retroceder quando se é açulado a chicotadas, para ser incluído no mundo dos homens? Sobretudo, como não seguir adiante quando se é irresistivelmente impelido para frente por uma tormenta (*Sturm*), que sopra do passado?⁷

A privação da liberdade é naturalmente reforçada pela estranha jaula em que é aprisionado: três paredes gradeadas unidas a um caixote, que forma a quarta parede. Se a jaula lembra a configuração do palco italiano, sem as grades, mas com a caixa de cena, ela sobretudo o constrange fisicamente: baixa demais para permitir que se levante, excessivamente estreita para que possa deitar-se. Se a condição de símio representa a liberdade, ela também evidencia o fato de ele agora estar “sem

⁶ O tiro que lhe deixa uma cicatriz rubra no rosto reforça a ideia de sua origem adâmica. Em *Gênesis* (2:7), lemos que Deus criou o primeiro ser humano do pó ou barro da terra, *adamah* (אָדָם), que significa barro ou terra vermelha. Ademais, a palavra *dam* (דם) quer dizer sangue. Na versão de Kafka a transgressão parece vir apenas do agente externo – a firma Hagenbeck – que representaria a serpente cujo ato de violência em si já define o remate.

⁷ A maneira como Kafka elabora o processo lembra o modo como Walter Benjamin depois designará o progresso (*Fortschritt*), em sua nona tese “Sobre o conceito de história”: “Aber ein *Sturm* weht vom Paradiese her”. Na tradução para o português: “Mas uma tempestade sopra do paraíso”. (BENJAMIN, 2012, p. 246).

saída" (*ohne Ausweg*). Assim, Pedro se empenha para buscar não a liberdade (pois isto é impossível), mas a saída, a saída humana, obtida pelo decurso pedagógico descrito no relato.

O processo de educação merece estudo à parte. Baseia-se em uma instância de imitação, que podemos associar ao modo como a escola helênica preconizava a *mimesis rhêtorichê* de ensino, mas, na narrativa de Kafka, onde o correlativo de imitar é *äffen* (macaquear e também zombar, fazer de tolo), não se trata dos produtos elevados da cultura, mas justamente a algo rebaixado (segundo a ordem clássica), quer porque ligados à classe trabalhadora, quer porque ligados ao vício – somados a uma boa dose de sadismo. A natureza de Pedro alcança o Logos, dando aquele passo aristotélico que separa os animais dos homens, mas não se pode esquecer que o que o leva a prorromper em seu primeiro som humano é uma garrafa de aguardente, emborcada com o olhar revirado do possesso.

Assim, mais do que o desenvolvimento pedagógico, impõe-se de modo irresistível a motivação: o desejo de encontrar uma saída. A palavra é repetida 14 vezes na curta narrativa: torna-se sua obsessão. A jaula é a imagem que permanece designando a ausência de saída ou solução, enquanto a saída em si, ou solução, por meio desse caso peculiar de formação negativa, representa o sucedâneo rebaixado da liberdade, que ele foi forçado a renunciar. Saída: *Aus + weg*, o caminho para fora, *the way out*. Esse é o movimento do conto. Anders afirma que os heróis de Kafka nunca de fato chegam lá, estão sempre procurando pertencer ao mundo, sem nunca atingir seu objetivo. Aqui se revela uma interessante variante: para conseguir chegar é preciso sair, achar uma saída. Ou ainda, a saída é a precondição da chegada, da entrada sempre negada no mundo.

Como vimos, Pedro figura um duplo estranhamento. Ele é estranho porque não pertence e, portanto, não-é (Anders), mas também porque, no próprio ato de tentar uma saída, buscar o pertencimento, ele deixa de ser quem era: o seu eu desenvolvido esquece e estranha sua verdadeira natureza, pré-linguística. Ele não se reconhece como quem foi. Sua origem, embora exista, não o constitui – ele é formado às avessas e, de certo modo, pela violência que o nega. A sua história pressupõe que o esquecimento e o estranhamento são condições necessárias para que possa pôr em marcha a busca pela saída e, ao mesmo tempo, a busca por aquilo (o

pertencimento) que nunca encontra. Pedro é um equilibrista entre dois abismos.

Trata-se de uma operação extrema, que envolve a linguagem e a posição do sujeito. A linguagem pode servir para corroer a vida e o corpo, mas também é capaz de revelar a mentira encoberta, se pensarmos no relato do filólogo Victor Klemperer, que sobreviveu ao Holocausto estudando a deterioração e o envenenamento da palavra sob o domínio do Reich. Ele chama esse estudo, constituído como diário de “vara de equilibrista”: é o que o impede de cair.⁸ O idioma alemão é estranho a Pedro, como, para ele, todo idioma é estranho. Para Kafka, o alemão é estranho, mas também o tcheco e o ídiche.⁹ Não sendo sua língua natural, pois nenhuma é, ou nada é, pois a própria linguagem humana representa o estranhamento, ele a observa de fora, como um perfeito filólogo, um amigo da palavra. A primeira palavra de Pedro é uma saudação e um acolhimento, mas também um reconhecimento sensual da força do verbo, “Hallo”, com os sons “a” e o “o” contrapondo-se. Em seu relatório, ele confessa sua predileção por imagens (*Bilder*) e emprega derivações escrupulosas como “Affentum” (“origem de macaco”, na tradução, ou ainda, condição de macaco/relativo a macaco, sua “simiecidade”, seu “antropopitecismo”¹⁰). Como um estrangeiro em terra estranha, ele traduz: situações, sentimentos, mas sobretudo ideias, sensações. Quer ser bem entendido, mas sabe que pode ser (e será) incompreendido. O que lhe pedem, ele não pode conceder, o que concede talvez seja insuficiente.

