

MAGMA

REVISTA

Pós-Graduação

Depto. de Teoria Literária e

Literatura Comparada

USP

Humanitas
FFLCH/USP

USP UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Adolpho José Melfi

Vice-Reitor Hélio Nogueira da Cruz

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor Francis Henrik Aubert

Vice-Diretor Renato da Silva Queiroz

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Chefe do Departamento Regina Lúcia Pontieri

Coordenador de Pós-Graduação Ivone Daré Rabello

Esta revista é indexada por GeoDados: Indexador <<http://www.uem.br/dge/geodados>>

Magma Revista / Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São
Paulo. - n. 1 (1994) -. - São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP, 1994 -

Anual

Descrição baseada em: n. 5 (1998)

ISSN 0104 6330

1. Teoria literária 2. Literatura comparada I. Universidade de São Paulo.
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Teoria
Literária e Literatura Comparada

CDD 801

Ficha catalográfica elaborada por Márcia Elisa Garcia de Grandi - CRB 3608 SBD/FFLCH-USP

MAGMA

REVISTA

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

Humanitas
FFLCH/USP

N. 7

São Paulo

2001

ISSN 0104 6330

Conselho Editorial Adélia Toledo Bezerra de Menezes
 Andrea Saad Hossne
 Ariovaldo José Vidal
 Aurora Fornoni Bernardini
 Cláudia Arruda Campos
 Cleusa Rios Pinheiro Passos
 Davi Arrigucci Júnior
 Iná Camargo Costa
 István Jáncso
 Iumna Maria Simon
 Ivone Daré Rabello
 Joaquim Alves de Aguiar
 Lígia Chiappini Moraes Leite
 Marcus V. Mazzari
 Maria Augusta Fonseca
 Modesto Carone
 Olgária Matos
 Regina Lúcia Pontieri
 Roberto Ventura
 Sandra Margarida Nitri
 Vera Lúcia Felício

Comissão Editorial e Executiva Ana Paula S. S. Pacheco
 Betina Bischof
 Chantal Castelli
 Ieda Lebensztayn
 João Carlos Guedes da Fonseca

Auxílio Executivo Jane Pessoa da Silva
 Luiz Mattos Alves
 Maria Angela Aicello Bressan Schmidt

Endereço para correspondência

Comissão Editorial
 FFLCH-USP/DLLC
 Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
 Cidade Universitária
 05508-900 – São Paulo – SP
 Tel: (011) 3091-4312 /
 Fax: (011) 3091-4865
 e-mail: flt@org.usp.br

Vendas
 LIVRARIA HUMANITAS-DISCURSO
 Av. Prof. Luciano Gualberto, 315 – Cid. Universitária
 05508-900 – São Paulo – SP – Brasil
 Tel.: (011)3091-3728/3796

HUMANITAS-DISTRIBUIÇÃO
 Rua do Lago, 717 – Cid. Universitária
 05508-900 – São Paulo – SP – Brasil
 Telefax: (011)3091-4589
 e-mail: pubflch@edu.usp.br
 http://www.flch.usp.br/humanitas

MAGMA, n. 7, 2001

ISSN 0104 6330



© Copyright 2001 dos autores.
 Os direitos de publicação desta edição são da Universidade de São Paulo.
 Humanitas Publicações – março/2002

Esta publicação conta com auxílio financeiro do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC-FFLCH-USP)

EDITORIAL

A Revista *Magma* n° 7 traz aos leitores texto precioso: uma crítica inédita de Mário de Andrade ao conto “Rosa Pasmada”, de Gilda de Mello e Souza. O conto, anteriormente publicado na Revista *Clima* n° 12 (1943), ganha aqui nova edição.

A seção de ensaios, como de costume, reflete a diversidade de linhas de pesquisa do Departamento, trazendo textos com diferentes perspectivas críticas sobre diferentes autores: a poesia finissecular de Cruz e Sousa, o teatro engajado de Brecht, o narrador Aires, de Machado de Assis, um texto comparativo entre o insólito de “A Ilha de Cipango”, de Augusto dos Anjos, e “A Máquina do mundo”, de Drummond, além de dois estudos críticos sobre a teoria hermenêutica.

A seção de traduções apresenta dois textos fundamentais ainda não traduzidos para o público das letras: “Uma Reinterpretação de ‘A Queda da Casa de Usher’”, de Leo Spitzer, e “A felicidade do homem antigo”, de Walter Benjamin. Além disso, a tradução de um poema de Edward Lear.

O novo livro de João Adolfo Hansen sobre Guimarães Rosa (tese de Mestrado ora publicada) é objeto da seção de resenhas. Na seção de criação, optamos por dar ao leitor uma mostra da produção de autores selecionados pelo **Projeto Nascente** em 1999 e 2000.

Na parte de eventos, uma entrevista com Teresa Jesus Pires Vara, professora aposentada do DLLC-USP, que fez à *Magma* um proveitoso relato sobre a história do Departamento. E, finalizando, há ainda os informes com pequenos resumos das dissertações e teses defendidas no DTLLC da FFLCH – USP, entre março de 1999 e dezembro de 2000.

Com todas as dificuldades pelo caminho, *Magma 7* traz um material de qualidade que, esperamos, dará ao leitor prazer próximo ao que tivemos ao fazer a revista.

MAGMA n. 7, p. 5, 2001

SUMÁRIO

EVENTO

Conto "Rosa pasmada", de Gilda de Mello e Souza	9
Notas e crítica de Mário de Andrade sobre o conto "Rosa pasmada"	15
Entrevista com Teresa Vara	21

ENSAIOS

O diálogo das virtudes (Um ensaio sobre Brecht. Peças dos anos 30.) Ricardo Martins Valle	37
Interpretação e Vida: a <i>Erlebnis</i> em Dilthey e as críticas à <i>Einfühlung</i> Chantal Castelli	47
Texto o céu, tecido o véu Ieda Lebensztayn	57
Crepúsculo, <i>mirabilia</i> e treva no caminho do poeta <i>viator</i> Claudio Cuccagna	69
Cruz e Souza: o poeta malsim Erwin Torralbo Gimenez	81

<i>Memorial de Aires: a alucinação erudita da vida</i> Gabriela Kvacsek Betella	91
TRADUÇÃO	
A felicidade do homem antigo, Walter Benjamin Tradução de Anderson Gonçalves	105
The table and the chair, Edward Lear Tradução de Ricardo da Cunha Lima	109
Uma reinterpretação de "A queda da Casa de Usher", Leo Spitzer Tradução de José Eduardo Oliva de Mattos	111
CRIAÇÃO	
POEMAS	
Ao pé do rádio A partir da topografia Beco do candeeiro Paulo Ferraz	121
• Musa 3X4 Poça e circunstância Margot Rodolfo Dantas	123
RESENHA	
Oo – O livro e a ficção da leitura de João Adolfo Hansen Marília Librandi Rocha	127
INFORMES	133

ENCONTRO COM GILDA DE MELLO E SOUZA

Os textos que se seguem foram gentilmente cedidos por D. Gilda de Mello e Souza: o conto "Rosa pasmada", originalmente pensado com o título "O anel de vidro" (a sugestão de mudança foi dada por Mário de Andrade), e o comentário crítico de Mário, inédito.

