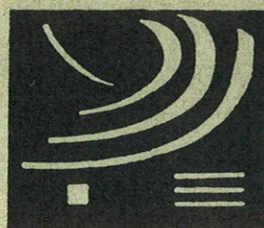
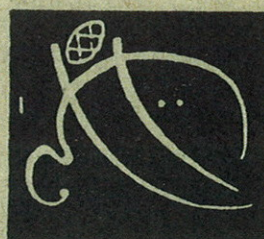
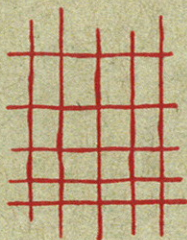


MAGMA

REVISTA



DTLLC

FFLCH

USP

MAGMA

REVISTA

USP UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Flávio Fava de Moraes
Vice-Reitora Myriam Krasilchik

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor João Baptista Borges Pereira
Vice-Diretor Francis Henrik Aubert

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Chefe do Departamento Sandra Margarida Nitrini
Coordenadora de Pós-Graduação Iná Carmago Costa

Publicação do Programa de Pós-Graduação
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

N. 3 São Paulo 1996 ISSN 01 046330

Conselho Editorial Adélia Toledo Bezerra de Meneses
 Aurora Fornoni Bernardini
 Cláudia Arruda Campos
 Cleusa Rios Pinheiro Passos
 Davi Arrigucci Júnior
 Iná Camargo Costa
 István János
 Iumna Maria Simon
 Ivone Daré Rabello
 Lígia Chiappini Moraes Leite
 Modesto Carone
 Olgária Matos
 Regina Lúcia Pontieri
 Rita de Cássia Natal Chaves
 Roberto Ventura
 Samir Meserani
 Sandra Margarida Nitrini
 Vera Lúcia Felício

Comissão Editorial e Executiva Airtton Paschoa
 Andrea Saad Hossne
 Marília Librandi Rocha
 Míriam Silvia Schwartz Brenner

Auxílio Executivo Daniel Pio Soares
 Lucineia Almeida
 Luiz Mattos
 Suely Maria Regazzo

Endereço para correspondência

Comissão Editorial

FFLCH-USP/DTLLC
 Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
 CEP 05508-900 – São Paulo – SP
 Fone: (011) 818-4312/Fax: (011) 818-4865
 End. Eletrônico: e-mail: flt@org.usp.br

Compras e/ou assinaturas

Seção de Publicações
 Rua do Lago, 717 – Cid. Universitária
 05508-900 – São Paulo – SP
 Fone: (011) 818-4593/Fax: (011) 211-6281
 e-mail: pubflch@edu.usp.br

MAGMA, n. 3, 1996

ISSN 01 046 330

© Copyright 1996 dos autores
 Serviço de Artes Gráficas da FFLCH/USP - julho/96

Esta publicação conta com auxílio financeiro da CAPES e do CNPq

EDITORIAL

COM O LANÇAMENTO deste terceiro número de *Magma*, o Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada dá continuidade a seu projeto editorial conjunto, iniciado em 94, com a estréia da revista, e culminado com a publicação do primeiro número de *Literatura e Sociedade* em março deste ano.

Doravante, uma a cada semestre, prosseguem juntas, como as margens da mesma estrada, mantendo cada uma sua feição própria.

Dando seqüência na seção Evento ao projeto de resgatar a memória do Departamento, na figura de seus fundadores e de seus integrantes mais antigos, *Magma* abre com o depoimento do professor, tradutor, escritor e crítico Boris Schnaiderman, em que, sobre narrar episódios de sua vida, reflete sobre seu ofício e nos brinda com um capítulo de seu livro, ainda inédito, *Os Escombros e o Mito – A Cultura e o Fim da União Soviética*.

A seção Ensaios apresenta trabalhos filiados a várias linhas de pesquisa do Departamento (por ordem de entrada – literatura, psicanálise e sociedade; teoria da narrativa: o romance e o conto no Brasil; literatura comparada; crítica e criação; teoria da poesia e modernidade; história literária e história social) e traz texto de um historiador que versa as relações entre literatura e história.

Exclusivamente cedida a *Magma* pela editora *Verlag der Autoren* e traduzida por José Galisi Filho, estampa a seção Tradução a entrevista de

MAGMA n. 3, p. 5-6, 1996

Wolfgang Heise com o importante dramaturgo alemão Heiner Müller, recentemente falecido.

A seção Resenhas começa neste número a lavrar em seara própria. Com a resenha de teses e dissertações, *Magma* pensa prestar um serviço cultural relevante a alunos, professores e eventualmente editores.

Segue a seção Informes divulgando as teses e dissertações defendidas no período junto ao Departamento e eventos culturais importantes que ocorrem dentro ou fora da Universidade.

Poemas inéditos de jovens autores ou autores já conhecidos integram a seção Criação, incluindo um poema em memória do Professor João Luiz Machado Lafeté, a quem irreparavelmente perdemos, no auge de sua forças intelectuais, e a quem dedicamos, por tudo o que foi, como mestre, como crítico e como amigo, este número da revista.

Por fim, a equipe de *Magma* agradece especialmente à Professora Aurora Fornoni Bernardini, cujo empenho e incentivo estão na origem desta publicação, a qual tem merecido de parte de seus leitores e colaboradores, nacionais ou estrangeiros (a revista já foi pedida pela Suíça e pela Holanda), recepção cada vez mais larga e calorosa, coisa que recompensa, para além das expectativas, os esforços despendidos.

SUMÁRIO

EVENTO

Entrevista

Encontro com Boris Schnaiderman _____ 11

Inédito de Boris Schnaiderman

Entre a ficção e a história _____ 23

ENSAIOS

A alma desiludida habita *Às Avestas*

Enrique Mandelbaum _____ 29

A problematização da alteridade no conto

“A menor mulher do mundo”, de Clarice Lispector

Neide Luzia de Rezende _____ 37

A insuportável contenção: Clarice Lispector e Katherine Mansfield

Ricardo Iannace _____ 45

Aspectos da crítica literária de Machado de Assis Gabriela Kvacek Betella _____	57
Método e miragem: Murilo Mendes e Paul Valéry Ricardo Gonçalves Barreto _____	69
A literatura e seu duplo: uma aventura dentro da história Noemia Davidovich Fryszman _____	79
A narrativa, a história e o “miúdo recruzado” Eduardo Spiller Pena _____	85
TRADUÇÃO	
<i>Uma conversa entre Heiner Müller e Wolfgang Heise</i> José Galisi Filho _____	97
CRIAÇÃO	
Carícias Hermenegildo Bastos _____	119
O palácio da fronteira Moacir Amâncio _____	120
João e as árvores Airton Paschoa _____	131
RESENHAS	
<i>Do heróico ao erótico: uma leitura de O Guarani,</i> de Audemaro Taranto Goulart Kátia Mendes Garmes _____	133
ÍNFORMES _____	139

CONTENTS

EVENT

Interview

Meeting Boris Schnaiderman

An unpublished text by Boris Schnaiderman

Between fiction and history

ESSAYS

The disillusioned soul lives in *A Rebours*

Enrique Mandelbaum

The problemizing of otherness in the short story

“A menor mulher do mundo” by Clarice Lispector

Neide Luzia de Rezende

The intolerable restraint: Clarice Lispector and Katherine Mansfield

Ricardo Iannace

Aspects of literary criticism of Machado de Assis

Gabriela Kvacek Betella

Method and mirage: Murilo Mendes and Paul Valéry

Ricardo Gonçalves Barreto

Literature and its double: an adventure inside history

Noemia Davidovich Fryszman

The narrative, the history and the “miúdo recruzado”

Eduardo Spiller Pena

TRANSLATION

A conversation between Heiner Müller and Wolfgang Heise

José Galisi Filho

CREATION

Carícias

Hermenegildo Bastos

O palácio da fronteira

Moacir Amâncio

João e as árvores

Airton Paschoa

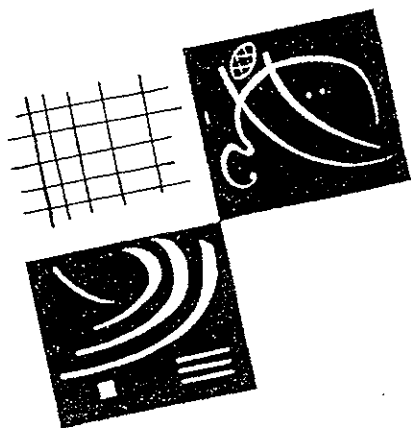
REVIEWS

From the heroic to the erotic: a reading of *O Guarani*

(Doctoral Dissertation)

Kátia Mendes Garmes

INFORMATION



ENCONTRO COM BORIS SCHNAIDERMAN

ENTREVISTA CEDIDA A MARÍLIA LIBRANDI ROCHA*

BORIS SCHNAIDERMAN PARTIU com sua família de Odessa (Ucrânia) e chegou ao Brasil em 1925, aos oito anos de idade. Para lidar com o trauma da partida, o futuro professor e tradutor copiava versos de poemas russos. Hoje, passados 71 anos de vida no Brasil, Boris afirma que o português é o seu instrumento.

Formado em Agronomia, participou da Segunda Guerra Mundial como sargento de artilharia da FEB e foi, durante algum tempo, o único professor de russo da Universidade de São Paulo. Formou alunos e tradutores, defendeu teses e é hoje o responsável por grande parte do que melhor se divulgou sobre a cultura e a literatura russa no Brasil. Maiakóvski, de quem o professor traduziu e estudou a obra poética, afirmou que a literatura soviética seria o melhor presente que a Rússia ofereceria ao mundo. Boris Schnaiderman participou e participa ativamente desta partilha generosa e abundante, com um número enorme de publicações, que vão desde artigos de jornal e prefácios a livros de ficção, crítica literária e traduções.

Um exemplo é o seu livro *Novelas Russas* (São Paulo, Cultrix, 1963), que prima não só pela tradução mas também pela seleção de textos, apresentando a novela *Khadji-Murat*, de Tolstói, que pode ser considerada

* Mestranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP.

uma antevisão do fundamentalismo islâmico e da luta pelo separatismo na Chechênia, e a novela *Inveja*, de Iúri Oliecha, uma das mais importantes da literatura soviética moderna. Se na primeira, considerada como uma epopéia condensada, é ainda marcante a figura do herói, na segunda ridiculariza-se a possibilidade de qualquer heroísmo no mundo pós-revolucionário, com um personagem que se encanta pelo fato de ter produzido uma nova qualidade de mortadela. A contraposição da duas novelas é exemplar para a compreensão da vida e das transformações sofridas pela Rússia e também pela forma da narrativa. Isso sem falar nos outros livros do Professor (*vide bibliografia em anexo*), como as traduções de contos de Tchékhev e de Dostoiévski, incluindo sua colaboração com os poetas Augusto e Haroldo de Campos na tradução do melhor da poesia russa.

Grande parte da literatura russa deste século teve de ser produzida em surdina, com muitos autores silenciados ou que se silenciaram antes do previsto. Lembrando que o poeta Guenádi Aigui dedicou a Boris Schnaiderman um poema intitulado “Rosa do silêncio”, e que o professor escreveu um livro de ficção chamado *Guerra em Surdina*, pergunto-me se a arte de suas traduções não poderia ser definida como uma espécie de voz em surdina, que, rompendo com o silêncio, transmite as palavras alheias fazendo-as soar em outro idioma e para outro povo.

Ao entrevistar o professor, no dia 8.3.96, admirei-me com a beleza de seus traços e com a integridade e intensidade de suas opiniões. Sem rodeios, Boris Schnaiderman respondeu a cada uma das perguntas da mesma forma com que escreve – conciso e direto. Falou de sua origem judaica, do porquê e das condições de sua partida da Rússia, sua entrada na Universidade, seu trabalho editorial, as traduções e seus autores prediletos, defendeu o poder da narrativa e contestou o sistema de avaliação na pós-graduação. Ao final, o professor, que tem muitos projetos engavetados, nos apresenta um trecho de um capítulo de seu último livro, *Os Escombros e o Mito - A Cultura e o Fim da União Soviética*, em fase de finalização.

Ao partir, deixei com o Professor a reedição dos *Desenhos de Guerra* de Carlos Scliar (São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1995). Boris Schnaiderman agradeceu. Pela grande aventura criativa de sua obra, devo dizer que quem agradece somos nós, seus leitores.

Magma Eu começaria realçando o fato de o senhor ser um homem de duas culturas, a russa e a brasileira – e além disso ser tradutor, quer dizer, estabelecer a ponte entre as culturas. Como é para o Sr. a questão da pertencer a dois países, duas pátrias?

Boris Schnaiderman É sempre um problema muito difícil essa questão do bilingüismo. Eu estou me lembrando de um lingüista que, numa conversa, disse que todo bilingüe é um esquizofrênico. Realmente é um problema (*risos*). Eu vim ao Brasil quando tinha oito ou nove anos e foi um trauma difícil. Eu lembro que comecei a me integrar mais à cultura brasileira quando tinha uns treze anos, mais ou menos. Eu sempre fiquei muito ligado ao mundo russo e tinha medo de perder essa ligação. Eu ficava copiando trechos em russo, principalmente poemas. Agora, no decorrer da minha vida sempre persistiu esse fato de eu pertencer a duas culturas; mais ainda, eu atribuo a isso o fato de eu ter começado a publicar bem tarde, aos quarenta anos. Mas isto não porque houvesse injustiça ou não quisessem me publicar. O que acontece é que eu não conseguia dominar o meu instrumento que é o português. Tanto é que hoje em dia eu me expresso em português. Eu escrevo em russo, mas só cartas. Hoje, se eu tivesse de escrever um ensaio em russo, teria de fazer um esforço, como quem escreve numa língua estrangeira, embora eu esteja muito ligado à cultura russa. Sempre continuei lendo e ouvindo muito o russo, o que se deve em grande parte ao ambiente familiar.

Magma O Sr. nasceu no ano da Revolução Russa e veio para o Brasil em fins de 1925. O Sr. chegou aonde?

Boris Schnaiderman No Rio de Janeiro. Ficamos uns seis ou oito meses e depois nos mudamos para São Paulo.

Magma Qual o motivo da saída de sua família da Rússia para o Brasil?

Boris Schnaiderman Bem, nos primeiros anos da revolução meu pai era comerciante e como tal tinha dificuldades em se adaptar ao regime vigente. Não era um opositor propriamente do sistema, mas não se adaptava bem.

Magma O Sr. tem ascendência judaica?

Boris Schnaiderman Sim, eu sou judeu de pai e mãe. Sou judeu de uma família de judeus assimilados, isto é, assimilados à cultura russa. Morávamos em Odessa, que era um centro muito forte, tanto de cultura judaica em língua iídiche, como de cultura judaica em língua russa. Tanto é que nesse período, nos anos da revolução, se desenvolveu um importante grupo literário em Odessa. De Odessa é que saiu o Isaac Bábel, esse grande autor de nosso século. Saíram também outros escritores importantes da moderna literatura russa. Antes da revolução, havia um espaço relativamente reduzido, no meio daquela Rússia imensa, de onde surgiam os grandes

nomes da literatura. Era em torno de Moscou, chegando até São Petersburgo. No começo do século, mais fortemente nos anos da revolução, houve uma descentralização da cultura.

Magma Em que condições foi feita a viagem para o Brasil?

Boris Schnaiderman Nós viemos de navio de terceira classe porque meus pais estavam com pouco dinheiro. Mas não viemos em terceira classe geral, naqueles porões de imigrantes que ficaram famosos com o quadro de Lasar Segall. Não foi assim, junto de imigrantes em condições precárias.

Magma No seu romance *Guerra em Surdina*, o personagem João Afonso, ao partir para a guerra na Itália, diz: "E eis-me também, mares afora, rumo ao meu destino ignorado." Foi essa também a sensação do Sr., garoto de oito anos, embarcando para o Brasil?

Boris Schnaiderman Ah, sim, foi. Eu não tive consciência disso, agora é que a senhora me chamou a atenção. Mas realmente foi isso. Nós viemos para o Brasil, meus pais, minha irmã, eu e mais uma tia com um filho. Aliás, já que a senhora está perguntando, eu vou lhe dizer as circunstâncias bastante estranhas em que se deu nossa viagem para cá. Naquela ocasião, quem imigrava procurava lugar que o acolhesse, quer dizer, não era fácil conseguir visto naquela época. O Brasil era um dos países de imigração. Acontece que eu tinha um primo, já falecido, que estava cursando a Escola Politécnica em Odessa e foi expulso da universidade por ser de ascendência burguesa, por não ser filho de operários. Era um jovem que estudava, trabalhava e se esforçava muito para realizar alguma coisa. Ele ficou tremendamente revoltado e fugiu, quer dizer, passou clandestinamente a fronteira com a Romênia e, depois de muitas peripécias, chegou ao Brasil. Depois de alguns meses, nós acabamos vindo também. Ele veio para o Brasil porque tinha conseguido o visto, não porque tivesse escolhido.

Magma O Sr. disse que começou a publicar tarde...

Boris Schnaiderman Eu passei a publicar tarde textos meus, com assinatura minha. Traduções eu já publicava. Eu comecei dedicando-me a traduções. Depois que concluí o curso de Agronomia, eu estava desempregado e não podia exercer a profissão de agrônomo.

Eu estudei Agronomia por uma contingência a família queria que eu fizesse algum curso superior. Naquele tempo a escolha era entre Medicina, Direito e Engenharia. Fora disso, o curso não era para um jovem de família de classe média que se prezasse. Já existiam as Faculdades de Filosofia, mas fazer curso de Filosofia era uma coisa muito estranha, diziam que era coisa para mocinhas casadoiras, que

não tinham compromisso com a vida, ou então achavam que a pessoa não precisava trabalhar. Olhavam com certo desprezo.

Eu, quando juvenzinho, demonstrei um certo pendor para os trabalhos com as ciências naturais, gostava da natureza, e isso então bastou para que achassem que eu devia fazer curso de Agronomia, e eu concordei. Mas eu gostava disso antes dos meus treze ou catorze anos, que foi quando se desenvolveu meu pendor literário. Eu queria fazer literatura. Acabei fazendo o curso de Agronomia porque os agrônomos passaram a ter o título de engenheiro agrônomo. Isso enobrecia a profissão.

Mas, depois de formado, eu não podia exercer a profissão porque era o tempo do Estado Novo e havia a seguinte exigência: o estrangeiro, para registrar o diploma, devia estar naturalizado e devia ter feito o serviço militar. Isso é que me levou de imediato a ir para a guerra. Agora, eu poderia ter feito o que se chama de tiro-de-guerra, que é uma instituição para suprir a necessidade de obter o certificado de reservista. Mas eu quis fazer no Exército. Era o tempo da guerra e eu estava convicto de que teria de me defrontar com essa realidade. Fiz em quartel e depois fui convocado.

Magma Nos anos 50, o Sr. deu aulas em Barbacena?

Boris Schnaiderman Ah, sign, a senhora viu meu currículo, não é? (*risos*) Dei aulas em Barbacena de 48 a 53. Eu trabalhei na Escola Agrotécnica de Barbacena.

Magma Em 53 o Sr. volta a São Paulo e trabalha numa editora. Qual?

Boris Schnaiderman Era a Editora Jackson, que estava preparando a Enciclopédia Mérito. Eu tive, talvez, o demérito de escrever boa parte dessa enciclopédia, porque há coisas muito fracas. (*risos*)

Magma Como foi sua entrada na USP em 1960?

Boris Schnaiderman A USP precisou de um professor de russo. Eu soube disso, apresentei a minha candidatura e fui aceito.

Magma E o contato com o Antonio Candido começou nessa época?

Boris Schnaiderman Sim. O Antonio Candido me apoiou muito desde o começo. Eu encontrei gente muito boa na Universidade. Costuma-se falar muito mal da Universidade. Eu felizmente tive contato com personalidades muito ricas.

Magma O Sr. participou da criação da disciplina Teoria Literária e Literatura Comparada?

Boris Schnaiderman Não. Eu comecei dando aulas de russo, mais de língua que de literatura. Durante alguns anos, fui o único professor de russo, e o Antonio Candido me apoiava bastante. Depois iniciaram-se os cursos de pós-graduação

no sistema que é praticamente o que está em vigor hoje em dia. Quando se formalizou a instituição dos cursos de pós, o Antonio Candido me convidou para dar aulas em Teoria Literária. Eu dei aulas de preferência sobre temas russos. Aliás, todos os meus cursos foram sobre temas ligados à cultura russa.

Magma Nessa época, já estava divulgada a teoria dos formalistas?

Boris Schnaiderman A teorização do formalismo russo foi sendo mais divulgada, não só no Brasil mas no Ocidente em geral, a partir dos anos 60. Eu comecei a lecionar na USP nessa época e tive de me enfrontar. Eu não conhecia o formalismo, inclusive porque os livros não estavam publicados. Eu estudei como autodidata. Aliás, em termos de literatura eu sou totalmente autodidata. Nunca fiz um curso de Letras.

Magma E como começou sua paixão e dedicação à literatura?

Boris Schnaiderman Isso foi desde uns treze ou catorze anos, ainda no curso secundário. Eu fui muito estimulado por professores. Queria escrever mas não conseguia fazer textos que me satisfizessem. Mesmo quando estava traduzindo, eu queria escrever textos meus e não conseguia.

Magma O Sr. escreveu teses em que traduziu e analisou um conto de Dostoiévski e a poética de Maiakóvski; chegou a ter na banca de doutorado intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda, Adolfo Casais Monteiro, Alfredo Bosi e Rui Coelho, quer dizer, grandes personalidades...

Boris Schnaiderman É verdade. Aliás, comigo eles foram de uma gentileza fora de série, por ocasião do doutorado.

Magma Na livre-docência o Sr. diz que houve algumas divergências na banca...

Boris Schnaiderman (risos) É verdade. A senhora com certeza leu a introdução do livro em que eu digo que não pude seguir todas as indicações que me deram. Houve uma certa divergência. O Paulo Rónai, que era meu amigo, achou que eu tinha dado peso demais à questão da relação entre som e sentido. Ele achou que eu estava dando importância demais ao trocadilho, etc., e que aquilo era uma brincadeira do Dostoiévski, não era algo importante. Eu não concordava com isso.

Magma O Sr. disse que escreveu um artigo para a *Revista Através*, nº 4, em que contesta o processo de avaliação na pós-graduação. O que exatamente o Sr. contesta?

Boris Schnaiderman Eu escrevi o artigo, mas acontece que esse número nunca saiu. Eu acho que todo o nosso sistema universitário de avaliação deveria estar completamente superado. Mais ainda, acho que nos últimos anos se agravou essa preocupação com a avaliação. Às vezes, as pessoas não podem pesquisar porque têm de relatar o que estiveram fazendo. Quem

estiver fazendo um trabalho sério, que leva quatro ou cinco anos, tem de largá-lo e ficar publicando trabalhos para constar dos relatórios, quer dizer, isso é um atraso. Achava, como acho, que todo o sistema está completamente ultrapassado. É um sistema medieval, esse tipo de avaliação, essa coisa das defesas de tese. Eu participei e participo, mas acho completamente antiquado.

Magma O Sr. teria uma saída?

Boris Schnaiderman Ah, não. Eu também não posso me preocupar com isso. Os outros que julguem como fazer. Eu tenho um trabalho a realizar e nos anos que tenho pela frente devo me preocupar com esse trabalho. Agora, o que está aí não me satisfaz.

Magma O Sr. tem uma bibliografia enorme, com livros de crítica, ficção, traduções, artigos e prefácios. Como o Sr. consegue essa produção tão intensa, quer dizer, como é seu dia de trabalho?

Boris Schnaiderman O meu dia de trabalho não tem uma norma fixa, é bastante temperamental. Eu sou bastante temperamental. Quando uma coisa me apaixona, eu quero fazer o trabalho. Mas eu não fiz trabalho a frio, por obrigação, tanto é que minhas duas teses eram estudos que eu queria fazer.

Magma Voltando ao seu livro *Guerra em Surdina*, a personagem principal, que pode ser considerada como um alter ego, diz: "A minha perplexidade ante o mundo militar era algo tão complexo que dificilmente se transmitiria por meio de palavras". No entanto, o Sr. transformou em romance essa experiência militar que, segundo Walter Benjamin, emudece.

Boris Schnaiderman Eu não concordo com isso. É um tema que eu já abordei uma vez num artigo e pretendo desenvolver mais. Eu sou completamente contrário às leituras que têm sido feitas desse famoso ensaio de Walter Benjamin sobre o narrador. Aliás, o ponto de partida dele é o escritor russo Nicolai Leskov, que ele aborda muito ligeiramente no artigo, pois se concentra no problema da expressão, dizendo que houve um emudecimento. Mas isto ele estava escrevendo sob o impacto do nazismo. Ele estava expressando uma realidade terrível e generalizando um pouco algo que estava acontecendo mesmo. Porque, com o impacto daqueles acontecimentos, as pessoas estavam emudecidas, sem poder se expressar. Agora, daí dizer que a narrativa está morrendo, como eu vejo muita gente fazendo, com isso eu não concordo. Como está morrendo? Nós vemos que o homem tem necessidade de narrar. Não é por acaso que as novelas de televisão têm essa assistência toda. As novelas brasileiras estão se impondo no mundo todo por quê? Por causa do jeito brasileiro de narrar, por serem também uma forma de "narratividade".

- Magma* A teoria de Georg Lukács sobre o romance também foi elaborada num momento preciso....
- Boris Schnaiderman* Inclusive essa questão, de que o romance estaria perdendo a sua função enquanto expressão de uma sociedade, tem de ser contraposta à concepção de Bakhtin de que o romance é um gênero que está em contínua evolução, sempre se renovando e adquirindo outras formas conforme as novas circunstâncias. Eu concordo mais com Bakhtin.
- Magma* Falando sobre tradução, o Sr. a define como um misto de fidelidade semântica, fonológica e gráfica, e de liberdade na recriação do texto. Até que ponto é possível estabelecer esse limite?
- Boris Schnaiderman* É muito difícil realmente, mas é preciso, porque se nós seguirmos o texto com fidelidade mecânica estaremos traíndo-o. Um grande escritor tem uma certa liberdade na expressão e a tradução também tem de ter essa liberdade. Por isso é que ela é uma arte, justamente por não ter limites muito precisos.
- Magma* O Sr. traduziu poesia e prosa...
- Boris Schnaiderman* Poesia eu nunca traduzi sozinho, ou melhor, apenas esporadicamente. Eu traduzi prosa.
- Magma* O Sr. também diz que tem a impressão de que o português se presta melhor que outras línguas para a reprodução da “trilha sonora” dos poemas russos.
- Boris Schnaiderman* Eu continuo achando isso. Basta nós pegarmos uma boa tradução para o francês e para o português para vermos a diferença. No caso do russo, o português se presta muito mais, consegue um efeito melhor. Eu acho, inclusive, que a nossa poesia se presta a isso.
- Magma* O Sr. veria proximidades entre a literatura russa e a brasileira?
- Boris Schnaiderman* Essas semelhanças são muito relativas. É difícil falar sobre isso, comparar uma literatura e outra.
- Magma* Neste ano de 1996 completam-se 40 anos de publicação do romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Qual seria sua avaliação da importância dessa obra?
- Boris Schnaiderman* Claro que eu considero fundamental. Tenho o maior deslumbramento por essa obra, de modo que fica até difícil falar sobre isso. Simplesmente uma constatação de um estado de deslumbramento. Aliás, quando a obra apareceu foi essa a sensação que se teve, não é? Algo completamente inesperado.
- Magma* O Sr. chegou a conhecê-lo pessoalmente?

Boris Schnaiderman Ligeiramente.

Magma

O poeta Sierguéi Iessiênin, antes de se suicidar, escreveu: “Se morrer, nesta vida, não é novo,/ Tampouco há novidade em estar vivo.” A esse verso, Maiakóvski respondeu com um verdadeiro hino de louvor à vida, dizendo: “É preciso arrancar alegria ao futuro/ Nesta vida morrer não é difícil./ Difícil é a vida e seu ofício.” Como o Sr. entende o posterior suicídio de Maiakóvski em 1930?

Boris Schnaiderman

É algo que sempre perguntam. Essa questão do suicídio é bastante complexa. Aliás, em cada suicídio há uma problemática sempre muito complexa. Em primeiro lugar, Maiakóvski era muito dado a crises de hipocôndria e tentativas de suicídio. Na poesia dele aparece como uma obsessão a preocupação com a morte e o suicídio, o que é estranho num poeta revolucionário, afirmativo. A situação sentimental pode ter pesado. Realmente, na ocasião, ele tinha uma relação de anos e anos com a Lília Brik, mulher de seu amigo Óssip Brik. Mas era algo que já tinha praticamente acabado. Ele tinha também uma paixão por uma russa imigrada no Ocidente, que aparece naquele poema “Carta a Tatiana Iácovleva”, que o Haroldo de Campos traduziu comigo. Ele tinha pedido visto de saída para ir visitá-la em Paris, e o visto foi negado, quer dizer, o governo estava procurando retê-lo no país. Mas terá sido isso?

Na minha opinião, o que mais contribuiu para ele entrar num verdadeiro estado de depressão foi o seguinte fato: ele era um seguidor fiel da linha do partido (ele não pertencia ao Partido Comunista porque achava que tinha de se dedicar à sua arte). Ora, o partido desde o início tratou a arte moderna com desconfiança e hostilidade. No entanto, eles tinham de aceitar a presença dos poetas modernos porque eram os que apoiavam a revolução. Nos fins da década de 20, com o advento do stalinismo, passou a haver uma perseguição à arte moderna. Ora, Maiakóvski era um defensor fervoroso do que se chamava então arte de esquerda, fazia aquela poesia que a gente conhece. Os livros dele eram tolerados, mas não tinham apoio oficial. O peso que estava caindo sobre a Rússia é expresso admiravelmente na peça *O Percevejo*, que é uma antevisão do stalinismo. Ele, com sua sensibilidade, estava percebendo tudo isso e, ao mesmo tempo, era um seguidor fiel do partido, quer dizer, isso deve ter causado um conflito tremendo.

Magma

Nesse mesmo livro sobre a poética de Maiakóvski, o Sr. estabelece um paralelo entre a criação do poeta e Ezra Pound, dizendo que o anti-semitismo e os erros políticos de Pound não podem impedir de apreciar sua obra com respeito e admiração. Mas não fica difícil estabelecer uma distinção entre concepção política e projeto estético?

- Boris Schnaiderman* Não há dúvida de que o político, o ideológico, está em tudo que se cria. Nós temos de compreender o escritor na totalidade do que ele produziu como um homem de seu meio, tempo e ambiente político. Por outro lado, a obra se impõe, por mais que discordemos das posições assumidas pelo artista criador. Se não admitirmos isso, nós não podemos aceitar Dostoiévski, por exemplo, que era tremendamente reacionário. Isso aparece, às vezes, na sua obra, mas aparece ao lado da aguda visão social que ele tinha dos problemas que a Rússia estava enfrentando. Esse lado positivo de Dostoiévski faz com que a gente até esqueça o resto. Mas ele era tremendamente reacionário.
- Magma* Há um poema de Maiakóvski no qual cada país oferece ao homem do futuro o que tem de melhor, e a Rússia oferece sua poesia. A seu ver, qual seria a oferenda do Brasil?
- Boris Schnaiderman* Ao mundo? É difícil falar em uma distinção ente poesia e prosa, basta ver a obra de Guimarães Rosa. Eu acho que também o Brasil ofereceria ao mundo seus poetas, tanto em verso como em prosa.
- Magma* Este ano saiu sua tradução, em colaboração com Nelson Ascher, de poemas de Joseph Brodsky; saiu agora um livro de traduções de cartas do Tchêkhov, para o qual o Sr. escreveu o prefácio. O Sr. está programando outras publicações?
- Boris Schnaiderman* Eu estou absorvido na conclusão de um livro, que aliás já está quase pronto. É um livro sobre a cultura e o fim da União Soviética. Eu faço um balanço da nova visão que se pode ter da cultura russa, baseado nos materiais que surgiram a partir de 1985. É incrível a riqueza desses materiais.
- Magma* Aliás, o Sr. traduziu a novela *Khadji-Murat*, de Tolstói, escrita entre 1896 e 1904, que fala sobre a luta entre russos e muçulmanos na Chechênia, algo que ocorre ainda hoje...
- Boris Schnaiderman* Realmente a visão do Tolstói é extraordinária. Na primeira vez em que eu li essa novela ou romance curto, fiquei revoltado com a visão que ele nos dá dos rebeldes caucasianos que estavam lutando pela independência. O que ele estava nos mostrando é que existem poderes em ambos os lados, e eu ficava revoltado, me perguntando como é possível. Mas agora eu vejo que ele tinha toda a razão. Parece que ele estava prevendo o fundamentalismo islâmico. No livro, inclusive, aparece a ligação da revolta com a religiosidade. Ele participou da guerra no lado russo e eu acho extraordinário como ele soube perceber e sentir essa problemática.
- Magma* Professor, o Sr. gostaria de falar de algo que eu não perguntei?

- Boris Schnaiderman* Eu gosto de frisar que nos últimos nove a dez anos tudo que eu faço de melhor tem o apoio e a ajuda de minha mulher, Jerusa Pires Ferreira. Isso eu gostaria de frisar.

BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA DE BORIS SCHNAIDERMAN

- Guerra em Surdina. Histórias do Brasil na 2ª Grande Guerra.* São Paulo, Brasiliense, 1964 (2ª ed. 1987. Relançado pela Companhia das Letras, 1995).
- A Poética de Maiakóvski através de sua Prosa.* São Paulo, Perspectiva, 1971.
- Projeções: Rússia/ Brasil/ Itália.* São Paulo, Perspectiva, 1978.
- Dostoiévski – Prosa Poesia.* São Paulo, Perspectiva, 1982.
- Turbilhão e Semente – Ensaio sobre Dostoiévski e Bakhtin.* São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1983.
- Tolstói – Antiarte e Rebeldia.* São Paulo, Brasiliense, 1983 (Col. Encanto Radical).
- Prefácio a *A. P. Tchêkhov: Cartas para uma Poética.* Trad. Sophia Angelides, São Paulo, Edusp, 1996.

TRADUÇÕES

- Novelas Russas.* Seleção, prefácio, notas e tradução, São Paulo, Cultrix, 1963.
- Memórias. Infância e Juventude (1891-1917)* de Ilya Ehreburg. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, vol. 1, 1964.
- A Dama do Cachorrinho e Outros Contos* de Tchêkhov. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1959 (3ª ed. São Paulo, Max Limonad, 1986).
- Memórias do Subsolo e Outros Escritos* de F. Dostoiévski. São Paulo, Paulicéia, 1992.
- Poemas de Maiakóvski.* 1ª ed. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967 (atualmente está sendo reeditado pela Editora Perspectiva).
- Poesia Russa Moderna.* Colaboração junto a Augusto de Campos e Haroldo de Campos, São Paulo, Perspectiva, 1967 (2ª ed. revista, 1985).
- Quase uma Elegia.* Poemas de Joseph Brodsky. Colaboração junto a Nelson Ascher, Rio de Janeiro, Livraria Sette Letras, 1995.



ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA¹

BORIS SCHNAIDERMAN

A RIQUEZA DOS MATERIAIS divulgados a partir de 1985 obriga a repensar os caminhos percorridos pela cultura russa e, em particular, pela literatura. Às vezes surge uma dúvida: esta plethora de obras reveladas pela primeira vez não estará pesando demais sobre os escritores que publicam atualmente? Sem dúvida, o problema é real. Imagino a perplexidade de um intelectual russo a partir da *glasnost*, quando o mundo se abriu para ele, com as obras até então sonegadas, inclusive muitas russas. Mas, a par desta perplexidade, estavam livres os caminhos para a criação e resta-nos verificar em que medida eles foram seguidos.

Os Filhos da Rua Arbát de Anatóli Ribakóv² parece emblemático de boa parte da ficção russa. Trata-se de um livro muito bem feito, mas completamente apegado ao modelo do romance oitocentista. Escrito na década de 1960, só pôde aparecer em 1987. O autor havia publicado ficção bem no espírito do “realismo socialista”, com todas as limitações que isso implicava, mas quando se voltou contra o estado de coisas vigente, com

⁽¹⁾ O texto aqui transcrito é o início de um capítulo de meu livro, em fase de conclusão, *Os Escumbros e o Mito – A Cultura e o Fim da União Soviética*. Peço desculpas pelo final abrupto, pois o capítulo era longo demais para uma publicação integral em revista.

⁽²⁾ Edição brasileira: Anatóli RIBÁKOV, *Os Filhos da Rua Arbát*, trad. Paulo Bezerra, São Paulo, Editora Best Seller, [s.d.], (publicação em russo: 1987).

muita firmeza e capacidade de análise histórica, seu instrumento já estava afinado.

O mesmo se pode dizer de Vassíli Grossman, sem dúvida um grande escritor, que morreu de enfarte em 1964, depois de ver o seu romance *Vida e Destino*³ seqüestrado pelo KGB, em consequência de uma denúncia pela comissão editorial da revista à qual fora encaminhado. É um vasto livro em que se tratam com a maior franqueza problemas candentes da vida russa, inclusive o anti-semitismo, preocupação constante do autor. Este evidentemente deriva seu livro de Leão Tolstói em *Guerra e Paz*, um modelo que o ajudou a penetrar fundo nos problemas humanos ligados com a guerra e o stalinismo.

Outros autores, menos marcados pela herança do “realismo socialista”, ainda assim têm sua relação bastante direta com a prosa russa oitocentista. É o caso de Liudmila Pietruchévskaja, que expressou com muita força a vida nas habitações coletivas, o sacrifício do dia-a-dia e o penoso das relações humanas nessas condições. Na realidade, ela conseguiu criar um universo ficcional que tem muito em comum com dois versos que subsistem, isolados, no legado de Óssip Mandelstam:

“O sangue jorra em pias de cozinha,
E dedos de mulher cheiram a querosene.”

No entanto, uma cultura que passara pela grande explosão artística do início do século forçosamente haveria de se expressar também por meio de formas menos tradicionais.

Um grande exemplo neste sentido é certamente *Escola de Bobos*⁴ de Sacha Sokolóv, que só pôde publicar este seu romance nos Estados Unidos em 1976, depois de emigrar para o Canadá. Definido por Wolfgang Kayser como “a obra mais surrealista da literatura russa moderna”, ele foi também muito elogiado por Nabokov.

Retomando o velho tema da relação entre o mundo dos “débeis mentais” e o dos “normais”, o que faz o primeiro aparecer como a versão concentrada do segundo (vejam-se os grandes exemplos *Enfermaria n.º 6* de Tchékhev e *O Alienista* de Machado de Assis), Sokolóv cria um relato

³ Ao que parece não está traduzido para o português. Publicado pela primeira vez em russo pela Editora L'Âge d'Homme, Lausanne, Suíça, em 1980.

⁴ Tradução brasileira: Sasha SOKOLÓV, *Escola para Bobos*, trad. Konstantin G. Ascyantz e Svetlana Kardash, São Paulo, Ars Poetica.

alucinado em que o cotidiano soviético e o fantástico mais desenfreado se misturam e, com frequência, uma estória surge de “realidades gramaticais” como a ocorrência de homônimos. O romance provoca inversões temporais, funde o passado com o presente e instala o mitológico no cotidiano de uma cidade de veraneio.