Sua outra condição é a insuficiência, a qual, de certo modo, é também a posição de todo tradutor. Trata-se de uma condição peculiar, essa de não conseguir chegar lá, de saber que, a cada palavra, cada fonema, cada torneio sintático o seu empenho se afasta do original, em vez de dele

⁸ “A linguagem sempre revela o que uma pessoa tem dentro de si e deseja encobrir, de si ou dos outros, ou que conserva inconscientemente. Este também é, sem dúvida, o significado da frase *Le style c'est l'homme* [o estilo é o homem]. Uma pessoa pode fazer declarações mentirosas, mas o estilo deixará as mentiras expostas”. E adiante: “O nazismo se embrenhou na carne e no sangue das massas por meio das palavras, expressões e frases impostas pela repetição, milhares de vezes, e aceitas inconsciente e mecanicamente [...] O que acontece se a língua culta tiver sido constituída ou for portadora de elementos venenosos? Palavras podem ser como minúsculas doses de arsênico: são engolidas de maneira despercebida e parecem ser inofensivas; passado um tempo, o efeito do veneno se faz notar.” (KLEMPERER, 2009, pp. 48-56).

⁹ Anders alude a Rudolph Vasata, que observa que o alemão da minoria alemã de Praga era um idioma escrito, não falado, como o latim medieval. A observação confirma, para Anders, a ideia de que Kafka não pertence “a lugar nenhum”. Rudolph Vasata, “Kafka – a Bohemian Writer?”, *The Central European Observer*, XXIII, 18, apud Anders, *op. cit.*

¹⁰ Em inglês, podemos dizer *apehood*. Em alemão, pede reparo o vínculo com *Judentum/judaísmo*.

aproximar-se. Mas a insuficiência é igualmente a razão da persistência, o próprio ensejo que fundamenta e forja o trabalho do tradutor. E, assim, ele continua tentando, segue adiante e vai além.

No relato de Pedro, a saída, o caminho para fora, é a premissa básica, e ele não cessa de explicá-la. No fim, recorre a uma expressão idiomática do alemão, “sich in die Büsche schlagen”. Teria empregado de propósito uma expressão (quase) intraduzível? Como qualquer idiotismo, não se translada facilmente. Ou não se translada. Mesmo a expressão inglesa, “*to beat the bushes*”, que se aproxima em termos denotativos, não tem o mesmo sentido.

Anders menciona a propensão de Kafka de literalizar metáforas, de converter o termo metafórico em uma situação concreta, tomada, assim, ao pé da letra. Eu iria além: de transformá-lo em narrativa, como quando toma a ideia contida na expressão “experimentar na própria carne” e converte-a na própria situação de “Na colônia penal”. Em nosso caso, a brutalidade encerrada no verbo reflexivo “sich schlagen” ecoa o processo violento, mas, quase sempre, é o sentido conotativo que prevalece, o de cair fora, mas também de sumir, desaparecer (do mundo ou de modo a que possa chegar lá?). Entretanto, há também aqui um vestígio desse tomar ao pé da letra, dessa propensão de assumir as imagens verbais. Pensem na relação entre o termo “Büsche”, da expressão, e “Ufergebüsch” do início da história: o local de onde a expedição de caça da firma Hagenbeck guardava tocaia e de onde disparam os tiros que acertaram Pedro. Os arbustos da margem (*Ufergebüsch*) são o sítio da emboscada. Os caçadores aguardavam literalmente o momento oportuno “na moita”.

Enquanto o detalhe realista (*Ufergebüsch*) se transforma em metáfora (ou expressão idiomática), esse percurso – da natureza à linguagem, de tocaiado a agente da tocaia – se constrói num eixo metonímico ou sintagmático que no fundo constitui o desenvolvimento da história ou, por outra, o processo de formação negativa da personagem. Ficar na moita, aguardar a oportunidade: tal é a lição, tal é a moeda de troca pela perda da liberdade.

Pedro completa seu aprendizado e, ao contrário de muitos personagens kafkianos, “chega lá”, atinge uma posição social, ainda que esta lhe seja desconfortável, imperfeita, marginal. Pois não devemos esquecer que os arbustos estão na margem: eles aludem a essa condição limítrofe, de fronteira. Então, precisamos adequar nossa afirmação. Se

podemos dizer que Pedro chega lá, ele não é de fato “de lá” e nunca está completamente “lá”. Se a perda é irremediável – ele não tornará a ser quem foi –, também não pode ocupar o lugar do outro. Como um migrante, estrangeiro, exilado ou um refugiado, ele assume uma posição intermediária, vacilante, perigosa.

Anders cita o tipo do imigrante como aquele que (como K.) vê os hábitos e costumes como convenção, como regras burocráticas, às quais, porém, em sua ânsia de pertencimento, “tente acudir *religiously*”¹¹. Há algo desabonador, porém, como de crítica ao judeu assimilado, nessa visão. Pensemos de modo um pouco diferente. O imigrante, deslocado do foco dominante no espaço onde se restabelece e representante ali do mundo precedente, contra o qual o novo é constantemente contraposto, pode ver no mínimo dobrado aquilo que os autóctones costumam enxergar de forma una. Sua condição equívoca reflete a equivocidade do mundo e, desse modo, ele seria levado por suas próprias circunstâncias a enxergar de modo mais presciente.

Barbara Cassin cita “We Refugees”, de Hannah Arendt,¹² em que a autora afirma que os refugiados representam a vanguarda de sua gente. No entanto, segue uma advertência: desde que eles mantenham sua identidade. Essa identidade também reflete uma solidariedade, uma simpatia imaginativa com o outro marginalizado, oprimido, desamparado. Talvez a falta de identificação política de Pedro com a pequena chimpanzé semiamestrada indique que ele pode ter ultrapassado a tênue linha. Ele está só. Não na vanguarda, mas na emboscada.

Mas podemos ver a conjuntura segundo outro registro: o do cômico ou da sátira (esta, chamada por Northrop Freye, de “ironia militante”¹³). De fato, como vimos, Pedro frustra o pedido das sumidades do saber institucionalizado; apresenta um exemplo perturbador de educação; indica que seu salto formativo não se deveu à elite científica, mas à classe trabalhadora;¹⁴ sugere baixar as calças; faz enlouquecer o mestre que o educa; despreza a companheira que lhe arranjam e, no fim, repete, à guisa

¹¹ Anders, p. 36. O estranho emprego na palavra estrangeira para aludir à disposição do imigrante é explicado em nota posterior, na qual ele adverte para o fato de que o sentido original de religião como *religio*, de *religere* (não de *religare*), ou seja, exatidão, mantém-se no advérbio inglês *religiously*, “escrupulosamente” (ANDERS, *op. cit.*, n. xiii, p. 144).