Em diversos encontros desde junho de 2000, D. Gilda falou a integrantes desta comissão editorial sobre seu veio de ficcionista e a importância que teve ele no início de sua carreira como professora de Estética (D. Gilda foi uma das primeiras mulheres a dar aulas na Faculdade de Filosofia da USP). Integrando o grupo da revista *Clima*, entre os quais, como se sabe, figuravam Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Antonio Candido, D. Gilda, na época Gilda de Moraes Rocha, escrevia contos. "Era a parte que me reservavam", diz com graça, referindo-se às dificuldades que a mulher de sua geração enfrentava. Definindo seu caminho pela crítica de arte (e também do *espírito das roupas*, na tese de doutorado), D. Gilda deixou um pouco de lado a ficção, que, no entanto, teve importância em sua trajetória, como reconhece, e que retorna agora como projeto. Naquela época, a jovem autora teve o privilégio de receber leituras e críticas minuciosas de Mário de Andrade, generoso não só com ela, prima dileta, como com os autores que lhe enviavam material para análise. Como se verá no texto que se segue, Mário faz inicialmente restrições formais ao conto mas, numa segunda leitura, "entrega os pontos", vendo que, apesar do que apontara antes, a história é prenhe, pelo que lhe parece que seu modo de composição é eficaz. Seus comentários aqui publicados são mostra do conhecido cuidado crítico e de um senso do dever de educador, hoje exemplares.

Ana Paula Pacheco e Betina Bischof.

Conto

ROSA PASMADA

Gilda de Mello e Souza

Ela veio de manso mas Roberto notou a sombra do corpo sobre o livro. Ficou esperando alerta o primeiro gesto e afinal, quando a mão pousou sobre a dele, estremeceu ainda. Sem que soubesse o que fazer, olhou pra cima, encontrando o rosto da mulher debruçado sobre o seu, os grandes olhos sempre perguntadores. Sorriu de leve e fez um “alô” em surdina, depois desceu novamente o olhar, sem coragem de retirar a mão, sentindo-se pouco à vontade. A sombra continuou imóvel sobre a página e ele se mexeu na cadeira, quase se queixando, “Você está me tapando a luz”. Mas um resto de pudor para consigo mesmo o fez ficar calado, que ele nem estava lendo quando Lúcia chegou. Enquanto a respiração morna se aproximava cada vez mais de seu rosto, ele via distraído a mancha escura se alastrar em cima da mesa. Sentiu os dedos desfiarem seus cabelos e a frescura do beijo que pousou em sua testa, mas não fez sinal nenhum de prazer ou desagrado. Continuou imóvel, alheio àquela ternura que o envolvia a contragosto, desejando ardentemente que Lúcia fosse embora. Ela no entanto, continuava em pé ao seu lado, a mão agora abandonada no ombro dele:

- De quem é esse livro, Roberto?
- Meu...!
- Não... De quem é...?

Ele virou com moleza a capa, marcando a página com o dedo. O “Ah!” que ela deixou escapar foi trêmulo, magoado com a falta de interesse e, sem que pudesse esconder o desaponto, afastou-se quase bruscamente.

Roberto ouviu os passos leves morrerem no tapete da sala e por um momento se arrependeu. Não lhe teria custado nada ter estendido mais francamente a mão, ter revelado por um movimento, que recebera o beijo amigo. Mas todas essas eram concessões perigosas, contrárias à linha de conduta que se vinha traçando. Tinha horror de que um gesto mais terno seu tornasse a despertar em Lúcia a antiga sofreguidão e que, como um cão humilde que recebe um carinho, ela se pusesse a rondar à sua volta. E era bastante recente a experiência que tivera, de sua impotência em se desvencilhar desses agrados, para que um remorso passageiro o fizesse voltar atrás, quando já ia a caminho de reconquistar a própria vida. Além do mais, não era preciso se inquietar muito, porque a incapacidade que a mulher tinha de aturar a solidão, logo a traria de volta. Agora ficaria por algum tempo vagando pela casa, desguaritada, lutando contra as lágrimas, tão fáceis de rolar. Procuraria se distrair com alguma coisa, talvez fosse fechar as janelas por causa da chuva que vinha, ou examinar a porta da copa que as criadas nunca trancavam direito. Mas depois voltaria com os passos mansos de ladrão. E, enrolada num canto, havia de ficar olhando para ele, em silêncio.

No entanto de primeiro ele gostava daquele andar leve trazendo a presença dela de repente... Era como um perfume, que a gente não sabe donde vem e quando chega, nos envolve todo... Sentia mesmo um encanto estranho nessa Lúcia nunca pressentida, que brotava do chão, que às vezes, quando ele levantava os olhos do trabalho, estava ali, parada na sua frente, olhando... Então ele a agarrava, beijando-lhe a nuca, chamando-a de gata, porque as unhas longas lhe arranhavam o pulso e ela se desfazia das carícias, dizendo que “não Roberto... não...”. Mas isso fora de primeiro, quando ainda havia bastante mistério entre os dois e ele imaginava aquele amor, se projetando no tempo, no infinito. Aos poucos porém, o convívio destruíra a poesia dos incidentes cotidianos e ele se sentiu diante duma paisagem muito vista, em que o fastio lhe impedia de encontrar o encanto das minúcias.

Agora se comprazia em perceber defeitos antes ignorados, as mãos estúpidas da mulher, o olhar inquisidor, o egocentrismo infantil e, cada um desses detalhes se revelando, o amargurava como uma punição. Não raro, o próprio motivo dum antigo encantamento se transformava em malestar. Assim, era costume dele perder-se em longos devaneios, o trabalho esquecido sobre a mesa, deixando que a imaginação fabricasse o que a vida não lhe dava. Mas de repente, levantando os olhos sentia-se pilhado em flagrante, com Lúcia parada ali na frente, olhando... E ele se pôs a odiar essas erupções bruscas no seu mundo, sem um pisar mais forte que o levasse a compor depressa os pensamentos. Passou a viver sempre assustado, com aqueles passos leves o acompanhando pela casa toda. Pra se sentir mais consigo mesmo chegava a trancar à chave a porta do escritório. Mas daí a pouco ouvia uma pancada: “Roberto?” – “Que é?” – “Você pode abrir um pouco, quero te mostrar uma coisa...” E não era nada, só a necessidade de olhar para ele, pousar a mão em sua cabeça, sentir ele perto. A custo vencida aquela vontade violenta de estourar e continuava imóvel, apenas se vingando pela não-retribuição do carinho recebido.

De vez em quando, porém, lhe surgia um remorso vago, uma consciência de estar traindo Lúcia. Lhe machucava aquele alheamento da realidade em que a mulher vivia, enquanto na sombra ele ia, silenciosamente, maquinando os seus planos. Pois que culpa tinha ela de não ter desejos de vôos largos? Nascera para viver em terra firme, se apegando com volúpia aos fatos miúdos, amando na vida o cotidiano, nas coisas os detalhes. E não era se alimentando de tudo isso que seu amor crescia? Nada de extraordinário, portanto, que eles chegassem àquele triste malentendido em que o convívio, que destruíra o seu amor, provocava na mulher uma afeição desordenada. Sentia-se mesquinho, recebendo um carinho que não desejava, ajudando sem querer, pela própria passividade, a prolongar uma situação insustentável. A vida dos dois como que se assemelhava a essas peças do repertório das companhias mambembes em que do princípio ao fim, um dos personagens é enganado sem que se aperceba, pelo próprio sujeito em quem confia... Não importa que mil e uma situações sejam imaginadas pra esclarecer ao ingênuo as más intenções do vilão. Por uma verdadeira ironia do destino tudo acaba solidificando ainda mais, a crença do primeiro no segundo... E Roberto ia se lembrando como, passado o primeiro momento de desconfiança, Lúcia costumava descobrir pretextos para explicar o descaso sofrido. A lembrança de dias antigos voltava-lhe facilmente ao pensamento e a felicidade que tivera renascia enriquecida de um sem número de detalhes, cujo significado total só agora percebia. Então o passado se confundia com o presente, englobava o

futuro, tudo se transformava num pequeno infinito de felicidade donde ela lhe sorria, dizendo: “Você se lembra?”. Mas como tudo não tinha começo nem fim, a frase, apesar de voltada pro passado, valia por uma afirmação da imutável e infinita felicidade dos dois.