Quem prefacia a primeira publicação na Rússia, na revista *Oktiabr*, é Andréi Bitov, outro escritor que se caracteriza pela busca de formas de expressão novas. Tendo permanecido na Rússia, ele guardou na gaveta ou publicou no Ocidente boa parte de sua obra. Seu livro mais conhecido, o romance *A Casa de Púchkin*,⁵ teve capítulos divulgados na imprensa soviética, mas só apareceu na íntegra nos Estados Unidos em 1978. Republicado na Rússia em 1988, encontrou finalmente o seu leitor compreensivo: embora muito traduzido, é tão repleto de alusões literárias, tão ligado à realidade lingüística russa, que dava pena ver o exílio a que o livro fora condenado.

Numa publicação recente, V. V. Ivanov afirma que “a geração mais nova de escritores nos alegrou ultimamente com livros incontinentemente jubilosos, em primeiro lugar e sobretudo, pela fulgurância experimental do estilo”, e cita várias obras nesta direção, o que me é confirmado pelas minhas últimas leituras. Já se faz sentir, portanto, na escrita dos novos autores o conhecimento, que se tornou acessível, tanto das vanguardas européias como das próprias obras russas nesta direção.

Vassíli Aksionov, que reside nos Estados Unidos desde 1980, depois de uma entrevista muito corajosa ao *Le Monde*, na qual se comparava a um bicho raro, dada a sua condição de autor cujos livros não eram publicados em seu país, mas vendidos pelos próprios poderes oficiais a editoras estrangeiras, no afã de conseguir divisas (“A literatura não é de modo algum um caviar, e eu mesmo não sou um esturjão”), é um escritor de obra desigual, mas que tem momentos arrojados de realização, como *Sviiajsk*, uma novela admirável, isto sem falar de sua ficção da década de 1960, quando ele se tornou um dos ídolos dos jovens.

A crítica russa tem destacado a importância do romance do estudioso russo de budismo, A. M. Piatigórski, *A filosofia de um beco ou História da existência ainda não concluída de um filósofo russo, contada pelo autor e também por alguns outros mais ou menos filósofos russos*, que já saíra em

⁵ Não tem tradução brasileira.

russo no Ocidente, mas foi também editado recentemente em seu país. A narração se dá em parte na sala dos fumantes da Biblioteca Lênin e, segundo V. V. Ivanov, “no romance adquirem vida a ambiência e os pormenores externos daquela formação e daquele fervilhar do pensamento, sem os quais não existiriam os subseqüentes vãos do conhecimento de humanidades na Rússia, inclusive as pesquisas ideológicas e filosóficas do próprio Piatigórski”.

No entanto, se tivesse de indicar aquilo que a literatura russa mais recente apresenta de mais característico e que lhe dá um toque peculiar, eu apontaria para a oscilação entre o ficcional e o histórico (pelo menos na base das minhas leituras até hoje). Ela aparece claramente nas obras apontadas até agora, mas se expressa mais diretamente numa série de escritos, uns autobiográficos, outros bem próximos do confessional e documentário.



A ALMA DESILUDIDA HABITA ÀS AVESSAS

ENRIQUE MANDELBAUM*

RESUMO: A partir de uma leitura do livro *Às Avessas*, de J.-K. Huysmans, o autor realiza uma reflexão sobre o significado do conceito de decadência e sua vinculação com o esteticismo e com a desilusão quanto à razão, ao idealismo e à perfectibilidade humana.

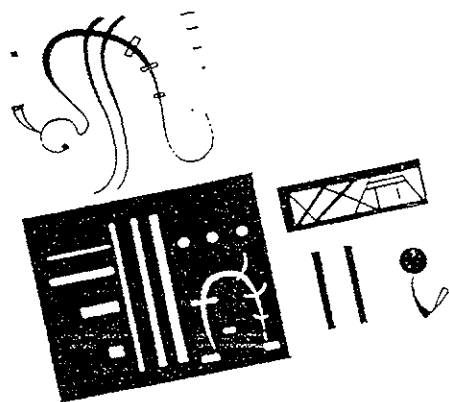
PALAVRAS-CHAVE: Simbolismo; Decadentismo; Esteticismo

A leitura de *Às Avessas*¹ suscita a reflexão sobre o fenômeno da *decadência*, tal como encontra-se manifesto no decorrer do romance, ou nesse enquanto obra terminada.

O que é decadência? Pensar no termo promove ressonâncias com as idéias de declínio, queda e degradação. Um lamento deve ser parte de uma composição decadente. Ruínas podem ser uma das perspectivas à vista. Parece que o terreno em que estamos operando mantém-se em estreito contato com a fronteira da morte. Porém, a morte em si, o cessar absoluto, que bem poderia ser uma esperança – por que não? –, está aqui para sempre fora do alcance, seja como solução ou possibilidade. A decadência, por paradoxal que seja, alimenta-se da idéia de eternidade. Apenas aquele que sabe que irá permanecer apesar de tudo e contra tudo pode verdadeiramente erguer um lamento por algo que se esvai, que deixará de ser. E não se trata apenas de lamento, não é só nostalgia. A decadência não é um estado que vive mergulhado no passado. Ela ganha legitimidade por sentir o presente a correr irremediavelmente para ser tragado por um futuro que o abocanha por inteiro, sem o menor respeito ou consideração pelas colossais construções passadas. Não é medo do desconhecido. Este pode até ser amigável, quando simbolizado a partir de formas e modos tradicionais.

* Psicólogo e pós-graduando no Centro de Estudos Judaicos da USP.

⁽¹⁾ J.-K. HUYSMANS, *Às Avessas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.



O problema parece estar no enfraquecimento dessas formas e modos, ao ponto de terem suas categorias de referência arranhadas. O que já estava estabelecido, os edifícios construídos com a argamassa do sangue que alinhava a história, as fachadas tão arduamente construídas com a dupla função de ostentar o poder conquistado e servir de barragem para o imperioso curso da história, abala-se com as polêmicas e discussões provenientes dos salões e galerias que sempre num início parecem ser amplos e confortáveis o suficiente para abrigar os mais variados interesses, pacificar os descontentes e promover uma *pax* necessária para a permanência, mas que agora se tornam desconfortáveis. Os móveis e utensílios, outrora amparados por uma aura de respeito, opulência e dignidade, mostram sinais de deterioração. Renovações são empreendidas, outros estilos sugeridos, até mesmo abre-se mão de certos procedimentos que de tão sólidos pareciam imutáveis. Tudo é feito, mas o tempo avança e o salão não mais oferece o conforto e o espaço necessários para o devido assentamento de tudo o que é preciso assentar. Chega-se a um ponto em que até os serviços, anteriormente tão eficazes, parecem não dar mais conta dos procedimentos de conservação; aqui e ali, camadas de poeira depositam-se, nichos de desatenção soerguem-se da noite para o dia, transformando a opulência anterior em aparência e esta, em estratégia de pernas curtas. Não bastasse tudo isso, a balbúrdia das ruas incrementa-se, promovendo um ritmo que soa aos ouvidos dos arquitetos próximo do diabólico.

Mas, nesse cenário, nem tudo é declínio. A poltrona nova que ganhou lugar no velho e renovado salão serve de indício de que há lugar para novidades, e quem souber aproveitar a oportunidade e puder, o fará. Não leva muito tempo para surgirem novas fachadas, novos salões, até que um dia velho e novo entretidos de forma indissociável desenhem uma paisagem, um lusco-fusco que é ao mesmo tempo crepúsculo e aurora. Tudo depende de quem olha e se está de chegada ou de partida. Aqui deve-se ser vago por necessidade. Sombras alongadas fazem parte, a luz está disposta num máximo de obliquidade. O próprio evento é rarefeito, o meio-dia abolido.

Todo esse caldo constitui-se num poderoso tônico capaz de formar o exemplo melhor acabado de uma alma desiludida. O estado de quem desse tônico faz uso diz que o efeito é pior até do que de uma alma penada. Esta ao menos é fruto de castigos estremeedores do Além. Já a alma desiludida é a vitória da banalidade sobre todo intento idealista. A desilusão tem como objeto o próprio homem. Não se trata apenas de um desconforto com uma ou outra possibilidade de ser do humano. Essa alma que temos em mente é esclarecida o suficiente para realizar um balanço da existência humana e concluir que essa existência tem um quê de desprezível. Se a faísca de uma força redentora ainda permanece, ela provém de alguns dos produtos gerados por esse homem – mas não propriamente dos produtos éticos ou morais. A história da moral e das leis deixa antever que nesse campo a verdade não passa de opinião ou ilusão. Quando muito, alguém de olhos abertos manterá aí a postura de um sofista, mas

desinteressado de qualquer ética, a não ser uma – aquela que nos arremessa a um outro campo, o da cultura, da criação artística. Mas esse campo agora é visto sob um prisma peculiar, uma vez que o desejo de usufruir é extremo, a ponto de tornar-se quase um vício – o do culto ao belo. A alma desiludida, qual um parasita, agarra-se com suas parcas unhas e dentes aos indícios de civilização que habitam aqui ou acolá. Ela escarva terrenos inóspitos à procura de uma porcelana fina, um afresco desgastado, um palimpsesto encorpado, alguma iluminura, brocados finamente trabalhados; desce aos porões mais esquecidos em busca de pergaminhos que contenham letras e palavras belamente trabalhadas; e nada supera o prazer de encontrar uma bela argumentação em latim. Nesse instante, a alma desiludida como por encanto é remetida a um mundo onde impera a virilidade, onde o homem pode pôr em marcha a sua vontade de forma livre, sem ter de permanecer restrito e subjugado diante de conveniências criadas para turvar a ação dessa vontade. Essa alma se reconhece viva apenas quando da fruição do belo, quando por entre suas entranhas sente fluir o succulento caldo composto pelas magníficas e sofisticadas peças de arte que constituem o único alimento capaz de saciá-la. A racionalidade tem pouco a oferecer aqui, dado que a própria razão é colocada em dúvida, uma vez que almeja o impossível. Idealismo também não serve: como permanecer iludido por algum projeto de construção de uma sociedade mais justa se a crença na perfectibilidade humana, ou seja, na capacidade inerente ao homem de melhorar, está aqui para sempre colocada sob suspeita? Resta apenas a fruição estética. Um modelo: Dom Giovanni, o da ópera de Mozart, mas nesse caso sem ter de se haver com o Comendador e seu espectro, que outorgam à ópera uma dimensão distante desta a que estamos nos referindo. Mas de qualquer maneira, Dom Giovanni, o degustador, o apreciador, o sedutor, sem qualquer empecilho, numa batalha incessante lança-se a transformar a vida em arte e fruição. Para fora da vida, ao menos da vida mundana, do comércio de palavras e produtos que entretencem o cotidiano de que é feita essa vida – esta parece ser a consigna.

Des Esseintes, o personagem de *As Avestas*, é um exilado. Sua Paris deixou de ser uma referência cultural para tornar-se uma referência para o prazer vulgar. Os cartazes de Toulouse-Lautrec retratando dançarinas e frequentadores da noite dão uma idéia do contexto que tomou conta da anteriormente chamada Cidade-Luz, no fim do século. Os ideais da revolução, as investidas políticas de 1848 a 1850, a conquista do sufrágio universal, tudo parecia desembocar num canção incessante. Karl Marx descreve o contexto de Paris na última metade do século XIX da seguinte maneira:

[...] repete-se em todos os círculos, desde a corte até o botequim mais caído, a mesma prostituição, a mesma fraude descarada, o mesmo afã por enriquecer, não mediante a produção, mas mediante a usurpação da riqueza alheia já criada. E notavelmente nas camadas mais altas da sociedade burguesa, propaga-se a desenfreada satisfação dos apetites mais malsãos e desordenados, que a cada passo chocam-se com

as próprias leis da burguesia; desenfreamento no qual, pela lei natural, irá buscar sua satisfação a riqueza proveniente do jogo, desenfreamento através do qual o prazer converte-se em vício, confluindo aí o dinheiro, o lodo e o sangue. A aristocracia financeira, igualmente em seus métodos de aquisição e em seus prazeres, não é mais do que o renascimento do lumpemproletariado nas camadas mais altas da sociedade burguesa.²

Des Esseintes, último representante de uma família nobre em decomposição, é uma alma desiludida com o estado das coisas. Um tédio imenso o oprime. Se bem que o autor nada fale sobre a vida prática, está claro que ele vive à margem do sistema produtivo, usufruindo de um capital herdado e mantendo a postura de um observador passivo da realidade, ao abdicar de qualquer atuação pessoal na cena política ou econômica vigente. O domínio burguês nesses anos em Paris tinha se completado, incorporando todo o espectro do poder político. À aristocracia cabia apenas o papel de financiar o Estado, tendo perdido o poder de decisão sobre sua administração e organização.

Fora do circuito da vida prática, des Esseintes passa a usufruir da última trincheira que lhe resta, ele mesmo. Sua educação jesuítica parece não ter correspondido ao intuito de prepará-lo para o mundo que agora o circunda, tendo se restringido a algo assim como um mimo que dera rédeas soltas a seus devaneios. Pouco a pouco, vai perdendo a esperança de encontrar algum vínculo criativo com outros, sejam esses escritores ou letrados. As mulheres eram para ele objetos de satisfação, através dos quais podia estimular seus sentidos e saciar seus apetites. Porém sempre o mesmo tédio imenso o oprimia, chegando a debilitar-se a sua saúde e exacerbar-se o seu sistema nervoso. Médicos são consultados, e atribuem o seu enfraquecimento à sua forma de vida. Ele tenta mudar, mas é tomado por desejos de amores excepcionais e prazeres anômalos. É então que piora de vez. E não bastasse isso, tantas farras e extravagâncias iam esgotando o seu patrimônio. Vende o castelo da família, coloca o dinheiro em fundo público e, com a renda proveniente desta aplicação, procura um nicho à margem de tudo isso, longe dessa humanidade que ele despreza. Sai de Paris e vai morar em Fontenay, onde adquire uma vivenda. Porém, a primeira coisa que põe nas malas é a sua nevrose, a perturbação das funções orgânicas que, mesmo sem qualquer lesão aparente, é motivadora de um terrível mal-estar. Doença estranha, essa. Algo de fantasmagórico faz parte dela. Não se apóia em nenhum substrato concreto, é impossível de ser apalpada. Porém sua presença, que de alguma maneira lembra a do Comendador na ópera *Dom Giovanni*, ronda e parece indicar o insucesso a que está exposta a sua existência.

Com a ida a Fontenay, tem início uma odisséia peculiar. Como aponta José Paulo Paes, algo de quixotesco está presente nesse herói que se lança à procura de um mundo que já não há. Porém, a procura de Dom Quixote,³ a nosso ver, vincula-o à humanidade. Talvez possamos dizer que Dom Quixote parte de onde des Esseintes chega. Quixote no início era um leitor, e sai à

⁽²⁾ Karl MARX, *Las Luchas de Clases en Francia de 1848 a 1850*, Buenos Aires, Editorial Anteo, 1973. Tradução livre; grifos nossos.

⁽³⁾ Miguel de CERVANTES, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, Buenos Aires, Editorial Sopena Argentina, S.R.L., 1941.

realidade a fim de realizar ou encontrar os nobres e valorosos feitos das páginas escritas. Des Esseintes sabe que entre escritura e realidade não há ponte possível. O que é letra, o que é obra artística, o que é bom gosto não pertencem a essa realidade, nem conduzem a ela. Ao contrário, sua opção pelo esteticismo significa um rompimento com o humano. Não procuremos em *As Avessas* nada parecido com a ceia de Dom Quixote com os pastores, na qual o contexto que o fidalgo cria faz com que daqueles homens rústicos e corpulentos emergam cantos e conversações que transformam a ceia, de um assado primitivo, num momento de beleza encantadora, em que o melhor do homem se faz presente. Já os minguidos encontros de des Esseintes com a população, que em sua totalidade nunca ocorrem num contexto de igualdade – trata-se em sua maioria de serviçais, mulheres que flertam, rapazes ou crianças e vendedores –, são na verdade pretextos para marcar a mediocridade humana e o abandono a que todos estão sujeitos. Aliás, talvez seja este o intuito de Huysmans, o autor, ao nomear o seu livro *As Avessas*: colocar a obra de arte no sentido oposto ao que ela normalmente aponta. No lugar de engrandecer, no lugar de exaltar, ao invés de resgatar o humano, sinalizar e escarvar a ferida, indicando a distância a que o homem se encontra dos seus melhores projetos. Daí Baudelaire e Poe serem alguns dos autores mais queridos de des Esseintes. A alma revirada e mostrada em seus lados mais sombrios, se por um lado significa a aparente vitória de des Esseintes sobre os homens, ou pelo menos a justificativa da sua ação, para Huysmans é a maneira de servir aos homens de seu tempo, explicitando o vazio presente. Talvez seja este o motivo de sua ruptura com a escola de Zola e de sua opção pelo Simbolismo: *As Avessas* como estratégia de ação.

A odisséia de des Esseintes consiste em firmar-se o mais possível num único espaço: uma casa que contivesse uma biblioteca selecionada e todos os exemplares artísticos que materializassem sua opção estética, que parece ser a do próprio Huysmans. Inclui-se nessa empreitada a própria decoração da casa e até mesmo o *design* do mais simples utensílio. Nada é ao acaso. Tudo, nos mais ínfimos detalhes, é pensado na tentativa de realizar esse espaço estético. Ao contrário de Ulisses, a astúcia de des Esseintes é a de ser engolido pela sereia, mas não por qualquer uma. Ele quer viver no interior de uma sereia, mas o projeto é inviável. A nevrose não o deixa. Algo da dimensão existencial, que não é explicitada no livro mas apenas sugerida, mantém-se num vazio e não chega a ser satisfeito.

Essa odisséia peculiar tem paralelismos com a religiosidade – não tanto pela fé, mas sim pela estética do ritual. Des Esseintes opta por uma vida monástica, isolando-se do mundo num espaço espiritualmente delimitado no qual pudesse dar vazão à fruição de seu prazer estético. O interessante é acompanhar os paradoxos que vão emergindo e que acabam por derrotar o pobre des Esseintes. Ele foge do consumo desenfreado, mas aparece apenas como um consumidor. Na verdade, talvez, um dos fatores principais da sua nevrose esteja no fato de que no fundo ele seja estéril. Ele apenas aprecia o

belo, sem nada criar. A fruição do belo pode, sim, ser criativa, mas desde que acompanhada de um elemento a mais do que o mero reconhecimento. E este parece faltar em des Esseintes.

Outro paradoxo: como vimos, des Esseintes não suporta um mundo mercantilizado. Porém, as obras e peças todas de que dispõe em sua casa acabam por ser reduzidas à condição de mercadorias, ainda que envolvidas numa aura de singularidade. Não basta qualquer volume editado de Baudelaire. Ele tem de ser especialmente confeccionado por artesãos com tintas e papéis especialíssimos. E assim é com tudo. Há uma necessidade de propriedade e de demarcação de uma singularidade que beira o ridículo e transforma des Esseintes quase que num consumidor bizarro.

Outro paradoxo interessante: Huysmans constrói o seu romance às avessas da escola realista de Zola. Nesta, a obra apresentava os homens como produtos do meio. Aqui, o entorno é expressão do personagem. Porém, o interessante é que o personagem em si é alguém feito de incorporações. Ele é o degustador. O que ocorre é algo assim como um curto-circuito. Da rotina do personagem, à parte os momentos de leitura e apreciação da arte, o autor destaca em especial as refeições. E na verdade, à maneira de um Pantagruel, des Esseintes passa a vida devorando coisas. Seus problemas intestinais são enormes. A exigência com o alimento vai num crescendo que o leva a um estado próximo da anorexia. Eis aqui um livro sobre oralidade. Até o lugar, o ânus, por onde deveriam sair os produtos de uma alimentação, vira boca. No fim, ele alimenta-se pelo ânus. Idéia maluca, mas ele já tinha tentado o mesmo com outros órgãos: alimentar-se das essências de perfumes e flores exóticas, de imagens e letras clássicas, etc. Des Esseintes afirma a sua existência com o mesmo paradoxo presente nesses espectadores atuais que, dizendo adorar esportes, passam o dia sentados na poltrona assistindo a um canal esportivo.

Se o paradoxal é um dos aspectos que o autor explicita através do seu humor refinado, de uma certa ironia e do próprio curso desaventurado do personagem, o romance também cria paralelismos e estrutura-se através de certas linhas que comunicam seus diversos níveis entre si, fazendo com que um legitime o outro. Entre o autor, o personagem, as obras citadas e as cenas descritas existe uma cumplicidade que está a serviço da expressão de uma forma peculiar de escritura. Como aponta Richard Ellmann,⁴ *Às Avessas* tornou-se uma obra de referência para autores como Whistler, Wilde, George Moore e Arthur Symons, passando a ser a bíblia do Decadentismo. Apesar do personagem não ser um alter ego do autor, ele funciona como pretexto para que o último possa explicitar suas predileções e seu protesto. Daí o caráter vago do personagem, que é circunscrito não por uma linha firme, mas por um tênue pontilhado. Trata-se na verdade de um personagem *sui generis*, pois definitivamente nada ocorre com ele. Pelo menos nada do que se espera de um personagem. O romance tende a um imobilismo. A ação em si foi abolida. O que há são reflexões e descrições que não estão a serviço de provar a erudição

⁴ Richard ELLMANN, *Ao Longo do Riocorrente: ensaios literários e biográficos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

⁵ Alfred GUEDEMANN, *Historia de la Literatura Latina*, Barcelona, Editorial Labor, 1952. Tradução livre.

de des Esseintes, mas de apontar uma vinculação entre o *fin de siècle* e a tradição cultural, bem como outros autores e obras que passam a servir de referência. Esse paralelismo e entrecruzamento constituem, ao nosso ver, o que há de mais interessante no livro. Des Esseintes organiza o mundo através do qual as concepções de Huysmans se revelam. E o estilo do romance explicita e é ao mesmo tempo explicitado pelas obras de referência que des Esseintes admira. Por exemplo, um de seus autores preferidos é Lucano. Este é por si só um representante da decadência latina, um período de transição e de mudanças que Huysmans coloca em paralelo à crise de seu tempo, trazendo para a atualidade a idéia de um ocaso. Por outro lado, o estilo de Lucano, de acordo com Alfred Gudemann em *Historia de la Literatura Latina*,⁵ é feito de “longas descrições, pinturas horríveis como as de seu tio, reflexões filosóficas, inclusive eruditas digressões científicas, como aquelas sobre as fontes do Nilo e a enumeração das serpentes africanas — todos esses, aspectos que não têm nada a ver com o curso da ação histórica”. Ou seja, o texto de Lucano é realizado em sua forma no texto de Huysmans, que através disso faz renascer uma possibilidade estética.

Esse movimento permite talvez a *Às Avessas* criar uma escola, um modelo de escrita através do qual seja possível expressar uma realidade e recriá-la. Porém, esta forma de realizar a narrativa, ao nosso ver, limita o impacto da ação da escritura. Sendo bem sucedida, no máximo constituirá uma realidade expressiva circunscrita ao interior de uma esfera decorativa, uma vez que a escolha inicial pelo esteticismo a mantém à parte do mundo real.

ABSTRACT: From reading J.-K. Huysman's book *Às Avessas* (*A Rebours*), the author reflects on the significance of the concept of decadency and its relation both with estheticism and the deception about reason, idealism and human perfectibility.

KEYWORDS: Symbolism; Decadency; Estheticism

Texto elaborado para a disciplina *Romance, Desromance, Re-romance*, ministrada pelo Prof. José Paulo Paes, no primeiro semestre de 1995.

A PROBLEMATIZAÇÃO DA ALTERIDADE NO CONTO “A MENOR MULHER DO MUNDO”, DE CLARICE LISPECTOR¹

NEIDE LUZIA DE REZENDE*

RESUMO: Este texto analisa o conto “A menor mulher do mundo”, do livro *Laços de Família*, de Clarice Lispector, construído segundo uma técnica que se pode denominar “encaixe” ou *mise en abîme*. Essa técnica permite à autora conectar o mundo primitivo da personagem Pequena Flor ao mundo moderno da comunicação de massa e trazer à tona a problemática da alteridade.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa de encaixe; Grotesco; Alteridade; Maternidade

O conto “A menor mulher do mundo” faz parte do livro *Laços de Família*,² que, como o título sugere, gravita em torno das relações familiares. Os contos do livro oscilam entre opostos: segurança e perigo, satisfação e insatisfação, harmonia e desarmonia, racional e irracional, consciente e inconsciente, amor e ódio etc. Sob a aparência asséptica de uma sociedade organizada, uma desordem latente está sempre prestes a emergir e às vezes explode com furor, ameaçando a identidade a custo construída. Esse mal-estar que emerge do fundo da consciência do ser é uma manifestação de aspectos recônditos que ficaram reprimidos por muito tempo e emergem em situações em que a personagem se confronta com um outro que por algum processo de identificação a faz involuntariamente defrontar-se consigo mesma. Como diz Nadia Battella Gotlib, “a história da literatura de Clarice Lispector pode ser considerada como uma reiterada tentativa de exploração dessas relações de família, a partir da problematização de diálogo entre ‘eu’ e ‘outro’, em que sempre esses dois lados de cada um, num complexo movimento de indagações, por espelhamentos, se contrapõem e se complementam”.³

⁽¹⁾ Este título é fruto em grande parte da leitura do artigo de Nádia Battella GOTLIB, “Os difíceis laços de família”, *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, Fundação Carlos Chagas, n. 91, nov. 1994, p. 93-99, ao qual a versão final deste ensaio deve muito.

* Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP.

⁽²⁾ Clarice LISPECTOR, *Laços de Família*, São Paulo, Francisco Alves, 1961. (Em todas as citações indicaremos o número das páginas desta edição.)

⁽³⁾ GOTLIB, *op. cit.*, p. 95.

Nas narrativas de *Laços de Família*, os aspectos sócio-culturais estão na base da problemática do sujeito, mas aparecem a partir dos conflitos de ordem psicológica, já que os contos em geral adentram o universo mental de mulheres, cujos desejos, perspectivas e comportamentos foram contidos num determinado modo de vida: o do mundo familiar burguês e urbano, no caso, da família de classe média carioca. Quando aspectos ocultos do sujeito extrapolam a demarcação desse mundo e emergem, a identidade é posta em perigo e a estabilidade, às vezes a custo construída no seio da família, desaba.

Em “A menor mulher do mundo” encontram-se em cena duas civilizações, a primitiva e a moderna, cada uma com sua rede metafórica e com sua cultura. É o confronto dessas culturas que está em jogo no conto e que irá servir de base para a autora discutir novamente a problemática da alteridade.

Marcel Pretre defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada. “Escura como um macaco”, informaria ele à imprensa... (p. 81)

A TÉCNICA DE ENCAIXE E ESPELHAMENTO

O conto está construído através de uma técnica que poderíamos chamar de “encaixe”, como parece explicitamente indicar o narrador – “como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa” (p. 87). O explorador encontra um povo pequeno, um outro ainda menor e, no seu interior, uma mulher mínima, que traz dentro de si um filho. O explorador parece encontrar-se aí com um núcleo que, se não é o de origem, porque o encaixe é infinito, é a unidade menor que pode ser observada. O encaixe junta-se ao espelhamento, no sentido de que, nesse jogo, as peças são iguais, apenas uma menor do que a outra, uma espelhando a outra e encaixando-se dentro dela. A menor mulher é uma espécie de ancestral de todas as mulheres e faz parte de um povo de origem.

A construção em encaixe não se realiza apenas nesse plano do enunciado, está presente também na própria estrutura do conto, nas várias narrativas que se acoplam à narrativa principal. Em *As Estruturas Narrativas*, Tzvetan Todorov discute esse tipo de construção e as ocasiões em que ocorre: quando uma nova personagem ocasiona uma nova história; quando a sucessão temporal dos fatos motiva a nova narrativa etc. A narrativa encaixante seria a narrativa de uma narrativa. “Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente”.⁴ Em “A menor mulher do mundo”, a partir da descoberta dessa minúscula pessoa, a quem o explorador dá o nome de *Pequena Flor*, multiplicam-se cenas em vários lares, cujos novos personagens se

⁴ T. TODOROV, *As Estruturas Narrativas*, São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 126.

⁵ Segundo denominação de Lucien DÄLLENBACH, *Le Récit Spéculaire. Essai sur la mise en abîme*, Paris, Seuil, 1977.

⁶ Jean RICARDOU, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973.

⁷ Ernst Marno – viajante austríaco, que no final do século XIX fez em Viena uma descrição minuciosa de uma jovem pigmeia, dissipando assim, finalmente, as dúvidas quanto à existência de um povo de estatura abaixo do normal. Padre Wilhelm Schmidt – fundador do Instituto Anthropos, cujos esforços propiciaram que após a Segunda Guerra quase todas as tribos de pigmeus fossem visitadas e estudadas sistematicamente pelos antropólogos. Lembrem-se também as famosas incursões de Claude Lévi-Strauss – francês – nas florestas do Brasil setentrional. Essas associações, percebo agora, têm muito de fantasia, mas as mantenho porque, sendo esses nomes indicativos ou não de alguma possível fonte para a autora, sugerei de todo modo uma correspondência subliminar. Cf.

organizam em nova narrativa, numa espécie de teatralização da recepção da imagem da pigmeia, reproduzida em tamanho natural no suplemento colorido do jornal de domingo. Pode-se designar também essas histórias dentro da história de “construção em abismo” (*mise en abîme*),⁵ para usar uma outra noção do estruturalismo francês que ajuda a entender tal procedimento. Segundo Jean Ricardou, a construção em abismo se oferece como procedimento retórico na produção de jogos de reflexos dentro da narrativa.⁶

O contexto de Pequena Flor seria, usando a terminologia de Todorov, a *narrativa encaixante*, matriz dessas caixas, e todas as cenas que se passam nos núcleos familiares da cidade, as *narrativas encaixadas*. Se é verdade que uma se espelha na outra, é preciso ver em que plano isso ocorre, isto é, analisar essas narrativas.

A NARRATIVA ENCAIXANTE

A narrativa encaixante é a história que se desenrola no interior da África e se divide em duas partes, encaixando-se entre elas o grupo de cenas familiares e urbanas que forma as outras narrativas. Na primeira parte dá-se o encontro do explorador com Pequena Flor, observada e tratada como objeto raro da ciência; na segunda, temos o foco centrado nela: toma configuração como indivíduo dentro de sua cultura, conhecemos seus sentimentos em relação ao explorador e observamos a comunicação entre ambos.

Vamos, pois, respeitar esse sistema de encaixes, isto é, analisar inicialmente a primeira parte, depois analisar as encaixadas e, então, prosseguir com a segunda parte da encaixante, já instrumentalizados com o que fomos descobrindo, para completar o seu significado e, ao juntar as partes, tentar dar unidade e sentido ao conto.

O explorador, Marcel Pretre, é uma espécie de estereótipo do antropólogo: francês, seu nome e sobrenome são compostos por outros que lembram partes de nomes de antropólogos famosos, ou suas nacionalidades – Ernst Marno, Padre Wilhelm Schmidt, Claude Lévi-Strauss⁷ –, e está preocupado em encontrar raridades e anotar tudo. A extraordinária descoberta da pigmeia de quarenta e cinco centímetros desafia todos os seus códigos de classificação.

Na apresentação da personagem feita pelo narrador, ela é mostrada como um produto natural do meio, como as árvores, as frutas e os animais, sexualizada, orgânica; seu corpo é um corpo natural, cósmico, integrado ao mundo e em comunicação com ele. No conto, tanto a representação da personagem quanto a da natureza são prenhos de sensualidade.

Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso, Marcel Pretre defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada. “Escura como macaco”, informaria ele à imprensa,

e que vivia no topo de uma árvore com seu pequeno concubino. Nos tédidos humores silvestres, que arredondam cedo as frutas e lhe dão uma quase intolerável doçura ao paladar, ela estava grávida. (p. 81)

Nesse prazer sensual de estar envolvida pelos humores silvestres, Pequena Flor, grávida, sugere, numa versão do encaixe, a própria criança envolta pela carne materna. A floresta primitiva representaria a mãe, da qual a criança ainda não se separou.

Quando Marcel Pretre divulga o achado à imprensa, a necessidade de estabelecer parâmetros o leva, "cientificamente", a comparar esse ser primitivo ao macaco, dessa forma associando-o ao ancestral do homem. O jornal, como meio de comunicação de massa, desvincula o acontecimento do seu contexto, preocupado que está com o caráter imediato da notícia, que vale por sua capacidade de atrair o leitor. Assim, a fotografia colorida da pigméia, em tamanho natural, causa impacto pelo grotesco da representação.

Enrolada num pano, com a barriga em estado adiantado. O nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados. Parecia um cachorro. (p. 83)

Por ser tal comparação descontextualizada, lançada num universo que não tem nenhuma familiaridade com povo tão diferente, ocorre uma desumanização da nativa, e sua conseqüente animalização. É exposta a um mundo que já não pode manter uma relação integradora entre as várias espécies, como ocorre no fundo da África, onde, efetivamente, há poucas diferenças entre o povo likouala – cujos habitantes vivem no alto das árvores, são caçados em rede e correm o risco constante de serem devorados pelos inimigos – e os macacos.

No seu estudo da obra de Rabelais e das formas de representação da Idade Média e do Renascimento, Bakhtin aponta o grotesco como uma das formas de representação popular do corpo, que sempre se encontra em "estado de transformação ou metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução". Diz ele que uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo "consiste em exibir dois corpos em um: um que dá vida e desaparece e o outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo de prenhez e parto, ou então pronto para conceber e ser fecundado, com um falo e órgãos genitais exagerados".⁸ Representação oposta à da modernidade, cujos cânones são rigidamente demarcados e impõem um modelo de representação no qual não há lugar para as marcas da transformação do corpo ou de qualquer anomalia. Entretanto, paradoxalmente, na intimidade da floresta, o explorador a nomeia Pequena Flor, fazendo uso dos mais delicados símbolos de sua cultura. E ao colher dados a respeito da "coisa rara", o explorador toma conhecimento das condições físicas, materiais e espirituais em que vivem, descobrindo que é povo oprimido pelo meio físico

Martin GUSINDE, "Os pigmeus africanos: tipo físico e características culturais", *Revista de Antropologia*, n. 2, v. 3, dez. 1955. Como esta revista ressalta, o pós-guerra, sobretudo a década de 50, é um momento de divulgação e de interesse geral por essas civilizações. Penso no livro de Paul Bowles, *The Sheltering Sky*, que deu origem ao filme de Bertolucci, *Sob o Céu que nos Protege (Il Tè nel Deserto)*, em que, frente ao vazio existencial, um casal vai para o interior da África do Norte em busca de uma outra realidade e um novo sentido.

⁸ M. BAKHTIN, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, São Paulo, Hucitec, Brasília, Editada da Universidade de Brasília, 1987, p. 21.

⁹ Peter STALLYBRASS & Ailon WHITE, *The Politics and Poetics of Transgression*, New York, Cornell University Press, [s.d.].

¹⁰ Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

¹¹ Segundo Tzvetan TODOROV, "para dar conta das diferenças existentes no real, é preciso distinguir entre pelo menos três eixos, nos quais pode ser situada a problemática da alteridade. Primeiramente, um julgamento de valor (um plano axiológico): o outro é bom ou mau, gosto dele ou não [...]. Há, em segundo lugar, a ação de aproximação ou de distanciamento em relação ao outro (um plano praxiológico): adoto os valores do outro, identifico-me a ele, ou então o assimilo, impondo-lhe minha própria imagem; entre a submissão ao outro e a submissão do outro há ainda um terceiro termo, que é a neutralidade, ou a indiferença. Em terceiro lugar, conheço ou ignoro a identidade do outro (o plano epistêmico)". *A Conquista da América. A questão do outro*, São Paulo, Martins Fontes, 1983, p. 183.

e humano, condenado ao extermínio; dessa forma também a civilização moderna corre o risco de ver desaparecer os últimos vestígios de sua configuração inicial.

AS NARRATIVAS ENCAIXADAS

A imagem de Pequena Flor, conforme aparece no suplemento dominical, penetra nas famílias de classe média da cidade e, a partir daí, a problemática da alteridade se coloca de forma mais evidente. Vamos observar que, desde que entram em cena as famílias, torna-se freqüente um determinado procedimento retórico: o uso de antíteses e paradoxos para figurar sentimentos opostos que a imagem de Pequena Flor provoca e faz confluir num mesmo instante na mesma pessoa. Como se um "eu" frente ao "outro" de cultura tão diferente se visse confrontado com um "outro" de si mesmo, no processo de espelhamento que também faz parte da construção do texto.

Pequena Flor se apresenta não apenas como um primitivo espacial (o fundo da África), mas como um primitivo temporal, como um elemento de origem da espécie, do qual a civilização ocidental, na sua caminhada rumo à constituição da identidade burguesa, foi obrigada cada vez mais a se afastar. Diz Otto Rank no seu ensaio "O duplo como eu imortal" que o homem civilizado, através dos símbolos, inicia e continua seu desenvolvimento cultural, com o desejo de mudar, a fim de diferenciar-se cada vez mais de outros grupos de pessoas, enquanto a cultura primitiva está baseada no desejo de permanência, tal qual se expressa nos rituais sazonais que têm de ser apresentados exatamente de maneira tradicional geração após geração. Pequena Flor corresponderia não só ao momento primitivo da civilização mas também ao primitivo do sujeito, quando, vivendo apenas dos prazeres sensoriais, não se alienara de si mesmo pela mediação do outro, pelas leis de uma sociedade que impõe a construção de uma identidade que está fora do sujeito.

Na formação da identidade burguesa, o sujeito foi obrigado a se definir e redefinir através da exclusão do que para ele é baixo, repulsivo, contaminante e popular. O baixo foi interiorizado sob o signo da negação, mas também traz a marca do desejo. Esse baixo, aparentemente expelido como Outro, retorna como objeto de nostalgia, desejo e fascínio.⁹ Ou como afirma Simone de Beauvoir no *Segundo Sexo*,¹⁰ o sujeito nunca consegue abolir o seu eu separado.

Dentro da família, as cenas familiares do conto tocam em especial na questão materna. As mulheres, que estão no centro do palco em que esse drama se desenvolve, têm que se haver com uma semelhança irreduzível: a gravidez, essa condição tão natural e orgânica, que as aproxima de Pequena Flor. A fotografia retrata essa semelhança e faz vir à tona sentimentos opostos: "perversa ternura", "bondade perigosa", "amor tirano", "cruel necessidade de amar", "malignidade do nosso desejo de ser feliz" – de modo geral, sentem a presença de algo desnorteante com que lidam de formas variadas.¹¹ Num dos

apartamentos, ocorre uma sensação de *estranhamento*,¹² a mulher *não quer olhar uma segunda vez* “porque me dá aflição”; num outro apartamento, observamos a irrupção do *ódio* mesclado com o *amor* (a “perversa ternura” da mulher, que passa o dia perturbada, “dir-se-ia tomada pela saudade”, e com a qual seria perigoso deixar Pequena Flor); numa casa, temos a versão da filha, a menina de cinco anos, que se *identifica* com a pigméia, ao ouvir o comentário dos adultos, e vivencia o “primeiro *medo* do amor tirano”; numa quarta exposição da cena familiar, presenciamos a *negação da identidade* de uma mãe com a primitiva, ao recusar-se a associar sua tristeza com a da outra “é tristeza de bicho, não é tristeza humana”; em seguida, o desejo de relegar, numa outra casa, Pequena Flor a uma *condição subalterna*, de doméstica, de possui-la, se porventura ela convivesse com a família. Em uma das casas em que se encena a recepção da imagem da pigméia, há uma mãe que podemos chamar de personagem “tipicamente clariceana”, pois, através do recurso ao discurso indireto livre, temos acesso a suas reflexões interiores e é possível aprofundar-nos na ambigüidade dos opostos. Nela, cabe deter-nos um pouco mais.