¹² In: *The Jewish Writings*, pp. 264-274. (Apud CASSIN, 2016, p. 60).

¹³ FRYE, 2000, p. 223.

¹⁴ Menos o cientista da Academia Prussiana, da leitura de Costello (COETZEE, *op. cit.*), do que os marinheiros, *Os trabalhadores do mar*, de Victor Hugo.

de transmissão de conhecimento, que faz “tão somente um relatório”. Digamos que sua própria existência e *performance* subvertem a ordem hegemônica. Dando um pequeno passo a mais, podemos supor que estamos diante de um discurso paródico, um pouco à maneira como Bakhtin define a estilização paródica, no sentido de “recriar a linguagem parodiada como um todo substancial, que possui sua lógica interna e que revela um mundo especial indissoluvelmente ligado à linguagem parodiada”.¹⁵

A paródia é assim um segundo grau de imitação, que expõe o ridículo, a impostura, a fratura do primeiro, o modelo consagrado, do qual é inseparável. À falta de espaço para desenvolver adequadamente um cotejo de caso específico, tornamos à ideia de que esse modelo nada mais é do que própria *Bildung* ou mesmo a forma do *Bildungsroman* como projeto literário de legitimação burguesa.¹⁶

Desde meados do século XIX, diante da insuficiência do projeto da modernidade e do espírito liberal, a *Bildung* como sucessora dos ideais da paideia clássica, perde o sentido, a ilusão se desfaz e a cisão se instala, vedando a possibilidade de qualquer conciliação. Em “Um relatório para uma academia”, temos de um lado o macaco e a liberdade; do outro, não só nenhuma felicidade, mas também nenhuma chance de personalidade integrada. Se não é mais macaco, Pedro não é a outra coisa, perdido entre duas naturezas, inadequado, deformado, excêntrico. Mas pode, como ator de teatro de variedades ou palestrante diante de plateia espectral, escarnecer (sendo ele mesmo o escárnio) a civilização cujas luzes artificiais agora se conjugam com *show business* e dominação neocolonial.

Referências bibliográficas

ANDERS, Günther. *Kafka: Pró & contra*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹⁵ BAKHTIN, 2002, p. 161.

¹⁶ A obra que logo vem à mente é o pai de todos os romances de formação, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, cujo protagonista também sofre com a origem problemática, empreende uma viagem, opta (transitoriamente) pela vida de artista e descobre que em sua educação há um tanto de determinação e um tanto de predeterminação. As considerações que aqui não desenvolvo sobre o assunto têm, no entanto, por base o estudo de Franco Moretti, *O romance de formação*. São Paulo: Todavia, 2020.

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: A teoria do romance. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história". In: *Magia e técnica, arte e política*: Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CASSIN, Barbara. *Nostalgia: When Are We Ever at Home?* Translated by Pascale-Anne Brault. New York: Fordham University Press, 2016.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- KAFKA, Franz. "Um relato para uma academia". In: *Essencial Franz Kafka*. Tradução, seleção e comentários de Modesto Carone. São Paulo: Penguin/Companhia, 2016.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- KLEMPERER, Victor. *LTI: A linguagem do terceiro Reich*. Tradução, apresentação e notas de Miriam Bettina Paulina Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.
- SPITZER, Leo Spitzer. "Uma reinterpretação de 'A queda da Casa de Usher'". *Magma*, nº 7, 2001.

O GÊNIO MALIGNO DE SAMUEL BECKETT: O ROMANCE POSTO EM DÚVIDA

<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p203-215>

RESUMO

O ensaio busca destacar a qualidade metalinguística do romance *Molloy*, de Samuel Beckett, aliando-a a um procedimento discursivo que é, ao mesmo tempo, paródia e crítica ao método cartesiano.

PALAVRAS-CHAVE:

Samuel Beckett;
Molloy;
Descartes.

ABSTRACT

*This essay intends to highlight the metalinguistic quality of Samuel Beckett's *Molloy*, therefore aiming to explain its discourse procedure as both a parody and criticism of the cartesian method.*

KEYWORDS

Samuel Beckett;
Molloy;
Descartes

*Cláudia Maria de Vasconcellos*¹

...quanto mais imagino isso, maior a minha convicção.

Do que tenho necessidade é de histórias, levei muito tempo para saber disso.
Mesmo assim não tenho certeza.

Um cachorrinho o acompanhava, um lulu-da-pomerânia acho, não, não acho.
Não tinha certeza nem naquele momento, e ainda hoje não sei,
se bem que tenha pensado muito pouco nisso.

Molloy, Samuel Beckett

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo - SP, Brasil.

M

Molloy, iniciado em 1947, foi publicado apenas em 1951 e, ainda assim, pode ser considerado um romance inaugural.

Isso porque na obra de Beckett, inaugura a chamada trilogia pós-guerra completada por *Malone morre* (1951) e *O inominável* (1953), e dá continuidade a singularidades formais praticadas antes pelo autor: do ponto de vista do discurso, o surgimento de narradores em primeira pessoa – os chamados narradores narrados² – e de uma voz de origem indefinível que os atravessa. *Molloy* também é um antirromance, porque parodia o realismo formal, reconfigura negativamente a estrutura tempo-memória, engendrada por Proust, e evoca por meio de derrisão as matrizes originais da literatura ocidental. *Molloy* é, ainda, uma resposta literária à filosofia cartesiana, em que se destaca a reordenação de emblemas como a dúvida, o cogito e a divisão entre corpo e mente.

O romance vem dividido em duas partes. Na primeira, Molloy, um velho decrépito e entrevado, deitado na cama de sua mãe, reporta por escrito como chegou ali³, e, nós leitores, vacilamos com ele pelas estações rememoradas de sua jornada até este quarto. Na segunda parte, Moran, um burguês de meia-idade e espécie de detetive, escreve, de seu gabinete, um relatório e, assim, nós leitores, podemos retrair os passos de sua missão malsucedida, em busca de Molloy. Os temas da jornada e da investigação remetem à duas matrizes literárias arquetípicas: a *Odisseia*, de Homero, e o *Édipo rei*, de Sófocles.