E acaso não era criminoso tirá-la desse torpor? Como preveni-la daquela coisa inevitável, que havia de vir um dia? É claro que seria mais humano ir preparando-lhe o espírito, mansamente, como quem derrama à socapa, num cálice, pequenas doses de veneno que, cada vez mais fortes, provocarão por fim a morte sem grandes espasmos. Mas será que ele tinha coragem pra tanto? Além do mais, sabia-se francamente desastrado. Quantas vezes, tentando explicar à mulher a impossibilidade que certas criaturas tinham de viver a vida toda ao lado da mesma pessoa, sentira o terreno incerto, aquele olhar tão grande de incompreensão que Lúcia lhe abria, a frase agoniada, que vinha mesmo. “Por acaso você também é assim, Roberto?” E quando ele percebia, já estava encerrando o assunto às pressas, com um beijo conciliador.

Fora desses rasgos de súbito remorso que jurara se libertar. Pois que se decidira a tomar um caminho, era preciso segui-lo com coragem, sem indecisão. Principalmente não se comover com o sofrimento que infligia aos outros. Os acontecimentos sobre a terra desenrolavam-se mesmo segundo uma lei tal, que se era forçado a machucar pra não ser machucado, a destruir pra não ser destruído. “E de todas as armas contra as quais temos que lutar, qual a mais perigosa que a ternura, esse abraço traçoeiro que vai nos envolvendo e acaba nos sufocando? É preciso fechar os ouvidos para as palavras suavíssimas que nos atingem, não voltar nunca os olhos para o que se acaba de deixar. A vida tem de se projetar pra frente, libertada de toda recordação. De que vale querer se agarrar em vão ao que passou? É preciso viver o presente, esquecendo o passado, mesmo o passado feliz.”

Tudo isso parecia a Roberto muito claro, agora que, abandonado o livro sobre a mesa, ele gozava a ausência da mulher, deixando o pensamento esvoaçar. Estava mesmo quase certo que, se ela chegasse, saberia lhe explicar as coisas com doçura. Mas bastou que ouvisse os passos leves trazendo-a de volta, para que de novo a insegurança o dominasse.

Lúcia, porém, não veio diretamente até ele. Ficou na sala, isolada, e quando abriu o rádio, Roberto percebeu que ela estava sofrendo. Mas continuou imóvel, o livro sempre aberto, sem ler. Onde estava não a enxergava mas a pressentia. Conhecia um a um todos os cacóetes da mulher e não era difícil imaginar que ela estaria com a cabeça entre as mãos, se amargurando em silêncio. Não pôde vencer a irritação que se apoderou dele. – Por que Lúcia vinha sofrer ali tão perto? Já não chegava aquela sensação de malestar que por causa dela o invadia? De desconforto, de culpa, estourando às vezes por um nada, numa vingança bem mesquinha? “Estranha luta essa”, pensava, “em que os mais fracos sempre vencem... Mil e um favores nos prendem irremediavelmente a eles, sem que possamos nos compenetrar de que é essa exatamente a sua função, enquanto a nossa é ir pra frente, sem remorsos e sem compromissos.” Seguindo com os olhos baixos o vulto que agora se aproximava, que se encolhia, sem uma palavra, no sofá do canto, ele calculou a sabedoria daquela humildade, decerto havia batom fresco nos lábios dela... Sentiu o olhar inquieto pousando sobre ele. Agora ela ficaria ali, por muito tempo, examinando a curva de seu queixo, o bater de suas pálpebras. E ele começou a respirar mais baixo, com

uma dolorosa consciência de seu corpo, a perna esquerda meio adormecida, o braço, sobre a cadeira, cansado. Mas não mudou de posição, e sem que soubesse por quê, foi repetindo mentalmente, “elle le couvait des yeux... elle le couvait des yeux...”.

Na sala quieta o movimento da cortina era o único sinal de vida. Havia uma rosa pasmada no vaso sobre a mesa e aquela presença sufocante de todas as coisas, os móveis tinham crescido e agora espiavam. E eis que o grilo começou a cantar e eles levaram um susto (foi tão inesperado aquele arranhão no silêncio...). Lúcia, disfarçando, se mexeu no sofá, enquanto Roberto percorreu a sala com um olhar rastejante, virando logo em seguida a página do livro. – Não, ainda desta vez ele não capitulava. Que o grilo ficasse cantando a noite inteira, maliciosamente. Parecia dizer “ainda estou aqui, ainda estou aqui...”. Essas coisas haviam de acontecer sempre, era como quem, tendo enterrado alguém, ao abrir uma gaveta encontrasse os objetos do morto. Passado o choque era preciso empacotar aquelas memórias, que remédio? Lúcia é que decerto não pensava assim... Continuava chocando-o com os olhos, à espera dum sinal qualquer para poder se atirar sofregamente à sua lembrança. Roberto não queria mesmo demonstrar que ouvira o grilo, mas o cricrido prosseguiu insistente, cada vez mais alto, e houve um momento em que ele sentiu o quanto era ridículo continuar naquele papel de criança amuada. E vencido levantou os olhos. Lúcia recebeu sorrindo o olhar do marido e, como se esperasse apenas isso, disse que era o grilo que morava atrás da estante.