Ao enrolar os cabelos frente ao espelho lugar onde o eu se duplica numa atitude de embelezamento e refinamento da aparência, o seu pensamento se esgueira em um novo paradigma do grotesco: o cadáver usado como boneca. Lembra-se de uma antiga história que ouviu, sobre meninas de um orfanato que esconderam o cadáver de uma amiguinha morta, para com ela poderem brincar como se fosse uma boneca e dela cuidarem como se fosse uma filha. Considera, mirando-se no espelho, “a cruel necessidade de amar”, “a malignidade de nosso desejo de ser feliz”, “a ferocidade com que queremos brincar” e “o número de vezes em que mataremos por amor”. Variantes do oposto inicial que é o de vida/morte, que estão imbricados, ou de amor e ódio, que se encontra também na percepção híbrida macaco e flor do explorador com relação à pigméia.

Através dessa ambigüidade, vem à tona mais agudamente a problemática que está latente, mas não desenvolvida, nas outras personagens/mães das demais famílias colocadas em cena, ou seja, a presença de um mundo alheio, perigoso, quando a distância com o primitivo parece se anular e surge uma sensação de frustração primordial, que os milênios não conseguiram eliminar. A comparação entre a cara *crua* de Pequena Flor e o seu rosto de *linhas abstratas* fará a diferença, mas não elimina a semelhança e a sensação da alienação. O alheamento, aqui, se configura sobretudo a partir da observação do corpo do filho:

aquele menino que já estava sem os dentes da frente, a evolução, a evolução se fazendo, dente caindo para nascer o que melhor morde. “Vou comprar um terno novo para ele”, resolveu, olhando-o absorta. Obstinadamente enfeitava o filho desdentado com roupas finas, obstinadamente queria-o bem limpo, como se limpeza desse ênfase a uma superficialidade tranqüilizadora, obstinadamente aperfeiçoando o lado cortês da beleza.

⁽¹²⁾ Ao usar o termo “estranhamento”, penso no ensaio de Freud sobre o *Unheimlich*.

⁽¹³⁾ Lucien DÄLLENBACH trabalha com uma noção interessante, a do “espelho-espião”, que é o integrar o tema principal em várias narrativas que se sucedem no interior de um mesmo romance, de forma a “instaurar a oscilação constante, o espaço da ambigüidade irresolúvel”. Cf. *Le Récit Spéculaire*, *op. cit.*

Obstinadamente afastando-se, e afastando-o, de alguma coisa que deveria ser “escura como um macaco”. (p. 85)

A cultura burguesa não pode aceitar essa forma de representação e dela radicalmente se afasta, justamente *aperfeiçoando o lado cortês da beleza*, como se lê no pensamento da personagem do conto: propugna-se um corpo *limpo*, bem vestido, enfeitado, fino, polido, perfeito e jovem:

Então, olhando para o espelho do banheiro, a mãe sorriu intencionalmente fina e polida, colocando, entre aquele seu rosto de linhas abstratas e a cara crua da Pequena Flor, a distância insuperável de milênios. Mas, com anos de prática, sabia que este seria um domingo em que teria de disfarçar de si mesma a ansiedade, o sonho, e milênios perdidos. (p. 85)

Ao se olhar no espelho, a personagem tenta estabelecer a distância entre o seu rosto de “linhas abstratas” e a “cara crua” de Pequena Flor. Há o medo da mistura na zona perigosa do espelho, espaço onde os opostos afluem, onde o que foi recalçado, o que está dentro, o avesso, vem à tona e se funde com o de fora, o “direito”.¹³ Vem à tona, nesse caso, o que não está previsto na formação burguesa, o que precisa ser excluído, e que, no entanto, produz fascínio e nostalgia.

VOLTANDO À NARRATIVA ENCAIXANTE

Pequena Flor demonstra seu amor pelo explorador através do riso “quente, quente” que este, constrangido, atrapalhado e perturbado, não consegue classificar, “sem saber exatamente a que abismo seu sorriso respondia”. Disfarçou, ajeitando melhor o chapéu de explorador, que o “chamou à ordem, recuperou com severidade a disciplina de trabalho, e recomeçou a anotar”.

Pequena Flor não tem esses símbolos de cultura (o tambor é o único “avanço espiritual” de seu povo), não tem uma ordem simbólica na qual se apoiar. Demonstra seu amor com o corpo e vê nos adereços corporais (bota, anel, capacete) do explorador uma extensão do corpo. Não há compartimentação, tudo se integra: coisa e sujeito. Enquanto para Marcel Pretre os adereços se apresentam como símbolos de ordem, para ela, que não fragmenta o universo em objeto e sujeito, eles constituem uma coisa só, tudo é uno e congruente. Os sentimentos instintivos de amor, prazer e posse se manifestam sem nenhuma mediação: o corpo revela e se comunica – Pequena Flor costuma rir ou pular de galho em galho quando ama ou frui a vida. E pode simplesmente amar, sem cisão e sem ódio. Pequena Flor não vive a angústia do abandono e da separação, não precisou ainda confrontar-se com o outro para constituir a identidade. É a representação da primeira infância da humanidade e do

indivíduo, quando os adultos ainda não lhe haviam conferido o ser. O que é impossível de ocorrer com os indivíduos das famílias das sociedades modernas, que, na sua ânsia de construir mediações que fortaleçam a identidade social, acabam obrigatoriamente alienando-se de si mesmos, angústia que jamais poderá se abolida. Para Pequena Flor não há um outro. Ela parece configurar nesse conto uma espécie de arquétipo da unidade do ser, tanto do ponto de vista do indivíduo quanto da civilização.

A INSUPORTÁVEL CONTENÇÃO: CLARICE LISPECTOR E KATHERINE MANSFIELD

RICARDO IANNACE*

RESUMO: Trata-se de um estudo comparado dos contos "Amor", de Clarice Lispector, e "Bliss", de Katherine Mansfield. Os conceitos do historiador da literatura Mikhail Bakhtin acerca de *dialogismo* e *polifonia* dão suporte teórico à análise das duas narrativas, cujas personagens centrais figuram esposas da média burguesia que, ao se defrontarem com insólitas experiências, deixam transparecer seus reservados conflitos existenciais.

PALAVRAS-CHAVE: Feminino; Intertextualidade; Bakhtin; Dialogismo; Polifonia

Clarice Lispector, em crônica intitulada "O primeiro livro de cada uma de minhas vidas", escrita ao *Jornal do Brasil* de 24 de fevereiro de 1973, menciona em meio a um afetuoso discurso memorialista algumas das ficções que lera na infância e adolescência, as quais lhe deixaram, inevitavelmente, expressivas marcas. Na verdade, algumas delas parecem jamais ter-se desalojado do imaginário da leitora ucraniana de ascendência judaica, que sempre, quando indagada acerca de suas origens, manifestava estreito apego pelo Brasil e pela língua portuguesa. Porque foi nesta língua que se alfabetizou e leu obras nacionais e estrangeiras, em parte responsáveis por fazê-la apreender, codificar e decodificar o mundo – a seu ver abstrato, misterioso – do qual se constituiu, *a posteriori*, sua matéria ficcional.

E em uma de suas vidas, enuncia ter-lhe passado pelas mãos "um livro fininho que contava a história do patinho feio e da lâmpada de Aladim"; seguido, mais adiante, por *Reinações de Narizinho* de Monteiro Lobato; depois, pelo *Lobo da Estepe* de Herman Hesse, que levou a adolescente leitora de catorze anos a escrever "um longo conto imitando-o", até descobrir um *diferente* volume sobre o balcão de uma livraria:

* Mestrando em Literatura Brasileira na USP.

ABSTRACT: This study analyses the short story "A menor mulher do mundo", from the book *Laços de Família*, by Clarice Lispector, through "embedment" or *mise en abîme* techniques. It brings into light the connection which Clarice Lispector builds between the primitive world experienced by the main character Pequena Flor and the modern mass media world, while simultaneously evidencing the problems of otherness.

KEYWORDS: Embedment technique; Grotesque; Otherness; Maternity

Este texto é uma reformulação de trabalho apresentado para a disciplina *O Grotesco*, ministrada pelo Prof. Daniel Balderston em 1986 na USP.

[...] aos quinze anos, com o primeiro dinheiro ganho com o trabalho meu, entrei ativa porque tinha dinheiro, numa livraria, que me pareceu o mundo onde eu gostaria de morar. Folheei quase todos os livros dos balcões, lia algumas linhas e passava para outro. E de repente, um dos livros que abri continha frases tão diferentes que fiquei lendo, presa, ali mesmo. Emocionada, eu pensava: mas esse livro sou eu! E, contendo um estremecimento de profunda emoção, comprei-o. Só depois vim a saber que a autora não era anônima, sendo, ao contrário, considerada um dos melhores escritores de sua época: Katherine Mansfield.¹

E é também de maneira ativa que Berta, personagem central de um dos contos do livro folheado por Clarice, entra em sua casa após, fortuitamente, absorver os últimos raios de sol da tarde. Essa sensação da personagem, eixo motriz da narrativa de Katherine Mansfield, é de êxtase e plenitude. “Bliss”: título que a escritora neozelandesa deu ao seu conto, traduzido, em português, por “Felicidade”.

Mas o que haveria de especial na obra exposta sobre o balcão a ponto de despertar tanto fascínio em Clarice? Afinal, essa identificação com a contista que “não era anônima” não se esvaiu naquele efusivo momento de descoberta da obra. Certamente, o fato de *descobrir-se* no objeto literário já comprovava a precoce predileção da fruidora pelo rondar da palavra em torno da alma feminina, deixando-se vagar em redor de instáveis relações sociais e conjugais, fisingando instantes mágicos e desconhecidos do próprio ser. Pois esses singulares caminhos, por onde deslizam as palavras na escritura de Katherine, fixaram-se, também, na literatura de Clarice, cuja composição textual afina-se com a da escritora de língua inglesa. Com efeito, em território nacional foi nossa autora quem bem registrou os complexos laços... de família.

Laços de Família. Assim se intitula o livro de contos de Clarice Lispector publicado em 1960. O volume reúne treze histórias que gravitam em redor de tensas cenas familiares, cujos núcleos comprimem reveladores mal-estares, não só experienciados pelos leitores mas, sobretudo, experimentados pelas personagens que, a rigor, se mantêm presas às amarras criadas para si mesmas. Nesse exemplar, encontra-se, em especial, uma narrativa que permite estabelecer, sob certa perspectiva, a comparação entre as duas consagradas escritoras. Ou melhor, que admite um estudo dialógico e polifônico – de ótica bakhtiniana – entre os escritos dessas construtoras de nebulosas atmosferas.

Em “Amor”,² bem como em “Bliss”,³ vêem-se personagens femininas sufocadas, à meia-luz do dia, por seus universos familiares – lar, marido ou filhos são quem determina direta ou indiretamente a relação que estas mulheres devem ter consigo mesmas e com aqueles com os quais convivem, tudo de modo a fazê-las solidificar os densos enlacs domésticos e sociais, *praticamente danificados*, mas que, no fundo, as aprisionam. É como se o cumprimento de determinados papéis não só viesse a lhes impossibilitar o completo alcance da liberdade como, ainda, as levasse a forjar aos olhos de outrem (e a seus próprios

⁽¹⁾ Clarice LISPECTOR, “O primeiro livro de cada uma de minhas vidas”, in *A Descoberta do Mundo*, 3a. ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1992, p. 491-492.

⁽²⁾ In *Laços de Família*, 3a. ed., Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1965. (Quando fizermos citações do conto enfeixado nesta obra, indicaremos o número da página desta edição.)

⁽³⁾ In *Felicidade*, trad. Érico Veríssimo, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, [s.d.]. (As citações que faremos de “Bliss” corresponderão ao número da página desta edição.)

olhos) um aparente equilíbrio interior, gerenciador de controlada estabilidade familiar e conjugal. Desta forma, é em reservados momentos da vida das personagens, como quando se aquecem para receber em suas casas amigos ou familiares, que se propaga a asfixiante existência destas anfitriãs. Pois curtos e precisos intervalos temporais bastam para trazer à tona os mais secretos e inquietantes sintomas de ordem emocional.

DUAS MULHERES, DOIS JANTARES

No conto “Amor”, o narrador, posicionado na terceira pessoa e contagiado pela voz da memória de Ana, participa ao leitor o difícil trajeto trilhado pela personagem no caminho de volta para casa, após ter realizado suas compras. Ana, recostando-se no banco do bonde à procura de conforto, jamais poderia prever a inesperada surpresa que receberia naquele atípico final de tarde, longe dos firmes alicerces que sustentam seu apartamento e a privam de qualquer encontro revelador; porque, sem forças no momento para receber a súbita agressão da *natureza*, só dispunha, em uma das mãos, de um “novo saco de tricô”, onde carregava um embrulho de ovos. À noite, receberia a visita dos irmãos para o jantar.

Mesmo enfrentando os “conciliáveis” contratempos do dia-a-dia, a vida lhe era aparentemente calma. Os “filhos de Ana eram bons [...]”. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si [...]. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. [...] Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas no edifício. Ana dava a tudo, tranqüilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida” (p. 15).

É, portanto, essa “corrente de vida” que garante a estabilidade da rotina familiar, da mesma forma que favorece o adiamento de explosivos distúrbios emocionais. Ana, ao render-se a ritualísticos afazeres domésticos, passa paulatinamente a anular seus vitais impulsos humanos, privando-se de enxergar o mundo à margem do estreito e reduzido reduto caseiro. Pois, uma vez que a conquista da *perigosa* liberdade implica o imediato rompimento com o que se convencionou correto em uma sociedade burguesa patriarcal, a personagem prefere antes seguir o mais seguro trilho de sua vida, limitando-se apenas a regar as “verdadeiras” sementes que plantara. Daí viver em constante vigilância, isto é, acompanhando a desenvoltura dos filhos e a diária manutenção da casa, evitando gastos à primeira mão desnecessários, como o conserto do fogão

“enguiçado” que dá estouros, a compra de cortinas que, sem ao menos precisar confeccioná-las, ornamentariam a sala de seu apartamento, que “aos poucos” vai sendo pago... Tudo, enfim, conforme o mais justo regulamento de mãe e esposa equilibrada, que, sem sublevar-se, dá seguimento a uma aparente normalidade.

Mas, tal como o fogão da personagem, o que propriamente reside no seu íntimo são leves estouros. Estouros que se intensificam e abalam a já trincada estrutura psíquica de Ana no momento em que ela avista, do banco do bonde, “o homem parado no ponto”, dado que a “diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego” (p. 17). Um cego mascarando chicle de olhos abertos na escuridão.

Ao deparar-se com o anônimo personagem, que, do nada, aparece para levá-la ao “pior” de si mesma, concretiza-se o agudo estouro no até então manso, mas sensivelmente perturbado, interior da protagonista. Porque após o expressivo grito dessa assustada passageira, que distraída vislumbra o transeunte e é arremessada para trás do banco, permitindo que a brusca arrancada do bonde ocasione a queda e quebra do embrulho de ovos, instaura-se, na narrativa, o ingresso de Ana num desconcertante mundo: violável e indesejado, que agora a grotesca figura do cego faz emergir. É, pois, graças a súbitas leis (da gravidade, do “homem”) que se torna inevitável o mergulho da protagonista na sua mais profunda verdade e identidade. O cego, metáfora da escuridão, da invisibilidade, é quem, de repente, ateará uma centelha aos *sentidos* daquela que até pouco tempo atrás era uma contida mulher.

Com certeza, é o fato de olhar o insólito homem, previamente “solto”, desamparado, mas em contrapartida *seguro* de si, o que mais a perturba. De fato, é neste substantivo instante epifânico do conto que, descompassadamente, afloram no íntimo da personagem os mais pulsivos questionamentos, a ponto de fazê-la considerar que aqueles seres “verdadeiros”: o marido, os filhos aos quais dedicara talvez sua fatia mais significativa da vida, não lhe proporcionavam a segurança capaz de suprir a tão desconfortante ansiedade.⁴ Até porque o revelador encontro com o *outro* resultou na confirmação de que a protagonista não dispunha de liberdade igual à daquele cego, entregue, sem constrangimento, à agitação das ruas, ao contrário dela, que “apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse” (p. 19). Ademais, não estaria Ana mais cega do que o homem contemplado, sujeita, conforme optara, a uma espécie de vida em clausura? (“Assim ela o quisera e escolhera.”) Ou não seria aquela gratuita aparição, efetivamente, a prova de que a vida ultrapassa o “bem”, abeira-se do *abismo*? E ainda, por que bem aquele “pobre” cego seria o emblema do “mal”? Justamente ele, de quem por um instante quase sentira ódio, mas a seguir piedade, como uma mãe que se vê ávida por proteger um filho disperso na multidão?

E, como uma cega desgovernada, só então percebe “que há muito passara do seu ponto de descida”, saltando do bonde em “uma rua comprida, com

muros altos, amarelos”. Ao andar “mais ao longo de uma sebe”, atravessa “os portões do Jardim Botânico”, sentando-se em um dos bancos do Jardim por sinal, “tão bonito que ela teve medo do inferno”. É quando tudo ao seu redor parece se transformar e adquirir nova significação, a natureza reveste-se de novas cores: “Tudo era estranho, suave demais, grande demais.” Pois conforme assinalou o crítico e ensaísta Benedito Nunes, “ali, em ação nas árvores silenciosas, desencadeia-se algo hostil que o cego lhe revelara, e que, agora, fascinada, experimentando um estado de verdadeiro êxtase, vê estender-se sobre o mundo inteiro.”⁵

Inquieta, olhou em seu torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal cismava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber. Nas árvores as frutas eram pretas, doce como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos. (p. 20-21)

Mas esse estado de deslumbramento e estranhamento tem o seu limite. Ana refreia esta perigosa experiência que poderia levá-la ainda mais a recônditas esferas, quando se dá conta dos compromissos interrompidos. Assustada, às pressas abandona aquele *maravilhoso* e ao mesmo tempo traiçoeiro lugar, regressando à sua casa e entregando-se àqueles “inofensivos” seres, sobre os quais ainda exercia, de certo modo, algum controle. Não é à toa que, ao entrar em seu apartamento e rever o filho, dá-lhe um sôfrego abraço, como que se certificando da provisória posse de uma propriedade humana.

Com efeito, após essa estranha aprendizagem, que se iniciou na viagem de bonde e se desdobrou na extasiante experiência no Jardim Botânico, a personagem definitivamente retoma suas atividades, em um lar, diga-se de passagem, que jamais lhe seria o mesmo. E, auxiliando a empregada no preparo do jantar, “andava de um lado para outro na cozinha, cortando os bifés, mexendo o creme [...]”. Assim, a mãe e esposa resgata sua velha função, porque mais tarde “o marido veio, vieram os irmãos e suas mulheres, vieram os filhos dos irmãos.”

Jantaram com as janelas todas abertas, no nono andar. (p. 24)

Em “Bliss”, narra-se um intrigante episódio da vida de Berta, uma personagem que a certa altura da vida se vê contagiada por uma estranha, extasiante e inexplicável comoção, que a teria levado à completa perda dos sentidos e a entregar-se sem reservas ao convidativo deslumbramento frente à sua feminilidade, se antes não sancionasse seus afligentes impulsos, responsáveis por fazê-la experimentar a dolorosa e prazerosa sensação de felicidade.

⁴ Benedito NUNES, “A forma do conto”, in *O Drama da Linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Ática, 1989, p. 85 (Série Temas, v. 12).

⁵ Sobre a epifania em Clarice Lispector, ver: 1) Olga de SÁ, *A Escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis, Vozes; Lorena, FAT-EA, 1979. 2) Affonso Romano de SANT’ANNA, “O ritual epifânico do texto”, in Clarice LISPECTOR, *A Paixão Segundo G.H.*, edição crítica, coord. Benedito Nunes, Paris, Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXème siècle; Brasília, CNPq, 1980, p. 237-257.

Munido do discurso indireto livre, o narrador dessa história a exemplo do narrador do texto anterior entrelaça alternadamente ao seu enunciado a voz da personagem principal. Esta, sem dispor de fundamentadas justificativas para a incontida sensação que a invade, manifesta-se: “Que é que podemos fazer se temos trinta anos e, ao dobrar a nossa própria rua, somos invadidos por uma sensação de felicidade absoluta felicidade! como se tivéssemos de repente engolido um rútilo pedaço deste sol da tardinha e ele estivesse a arder em nosso peito, a despedir um chuva de minúsculas faíscas em todas as partículas do nosso ser, até nos dedos das mãos e dos pés?...” (p. 1).

Em realidade, o que mais surpreende a personagem é a insistente presença daquela brasa instalada em seu peito, justamente naquele significativo e planejado dia em que receberia para o jantar a visita de um grupo de amigos; em especial, a de uma nova amiga... Era “quase insuportável. Ela mal ousava respirar com medo de avivar mais o fogo com seu sopro, e no entanto respirava profundamente.” Quanto mais se empenhava em dar forma aos arranjos da sala de jantar, mais aquela sensação se intensificava, e, maravilhada, contemplava sobre a mesa as “tangerinas e maçãs tingidas dum róseo de morango. Pêras amarelas, lisas como seda, uvas brancas cobertas dum ténue pocira de prata e mais um grande cacho de uvas cor de púrpura. Estas últimas haviam sido compradas para sintonizar com o tapete novo da sala de jantar” (p. 2).

Mas se, antes do anoitecer, Berta já se detinha a olhar embevecida as cores e a exuberância das frutas, vendo-as de uma maneira tão particular, como que transferindo a elas aquela extasiante sensação de que se via tomada, maior seria seu deslumbramento quando, após o jantar, se defrontaria tal como a personagem Ana do conto “Amor”, no Jardim Botânico com a calma e a voragem da natureza em seu ostensivo e secreto mistério. Pois, ao ir à cozinha preparar o café, passa, paralisada, a contemplar ao lado da mais nova e íntima amiga uma pereira florida, que se fazia ver através das “longas janelas” abertas. Miss Fulton e Berta, juntas, ali, numa correspondente cumplicidade.

E as duas mulheres ficaram uma ao lado da outra a contemplar a esguia árvore florida. Embora estivesse em absoluta quietude, ela dava a impressão de, como a chama de uma vela, espichar-se para o alto, apontar, tremer no ar puro, ficar cada vez mais alta aos olhos das duas amigas quase a tocar a borda da lua redonda e prateada.

Quanto tempo ficaram elas como presas no círculo daquela luz imaterial, compreendendo-se uma a outra perfeitamente, como criaturas dum outro mundo, a se perguntarem a si mesmas o que deviam fazer neste mundo com aquele tesouro de felicidade que lhes ardia no peito e que lhes caía, em flores de prata, dos cabelos e das mãos? (p. 12)

Esta seria apenas uma das passagens da narrativa de Katherine Mansfield que nos remete ao conto “Amor”, vista a estreita afinidade que, a rigor, pode ser estabelecida entre as protagonistas das duas histórias, entregues, como a mutável natureza, a sofrer, a certa hora do dia, o seu processo de revivificação.

Portanto, considerar que “Amor” se constrói num plano paralelo ao conto “Bliss” significa depreendê-lo como um *acabado* intertexto, isto é, concentrado no núcleo temático e no processo de produção de efeitos estilísticos que Clarice, a seu modo, tem em comum com Katherine Mansfield. Daí a preferência de ambas as autoras por certos “ingredientes” ligados a uma natureza hostil, dignos de proporcionar às suas escrituras um caráter tanto de estranhamento quanto de familiaridade, sobretudo quando se justapõem numa única história elementos tão diferenciados.

Conforme registra a professora Nádia Battella Gotlib, “a ‘identificação’ que sente Clarice com Katherine manifesta-se em muitos detalhes de construção narrativa. Lembre-se de que Katherine sofre, entre outros tantos males físicos, da insociabilidade, do ‘desenraizamento’, ao mesmo tempo em que representa alegres e instantâneos *flashes* de um cotidiano singular, habitado por pombos, flores, árvore, cenas de família, lista de ‘coisas’ ou ‘atos’ a fazer no dia, galinhas, amigos, cozinheira, dificuldades do escrever, duas ou mais versões sobre um mesmo tema, morte, o inominável [...]” E a professora continua: “há, sobretudo, entre elas, a semelhança de uma incrível sensibilidade para registrar o êxtase que acompanha os momentos de crise de identidade, em que se fende a estrutura da vida familiar burguesa, mediante o vislumbre de um estranho e atraente território até então ignorado ou considerado sem importância. Clarice, tal como Katherine, experimentou a flagrância do êxtase, ou dos momentos de ‘suspensão’, ao bem registrar essas experiências femininas singulares, em momentos considerados bem especiais.”⁶

Até mesmo a forma de elaboração do discurso com que mais atrás a personagem Ana, dando vazão à voz do imaginário, constituía o seu moroso quadro familiar, não difere, propriamente, da mesma operada por Berta ao tentar se convencer de sua estabilidade conjugal e social:

Para falar a verdade, a verdade mesmo – tinha tudo. Era jovem, Harry e ela se amavam como sempre, entendiam-se esplendidamente e eram na realidade bons camaradas. Tinham um bebê adorável. [...] Possuíam aquela casa, aquele jardim e estavam em absoluto satisfeitos com ambas as coisas. Além disso, tinham boas relações – amigos modernos, vibrantes, escritores e pintores e poetas ou gente interessada em questões sociais – exatamente a espécie de amigos que ela desejava. E depois havia livros, música; ela descobrira uma costureirinha maravilhosa; eles iam viajar pelo estrangeiro no próximo verão e a nova cozinheira lhes fazia as mais soberbas omeletes... (p. 6)

E em outro momento da narrativa:

Pela primeira vez em sua vida Berta Young desejou o marido.

Oh! ela o amava – ela o amara, sempre, estava claro, de outra maneira, mas não exatamente *daquela*. [...] Tinham discutido isso tantas vezes! No princípio ela ficara terrivelmente atormentada. Eles eram tão francos um com o outro, tão bons camaradas. (p. 13)

⁶Nádia Battella GOTLIB, *Clarice - Uma Vida que se Conta*, São Paulo, Ática, 1995, p. 135.

A maneira como se narram os nevrálgicos instantes de insuportável contenção das personagens frente a dadas situações, bem como a cadência sonora, ritmada das frases, antes de tudo reforça o grau de parecença entre as duas escrituras – isso sem contar a atmosfera de mistério que permeia os textos, aquecendo o leitor para as porvindouras cenas de tensão. Tudo de forma a contribuir para os decisivos “momentos de crise de identidade” das personagens, conforme pontuou a professora Gotlib, pois são estas crises que imprescindivelmente constituem a tônica desses objetos textuais.

Importa considerar que, no desfecho dos contos, encontra-se, também, outro relevante traço de similaridade.

Ana, depois do jantar, tendo naquela tarde experienciado “alguma coisa tranqüila” que “se rebentara” dentro dela, vê-se por alguns instantes tomada nos braços do marido:

É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher [...].

E, enquanto o marido a aguardava, a personagem

penteadava-se [...] diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia. (p. 25)

No conto “Bliss”, Berta, ao regressar à sua casa naquele final de tarde, também se defrontou com a própria imagem refletida no espelho:

Mal se aventurava a olhar para o espelho frio – mas olhou, e ele lhe mostrou a imagem de uma mulher radiante, de lábios trêmulos e sorridentes, com grandes olhos escuros e um ar de quem escuta, de quem espera que aconteça alguma coisa... alguma coisa divina... que ela sabe que deve acontecer... infalivelmente. (p. 2)

De fato, “alguma coisa” a mais estaria por acontecer à personagem, além do que seria aquela vital experiência frente à “esguia árvore florida”. É que, próximo ao desfecho da história, Berta é surpreendida ao flagrar um “velado diálogo” entre Harry (o marido) e a amiga. Justamente naquela noite, em que tentava passar felizes momentos ao lado dele, “juntinhos no quarto escuro na cama quente...” E, no entanto, o que ouve é aquela voz:

“Eu te amo”, e Miss Fulton pôs os dedos de luar nas faces dele e sorriu o seu sorriso sonolento. As narinas de Harry palpitarão; os lábios se lhe fecharam crispados num ricto horrendo, quando ele cochichou: “Amanhã”. E com as pálpebras Miss Fulton fez: “Sim”. (p. 14)

Decerto, tal qual a personagem de Clarice, que no final do conto permanece indecisa diante do espelho, sem saber como lhe seria o dia seguinte,

Berta, coincidentemente, encontra-se em semelhante impasse após a cena flagrada entre o marido e a amiga, a ponto de – numa atitude um tanto desesperada – correr para as janelas:

– Oh, que será que vai acontecer agora? – gritou.

Mas a pereira estava tão linda como sempre, e como sempre florida e tranqüila. (p. 15)

Assim termina o conto.

BAKHTIN: O EU E O OUTRO

A natureza da relação *eu e outro*, o ver-se a si mesmo através de um dado objeto, ou do olhar deste objeto, que desempenha papel análogo ao do *espelho*, tornou-se um dos temas centrais dos estudos do historiador de literatura e filólogo Mikhail Bakhtin (1895-1975).

Em ensaios datados entre 1918 e 1924, já se faziam presentes as primeiras preocupações do autor com essa intrigante relação, que, embora em voga na época, passava a ter uma especial ressonância na visão do teórico russo, pois, segundo Robert Stam, “Bakhtin argumenta que cada um de nós ocupa um lugar e um tempo específicos no mundo, e que cada um de nós é responsável, ou ‘respondível’ por nossas atividades. Essas atividades ocorrem nas fronteiras entre o eu e outro, e portanto, a comunicação entre as pessoas tem uma importância capital. O eu, para Bakhtin, não é autônomo nem monádico, o *cogito* autocriador de Descartes; em vez disso, existe somente em diálogo com outros eus. O eu necessita da colaboração de outros eus para poder definir-se e ser ‘autor’ de si mesmo. [...] O eu humano, por analogia, não tem existência independentemente; depende do meio ambiente social, que estimula sua capacidade de mudança e resposta.” E mais: “Toda a obra de Bakhtin gira em torno desse eixo do eu e do outro, e da concepção de que a vida é vivida nas fronteiras entre a particularidade de nossa experiência individual e a auto-experiência de outros. Para Bakhtin, o eu não está ‘lacrado’: ele é capaz de atravessar a fronteira e de imaginar o outro como sujeito e ver a si mesmo como objeto.”⁷

Em seu livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin, ao adotar o conceito de *polifonia* para nomear a multiplicidade de vozes que se fazem ouvir no romance, ou seja, as vozes do autor e do herói, as vozes sociais, bem como de outros gêneros imbricadas no objeto estético literário, acrescenta que o herói se ilumina através de sua autopercepção, olha para si mesmo através do espelho da consciência de outras pessoas, do julgamento que este *outro* faz acerca dele. Porque, para o teórico, a “autoconsciência do herói em Dostoiévski é totalmente dialogada: em todos os seus momentos está voltada para fora,

⁷ Robert STAM, “A descoberta do diálogo”, in *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*, trad. Heloísa Jahn, São Paulo, Ática, 1992, p. 17 (Série Temas, v. 20).

⁸ *Idem, ibidem*, p. 18.

dirige-se intensamente a si, a um outro, a um terceiro. Fora desse apelo vivo para si mesma e para outros ela não existe nem para si mesma.”⁹

Em *Questões de Literatura e de Estética*, Bakhtin não deixa também de pontilhar sua linha de análise com a questão do espelhamento, uma vez que apreende a linguagem, em sua concretude, como “materialização das ideologias” predominantes num dado tempo e espaço social. Ao dialogar nesta obra com os formalistas, sem, contudo, ter herdado destes o radicalismo no que respeita ao limitado estudo intrínseco do artefato estético, restrito à análise da estrutura do tecido narrativo, Bakhtin lança interessantes reflexões sobre a obra de arte, o ato criador, o contemplador e a cultura, que, impreterivelmente, se inter-relacionam:

Quando um escultor trabalha o mármore, indiscutivelmente ele também o prepara na sua determinação física, mas não é sobre ele que está dirigida a atividade artística valorizante do criador, e não é a ele que se refere a forma realizada pelo artista, ainda que a própria elaboração não se realize um único momento sem o cinzel, que de forma alguma entra no objeto artístico como seu elemento; a forma escultural criada é a forma esteticamente significativa *do homem e do seu corpo*; a intenção da criação e da fruição caminha nesse sentido; mas a relação do artista e do espectador com o mármore, como um corpo físico definido, tem um caráter secundário, derivado, regido por uma certa relação primária com os valores objetivos, no caso em questão, com os valores do homem corpóreo.¹⁰

No capítulo em que trata do “problema do conteúdo”, assim considera:

Este ou aquele ponto de vista criador, possível ou realizado de fato, só se torna necessário e indispensável de modo convincente quando relacionado com outros pontos de vista criadores: só quando nas suas fronteiras nasce a necessidade absoluta desse ponto de vista, em sua singularidade criativa, é que ele encontra seu fundamento e sua justificação sólida; mas no seu próprio interior, fora da sua participação na unidade da cultura, ele é apenas um mero fato, e sua singularidade pode ser representada simplesmente como um arbítrio, como um capricho.

Não se deve, porém, imaginar o domínio da cultura como uma entidade espacial qualquer, que possui limites, mas que possui também um território interior. Não há território interior no domínio cultural: ele está inteiramente situado sobre fronteiras, fronteiras que passam por todo lugar, através de cada momento seu, e a unidade sistemática da cultura se estende aos átomos da vida cultural, como o sol se reflete em cada gota. Todo ato cultural vive por essência sobre fronteiras: nisso está sua seriedade e importância; abstraído da fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre.¹¹

⁹ Mikhail BAKHTIN, “O discurso em Dostoiévski”, in *Problemas da Poética de Dostoiévski*, trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981, p. 222.

¹⁰ Mikhail BAKHTIN, “Crítica da arte e estética geral”, in *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*, trad. Aurora F. Bernardini e outros, 3a. ed., São Paulo, Hucitec, 1993, p. 20.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 29.

VOZES DO ESPELHO

A relação/interação *eu e outro*, que Bakhtin estende para mais de uma esfera da vida e do conhecimento humano, assume importância nodal nos dois contos em estudo, haja vista os relevantes papéis que os personagens secundários (sujeitos *externos* mas ao mesmo tempo *internos* das narrativas) exercem sobre as personagens Berta e Ana. Na realidade, são eles que conduzem as protagonistas, conforme anunciamos, ao mergulho mais profundo no próprio *eu*, num território desprovido de falsas aparências. Ou seja, é o *espelho sujeito* quem ocupa, com muito mais vigor, o lugar do objeto espelho no qual elas se olham num dado momento das histórias. Certamente são estes sujeitos *outros* – o cego, Miss Fulton, os maridos, o Jardim Botânico, a pereira – os verdadeiros responsáveis pela intensa autocontemplação das duas mulheres, que, ao mirarem o *outro*, passam a enxergar o que insistiam em manter oculto: as desgastadas relações no âmbito da vida privada, conjugal e social.

Afinal, o cego *fez refletir* em Ana a plena escuridão, porque é como cega que passa a se ver, uma vez condicionada a conservar-se no papel de mãe e esposa, resguardada num apartamento onde abriga um “verdadeiro” marido, também aparentando desempenhar seu “autêntico papel”, e filhos que não deixam, pois, de apresentar típicas características de filhos... Em meio a esse ordeiro estado, só mesmo o Jardim Botânico, no auge de sua *serena* mutabilidade, poderia levá-la a compartilhar uma evolutiva existência, que ultrapassa os limites da vida regrada. Ele, o Jardim, espelha um mundo selvagem, em abrupto desenvolvimento, que, tal como a vida, origina inesperados mal-estares.

Sob similar perspectiva, a pereira florida afigura-se como espécie de objeto-espelho: espelho da feminilidade, a ser contemplado por Berta como “o símbolo de sua própria vida”. Como tal, apresenta suscetíveis períodos de florescimento, mobilidade e, também, imobilidade frente a difíceis e estridentes momentos do viver. Em momentos como aquele, em que a protagonista flagrara a íntima conversa entre Miss Fulton e Harry, até porque a amiga e o marido não deixam de espelhar a deterioração conjugal que Berta evita enxergar, empenhando-se em ocupar parte de seus dias com passeios e preparativos que, provavelmente, garantiriam a casa tomada por amigos. Ademais, a constante presença de amigos não seria uma alternativa encontrada pela personagem para resgatar a “trincada” relação afetiva?

Aliás, em ambos os jantares – no jantar de “Amor” e de “Bliss” – buscase reatar com a presença do *outro*, no lar de cada uma das protagonistas, o que na verdade se tornaram frouxos laços de família, praticamente desatados, mas que espelham, acima de tudo, pulsivas vidas... envoltas em silenciosos conflitos.

Apropriando-nos de um ponto de vista bakhtiniano, diríamos que tanto um quanto outro conto se configuram como verdadeiras obras de arte. Cada qual se apresenta como obra viva,

viva e literalmente significativa enquanto obra de arte, não no nosso psiquismo; nela ela também está apenas empiricamente presente como um processo psíquico, localizado no tempo e regido por leis psicológicas. A obra é viva e significativa do ponto de vista cognitivo, social [...], num mundo também vivo e significativo.¹²

⁽¹²⁾ *Idem, ibidem*, p. 30.

ABSTRACT: It's a study comparing the short stories "Amor" by Clarice Lispector and "Bliss" by Katherine Mansfield. A theoretical support is given by Mikhail Bakhtin, a literature historian, in his studies about *dialogism* and *poliphony* to both narratives' analyses, whose main characters are wives from a medium burghership that let appear their private existential conflicts when face unusual experiences.

KEYWORDS: Feminine; Intertextuality; Bakhtin; Dialogism; Poliphony

Texto elaborado para a disciplina *Mikhail Bakhtin e a Teoria da Narrativa*, ministrada pela Profa. Dra. Aurora Formoni Bernardini, no primeiro semestre de 1995.

LANNACE. A insuportável contenção...

ASPECTOS DA CRÍTICA LITERÁRIA DE MACHADO DE ASSIS

GABRIELA KVACEK BETELLA *

RESUMO: Escrevendo sobre literatura, Machado de Assis discute alguns problemas de interesse para a investigação acerca das formas de representação literária num "país novo". O crítico abandona polêmicas e declarações ineficientes para analisar, por exemplo, as idéias estrangeiras importadas pelos intelectuais brasileiros do século XIX, as condições do meio literário e a função política do escritor.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria Crítica e Literatura; Nacionalidade e Universalidade

I

Toda a obra de Machado de Assis – romance, conto, poesia, crônica e crítica – articula-se como fragmentos de um projeto literário singular, construído ativa, árdua e pacientemente. O autor começou a escrever em prosa fazendo crítica literária. No fim da década de 1860 sua produção poética e contística era abundante e, no entanto, sua crítica era mais conhecida e extremamente considerada. A partir de 1875, o escritor vai se afastando progressivamente da crítica literária, em favor de uma literatura crítica, cético em relação às formas diretas de intervenção cultural e política.

O primeiro ensaio crítico é de 1858: "O passado, o presente e o futuro da literatura". Guarda atualidade porque passa em revista temas importantes, como a relação entre política e literatura; as condições da literatura brasileira na fase colonial e início da independência, a questão da influência estrangeira no teatro, no romance e na poesia que se produziam no país, a qualidade do que era traduzido, etc.¹ Apesar de conter algumas afirmações muito breves – o próprio Machado dirá, dois anos mais tarde, no artigo "O jornal e o livro", que seu

* Pós-graduanda do curso de especialização do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP.