Episódios da *Odisseia* aparecem reconfigurados ou desfigurados na jornada do personagem Molloy⁴. Por exemplo:

- Odisseu é detido por Polifemo, consegue escapar dizendo chamar-se ninguém e, ao final do episódio, zomba do ciclope revelando seu verdadeiro nome. No romance, Molloy é levado por um guarda para a delegacia, não consegue se lembrar de seu nome, parece inventar a alcunha Molloy e, ao final do episódio, zombam dele, ao ser liberado;
- Na *Odisseia*, para escapar de Circe, o deus Hermes dá a Odisseu uma planta chamada mólis, contraveneno da poção da feiticeira. No

² Expressão cunhada por Beckett (cf. KENNER, 1996, p. 94).

³ A primeira parte do romance, narrada por Molloy, está dividida em dois parágrafos. Um pequeno parágrafo introdutório esclarece não apenas sobre o fato de o personagem encontrar-se agora no quarto de sua mãe, mas também sobre o fato de que escreve para “eles”, e um dentre estes “eles” vem buscar aos domingos as folhas cujo conteúdo está reportado no segundo e último parágrafo, este longo.

⁴ Há dois estudos que se dedicam a encontrar vestígios de obras canônicas, a *Odisseia* entre elas, no romance. São eles: Rabinovitz (1979) e Fletcher (1972).

romance, Molloy fica cativo da grotesca Lousse, porque esta o dopa com mólis;

- Depois de naufragar, Odisseu é socorrido pela jovem Nausícaa que, para isso, se separa de suas companheiras. Uma mulher ajuda Molloy, separando-se de suas companheiras na praia;
- Assim como Odisseu, Molloy diz ter sido marinheiro, fala de tempestade e do mar Egeu;
- A obra homérica abre com a saída de Telêmaco para investigar o paradeiro de seu pai, em seguida, advém a jornada de Odisseu de volta para sua mulher. O romance, ao revés, abre com a jornada de Molloy até a casa de sua mãe; na segunda parte, Moran sai para investigar o paradeiro do outro.

Édipo rei, de modo menos explícito, assoma também ao romance:

- Assim como Édipo precisa encontrar o assassino de Laio, Moran recebe a missão de procurar o suspeito Molloy;
- Édipo, por motivo banal, mata Laio, seu pai, numa encruzilhada; enquanto Moran, sem motivo aparente, mata na floresta um homem muito parecido consigo mesmo;
- Laio amarra os tornozelos do recém-nascido Édipo ao enviá-lo para morrer. Moran, após matar o homem na floresta, arrasta-o pelos tornozelos;
- A investigação feita por Édipo leva-o a descobrir-se como o assassino de Laio. A investigação de Moran leva-o a transformar-se em Molloy;
- A investigação de Édipo termina com sua queda. A investigação de Moran, com sua decadência física.⁵

Contudo, não é visada de Beckett refazer a estrutura dessas obras, como fez Joyce com a *Odisseia*, em seu *Ulisses* (cf. RABINOVITZ, 1979, p. 6). Note-se, também, que nem Molloy nem Moran podem ser reduzidos à simples cópia de algum personagem paradigmático. Os dois são personagens-colagem, compostos por vários outros⁶, o que impede uma leitura alegórica (Idem, p. 7).

Beckett sobrepõe também às matrizes gregas citadas - a *Odisseia* e o *Édipo rei* - , o imaginário judaico-cristão. Por exemplo:

- A missão de Moran lhe é anunciada pelo mensageiro Gaber, sob ordens de Youdi, nomes que, sem muito esforço, remetem ao anjo Gabriel e à Yaweh;

5 Os comentadores Gontarski e Arkeley (2004, p. 377), em leitura psicanalítico-literária, apontam para os traços edípianos do romance. Sugerem também que a relação de Molloy com a mãe espelharia a relação de Beckett com o passado literário que pretende superar.

6 Traços de Jesus, Dante, Santo Agostinho, por exemplo, podem ser detectados nos dois protagonistas.

- Lembre-se, inclusive, que “anjo” – do grego “*angelos*” – diz mensageiro, e a missão – sentida como um desterro – é anunciada por Gaber, no idílico jardim de Moran, cujo pomar ostenta uma sugestiva macieira;⁷
- A exigência de Youdi de que Moran leve seu filho na missão, mais o fato de partirem com um canivete, remete o leitor à passagem do Gênesis, em que Yaweh comanda a Abraão o sacrifício de seu filho, Isaque.

Vale lembrar, como referências especificamente cristãs, o influente livro do pastor batista John Bunyan, lançado em 1678, *O peregrino, viagem do cristão à cidade celestial*, que relata uma jornada em duas partes, com narrativas contínuas, sem divisões em capítulos, como Molloy; bem como a *Divina Comédia*, de Dante, em citação mais discreta: Dante percebe que desviou da “*diritta via*” estando em uma “*selva oscura*”; Molloy não tem sucesso em sair da floresta escura, caminhando em “*linha reta*”.⁸

Os vestígios de obras fundadoras – gregas e judaico-cristã – assomam à obra como tributo e como paródia e, parece-me, para compor uma narrativa das Narrativas. Do mesmo modo, a evidente referência ao realismo formal e à Proust, sobre a qual discorro a seguir, também comparecem como tributo e paródia, mas, sobretudo, para compor um romance dos Romances. A primeira parte tem uma atmosfera mítica; a segunda, romanesca.