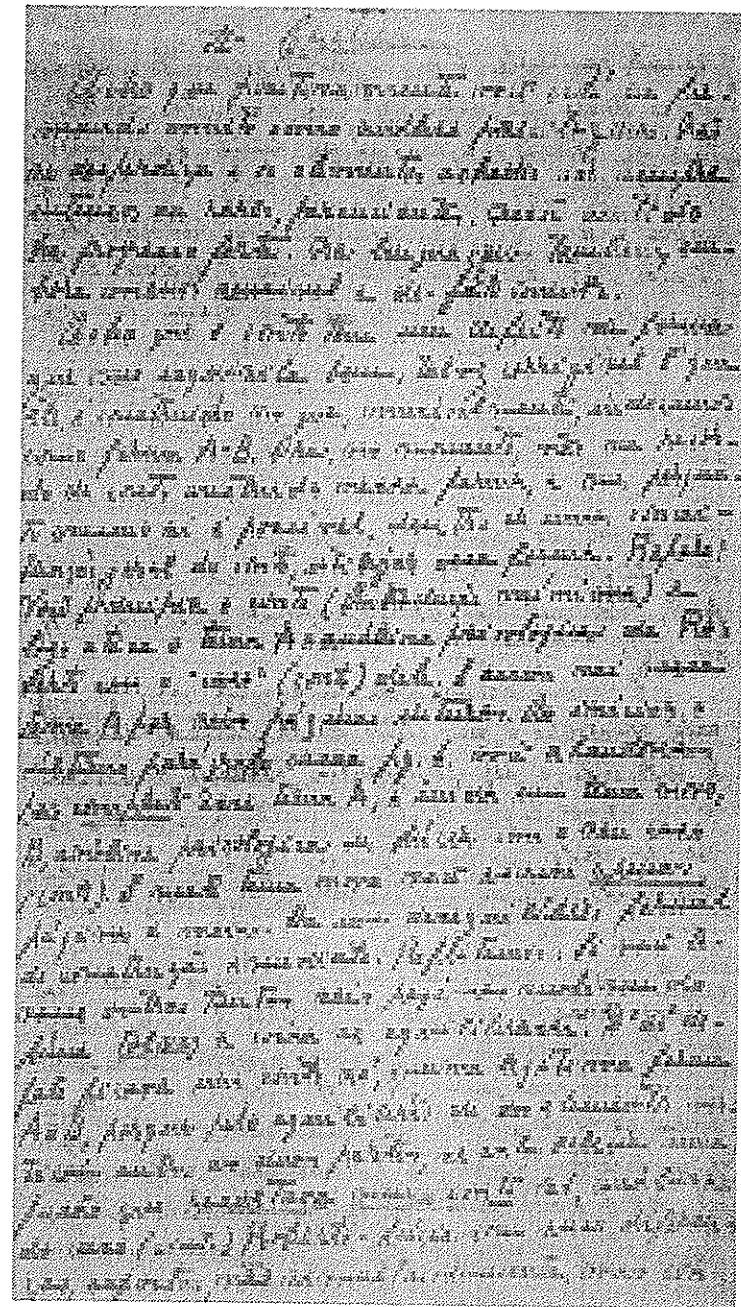
Foi então que a chuva começou a cair, trazendo um cheiro de terra pela janela aberta. Lúcia meio que se levantou mas a lembrança de que estava tudo fechado a fez recostar de novo e ficar imóvel, sentindo o vento leve na nuca. Aos poucos o aroma do jardim molhado se espalhou no escritório e foi criando junto com o barulho da calha uma quase intimidade. Ela percebeu que na rua os homens passavam apressados, fugindo, mas que ali dentro havia proteção e a maciez do sofá convidava ao abandono. Distraída olhava as gotas correrem ao longo dos fios, ouvia o bater duro da água nas folhagens. Não sentia mais necessidade de voltar os olhos pra sentir que Roberto estava perto dela. – A chuva os aproximava, isolando-os do resto do mundo.... Não era essa a sensação que a invadia na fazenda, naquelas tardes molhadas? Um fervor novo os reanimava e eles precisavam sair, alheios a tudo, pisando na relva fria... Era divertido sentir então a água escorrendo pelo rosto, fechando-lhes os olhos, gelada. Caminhavam bastante, enrolados nas capas e, si a chuva engrossava, sempre havia uma árvore para os abrigar. Uma vez, se esconderam da tempestade junto ao bambu-gigante... O vento agitava com força a touceira, parecia que muitas portas estavam gemendo desesperadamente nos gonzos... Com medo ela se agarrara em Roberto e também porque a umidade já lhe entorpecera o corpo. Quando a chuva passou, vieram devagar pela estrada, os pés descalços, a lama subindo voluptuosamente entre os dedos. – Quem não conhece os pássaros que voam depois da tempestade, as poças d’água no caminho, o céu lavado por cima e aquela alegria da vegetação, meu Deus? Pois eles viam tudo isso voltando cansados pra casa, onde os esperava o cálice de conhaque, o banho quente, as roupas secas cheirando a vetiver... O sol pálido de depois da chuva logo se deitava por detrás dos eucaliptos, na estrada em rampa, e eles apenas esperavam que a noite viesse, pra de novo saírem, com a lua. E era como se fosse noite para os outros e o dia ainda continuasse para os dois, tanto Roberto sabia andar

por aquelas estradas escuras... Ela só ia perguntando, de vez em quando, “onde nós estamos, Roberto?” pra ouvir ele dizer, “perto do pasto”, ou “daqui a pouco entramos na mata”, coisas assim, que lhe dessem a impressão de estar perdida e à mercê da sabedoria do marido. – Então ele contava como à noite, em pequeno, costumava caçar tatu, matar os morcegos da figueira, sair à cata de vagalumes no brejo. Ela não pedia nenhuma confissão, tudo vinha espontaneamente a ela, em abandono... – Roberto querido... Fora sempre assim, tão fácil de se entregar como de se encolher em si mesmo... Depois dum período desses de entusiasmo podia cair numa crise incompreensível de mutismo. Ela é que não devia sofrer com isso, sabendo que era uma questão de gênio... Andava esquecida de que a existência em comum era bem essa harmonia, sustentada à custa de pequenos sofrimentos, de pequenos sacrifícios... O essencial é que eles estivessem ali, um ao lado do outro, entre as suas coisas, prontos a se auxiliarem mutuamente. Olhou tudo em redor e viu que cada objeto lhe contava uma história e que havia um ar... “Minha casa”, disse baixo. Depois pousou os olhos no marido e se sentiu envergonhada, ele estava magro, talvez precisando mais do seu cuidado. E com voz mansa chamou:

“Roberto? Você jantou bem? Eu não vi o que você comeu...”.

Agosto de 1942

Originalmente publicado na revista *Clima*, nº 12, abril de 1943 (pp. 79-86).



Manuscrito da crítica de Mário de Andrade ao conto “Rosa Pasmada”.

assim vai nesse tema A por seis páginas inteiras. Ao iniciar o último parágrafo dessa p. 6 você abandona por completo esse tema A, e inicia um tema novo, B, análise psicológica de Lúcia com o seu "caso" (conto). E neste tema novo você escreve apenas página e meia. Há um desequilíbrio formal de construção imediato. Reflitamos: si você levasse outras tantas seis páginas analisando Lúcia talvez a coisa se equilibrasse. Daí de fato ficava um conto só, numa legítima forma A=B, porque pelo equilíbrio de elementos verticais entre as duas partes, se estabelecia uma fusão que resultava num conto só, análise do caso (conto) Roberto-Lúcia com suas diferenças, expostas, não simultaneamente, mas consecutivamente. Com o prolongamento, você nos dava tempo para esquecer que primeiro só tratara de Roberto e agora só de Lúcia. E o esquecimento provocava a fusão. Creio que havia outra espécie de fusão, ou melhor, de ligação forte das duas partes, como é usada entre os raros compositores que fazem música nessa forma ingrata como o diabo. Era conservar a forma como está, A maior e B, menor, mas dar a B não a mesma densidade de A (como está no seu conto) mas uma intensidade, um dinamismo muito maior. É como fizeram muito bem o chileno Humberto Allende e admiravelmente Vila Lobos, nas suas peças sistematicamente em A-B. Isto você não fez, equilibrar densidade de A, por meio da intensidade de B.

É difícil aconselhar ou sugerir. Mas tal como está considero o seu conto tecnicamente bastante defeituoso, e por conseqüência, bastante ineficiente na sensação que produz. A gente reconhece o valor dos dados que você oferece, mas fica numa dispersão danada, causada pela pequenez e igual densidade de B. Você termina com uma frase de B. Talvez fosse possível com mais uns dois comentários seus de análise de Roberto e uma frase muito intensa dele, terminar o conto conclusivamente em boa forma A-B-A universal e instintiva no homem. Note que "intensidade" não significa estouro. Reparo que, por exemplo, si Roberto responder à frase de Lúcia, hesitar em responder, mas não podendo, por delicadeza moral, deixar de responder e acabar, depois de hesitação, respondendo mesmo; e na resposta empregar por hábito, a expressão "querida", mas esta lhe repugnar como um abuso do passado e ele ficar irritado consigo mesmo por a ter empregado sem querer; mas a uma frase besta de Lúcia, cheia de incompreensão e passividade, lhe vier à boca uma frase mais viva, quase grosseira, mas construída em tal ritmo que implique a palavra "querida" e ele seja obrigado pelo ritmo verbal do pensamento-sentimento a empregá-la; e a empregue de fato, mas a expressão agora, pela sua necessidade rítmica o aclamando mais no seu estado contra Lúcia e ele aceitando apenas a palavra-expressão: você obtém, não mais densidade de análise, mas uma intensidade de drama que possivelmente equilibrará o conto. Se aproveite si quiser desta sugestão (Meu Deus, muito maiores nos fizemos o Bandeira e eu!) (e eu sou, e conscientemente, plagiário), tanto mais de "há que poner talento", si você por si mesma não fizer a coisa bem, tudo se estraga ou fica ineficiente da mesma maneira.