⁽¹⁾ V. FACIOLI, "Várias histórias para um homem célebre", in A. BOSI et al., *Machado de Assis*, São Paulo, Ática, 1982, p. 18-19.

primeiro trabalho estava cheio de “idéias muito metafísicas e vaporosas”² – pode-se dizer que o artigo propõe questões cruciais que seguiram e continuam debatidas no cenário brasileiro, latino-americano e mundial, como a discussão acerca do caráter nacional da literatura e das formas de representação da realidade de um país colonizado e independente. Desde os primeiros artigos de Machado sobre arte, poesia, literatura e críticas de assunto cotidiano, o que se observa, além da sensibilidade que emana dos seus textos, é uma capacidade de estar atualizado com o que aparecia no cenário nacional. Contudo, a característica que talvez mais impressione, principalmente nos artigos publicados entre 1860 e 1875, é uma indiscutível consciência das possibilidades mais práticas da literatura e, sobretudo, da literatura nacional. Combativo, porém tolerante, o crítico deixava transparecer, nos escritos desse período, a imparcialidade. A literatura não estaria condenada à dependência das influências estrangeiras, nem deveria abolir os modelos; o texto crítico machadiano procurou apontar os problemas e as soluções no âmbito estético, utilizando-se mais da doutrina do que da polêmica (muito comum entre os críticos da época). Além dessa consciência vivaz acerca dos problemas de uma literatura nascente, havia também o empenho na defesa da importância da crítica no sistema literário.

Creio que os ensaios capitais são “Instinto de nacionalidade” e “A nova geração”. No entanto, em algumas análises de obras de autoria diversa (como a *Lira dos Vinte Anos*, de Álvares de Azevedo, *Iracema* e *O Guarani*, de José de Alencar, entre outras) também pode ser observada a perspicácia que chega a incluir noções de sistema literário e alguns aspectos do processo criador. Isso sem mencionar as críticas a Fça de Queirós, que se aprofundam nos problemas do Realismo e da estética do romance. A consciência de Machado quanto à formação de uma literatura que incorpore na estrutura das obras a realidade social permite a discussão de certos pontos dessa “política literária”: a questão da influência, dos modelos e da dialética entre o localismo e o cosmopolitismo enquanto problemas relacionados ao desenvolvimento do caráter nacional da literatura brasileira.

2

Machado parecia notar a descontinuidade que reinava sobre as reflexões na vida intelectual brasileira, fato, aliás, presente entre nós em todos os tempos, consequência de um interesse extremo pelas produções estrangeiras recentes e do desinteresse pela produção local imediatamente anterior.³ Além disso, o crítico percebeu muito cedo os tons da questão das “influências poderosas” de outras literaturas sobre a brasileira. A princípio, suas idéias voltam-se para a influência da literatura portuguesa; no artigo de 1858 (“O passado, o presente e o futuro da literatura”), chega a esboçar uma diferenciação entre duas formas literárias:

² M. de ASSIS, *Obra Completa*, org. Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992, v. 3, p. 947. As referências que se-guem trazem, entre parênteses, somente o título do artigo, se necessário, e a(s) página(s) deste volume e edição.

³ R. SCHWARZ, “Nacional por subtração”, in *Que Horas São?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 30.

A poesia [...] tinha um caráter essencialmente europeu. Gonzaga, um dos mais líricos poetas da língua portuguesa, pintava cenas da Arcádia, na frase de Garrett, em vez de dar uma cor local às suas líras, em vez de dar-lhes um cunho puramente nacional. Daqui uma grande perda: a literatura escravizava-se, em vez de criar um estilo seu, de modo a poder mais tarde influir no equilíbrio literário da América.

[...] Para contrabalançar, porém, esse fato cujos resultados podiam ser funestos, como uma valiosa exceção apareceu *O Uruguai* de Basílio da Gama. Sem trilhar a senda seguida pelos outros, Gama escreveu um poema, se não puramente nacional, ao menos nada europeu. Não era nacional, porque era indígena, e a poesia indígena, bárbara [...], não é a poesia nacional (p. 785).

Nota-se neste contraponto uma estranha brevidade nas observações, talvez justificada pela época do artigo, que precede a fase de jornalista liberal combatente; tudo isso ainda está distante do crítico que assumiria, nos anos 70, uma posição menos inflamada e mais distante dos credos da época. Em 1879, no “Instinto de nacionalidade”, Machado reformula as considerações sobre a poesia arcádica e a indígena, mantendo a mesma linha; explica que os autores de *O Uruguai* e *Caramuru*

[...] são citados e amados, como precursores da poesia brasileira. A razão é que eles buscaram em roda de si os elementos de uma poesia nova, e deram os primeiros traços de nossa fisionomia literária, enquanto que outros, Gonzaga por exemplo, respirando aliás os ares da pátria, não souberam desligar-se das faixas da Arcádia nem dos preceitos do tempo. Admira-se-lhes o talento, mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora, e nisto há mais erro que acerto.

[...] não tomaria eu sobre mim a defesa do mau gosto dos poetas arcádicos [...]. Não me parece, todavia, justa a censura aos nossos poetas coloniais, iscados daquele mal; nem igualmente justa a de não haverem trabalhado para a independência literária [...], quando entre a metrópole e a colônia criara a história a homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação. As mesmas obras de Basílio da Gama e Durão quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira, literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora (p. 802).

Não obstante o fato de que é constatável que essas afirmações manifestam uma visão nítida da literatura brasileira do século XVIII, da época imediatamente anterior à sua, da literatura contemporânea e da situação de “homogeneidade” entre metrópole e colônia, um Machado mais cético e desencantado deixa claro que a poesia arcádica brasileira não incorporou a realidade que a cercava, prendendo-se exclusivamente às regras neoclássicas importadas. Ao mesmo tempo, poemas como *O Uruguai* e *Caramuru*, apesar de “ostentarem” um conteúdo de imagens nacionais, “nada européias”, também não podem ser considerados puramente brasileiros. Frente a esses casos, Machado privilegia os autores à margem da moda neoclássica e não adeptos à ostentação da cor local, que teriam efetivamente se engajado no compromisso com o caráter nacional da literatura brasileira e, mais que isso, teriam se aproximado mais da

realidade do país. Em suma, na opinião do crítico, uma literatura brasileira não poderia *surgir* a partir dos excessos (de moda literária ou de uso da cor local), mas deveria resultar do bom senso na representação que abandonasse o pitoresco em favor da situação do país recém-independente em relação ao mundo.

Encaradas do ponto de vista da crítica contemporânea, as considerações de Machado sobre a poesia arcádica são radicais porque extremam os conceitos de manifestação literária como expressão da cultura do colonizador (ou do colono europeizado), fato este que pode ser encarado, do ângulo político, como reafirmador do processo de colonização;⁴ daí uma possível razão para não cultivar aqui o que já fora cultivado na metrópole. Todavia as considerações de Machado são louváveis na medida em que enxergam esse descompasso, ou seja, qual seria a razão de uma poesia neoclássica no tempo, no espaço e no talento de Tomás Antônio Gonzaga? A visão crítica machadiana valoriza a *liberdade* de se utilizar, naquele momento, ao menos uma outra poética de imagens, desde que a tendência de se considerar a presença da cor local como índice de caráter nacional da literatura não seja a solução exacerbada. Não é preciso deixar de lado as imagens de uma estética europeia e utilizar exclusivamente as imagens que representam a idéia das origens do país. Conseqüentemente, os resultados da incorporação do índio como força pitoresca e humana na literatura (a proclamação do índio como símbolo da terra e dos sentimentos locais, e inclusive o indianismo após 1840) também não parecem transmitir autenticidade para o crítico, devido ao descompasso entre as imagens “primitivas” da vida indígena e a vida brasileira, real, que se urbanizava nos moldes europeus.

Se Machado exigia a “emancipação do mundo intelectual, vacilante sob a ação influente de uma literatura ultramarina”, sempre entendia que o processo é vagaroso: para a literatura, “não há gritos do Ipiranga” (“O passado, o presente e o futuro da literatura”, p. 787). Dessa forma, deixava claro que certa dependência cultural seria, até certo ponto, natural, devido à situação de povo colonizado. Entretanto, passadas as “erupções revolucionárias” e as “lutas fratricidas” no campo político, deveriam aparecer, no campo intelectual, as “lutas da inteligência”, e a sociedade deveria entender que a posição de todos os talentos daquela atualidade literária não era contrária à aspiração do progresso material; o predomínio exclusivo deste é que seria uma fatalidade. Machado parece advertir a sociedade recém-independente contra os males de ser lançada diretamente às maravilhas da urbanidade copiada sem constituir um público leitor capaz de acolher os talentos. Diante disso, o crítico prega a literatura como uma espécie de compromisso com a definição das tendências de arte, de público e de crítica nacionais.

A dependência cultural tem implicações especiais no caso das literaturas latino-americanas. O processo de “autonomia” foi transferindo a dependência. O século XIX brasileiro, por exemplo, viveu uma espécie de impasse quanto à

⁴ Ao tratar da imposição e adaptação cultural na formação da nossa literatura, na década de 1960 Antonio Candido menciona os modos de imposição de valores do processo colonizador, porém exclui a poesia lírica como portadora dessas intenções. No caso específico dos poetas arcádicos, o crítico argumenta que, mesmo no nível dos recursos literários, a imposição de padrões culturais permitiu à literatura contribuir para formar uma consciência nacional, pois há um ajuste da tradição, da moda literária ao meio; passa a existir, “ao lado da disciplina [do estilo clássico], uma considerável liberdade; e da combinação de ambas formou-se a expressão ao mesmo tempo geral e particular, universal e local, que a literatura do tempo da Colônia transmitiu como conquista sua.” A. CANDIDO, “Literatura de dois gumes”, in *A*

Educação pela Noite e Outros Ensaios, 2a. ed., São Paulo, Ática, 1989, p. 163-180.

⁵ A. CANDIDO, “Literatura e subdesenvolvimento”, in *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*, op. cit., p. 51.

⁶ M. de ASSIS, *Crítica Literária*, Rio de Janeiro, Jackson, 1950 (Obras Completas, v. 29), p. 119. As infelicidades na imitação de Victor Hugo são mencionadas no comentário aos poemas do chileno Guilherme Malta (em carta ao Conselheiro Lopes Neto) e serão mencionadas novamente no artigo “A nova geração”.

caracterização da cultura nacional: na tentativa de eliminar o que não era nativo (ou banir o modelo português), diversificaram-se os modelos europeus; ao tentar eliminar as influências francesas e inglesas, ficava-se com a imposição cultural portuguesa. De qualquer modo, outras literaturas europeias tornaram-se modelo para a literatura brasileira, a partir do século XIX. É, de fato, uma influência inevitável, quase natural.⁵ Machado de Assis aceita a influência, conforme expressa em diversos artigos — até a influência francesa no metro alexandrino, por exemplo, é vista como positiva por contribuir com a renovação das formas (“A nova geração”, p. 814). Traça, porém, limites entre a influência e a imitação: o “imitador servil” copia “os contornos do modelo” e não passa daí,

como fazem os macaqueadores de Victor Hugo, que julgam ter entrado na família do poeta, só com reproduzir a antítese e a pompa da versificação. O discípulo é outra coisa: embebe-se na lição do mestre, assimila ao seu espírito o espírito do modelo.⁶

A recepção de influências pela literatura em formação é vista com simpatia, desde que os autores representem o seu contexto, a fim de atingir o objetivo de renovar, recebendo a influência, sem abandonar a continuidade do processo literário, mantendo as relações entre literatura e realidade social. Nesse sentido, a influência literária faz-se *necessária*, e ainda mais para um país em formação. Só que o modelo deve ser transformado e reinterpretado para que tome corpo no meio literário que o requisitou e para que não chegue a ferir a individualidade do autor que o utiliza. Daqui surgem perguntas que Machado propunha através da crítica e que responderia, primeiro com a própria crítica, e depois incansavelmente com a sua ficção: o que a literatura brasileira requisitava dos modelos europeus, o que era imprescindível copiar, o que deveria ser transformado e como operar essa transformação?

3

Machado discutiu um problema de influência entre os poetas românticos chamando-o “mal *byrônico*” (“Fagundes Varela: *Cantos e Fantasias*”, p. 857-858) — a “influência dominadora” de Byron, concentrada no decênio de 1850, principalmente. Explorou essa influência partindo do fato de que o “desespero” de Byron não existia nos poetas brasileiros; o poeta inglês “operava o milagre de fazer do cepticismo um elemento poético”, e os “imitadores”, glosando um mesmo tema invariável em formas elegantes, exprimiam um estado de imaginação “nocivo aos interesses da própria originalidade”, porque não procedia “nem das disposições morais, nem das circunstâncias da vida”. A “moléstia” da vertente brasileira da poesia *byrônica* diferia muito da original e acabava apresentando “um triste cepticismo de segunda edição” (“Álvares de Azevedo: *Lira dos Vinte Anos*”, p. 893). Infelizmente, o crítico não se aprofunda nos resultados formais do romantismo brasileiro, e deixa de apontar claramente as conseqüências de uma provável influência na manifestação textual. Mas

este procedimento deixa a desejar somente ao interesse que se prenda à crítica literária que já passou pelas correntes estruturalistas.

O que importa constatar é que Machado parte da impressão causada pela poesia de Byron nos poetas românticos brasileiros enquanto fenômeno de âmbito psicológico. Nossos poetas teriam se impressionado demais com aspectos discutíveis da fonte, como o tédio e o ceticismo transformados em sistema – em outras palavras, com uma “primeira edição” que talvez já estivesse fora de tom. Machado aponta o mau aproveitamento da influência ressaltando a incapacidade de transcendê-la esteticamente; a “segunda edição” corria o risco de se dissolver, pois não tinha nem ao menos o mesmo contexto da primeira. Assim, na visão de Machado, e se interpreto bem, a influência de Byron parece ter resultado duplamente oca no âmbito estético, porque produziu uma poesia que, além de estar vazia de contradições da vida do próprio poeta, vai contra o ideal (também importado) de individualidade dos românticos, que prezava a “originalidade” enquanto marca pessoal e quase depreciava a imitação.

Machado parece entrever um resultado positivo das influências sobre Álvares de Azevedo, porque estas se aliaram, na formação de um projeto literário, à autenticidade individual. No artigo em que trata da *Lira dos Vinte Anos*, o crítico agrupa as fontes de inspiração do jovem poeta, mas enfatiza que suas predileções não traçavam limites literários. Nas palavras do crítico, tratava-se de “um consórcio de elementos diversos, revestindo a própria individualidade” (p. 894). A *Lira* demonstra uma melancolia sincera, portanto parte da vida. A sensibilidade do poeta era autêntica, e, ainda que os defeitos e incertezas da sua arte não tivessem encontrado tempo para se corrigir, a sua poesia transcende as fontes, cuja influência no autor passa a ser *genética* – a fonte é vivida como parte da experiência e é incorporada na consciência do escritor, pronta para aparecer repentinamente durante o ato de criação.

Ainda que as considerações de Machado de Assis não sejam profundamente teóricas, não se aprofundem nas realizações estéticas propriamente ditas e nem realizem estudo comparativo, deixam transparecer o tratamento da obra literária como produto essencialmente humano, capaz de despertar interesse pelos seus elementos contextuais. Mesmo que não explore cuidadosamente na feitura de sua crítica a estrutura das obras, Machado parece entendê-la graças à noção da formação do texto a partir do contexto⁷ que, no caso brasileiro, implicava uma estrutura inserida num conjunto ideológico moderno, porém muito particular, bem diversa dos seus modelos. A ficção machadiana pôs em prática esse entendimento.

4

A preocupação com a literatura enquanto “aspecto orgânico da civilização” desdobra-se na crítica machadiana através da manifestação do

⁷ Segundo Antonio CANDIDO, a literatura também nos interessa pela sua ligação com o mundo em que vivemos, daí o interesse pelos elementos contextuais. Após um “momento analítico”, que se debruça sobre a obra exclusivamente como objeto de conhecimento, o estudo da obra literária chega ao momento crítico, no qual deve-se indagar a validade da obra e sua função como síntese e projeção da experiência humana. “A literatura e a formação do homem”, *Ciência e Cultura*, 24, set. 1972, p. 803-809.

desejo de ver a literatura praticada e discutida, desvinculada do caráter de culto, de dogma intelectual. Para o crítico,

o literato não pode aspirar a uma existência independente, mas sim tornar-se um homem social, participando dos movimentos da sociedade em que vive e de que depende (“O passado, o presente e o futuro da literatura”, p. 788).

Dessa forma, se não quer derrubar, Machado parece querer ao menos balançar o literato que está na posição privilegiada de membro de uma elite intelectual, para que deixe de se preocupar exclusivamente com o projeto de “independência literária” no sentido pessoal e nacional. De um lado, o literato está sujeito a produzir obras com pouco valor representativo; de outro, deixaria de interferir, por meio de sua literatura, no panorama literário internacional.

Machado também percebe e separa as meras manifestações literárias (de uma época na qual floresciam poetas, mas se anulava a possibilidade de um movimento intelectual) da existência fecunda e progressiva de todas as formas. A consciência da necessidade da ampliação do público e da orientação dos gostos dá voz a uma noção de literatura como sistema que, para Machado, envolvia a articulação das manifestações literárias, da crítica e do gosto do público num movimento dinâmico.

Em 9 de janeiro de 1866, Machado abre seu artigo na “Semana literária” do *Diário do Rio* com a dura constatação de que os livros dignos de exame da crítica são cada vez mais raros, e as duas razões para isto estão imbricadas:

[...] uma de ordem material, outra de ordem intelectual. A primeira, que se refere à impressão dos livros, impressão cara, e de nenhum lucro pecuniário, prende-se inteiramente à segunda que é a falta de gosto formado no espírito público (“Propósito”, p. 841).

Adiante, o crítico observa que há um inconveniente mais grave: “o cansaço que se apodera dos escritores, na luta entre a vocação e a indiferença.”

O único remédio vislumbrado pelo autor é a crítica, que pode comunicar ao leitor as concepções literárias, guiando a escolha e ajudando a formar a opinião; a crítica seriamente empenhada não deixará as “obras mediocres” resistirem por muito tempo, e seus autores não acompanharão “um gosto mal formado” (p. 841-842). O mais interessante é que os sinais de um pessimismo e de uma descrença de Machado, que aflorariam na sua ficção e na sua crítica na segunda metade dos anos 70, já se encontram nesse consciente ponto de vista.

É preciso recordar que nos anos 60 um estímulo para sentimentos cívicos que não se espalhavam desde as agitações revolucionárias da época da Independência compensou, de certa forma, os graves efeitos da guerra do Paraguai, e tomou parte na intensa agitação política, artística e social no país.

O decênio é marcado pela poesia participante e grandiloquente, pela intensificação da produção novelística. Entre 1868 e 1871, organiza-se o Partido Republicano, agrava-se o problema da escravidão, surge a Questão Religiosa; no exterior, davam-se a Revolução Espanhola, a guerra franco-prussiana, a República francesa, a Comuna de Paris. É uma época em que tudo é posto em discussão no meio intelectual brasileiro, em busca de novos rumos, à luz do positivismo, do evolucionismo, do darwinismo, do naturalismo, do folclore, da crítica religiosa, de novos processos de crítica e de história literária.⁸ Com tantas idéias novas, é no mínimo suspeitável que tenha havido alguma incoerência, um certo desencontro e até contradições após a recepção de tantas linhas ideológicas por aqui, naquele tempo. De qualquer forma, a década de 70 formou uma geração de variadas tendências críticas, ou uma “geração autocrítica”, na expressão de Roger Bastide.

Há uma frase lapidar da crítica de Machado, que, ao lado do tom satírico de contos como “Teoria do medalhão” e “Evolução”, procura estabelecer um limite para as importações das “modas” científicas (e, conseqüentemente, intelectuais) e advertir contra os resultados de uma possível discrepância produzida pelo exagero do ornato. Afinal, o projeto de bacharéis combatentes para a fundação de um Brasil moderno era legítimo, porém seu método prejudicava a própria idéia importada:

[...] a verdadeira ciência não é a que se incrusta para ornato, mas a que se assimila para nutrição; [...] o modo eficaz de mostrar que se possui um processo científico, não é proclamá-lo a todos os instantes, mas aplicá-lo oportunamente (“A nova geração”, p. 836).

O caráter ornamental do saber e da cultura faz parte da tradição colonial e ibérica; no Brasil, entretanto, o saber e a cultura “modernos” implantavam-se, principalmente durante o século XIX, num contexto aparentemente incompatível, mas que os acolheu e ainda os transferiu para as escalas artística, política e social. Na prática, as perguntas a que me referi anteriormente, acerca da necessidade das importações, foram respondidas pelo meio intelectual brasileiro com uma desconsideração total das possíveis dissonâncias. O resultado mais dramático – não se fundou um país moderno – só seria notado de modo amplo pelos escritores na passagem do século.

Machado não vê utilidade na cópia artística servil, resultado da imitação do estilo, tema e atitude de um modelo. Mesmo tendo entendido a emancipação literária como um longo processo, inacabado em pleno século XIX e sujeito a equívocos, segundo o crítico o provincianismo da imitação pura deve ser eliminado, mas não pode ser substituído pela rotinização de influências. As reflexões de Machado colocam-se contra o nacionalismo meramente temático e não reduzem o texto literário aos elementos de conteúdo; além disso, não

⁸ A. PEREIRA, “Instinto e consciência de nacionalidade”, in A. BOSI *et al.*, *op. cit.*, p. 376.

⁹ R. SCHWARZ, “Nacional por subtração”, *op. cit.*, p. 42-43.

apontam para a expressão do desejo de autenticidade através de uma “linguagem estranha” – o que, de fato, aconteceu com a literatura brasileira durante o movimento romântico e no pastiche seguinte, o naturalista.

A posição contra a cópia mantida por Machado não espelha “contorções do amor-próprio brasileiro (de elite)” como teria sido a inquietação de Sílvio Romero, segundo Roberto Schwarz.⁹ Ao indignar-se contra a cópia (e também contra a literatura indianista), o crítico pernambucano propõe como a verdadeira essência da história pátria o mestiço; utiliza o mesmo critério etnográfico para explorar as falhas da produção literária de Machado de Assis. De outro lado, a posição crítica de Sílvio Romero animava-se com as transformações culturais e políticas, promovidas pela elite intelectual. Em suma, não chegava à filigrana dos procedimentos de importação cultural e não descia os degraus que separavam o intelectual da realidade brasileira. Original e cópia são tomados por Romero e por outros críticos como conceitos fixos, sem a observação do que realmente conta: as diferenças socio-político-econômicas entre a fonte e o receptor. O resultado eram escândalos retóricos e pouco aprofundamento.

O instinto de nacionalidade desdobrou-se como traço na literatura da época de Machado de Assis, presente nas obras que traziam “os toques nacionais” e na opinião que as privilegiava. Como crítico, o escritor constatou esses sinais e se propôs examinar, no artigo extremamente lúcido e cuidadoso de 1873, as condições ligadas ao processo de criação e oferecidas pelo *meio* para uma nacionalidade literária, para uma literatura independente. Como as atenções daquele momento voltavam-se para essa aspiração, o “instinto de nacionalidade” era fato atualíssimo.

As tribos indígenas, conforme já discutido, representaram as primeiras intenções de busca de uma personalidade literária; depois, segundo Machado,

Entrou a prevalecer a opinião de que não estava toda a poesia nos costumes semibárbaros anteriores à nossa civilização, o que era verdade, – e não tardou o conceito de que nada tinha a poesia com a existência da raça extinta, tão diferente da raça triunfante, – o que parece um erro (“Instinto de nacionalidade”, p. 802).

Portanto, e reiterando a posição decididamente contrária aos extremos, as manifestações francamente “indígenas” foram válidas na medida em que marcaram a presença de um elemento nacional, explorando esteticamente um legado brasileiro e universal; falharam, porém, ao proclamá-lo como único. O patrimônio da literatura brasileira podia oferecer os costumes urbanos e a natureza americana, que, de fato, serão muito explorados no romance. No entanto, uma obra literária pode trazer assuntos que pertencem a toda a humanidade – e, nesses casos, o artista não é menos nacional. A imaginação precisa dar o tom às simples manifestações de “nacionalidade de vocabulário”, e o artista deve se preocupar com as complexidades do elemento humano.

O desempenho do romance frente à crítica machadiana espelhava o panorama literário da época. Faltava ao romance brasileiro mais análise de paixões e caracteres, e também mais interesse pelos “problemas do dia e do século”, pelas crises sociais e filosóficas; faltava-lhe, principalmente, uma crítica (ou autocrítica). Pacientemente, ao longo de “Instinto de nacionalidade”, Machado investiga e tenta corrigir sutilmente alguns procedimentos, com incríveis comedimento e imparcialidade. Uma tolerância impecável não lhe permitiu enxergar as coisas de um só ângulo, muito menos compactar todo um processo de funcionamento cultural, intelectual e literário na qualificação de inautêntico, postigo ou imitado. Reiterava sempre o papel da análise crítica, que deveria estabelecer a sua investigação e a sua influência no movimento literário nacional.

5

O bom senso da crítica de Machado de Assis vem da sua experiência pessoal e da especulação teórica, esta última contribuindo em menor escala, talvez porque o amadurecimento do crítico tenha dependido da prática crescente em explorar a história literária e intelectual do Brasil utilizando-se de um estilo capaz de transitar entre vários assuntos. Nesse sentido, as crônicas e seu caráter híbrido de jornalismo e literatura tiveram um papel essencial na formação do crítico literário.

Na concepção de Machado, a mão do escritor “transfigura com a varinha mágica da arte” os fatos levantados a partir da realidade; por isso, o que conta é a habilidade do escritor na pintura do caráter das suas personagens; quanto mais essa habilidade se distancie do simples esboço de tipos, maior será a impressão causada no leitor, bem como a conservação das sensações despertadas pelos acontecimentos movidos pelo caráter das personagens. Em outros termos, é mais importante para a ficção a caracterização original e bem elaborada das paixões humanas do que os sentimentos que estão em jogo; só com essa força a obra pode chegar “inalterável e pura, aos olhos severos da posteridade”. A ficção também não pode operar a “substituição do principal pelo acessório”, transplantar a ação “dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito”; isso seria “incongruente e contrário às leis da arte” (“Eça de Queirós: *O Primo Basílio*”, p. 910).

A partir daqui, um raciocínio interessante poderia tratar da concepção machadiana acerca dos cuidados que o escritor deve tomar para que sua obra atinja a perfeição estética antes de naufragar com o projeto ético ou com a impressão moral. Afinal, segundo Machado, “a impressão moral de um livro não se faz por silogismo” (“*O Primo Basílio*”, p. 912). Apesar de tentador, esse caminho não me interessa no momento. Há um outro aspecto ligado ao “poder universalizante” da literatura, segundo a concepção acima. Trata-se da capacidade de representar na ficção problemas essencialmente humanos ao lado de elementos locais, ou seja, as complexidades do caráter inserido numa

realidade singular – a realidade brasileira, com todas as peculiaridades ideológicas, num resultado estético que transcende a forma.

Machado de Assis acreditou na busca de assuntos pela literatura na sua própria região, mas não exclusivamente, isto é, jamais fez disso a pedra de toque da sua crítica e da sua ficção. Aliás, a natureza do discurso ficcional machadiano parece ter chegado ao ponto em que o discurso crítico não tocou incisivamente, provando que o texto literário pode comportar uma carga de mundo sem a referência temática ou conceitual explícita, sem fazer da paisagem um mero enquadramento mostrado pela descrição; a composição pode se organizar de modo a fazer da paisagem, da cor local ou da sociedade em questão elementos essenciais da fatura, relativos à natureza das personagens, à voz narrativa, etc. Por fim, a própria crítica machadiana sempre esteve voltada para a universalidade dos temas: um escritor poderá tratar de assuntos remotos no tempo e no espaço, ou mesmo estranhos à história de seu país, desde que possua um “certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país” (“Instinto de nacionalidade”, p. 804).

Com essa assimilação de fatores paisagísticos e humanos entre os fatores estéticos da obra (e não como simples registro), seja qual for o seu tema, ela poderá contribuir para suprir a necessidade de ficção que todos nós sentimos. E poderá, principalmente, constituir uma forma de conhecimento de uma determinada sociedade e, ao mesmo tempo, do próprio ser humano. A crítica, por sua vez, atenta à realização estética como expressão de uma concepção, de uma idéia, cumpre mais satisfatoriamente a função de orientar o público leitor e a produção literária quanto mais se volta para essa finalidade dialética da literatura. A meu ver, a direção da crítica machadiana foi exatamente essa. Todavia a literatura no Brasil sofreu as conseqüências do descompasso das idéias importadas, além dos problemas estéticos normais de uma literatura em formação. Não há dúvida de que Machado percebeu os problemas e resolveu denunciá-los e enfrentá-los por todas as vias de seu projeto literário.

ABSTRACT: Writing about literature, Machado de Assis discuss some problems in the interest of the investigation about kinds of literary representation in a “new country”. The critical leave out polemics and inefficient declarations: he analyses, for example, foreigners ideas imported by intellectuals, conditions of brazilian literature and the politic function of writers. KEYWORDS: Critical Theory and Literature; Nationality and Universality

Texto elaborado em julho/agosto de 1995 para a disciplina *Literatura Comparada: conceitos e problemas*, ministrada pela Profa. Dra. Sandra M. Nitriani.

MÉTODO E MIRAGEM: MURILO MENDES E PAUL VALÉRY

RICARDO GONÇALVES BARRETO *

RESUMO: Figura essencial no que tange à reflexão acerca do poético, Paul Valéry foi a base sobre a qual se delineou a continuidade do ideário estético que vai de Baudelaire aos poetas contemporâneos. Este trabalho tem por objetivo sondar as inter-relações entre as concepções do poeta francês e a obra de Murilo Mendes, indicando como Murilo vai se aproximando de um fazer poético marcado pela reflexão e pelo rigor, marcas indelévels da poesia de Valéry.
PALAVRAS-CHAVE: Teoria da Poesia; Modernidade; Paul Valéry; Murilo Mendes

Poème Complet

Le ciel est nu. La fumée flotte. Le mur brille.

Oh! que je voudrais penser clairement!

PAUL VALÉRY

Este trabalho se estrutura sob a seguinte proposta: discutir a presença significativa, porém enviesada, da figura de Paul Valéry no conjunto direto de referências da obra de Murilo Mendes. O trabalho se encaminhará em direção a uma sistematização teórica que examine as procedências dos dois poetas, anotando os contrastes e proximidades que, segundo uma perspectiva crítica ou outra, venham a ser marca da variação de tendências literárias às quais, tanto Valéry quanto Murilo, recorreram. Considerar-se-á, sobretudo, a multiplicidade de aspectos que aproximam ou distanciam os poetas em questão.

Entendemos que a presença de Valéry no imaginário poético de Murilo não implica uma simples opção, definida por alguma espécie de "gosto". Sendo o autor dos *Cahiers* chave para a compreensão da poesia moderna, seria correto pressupor alguma interferência sua na obra do poeta mineiro, na medida em

* Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP.

que esta é, sobretudo, produto de um diálogo constante com a modernidade. A produção literária muriliana caracteriza-se, dentre outras coisas, por uma operação de potenciação do universo cultural, pois é em muito uma reflexão contínua sobre a arte e o fazer artístico. Sobre Valéry, Murilo parece reconhecê-lo ao final de um longo itinerário. É somente em *Convergência* que a poesia muriliana se posiciona nitidamente em relação ao poeta e ensaísta francês:

Inserido numa paisagem quadrilíngüe
Tento operar com violência
Essa coluna vertebral, a linguagem.

Esquadrinho nas palavras
Meu espaço e meu tempo justapostos.
E dobro-me ao fascínio dos fatos
Que investem a página branca:

Perdoai-me
Valéry
Drummond.¹

Encarado como um dos fundadores da lírica moderna, discípulo e continuador das idéias de Mallarmé e, de certa maneira, fixador da imagem do Mestre,² Valéry é quem talvez mais tenha refletido sobre as relações entre a poesia e a linguagem, na direção de um projeto intelectual ampliador da própria noção de literatura. De certa forma, não é este o papel da lírica muriliana no panorama da poesia nacional? Contudo, a ótica poética de Murilo representa, como podemos ver no poema em questão, a distância existente entre os procedimentos de composição específicos a cada um dos dois autores.

Não restam dúvidas sobre a influência da personalidade poética de Valéry entre nós. Vemos que em poetas muito próximos a Murilo, tais como João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade, a presença de Valéry ocupa um espaço de suma importância, definidora de uma procura pela clareza e pelo equilíbrio. A mostra disso se vê, por exemplo, em um poema de Cabral, "A Paul Valéry", incluído no volume *O Engenheiro*, que contém poemas de 1942 a 1945, e que foi, interessantemente, dedicado a Carlos Drummond de Andrade:

É o diabo no corpo
ou o poema
que me leva a cuspir
sobre meu não higiênico?

Doce tranqüilidade
do não-fazer; paz,

¹ Murilo MENDES, "Texto de informação", in *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 706.

² Ver João Alexandre BARBOSA, "Suicídio da Literatura? Mallarmé segundo Valéry", in *A Metáfora Crítica*, São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 49: "A questão fundamental está em saber até que ponto, e de que modo, o insucesso de Mallarmé foi percebido por Valéry ou, dizendo de outra maneira, de que forma Valéry, constituindo-se numa espécie de portavoz das mais íntimas remanescências do 'Mestre', racionalizou suas experiências nos textos de caráter pessoal que sobre ele escreveu."

equilíbrio perfeito
do apetite de menos.

Doce tranqüilidade
da estátua na praça
entre a carne dos homens
que cresce e cria.

Doce tranqüilidade
do pensamento da pedra,
sem fuga, evaporação,
febre, vertigem.

Doce tranqüilidade
do homem na praia:
o calor evapora,
a areia absorve,

as águas dissolvem
os líquidos da vida;
e o vento dispersa
os sonhos, e apaga

a inaudível palavra
futura, — apenas
saída da boca,
sorvida no silêncio.³

Por sua vez, Drummond, em *Claro Enigma*, apresenta como epígrafe do livro uma frase de Valéry ("Les événements m'ennuient"), estabelecendo um vínculo que se amplia na medida em que, ao ter uma referência valeriana como eixo anunciado na epígrafe, acaba por aludir a uma série de procedimentos que, sem dúvida, apontam para relações intertextuais entre os poetas.

Em resumo, podemos, mesmo que genericamente, dizer que Cabral e Drummond reconhecem em Valéry um paradigma de anterioridade, uma experiência "entre poetas e precursores" em que o fundamento da criação literária passa a ser a leitura e, conseqüentemente, a apropriação de aspectos estilísticos do precursor pelo poeta.⁴ O poema de Cabral, citado acima, mostra-nos este debruçar-se sobre a obra de Valéry. A "doce tranqüilidade da estátua na praça", à qual se refere o poema, retoma a identidade imaginativa dos poemas do poeta francês, aquela espécie de paralisia contemplativa que encontramos tanto em *La Jeune Parque* quanto em *Le Cimetière Marin*. A contemplação "do pensamento de pedra", que observa o calor que evapora, ao mesmo tempo em que ocorre a dissolução dos "líquidos da vida" pela água, captura imagens somente possíveis após uma leitura rigorosa de Valéry. A "paz" e o "equilíbrio"

³ In João Cabral de MELO NETO, *Poesias Completas (1940-1965)*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p. 359.

⁴ Ver Harold BLOOM, *Angústia da Influência: uma teoria da poesia*, Rio de Janeiro, Imago, 1991.

perfeitos sugeridos por Cabral constroem um quadro de imobilidade e alheamento, distante da realidade imediata dos homens, pois tem como objeto de contemplação a problematização do próprio poético. Esta poesia enclacrada, voltada sobre si mesma, distanciada dos mesmos "acontecimentos que entediam" da epígrafe drummondiana, acaba por ser "sorvida no silêncio". É esse nihilismo valeriano, esse auto-aniquilamento, prolongado em Cabral e Drummond, a fonte deste veio poético.

Se é clara a proximidade existente entre os pares Cabral/Valéry e Drummond/Valéry, são mais conhecidas ainda as afinidades dos dois poetas brasileiros com Murilo Mendes. Para ficarmos em uma identificação imediata, lembremo-nos de um fenômeno geral ocorrido com os três brasileiros a partir do início dos anos 50, descrito por Merquior como um efeito de "classicização".

Reduzida à sua expressão mais simples, consistiu essa classicização, não numa negação do sentimento do mundo modernista, mas sim, apenas, numa purificação da linguagem, acompanhada ou não, conforme o caso, de um classicismo temático. Semelhante purificação de linguagem implicou o abandono (às vezes, parcial e temporário) da "mescla estilística" a que há pouco aludimos, mescla baseada na tensão dialética, no poema, entre a visão sério-problemática e léxico-vulgarizante.⁵

Seja qual for o olhar sob o qual haveremos de compreender as afinidades possíveis entre Drummond e Murilo, poetas de mesma geração e continuadores imediatos do modernismo de 1922, ou Cabral e Murilo, poetas cuja amizade é "Nascida de fértil convívio/& ritmo alternado recíproco",⁶ permanece a interrogação acerca de um certo distanciamento entre o poeta de Parábolas e o poeta de "Les Pas", sugerido pelo poema de Murilo citado no início do trabalho. Que "operação violenta" com a linguagem é essa à qual alude Murilo, que o distancia de Valéry? Com o propósito de elucidarmos o problema de modo mais profícuo, devemos orientar nossa reflexão em busca de um momento em que ocorra uma espécie de ruptura de padrões, em que se definam tendências de distintas concepções sobre o poético e, assim, avaliar as reais diferenciações quanto às suas leituras do fenômeno literário.

Há uma definição do crítico francês Jean Paulhan⁷ que desmembra a arte moderna em dois grupos. Ao primeiro chama "terroristas" e ao segundo grupo chama "retóricos". Os "terroristas" são os "destruidores da linguagem" que constantemente se esbatem contra as formas fixas de representação, os clichês e tudo o que possa sugerir a convencionalidade. Inspiram-se em um conceito de poesia como produto de uma originalidade individual, de um "eu" capaz de exprimir um sentimento de totalidade frente ao mundo atomizado em que vivemos. O Surrealismo parece ser o movimento estético mais condizente com esta visão da arte, na medida em que torna possível a relação entre as coisas mais disparatadas, tornando o sonho o plano onde se articula a representação

⁵ José Guilherme MERQUIOR, "Notas para uma Muriloscopia", in Murilo MENDES, *Poesia Completa e Prosa*, op. cit. p., 16-17.

⁶ Ver "Murilograma a C.D.A." e "Murilograma a João Cabral de Melo Neto", presentes em *Convergência*. Em contrapartida, ver "Murilo Mendes Hoje/Amanhã" em *Discurso de Primavera* de Carlos Drummond de Andrade e "Murilo Mendes e os rios" em *Agrestes* de João Cabral de Melo Neto.