O realismo formal, de fato, é praticado por Moran em seu relatório, ou seja, na segunda parte do livro⁹. Principalmente, o primeiro movimento da segunda parte parece explicitar o que Ian Watt, em *A ascensão do romance*, chama de “visão circunstancial da vida” (2010, p. 34). Assim como o júri em um tribunal, o leitor de romances quer inteirar-se das circunstâncias dos fatos, espera um “relato completo e autêntico da experiência humana” (Idem, p. 34), detalhando “a individualidade dos agentes, os particulares das épocas e locais de suas ações” (Idem, p. 34), por meio de linguagem referencial. O relatório de Moran precisa o nome de personagens, inclusive

7 Santo Agostinho, um grande andarilho, é convertido ao cristianismo em um jardim. Lembre-se também de que, enquanto o santo e seu filho são batizados pelo bispo Ambrósio, Moran e seu filho recebem o sacramento, antes de saírem em missão do padre Ambrósio (cf. RABINOVITZ, 1979, p. 14).

8 Lembre-se também que Moran se encontra com um homem que, como observa, parecia ter perdido o hábito; mesma observação feita por Dante, ao encontrar Virgílio na *Divina Comédia* (Idem, p. 5). É importante destacar que a referência a viandantes e reta caminhada remete também a Descartes, que, no *Discurso do método*, propõe em sua segunda máxima ser o mais firme e o mais resoluto possível em suas ações, caminhando o mais reto possível e não imitando viajantes extraviados que volteiam de um lado para o outro (cf. DESCARTES, 1973, p. 61).

9 Fábio de Souza Andrade (2001, p. 46) lembra ainda que o personagem Molloy, entrevado na cama de sua mãe, escreve sob encomenda, recebendo dinheiro, como faziam os primeiros romancistas ingleses do século XVIII, por página.

de cachorros, aponta os horários dos eventos, explica-os com minúcia, ponderando sobre eles de modo exaustivo. Assim, ralenta-se o andamento da história, e os leitores, na expectativa de seguir um relato policial, são postos em suspense. Contudo, a inclinação para o detalhe e a descrição de circunstâncias só esclarece para o leitor a progressiva desorientação do personagem. O realismo formal parodiado funciona às avessas.

Também o romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, é referido às avessas aqui.¹⁰ A relação mais evidente diz respeito à questão da memória. A narrativa, como explica Fábio de Souza Andrade, é para Molloy um exercício de memória: “Mas diferentemente do que acontece na *Recherche* proustiana, Molloy não tem esperanças de que a somatória deste acúmulo de fatos redunde em um sentido unitário, resgate uma identidade perdida, fazendo de sua vida uma totalidade significativa” (2001, p. 48). Para Molloy, pode-se acrescentar, a memória é um problema, um mecanismo defeituoso e, no entanto, vigente e insuperável, que o obriga a reflexão. Diz: “Sim, parece-me que naquela época se produziu um incidente qualquer desse gênero. Mas talvez confunda com outra temporada, anterior...” (BECKETT, 2014, p. 109). Diz:

Às vezes me parece até que conheci meu filho, que cuidei dele. Depois digo a mim mesmo que é impossível. É impossível que tenha conseguido cuidar de alguém. Esqueci a ortografia também, e a metade das palavras. Isto não tem importância, ao que parece. Pois é (p. 24).

É possível, ainda, aproximar a estrutura das duas obras, ou, mais precisamente, a estrutura de *Em busca do tempo perdido* com a estrutura da primeira e segunda partes de *Molloy*. Nestes textos, início e fim estão ligados e os narradores atuam no circuito fechado de seus espaços interiores: a memória em Proust; e com Molloy e Moran, a memória (deteriorada, do primeiro) e a imaginação irrefreável (de ambos). A manobra circular em Proust faz com que o início da narração esteja anunciado no final do romance com a descoberta da vocação do escritor. Do mesmo modo, em *Molloy*, os dois personagens, ao final, retornam à origem: “A seção Molloy abre com este tendo completado a jornada que começará a [contar a] seguir. A seção Moran abre com o relato que Moran começará a escrever no final” (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 377).

Foi o filósofo Theodor W. Adorno, no ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo”¹¹, quem assinalou o paradoxo a que está sujeito

10 A comparação com Proust não é fortuita. Lembre-se que Beckett leu e releu a *Recherche* para seu ensaio sobre Proust, publicado em 1930, e dialoga com este autor explicitamente na peça teatral *A última gravação de Krapp*, de 1958.

11 Luciano Gatti (2015, p. 113) lembra que Adorno justamente lia as obras de Beckett, pela época da redação deste ensaio.

o romance em nossa época: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração” (2003, p. 55). Se as obras de Proust e de Beckett podem ser chamadas de romance, não o são em sentido estrito. Proust abala a forma romanesca ao subjetivar a história narrada: o objeto da narrativa é o próprio sujeito rememorando. A radicalidade de Beckett, e sua diferença em relação ao autor francês, está em apresentar o espaço interior deteriorado. O sujeito não se mostra exatamente coisificado como acontece em Kafka (cf. ADORNO, 2003, p. 61-2), mas esvaziado – e, talvez por isso, aberto a atravessamentos de vozes exógenas (como comentarei mais adiante).

Note-se, ainda, que a memória falha e a compulsão da imaginação obrigam os dois personagens a comentarem as convenções narrativas às quais não conseguem se ajustar. As duas partes do romance, portanto, avançam autorreflexivamente. Molloy tem consciência da necessária subserviência às convenções literárias quando comenta:

E cada vez que digo, Dizia a mim mesmo isso e isso, ou que falo de uma voz interna me dizendo, Molloy, e depois uma linda frase mais ou menos clara e simples, ou que me acho na obrigação de emprestar a terceiros palavras inteligíveis, ou que em consideração a um outro saiam da minha própria boca sons articulados de maneira mais ou menos apropriada, estou apenas me dobrando às exigências as de uma convenção que exige que você minta ou se cale. Pois o que se passava era completamente diferente (p. 125).

Afirma também: “Dizer é inventar. Falso como se espera. Você não inventa nada, acredita inventar, escapar, não faz mais que balbuciar sua lição, restos de um castigo, tarefa decorada e esquecida, a vida sem lágrimas, tal como você a chora” (p. 54).