Inda tem outro jeito, que eu me lembra, de consertar a forma pra A-B-C. É só você, ou por meio de análise (acho mais inconseqüente) ou por meio de um diálogo final (em que a psicologia se defina pelas expressões e pelas idéias), acrescentar mais uma parte nova, cujo tema seja o fusonamento (não digo concordância, veja bem) de A-B, isto é, como uma psicologia simultaneísta dos dois seres.

Tal como está acho o conto "deficiente". E sinto que esta deficiência deriva da forma em que foi concebido. Porque quanto aos elementos eles me parecem muito valiosos.

Estou me lembrando, pra ser leal por completo, que imagino ter salvo um conto meu, pelo título apenas. Nem me lembro mais que título dera de primeiro (acabo de lembrar, fora "Estrela do Mar", referente ao último caso), mas foi um conto em que (inédito) tratando de uma criança de três a quatro anos, ajuntei três anedotas-psicologias infantis, uma se passada comigo, outra com o Francisco Mignone, e outra com uma criança observada por uma amiga minha. Os que leram (o caso se passa no fim do século passado, quando criança usava camisola) logo me salientaram o defeito do conto A-B-C, muito itinerante e sem unidade de caso (conto). Reconheci a legitimidade da censura mas era impossível o conto, pela sua concepção, não ser tal como era. Andei maquinando, maquinando, maquinando, afinal tive um estalo. Intitulei a coisa "Caso de Camisolinha", e por duas ou três frases de passagem, insisti na existência da camisolinha, que fazia parte decisória da anedota central, B. E os que leram o conto, depois do título novo, nenhum o censurou por não ter forma. Mas duvido que o problema de você possa ser solucionado assim.

Fica o dito por não dito! Acabo de reler o conto e achei simplesmente ótimo, mas não senti mais o defeito que apontei acima. E agora estava de sobre-aviso. Si não rasgo estas páginas é porque podem ser de alguma utilidade de reflexão. Faça a experiência com outras pessoas, a umas não contando a impressão primeira que tive, a outras contando mas sem dizer que a impressão foi minha.

Mas é estranho... Da primeira vez senti fortemente o defeito e o meu sentimento crítico atrapalhou muito o gosto da leitura da análise tão fina e tão suave. Pois agora, mesmo sentindo que você largara Roberto, se pusera cuidando só de Lúcia, notando que ela (você) estava sentindo como Roberto já dissera que ela sentia em A, isto é, mesmo percebendo que havia uma forte repetição de análise, não tive nenhum desprazer estético com isso. Até acho que ficou mais impregnante. Entrego os pontos.

ENTREVISTA COM TERESA VARA

Concedida à Comissão Editorial e Executiva em dezembro de 2000.

Magma

TERESA JESUSPIRES VARA foi aluna da primeira turma do prof. Antonio Candido na Faculdade de Assis. Desenvolveu trabalhos de crítica e de criação literária durante os anos em que integrou o corpo docente da Universidade de São Paulo. Fez tese de doutoramento sobre *Quincas Borba*, intitulada *A Mascarada Sublime*, além de trabalhos sobre Adélia Prado, Marilene Felinto, entre outros. Aguarda este ano a publicação de livro de ensaios em que refaz sua trajetória de leituras, enfocando em alguns estudos a passagem da crítica para a criação.

Teresa Vara

Talvez devêssemos começar pelo começo, o meu encontro com a Literatura, a Poesia, a grande aventura que nos fazia avançar várias décadas, sem ao menos nos dar conta de que o passo era sempre menor que as pernas. Posso dizer que esse foi um momento decisivo na minha formação e coincidiu com a criação da Faculdade de Letras, em Assis (1958), primeiro Instituto Isolado do ensino superior que renovou o curso de Letras com a criação dos primeiros departamentos, as bibliotecas departamentais e duas disciplinas básicas, Introdução aos Estudos Literários e Introdução aos Estudos Linguísticos que funcionavam como cursos propedêuticos ao ensino de Língua e Literatura; a grande revolução no ensino viria, de fato, com a criação da disciplina Introdução aos Estudos Literários, dada pelo professor Antonio Candido que abriu novos rumos para o desenvolvimento dos estudos literários, centrado no estudo das obras e dos autores, acentuando o primado do texto e a rigorosa objetividade da crítica.

Magma

Como foram os primeiros cursos dados pelo professor Antonio Candido em Assis?

Teresa Vara

Vou me deter nessa primeira experiência como aluna de Antonio Candido, porque foi um momento fundamental na minha formação; com ele aprendi as primei-

ras letras, o modo de me relacionar com as obras, o texto e a vida; com ele aprendi o trabalho miúdo de análise de texto que levei pela vida afora ajustando aqui e ali os óculos e os olhos. Tive a sorte e o privilégio de pertencer à primeira turma de alunos, depois de um vestibular onde se inscreveram mais de trezentos candidatas; éramos quinze alunos em tempo integral com uma sessão de estudos na parte da manhã e as aulas e seminários na parte da tarde.

Cada dia da semana tínhamos um professor responsável pelas sessões de estudo, para orientar os trabalhos, os seminários, a bibliografia, quando, então, podíamos ter um contato mais direto com os mestres, freqüentar as bibliotecas, consultar as edições raras, ou então organizar o fichamento do material pesquisado para o curso de Introdução aos Estudos Literários, que se desdobrava, no primeiro ano, no curso de Crítica Textual, orientado pelo professor Antonio Candido.

A primeira coisa que aprendíamos com ele era o contato direto com os livros, na biblioteca ou em sala de aula, onde podíamos folhear as edições raras e reconhecer os diferentes tipos de edição, como a edição príncipe, a fac-similar, a edição diplomática e a edição crítica, como por exemplo a edição crítica de Rodrigues Lapa que era usada como texto básico para o curso de crítica textual; assim podíamos seguir concretamente as diversas etapas de fixação de um texto, desde as diferentes edições usadas pelo Autor, até o aparato crítico com as variantes, as notas explicativas e o texto fixado. O ponto alto do curso era quando ele passava para a leitura e análise das líras de Gonzaga, desde a leitura pausada do texto, até a inclinação da voz, marcando bem a notação temporal, a convergência dos tempos, os recursos de estilo, fazendo ressaltar o sentido dramático do tempo, marcado pelo sentimento da perda e da privação amorosa; aos poucos os versos de Gonzaga iam recompondo o cenário, o gesto, o sentimento do poeta, fazendo ecoar, em nós, outros cenários, outros sentimentos de perda e privação amorosa criando o convívio silencioso entre a poesia e a experiência, o conhecimento e a vida, o que significava um alargamento da experiência e uma compreensão maior de tudo, dos seres e das coisas.

Hoje fica difícil explicar como ele foi imprimindo, em nós, o sentimento agudo do tempo, do tempo presente, do tempo partido, de homens partidos que ele aprofundou depois em outros cursos, já em São Paulo sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade. Hoje as lembranças se misturam e já não sei dizer se foi o modo particular de ler a poesia, ou se foi a poesia de Carlos Drummond de Andrade que cravou fundo em nós o sentimento antecipado das “dores eternas”, “do tempo que há de vir”, “das velhas eras”; mas de qualquer modo parece que as duas coisas sempre caminharam juntas, a visão do poeta e a percepção poética do mundo, querendo dizer apenas que se trata de algo que pode não ser único, mas com certeza é extremamente raro, o dom de pensar poeticamente.

Magma Qual a experiência mais marcante nesses dois anos que o professor Antonio Candido permaneceu na Faculdade de Assis?

Teresa Vara A experiência que me marcou mais profundamente foi no segundo ano da faculdade quando, então, podíamos escolher, além do currículo básico, uma “matéria completiva” para início de especialização. Para meu espanto e perplexidade eu fui a única aluna que escolheu Literatura Brasileira, ministrada pelo professor Antonio Candido. Intuição? Sexto sentido? Não sei dizer ao certo, talvez um raro

momento de iluminação ou curto circuito, desses momentos em que você faz a escolha sem entender os motivos ou mesmo sem precisar entendê-los; com isso passei a ter “aulas particulares” de Literatura Brasileira, durante um ano, como matéria completiva do currículo básico.