⁷ *Apud* Arnold HAUSER, *História Social da Literatura e da Arte*, São Paulo, Mestre Jou, 1982, p. 1121.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 1126.

total do mundo, "em que realidade e irrealidade, lógica e fantasia, a banalidade e a sublimação da existência formam uma unidade indissolúvel e inexplicável."⁸

Os "retóricos", artistas conhecedores da tradição, definem a literatura como linguagem comunicativa, defendendo esta possibilidade como a única capaz de estancar o movimento para a destruição, direção ao silêncio absoluto e ao suicídio intelectual a que se submeteria a primeira linha. Os "destruidores" não acreditam que haja qualquer objetividade que se realize sob a forma artística, ou seja, que mereça crédito como forma real de expressão verdadeira do homem. Não acreditam na prevalência da razão e da inteligência como organizadoras do impulso criativo.

Como toda definição desta ordem, a organização estabelecida por Paulhan dá conta de localizar um conjunto de fenômenos em um dado momento de análise. Permite, por exemplo, compararmos procedimentos estéticos tão diversos quanto os de um Schönberg em relação a um Picasso. Contudo, essa abordagem não torna exequível o acompanhamento diacrônico dos artistas, uma leitura mais detida das transformações dentro de cada percurso estético. A evolução em cada autor, medida pela adesão e abandono de temas, novos recursos técnicos que adquire e referências que se vão acumulando ao longo de seu percurso, levaria-nos, com certeza, a perceber uma variação de posturas e de intenções de tal ordem em cada artista que seríamos obrigados a reconhecê-lo ora em uma tendência, ora em outra.

Mas esta proposta não pode ser descartada. Da mesma forma que a separação de artistas em grupos que privilegiam certas concepções estéticas permite-nos detectar características essenciais que lhes são comuns, nos possibilita também a sondagem das possíveis diferenças.

Hugo Friedrich⁹ propõe que a multiplicidade de tendências na atual lírica que pode ser estendida à arte em geral deve-se a uma raiz também multifacetada. O ponto de partida se encontra nas diferenças entre o Romantismo alemão e o Romantismo francês, merecendo um crédito especial a importância do Romantismo americano na figura de Edgar Allan Poe. Foi a convergência dessas ideologias que formatou a primeira consciência realmente moderna, o primeiro artista que realmente expressou uma visão de mundo própria daquilo que chamamos de modernidade. Esta pessoa foi Charles Baudelaire.

Com Baudelaire, a lírica francesa passou a ser de domínio europeu, como se vê da influência que, a partir de então, exerceu sobre a Alemanha, a Inglaterra, a Itália e a Espanha. Na própria França, tomou-se logo evidente que de Baudelaire partiam correntes de caráter diverso, mais excitantes que as derivadas dos românticos. Destas idéias foram imbuídos Rimbaud, Verlaine, Mallarmé. Este último reconheceu que havia começado do ponto onde Baudelaire teve de cessar. No fim da sua vida, Valéry traçou ainda uma linha de ligação direta de Baudelaire a ele próprio. O inglês T. S. Eliot chama-o de "o maior exemplo de poesia moderna em qualquer língua". J. Cocteau escreveu em 1945: "de trás de seus trejeitos dirige lentamente seu olhar até nós como a luz das estrelas".¹⁰

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 35.

O fragmento acima chama atenção para um elemento importante no que diz respeito à linhagem de autores modernos. A partir de Baudelaire, a lírica se dividiria em dois eixos – o texto chega a sugerir três –, correspondendo a admiradores de dois poetas que, por sua vez, são continuadores diretos das transformações iniciadas pelo poeta de *Les Fleurs du Mal*. São eles Rimbaud e Mallarmé.

Muito haveria para falar sobre cada um desses autores. As possibilidades que inauguram a partir das obras que escrevem são também imensas. Há algo, porém, que nos interessa especificamente. O processo que irá se desenvolver posteriormente a Baudelaire é básico para a compreensão da literatura presente. Já estão em Baudelaire as formulações primordiais acerca do Simbolismo e de toda uma tradição posterior.

Numa conversa, Baudelaire disse: “Desejaria prados pintados de vermelho, árvores pintadas de azul”. Rimbaud comporá poesias sobre tais prados, artistas do século XX os pintarão. Baudelaire define uma arte surgida da fantasia criativa como: *surnaturalisme*. Entende-se por este termo, uma arte que “desobjetiva” as coisas em linhas, cores, movimentos, acidentes cada vez mais independentes e que projeta sobre elas aquela “luz mágica” que aniquila sua realidade no mistério. Do *surnaturalisme*, Apollinaire derivará, em 1917, o *surréalisme* – e com razão –, pois com ele designa a continuação do que queria Baudelaire.¹¹

Os traços que unem o Simbolismo à modernidade são nítidos. O próprio Surrealismo, cujas raízes mais próximas nos remetem a Rimbaud, é entendido como uma derivação do ideal simbolista de afastamento da realidade imediata, pressupondo um plano ideal onde, como vimos anteriormente, seja viável “prados pintados de vermelho, árvores pintadas de azul”.

Ao mesmo tempo, a orientação simbolista irá perpetuar-se através das experiências dos mais diletos continuadores de Mallarmé, criadores de uma arte altamente elaborada do ponto de vista formal, dentre os quais destacam-se André Gide, T. S. Eliot e Paul Valéry. Estes últimos constituem parte de um rol que radicaliza o papel da consciência no processo de criação. A preocupação em legitimar o procedimento de composição através da elaboração intelectual exprime a angústia de captar racionalmente a multiplicidade e o dinamismo das formas naturais e do próprio pensamento sobre elas.

O connoisseur, juge ton singe. *Ce monde n'est pas infiniment relié, mais j'ai dans le tien recherché quelques liaisons nouvelles*. Il nous enseigne ta présence et ton absence – Souffle maintenant sur la tentative. L'oubli qui est une loi, s'applique – *Je ne puis même pas considérer le total de ma propre pensée*.¹² (grifos meus)

O fragmento é de uma precisão invejável. O “arremedo” e o “conhecedor” demonstram a perspectiva irônica¹³ de Valéry em relação ao conhecimento possível da realidade. O paradoxo instaurado pela presença e ausência

⁽¹¹⁾ *Idem, ibidem*, p. 56.

⁽¹²⁾ Paul VALÉRY, *Ego Scriptor et Petits poèmes abstraits*, Paris, Gallimard, 1992, p. 7.

⁽¹³⁾ Segundo André Maurois, Valéry teria dito: “Um homem que renuncia ao mundo se põe na condição de o compreender.”

⁽¹⁴⁾ João Alexandre BARBOSA, “Valéry: leitura viva do Cemitério”, in *As Ilusões da Modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*, São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 82-83: “A ‘impureza’ do poema, tecido instável de ‘remorsos’, ‘dúvidas’ e ‘dificuldades’, é o pólo inevitável para o qual aponta o exercício da inteligência que se propõe apreender, pela linguagem, a perfeição da imobilidade absoluta. Poema: linguagem em movimento. Signo imantado que, de modo inevitável, arrasta para sua viagem o que a reflexão abstrata pode manter entre parênteses.”

⁽¹⁵⁾ Arnold HAUSER, *op. cit.*, p. 1122.

⁽¹⁶⁾ Há um trecho citado por José Guilherme MERQUIOR, a propósito de um comentário em “A poesia em 1930” de Mário de Andrade em *Razão do Poema*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 52, que diz: “[...] pois Mário nota, sobre a poesia de Murilo, que é o ‘aproveitamento mais sedutor e convincente da lição surrealista.’”

simultâneas corresponde a uma lei de ordem geral. A conclusão “je ne puis même considérer le total de ma propre pensée” devolve a consciência à incapacidade de autodefinição. Daí a preocupação central da obra de Valéry com o que chamava de “busca do método”, operação capaz de conferir similitude e dessemelhança ao continuum dos fenômenos. O exercício desta concepção de poesia consiste no inevitável e constante movimento da inteligência que tudo clarifica, em busca da assimilação de uma realidade totalizada pela e na linguagem,¹⁴ em contraposição ao obscurantismo.

Os antagonismos entre dois encadeamentos de autores modernos que derivaram das propostas de Baudelaire podem, em síntese, ser melhor expressos assim:

Num caso a cultura histórica, a tradição intelectual e a herança de idéias e de formas são a fonte da inspiração; no outro, os fatos diretos da vida e os problemas da existência humana.¹⁵

Os dois grupos, o de “tradição intelectual” e o que busca as expressões mais diretas da vida, não representam, contudo, posições encasteladas. A possibilidade de conjunções, de hibridações de tendências torna-se, provavelmente, a maior característica das correntes modernas da arte. Não se pode afirmar de modo algum que haja um descaso, por exemplo, da linha construtivista em relação aos fatos da existência. Da mesma forma, seria ingênuo afirmar que o Surrealismo não se detenha em uma reflexão que girasse em torno dos problemas relacionados à linguagem. O “método da escrita automática”, desenvolvido por Breton e seu grupo, é um grande exemplo disso. A reprodução espontânea dos impulsos irracionais acentuava a figura da intuição no processo de composição, sem, contudo, abandonar efetivamente o papel fundamental exercido pelo juízo estético como regulador do critério de qualidade artística.

Quando utilizamos termos como “surrealismo” para a poética em que o impulso da imaginação e a combinação imprevisível dos elementos são a pedra de toque e “construtivismo” a fim de designar a base criativa de certos artistas preocupados em atingir a depuração formal, o rigor e a disciplina, pensamos em Murilo Mendes. Não são poucos os críticos que vêem estas duas tendências, a construtivista e a surrealista, como os cerne de sua poesia. Como uma poética que explicita o confronto entre poéticas, sua obra varia de uma adesão constante à “lição surrealista”¹⁶ nas primeiras obras à objetividade plástica e “verdadeira

obsessão do concreto”¹⁷ em momentos posteriores. Como bem observa Alfredo Bosi,

Murilo é poeta de aderência ao ser, poeta cósmico e social que aceita a fruição dos valores primordiais¹⁸

fazendo com que às perspectivas onírica e fantasiosa, próprias da influência recebida pelo Surrealismo, se somem a “substantivação” e apelo para o mundo do rigor.¹⁹

Com isso, pode-se compreender, pelo menos em parte, sua famosa multiplicidade de tendências. É o caso do tema religioso, tão caro a Murilo e presente por toda a extensão de sua obra. Sua escrita insiste, por vezes, na construção de uma visão metafísica do mundo. As mitologias cristã e pagã presentes, por exemplo, em *Parábola*, constituem mais que um jogo de referências. São os modos através dos quais Murilo “lê” os fundamentos da realidade ao seu redor. A mescla de referências cristãs e pagãs ocultam sem dúvida um processo de desvendamento ontológico, porém sustentado por um procedimento associativo que tem como eixo a junção de elementos de planos distanciados. Abarcar o mundo, fornecer com o poema uma visão da totalidade: estas são as metas de sua poesia.

Por outro lado, todo percurso poético de Murilo, principalmente a partir da década de 1940, pode ser entendido como a procura de uma forma artística cuja multiplicidade equacionasse, correlativamente, a multiplicidade do real e, assim, pudesse conter em si a unidade bruta e a densidade do mundo.²⁰ O ponto de mais alta fatura neste sentido está em *Convergência*. A preocupação com a contenção dos elementos, a estruturação e a disciplina formal alçam, no conjunto de seus escritos, o equilíbrio e sobriedade, sem perda, contudo, da pluralidade de sentidos. Seus poemas transformam-se em expressões muito próximas daquilo que definira Valéry como uma possibilidade do inteligível tornar-se sensível ou, nos dizeres de Murilo, do infinito mesclar-se ao finito:

Pertenço à categoria não muito numerosa dos que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito. Atraem-na a variedade das coisas, a migração das idéias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade de caracteres e de temperamentos, as dissonâncias da história.²¹

Mapeadas algumas considerações sobre os dois poetas, resta-nos, pela retomada do poema citado na introdução do trabalho, sondar, naquilo que foi exposto, o que indique, no intervalo existente entre proximidade e recusa da influência, a presença de Valéry em Murilo.

São claras algumas das analogias, principalmente aquelas que dizem respeito à construção poética. A exigência de controlar os meios de composição, e por consequência os efeitos, configuram a preocupação de Murilo a partir de meados dos anos 40, culminando em *Convergência*. Os exercícios quase que

⁽¹⁷⁾ Ver Haroldo de CAMPOS, “Murilo eo mundo substantivo”, in *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*, São Paulo, Cultrix, 1976.

⁽¹⁸⁾ Alfredo BOSI, *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1985.

⁽¹⁹⁾ Haroldo de CAMPOS, *op. cit.*, p. 60.

⁽²²⁾ Paul VALÉRY, “Acerca do Cemitério Marinho”, in *Variedades*, São Paulo, Iluminuras, 1991, p. 174.

⁽²³⁾ *Idem, ibidem*, p. 173.

⁽²⁰⁾ Utilizei uma colocalização de Valéry acerca do Método de Leonardo Da Vinci.

⁽²¹⁾ Murilo MENDES, *op. cit.*, p. 46.

puramente formais ocupam boa parte do livro, principalmente em “Sintaxe”. As “colagens” funcionam como uma derivação de formas, de onde uma forma matriz vai se multiplicando, tornando a poesia um sistema que se configura a partir de si mesmo. Vejamos como este procedimento se afina com a proposta valeriana:

Sempre que eu sonho com a arte de escrever (em verso ou em prosa), o mesmo “ideal” se declara a meu espírito. O mito da “criação” nos seduz a querer fazer alguma coisa de nada. Sonho então que encontro progressivamente minha obra a partir de puras condições de forma, cada vez mais meditadas – tornadas precisas até o ponto proposto ou quase imposto por elas...–, um *tema*, ou, pelo menos, uma família de temas.²²

A arte de escrever, tal qual é sonhada por Valéry, deriva de condições de uma “escrita pura”, se assim podemos dizer. Uma poesia gestada no “vazio” das formas, extensões da consciência que medita sobre os *meios* de que pode dispor, uma poesia feita de combinações ordenadas e contínuas, cujas leis e limites sejam tão coerentes quanto precisos. O “método” de Valéry se concretiza no *Cimetière Marin*, nascido de uma “imagem rítmica vazia, ou cheia de sílabas inúteis”,²³ como diz o próprio poeta. Não seria difícil imaginarmos este procedimento estético na mira de Murilo.

Uma poesia que possa nascer na pureza da própria linguagem: esta é talvez a “lição” que a poesia de Valéry deixe de herança a Murilo em *Convergência*. Uma poesia fruto do pensamento, onde fossem tramados os contrastes e as correspondências, as diversidades e relações que delineiam os significados. O “perdão” pedido por Murilo é aquele de quem reconhece no poeta francês a tradição literária de Mallarmé e da modernidade, a “poesia pura”, a reflexão sobre a criação poética que tanto marcou seus últimos poemas. É o reconhecimento do poeta mineiro a quem realizou, no universo lírico, a “aliança indefinível do sensível e do significativo”.²⁴

ABSTRACT: As to the reflection about poetry, Paul Valéry was an essential figure from where the continuity of ideal esthetic was lined out ranging from Baudelaire to the contemporaneous poets. This work has as its objective to inquire about the inter-relation between the french poet's conceptions and Murilo Mendes works, pointing out how Murilo approaches a poetic making spotted by reflection and rigorous, indelible marks of Valéry's poetry.

KEYWORDS: Poetry Theory; Modernism; Paul Valéry; Murilo Mendes

Texto elaborado para a disciplina *A obra crítica e poética de Paul Valéry*, ministrada pelo Prof. Dr. João Alexandre Barbosa, no segundo semestre de 1994.

A LITERATURA E SEU DUPLO: UMA AVENTURA DENTRO DA HISTÓRIA

NOEMIA DAVIDOVICH FRYSZMAN*

RESUMO: Análise de alguns fatos marcantes da História norte-americana, vistos de uma perspectiva literária.

PALAVRAS-CHAVE: História Norte-americana; Literatura Norte-americana; O Duplo

A interpretação da história através de obras literárias vem adquirindo projeção, reafirmando, assim, a interação do fenômeno literário com as manifestações histórico-culturais. Alguns aspectos do puritanismo, na história dos E.U.A., podem ser melhor compreendidos quando observados pelo foco seletivo de Nathaniel Hawthorne (1804-1864) e Arthur Miller (1915), autores que conseguiram estabelecer um limite crítico na apreciação da sociedade puritana instaurada nos primórdios da colonização.

Nathaniel Hawthorne nasceu em Salém, Massachusetts, onde a família Hathorne (o escritor acrescentou um w ao seu sobrenome) era uma das mais tradicionais. Um de seus antepassados, John Hathorne, conseguiu projeção ao ser nomeado juiz do tribunal de caça às bruxas em meados do século XVII. Ele será uma das personagens da peça de Arthur Miller, *As Feiticeiras de Salém* (1953).

As forças propulsoras da ficção de Hawthorne são os pecados ocultos que corroem o coração e as culpas sem possibilidade de expiação. O que há de inovador nesta temática é que a personagem na sua luta contra o mal enfrentará não mais um inimigo exterior, mas sim uma força interior aterradora e desconhecida. As sufocantes pressões da comunidade puritana não permitirão o desenvolvimento da individualidade, mas podemos antever o germe da idéia

* Doutora em Artes e
Mestre em Letras pela
USP.

do duplo: o homem dentro do homem. Arthur Miller deslocará esse duplo do coração para o intelecto e criará personagens imbuídas de uma consciência ética moral individual.

Entre as criações de Hawthorne destaca-se o conto "A filha de Rappaccini" (1844), cuja estrutura fundamental é uma série de projeções inconscientes que resulta em um jogo de duplos, funcionando como peça de uma metáfora oracular. O enigma proposto levará a soluções ambíguas, devido à duplicidade das personagens que o compõem. Esse artifício entre o real e o seu duplo encontrará paralelos múltiplos na história norte-americana.

O enredo de "A filha de Rappaccini" é aparentemente simples. Beatrice Rappaccini, na sua aparência seráfica, encobre uma mulher sensual, capaz de despertar a sexualidade do estudante Giovanni Guasconti.¹

O conto adquire conotações fantásticas quando o jovem descobre que Beatrice é fruto das experiências científicas de seu pai, o Doutor Giacomo Rappaccini - ela vem sendo impregnada com o veneno extraído de um arbusto, seu duplo, gerado artificialmente pelo saber maléfico do cientista. Nesse processo, o Doutor Rappaccini condena sua filha a viver isolada no seu jardim infectado, contaminando tudo e todos que dela se aproximam. Giovanni, seduzido por Beatrice, ao sentir-se contagiado passa a desprezá-la. Mesmo assim, busca um antídoto que os livre da maldição, porém a filha de Rappaccini encontrará a morte ao tomá-lo.

Fica implícito que o "veneno" que torna Beatrice sedutora e "sobre o qual nenhum inimigo tem força ou poder para combater"² é a essência da libido, arraigada nela pelas artimanhas demoníacas de seu pai.³ O prazer ligado à sexualidade havia sido banido da moral comunitária.

Hawthorne, mesmo tecendo uma trama modesta, consegue construir uma análise acurada de facetas complexas do pensamento e das inquietações do homem puritano do século XIX. O escritor deixa insinuada uma ficção científica que dominava a mentalidade do tempo: a manipulação de plantas e seres humanos por cientistas capazes de gerar criaturas monstruosas, antecipando, dessa forma, na literatura, os trabalhos de Gregor Mendel sobre Genética, que só seriam publicados vinte anos depois (1864). Paralelamente, já se pode notar uma preocupação relevante, que diz respeito ao perigo da fixação dos limites da aplicação da ciência, quando desvinculados de imposições éticas - problema que se mantém atual na modernidade.

Beatrice é um monstro-metáfora, podendo assumir, simbolicamente, as mais diversas identidades, já que é apenas o reflexo de um temor sem rosto. Ela sabia que o veneno que a corrompia estava, também, dentro de Giovanni, e ele descobre que era esse o mistério que revelava o lado sombrio da sua existência. Nesse jogo de espelhos e projeções inconscientes, ilusão e realidade se confundem e duplicam-se na sua complexidade. A esfingica filha de Rappaccini revela-se, igualmente, a sombra do cientista, que busca a imortalidade através da sua criação.

(1819), e o quadro do pintor italiano Guido Reni (1575-1642). Gonçalves Dias (1823-1864) escreveu a peça *Beatriz Cenci*, dramatizando a opressão paterna, contudo suavizando os desejos incestuosos que Francisco Cenci nutria pela filha. Os românticos descobriram o alcance simbólico da "mulher que matou o PAI" e cultuaram-na, pois eles (como ela) romperam com a tradição estabelecida e negaram toda forma de autoridade arbitrária.

¹ O conto passa-se na Itália e o cenário apresenta semelhanças difusas com o Paraíso - Inferno da *Divina Comédia* de Dante. O mesmo pode-se dizer de Beatrice, que evoca a musa do poeta, sendo entretanto sua imagem especular, pois Beatrice Rappaccini é um símbolo de sedução, enquanto a Beatrice de Dante é a alegoria do Anjo Salvador.

² Nathaniel HAWTHORNE, "Rappaccini's Daughter", in BRADLEY, BEATLY, LONG (eds.), *The American Tradition in Literature*, New York, 1956, p. 334-358. (A tradução é da autora.)

³ Pode-se fazer uma analogia com Beatrice Cenci (1577-1599), dama da nobreza italiana condenada à forca por ter cometido parricídio. Há obras literárias e artísticas inspiradas na sua história, sendo as mais conhecidas o poema "The Cenci", de Shelley

A descoberta de um mundo interior animal, assustador, no nível pessoal, pode ser ampliada até a sociedade puritana, que sentia o mal entranhado na comunidade, corrompendo suas raízes. O fato de encarar as mulheres como forma de um desejo pervertido, tendo o poder de levar os homens a uma exaltação da libido, vinha de uma tradição do século XVII. Naquela época, os aspectos instintivos da psique feminina eram enfatizados, ressaltando-se na mulher a condição de bruxa. A bruxaria era a manifestação de forças demoníacas e precisava ser exorcizada.

O pavor do reconhecimento de um lado instintivo no ser humano, cuja aceitação levaria à idéia de pecado carregado de culpa inexpiável, vai aparecer desde o início da colonização puritana e será largamente explorado na literatura americana por escritores das mais variadas tendências estéticas. Faz parte da história norte-americana a já mencionada caça às bruxas ocorrida em Salém, em 1692, quando dezenas de feiticeiros (na sua quase totalidade mulheres) e dois cachorros foram enforcados por prática de bruxaria, e centenas de bruxas, acusadas, confessaram ter pacto com o Diabo.

Tudo começou quando três meninas, que residiam com a família do Reverendo Parris, manifestaram sinais de uma doença (provavelmente histeria) que foi atribuída a artimanhas de feitiçaria.

Instalou-se um tribunal para detectar e condenar a prática de bruxaria, incentivando a delação e exigindo dos acusados uma descrição pormenorizada do sabá. O sabá fazia parte do imaginário do homem da época, era uma celebração lasciva, na qual as bruxas, que já haviam feito um pacto explícito com o Diabo, reuniam-se às centenas para executar rituais obscenos e blasfemos.

Foram tão exageradas as arbitrariedades e atrocidades cometidas pelos juízes de Salém, que a credibilidade do tribunal foi posta em dúvida, pelos próprios puritanos, juntamente com a crença na existência das bruxas, trazendo como consequência um enfraquecimento da teocracia puritana e a posterior dissolução do tribunal.

Este fato vai ter seu duplo na história da cultura norte-americana em 1953, quando o dramaturgo Arthur Miller escreveu a peça *The Crucible (As Feiticeiras de Salém)*, dramatizando o acontecimento histórico da caça às bruxas de 1692. O teatrólogo utilizou-se de um arcabouço histórico e inseriu em seu interior uma denúncia velada, dirigida ao governo dos Estados Unidos, que, na época, impunha pesada censura a todas as manifestações intelectuais e artísticas contestatórias.

A paranóia macartista⁴ devastava o país e, ao escrever a peça, Arthur Miller toma uma posição "política" frente ao *status quo* vigente, afirmando o seu posicionamento estético, solidamente alicerçado em fundações ético-morais, sustentáculo de toda a sua obra dramática.

Nos Estados Unidos, logo após o término da Segunda Guerra Mundial, também será instalado um tribunal para perseguir o mal que arruinava a

⁴ O macartismo é a prática de acusação pública de deslealdade política ou subversão, mesmo com falta de provas, instituída pelo senador Joseph McCarthy, que presidiu o Comitê de Atividades Anti-Norte-Americanas (1947-1954). Nessa época, milhares de cidadãos americanos, principalmente pessoas em evidência nos meios artísticos, na mídia, membros do exército, etc., foram acusados e presos sob a alegação de serem comunistas.

comunidade, porém, desta vez, o Diabo havia se instalado nos comunistas, que precisavam ser combatidos até serem extirpados.⁵

Arthur Miller anulou as fronteiras entre o passado e o presente e conferiu à sua criação dramática – como Hawthorne em “A filha de Rappaccini” – uma estrutura oracular. Os diálogos são calcados na ambigüidade da ironia para apresentar uma realidade trágica que, profeticamente, espelhará outra realidade, que nada mais é senão o seu duplo.

É o próprio autor que nos conta:

A peça *As Feiticeiras de Salém* foi tirada da história. Não há personagem na peça que não tenha tido papel semelhante em Salém em 1692. A história principal está registrada, sucintamente, em certos documentos da época. Muito tempo passará antes que eu consiga apagar de minha mente Rebecca Nurse, John Proctor, Giles Corey e outros. Mas há lembranças estranhas e fantásticas que estão ligadas a essa peça e estas dizem respeito ao presente e tudo fica confuso.

Eu fui a Salém pela primeira vez no começo da primavera passada. Eu já conhecia a história e tinha pensado nela por um longo tempo [...].

Eu pedi ao arquivista do Palácio da Justiça os arquivos da cidade de 1692. [...] E então... diálogo: O promotor público está inquirindo Rebecca Nurse. Há uma multidão no tribunal chorando pelas mocinhas, que ficam sentadas diante do público, sufocando porque estão sendo atormentadas pelo espírito de Rebecca. E o juiz Hathorne diz: “É terrível ver seus olhos secos quando tanto olhos estão úmidos.” E Rebecca responde: “Você não conhece o meu coração. Eu nunca atormentei nem mesmo uma criança em minha vida. Eu estou tão pura quanto um bebê ainda por nascer.”

Eles a enforcaram. Ela estava na casa dos setenta. Eles tinham hesitado, antes de prendê-la, por causa de sua elevada reputação, mas eles a arrancaram de seu leito de enferma, eles a tiraram de sua linda casa, que ainda permanece no local, e eles a penduraram pelo pescoço sobre a extensa Baía de Salém.⁶

As tensões da peça de Miller centralizam-se em John Proctor, que acredita mais em Deus do que no Diabo. Em um momento de fraqueza, ele cometeu adultério e mesmo sinceramente arrependido terá de pagar com a vida o seu erro. No momento culminante do drama, vai à corte de justiça tentar desmascarar a conspiração diabólica que se instalara em Salém, porém, de acusador, ele próprio passa a ser acusado de ser um agente do Demônio. Condenado à morte, oferecem-lhe a vida, se ele confessar ter praticado bruxaria e delatar outras pessoas. Em nome de sua consciência, John Proctor resiste às pressões dos juizes e toma a sua última decisão – não despojar-se de sua integridade –; ele finalmente entendeu que não conseguiria viver, tendo abdicado de sua honra: “Eu lhes dei minha alma, deixem-me meu nome”.⁷

Infelizmente, na vida real, John Proctor e Arthur Miller mantêm uma relação de duplicidade, contudo a indagação perturbadora é – quem é o duplo de quem?

⁵ Houve uma tentativa forjada de associação da idéia do comunismo com a homossexualidade. Novamente o mal aparecerá ligado à sexualidade: tanto a mulher quanto o homossexual não se enquadram no padrão da autoridade patriarcal vigente na sociedade norte-americana.

⁶ Arthur MILLER, in Robert A. MARTIN (ed.), *The Theater Essays of Arthur Miller*, Harmondsworth, Penguin, 1978, p. 27-28. (Tradução da autora.)

⁷ Arthur MILLER, *The Crucible*, Harmondsworth, Penguin, 1980, p. 124.

Arthur Miller foi obrigado a depor perante o Comitê de Atividades Anti-Norte-Americanas do Congresso em 19 de junho de 1956. Transcrevemos abaixo um trecho do depoimento do dramaturgo:

Sr. Arens (presidente do Comitê) – Diga-nos, por favor, senhor, alguma coisa sobre aquelas reuniões com os escritores do Partido Comunista que o senhor disse que frequentou na cidade de Nova York... Pode nos dizer quem estava lá quando o senhor entrou no recinto?

Sr. Miller – Sr. presidente, eu entendo o que está por trás dessa pergunta e eu gostaria que o senhor entendesse o meu posicionamento. Quando eu digo isto, gostaria que o senhor entendesse que eu não estou protegendo os comunistas ou o Partido Comunista. Eu estou tentando, e conseguirei, proteger a minha integridade. Eu não poderia apontar o nome de outra pessoa e prejudicá-la... Eu me responsabilizo por tudo o que já fiz, porém eu não posso me responsabilizar pelas ações de um outro ser humano.⁸

Arthur Miller, entre outras penalidades sofridas, foi condenado à detenção, em vista de sua recusa em delatar companheiros diante de um severo comitê de investigação macartista. Ressalte-se que isso aconteceu em 1956 e a peça *As Feiticeiras de Salém* foi escrita três anos antes, em 1953. Com a dissolução do tribunal macartista em 1954, devido às arbitrariedades perpetradas, a democracia americana saiu fortalecida.

Situações como essas, nas quais a história se metamorfoseia em monstro, deixam patente a condição de anomia: no nível coletivo, é o desmoronamento das estruturas que servem de apoio a determinada sociedade e, no nível individual, é o estado de alienação experimentado pelo indivíduo – perde-se a identidade social ou pessoal.

As personagens de “A filha de Rappaccini” e de *As Feiticeiras de Salém* vivem em épocas de anomia, mas, mesmo agindo oprimidas pelo peso das pressões sociais, conseguem manter a dignidade e buscam um caminho em nome dos seus princípios do coração (Hawthorne) ou da consciência (Miller).

John Proctor e Beatrice Rappaccini são vítimas de uma ordem invertida temporariamente, em que o mal (qualquer que seja seu disfarce) irrompe na sociedade, explodindo em uma diabólica histeria coletiva, tornando transparente, no nível microscópico, a liberação do desejo proibido enjaulado nos indivíduos e, no nível macroscópico, as tensões causadas pelos problemas de terra, ódio entre vizinhos, desemprego, delações.

Ao estabelecermos uma relação entre a história particular das pessoas e a história social dos E.U.A., através da literatura, fomos levados a uma melhor compreensão das motivações que levam os indivíduos a agirem como massas irracionais, projetando suas frustrações em bodes expiatórios, sejam eles mulheres “bruxas” ou cidadãos “comunistas”. Devemos isso à grandeza de Nathaniel Hawthorne, John Proctor, Beatrice Rappaccini e Arthur Miller, entre

⁸ Arthur MILLER, in C. W. E. BIGSLEY, *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama*, v. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 191. (Tradução livre da autora.)

outros, pois, mesmo vivendo em épocas de total desestruturação, eles sabiam quem eram e ajudavam a apontar o caminho da busca de uma identidade real e única.⁹

⁹⁾ Sobre o duplo consultar: C. G. JUNG, *The Archetypes and The Collective Unconscious*, London, R. & Kegan Paul, 1975; Clément ROSSET, *O Real e seu Duplo*, trad. José T. Brum, Porto Alegre, L&PM, 1988; Sigmund FREUD, *O Ego e o Id*, São Paulo, Imago, 1976.

ABSTRACT: An analysis of some outstanding facts of American History from a literary point of view.

KEYWORDS: American History; American Literature; The Double

Texto elaborado a partir do seminário *Estudos Norte-Americanos: uma abordagem interdisciplinar*, realizado na União Cultural Brasil-Estados Unidos em 1991.

FRYSZMAN. A literatura e seu duplo...

A NARRATIVA, A HISTÓRIA E O “MIÚDO RECRUZADO”

EDUARDO SPILLER PENA *

RESUMO: São duas as reflexões que se cruzam no texto. A comparação entre duas formas legítimas de se produzir conhecimento (a narrativa histórica e o discurso das ciências exatas) e a sedução eterna do exercício da criação literária sobre aqueles que lapidam a escrita da história.

PALAVRAS-CHAVE: História; Ficção; Ciência; Arte; Narrativa

[...] énoncer signifie produire

MALLARMÉ

I

“Contar é muito, muito dificultoso”, afirma, num relance, Riobaldo ao interlocutor na sua longa travessia narrativa. O esforço está justamente na percepção de que “Tudo é, e não é”, de que a existência de tudo se produz por ambigüidades. Daí a importância e precisão do narrador de se mover num campo minado de possibilidades, do que se escolher e privilegiar no ato de contar. *Grande Sertão: Veredas* é constituído de inúmeras polaridades: o narrador é, ao mesmo tempo, personagem, narrando situações vividas e vivendo situações narradas. O leitor da obra logo percebe que uma coisa existe dentro da outra – “a personagem dentro do narrador, o letrado dentro do jagunço, a mulher dentro do homem, o Diabo dentro de Deus”.¹ Mas também o que importa não é somente o que é contado, sim a forma *como* o é. Guimarães Rosa tem como um dos objetos de sua matéria narrativa a reflexão sobre o próprio exercício da narração.

* Doutorando em História na Unicamp.

¹⁾ W. N. GALVÃO, *As Formas do Falso. Um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*, 2a. ed., São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 13. A reflexão que se segue é produto da leitura deste texto iluminado.

Prossegue Riobaldo: “Contar é muito, muito difícil. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado”.² A dúvida em relação à verdade, ao que de fato se passou, demonstrando como é árdua a tarefa de se pensar e elaborar a narração, de se colocar a vida em texto. Rosa fala pela boca de Riobaldo, deixando a evidência de que sua ficção está mesclada com o real, com a pesquisa e anotações miúdas de entrevistas e de impressões sobre as pessoas e os lugares que conheceu. O real é dinâmico, caótico, confuso e desordenado. Como resumilo? O que resumir? “[...] Mesmo um contador habilidoso não ajeita de relatar as peripécias todas de uma vez” (p. 389), afirma o autor-narrador-personagem, ressaltando, porém, em outros trechos, que narrar tudo é impossível e de todo desinteressante. O narrado é produto de extensa lapidação, é carregado de significados, é texto.

De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para que? Quero é *armar* o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho. (p. 202, grifo nosso)

Digo ao senhor. Mas o senhor releve eu estar glosando assim a seco essas coisas de se calar no preceito devido. Agora: o tudo que eu conto, é porque acho que é sério preciso. (p. 162)

Há sobre o exercício da narração um ordenamento pensado e não aleatório na obra maior de Rosa. Em outro momento de identidade com o narrador-personagem, há a crítica explícita da narrativa produzida de maneira linear, evolutiva, sem movimento – “Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância.” (p. 92). Mas é, sobretudo, numa passagem de outro texto menor e esquecido – também em torno das lembranças de um jagunço-vaqueiro – que o autor vislumbra, em poucas letras, a arte e o ofício de se escrever: “Também as estórias não se desprendem apenas do narrador, sim o performam; narrar é resistir.”³

A resistência, no caso, pode ser concebida em dois caminhos nos quais se elimina a separação dual entre sujeito e objeto na produção da escrita (observação, inclusive, que cabe aos historiadores e a outros autores de não ficção). A matéria da escrita é o resultado do enfrentamento do desejo do autor com os elementos que compõem sua referência para escrever; é *arte*, como é a do escultor que se lança ávido ao bloco de mármore que, por sua vez, resiste e conduz o formão a veios e caminhos, talvez, inesperados. Resistir é igualmente pôr ordem na “desordem do existir” – é emergir do caos do real com o texto lapidado de significados. Mas a coisa não é tão direta e simples assim. O concreto está em movimento permanente, resiste e pode conduzir a múltiplas veredas; pois, como bem narra Riobaldo, certas coisas passadas fazem “balancê”, se remexem dos lugares.

² J. G. ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 172.

³ *Idem*, *Estas Estórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 98.

⁴ P. VEYNE, *Como se Escreve a História*, Lisboa, Edições 70, 1983. Há outros autores que pensaram as relações entre a narrativa e a história, mas que, por limitações próprias, não foram contemplados na época em que redigi este artigo. Entre outros, P. RICOUR, *Tempo e Narrativa*, Campinas, Papirus, 1994; H. WHITE, *Meta-História. A imaginação histórica do século XIX*, São Paulo, Edusp, 1992 e *Trópicos do Discurso. Ensaio sobre a crítica da cultura*, São Paulo, Edusp, 1994; D. LA CAPRA, *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*, Ithaca, New York, 1983 e *History and Criticism*, Ithaca, New York, 1985; P. BURKE, *A Escrita da História. Novas perspectivas*, São Paulo, Unesp, 1992.

⁵ Este comentário sobre Dilthey é um resumo da análise elaborada por Mauricio Tragtenberg, no texto introdutório à obra que reúne trabalhos selecionados de Max Weber. M. TRAGTENBERG, “Weber (1864-1920) vida e obra”, in *Textos Selecionados/Max Weber*, 2a. ed., São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. vi.

⁶ VEYNE, *op. cit.*, p. 108.

⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 331.

Como não entrever nessas linhas de Rosa uma vertente cheia de similitudes com o que pensam estudiosos voltados à questão da narrativa? Começemos por Paul Veyne de *Como se Escreve a História*,⁴ que tem como norte legitimar a investigação histórica como conhecimento, como uma forma, entre outras, de se *compreender* o mundo, bem distinta daquela que define como sendo a “lógica” e a “abstração” da ciência. Veyne aprofunda a polêmica iniciada por Wilhelm Dilthey (1833-1911), que distinguiu a existência de dois métodos “científicos” para o estudo dos fatos humanos. O das “ciências exatas”, dirigido aos fenômenos externos ao homem e baseado em observações experimentais e estatísticas, portanto, mensuráveis, com o objetivo de se constatar padrões de regularidade para a formulação de leis gerais sobre os mesmos; e o das “ciências humanas”, voltado ao conhecimento da própria experiência humana, onde as análises não procurariam atingir generalidades de caráter matemático, mas descrições qualitativas densas das relações sociais. Em essência, as “ciências exatas” (ou naturais) caracterizam-se-iam pela *explicação* (*erklären*) – a distinção de relações de causalidade únicas e definidas entre os fenômenos; enquanto que as “ciências humanas” (ou sociais) teriam como virtude a *compreensão* (*verstehen*) – a tentativa de captação de “sentidos” dos processos vivos da experiência humana.⁵

Para a investigação da história como forma de conhecimento, Veyne, na verdade, ultrapassa a oposição tradicional de Dilthey, na medida em que o próprio conceito de ciência é colocado em questão.

[...] não é porque tenhamos a mínima nostalgia pela oposição que Dilthey fazia entre as ciências naturais que “explicam” e as ciências humanas que não fariam mais do que “compreender”, e que é um dos mais memoráveis impasses da história das ciências. Quer se trate da queda dos corpos ou de ação humana, a explicação científica seria a mesma, ela é dedutiva e nomológica; nós negamos simplesmente que a história seja uma ciência. A fronteira passa entre a explicação nomológica das ciências, quer elas sejam naturais quer humanas, e a explicação cotidiana e histórica, que é causal e demasiado confusa para ser generalizável em leis.⁶

O combate à tentação de se elaborar leis na história Veyne localiza nada menos do que em Tucídides. Para a prática tucidídiana, interessa muito mais a produção de uma narrativa histórica do que o estabelecimento de leis científicas da história. Apesar de não deixar de refletir sobre elas, ele se recusa a formulá-las, sob pena do ato do conhecimento tornar-se empobrecedor. O conhecimento na história não se faz, portanto, independentemente da narrativa.⁷ E, por se dar no âmago do próprio ato da narração, a reflexão sobre o estilo, sobre a forma como tece o enredo do que conta, é de fundamental importância para o historiador. A noção chave para Veyne é a da *intriga*, apropriada da ficção, e ao mesmo tempo necessária para a compreensão aberta e não limitada do real.