Detecta-se, portanto, uma identidade entre mentir e efabular¹², que a segunda parte ilustra enfaticamente. “É MEIA-NOITE. A chuva está batendo nas janelas. Estou calmo. Tudo está dormindo” (p. 131), reporta Moran ao início de seu relatório. Mas, ao final, remata sua história assim: “Então voltei para a casa, e escrevi, É meia-noite. A chuva está batendo nas janelas. Não era meia-noite. Não estava chovendo” (p. 237).

Ficção, como explica J. M. Coetzee (2020) no ensaio “Samuel Beckett, *Molloy*”, é o termo mais nobre para dizer mentira. De fato, o romance expõe seu caráter ficcional-mentiroso, quando estabelece, de entrada, um distanciamento desconcertante: “Estou no quarto de minha mãe. Sou eu que moro lá agora. Não sei como cheguei lá” (p. 23), afirma Molloy. Note-

12 Rubi Cohn (1962) entende que para Beckett ficção é conhecimento, “e todo conhecimento, uma ficção escrita em língua estrangeira”.

se o desdobramento do personagem que está, ao mesmo tempo, “aqui” – como narrador – e “lá” – como personagem.¹³ O caráter reflexivo do romance, portanto, não é notado apenas na esfera do discurso – enquanto comentário e explicação –, mas aparece recriado na própria estrutura do discurso. À duplicação de Molloy, entre lá e aqui, acrescente-se, por exemplo, espelhamentos, metamorfose e um inquietante recurso vertiginoso – chamado por André Gide (1948) de *mise en abyme* –, que inclui o autor Samuel Beckett no universo da fábula.

Sobre os espelhamentos. Após um pequeno parágrafo introdutório, em que diz estar no quarto de sua mãe, Molloy oferece ao leitor (a quem se dirige explicitamente no texto) um relato em que tenta recompor as estações de seu percurso até lá. O relato propriamente dito é precedido de um preâmbulo em forma de anedota, no qual conta – parte inventado, parte rememorando – sobre o encontro entre A e B no lusco-fusco. Escondido numa reentrância da estrada, Molloy lembra-se (ou inventa) ter testemunhado A e B virem de encontro um ao outro, pararem, trocarem algumas palavras e retomarem seus caminhos. A em direção à cidade; B para regiões desconhecidas. Esta breve anedota terá, no entanto, no curso do livro, um papel importante. A e B espelharão, em uma leitura ao revés, o encontro suposto (mas não consumado) entre Molloy e Moran. Além disso, a descrição de B, feita por Molloy, espelhará a descrição do homem que Moran mata no bosque. E mais, a descrição de B coincide com a descrição de Gaber, o mensageiro de Youdi. Estas imagens refratadas umas nas outras, e nunca perfeitamente, criam um efeito nebuloso, como se o lusco-fusco da cena inicial se espalhasse por todo o romance. O efeito do estratagema sobre o leitor é considerável. A anedota a respeito de A e B, que inclui, como foi dito, a descrição desses personagens, acompanhará o leitor no decurso do livro, como uma sombra, obscuramente, condicionando-o ao mesmo exercício de memória tortuoso ou de imaginação irrefreável a que Molloy e Moran estão compelidos.

Sobre a metamorfose: a busca por Molloy, fará de Moran uma espécie de duplo daquele. A perna enrijecerá e usará muletas como o outro; a memória falhará, o discurso será mais oscilante do que no início de sua jornada; a imaginação menos refreável como com o outro. Seria Moran uma versão mais jovem de Molloy? Seria Molloy um personagem inventado por Moran? Interpretações reducionistas estabilizariam justamente o que a obra se esforça por desequilibrar: qualquer tipo de certeza. Reitera-se, assim, o comentário feito há pouco: o estratagema beckettiano de criar obscuridade e simetrias imperfeitas alinha

13 O mais natural seria aliar ao presente do indicativo, estou, um advérbio como ‘aqui’. Mas o estranhamento inicial da obra, dissociando tempo e espaço, já alerta sobre sua qualidade reflexiva, investigativa e laboratorial.

personagens e leitor, obriga-os igualmente às vias da rememoração (dificultosa) e imaginação (inevitável).

Sobre a *mise en abyme*: ao receber a missão de procurar por Molloy, Moran é visitado por uma sensação de *déjà-vu*. Não apenas aventa a possibilidade de já o ter encontrado “em sua cabeça” antes, mas divaga sobre outros investigados que conheceu, entre eles Murphy, Watt, Mercier. Ora, Murphy, Watt, Mercier – e Molloy – são criações de Samuel Beckett. Murphy é protagonista de romance homônimo de 1938; Watt é protagonista de outro romance homônimo, escrito em 1948; e Mercier protagonista de *Mercier e Camier*, romance escrito em 1946. O que se projeta, a partir desta afirmação, é uma estrutura paradoxal, que faz Moran – narrador narrado por Beckett – acolher no mais íntimo ou oco de si mesmo (sua cabeça) as criações de seu “êxtimo” absoluto, o autor. Se André Gide pensou a *mise en abyme* literária, a partir de um brasão acolhendo em seu centro uma replicação dele mesmo, a *mise en abyme* beckettiana é mais complicada. A estrutura estaria mais próxima de uma fita de Moébius¹⁴, em que os dois lados se contêm um ao outro, de modo a desaparecerem em um circuito fechado e autorrecorrente.

Molloy e Moran são, como se disse, narradores-narrados. Por isso, seu interesse literário não recai apenas sobre o que relatam enquanto narradores, mas também pelo modo como são falados por uma voz, são impelidos por esta voz de origem e lócus incertos. Para Coetzee, a voz que a partir de *Molloy* atravessa os personagens beckettianos, não é a voz de um indivíduo, nem mesmo a de um personagem, mas é uma que manifesta os ecos de outra voz mais remota (cf. 2020, p. 244).

No romance convencional europeu do século XIX, os personagens são movidos por sua vontade individual de agir em interesse próprio. É esse comportamento, marcado pelo interesse próprio e movido pela vontade, que os define como indivíduos autônomos e produz o drama do confronto de vontades em que o romance se desenvolve.