Ele chegava de São Paulo às 9.30 e às 10 já estava subindo as escadarias da faculdade, passava pelo Departamento de Vernáculos, vestia o avental branco e em seguida se dirigia para a sala de aula que ficava no fundo do corredor para iniciarmos a análise de *Memórias de um Sargento de Milícias*. Ele me passava tarefas semanais de análise de texto, escolhia um capítulo chave ou um episódio do romance para o estudo da estrutura e eu ficava ali, horas debruçada sobre o texto, tentando captar a trama, o tecido, a combinação dos fios narrativos, os cortes e a costura até chegar bem próximo de entender o princípio estrutural que explicava o romance como um todo.

– D. Teresa, se a senhora descobrir quem faz a amarração do romance, na próxima aula vai receber um prêmio. Eu desconfiava, podia ser o major Vidigal, mas nem por sombra de dúvida eu era capaz de esboçar uma só palavra. Depois ele me mostrava um desenho complexo das correlações que Manuel Antônio de Almeida ia tecendo entre os personagens, “fazendo um se tocar no outro, de modo a garantir a fluidez do romance”.

Magma Havia, àquela época, algum trabalho paralelo de formação dos alunos?

Teresa Vara

Nesse curso paralelo, eu me preparava para os seminários do curso básico, no segundo ano. A idéia do Seminário representava para a época um grande avanço nos estudos literários, pois implicava uma mudança radical na relação do professor com os alunos, dos alunos com o texto literário, pois exigia do professor e do aluno maior participação no trabalho inicial da pesquisa realizada nas sessões de estudo, além da organização posterior do material levantado pelos alunos, o que nos permitia seguir passo a passo as etapas da análise. Cada aluno preparava individualmente o seu tema (éramos quinze alunos em sala de aula!), que depois era apresentado e discutido em seminário; com isso íamos aprendendo a perceber os diversos níveis do romance, começando por aqueles mais próximos da nossa experiência pessoal como o estudo dos personagens, do ambiente, dos costumes e da época; depois passávamos para o estudo das cenas, dos elementos de composição dos episódios, para em seguida analisarmos os elementos mais complexos e determinantes da estrutura do romance, como o estudo do tempo e do espaço, do foco narrativo e dos princípios estruturais que fundamentam o romance como um todo.

Evidentemente a amarração de todos esses elementos ficava por conta do mestre que ia reconstituindo cada parte, permitindo acompanhar o momento da análise e da interpretação, o movimento das partes para o todo, do particular para o geral, do texto para o contexto histórico e social, todos eles fundados no critério do gosto e da impressão pessoal que armavam os grandes vãos da imaginação criadora. O que ficava era uma experiência de sensibilidade e percepção que fomos ampliando em outras leituras e outras áreas do saber, aprendendo com ele a focalizar a Literatura do ângulo do vivido que alterava o modo de encarar a vida, “suprimindo o hiato entre conhecer e viver.”

Ele tinha a paixão do concreto, como Paulo Emílio; longe de discussões teóricas e abstratas, o seu trabalho mais apaixonante era a análise concreta dos textos literários, na qual se mesclavam a sensibilidade e a intuição, o rigor da análise e a liberdade de interpretação.

A grandeza do Mestre foi a sua extraordinária capacidade de compreender as limitações do entendimento humano, limitações que podiam ser transcendidas pelo conhecimento, pela abertura ao mundo e pelo verdadeiro amor à humanidade. Esse o maior legado que nos deixou, tanto no espaço restrito de suas aulas como no nosso convívio posterior, já em São Paulo no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

Magma Como foi a transição para a Universidade de São Paulo?

Teresa Vara Vim para São Paulo nos anos sombrios da Universidade, com alguns professores exilados e outros ameaçados de prisão, agora já nos barracões da Cidade Universitária, onde as pessoas falavam baixo e as notícias chegavam pelos corredores e nos apertavam nas salas, nas esquinas, nos encontros, a Literatura era a única válvula de escape, as salas de aula em geral lotadas, 150 alunos para quem, como eu, estava acostumada a trabalhar com 20 alunos, no máximo 30, em Assis; foi uma fase difícil desde 68, quando os alunos passaram a questionar tudo, os cursos, os métodos, os programas, a orientação pedagógica, a falta de professores e de verbas. Na Faculdade de Assis eu havia passado por situação semelhante, ainda como professora de Literatura Brasileira, onde os alunos reproduziam o modelo desencadeado na França em maio de 68 e posteriormente nas universidades brasileiras. Naquela época tivemos que passar por duras provas, pois os alunos questionavam tudo até mesmo aquilo que julgávamos o mais avançado nos estudos literários e que nos vinha do convívio de dois anos com o Mestre, marcados pelo entusiasmo e rigor no trabalho intelectual, pela sua inteligência esclarecedora e seu modo particular de se relacionar com os colegas, alunos e funcionários.

Magma Como era constituída a disciplina de Teoria Literária, naquela época?

Teresa Vara Comecei a trabalhar em Teoria Literária em agosto de 1969, com os poucos professores que compunham a disciplina: Walnice, Davi, João Alexandre e o professor Antonio Candido. Naquela época a disciplina fazia parte do Departamento de Linguística e Línguas Orientais e aí permaneceu até a criação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada; lembro-me de uma primeira reunião em casa da Walnice para me inteirar dos cursos de graduação, dos programas e da situação geral dos alunos do primeiro ano, que era a carga mais pesada. As notícias eram alarmantes, 150 alunos e até 200 em sala de aula para cada professor, sem falar nos cursos noturnos onde repetíamos os mesmos cursos da manhã; a única perspectiva eram as aulas expositivas, no auditório e as primeiras tentativas de realização dos seminários.

Na graduação tínhamos sempre dois cursos, Introdução aos Estudos Literários, pensado para os alunos do primeiro ano e o curso de Teoria Literária, proposto em princípio para os alunos do quarto ano que já haviam passado pelos cursos

de Literatura brasileira e estrangeira; nos primeiros anos integrei o grupo de professores que davam aula no curso de Introdução aos Estudos Literários, que, apesar de não ser matéria obrigatória, lotava as salas de aula; mantínhamos os horários de plantão para atendimento dos alunos, orientação da bibliografia, seminários e trabalhos de aproveitamento. Nos plantões procurávamos superar as dificuldades das aulas expositivas, orientando a leitura dos alunos em pequenos grupos em que podiam expor suas dúvidas e dificuldades com os textos.

Comecei de cara com as aulas expositivas e seminários sem ver nenhuma brecha, nenhuma saída possível para tentarmos um trabalho prático mais detido de análise e interpretação dos textos literários, como eu realizava em Assis em Literatura Brasileira; só mais tarde com a vinda de novos professores (Lígia Chiappini Morais Leite, Lucila Bernardet e João Luiz Lafeté) pudemos desenvolver um trabalho com classes menores e distribuir as aulas de modo que possibilitasse um contato mais direto dos alunos com o texto literário. As quartas-feiras eram reservadas para os trabalhos práticos de análise de texto; os alunos recebiam uma bibliografia específica para a análise do poema e da narrativa em função dos vários níveis a serem trabalhados no texto. Dessa forma era possível acompanhar mais de perto a leitura de cada grupo a partir dos elementos levantados pelos alunos e orientar a leitura em função dessa experiência direta com os textos literários. Era um trabalho lento, demorado, mas os alunos podiam perceber, na leitura, o trabalho da sensibilidade e da percepção, a fase do comentário e da análise propriamente dita, o movimento das partes e do todo que fundamentavam o trabalho da interpretação; era, na verdade, o trabalho mais estimulante com os alunos, pois eles podiam sentir na própria pele as possibilidades de leitura de um poema ou de um conto e perceber como, às vezes, uma imagem, uma notação de estilo ou uma construção sintática abriam as portas para a análise e a interpretação.