A riqueza da *Guerra do Peloponeso* reside na elaboração da intriga do acontecimento guerra, onde se captam os mecanismos da política no mundo antigo; onde não há a preocupação de se estabelecerem leis, nem uma ciência, nem uma *techné* da política.⁸

Cabem aqui cruzamentos com a prosa roseana sobre a narrativa, comentada acima. A história desenrola-se no terreno do “sublunar”, do vivido, muito abaixo das abstrações lógicas do mundo “celestial” da ciência. No “sublunar” – no “miúdo recruzado” – há uma matéria caótica de fatos e acontecimentos; eles são infinitos, não existem em si e não possuem dimensão absoluta. É a intriga do narrador que os faz emergir do esquecimento e do caos. Se, para Riobaldo, o tudo acontecido é desinteressante e o que importa “é armar o ponto dum fato”, para Veyne “se se deixa de ver os acontecimentos nas suas intrigas, somos aspirados pelo turbilhão do infinitesimal”.⁹ Como Rosa, há a percepção de que as his(es)tórias podem performar o narrador. O historiador, para Veyne, ao “armar” a intriga, percebe o acontecimento não como um ser, mas como um “cruzamento de itinerários possíveis”(p. 53). Mais adiante, afirma:

É preciso que ele sinta, em volta do “fato” (tal como ele nos chega dos documentos do tempo, da memória coletiva e da tradição escolar), mil outras estruturas possíveis, e que esteja pronto a modificar com flexibilidade o nível descritivo, se a oportunidade o exige. (p. 62)

A história, também, é um conhecimento impresso por lacunas, daquilo que se escreve ou não se escreve pela presença ou ausência de fontes, ou pela importância ou não que elas têm ao narrador. São vários os momentos em que o narrador-personagem de *Grande Sertão: Veredas* não poupa número de páginas ao contar fatos considerados importantes para serem relatados ao interlocutor. “O julgamento? Digo: aquilo para mim foi coisa séria de importante. Por isso mesmo é que fiz questão de relatar tudo ao senhor, com tanta despesa de tempo e miúcias de palavras” (p. 266). Há trechos em que a memória e a relevância do acontecido definem o número exato de páginas para a intriga. Sabendo que o interlocutor escreveria posteriormente o narrado, o letrado-jagunço aconselhou-o: “A vida é um vago variado. O senhor escreva no caderno: sete páginas...”(p. 467). E, ao fim, na última batalha de sua vida (e do livro): “Campos do Tamanduá-tão – o senhor aí escreva: vinte páginas... Nos Campos do Tamanduá-tão. Foi grande batalha” (p. 510).¹⁰ A interpretação sobre o exercício da narrativa histórica, em Veyne, segue a mesma trilha indicada por Rosa.

[...] por debaixo da superfície tranquilizadora da narrativa, o leitor, a partir daquilo do que fala o historiador, da importância que ele parece atribuir a este ou àquele gênero de fatos [...], sabe inferir a natureza das fontes utilizadas, assim como as suas lacunas, e

⁸ *Idem, ibidem*, p. 107.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 49.

¹⁰ Estes trechos e muitos outros foram pincelados por GALVÃO, *op. cit.*, p. 90.

esta constituição acaba por se tornar um verdadeiro reflexo; ele advinha a localização das lacunas mal remendadas, não ignora que o número de páginas que o autor concede aos diferentes momentos e aos diversos aspectos do passado é uma média entre a importância que têm esses aspectos aos seus olhos e a abundância da documentação; ele sabe que os povos de que se ignora a história e que os “Primitivos” têm um passado, como toda a gente. Ele sabe sobretudo que, numa página para outra, o historiador muda de tempo sem prevenir, segundo o *tempo* das fontes, que qualquer livro de história é, neste sentido, um tecido de incoerências e que não pode ser de outro modo” (p. 28-29).

3

Veyne prossegue a análise sobre a diversidade existente entre o conhecimento científico e o conhecimento histórico. Suas observações, aqui resumidas, partem da crítica à escola do “empirismo lógico”, a qual concebia que todo exercício analítico de explicação acabava “por reduzir os acontecimentos a leis”.¹¹ Discordando, o autor demonstra que a diferença básica entre a explicação nas ciências e a explicação histórica reside na maneira como elaboram sua objetividade. As leis nas ciências elaboram seus objetos como abstração de situações concretas. Eles “existem em si mesmos”, em estado “ideal e puro”. A partir daí, produzem-se conceituações generalizantes, por meio de leis que, dentro das condições abstratas ideais estipuladas, podem predizer o que irá acontecer. As leis científicas produzem previsibilidade, estabelecendo até os limites em que ela pode ocorrer.

As leis científicas não profetizam que a Apolo XI pousará no Mar da Tranquilidade [...]; elas predizem que ela pousará, a partir da mecânica newtoniana, salvo avaria ou acidente [...]. É abstraído assim das situações concretas que podem funcionar tão formalmente como uma fórmula matemática; a sua generalidade é consequência dessa abstração e não deriva de se pôr no plural um caso singular. (p. 201)

Já a história produz “retrodição”. Ela trabalha por processos causais. Não há certezas abstratas, pois o historiador não “isola em conceitos a diversidade do concreto”. Por estar mais próximo dele, a elaboração do historiador sempre será fluida e confusa. É-lhe impossível a reprodução da totalidade deste concreto, já que por meio de documentos ele tem acesso a uma parte ínfima do mesmo. A elaboração do conhecimento por causalidade não permite que se possam predizer os efeitos. Na verdade, e eis aí o fundamento da “retrodição”, o trabalho do historiador é muito mais reunir os efeitos por meio dos vestígios encontrados e estabelecer, hipoteticamente, as causas possíveis, do que prever os efeitos de uma determinada causa.

Mesmo situado no terreno fluido do concreto, o ofício do historiador – caracterizado por sua experiência própria de trabalho e pelo acúmulo crítico do trabalho de outros (que Veyne denomina “cultura histórica”) – evidencia regularidades e repetições que lhe permitem *retroceder* e explicar historicamente determinado contexto e época. O autor destaca aqui o papel das “seriações”–

amostragem de documentos que ressaltam as regularidades e constâncias – que permitem ao historiador, em contextos específicos em que há pouca documentação, preencher, por retrodicção, as possíveis lacunas.

Ora a história de uma determinada época reconstitui-se por seriações, por idas e vindas entre os documentos e a retrodicção, e os “fatos” históricos que são aparentemente os mais consistentes são na realidade conclusões que comportam uma proporção considerável de retrodicção. Quando um historiador diz que a fiscalidade tornou Luís XIV impopular apoiando-se num manuscrito de um cura de aldeia, faz uma retrodicção admitindo que esse testemunho era igualmente válido para as aldeias vizinhas, o que suporia um amplo inquérito, se se quisesse que essa indução fosse realmente documentada e que a amostragem pudesse ser considerada como representativa. (p. 190)

Não podemos deixar de diagnosticar que esta observação sobre amostragem e seriações denota um certo quantitativismo por parte de Veyne, que acaba privilegiando a regularidade e a constância como provas ou demonstrações de verdade. Apesar de criticado no âmbito da história, o empirismo numérico e científico renasce nesta breve apologia à seriação.

Há, pelo menos, um esquecimento importante. A análise das “repetições” é essencial para o historiador e muitos documentos, nem sempre de séries quantitativas, recheiam-nos com diversas delas. Não é nada mal, para quem trabalha no campo das conjecturas e possibilidades do passado, ser brindado com sucessivas repetições de acontecimentos que acabam por alcançar o estatuto de provas históricas. Mas, de forma inversa, a atenção para os fatos que se repetem sistematicamente não deve desviar a curiosidade do historiador para as situações incomuns, isto é, para todo contexto atípico e, por que não dizer, não repetitivo. O fato de não podermos encaixá-lo de forma sistemática não diminui a validade de se estudá-lo a fundo.

Quem nos chamou a atenção para este detalhe foi R. Darnton, afirmando que muitas vezes é na atipicidade de um evento que se podem encontrar vestígios que iluminem nossa compreensão a respeito do mundo das pessoas que estamos investigando. Os atos e pontos de vista incomuns podem ser os mais reveladores. Ao analisarmos, por exemplo, os muitos significados envolvidos em determinados acontecimentos históricos que enfocamos, não devemos, portanto, ressaltar somente a média de suas repetições – o que já seria em certa medida uma atitude deformadora, pois estaríamos reduzindo a diversidade à superficialidade de um “mínimo denominador comum”. É também legítimo considerar as mensagens peculiares do original e do excêntrico.¹² Afinal, supondo-se que ao lado do manuscrito do cura de aldeia houvesse cinquenta de outras aldeias, apontando outros motivos quaisquer para a impopularidade do rei, a originalidade e a excentricidade do primeiro continuariam a aguçar a curiosidade do historiador, e o problema de ele conter ou não o motivo verdadeiro permaneceria.

⁽¹²⁾ R. DARNTON, *O Grande Massacre de Gatos. E outros episódios da história cultural francesa*, Rio de Janeiro, Graal, 1986, p. xvii.

A história, pois, se produz como narração e descrição qualitativas densas. Longe das abstrações do discurso das ciências, ela se constitui como *intriga* próxima ao vivido, ao “sublunar”. Ela não possui previsibilidade por estar situada num terreno de fluidez. A história *descreve* e não *descobre* como a ciência. Porém, como esta última, ela é, igualmente, uma forma discursiva convincente de percepção e explicação do real.

Para Veyne, a explicação histórica também pode ser comparada, sem contradição alguma, a uma obra de arte. Quando um livro consegue estabelecer a compreensão de um determinado contexto histórico – das riquezas dos seus tipos humanos, dos seus hábitos, da intensidade de suas relações sociais¹³ –, sem a preocupação de formular leis, ele se constitui esteticamente em arte. Ele é belo. Logo, o interesse do livro de história não está nas teorias e receitas que produz, mas na naturalidade (apesar da complexidade de seu objeto) dessa narrativa histórica quase literária. Ela não é ciência, é arte. Isso não quer dizer que se produzindo enquanto descrição, ela não alcance objetividade e clareza na sua intriga. Pelo contrário, da naturalidade da descrição, de como se expõe e se encadeia a reflexão do historiador a partir de suas evidências é que se produz a arte do seu trabalho. A arte da intriga está em tornar claro o complicado.

A ciência, portanto, não é todo o conhecimento, havendo também a forma legítima de se conhecer o mundo que é o conhecimento do vivido, resultado da narrativa histórica. As duas linguagens se distinguem inteiramente. O corte dos objetos pelo historiador não coincide com o corte abstrato dos objetos feito pelo cientista. Enquanto este estrutura um campo formal de enunciados, alcançando leis para explicá-los, aquele elabora a intriga de experiências vividas, abrindo pistas para a sua compreensão. De forma irônica, o autor arremata que uma junção entre os dois cortes só poderia ser concebida num mundo virtual (o da ciência); como duas linhas paralelas que se tocam no infinito (isto é, nunca!) ou, numa analogia ainda menos provável, “quando a química substituir o cozinheiro para predizer o sabor de um prato” (p. 282).

Walter Benjamin, num fragmento de narração sobre a vida de um “rei” e de uma “omelete de amoras”, desce igualmente à alquimia da culinária para buscar a essência do ofício do historiador. Era uma vez um astuto cozinheiro que escapou por pouco da morte, graças à elaboração de uma receita toda especial: a *intriga*. Frente à memória nostálgica de um rei que o obrigara (sob pena de executá-lo) a reproduzir exatamente a receita de uma omelete de amoras, feita por uma velhinha, e comida num contexto de grande intensidade na infância – quando se encontrava em fuga, cansado e faminto – o cozinheiro respondeu-lhe:

Senhor, pode chamar imediatamente o carrasco. É claro que eu conheço todos os segredos da preparação de uma omelete de amoras, sei empregar todos os temperos. Conheço as palavras mágicas que devem ser pronunciadas enquanto os ovos são batidos e a melhor técnica para batê-los. Mas isso não me impedirá de ser executado, porque a

minha omelete jamais será igual à da velhinha. Ela não terá os condimentos que lhe deixaram, senhor, a impressão inesquecível. Ela não terá o sabor picante do perigo, a emoção da fuga, não será comida com o sentido alerta do perseguido, não terá a doçura inesperada da hospitalidade calorosa e do ansioso repouso, enfim conseguido. Não terá o sabor do presente estranho e do futuro incerto.¹⁴

O que salva o cozinheiro é a força de sua narrativa elaborada sobre a única evidência de que dispunha: a memória nostálgica do soberano. Sua lucidez está em perceber que o sentido da degustação de uma excelente iguaria, num determinado momento, só poderia ser reconstituído tendo-se como referência as características da experiência vivenciada, naquele mesmo momento, pelo provador. Sua salvação foi reconstruir hábil e astuciosamente o contexto em que foi comida a omelete de amoras, mesmo sendo concretamente impossível reproduzi-la tal qual havia sido feita anteriormente e mesmo possuindo a receita científica para fazê-lo. Se concebesse a culinária como uma ciência química, capaz de reproduzir qualquer prato, o cozinheiro, certamente, não escaparia à decapitação. De nada adiantariam as palavras mágicas descritas na receita. A omelete sempre teria um sabor diferente, pois seria degustada num contexto diferente. É reconhecendo justamente seu fracasso como cozinheiro padrão que ele, como cozinheiro-narrador, produz pela boca, em texto e palavra igualmente mágicos, a bela narrativa histórica sobre o sentido da degustação.

A intriga seduz o soberano e, num delicioso paradoxo, aproxima-o do concreto mesmo apontando as limitações para reproduzi-lo. Assim como o cozinheiro, o historiador está no interior de um campo sem previsibilidades exatas e absolutas. Dois cozinheiros experientes, utilizando os mesmos ingredientes, podem criar pratos com sabores totalmente diversos e igualmente deliciosos; dois historiadores experientes, utilizando as mesmas evidências, podem elaborar intrigas distintas sobre uma mesma temática e ambas estarão próximas da verdade. A história é uma arte de contar em meio à impossibilidade e ao fracasso de se reconstituir a concretude do fato desejado.

4

Se a narrativa histórica é moldada pela experiência do vivido – distinguindo-se do discurso da ciência – de que maneira ela se relaciona com a narrativa ficcional? Para Carlo Ginzburg, estes dois estilos de narração influenciam-se mutuamente. Há cruzamentos e diferenciações, no tempo, que podem ser detectados. A obra de Balzac teve um peso significativo, por exemplo, ao alertar os historiadores para um campo de investigação até então não tocado pela historiografia tradicional: “[...] talvez eu pudesse vir a escrever a história esquecida por tantos historiadores – a dos costumes. Com muita paciência e muita coragem teria realizado, sobre a França do século XIX, aquele livro cuja falta toda lamentamos, aquele livro que Roma, Atenas, Tiro, Mênfis, a Pérsia, a Índia, infelizmente não nos deixaram sobre as suas civilizações”.¹⁵

¹⁴ W. BENJAMIN, “O rei e a omelete”, *Folha de São Paulo*, trad. Leandro Konder. O escrito é de 1930 e também encontra-se em outra publicação do autor traduzida para o português, *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie: escritos escolhidos*, seleção de Willi Bolle, São Paulo, Cultrix/ Edusp, 1986, p. 186.

¹⁵ C. GINZBURG, *A Micro-História e Outros Ensaios*, Lisboa, Difel; Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1991, p. 191.

A matéria da narrativa balzaquiana também se localiza na esfera do vivido, é fonte histórica utilizada por historiadores franceses atuais e se constitui em crítica primeira ao conteúdo da narrativa histórica tradicional: “Eu atribuo aos fatos constantes, quotidianos, secretos ou transparentes, aos atos da vida individual, às suas causas e aos seus princípios, aquela mesma importância que até então os historiadores atribuíram aos acontecimentos da vida pública das nações” (p. 191). Outros romancistas anteriores a Balzac, como Daniel Defoe ou Henry Fielding, não chegaram a tanto, reproduzindo, aliás, no prefácio de suas obras, uma preocupação exagerada pela verdade. Justificavam-se, afirmando que todos os fatos narrados eram inteiramente verídicos, o que, segundo Ginzburg, era um reflexo da necessidade de se legitimarem, como criadores de um gênero literário incipiente, frente ao discurso, já arraigado na época, da historiografia.

Em todo caso, Balzac e outros ficcionistas citados pelo autor terminaram por forçar a narrativa histórica a modificar seu estilo, não absolutizando a questão da verdade pura em seu conteúdo. As conjecturas e verossimilhanças passaram a fazer parte do corpo do texto, não como ficção, mas com o estatuto possível de prova histórica.

Foi necessário um século para que os historiadores comessem a aceitar o desafio lançado pelos grandes romancistas do Oitocentos – de Balzac a Manzoni, de Stendhal a Tolstói – enfrentando campos de investigação anteriormente desprezados, com o auxílio de modelos explicativos mais sutis e complexos do que os modelos tradicionais. A crescente predileção dos historiadores por temas (e em parte formas expositivas) outrora reservados aos romancistas – fenômeno impropriamente definido como “renascimento da história narrativa” – não é mais do que um capítulo de um longo desafio no domínio do conhecimento da realidade. (p. 193-194)

A história como um “campo de possibilidades”, construída a partir de conjecturas e verossimilhanças sim, porém calcadas em referências e percepções de indícios do real. O paroxismo do método indiciário de Ginzburg é localizado, pelo próprio, na obra de Natalie Z. Davis, *O Retorno de Martin Guerre*.¹⁶ Recupera-se o contexto histórico de personagens envolvidos num processo de inquisição não pela consulta ao mesmo, por estar desaparecido até hoje, mas pelos comentários escritos dos próprios inquisidores e contemporâneos, e pela “cultura histórica” de Davis, que pôde preencher as possíveis lacunas com a análise de outros trabalhos e fontes sobre homens e mulheres que viveram no mesmo tempo e lugar.

A cadeia é interessante: o leitor lê, neste exato momento, este parágrafo que cita a análise de um historiador que conta a experiência de uma outra historiadora, que narra os comentários de um juiz inquisidor e de outros contemporâneos sobre a história de pessoas envolvidas num processo (documento) que, por sua vez, não existe mais. Até onde vai o potencial de

criação do historiador em montar labirintos difíceis de serem investigados é outra previsão que não podemos fazer. O que deve ser ressaltado é que a intriga, apesar de cheia de verossimilhanças e possibilidades, deve ser tecida com critérios que contemplem “o que realmente se passou” (para usar a expressão não muito apreciada de Ranke). Cair na esfera da *invenção* seria para Ginzburg uma condição de facilidade para o historiador: a curiosidade e o desafio da investigação minguariam rapidamente.

O termo “invenção” (*invention*) é deliberadamente provocatório – mas, vindo bem, desorienta. A investigação (e a narração) de N. Davis não se baseia na contraposição entre “verdadeiro” e “inventado”, mas na integração, sempre assinalada pontualmente de “realidades” e “possibilidades”.¹⁷

Ao final do texto, acrescenta que a “invenção” era criticada, inclusive, no campo ficcional do Oitocentos, por mais paradoxal que isso possa parecer. Para alguns romancistas, foi a história da época que se rendeu mais ao campo “vulgar” e irrefletido da adivinhação.

Entre as soluções a excluir terminantemente, está a invenção. Seria, além de contraditória com tudo o que foi dito, absurda. Até porque alguns dos mais célebres romancistas dos Oitocentos falaram com desprezo do recurso à invenção, atribuindo-o quando muito, ironicamente, aos próprios historiadores. “Cette invention est ce qu’il y a de plus facile et de plus vulgaire dans le travail de l’esprit, ce qui exige le moins de réflexion, et même le moins d’imagination”, escrevia Manzoni na *Lettre à M. Chauvet*, reivindicando para a poesia a pesquisa no mundo das paixões, vedado à história [...]. “Representar e ilustrar o passado, as ações dos homens, é tanto tarefa do historiador como do romancista; a única diferença que posso notar”, escrevia no fim do século Henry James, “reverte a favor deste último (em proporção com o resultado naturalmente) e consiste na maior dificuldade que ele encontra na recolha das provas, que estão muito longe de ser puramente literárias”. (p. 201-202)

Mas, ao mesmo tempo em que a “invenção” é descartada, a preocupação com a verdade absoluta e positiva está definitivamente enterrada. Se a história não conjecturar, acabará “morrendo” de realidade. A narrativa historiográfica atual subverte e problematiza o conceito de real. A narração não é mais mera ou *rasa* descrição linear. O historiador que a reproduz não teve, conforme Ginzburg, a sua sensibilidade modificada e tocada pelas obras de um Rostovzev, de um M. Bloch, ou de um Proust e de um Musil (de um Rosa, diríamos). Nelas, “a relação entre quem narra e a realidade afigura-se mais incerta, mais problemática”. A narrativa histórica, assim como a narrativa ficcional, atuais, influenciam-se mutuamente – fruto de novos tempos em que “o emaranhamento entre realidade e ficção, entre verdade e possibilidade, está no centro das elaborações artísticas deste século” (p. 200-201).¹⁸

⁽¹⁷⁾ C. GINZBURG, *A Micro-História (...)*, op. cit., p. 183.

⁽¹⁸⁾ Um proscrito cineasta russo expôs com maestria a interação entre a dimensão poética e o vivido, entre a arte e a realidade, respondendo à crítica dos “realistas” soviéticos que acusavam seus filmes de serem demasiado alegóricos. A citação vale tanto para os historiadores como para os ficcionistas, preocupados com a densidade estética e argumentativa de suas obras. “Penso que sem uma ligação orgânica entre as impressões subjetivas do autor e a sua representação objetiva da realidade, ser-lhe-á impossível obter alguma credibilidade, ainda que superficial, e muito menos autenticidade e verdade interior. Pode-se representar uma cena com precisão documental, vestir os atores de forma naturalisticamente exata, trabalhar todos os detalhes de modo a conferir-lhes uma grande semelhança com a vida real e, mesmo assim, realizar um filme que em nada lembre a realidade e que transmita a impressão de um profundo artificialismo, isto é, de não fidei-

dade para com a vida, ainda que o artificialismo tenha sido exatamente o que o autor tentou evitar. [...] Isto se explica pelo fato de a vida ser muito mais poética do que a maneira como às vezes é representada pelos partidários mais convictos do naturalismo. Muitas coisas, afinal, ficam em nossos corações e pensamentos como sugestões não concretizadas. Em vez de tentar captar essas nuances, a maior parte dos filmes despreziosos e ‘realistas’ não só as ignora, como faz questão de usar imagens muito nítidas e explícitas, o que no máximo consegue tornar o filme forçado e artificial. No que me diz respeito, só admito um cinema que esteja o mais próximo possível da vida – ainda que, em certos momentos, sejamos incapazes de ver o quanto a vida é realmente bela.” A. TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 19-20.

⁽¹⁹⁾ P. GAY, *O Estilo na História*. Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 171.

Não tem fundamento, pois, o enfoque que teima em decantar a análise da narração. A narrativa na história tem em seu interior a própria análise: “[...] enunciar significa produzir”, sintetiza o poeta ou, como diz o historiador, “a narrativa histórica sem análise é trivial, a análise histórica sem narrativa é incompleta”.¹⁹ O estilo é o produto de uma longa travessia – desde as dificuldades de pesquisa e escolha das fontes e das técnicas para trabalhá-las, até a sistematização da apresentação e da escrita. As verdades e verossimilhanças estão emaranhadas; a análise e a narração são uma coisa só: a obra. Há os que a elaboram com elegância e arte. Estes fazem história. Da mesma forma Rosa, que, como Riobaldo, define, lúcido, a mensagem de sua árdua criação narrativa: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.” (p. 60).

ABSTRACT: Two are the reflections crossed in the text. A comparison between two rightful forms of producing knowledge (historical narrative and the exact sciences discourse) and the eternal seduction of the literary creation concerning those that refine history hand writing. KEYWORDS: History; Fiction; Science; Art; Narrative

Este texto foi o resultado de um seminário realizado, em 1992, para a disciplina *Teoria e Metodologia em História Social do Trabalho I*, do curso de doutorado em História da Unicamp. Agradeço as observações feitas pelos participantes e pelo Prof. Dr. Edgar S. de Decca, que a ministrou. Agradeço, igualmente, o apoio oferecido pelo CNPq.



UMA CONVERSA ENTRE HEINER MÜLLER E WOLFGANG HEISE¹

TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS DE JOSÉ GALISI FILHO*

*A meu amigo
Jayme Compri, kamikaze da beleza, sol de aço,
espírito feito fogo, arrebatado pelo anjo da gravidade,
que suspira no turbilhão da matéria,
aceleração negativa das cores do arco-íris.*

In memoriam

Heiner Müller (Eppendorf, 1929 – Berlim, 1995) é o mais importante dramaturgo alemão desde Bertold Brecht; seu repertório e reflexão teórica afirmam-se cada vez mais como uma referência estratégica para uma investigação não só do teatro contemporâneo, mas também do *Zeitgeist* (“Espírito da Época”). Mesmo sua recente morte (30/12/1995) não poderá alterar significativamente o processo de “classificação” de seu repertório, com todos os riscos legitimadores inerentes. Desde os anos setenta, sua dramaturgia constitui um campo privilegiado da germanística, deslocando seu foco para um presente explosivo, a história alemã – uma história na qual nunca houve vencedores, mas sempre vencidos, na chave clássica da *deutsche Misere*, uma história incestuosamente fecundada por suas várias mitologias, claustrofóbica, feita de pulsões, muito além daquele território no qual nasce a noção soberana de sujeito burguês no século XVIII: o Esclarecimento. É só perguntar aos vizinhos europeus: o caminho alemão para o Estado nacional devastou o continente em seu transe de puberdade.

Müller viveu a derrocada da República de Weimar, do regime hitlerista e da ditadura do SED, na ex-República Democrática Alemã. Como afirmava, não viveria

⁽¹⁾ Heiner MÜLLER, *Gesammelte Irrtümer* 2, Verlag der Autoren, p. 50-70. Publicado pela primeira vez em *Brecht 88*, Henschelverlag, Berlin, 1988, p. 189-208. Título original: *Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller*.

* José Galisi Filho é mestre em Teoria Literária pela Unicamp, com a dissertação “A Constelação do Zênite: Imaginação Histórica e Utopia em Heiner Müller – anos setenta e oitenta”.

para ver o fim da República Federal. Poucos autores contemporâneos introjetaram de maneira tão radical as fraturas que se escondem sob a superfície instável do presente, e este imaginário robusto, soletrado no arame farpado da História, poderá, sem dúvida, ser lido como uma arqueologia do próprio século XX.

Aqui, é a noção de material que se afirma em todo o seu vigor com funcionalidade estratégica no arranjo da obra e mais especialmente em sua relação com Bertold Brecht. Müller não foi apenas um “discípulo” de Brecht, o que enfatizaria a continuidade orgânica de uma tradição e o caráter derivado de suas idéias, mas radicalizou as premissas do projeto de seu mestre a ponto de implodir-lo por dentro, justamente no território de uma compreensão esclarecida da “matéria alemã genuína”: o fascismo. O repertório épico elaborado no exílio forjou uma imagem ideal e abstrata da experiência fascista, amparada por um referencial teórico à época já anacrônico. A noção de “fragmento sintético”, definida por Müller como programa a partir dos anos setenta, em especial no tríptico da história germânica (*Germania - Tod in Berlin*, 1971; *Die Schlacht*, 1975; *Gundling*, 1976), busca “corrigir” este modelo e ser a negação determinada de sua “intenção” em Brecht, isto é, de sua distância esclarecida em relação à “forma concreta de aparição” do fascismo.

Uma das respostas desta conversa é, ao meu ver, essencial. Ao afirmar que o material representa sua “seleção”, Müller atribui-lhe uma dimensão estruturante, dotada de “iniciativa” e precedência sobre o sujeito, uma inteligência interna que imanta e polariza a subjetividade e a absorve. A noção de material é também aquela que mais bem atende ao caráter mediado da prática artística, rompendo a dicotomia entre forma e conteúdo, com a qual nos habituamos no senso comum, mas que é incapaz de traduzir a partir de que ponto as contingências empíricas cessam de interferir e apontam para a inteligência social que se exprime na obra. O material não é a coisa em si, a matéria, mas aquilo que é formado através do sujeito.

Quanto mais exigente é o nível de elaboração, quanto mais o sujeito participa de sua lógica, menos contingentes as fraquezas artísticas de uma obra, que deixam de apontar para as limitações do autor, para indicarem uma impossibilidade do real, cuja radicação é social. A “fratura” (*Riss*) atravessa o autor, afirma Müller. A “intenção oblíqua” que se opera nesse trabalho enfatiza a processualidade e as descontinuidades da representação, pois, recuperando uma distinção estabelecida por Adorno em sua *Teoria Estética*, não se trata de “mímeses de”, mas de uma “mímese a”; o “referente”, a totalidade social representa antes o lugar de uma ausência que somente permite ser aludida por um cercamento gradual do objeto e suas particularidades. Trata-se, para Müller, de enfatizar o declínio do sujeito em seu objeto, jamais a identidade entre ambos, mas o limiar de aproximação máximo, que é estranheza. O material afirma-se também por suas restrições (*Zwänge*) que devem ser vencidas. No plano de uma compreensão expressiva da forma, Müller enfatiza que “a metáfora é mais inteligente que a alegoria; a alegoria, mais inteligente que o autor”. A metáfora

não representa apenas o resultado de uma interpretação da realidade, mas o índice de uma determinada atitude em relação a ela, implicando sua totalidade intransparente. O sentido político dessa capacidade artística é “olhar no branco dos olhos da História”, atingir, pela epifania do olhar, o grau zero desta História, a cegueira de Kafka da experiência contemporânea como totalidade negativa, realismo no detalhe e fantasmagoria no conjunto.

Esta noção ganha contornos explosivos quando Müller reverte sobre Brecht a própria disciplina artística que o teria vitimado. O diagnóstico de Müller está muito próximo daquele formulado por Adorno, em *Engajement* (1962): a miopia política implica regressão estética na forma da sabedoria e de uma sociabilidade arcaica na dramaturgia da maturidade. Para um leitor alemão, os arcaísmos de Brecht, decorrentes de aspectos dialetais em oposição à língua padrão (*Hochdeutsch*), remetem muito mais ao mundo rural que ao urbano. Este fato talvez escape às traduções e aos ouvidos estrangeiros, pois, na maioria das vezes, enfatizam-se os procedimentos redutores e modernos de sua intervenção sobre a cultura. Em outras palavras, existe uma diacronia não traduzível em Brecht, imanente à tradição literária alemã. O repertório épico da “maturidade”, elaborado no exílio, compôs uma imagem ideal do fascismo que somente a muito custo pode ser reconduzida a seu terreno histórico efetivo (*Terror e Miséria*, 1938).

A própria noção de “classe” como uma totalidade histórica homogênea – respaldada numa concepção mecanicista e linear do desenvolvimento “das forças produtivas” já seria uma ficção a esta altura. O fracasso inscreve-se na obra a partir do momento em que a explosão de bombas atômicas quebra a espinha dorsal de *Vida de Galileu*. A mudança do final (cena 14) reintroduz-no num universo voluntarista, no qual a ação humana ainda poderia reverter o curso das coisas.

Wolfgang Heise foi professor de Germanística e de Filosofia na Universidade de Humboldt, na ex-Berlim Oriental, até 1987, ano de sua morte. Heise era um dos amigos mais próximos de Müller e foi certamente um de seus críticos mais finos. Dessa parceria intelectual e afinidade eletiva, Müller tirou muitas lições. Wolfgang Heise compreendia o teatro como o “laboratório da fantasia social”. Esta profissão de fé na instância pública da comunicação dramática está enraizada numa compreensão profundamente negativa do conhecimento histórico. Nas obras de arte autênticas, a experiência é a cicatriz visível das fraturas que a totalidade nos impõe. “O que é revolucionário nas obras de arte é despertar a nostalgia de um outro estado do mundo”, reconhece Müller de modo adomiano. Esta nostalgia não nos oferece nenhuma imagem e qualquer consolo do que pudesse ser uma sociedade reconciliada: “Enquanto a liberdade estiver fundamentada sobre a violência e o exercício da arte sobre o privilégio, as obras de arte tenderão a ser prisões. As obras-primas são cúmplices do poder”. E desse sentimento não-coercitivo, disponibilidade que é graça e rigor, contingência e necessidade, somente temos a paródia, pois “não só a possibilidade objetiva: também a capacidade subjetiva para a felicidade só se dá na liberdade” (Adorno). Se depender do

sarcasmo de Müller, parodiando Marx, os alemães somente experimentam a liberdade no dia de seu próprio enterro.

Por fim, é também difícil despedir-se de Heiner Müller, pois ele nos cativa e comove como um amigo inseparável e nos ensina que a ironia é antes de tudo uma categoria histórica objetiva (*XVIII Brumário*), e seu bom humor nos faltará. Existe uma bela palavra alemã que atravessa a dramaturgia esclarecida clássica e que traduz este sentimento que é a mais alta expressão de afeto: *Mitleid*, compaixão. Agora que repousa no nexo cego da realidade e que a febre a que chamamos vida cessou, o pensamento encontra sua identidade virtual. Os espíritos dialéticos não morrem, transformam-se em negação determinada, são, por assim dizer, *Aufgehoben* (supressão/ conservação/ elevação) e nos impregnam com a dúvida sistemática. Nesse destino épico que representou, luminoso e apaixonado, evoco, como despedida, as palavras de abertura do jovem Lukács em sua *Teoria do Romance*: “Felizes os tempos que poderiam ler no céu estrelado o mapa dos caminhos que têm de seguir, pois o fogo que arde em sua alma é da mesma natureza que as estrelas.”

Na cerimônia fúnebre, em 16 de janeiro deste ano, no coração do capitalismo, no Berliner Ensemble, à meia-luz, o corpo ocupava o centro do palco giratório, responsável por tantos giros copernicanos da cena e do mundo. Agora, você também é uma estrela. Descanse em paz.



A espiral da história arruína os centros, forçando seu caminho através da periferia. Nesse movimento, que do ponto de vista restrito de uma geração se subtrai a toda interpretação lógica, reside a justificativa da dúvida no progresso. Essa dúvida é existencial, enquanto a humanidade não houver elaborado uma nova consciência da espécie, cujo pressuposto é a possibilidade de uma História universal. A sua perda foi o preço que teve que ser pago para se escapar do reino animal. O caminho de volta é romantismo ingênuo; a tentativa moderna de converter o desdobramento da espiral numa órbita visa à destruição do planeta.

HEINER MÜLLER

Episódio de uma versão anterior da cena 14 de *A Vida de Galileu*:

(O velho Galileu lê Montaigne.)

- VIRGÍNIA Você quer que eu faça a leitura?
GALILEU Sim, essas inscrições no teto da biblioteca do Sr. Montaigne. Mas apenas aquelas que marquei.
- VIRGÍNIA (pega o livro e lê em voz alta): Inscrição 54: Sem vacilar.
GALILEU Nada mais?
VIRGÍNIA Nada.
GALILEU Mas isso depende pelo menos de três coisas: da força do golpe que se recebe, da visibilidade do objetivo e da solidez da base. Belo conselho! Siga!
- VIRGÍNIA Inscrição 52: Não entendo.
GALILEU Essa é boa! É um começo.
VIRGÍNIA 13a: Isso pode ser ou não ser.
GALILEU Bem, se se derem as razões.
VIRGÍNIA 5a: Não é nem dessa maneira nem daquela; antes, de nenhuma das duas.
GALILEU Se se procurar além.
VIRGÍNIA Saber que sabemos não é saber como sabemos.
GALILEU Muito bem novamente. Mas tudo isso cheira à capitulação.
VIRGÍNIA 10a: O que são o céu e a terra e o mar em toda sua imensidão em comparação à soma das somas de todo o infinito que não pode ser mensurado.
- GALILEU Mas se deve começar. Acrescente.
VIRGÍNIA 25a: Mas ele lhes deu a curiosidade para atormentá-los.
GALILEU Tolice.
VIRGÍNIA 15a: O homem é muito frágil.
GALILEU Não suficientemente frágil.
VIRGÍNIA 20a: Seja sábio com medida para não se corromper.
GALILEU Adiante.
VIRGÍNIA 42a: Não são as coisas que confundem os homens, mas as opiniões sobre as coisas.
- GALILEU Isso talvez seja falso também. Quem confunde as opiniões?
VIRGÍNIA Devo anotar?
GALILEU Não.
VIRGÍNIA 19a: Sou um homem. Nada de humano me é estranho.

GALILEU Bom.
 VIRGÍNIA 37a: Deus criou o homem como uma sombra. Quem poderá julgá-lo depois que o sol se pôs.
 (Galileu silencia.)
 VIRGÍNIA 17a: Você não deve temer nem desejar seu último dia.
 GALILEU No início, o primeiro era difícil, agora é o segundo.
 VIRGÍNIA 14a: Admirável é o bem.
 GALILEU Mais alto!
 VIRGÍNIA (mais alto): Admirável é o bem.

Wolfgang Heise – O que lhe interessa neste texto?

Heiner Müller – Que Brecht não tenha retomado este episódio em nenhuma das versões publicadas, e que aqui, justamente, ele não condene Galileu. A condenação de Galileu na versão californiana era, depois de Hiroshima, uma reação ao meio americano. O que me interessa é o ponto final da personagem. Eu apenas encontro de fato esta posição novamente formulada num de seus últimos poemas:

“Quando no quarto branco do *Charité*
 Acordei certa manhã
 E ouvi o melro, compreendi
 Bem. Há algum tempo
 Já não tinha medo da morte. Pois nada
 Me poderá faltar
 Se eu mesmo faltar. Então
 Consegui me alegrar com
 Todos os cantos dos melros depois de mim.”

Ele chega aqui a qualquer coisa como – e são conceitos de fato pouco esclarecidos – uma consciência da espécie, isto é, a uma responsabilidade não apenas por si mesmo, a uma superação (*Aufheben*), por exemplo, da *Ópera dos Três Vinténs* no episódio de Galileu: no lugar da parábola, a coisa “verdadeira”, a posição oposta ao “depois de mim, o dilúvio” do burguês. Compreende-se melhor hoje, mesmo que talvez seja muito tarde, que tornamos o futuro impossível quando pensamos apenas na ordem do presente: viver às custas dos descendentes. Ou, quando Virgínia lê a inscrição 14: “Admirável é o bem”, esperaríamos que Brecht dialetizasse de alguma maneira essa formulação, mas ele (Galileu) diz apenas: “Mais alto”. Um final aberto como em *A Tempestade* de Shakespeare. Ao contrário, em *Me Ti*: “Se essas virtudes não estão ligadas à necessidade de superar obstáculos e subsistem muito tempo depois que estes foram superados, elas se tornam freqüentemente a fonte de novos obstáculos [...]. Por comportamento moral, posso apenas compreender comportamento produtivo.”