Em Beckett, por sua vez, as pessoas não só ignoram quem são e quais podem ser seus interesses como não sabem de nada, ou, em termos mais precisos, não têm meios de distinguir o que sabem do que lhes chega à mente vindo de algum outro lugar. Em vez de agirem em seu próprio interesse obedecem a vozes cuja origem é desconhecida (COETZEE, 2020, p. 247).

É como se Beckett buscassem investigar “o nascedouro da produção literária” – que não é o intelecto –, nascedouro que vem de um lugar mais profundo que o intelecto, investigar esta voz que o intelecto, inclusive, não alcança. Esta voz que se manifesta involuntariamente, e da qual Beckett buscará o sentido em suas “comédias intelectuais”, precisa de um

14 A imagem instigante foi proposta em dissertação de mestrado (cf. CANGUSSÚ, 2015, p. 120-2).

laboratório de pesquisa específico chamado personagem. Coetzee tem uma hipótese instigante sobre a voz, que remontaria à experiência de Beckett com o psicoterapeuta Bion. Na técnica da livre-associação, o paciente se aproxima desta fonte inominável, e pode esperar que a palavra jorrada daí seja portadora de cura. Diferentemente de uma seção de análise, em que o paciente é instigado a “falar e continuar falando”, a literatura pode explicitar os automatismos da linguagem. Mais ainda, como explica Coetzee, “o grande feito [do romance] *Molloy* é reintegrar à prosa um intelecto agente da dúvida e da interrogação” (Idem, p. 244), que o exercício da livre-associação suspenderia.

Duvidar e provocar a dúvida, de fato, parece ser o *modus operandi* desse romance. Não seria exagero afirmar que a prática da dúvida e o cancelamento programático da certeza são seu método de organização. A dúvida, lembre-se, é o fulcro do método cartesiano. A aproximação entre o filósofo e o escritor não é fortuita.

Samuel Beckett estreia como autor em 1930, com um poema que se ocupa de René Descartes, intitulado *Whoroscope*. O poema se ocupa do homem Descartes e não do pensador, detendo-se em seus medos e superstições, expondo o reverso do pensador racional, em um homem refém de presságios e sonhos. Esse poema, no entanto, segundo o crítico Edward Bizub (2012), contém uma espécie de programa filosófico, estético e ético, que será praticado por Beckett de variadas maneiras em diferentes obras.

No caso de *Molloy*, interessa dizer que o personagem beckettiano mostra-se, aqui, no início de uma jornada que o privando dos movimentos físicos e o encerrando num quarto, encaminhará para outras etapas da obra em que o corpo estará tão prejudicado a ponto de não ser mais que um fragmento (nas peças teatrais, será uma cabeça, será uma boca), ou mesmo não existirá mais, pelo menos não será mais percebido, a não ser no espaço mental, no manicômio do crânio, comparecendo apenas como representação.

Descartes, no *Discurso sobre o método*, foi para o quarto¹⁵ refletir e empoderou o pensamento. Mas se o movimento em direção a uma nova ciência e este outro aqui em busca de uma nova literatura têm o quarto e a mente como pontos de partida, chegam a resultados opostos. É certo que são campos de investigação diversos e épocas distantes. Mas, a verdade é que, como já notara Ian Watt, Descartes e seu realismo filosófico deram uma espécie de medida ou padrão adotados pelo romance moderno, em

15 “Foi Descartes que levou a mente ocidental ao lugar onde a ficção realista, sua precisão checada por muitos experimentos particulares, torna-se um modo de arte. Sua jornada até o famoso quarto com lareira prefigura a jornada do romancista até o quarto em que escreve dia após dia, sozinho” (KENNER, 1961, p. 81).

seu alvorecer no século XVIII inglês. Afastar-se da tradição, buscar inovação, adotar postura crítica, enfrentar a singularidade da experiência solitariamente, são características do método filosófico que ecoam no proceder do romance. “Todas essas peculiaridades do realismo filosófico têm analogia com os aspectos específicos do gênero romance”, diz Watt (2010, p. 13).

É possível considerar que Beckett responda ao realismo filosófico moderno, simplesmente pelo fato de responder ao realismo formal literário. Mas a obra de Beckett discute mais diretamente com a filosofia de Descartes, procedendo a uma espécie de inversão radical de resultados. Interessado na verdade, Descartes precisou duvidar, suspender o juízo sobre o mundo sensível e, o que é mais complicado, sobre as evidências matemáticas. Nas *Meditações metafísicas*, em busca da representação indubitável que garantisse no final do processo a objetividade, teve de lançar mão de uma dúvida hiperbólica ou generalizada que incluísse as verdades matemáticas. Foi aqui que a hipótese de um Gênio Maligno teve lugar, um Gênio com poder de nos fazer acreditar nas próprias verdades matemáticas, quando estas não seriam nem claras nem distintas, hipótese que deve ter a mesma legitimidade dos procedimentos hipotéticos da matemática¹⁶, porque necessária para atingir a verdade.

E, no entanto, mesmo tendo tomado todas as precauções para superar a dúvida ao final do processo, ela foi lançada e radicalmente. Descartes será criticado, ainda em sua época, pelo ceticismo de sua filosofia que, ironicamente, queria superar. Como conta Richard H. Popkin, em sua *La historia del escepticismo de Erasmo hasta Spinoza*, “o padre Bourdin, destacado professor jesuíta de Paris, empregou a Primeira meditação e parte da segunda como base para lançar um ataque e mostrar que o método de Descartes era o de um cético absoluto, e, portanto, nunca poderia conduzir a nenhuma certeza, pelo contrário, só poderia destruí-la” (1983, p. 290).

A dúvida, como dito acima, é o modo de proceder do romance beckettiano. Do ponto de vista dos personagens, a memória prejudicada, a efábulaçāo descontrolada e assumidamente mentirosa são, para eles mesmos, motivo de desorientação. Do ponto de vista da construção da obra, e no efeito sobre o leitor, a reverberação de uma parte do romance sobre a outra, a repetição de informações levemente alteradas, cria durante a leitura tanto uma sensação de *déjà-vu*, quanto de perturbação (cf. RABINOVITZ, 1979, p. 8). Fato é que se o enredo não está preocupado com a verossimilhança, com a correspondência entre o mundo escrito e o real, está sim empenhado em ser fiel ao mundo mental (da memória vacilante, da efábulaçāo incontrolável).