As quintas-feiras eram dedicadas às aulas expositivas quando, então, o professor expunha a matéria do curso tendo como fundamento a análise concreta dos textos literários; com isso os alunos podiam vivenciar experiências distintas podendo acompanhar a trajetória do professor na leitura dos textos literários e a sua própria trajetória realizada nas aulas de quarta-feira. Além dos seminários e trabalhos de aproveitamento, os alunos apresentavam durante o semestre duas resenhas de textos teóricos ou de análise que complementavam o trabalho em sala de aula.

Passei vários anos trabalhando no curso de Introdução aos Estudos Literários, junto com a Lígia e a Lucila, muito inseguras no começo da carreira, desconfiadas em relação aos métodos e programas, questionando sempre o próprio trabalho, as aulas expositivas, em que os alunos tinham pequena margem de participação, a relação dos alunos com o texto literário, a relação professor e aluno, a avaliação dos trabalhos, a auto-avaliação, o uso excessivo da teoria em detrimento do trabalho prático da leitura e análise dos textos literários. Essa insegurança inicial em relação ao próprio trabalho nos manteve juntas durante muito tempo com discussões freqüentes sobre o ensino da Literatura que depois acabou agregando colegas de outras áreas do curso de Letras e do secundário, abrindo brecha para a criação da Associação de Professores de Língua e Literatura em 1978.

Magma Você poderia falar um pouco sobre o curso de Teoria Literária, que naquela época era destinado aos alunos de quarto ano?

Teresa Vara A década de 70 foi muito agitada e muito produtiva também; terminei a tese de doutorado em 73, que foi publicada pela Livraria Duas Cidades (*A Mascarada Sublime*; estudo de *Quincas Borba*); dei um primeiro curso de Teoria Literária destinado aos alunos de quarto ano em 74 e o primeiro curso de pós-graduação em 76. Três anos depois da defesa de tese fui credenciada para orientar alunos em nível de mestrado e dar curso de pós-graduação. Com isso pude receber os primeiros orientandos que realizaram os melhores trabalhos de mestrado, dois deles sobre o romance de Alencar.

Era tudo muito rápido: você passava de um curso para outro e a sensação era de que nunca estávamos suficientemente preparados para dar os cursos. A grande vantagem era a possibilidade de aprofundar um assunto que você conhecia apenas superficialmente e passar dois anos ampliando as leituras. Foi o que aconteceu nesse curso, tive a oportunidade de aprofundar várias leituras sobre a Estilística que me abriram perspectivas inovadoras no campo da crítica literária. Estou falando de Leo Spitzer e Erich Auerbach, por cuja leitura é impossível você não se apaixonar e se entregar inteiramente a essa paixão.

O curso teve a duração de um ano, e como o tema geral do curso era destinado às correntes críticas, o primeiro semestre foi dedicado a Leo Spitzer e o segundo a Erich Auerbach; o fundamento do curso era a leitura dos textos críticos de Spitzer e alguns capítulos da obra fundamental "Mimesis", de Auerbach, realizada em seminários a partir dos quais fomos elaborando nosso conhecimento das teorias críticas explicitadas nos textos. No caso de Spitzer, partimos de alguns ensaios críticos fundamentais como a Introdução de Starobinski aos *Études de Style* de Spitzer e um estudo mais geral de Georges Poulet sobre os caminhos atuais da crítica, que nos davam a dimensão da obra, do método e dos conceitos básicos, como o conceito de "desvio" que o crítico formulou em vários de seus ensaios. Um dos primeiros trabalhos de Spitzer lidos no curso foi "Linguística e História Literária", que é uma longa trajetória em busca de definição do próprio método de análise e interpretação da obra literária; lembro-me de um longo trabalho sobre a invenção verbal em Rabelais e sobre o valor do neologismo, no qual pudemos perceber como Spitzer aborda um problema tradicional da Linguística (o processo de formação das palavras), através de um caso particular e dos vocábulos novos que ele cria, interferindo no processo de criação da língua. Assim se opera a passagem da Linguística para o conhecimento Literário, a Língua é encarada no próprio processo de criação que a transforma em Literatura e a Literatura é abordada a partir de seu material verbal textual; pois segundo Spitzer a função formadora e criadora da linguagem se instala propriamente no seu criador e na obra que ele cria.

Entre os vários textos que lemos no curso, o que mais me impressionou foi a sua análise de *L'emploi du Temps* de Michel Butor, seu último ensaio, publicado em 1960. Segundo depoimento de Georges Poulet, Spitzer estava realmente fascinado por ter testado a sua experiência crítica com os autores mais jovens e sutis de sua época. Às vésperas de sua morte, Poulet foi visitá-lo na Itália onde repousava das fadigas de um congresso; quando Spitzer o recebeu em seu quarto, ele o viu recoberto de papel por todo lado dando a impressão indescritível de uma desordem fascinante. Quem nunca teve em mãos um manuscrito de Spitzer,

segundo Poulet, não pode imaginar a complicada escritura intensamente viva, cheia de flechas indicativas, notas que se superpõem umas às outras, páginas mal coladas que parecem desaparecer do conjunto.

E, no entanto, esse é um dos mais vigorosos ensaios de Spitzer, em que ele revela a limpidez de seu espírito, a fina sensibilidade de artista, a arguta percepção dos problemas mais complexos do romance, desde os detalhes mais sutis ligados à construção da linguagem até os problemas mais complexos relacionados à técnica de composição, num vai e vem constante entre as partes e o todo, o particular e o geral, o texto literário e o contexto histórico e social. O que me ficou foi a imagem do vitral exposta na antiga catedral representando a morte fratricida de Caim, que atua como prefiguração dos acontecimentos que se desenrolam no romance; considerada por Spitzer como matriz imagética do romance que lhe permite entender a natureza fluida dos lugares e a matéria movediça da narrativa.

Auerbach, muito inspirado pelo método de Spitzer, mas também pelas teorias alemãs da História da Cultura, conforme ele mesmo confessa na Introdução ao seu livro *Lenguaje Literario y Publico*, é um caso extremo em relação ao qual não se pode mais falar em Estilística. Em seus ensaios podemos perceber a importância que assume a representatividade do texto bem escolhido em relação à obra, a preocupação com os níveis de estilo e o recurso frequente aos aspectos lingüísticos de um ângulo filológico. Fora daí o que se observa, segundo Antonio Candido, é uma nova posição metodológica na medida em que utiliza os traços de composição, inclusive psicológicos e sociológicos como se fossem traços estilísticos; é que todos, no conjunto, integram e caracterizam o nível estilístico. De acordo com o crítico, Auerbach leva às últimas conseqüências o método de Spitzer até chegar a uma metodologia pessoal que realiza a desejada fusão entre o ponto de vista estético e o ponto de vista histórico, entre o enfoque lingüístico e o sociológico.

Magma Como funcionavam os cursos de pós-graduação em Teoria Literária?