Wolfgang Heise – Mesmo assim, se eu juntar a peça e o poema, você visa a uma atitude fundamental produtiva e a uma afirmação da vida a partir das quais

¹⁹ *Fatzer* é um complexo de fragmentos escritos entre 1927 e 1931, combinando em sua estrutura material dramático e reflexivo. Brecht publicou apenas três cenas no primeiro caderno de seu *Versuche* (o 12º e último volume da edição *Teatro Completo de Brecht*, editado pela Paz e Terra, traz esses fragmentos; tradução de Ingrid Dormien Koudela; no original: *GW* 7, 2893-2912). *Fatzer* nunca ganhou contornos definitivos, e nem mesmo poderia ser considerado, de acordo com as exigências da reprodutibilidade de modelos, um produto acabado. Mas existe uma coincidência cronológica entre os *Versuche*, a assimilação de Brecht ao marxismo, a derrocada da República de Weimar e o cerco que o fascismo impôs à inteligência de esquerda. A situação de sítio e capitulação parecem fornecer a tônica. Quando publicou *Die Massnhame (A Decisão)*, Brecht decidiu-se por abandonar o texto. No âmbito dos estudos brasileiros, para uma compreensão exaustiva e de rigor filológico do complexo didático de Brecht é imprescindível a leitura do

todas as opções particulares se tornam factíveis; cada decisão particular, por mais necessária e incondicional que seja, é igualmente relativa em relação ao obstáculo que ela deve eliminar na prática. O que você chama de “consciência da espécie” tende a uma responsabilidade global nesta época explosiva, o que exige precisamente decisões concretas, mas isso contém em si, ao mesmo tempo, toda a extensão da sensibilidade poética que visa necessariamente não a uma humanidade ideal, mas em sua realidade histórica. A significação e o emprego das obras de Brecht não podem ser idênticos aos objetivos que lhes são atualmente atribuídos numa situação histórica determinada, e você procura aquilo que não foi superado.

Heiner Müller – No documento *Fatzer*,² Brecht escreve: “A finalidade para a qual um trabalho é feito não é idêntica à finalidade pela qual é utilizado. O conhecimento pode ser utilizado em lugar diferente daquele em que foi encontrado.”

O que você pensa da tese de Bernard Dort: *Os Dias da Comuna e Galileu* têm ambos a estrutura de uma tragédia, porque descrevem, segundo Dort, a tragédia do socialismo moderno, a separação entre saber e poder?

Wolfgang Heise – Deve-se levar isso em consideração, contanto que não se confunda saber com a *intelligentsia* e o poder com o aparelho de poder. O problema permanece, e eu o vejo na relação do conteúdo com a organização da obtenção, elaboração e distribuição da informação social, por um lado; e na capacidade de se determinar, por outro, o que é necessário e factível – isso em relação à maneira pela qual a sociedade toma e controla suas decisões. A otimização de tudo isso somente pode funcionar no socialismo democrático. Eu acredito que, ao confrontar saber e poder, falta, como regra geral, a definição de quem sabe o quê, sobre o quê e quem tem o poder sobre o quê, não se esquecendo ainda os interesses, os motivos e as necessidades da ação. Em ambos os dramas, há possibilidades trágicas que não procedem apenas do passado, mas não é a “tragédia do socialismo”, no sentido de uma fatalidade. A tragédia nasce de atitudes históricas em si necessárias com suas alternativas fatais.

Heiner Müller – O que me interessa é que Brecht em *Os Dias da Comuna e Galileu* se vê obrigado, em função do material, a mudar sua dramaturgia da parábola, da descrição dos costumes. Nessas duas peças, as máscaras já não lhe são suficientes.

Wolfgang Heise – O que é “material”?

Heiner Müller – A seleção do material.

Wolfgang Heise – Logo, uma matéria histórica empírica, sua interpretação, e a intenção objetiva (*Woraufhin*) dessa interpretação, e nisso já fala o próprio presente. Acredito que a cena do carnaval em *Galileu* e a confrontação da

dança dos participantes da Comuna com a dança da burguesia rompem, do ponto de vista do conteúdo poético, a construção da ação.

Heiner Müller – Volto ao episódio de *Galileu*. É também bastante surpreendente que Galileu, que aqui funciona mais ou menos como porta-voz de Brecht, não tenha nada a dizer sobre a inscrição 37: “Deus criou o homem como uma sombra. Quem poderá julgá-lo depois que o sol se pôs? Galileu *silencia*.” Através deste silêncio, Brecht articula também uma experiência das condições de vida sob uma ditadura, isto é, na Alemanha, onde não é mais tão fácil condenar as pessoas genericamente em nome de uma moral. Com isso, formula também sua diferença com Thomas Mann. Esta posição coloca em xeque a dramaturgia do Brecht clássico, com a qual o teatro hoje tem algumas dificuldades; uma dramaturgia avalia personagens e também as deprecia. Aqui não há juízo de valor. Para mim, Brecht é melhor quanto mais próximo de Shakespeare, e Shakespeare não faz juízos de valor. As avaliações de Brecht vêm naturalmente de impulsos políticos, de intenções políticas que eram, à época, absolutamente necessárias, mas que, muitas vezes, também tornam as coisas unidimensionais. E é na verdade extremamente difícil abrir uma peça como *A Boa Alma de Setsuan* ou *O Círculo de Giz Caucásiano* para trazer à superfície camadas que, no tempo em que a peça foi escrita, estivessem talvez encobertas. Mas é isso que torna as peças vivas para o teatro: que ora uma camada esteja na superfície e, em outra situação e geração, uma outra. E isso é bastante difícil nas parábolas de Brecht, que são enormemente calculadas, formando um todo fechado. Elas apenas voltam à vida quando nós as abrimos, isto é, quando os textos podem trabalhar novamente.

Wolfgang Heise – O que você quer dizer quando fala em “trabalho”?

Heiner Müller – Uma citação de *Me Ti*: “Nossas experiências se transformam muito rapidamente em julgamento. Desses julgamentos, guardamos a lembrança, acreditando que sejam experiências. Naturalmente, os julgamentos não são tão confiáveis como as experiências. É necessário uma técnica determinada para manter fresca a memória das experiências de modo que possamos extrair delas continuamente novos julgamentos.” Podemos certamente discutir a noção de experiência em Brecht. A meu ver, ele transformava muito rapidamente suas experiências em julgamentos teóricos. Isso abrevia o processo de recepção. Trata-se de abrir novamente, com a experiência atual, o núcleo da realidade de sua experiência. Aí então eclode a contradição entre “julgamento” e experiência. É neste momento que os textos trabalham.

Wolfgang Heise – Certamente. Numerosas contradições tornam-se então vivas. Experiência luta com experiência, universal com particular, a forma contém e sedimenta a experiência que não é idêntica àquilo que você diz através dela. Até mesmo a língua é de várias maneiras permeável e impermeável à experiência, e sobretudo diferente do que ela exprime originalmente etc. Mas eu acho, não

trabalho de Ingrid Dormien KOUDELA, *Brecht: um jogo de aprendizagem*, São Paulo, Perspectiva, 1991. O trabalho de Ingrid oferece um amplo painel do problema e a tradução de muitos textos inéditos indispensáveis para se compreender o caráter estratégico da dramaturgia didática no projeto brechtiano.

obstante, a formulação de Brecht bastante utilizável. Tomemos *O Círculo de Giz Caucásiano*. Encontramos aí uma contradição produtiva: os acontecimentos e as personagens, na sua vitalidade, colocam, apresentam mais questões – questões que vão além, como precisamente aquelas sobre a justiça – do que a própria parábola como argumento que conduz à conclusão – sobretudo, Azdak e Grusche.

Heiner Müller – Um problema das últimas peças de Brecht é que elas deixam pouca escolha para o espectador, contra a própria teoria de Brecht. A teoria está freqüentemente à frente da prática e também o conceito de teatro épico visava no fundo a deixar ao espectador mais campo livre, mais liberdade em face daquilo que lhe é mostrado, para que ele pudesse julgar a ação e as personagens de modo distinto de como são julgados em cena.

Um ponto que não recebeu a devida atenção em nossa recepção me interessa particularmente: o “aprendizado pelo espanto” (*Schrecken*).

Wolfgang Heise – Como você compreende o “espanto”?

Heiner Müller – Um instante de verdade quando, no espelho, surge a imagem do inimigo. Li, não faz muito tempo, um texto de Brecht citado na descrição de uma montagem de *Fatzer* que aconteceu em Viena: “Os espectadores e atores não devem se aproximar, mas se afastar uns dos outros, cada qual deveria se afastar de si mesmo, senão o espanto necessário para o conhecimento será suprimido.” É, acredito, um ponto central na teoria de Brecht, e muitas de suas inovações ou técnicas podem ser subsumidas sob esta categoria de distanciamento. Podemos apenas ver à distância. Quando fixamos o olho sobre um objeto, não o vemos. Quem permanece em si não aprende. “Deve-se ensinar o povo a ter medo de si mesmo para lhe dar coragem.”

Wolfgang Heise – Isso seria, num único ato e pelo ato, a ausência de distância e o estabelecimento de distância, a relação entre a destruição e a produtividade; aí está presente a dialética que Marx desenvolveu a propósito da vergonha (*Scham*).

Heiner Müller – É neste contexto que se situa o conceito de núcleo de medo (*Furchtzentrum*) nos materiais de *Fatzer*. Agora podemos colocar isto novamente em relação a Aristóteles, mas já é uma dialetização, acredito. Fundamentalmente, trata-se de encontrar o núcleo de medo de uma história, de uma situação e dos personagens e de transmiti-lo também ao público como o núcleo de medo. Só na medida em que este for um núcleo de medo é possível transformá-lo num núcleo de força. Mas, se encobrirmos ou disfarçarmos este núcleo de medo, também não chegaremos à energia que dele se pode extrair. Superação do medo pela confrontação com o medo. Não se liberta do medo que é recalado.

Wolfgang Heise – Dever-se-ia talvez reabilitar a catarse frente à crítica de Brecht, mas não apenas no sentido psicológico de uma descarga, porém de atividades muito complexas para se libertar do medo. E me parece que você radicaliza o medo, ao mesmo tempo que – penso aqui no seu trabalho teatral, mas também nos textos – você o contra-ataca com o cômico pelo distanciamento, organizando valorativamente menos o personagem e mais a relação com o espectador. O cômico seria concebido como medo vencido, a forma cômica como a forma do medo vencido, ou melhor, vencível. Mas isso depende certamente do objeto. Gostaria de voltar ainda uma vez ao *Galileu*. Em nosso texto, ele chega, no final, ao fundo. Isto parece análogo à situação final do fragmento *Fatzer* que, simultaneamente, mostra uma crise de produção e uma ausência de saída. Obviamente para Brecht o problema de *Fatzer* não se resolve com a passagem para a posição comunista, para a peça didática, para *Me Ti* etc.; ele deve ser retomado constantemente sob um novo plano...

Heiner Müller – A posição final formulada em *Fatzer* é na verdade a seguinte: a partir de hoje e por um bom tempo, não haverá mais vencedores neste mundo, apenas vencidos. É uma formulação de 1932. E o núcleo de medo, se quisermos formular as coisas de uma maneira um pouco simplificada, era a angústia do corpo-a-corpo (*Clinch*) insolúvel da revolução e da contra-revolução.

Wolfgang Heise – Isso remete a problemas atuais, que nós não escolhemos; é, portanto, geral, do ponto de vista do indivíduo e do coletivo, sendo também uma idéia básica de *Aos que Vão Nascer (An die Nachgeborenen)*.

Heiner Müller – Vou ler a esse respeito um poema não publicado em antologias e que, pelo visto, parece não ter título: “E ele não comparou estes/ com outros/ e também nem a si mesmo com/ um outro/ mas/ começou/ ameaçado/ a mudar rapidamente em poeira inameçável./ E tudo mais que aconteceu/ ele o realizou,/ como algo contratado/ como se cumprisse/ um contrato./ Os desejos no seu íntimo estavam/ extintos./ Ele se proibia estritamente todo movimento./ Seu interior encolheu e/ desapareceu/ qual uma página branca/ ele escapava a tudo/ exceto à descrição.”

Wolfgang Heise – Parece-me difícil indicar o ponto no qual uma necessidade extrema, desesperada, não se reverta em virtude do destino.

Heiner Müller – Eu não o veria apenas desse modo. Acredito que tenha sido escrito aproximadamente na época de *Fatzer*, também na época do poema *Venha Fatzer*.³ E esta é a formulação particular desse *Venha Fatzer*. E o que me interessa aí é o ponto zero que ele atingiu. Simplesmente a partir da convicção mais precisa, pessimista, que ele tinha do curso das coisas. Antes de 1933. Ele o sabia melhor que os outros. Ele sabia melhor o que iria acontecer do que a maioria das outras pessoas da esquerda. E ele também não tinha a ilusão de que

³ *Teatro Completo de Brecht, op. cit.*, vol. 12, p. 219-221.

⁴ “A dificuldade de Brecht em trabalhar sobre um material originário da própria RDA aparece claramente na história do projeto *Büsching*. O primeiro esboço tende para uma peça histórica: o operário (Garbe) como personagem histórico. [...] Brecht havia elaborado seu arsenal de formas numa outra realidade, a partir da situação de classe e dos interesses do proletariado europeu anteriores à revolução. Após a dizimação da vanguarda, a depravação das massas e a devastação do leste da Alemanha e da União Soviética pela Segunda Guerra, a revolução na RDA somente pôde ser realizada para e não pela classe trabalhadora. A ratificação posterior na consciência teve de ser exigida dela nas condições da Guerra Fria, num país ocupado e dividido, sob o matraquear cotidiano da publicidade dos milagres do capitalismo do outro Estado alemão, sucessor de direito do Reich, sancado e reduzido em suas dimensões em duas guerras mundiais. As categorias do marxismo clássico não são suficientes para compreender essa realidade. Observando que o material não era sufi-

a coisa seria de curta duração. E isso, acredito, é interessante, porque é daí em diante que vem a realização do pacto, as peças parábolas. Logo, no momento em que se vê afastado da situação concreta na Alemanha, no momento em que ele se decide por Stalin, e não com Churchill, contra Hitler.

Wolfgang Heise – No poema *Venha Fatzer*, Brecht capturou objetiva e politicamente este grau zero (trad. Ingrid Dormien Koudela): “Abandonem seus postos./ As vitórias foram alcançadas. As derrotas foram/ Alcançadas./ Deixem já seus postos.”

E a segunda estrofe: “Mergulhe novamente nas profundezas, vencedor!/ O júbilo eclode onde ocorreu o combate./ Não fique mais lá./ Aguarde os gritos da derrota onde eles são mais fortes!/ Nas profundezas./ Abandone seu antigo posto.”

E a terceira estrofe deste poema afirma: “O vencido não escapa/ À sabedoria./ Agarre-se e afunde! Tema! Afunde! No fundo/ A lição o aguarda./ Muito questionado/ Tome sua parte do inestimável/ Aprendizado da massa./ Ocupe os novos postos.”

Naturalmente, o aprendizado da massa é um aprendizado que não se adquire apenas pelo conhecimento das opiniões da massa, mas também por seu comportamento real.

Heiner Müller – Antes de tudo, porque ele se torna também, ele mesmo, uma parte da massa. Sobre esta estrofe, Walter Benjamin escreveu um comentário que me parece importante: “Afunde... É no desespero que *Fatzer* deve tomar pé, pé e não esperança. O consolo nada tem a ver com esperança. E Brecht lhe dá o consolo: o homem pode viver no desespero se ele sabe como chegou até lá. Então, ele pode viver nele, porque sua vida em desespero passa a ser importante. Nestas condições, afundar significa ir sempre ao fundo das coisas.”

Wolfgang Heise – Esta descoberta de Brecht diz respeito também a si mesmo – talvez ele a tenha também colocado de escanteio – em seu esforço de manter uma atitude de superioridade sábia, quando a experiência o contradizia. O texto é, ao mesmo tempo, metafórico e aplicável. Esta não é uma renúncia a si, mas uma busca de si numa situação de impotência extrema, quando o que se mantinha e afirmava como certo torna-se duvidoso. Este poema de *Fatzer* mostra já o caminho para *Me Ti* e me parece que esclarece também os esforços em torno do material do *Büsching*.⁴

Heiner Müller – Alguma coisa interliga *Galileu* e *Fatzer*. Por sua textura inteira, *Fatzer* é uma das peças mais pessoais de Brecht e, entre suas últimas peças, *Galileu* é a única pessoal, na qual entrou também alguma coisa diretamente autobiográfica.

Durante os últimos ensaios que ele fez – e eu acredito que isso tivesse também uma nota bem trágica – ele não parou de brigar com Busch, dizendo: Busch, você faz o papel de um criminoso, um homem que sabe a verdade, mas não a diz. E Busch dizia: Mas, Brecht, não foi isto que você escreveu. E Brecht sempre insistindo: Busch, você é um criminoso. E Busch replicava: Brecht, não foi isto que você escreveu.

A ferida no texto aparece no teatro como cicatriz. Existe aí também um dilema do teatro que o próprio Brecht formulou certa vez deste modo: a arte dramática é sempre mais avançada que o teatro contemporâneo, pois, para fazer acontecer ou para apresentar novidades no teatro, deve-se mobilizar um aparelho enorme; nela se utiliza muito mais material que ao se escrever. E outro dilema: o teatro sempre depende também da tensão, ou vive da tensão entre atualidade e material, entre a intenção política e moral e o movimento próprio do material. Isso é particularmente patente em *Galileu*. Um ponto que é sempre importante quando se fala de Brecht é que os impulsos políticos, que são o motor das inovações estéticas, agem também como freios.

Wolfgang Heise – Isso o próprio Brecht afirmou. Em 1941, ele anotou em seu *Diário de Trabalho (Arbeitsjournal)*: “quando chegará o tempo em que será possível um realismo que a dialética permitisse? já a representação de estados de coisas como equilíbrios latentes de conflitos misturados encontra hoje enormes dificuldades, a busca conseqüente do objetivo por quem escreve elimina muitas tendências do estado de coisas a descrever, sempre devemos idealizar, porque sempre temos que tomar partido e assim fazer propaganda” (31.1.1941). Isso me parece objetivamente determinado pela História. Que escolha ele tinha? Havia simultaneamente aí uma consciência de sua responsabilidade moral e política que impregna também tanto seu ódio pelos Tuis quanto a maneira pela qual elaborou a experiência do 17 de junho, como nas *Elegias de Buckow*, em particular em “Má manhã”. Aí reaparece novamente a relação entre “experiência” e “julgamento” sob um outro aspecto, com tudo que nele se encerra: a missão que ele se determinou, a identidade e o papel que ele escolheu na luta de classes da época – e que não esgotaram pura e simplesmente suas possibilidades –, as diferenças e as contradições entre o filósofo, o moralista e o poeta, entre o desejado e o atingido, o esperado e o achado... Deste drama (“Em um homem há muitos homens”), conhecemos apenas alguns fragmentos.

Heiner Müller – Entretanto, está legível nos textos. “É a pressão da experiência que empurra a língua para a poesia” (T.S. Eliot). “A metáfora é mais inteligente que o autor” (Lichtenberg).

Ainda a propósito de *Venha Fatzter*, que é uma tentativa provisória, talvez forçada, para atingir um resultado prático, Benjamin já havia afirmado (você se lembra certamente de seu comentário sobre este poema tirado de *Fatzter*) que este se refere a um aspecto do conceito leninista de revolução cultural,

ciente senão para uma peça de um ato e que não existia qualquer possibilidade de conferir ao seu herói a escala expressiva de que necessitava para escrevê-la, ele, Brecht, abandonou primeiramente o projeto *Büsching*.” In *Fatzter* + *Keuner. Material*, Reclam Verlag, Leipzig, 1990, p. 33-34.

como tentativa de impedir a unidade da função e do funcionário, isto é, o culto de personalidade. Também a passagem que você citou: “O vencido não escapa à sabedoria”. Hoje nos ocorre naturalmente de imediato que basta apenas bater bastante tempo em alguém, para que este nem tenha mais a oportunidade de pensar. Mas este é o problema da poesia, como você acabou de dizer. E às vezes também o do poeta.

Wolfgang Heise – Quem bate em quem e por quê? A poesia de Brecht é revide pela amabilidade (*Zurückschlagen um der Freundlichkeit willen*). Você mesmo, em seus dramas, representou um panorama dos que batem e dos que apanham. Este é realmente um problema da poesia. Por um lado, o homem não gosta dos chutes das botas na cara, o que não é apenas o sentimento de Brecht como poeta; por outro, não há apenas as hecatombes de homens que são assassinados, para os quais a História acabou. Há a maneira dura de bater e a maneira suave, aquela que o deixa vivo, mas como uma outra pessoa, que não pode mais falar, que não pensa mais e que talvez se identifique com os chutes da bota. Caso exemplar: a Alemanha de Hitler. Já há muito tempo, espero que os limites da manipulação, que se redefinem novamente a cada situação histórica de conflito, sejam representados poeticamente como uma contrapartida de Galileu, no tema Giordano Bruno. Seria um tema para você.

Heiner Müller – Por quê?

Wolfgang Heise – Bruno é o antípoda de Galileu na linha de frente de duas épocas. Filósofo e poeta ao mesmo tempo, mas não o cientista moderno, genial, visionário e especulador, orador polêmico – ele não consegue separar a nova visão de mundo de um projeto de vida. O que faz com que ele resista à pressão manipuladora numa situação desesperadora? Galileu tinha o método matemático e empírico que podia ser provado mesmo sem ele, mas ele, o que tinha? É um personagem shakespeariano da Renascença, e também próximo de Shakespeare em alguns momentos. Um pano de fundo histórico selvagem – nada além de uma vaga possibilidade de pressentir aquilo que virá, a fogueira – à frente desse pano de fundo de paralisia mortal e de colorido carnavalesco, o auge da Renascença passou; há uma escalada de utopias que, ao mesmo tempo, se desfazem. Bruno marca o limiar das épocas, a inconciliabilidade dos contrários, e ele é, ao mesmo tempo, justamente ele que não introduziu como Galileu a ciência experimental moderna, de uma modernidade espantosa como dialético. Por exemplo, quando ele propõe a dialética dos contrários no amor como modelo poético de paixão heróica – que traz em si a contradição e a dor: “[...] pois não nasce absolutamente nenhuma satisfação de um princípio pacífico, mas tudo deve sua origem a um antagonismo no qual um aspecto de um oposto traz a vitória sobre o outro e torna-se o dominante, e não há prazer de procriação, por um lado, sem o desprazer da destruição, por outro, e lá, onde as coisas nascem e morrem e se encontram num mesmo sujeito reunidas, encontra-se também a sensação de prazer e de

luto...” Mesmo que isso exceda nossa tema – Bruno leva a Shakespeare, leva a Hölderlin, por uma mediação histórica de muitos aspectos, tornou possível, como material histórico, uma contrapartida realista à *Morte de Empédocles*, e uma ruptura da visão do mundo medieval e, com seu rudimento dialético, através de dois séculos e meio de estudos, a esta dialética que Marx eleva da categoria de especulação à realidade e, por aí, diretamente até ao nosso mundo. Não se poderia compreender Müller sem referência a Brecht, mas também – e talvez mais intensamente por muitos aspectos – sem referência a Hölderlin e a Shakespeare.

Heiner Müller – Eu escrevo dramas históricos?

Wolfgang Heise – Mas a História é seu tema fundamental; aquela que nos fez e faz, que nós fazemos e que somos, na colisão do passado e de futuro, e eu posso imaginar uma interpretação de Müller que, dos “cadáveres no porão” até as provas de resistência do que seja historicamente possível, suportável, mas também do dilaceramento humano de si mesmo e do dilaceramento recíproco, veja naquilo que você escreveu uma resposta poética muito ativa às experiências da História, que nada mais são do que os resultados da ação do homem. Onde você vê o ponto metódico essencial para desenvolver o teatro como lugar da elaboração da experiência histórica, isto é, que é experiência de si mesmo? Isso, Brecht o fez também. Você se vincula a ele numa relação determinada – mas toma outros caminhos. Contrariamente a Brecht, você trata a si mesmo expressamente como objeto de representação.

Heiner Müller – Brecht não é igual a Brecht, não é uma grandeza constante. Duas respostas de Brecht à sua pergunta: 1º) Quando do exame de suas peças: “[...] essas peças se afastam umas das outras como os astros no novo modelo do universo da física, como se houvesse explodido aqui também um núcleo dramático [...]” 2º) GUERNICA (todas as fases): “[...] ela me impressiona muito e tenho a intenção de fazer algo nesta direção; trata-se certamente de uma expressão artística da época na qual os astrónomos comparam o universo a uma granada que explode, tempestade bárbara que faz o mundo voar em pedaços, tempestade poética que reúne estes fragmentos! os românticos efeitos V (*Verfremdung*, “estranhamento”) interessantes, enquanto a forma permanece clássica.”

Por que Brecht insistiu que *Fatzer* e *A Padaria* (*Das Brotladen*) são o mais alto nível técnico? Trata-se de dois fragmentos que Brecht não concluiu, dos quais ele não fez um “todo satisfatório”, um produto vendável. Por que ele projetou *Büsching* como uma peça no estilo de *A Decisão*, com coros e grandes blocos primitivos? Por que – do texto até a estrutura – sempre a retomada? Em *Mãe Coragem* ele cita o *Almanaque* (*Hauspostille*). Brecht se coloca como objeto de representação, recolocando seus textos, acabados e inacabados, no banco de ensaios. Desenhar significa suprimir, mas acontece que, às vezes, percebe-

se apenas mais tarde, através da História, por exemplo, que se suprimiu o mais importante. Picasso se agarra a seus objetos, até que eles sejam vistos e representados de todos os lados – seu método é a variação em série, deformação condutiva –, até o rompimento do contexto real, que liberta o olhar para uma outra realidade imaginável. E Brecht afirma, contra uma noção falsa de realismo, o que o teatro e o drama foram desde o começo: a tradução e não a imitação que reproduz simplesmente a realidade.

A primeira realidade do teatro é o texto, não o material. É ao longo do processo de representação, na “unidade de ação”, com a realidade do produtor, da qual os espectadores fazem parte, que se forma o contraprojeto.

Wolfgang Heise – É o caso de toda imitação artística, cada uma à sua maneira. O termo “contraprojeto” encerra em si duas relações – a relação da superfície e aparência comum, costumeira, com o contexto mais profundo, essencial, que faz a aparência aparecer, e ser e aparência se contradizem; mas, em segundo lugar, o contraprojeto opõe àquilo que existe a possibilidade de outra coisa – logo, a descoberta e a mudança da realidade como tendência; e, em terceiro lugar, a imagem artística existe apenas como uma imagem em um processo coletivo, no qual os homens tomam consciência de sua realidade comum – através da representação artística, de signos, ações artísticas etc. No fundo, sujeito e objeto tornam-se finalmente idênticos – trata-se aqui da realidade humana e não de uma natureza independente de sua consciência, eles são aquilo que deve ser modificado e aquilo que modifica.

Heiner Müller – O teatro deve insistir na sua qualidade de tradução. Tradução para outra unidade de tempo, outro espaço. No teatro, a História somente é representável como coexistência do passado, do presente e do futuro, assim ela se torna visível em sua totalidade.

Wolfgang Heise – Através dela o contínuo temporal da experiência cotidiana é rompido, cria-se um espaço para a fantasia, liberado para a realidade, e o passado e o futuro possível são trazidos ao presente. Isto deve ser realizado de modo comunicativo coletivamente e não pode ser imaginado no sentido de uma representação material. Seria esse o instante fecundo do qual fala Lessing, não ligado à causalidade de uma ação linear, mas ao instante histórico. O “objeto” que é representado neste processo, ao se representar, evidentemente, através de numerosas mediações, não é nada mais que a própria sociedade real, e esta é sempre histórica, nunca acabada, o objeto e sua representação.

Heiner Müller – Brecht anota em *Fatzer*: “Eu, que escrevo, não preciso terminar nada”. Quando Brecht fala de blocos primitivos, ele pensa em superfícies de ruptura não retocadas. O público encontra seu lugar entre os blocos. Nas margens, surja talvez um novo centro. Uma ordem prematura restringe o material. Quando Brecht, no mesmo projeto, prevê coros, ele os coloca no

lugar do público. Coros, canções e comentários têm no teatro de Brecht a função da quarta parede no lugar do público. Atrás dessa quarta parede, pode-se apresentar ao espectador um projeto de sociedade, mas não a construção de uma sociedade nova. Esta romperia as molduras.

Wolfgang Heise – Vários problemas. Inicialmente: deve-se acabar uma peça, porque ela deve terminar – mas todo enredo que termina é fragmento de processos mais extensos, que são o verdadeiro objeto. Aquilo que acaba realmente já não me diz respeito. Daí a verdade mais profunda do discurso final de Próspero e o fim de *Fausto* de Goethe sob a forma de um jogo irônico. Na prática, tratamos o caráter acabado dos dramas do passado como algo inacabado.

Heiner Müller – Marx fala do peso das gerações mortas. Benjamin, da liberação (*restitutio*) do passado. Na História, o que morreu não está morto. Uma das funções do drama é a evocação dos mortos – o diálogo com os mortos não deve ser interrompido enquanto eles não revelarem a parte de futuro que foi com eles enterrada.

Wolfgang Heise – Isto é poético, necessário e, no entanto, utópico.

Heiner Müller – A política é a arte do possível, a arte tem a ver com o impossível.

Wolfgang Heise – O impossível começa no momento em que o processo altamente complexo, inacabado, da vida histórica deve aparecer em cena nas ações de um pequeno número de personagens, como fragmento isolado. O mundo da História real é ainda contável na forma de fábulas uniformes?

Heiner Müller – Já nos anos vinte, o petróleo – segundo Brecht – se rebelava contra os cinco atos. A unidade da ação era o primeiro axioma da teoria aristotélica do drama que teve de ser sacrificado. Hegel concebia a unidade da ação no movimento, na colisão e na solução de uma contradição histórica; a “solução satisfatória” (*befriedigende Lösung*) omite o fato de que ela não satisfaz. Em *Wallenstein*, ele lamentava a ausência de reconciliação (*Versöhnung*). Já não tenho no bolso um plano racional do universo, Deus e os deuses dos mitos estão mortos, já o Espírito do Mundo montado a cavalo morreu na ilha de Elba de um câncer de estômago, ou de um envenenamento com arsênico: eu não sou um Espírito do Mundo diante da máquina de escrever; vejo possibilidades e necessidades, o futuro não nasce dos jogos infantis.

Wolfgang Heise – Compreendo você desta maneira: enquanto seu modelo decorre da crença num mundo mitológico, numa teodicéia, de modo que a ação resulte das relações entre um pequeno número de personagens, que, por assim dizer, conduzem a trama a uma conclusão, a unidade da ação é impraticável, a não ser que se queira informar apenas sobre acontecimentos individuais; para

tanto, faltam pressupostos de uma visão de mundo. O curso da vida individual não está em harmonia com o curso dos eventos históricos. E, ao contrário da literatura trivial, a vitória da razão e da justiça é apenas um objetivo desejável, não uma realidade que possa ser vivida ou representada no indivíduo. Senão surgem paisagens de sonho ou uma transparência aparente, a não ser que você vise ao processo histórico que os homens realizam, mas no qual o resultado de suas ações se reflete neles próprios, na unidade entre empurrar e ser empurrado, na divergência entre o tempo da vida individual e o curso dos movimentos históricos. De duas maneiras distintas: o contexto da época e de épocas se apresenta a você no instante – o que exige uma dialética poética do fragmento assim como da desarmonia no jogo de tempos heterogêneos. Em segundo lugar, a escolha da parábola já pressupõe que se tenha compreendido a impossibilidade de representar esta relação numa ação fechada em si mesma, precisando assim também – veja o *Círculo de Giz* – de uma forte dose de acasos.

Heiner Müller – Se eu o compreendo bem, o diabo não se esconde mais nos detalhes, mas sim no todo.

Wolfgang Heise – O diabo não mais arrebatava seus melhores, como Brecht já sabia nos tempos de seu Keuner. É que o todo não é evidente. O “simbólico” encerrava uma utopia que o próprio Goethe teve que desmontar.

Heiner Müller – Eu compreendo a parábola brechtiana como um meio de coagular o fluxo das coisas, e também como baluarte/ estabilizador dramaturgico (*dramaturgische Befestigung*) contra a voragem dos recursos técnicos – contra o disfarce da realidade por uma simples imitação da realidade ou pela realidade encenada. Na realidade explosiva de hoje, em muitos lugares do mundo em sentido literal, isto é, sensível, a parábola se parece com um computador de primeira geração numa sociedade industrial. Daí seu brilho dourado de um conto de fadas (Max Frisch). Em face da teoria do rádio, a parábola é uma recaída no classicismo.

Numa carta aberta a André Breton, que acabara de morrer, Aragon definiu o teatro de Bob Wilson como uma máquina de liberdade. Sem a máquina, não se pode mais ter a liberdade.

Wolfgang Heise – O teatro da era científica...

Só podemos ir para frente. Voltemos ainda mais uma vez ao fragmentário. Ele implica um incrível grau de intensidade. Seus fragmentos (*Bruchstücke*) são minidramas, unidades em si, imagens, cenas fantásticas, visões – precisamente imagens e ações, textos intercalados, para os quais me falta um termo, “intermeios” não me parece correto – penso no combate de Hércules com a Hidra em *Zement* (*Cimento*), para mim certamente seu texto mais importante; no drama apenas um fragmento, mas que reúne em si tudo e o interpreta sob a forma de um acontecimento narrado... desta forma, você organiza a significação

como atividade coletiva na harmonia e dissonância desses “fragmentos” que implodem o todo e lhe dão ao mesmo tempo reflexos contrastantes. Como você vê então, não obstante, a constituição de um todo, com o qual a sessão começa e termina?

Heiner Müller – Num sentido negativo, nada é mais fragmentário que uma peça perfeita e acabada. Definiria o texto da Hidra, que você citou, como uma ilha de desordem que o público pode colonizar. A condição técnica – uma sessão teatral deve ter um começo e um fim – não é uma visão de mundo nem uma lei de construção. Eu poderia muito bem imaginar uma sessão teatral que durasse quatro semanas com interrupções para comer, dormir, beber etc., pressupondo-se a redução da jornada de trabalho. Depois disso talvez se soubesse mais sobre os outros e sobre si mesmo, um teatro que suprimisse o antagonismo entre o ator e o público. (A teoria brechtiana da peça didática, que continua rompendo os limites do teatro profissional, seria, neste sentido, o projeto de uma outra cultura.)

Os poros que ligam as partes ao todo não deveriam ser fechados, o fragmentário os mantém abertos, o instante reúne as épocas, a verdadeira obra de arte total somente pode nascer da unidade sempre contraditória do palco e do público, o espectador também é um fragmento que entra no jogo de fragmentos. O teatro como palco experimental, onde a imaginação coletiva ensaia a dança das relações sociais petrificadas, ou, como dizia Brecht, “o prazer das possibilidades de controlar o destino dos homens”. Dessa forma vamos em frente, retornando a Shakespeare, num mundo que o teatro de Brecht contribui também para modificar.

Wolfgang Heise – Que na peça se estude, a título de ensaio, a possibilidade de responder às questões mais sérias, é isso que faz a produtividade do teatro, não a única, mas a mais importante de suas funções culturais socialmente produtivas. Isso exige naturalmente textos à altura. Segundo a sua experiência, qual é nesta perspectiva sua soberania como autor?

Heiner Müller – Não se escreve sem pressupostos, mas em diálogo com aquilo que já foi escrito. No entanto, este pode acabar em silêncio, ou numa obra inacabada que passa pela História como fragmento, como, por exemplo, *Fatzer*, cuja continuação é delegada a gerações futuras. Foi o que me aconteceu na minha tentativa de concluir o esboço de ópera de Brecht, *Die Reisen des Glücksgotts (As Viagens do Deus Felicidade)*. Cito de um relato sobre meu fracasso: “O fracasso de minha tentativa para levar a cabo o esboço de Brecht dá uma idéia do que seja a mudança de função da literatura num período de transição. Os escombros são como os monumentos, material de construção que vem das pedreiras.

O trabalho se provou rapidamente (para mim) impossível. O recurso poético de Brecht – um anjo de asas queimadas, vindo à terra martirizada pela guerra,

desperta o Deus da Felicidade, que coloca a questão em terreno determinado, pressupõe a imagem de um mundo inteligível. Minha realidade de 1958 não me parecia mais tão segura em sua representabilidade, não ainda: meu mundo estava dividido em fragmentos em luta uns com outros, unidos, na melhor hipótese, num corpo-a-corpo (*Clinch*). A figura esférica do DF (impermeável à realidade; ele não pode ser destruído = ele não pode aprender), poderia eu apenas colocar como uma bola que é jogada para cá e para lá, e que permite, pela passividade de seus movimentos, deduzir as dimensões do terreno e as posições mutáveis dos jogadores. Ele não põe um pé na terra...”

Wolfgang Heise – Você tentou esboçar nesse fragmento uma contrapartida ao anjo da História de Benjamin – e isso me parece revelador – também a título de comentário a *Zement (Cimento)* e a *Der Auftrag (A Missão)*. “O Anjo Infeliz. Atrás dele, a rebenação do passado despeja cascalho sobre as asas e sobre os ombros, com o ruído de tambores enterrados, enquanto, diante dele, se acumula o futuro, que lhe esmaga os olhos, fazendo saltar as pupilas como uma estrela, transformando a palavra numa mordaca sonora, sufocando-o com sua respiração. Por um momento, vemos ainda o bater de asas, e escutamos o ruído do cascalho caindo à sua frente, sobre, atrás dele, ainda mais alto, quanto mais se exaspera o inútil movimento; interrompido, quando ele fica mais vagaroso. Então, o instante se fecha sobre si mesmo: rapidamente encoberto, o anjo infeliz entra em repouso, seu voo, seu olhar, seu suspiro são de pedra. Ele espera a História. Até que ele retome o batimento de asas, que se comunica em ondas à pedra, e indica que ele vai alçar voo.”

Em Benjamin, o anjo da História tem a face voltada para o passado, considerado como uma catástrofe que produz ruínas. Uma tempestade sopra do paraíso e empurra o anjo para um futuro que ele não vê. Essa tempestade seria o progresso. Faltam-lhe uma tempestade vinda do paraíso e a espera messiânica. É a metáfora invertida, continuação da marcha contra a montanha de escombros do passado, de olho em catástrofes possíveis, ensaio de resistências impostas por um progresso incessante da espécie, de modo análogo à *Der Auftrag (A Missão)*.

Diferentemente de Brecht, você é, numa parte de suas peças, você mesmo seu objeto. Você se coloca em cena diante do público. Você se expõe mais diretamente, você se protege menos. O que Brecht apenas confia à sua poesia lírica faz parte, ao mesmo tempo, de sua maneira de abrir a fábula e de se comunicar: você falou uma vez da desaparecimento do autor. Ele desaparece tornando-se ele mesmo material e objeto para o espectador.

Heiner Müller – Quando Picasso pinta *Guernica*, ele pinta com ela seu olhar. “Vocês a fizeram”, ele responde a um visitante em uniforme da *Wehrmacht*: “Foi você quem fez isso?”

Encontrei uma analogia num artigo de Klaus Heinrich. Na sua interpretação do *Tríptico de Perseu*, de Beckmann, ele descreve a maneira pela qual Beckmann se coloca dentro do quadro: “[...] ele cobre o rosto com uma das mãos. Mas os olhos são visíveis, e os olhos o fixam. Os olhos não o fixam como a Medusa, mas eles fixam o espanto, e este espanto não está em parte alguma, senão naquele que olha o quadro.”