16 Uma excelente síntese sobre a questão do método em Descartes se encontra em Silva (2006).

O diálogo com Descartes comparece também no modo como as regras do método são propositalmente descaracterizadas. Fala-se em clareza e distinção no romance, mas de modo irônico¹⁷. A ordenação das ideias é caçoadas em tentativas impossíveis de personagens ou amnésico, como Molloy, ou caricaturando a reta atitude, com Moran. A enumeração, por exemplo, que para Descartes implica na certeza de ter considerado todos os elementos analisados, recebe no romance um exemplo exasperante. Durante, pelo menos, sete páginas, Molloy faz um exercício combinatório meticuloso tentando esgotar todas as possibilidades de guardar nos seus quatro bolsos, dezesseis pedras que gosta de chupar, de modo a não repetir a pedra, antes que todas as outras tenham passado por sua boca. No final deste empenho, conclui: “E a solução à qual acabei aderindo, foi a de mandar todas as minhas pedras pelos ares, menos uma, que guardava ora num bolso, ora noutro, e que naturalmente não demorei a perder, ou a jogar fora, ou a dar, ou a engolir” (p. 108).

O *cogito* cartesiano é assumido na obra de Beckett de modo progressivo, radical e ao revés. Hugh Kenner entende que a trilogia da qual *Molloy* é o primeiro livro e *O inominável* o último, inverteu o processo cartesiano, ao começar com o “eu sou” corporal – porque em *Molloy* os personagens ainda têm corpos –, e terminar com o puro *cogito* que é o romance *O inominável*. Mas, pode-se entender também que Beckett privilegia o *Si fallor, sum*, de Agostinho ao *Cogito ergo sum*, do *Discurso sobre o método*. Em *A Cidade de Deus*, o santo dizia: “Pois se me enganar, existo. Realmente, quem não existe de modo nenhum se pode enganar. Por isso, se me engano é porque existo” (2000, p. 1051-2).

Lembre-se, ainda, que Descartes, em seu *Tractatus de homine et de formatione foetus* (1634) postula a ideia de que o corpo humano é uma máquina. Mas uma máquina desajeitada, ininteligível. A bicicleta, lembra Kenner (1961, p. 117), aparece na paisagem interior de Beckett a intervalos regulares, como o chapéu-coco e a letra M, e sem ela, o homem cartesiano é uma mera inteligência, preso a um animal agonizante. Os centauros cartesianos, Molloy e Moran, valem-se de bicicletas, mas as abandonam. Seus corpos decadentes parecem, assim, ceder espaço aos monólogos torrenciais.

O romance *Molloy*, como se disse, é um antirromance. Não há nele personagens confiáveis – portanto, não há narradores confiáveis – e sua engrenagem discursiva não fornece uma melhor compreensão sobre o mundo. Ergue-se, a partir das ruínas da literatura passada, antiga e mais recente, parodia a epopeia, os romances de aventura e a literatura

17 Como nestes trechos: “Tentemos enxergar com mais clareza este dilema...” (p. 111); “Considero que não podia voltar atrás na minha decisão, tomada com liberdade e enunciada com clareza...” (p. 168).

confessional. Denuncia a ficção como mentira convencional e desacredita da memória como salvaguarda do sujeito. Mas, aplica-se com método a propagação da dúvida, de uma dúvida irrefreável, que pode derruir tudo, para que, da terra arrasada, note-se com mais atenção aquilo que sobra, quando tudo acaba: uma voz que nos atravessa, e aos personagens, também ao autor. Descartes precisou duvidar para chegar à segurança do Eu e buscar a verdade. Beckett, gênio maligno, duvida metódicamente para esclarecer sobre a fonte impessoal da ficção moderna: a voz. Afinal, só um personagem esvaziado – em crise com sua função e identidade narrativas – pode ser atravessado por vozes que não domina. Só um personagem malignamente arquitetado pode nos revelar a verdade, a nossa verdade, mentindo.

Referências bibliográficas

- ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI, S. E. *The Grove Companion to Samuel Beckett*. New York: Gross Press, 2004.
- ADORNO, Theodor W. "A posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de Literatura I*. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. Trad. de J. Dias Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2014.
- BIZUB, Edward. *Beckett et Descartes dans l'oeuf. Aux sources de l'oeuvre beckettienne: de Whoroscope à Godot*. Paris: Garnier, 2012.
- CANGUSSÚ, Cristiana Silva Mendes. *Samuel Beckett e a "literatura da despalavra": a reinvenção do romance em Molloy*. Belo Horizonte: UFMG, 2015. Dissertação de mestrado em Letras, Estudos Literários.
- COETZEE, J. M. "Samuel Beckett: Molloy". In: *Ensaios recentes: textos sobre literatura, 2006-2017*. São Paulo: Carambaia, 2020.
- COHN, Ruby. *Samuel Beckett: the comic gamut*. New Jersey: Rutgers University Press, 1962.
- DESCARTES, René. *Obra escolhida*. São Paulo: Difel, 1973.
- FLETCHER, John. *The novels of Samuel Beckett*. London: Chatto & Windus, 1972.
- GATTI, Luciano. "'Sou feito de palavras': a(s) voz(es) narrativa(s) em *O inominável* de Samuel Beckett". *Viso - Cadernos de estética aplicada*. n. 17, p. 103-32, jul.-dez. 2015.
- GIDE, André. *Journal 1889-1839*. Paris: Gallimard, 1948.
- KENNER, Hugh. *A reader's guide to Samuel Beckett*. Syracuse: Syracuse University Press, 1996.

- KENNER, Hugh. *Samuel Beckett: a critical study*. London: John Calder, 1961.
- POPKIN, Richard H. *La historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- RABINOVITZ, Rubin. "Molloy and the archetypal traveller". *Journal of Beckett's Studies*. n. 5, p. 25-44, 1979.
- SILVA, Franklin Leopoldo. *Descartes: a metafísica da modernidade*. São Paulo: Moderna, 2006.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.