Ou ainda o olhar de Medusa do espectador do auto-retrato de Michelangelo na pele do mártir ultrajado no Juízo Final. O espanto vem daquele que olha. A *bestia nera* (a “besta negra”): era assim que os atores da *Commedia dell’arte* chamavam o público.

Wolfgang Heise – O olhar da medusa contém no entanto mais, como Heinrich o mostra quase poeticamente: é o olhar da divindade feminina, violada, decapitada. Este olhar petrifica, mas contém pelo menos a ambivalência do espanto e da vergonha.

Heiner Müller – Até mesmo no amor, o espanto faz parte do jogo. O elemento do teatro é a metamorfose.

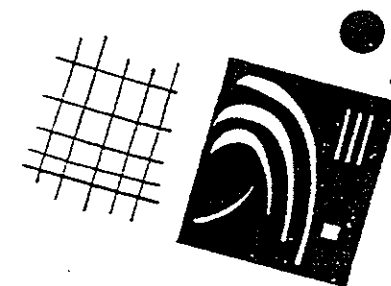
Wolfgang Heise – Aproximadamente assim: o medo – porque todo o edifício das certezas habituais e da autoconfiança em si é colocado em questão; e alegria – “a arte potencializa o homem”, é a sua peça *Horizontes (Horizonten)*, infelizmente não encenada e provavelmente ainda não concluída. Na destruição e liberação deste gênero de forças interiores – o teatro pode fazer mais que isso?

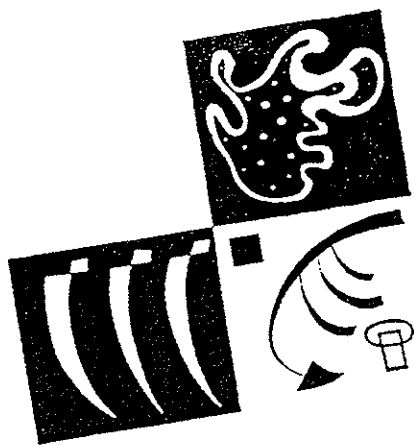
Heiner Müller – Sem falar das possibilidades operacionais: para os militares, Hiroshima foi o fim da arte da guerra. Não posso escrever uma peça sobre Auschwitz. Quando o espanto se petrifica, o teatro deixa de existir.

Wolfgang Heise – Entre o olhar da medusa e o jogo, medo e libertação, suplício, desorientação e distância, você conduz ao extremo o comportamento no processo teatral e face a ele. Compreendo que não lhe reste outra escolha, você implica o espectador em sua história, que é a dele, e nisso você busca a dimensão profunda do diálogo, a História, a política e a vida privada deixam de permanecer separadas uma da outra, e você busca, dessa forma, graças à força explosiva do trágico e do cômico, dar à catarse um sentido novo, que salvaguarda a intenção de Brecht.

O que levanta certamente uma infinidade de outras perguntas.

Heiner Müller – Sim, o pano cai e todas as questões permanecem abertas. De qualquer maneira, a conversa continua nos bastidores.





CARÍCIAS

Tão próximos d'eu
eles são
que se deixam tocar

Eu tem um corpo, único
outro tem o dele
tem isso, todo mundo: o osso

Todo mundo tem o suave
do sangue
que flui do outro
pro eu
também o coice da arma
o avesso do sonho

Na direção do eu, o outro
ainda é pouco, tanto
que nem se vê

Na partilha só lhe cabe
o trabalho, o ciúme

Todo mundo
tem o braço de amigo
ou arreio de sela
ombro alheio

mas então eu que apeie
do impróprio cavalo

HERMENEGILDO BASTOS *

* Autor de *A Coisa Comum* (Rio de Janeiro, Imago, 1975), *Palames* (Brasília, Thesaurus, 1985) e *Crítica do Desjuízo* (Brasília, Bric-a-Brac, 1990). Professor de Literatura Comparada na Universidade Católica de Brasília e doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP.

O PALÁCIO DA FRONTEIRA (*)

para Dom Fernando Mascarenhas

*Y pues representaciones
es aquesta vida toda.*

CALDERÓN DE LA BARCA

Bem fica o Palácio
na fronteira sempre
limite nenhum.
Quais doges oculta
atrás da fachada
embora em Lisboa.
Monumento feito
em torno de um sopro,
o sopro dos séculos
dezessete ou oito,
cenário e total
lavra de visagens
engenho, revela
matérias, o mármore
estrutura e pele.

Também deste tempo
o papel de Bela
pelos corredores,
ao sol, sem cavalos,
registro dos astros;
Regina Chulam,
autora de espiras,
Antonio e Fernanda
a montar inéditas
máquinas de ver –
aquela pintora,
os dois escultores;
marquês Dom Fernando,
portador da frase,
quebrada insurgência
por mínimo dado.
Presenças da hora
mas já no Palácio.

Sim estes, os vivos,
sim eles a lenda.

Resistem os dados
e a escada uma idéia
ao alcance do uso.
Ficam não por sobra,
a cadeira, exemplo
das potências aéreas
com entalhes, curvas,
mostra-se possível
mutação idêntica
nessas outras mãos
mas tão impossíveis
quanto as outras, antes,
de acender a treva
dos objetos, facho.
Sejam azulejos,
sejam mesmo as árvores
apesar da seiva
reinam pelo inerte,
impõem-se madeira.
O triunfo das mãos
ocorre nas chaves.
Perdem-se depois
no se abre da porta.

A entrada na sala
se faz com quebranto.
Toda a maravilha
está em exercício
neste espaço aberto
à vera aparência
das coisas, dos homens,
jogo apenas, brilho
de mármore sobre
nada, apenas cor
que desmente a pedra,
coloca-se jóia.

Contato de pedra
e carne se proibe
nas grandes pirâmides.
Tom universal
sustenido aqui,
certamente não
por causa da frágil
textura das tintas,
das louças, dos véus.
A causa se explica
pelo natural,
a mão ao passar
assombra essas coisas
como assombra o lápis.

Capital do feudo
entregue ao Marquês,
título que oscila
de sombra até sombra.
Entidade vaga
à espera dos próximos
ombros sobre os quais.
Honrar Dom Fernando,
o nome da hora
em seu aparente
passar pelos móveis,
pórticos, o salão
estar sem estar.
Propriamente extar.

O globo à direita,
lavratura em pórfiro,
irradia os veios
por todas paredes,
cinema do imóvel
armado em azuis,
rosicler ao fundo,
no barro, na base,
a mão de Veneza,
mas essa janela
se quer mais janela.
Paisagem se não.

Veremos jardins,
os jogos florais,
frutas condessas,
os arcos, miradas
paradas passando
terceira parede
recorte de vistas
em verds a flux.
Velázquez expõe,
conjuga o velar
da composição:
amorfas Meninas,
a síntese grande
de todas as peças,
conjunto de luzes
filtradas, retinas
ou raios cruzados
no dentro no fora
terceiras paredes.

Conquanto a miragem
deste palco afeito
a quaisquer miracoli
refuncione cenas,
as cores palpáveis
em lábios palavras
a raça da rosa
se mostra no toque
encarnado, rosa.

Entre se faz ilha,
o quadro no fixo,
esquina obrigando
a volta em bemol.
Na disposição
de cores a face
duplica-se ao toque.
Nobre, ovalado,
o gesto persiste

de um ato, se faz
 mão, algo de charna
 no jeito, são olhos
 côncavos, de dentro
 corridos, são prismas
 de terra os olhos,
 têmpera no aspecto
 cristal desta tela
 que prestes ao fogo.
 (Domenikos Dom.)

Comício do cômico
 manchado de cósmico
 no branco azulejo:
 guerreiros ingleses
 brandem os fuzis
 tal qual se tacapes
 contra os inimigos.
 Foi-se a munição,
 suspeitam os pósteros –
 compõe-se o real,
 cobrou seu tributo
 igual Prometeu
 na farpa do abutre.

Quantos bricabraques
 aqui se acumulam,
 projeto de rosa
 ou pagode em chamas
 de arquiteto isentas,
 esta obra restante
 após o tremor.
 Mesmo Behemot
 olhar basilisco
 ficou cego diante,
 esteve em limites:
 dáltias, araucária,
 oito palimpsestos
 guardados em branco
 frente ao mau ofício.
 Arriscar o olho
 telescópio desta

loggia para o céu,
 entanto o Zodíaco
 plantado no chão
 reflete intenções.
 Entre elas observas
 danações e júbilos
 de fazer, poiésis,
 matéria pra deuses,
 que em cacos os homens
 pretendem apenas
 voltar ao banquete
 com o mero rei.

Portal da capela
 a mulher, à mão,
 o seio oferenda
 ao sátiro, bode
 que ri com a mão
 no chifre terceiro.
 Ela se recolhe,
 mas ele se expande
 todo traço torto.
 Assim permanecem
 somente azulejo,
 entretanto cantam.

Estátuas caem,
 calcanhar de Aquiles
 no metal impuro.
 Construídas de ar,
 quedariam no ar
 se bem, por acaso,
 há nesse mergulho
 talvez negação
 do salto suposto,
 caem para o sol.

O Mar Tenebroso
 termina varado

pela quilha pássaro.
 Mas o verde ameaça,
 confusão de escuros.
 Escorre uma gosma
 e conquista o ar.
 Tracemos limites
 com alvo no pássaro —
 que ele voe, insista
 até o fim do nada
 guardado em estrelas,
 gazal de artificios.
 E o medo se inscreve
 na floresta presa
 redor do Palácio.

A Casa do Fresco
 seria ante-sala
 a própria do inferno.
 Imagens de fados
 seguram a abóbada,
 gemidos, desmaios,
 o vento não guarda.
 Seu sopro dourado
 ali se congela
 desfeito, vazia
 cópia sem carbono.
 Mais que azul, azougue.

Ouro dos Brasis
 e o lenho de lei,
 fumaça que expele
 o riso de Antonio
 José, um judeu,
 ou flor das fogueiras
 remota brotando
 um bailar minuetos.
 A chuva de ferro
 retalha com dentes
 a tela tão limpa,
 só fina ferrugem.

A invenção da América,
 com índios, pois não,
 a feitura de Áfricas,
 desmanche em pastel
 por minúcia china
 mais ópio de Flandres.
 São metamorfoses
 e clássicas: o homem
 tentáculos, árvore,
 o seio em garras.
 Neste salão pleno,
 escada do lado
 por onde flui, fonte,

(a) voz da moça Bela,
 rumor do Alentejo.
 Fala por três bocas
 para entendimento.
 Gárgula diríamos
 aos climas exposta,
 capaz de torcer
 a palavra oiro
 pra trazer à baila
 os urros da arena.
 Um touro insinua
 a percorrer, olhos,
 frisos, douraões,
 a fúria do tédio
 de toda Penélope
 a borrar sentidos:

a falsa janela,
 metáfora do olho
 como este salão.
 Enxerga-se aqui
 deslumbre dos cegos,
 maçã no saber
 somente a si própria
 ficamos no aquém.

Cecília Meireles –
factora de teias,
repente no espaço,
um vôo sem pacto –
Cecília Meireles,
apenas a prosa
do nome da praça
em que Bela, moira,
ao tempo Regina
labora espirais
ou o labirinto
presente, habitam
Antonio e Fernanda
armadores do ovo,
vanguarda nas artes
da farra barroca.
Redondos, vulgívagos,
alguns caracóis.

(*) Anotação para uma hipótese de mapa

O Palácio, feudo do marquês de Fronteira: cavalos e flechas em campo branco, a maçã amadurece sem perspectiva, horizonte plano como céu noturno pintado numa tábua de mão única.

A obra, se quisermos vê-la por lente isolada, remonta ao século 17. Ao longo do terremoto assiste não intacta (o trabalho da ruína, versão da borracha no papel, do corrigir rumo ao acabamento de ovo, sinal crustáceo das trincas?) no Largo de Benfca, número 1, Lisboa.

A fachada italiana, o pátio, depois muros circundam o bosque, amplitude fechada. Como a Casa da Água, experiência do frio em ctônica contração, mares e rios se expandem. Caberia um barco no Templo das Artes. A do ofício poético corrigiríamos de lugar, para o lado do espelho d'água, sim, os rastros do Zodíaco ao alcance no súbito painel de areia, na água de nuvens. Contemplar a cena nos olhos da deusa, deste ponto, refazer escalas, referências, por exemplo, a porcelana quebrada após o jantar real, os cacos formam agora o banquete numa constelação de estilhaços, o firmamento daqueles nichos, zodíacos próprios, doze as citações de Velázquez, o hípico – seria Velázquez azul dobrado em vermelho, azul? Dentro a coleção de retratos – El Greco – uns iguais aos outros quase peixes na semelhança líquida

voltada para o sol,
o que oculta de si

uma piscina tendo
ao lado outra piscina

o olho d'água dos peixes,
cada peixe só um olho –
piscinas paralelas
guardam cristais, o sol,
se aquário, também olho:

Movem-se os personagens: Antonio e Fernanda, artistas dos ventos nos quais labutam a forma, habitam uma das dependências do Palácio, assim como Regina Chulam, de origem israelense-brasileira,

pinta espirais,
ninguém as toca
sem o mover
lunar, redondo,
da juba em fogo

assim como este aviso à entrada da pirâmide (entrada para desvios e armadilhas até o vazio construído para receber o faraó em seu estojo de ouro, qualquer sinônimo, da soma do suor se perto da gota de uma vela o brilho, portanto precioso vazio virtualidade, anterior e posterior ao seu usuário de ocasião): don't touch – no deserto, resto ou herança das cabras.

Personagem X: Antonio José (da Silva), o Judeu, nascido no Rio de Janeiro, Brasis. Poeta gracioso assassinado, como se algo se suicidasse, nas fomalhas metateatrais da inquisição em Lisboa. Contemporâneo do esplendor do Palácio.

Esta outra: Bela, alentejana de vogais implícitas – desequilíbrio, eclipse das cores? – guia das fronteiras. “Isto era uma praça de touros mesmo”, disse ao apontar a arena, palco de horizontes circulares (ao olho coletivo da mosca horizonte, singular?) que se tornou pátio interno da ala de hóspedes do Palácio, arena onde

gente agora, no geral,
em busca de imponderáveis,
como uma aranha a leveza
concreta da teia brusca.

Cecília Meireles, poetisa luso-brasileira. Silver and black, Fernando Pessoa teria evitado vê-la por causa de indisposição (a ordem dos fatores alterará o) na rede dos astros – testo, azulejo a menos, diria o poeta luso-brasileiro Fernando Paixão.

Perdeu-se num desastre
de agenda ou de esquina

a chance da palavra
que chama se fizesse
a gema do presente.

C.M., nome de rua ou parte da praça do mercado de frutas em Benfica (primeiro e último rascunho ininteligível).

Web in progress the work
ao noturno do céu, se semelhante
pintado numa tábua de mão única.

Lisboa, set. 95, São Paulo, jan. 96

MOACIR AMÂNCIO

JOÃO E AS ÁRVORES

A João Luiz Lafetá,
in memoriam

João, os homens morrem, João,
as árvores não.

João, os homens se agitam,
as árvores não.

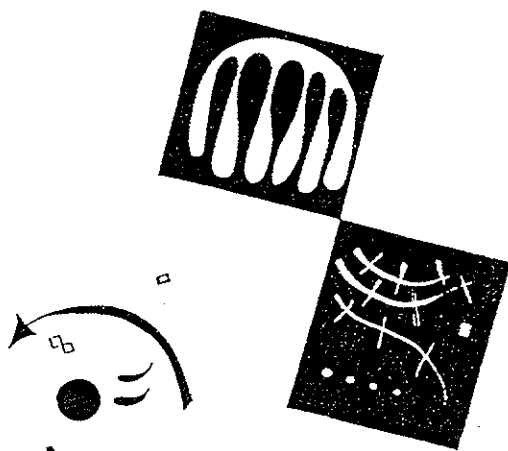
Os homens criam raízes, João,
as árvores não.

João, os homens são cortados,
as árvores não.

João, os homens só morrem, João,
as árvores não.

As árvores se agitam, João,
os homens não.

AIRTON PASCHOA



DO HERÓICO AO ERÓTICO: UMA LEITURA DE O GUARANI, DE AUDEMARO TARANTO GOULART¹

KÁTIA MENDES GARMES*

Alencar tornou-se um autor institucionalizado. Seus romances históricos e indianistas identificaram-se tanto com a construção ideológica da pátria brasileira, que nele se incorporou uma espécie de “Voz do Brasil”. A ópera *O Guarani* abre o programa diário do horário governista no rádio, e o romance foi um catalisador de um projeto de nação. Peri e Ceci, heróis de um passado mítico, alicerçaram valores necessários à manutenção do Império brasileiro. A literatura de Alencar sempre caminhou ao lado de seus propósitos políticos, às vezes tendo estes como objetivo, às vezes como tema, também como revanche. Há uma noção histórica de sua trajetória de homem do partido conservador, ministro de D. Pedro II e patrono das letras nacionais, mas Alencar foi muito mais e muito menos que tudo isto. É exatamente o surgimento de inúmeras indagações sobre a obra do político e do escritor Alencar, trazidas por esta inusitada leitura erótica de *O Guarani*, o que mais nos surpreende nesta tese.

Com a proposta de uma leitura que seja um ato de invenção, Audemaro acaba por rerepresentar-nos um autor que parecia ter sua obra, ao menos a literária, já tão bem esquadrinhada pelos críticos. Em busca de um texto primeiro, que reproduza e interprete a realidade brasileira, frente a um texto segundo, que provém da tradição literária européia, com valores impostos por um discurso anterior,² Audemaro relê a construção mítica de Peri. Até então, travestido de herói pátrio, ele foi, incontestavelmente, o cavaleiro medieval dos trópicos.

¹⁾ Tese de doutoramento apresentada em 1993 ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP sob a orientação do Prof. Dr. Davi Arrigucci Jr.

* Mestranda em Literatura Brasileira na USP.

²⁾ Antonio CANDIDO, “De cortiço a cortiço”, in *Novos Estudos CEBRAP*, 30, São Paulo, jul. 91, p. 111-129.

Lendo nas entrelinhas do romance, conectando a descrição com a narração, o consolidado cavalheirismo de Peri é questionado. Utilizando recursos da psicanálise, numa análise erótica do romance, ele passa de herói a simulacro, segundo conceito usado por Platão. Em vez de copiar o modelo, europeu no caso, o simulacro acaba por só aparentá-lo, negando-o em sua essência. A partir deste ponto de vista, vamos caminhar entre os destroços e procurar compreender este outro Peri, que, em vez de reproduzir valores, acaba por incorporar uma revanche de seu povo e de Alencar, consciente ou não.

A eroticidade explícita de alguns textos de Alencar, que chegou a ter uma peça de teatro, *As Asas de um Anjo* (1860), censurada pela temática “imoral”, não se encontra em *O Guarani*. Neste, “é preciso abrir as frestas do discurso, para encontrar o erótico nos seus desvãos. [...] os elementos que buscam o prazer se fazem presentes, por via indireta, privilegiando o seu caráter implícito” (p. 94).

A eroticidade é uma marca de todo o período romântico. Na busca da expressão da sentimentalidade e da individualidade, que acaba por romper regras de linguagem e de comportamento, o romântico permite a fruição de toda forma de desejo. “Diferentemente da postura do autor neoclássico, que via a natureza como forma de subsumir racionalmente a emoção, o romântico faz com que ela, traduzindo o sentimento e a paixão, aliste-se no serviço de Eros” (p. 99).

Discutindo a leitura que Mário de Andrade fez da obra poética dos românticos brasileiros, o autor ressalta a forma singular como o erotismo se manifesta no período. Ao contrário de Mário, para quem as musas inacessíveis personificam o medo dos poetas frente aos seus desejos, para Audemaro é justamente este medo, o proibido, que intensifica ainda mais o prazer, como contrapartida do desejo.

A leitura que centra a atenção na pessoa do poeta “negligencia o diálogo fundamental que se estabelece entre o texto, enquanto uma cadeia de significantes, e o leitor, na sua condição de elemento interagente. Assim, fixa-se apenas o sujeito da escritura, em detrimento do eu lírico, numa perspectiva inteiramente dissociada do texto que se lê” (p. 106).

O sujeito da enunciação, o escritor ou o poeta, vai ao encontro de dois atores no processo de elaboração do texto: o eu lírico e o sujeito da leitura. Se o eu lírico não alcança o prazer, marcado pelo interdito, “o que está sendo realmente modulado é o prazer do leitor” (p. 118). “A participação do leitor é que determina o prazer, na forma de se estabelecer um jogo em que se produz a permuta de papéis” (p. 117).

N’*O Guarani*, a descrição de uma exuberante natureza brasileira é utilizada para erotizar a narrativa. Alencar recorre a uma série de significantes que, primeiro utilizados para sexualizar a natureza, são posteriormente identificados em Peri e Ceci. Por um processo de relação metonímica, estes significantes deslizam da natureza para a narrativa, erotizando-a. Se o pássaro

beija a flor, Peri em seguida é caracterizado pelo pássaro e Cecília pela flor. Símbolos fálicos repetem-se na identificação de Peri, como as sugestivas imagens de raios de sol que “penetram a flor”, ou as águas do rio que “arfaram docemente”.

Na obra alencariana, a descrição de elementos da natureza acaba por armazenar informações com seus significantes recorrentes. Audemaro espanta-se com a afirmação de Antonio Candido, na sua *Formação*, de que, em *O Guarani*, Alencar não apela para um final feliz. Para aquele, o final do romance não deixa dúvida sobre o éden brasileiro.

Depois do incêndio, “a natureza orchestra uma harmonização de cores, perfumes, e sensações tácteis para saudar a transformação da virgem branca em mulher americana” (p. 178). “Não pode passar despercebida a identificação de Cecília à ‘rainha do deserto’, o que a torna uma espécie de consorte do ‘monarca das selvas’, que era Peri. Além de mais essa recorrência da imagística da conjunção, note-se a descrição que faz do local uma autêntica câmara nupcial: a relva era a alcatifa, as folhas constituíam o dossel, as grinaldas caracterizavam as cortinas. [...] Nesse momento, em que a narrativa expressa formalmente a verdade de que ‘Cecília amava’, o cenário recorre, no nível da expansão predicativa, aos significantes *planta* (Cecília) e *sol* (Peri), na sugestiva imagem da fecundação” (p. 182).

A tese é dividida em três diferentes leituras do romance: a heróica, tão nossa conhecida; a erótica, que humaniza os personagens míticos, situando suas ações no universo do desejo; e a leitura histórica, que se apresenta como uma síntese das duas primeiras.

A leitura erótica nega o heroísmo de Peri, inscrevendo a sua vitória no plano da sexualidade, como um selvagem mesmo, que, depois de ter encontrado seu objeto de desejo, demonstrado em seus momentos de voyerismo, lutou e se apropriou da virgem branca. O heroísmo de seu auto-venenamento é colocado no nível de uma simulação, visto que este tinha fácil acesso ao antídoto, assim como sua suposta conversão ao cristianismo. Ao final do romance, quando Cecília manifesta seu desejo de voltar à sociedade dos brancos, lembrando Peri de sua conversão, este é categórico: “– Peri é um selvagem, disse o índio tristemente; não pode viver na taba dos brancos. – Por quê? perguntou a menina com ansiedade. Não és tu cristão como Ceci? – Sim; porque era preciso ser cristão para te salvar; mas Peri morrerá selvagem como Ararê.”

Historicamente sabemos que os portugueses invadiram uma terra já habitada. Mataram, escravizaram ou expulsaram o povo nativo para o interior, e possuíram as suas mulheres. É a história dos vencedores que se repete. Com a Independência, fez-se necessário, ao menos ideologicamente, recuperar este povo como raça formadora, junto com a dos invasores, da população brasileira.

D. Antônio de Mariz funda, no interior do Brasil, um pedaço de sua terra. Ele passou a negar seus serviços à coroa portuguesa, que a partir de 1582 é unida a de Espanha por estar órfã de D. Sebastião. Nestes seus domínios, ele reina absoluto, tendo poder de vida e morte sobre seus súditos. No Paquequer, os valores portugueses fundem-se aos católicos, como foi a marca da colonização portuguesa no Brasil. N' *O Guarani*, este mundo português transportado para o trópico literalmente implode, mas deixa a sua representante, Cecília, para começar uma nova raça.

Tendo a leitura erótica como contraponto a esta heróica, podemos observar como, historicamente, o romance inverte os fatos. "O canibalismo sexual de Peri, que submete a mulher branca [...] é uma ação que vira o lugar-comum ao avesso, convertendo-o em lugar próprio [...]. Afinal, Peri não deve ser visto como o herói grandioso do texto heróico e das leituras tradicionais, mas sim como o ser *excêntrico*, que investe contra aspectos identificadores da cultura européia e os deglute, submetendo-os a seu domínio, na dimensão metafórica da posse de Cecília" (p. 209-210).

Através da inversão provocada por seu personagem, Alencar pode alcançar um texto primeiro. Com Peri incorpora-se uma revanche à exploração que o país sofreu pelos portugueses. Ele não é o europeu nobre, como Álvaro, nem o vilão, como Loredano; tem as características de ambos ao mesmo tempo em que os nega, sendo um selvagem. Mas também, diferentemente de todos os outros selvagens, ele é o vencedor, protegendo e dominando Cecília.

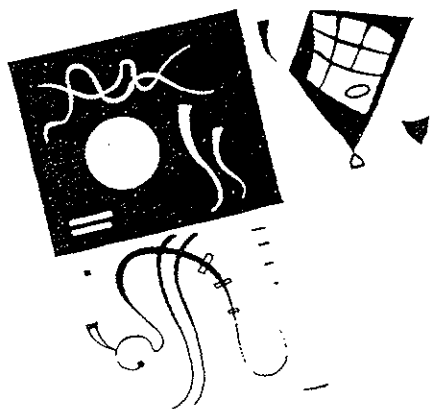
Este simulacro, consciente ou não, revela um Alencar ainda pouco conhecido. Apesar de ser do Partido Conservador, ele mantinha uma enorme rivalidade com D. Pedro II, tanto política como literária. O Imperador, além de vetar sua indicação ao Senado, chegou a "importar" um "intelectual" português, de nome Castilho, que sistematicamente atacava a literatura de Alencar. Castilho era o Cincinato com quem Franklin Távora se correspondia, através dos jornais, ridicularizando *O Gaúcho*.

E os negros? Por que Alencar não os incorporou na formação do povo brasileiro? Audemaro, muito condescendente, questiona os comuns ataques ao Alencar conservador, lembrando-nos de que foram exatamente os conservadores que promoveram a fase final da Abolição. É importante esclarecer que, até a sua morte (1877), Alencar foi um crítico ferrenho de todos os movimentos abolicionistas. Em seus discursos na Câmara, ele denomina os escravos de "massa bruta" e "bestas feras",³ e seu voto foi contrário à lei do Ventre-Livre (1871). Todo cidadão tinha o direito de defender suas propriedades e escravo não era cidadão, era uma propriedade destes.

Com esta leitura erótica de *O Guarani*, Alencar acaba por ter seu nacionalismo ufanista desarticulado, ou melhor, desdobrado numa outra forma de nacionalismo: construtor da nossa alteridade. Peri, o herói, aproxima-se por semelhança à cultura do outro, do europeu, mas ao subverter

³ José de ALENCAR. "Elemento servil". Discursos parlamentares de José de Alencar -- Deputado-geral pela província do Ceará (1861 a 1877), Brasília, Câmara dos Deputados, 1977, p. 181-243.

a história, constrói uma dessemelhança que nega este outro para constituir-se num eu, nem português, nem índio. Repensar as obras políticas e jurídicas de Alencar faz-se cada vez mais necessário, assim como reler *O Guarani*, depois de ler esta tese.



Dissertações e teses defendidas junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada entre agosto de 1995 e maio de 1996.

MESTRADO

SETEMBRO/ 95 *Um Olhar em Cena – As máscaras e os bastidores*
David Oscar Vaz
Orientadora: Teresa de Jesus Pires Vara

DEZEMBRO/ 95 *Ossos Dispersos – Uma leitura de Várias Histórias de Machado de Assis*
Silvio Luiz Scaldo Badani
Orientadora: Adélia Toledo Bezerra de Menezes

MAIO/96 *Formação Malandra: Bildungsroman em Memórias Sentimentais de João Miramar e Amar, Verbo Intransitivo*
Daniel Argolo Estill
Orientador: Roberto Ventura

DOUTORADO

SETEMBRO/ 95 *Mallarmé e o Universo da Leitura*
Zênia de Faria
Orientador: João Alexandre Costa Barbosa

- NOVEMBRO/95 *Os Heróis Jê – Para uma tipologia da literatura de um grupo indígena brasileiro*
Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros
Orientadora: Aurora Fornoni Bernardini
- ABRIL/96 *O Regionalismo de Hugo de Carvalho Ramos (Literatura e Identidade)*
Albertina Vicentini A. R. de Almeida
Orientadora: Lígia Chiappini de Moraes Leite
- MAIO/96 *Memórias do Cárcere, literatura e testemunho*
Hermenegildo José M. Bastos
Orientador: João Luiz Machado Lafetá
- A Tradicionalidade das Vozes em Clã do Jabuti de Mário de Andrade*
Sônia Inez Gonçalves Fernandez
Orientadora: Lígia Chiappini de Moraes Leite

SEMINÁRIOS ACADÊMICOS DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA BRASILEIRA

Atividade destinada à discussão de textos – inéditos, editados ou em elaboração – de professores e alunos de pós-graduação, ocorrendo aproximadamente duas vezes por mês, em geral às sextas-feiras, das 14:30 às 17 horas. Os textos ficam à disposição dos professores interessados nas secretarias dos dois departamentos envolvidos (Teoria Literária e Letras Clássicas) e à disposição dos alunos no xerox do Centro Acadêmico de Letras, sempre com uma antecedência mínima de 15 dias.

Professores e alunos interessados em participar na condição de expositores devem entrar em contato com Priscila Figueiredo (tel: 832-8917) ou Simone Rufinoni (tel: 814-1288), alunas vinculadas ao DLCV.

DIA DA PESQUISA EM LETRAS CLÁSSICAS

Atividade mensal destinada a divulgar pesquisas realizadas por docentes e alunos do curso de pós-graduação em Letras Clássicas, ocorrendo sempre na penúltima quinta-feira de cada mês, às 14:30h, na sala 266 do Prédio de Letras. Maiores informações no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (tel: 818-4294) ou na Seção de Cursos e Atividades Extracurriculares (tel: 818-4645).

CURSOS

23 a 28 de setembro, das 14 às 17 horas – “Eu, que não sei calar: Gregório de Matos e o mundo luso-colonial”. Curso de difusão cultural composto de duas palestras por dia, ministradas por professores de Literatura e de História. Maiores informações no IEB (tel: 818-3199).

Entre as palestras ocorrerão intervenções poéticas do Grupo Cálamo, o qual, ligado à Casa Mário de Andrade desde 1990, congrega, entre outros participantes, alunos de pós-graduação em Literatura Brasileira.

O IEB deve também promover, no 2º semestre de 1996, em datas ainda a confirmar, exposições sobre Flávio Império e Graciliano Ramos.

Agosto. “Fundadores do romance histórico latino-americano: Sarmiento, Bartolomé Mitre, Roa Bastos e Tomás Eloy Martínez”. Curso de pós-graduação ministrado pelo Prof. Dr. Nicolas Schumway, da Universidade do Texas. Informações no Departamento de Letras Modernas (tel: 818-4296).

Agosto e setembro (início 6.8), às terças e quintas-feiras, período vespertino – “Texto, ideologia e história em Cervantes e Borges”. Curso de pós-graduação ministrado pelo Prof. Dr. Edwin Williamson, da Universidade de Edimburgo. Informações no Departamento de Letras Modernas (tel: 818-4296).

ÍNDICE DO NÚMERO 1

EVENTO

Encontro com o poeta Melo e Castro

TRADIÇÃO

Entre chacais e árabes – Ivone Daré Rabello

Hermetismo e alienação – Jorge Almeida

Sobre um conto de Kafka – Ariovaldo José Vidal

“Eletra”, de Sófocles – Yúdit Rosenbaum

Literatura contra a maré – Rubia Prates Goldoni

O discurso da teoria da linguagem: uma abordagem semiótica – Antonio Vicente S. Pietroforte

TRADUÇÃO

O quarto número doze – Nagib Mahfuz

Mamede M. Jarouche e Safa A.C. Jubram, tradutores

Calímaco, poeta e crítico

João Angelo Oliva Neto, tradutor

João Angelo Oliva Neto e Isabel De Lorenzo, comentários

CRIAÇÃO

Conto – Airton Paschoa

Primeiro relato – Celso Cavicchia

Espera – Helena Fiuza
Criar – Amara Lis
Canto no canto – Carlos Nau
Fal(ça) – Maria Clara B. Paro
Relicário – Miriam Brenner

INFORMES

ÍNDICE DO NÚMERO ANTERIOR

EVENTO

Entrevista: João Alexandre Barbosa, Leitor
Depoimento: A Formação do DTLIC
Carta de Antonio Candido

ENSAIOS

Trigres que engendram – Adalberto Luís de Oliveira
Crítica, providência e uso dos modos ficcionais no Quixote I – Heloisa Pezza Cintrão
“Código”: leitura de um poema de Augusto de Campos – Miriam Silvia Schwartz Brenner
O ideograma e a poesia – Maria Luiza Guarnieri Atik
“A benfazeja”: o homem em busca de si – Marta Cavalcante de Barros
Reflexos da fábula indiana nos textos de Monteiro Lobato – Maria Valéria Aderson de Mello Vargas

TRADUÇÃO

Pañcatantra – Prólogo; Livro I, Conto I
Maria da Graça Tesheiner e Marianne Flemming

CRIAÇÃO

Ciúme; Ciúme II; Poema; O peixe – Eva Pereira
Enfoque – Fernando Maurício Perón
Certa biblioteca pessoal – Frederico Barbosa

RESENHAS

A Teoria do Romance, *Georg Lukács* – Marco Roberto Flaminio Peres

INFORMES

NORMAS AOS COLABORADORES

1. Os textos da seção Ensaios devem ter no máximo 12 laudas, cada uma delas composta por 30 linhas de 70 toques, em espaço duplo, ou o total limite de 25.200 toques. No caso de resenhas, o espaço é reduzido a meio, 6 laudas, ou o total máximo de 12.600 toques.

2. A forma de apresentação dos ensaios deve seguir a seqüência indicada: título do trabalho; nome do autor seguido de asterisco remetendo à nota de rodapé, na mesma página, dando conta de sua identificação (titulação, função e instituição em que lecionou e/ou estude); breve resumo (três a quatro linhas) e palavras-chave (no máximo cinco); texto em conformidade com o item anterior. No final do ensaio deve encontrar-se a versão para o inglês do resumo e das palavras-chave (*Abstract* e *Keywords*); e, logo a seguir, a menção da data de elaboração do texto, bem como das circunstâncias de produção.

3. Os ensaios e resenhas não devem apresentar referências bibliográficas no final. Toda a bibliografia deverá constar em forma de notas de rodapé, devendo ser adotadas para tanto as indicações da ABNT contidas no documento “Referências bibliográficas” (NBR 6023).

Modelos:

– para citação de livro:

T. TODOROV, *Os Gêneros do Discurso*, trad. Elisa A. Kossovitch, São Paulo, Martins Fontes, 1980, pp. 25-32.

– para artigo de periódicos em geral:

A. GRÉSILLON e D. MAINGUENEAU, “Polyphonie, proverbe et détournement ou Un proverbe peut en cacher en autre”, *Langages*, Paris, Larousse, n. 73, 1984, pp. 112-125.

– para capítulo de livro:

A.J. GREIMAS, “Os provérbios e os ditados”, in *Sobre o Sentido. Ensaios Semióticos*, trad. Katia H. Chalita, São Paulo, Vozes, 1975, pp. 171-216.

Em caso de dúvida, sugere-se a consulta aos seguintes manuais:

Emanuel ARAÚJO, *A Construção do Livro. Princípios da técnica de editoração*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

Umberto ECO, *Como se Faz uma Tese*, trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza, São Paulo, Perspectiva, 1993.

4. Todo material enviado à Revista deve ser entregue em duas cópias impressas e uma em disquete, no programa *Winword 6.0*, e estar acompanhado de duas folhas à parte. Na primeira devem estar mencionados: título, autor, titulação, vinculação a instituições como docente e/ou discente, endereço, telefone, nome do arquivo existente no disquete. Na segunda deve constar a autorização do autor para publicação e a declaração de que não pretende receber pagamento de direitos autorais.

5. Textos que apresentem ilustrações, gráficos, tabelas etc., devem estar acompanhados de folha à parte em que constem as respectivas legendas, citando a fonte, caso não sejam originais do trabalho, e indicando o lugar de sua inserção no texto.

6. A numeração das páginas do texto deve aparecer na margem direita inferior.

7. Os textos enviados para quaisquer seções da Revista devem ser inéditos.

8. A Revista reserva-se o direito de não publicar os textos enviados, bem como solicitar aos autores eventuais alterações.

9. Os textos não publicados serão devolvidos somente mediante solicitação expressa do autor.

10. O autor publicado receberá cinco exemplares da Revista.

11. Os textos devem relacionar-se com as linhas de pesquisa do DTLCC, a saber: Teoria da poesia e modernidade; Teoria da narrativa: o romance e o conto no Brasil; Literatura e educação; Teoria da poesia: relações entre lírica e sociedade no modernismo brasileiro; Teoria do teatro moderno; Problemas de tradução literária; Ecdótica e genética textual; Literatura, psicanálise e sociedade; Teoria dos gêneros literários: o romance; Teorias críticas: a questão da História Literária; Crítica e criação; Literatura Comparada; História literária e história social; A cultura russa nos últimos anos; Correntes críticas contemporâneas: teoria do comentário, da análise e da interpretação. Dada a impossibilidade de abranger todas as linhas de pesquisa a cada número, terão prioridade os textos cujas linhas de pesquisa ainda não tenham sido contempladas em números anteriores. Os textos vinculados a linhas de pesquisa já abordadas podem vir a ser aproveitados em números vindouros, desde que aprovados pelo Conselho Editorial.

<i>Título</i>	<i>Magma 3</i>
<i>Ilustrações e Vinhetas</i>	<i>D'après Thirty</i> de Wassili Kandinsky
<i>Foto</i>	Jorge Manuta – Agência USP
<i>Projeto Gráfico e Capa</i>	Marina Mayumi Watanabe
<i>Normalização Técnica</i>	Eunides A. do Vale – SBD/FFLCH-USP
<i>Edição Eletrônica</i>	Lato Senso – Editora de Textos
<i>Revisão</i>	Isabel Carvalho De Lorenzo
<i>Emendas</i>	Helena Rodrigues / Selma M ^a Consol ⁱ Jacintho
<i>Montagem</i>	Erbert Antão da Silva
<i>Secretaria Gráfica</i>	Eliana Bento da Silva AmatuZZi Barros
<i>Divulgação</i>	Marta Nehring e Seção de Publicações
<i>Formato</i>	18,5 x 26,5
<i>Mancha</i>	15,8 x 21,0
<i>Papel</i>	Cartão Super 6 250g/m ² (capa) Pólen 85 g/m ² (miolo)
<i>Impressão da capa</i>	Vermelho Imperial e Preto Senegal
<i>Nº de páginas</i>	145
<i>Tiragem</i>	600 exemplares



N. 3

ISSN 01 046330

São Paulo

1996

FFLCH
390461