Teresa Vara Quando me inscrevi para doutoramento, em 1964, não havia ainda os cursos de pós-graduação como hoje; você escolhia o orientador, o tema da pesquisa e passava a frequentar os seminários organizados pelo orientador, como foram os seminários de pós-graduação organizados pelo professor Antonio Candido para o primeiro grupo de orientandos em 1967; cada um de nós apresentava parte da pesquisa que vinha desenvolvendo e esta era discutida em seminário; eu vinha de Assis com as primeiras leituras de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cujo interesse inicial era analisar as variações do ângulo do narrador no romance, que davam muito pano pra manga. O máximo que eu conseguia era anotar as variações do foco, uma espécie de radiografia do romance, que anunciava já as técnicas do romance moderno. Ali naquela pequena sala da Maria Antônia vi surgirem os primeiros e mais importantes trabalhos que iriam definir, mais tarde, as diversas linhas de pesquisa em Teoria Literária e Literatura Comparada, todos eles voltados para as relações entre forma literária e realidade social: o trabalho de Roberto Schwarz sobre o romance machadiano, a tese de Walnice Nogueira Galvão sobre Guimarães Rosa, a pesquisa de João Alexandre Barbosa sobre José Veríssimo, o trabalho de Onédia Pereira de Queiroz sobre as repercussões

de Byron no Brasil, e as primeiras leituras de Mário de Andrade, realizadas por Telê Ancona, Nites Terezinha Feres e Maria Helena Grembeki.

Em 1969, quando vim para São Paulo já funcionava o regime antigo de pós-graduação; o curso compreendia três disciplinas anuais obrigatórias e mais uma também anual optativa. Eram consideradas matérias obrigatórias Teoria Literária e Literatura Comparada A e Teoria Literária e Literatura Comparada B, ambas ministradas pelo professor Antonio Candido e Teoria e História do Cinema, ministrada por Paulo Emílio Salles Gomes. A optativa podia ser escolhida entre Sociologia da Arte dada pelo professor Ruy Coelho e Estética ministrada pela professora Gilda de Mello e Souza. Quando passou para o novo regime em 71, o curso se ampliou com os novos orientadores que passaram a atuar na área. Nos primeiros anos Walnice Nogueira Galvão, Davi Arriguicci Júnior e João Alexandre Barbosa.

No meu caso só comeci a dar curso de pós-graduação em 76; o professor Antonio Candido nos aconselhava aproveitarmos a pesquisa apresentada para doutoramento, para darmos o primeiro curso de pós-graduação; eu hesitei em seguir o conselho do Mestre, porque, na verdade, estava precisando repensar o próprio trabalho e o volume de leituras que havia feito para a tese de doutorado; nos últimos anos da tese fomos assaltados pelo estruturalismo e formalismo russo que fomos obrigados a ler e introduzir nos programas do curso para darmos conta de ler e digerir todas as teorias; o que aconteceu é que acabamos influenciados por grande parte do estruturalismo francês que contaminou nossas teses apesar de vacinados pela orientação sólida de Antonio Candido. A tese de doutorado é um exemplo disso e foi muito bem apontado por um dos participantes da banca (o professor Vítor Ramos), que salientou o bom aproveitamento das teorias sem cair no risco de aplicação pura e simples dos modelos estruturalistas.

Magma Qual foi a idéia inicial da tese?

Teresa Vara Como salientei em outro ponto, eu tinha uma sólida experiência de análise do romance dos cursos orientados pelo professor Antonio Candido na Faculdade de Letras de Assis; lembro-me de que no segundo ano do curso, além da matéria completa, trabalhamos com três romances fundamentais do século XIX, no curso básico: *Iracema*, *Senhora* e *Memórias de um Sargento de Milícias*. Com isso pude enfrentar as primeiras leituras do romance machadiano e definir o *corpus* da pesquisa que se limitava a três romances de Machado: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*. Publiquei um primeiro estudo na Revista de Letras de Assis (*Dom Casmurro* e a Ópera, vol. 6, 1965), no qual procurei explicitar o tema da pesquisa. Naquela época eu estava interessada em estudar o enredo latente, no romance, que me despertou para as relações entre o romance e a ópera, como tema ostensivo da narrativa. Inspirada pelas indicações de Barreto Filho em seu livro *Introdução a Machado de Assis*, procurei focalizar o trabalho dos bastidores onde eu podia identificar o enredo latente, responsável pela estrutura ambivalente do romance. O que pude observar é que, embora o romance apresente uma estrutura teatral ostensiva dividida em duetos e tercetos, o que importa é o estudo do enredo latente que se desenvolve como um motivo em surdina e raramente vem à tona; no entanto, no

momento em que emerge no enredo ostensivo, passa a identificar-se com o drama de Capitu e Escobar e nesse aspecto muito próximo do tema wagneriano de Tristão e Izolda de Wagner.

Magma Como nasceu a idéia das relações entre o romance e a música?

Teresa Vara No próprio romance há uma passagem em que o velho tenor Marcolini explicita a relação entre a vida e a ópera, apontando para o caráter dramático e teatral das relações humanas. "A vida é uma ópera e uma grande ópera". É a partir do momento em que o narrador identifica sua vida com a teoria do velho tenor, ele nos dá a primeira senha para penetrarmos no universo das máscaras e da representação, em Machado. "Cantei um duo terníssimo, depois um trio, depois um quatuor."

Esse tema das relações entre Literatura e Música poderia ter dado um bonito trabalho sobre Machado; havia o ensaio de Antonio Candido sobre *Memorial de Aires* (Música e Música), publicado n' *O Observador Literário*, que ficou durante muito tempo trabalhando a minha sensibilidade e emoção; mas acabei reduzindo a tese ao estudo analítico de *Quincas Borba*, que me parecia o romance mais bem acabado de Machado. Minha intenção era analisar a matriz estrutural da narrativa, implícita no romance, que me permitia focalizar as grandes tensões do romance como um todo; a partir de uma forma reduzida do romance era possível perceber desde os problemas mais gerais de espelhamento entre o romance e seu duplo, até os desdobramentos psicológicos ostensivos a nível da história envolvendo os problemas de divisão do ser e da personalidade; da mesma forma era possível observar os mesmos desdobramentos e projeções a nível do narrador, que ampliava a visão do mundo tornando problemática a própria realidade refletida. Com isso pude observar que o romance, ao mesmo tempo que propõe um modelo como sistema de relações implícito no objeto, questiona o próprio modelo criado na medida em que contém a sua própria negação, configurando-se como estrutura crítica que se volta sobre si mesma para falar de si mesma.

Magma Nesse caso, seria possível pensar que o problema fundamental de *Quincas Borba* seja um problema formal?

Teresa Vara Em princípio sim. A partir do momento em que a matéria do romance passa a ser uma reflexão intrínseca sobre o problema da forma, isto é, sobre a inadequação entre o representado e o modo de representação da realidade, é possível verificar como evolui, em Machado, essa consciência do romance enquanto gênero e como essa consciência, vinculada aos fundamentos sociais das formas artísticas se reflete na estrutura dividida do romance.

Embora essa questão tenha sido apenas esboçada na tese, ela foi, no entanto, semente fecunda que deu origem ao primeiro projeto de curso na pós-graduação. O ponto de partida foi o ensaio de Antonio Candido sobre a justificativa da ficção no começo do século XVII ("A timidez do romance"), publicado na Revista Alfa do Departamento de Letras de Marília, que foi muito importante para se pensar o caso brasileiro, isto é, como se manifesta esse estágio de timidez envergonhada, de que fala Antonio Candido, no momento em que o romance se

define como gênero e como esse sentimento de inferioridade que chega a um nível mórbido de autopunição se revela na estrutura dividida do romance. No caso das origens do romance brasileiro, a situação se complicava ainda mais, pois se tratava de uma dupla justificativa, não só em relação aos gêneros mais nobres, como a epopéia, por exemplo, que continuou durante muito tempo competindo com o romance, mas também em relação às formas importadas, boas e más, que se difundiam, no Brasil, antes do romance se impor como gênero. No caso brasileiro tratava-se de afirmação da própria identidade, pois desde as origens o romance, como todas as formas de manifestação da cultura, estava destinado a se definir sob o estigma das relações de dependência, dilacerado entre as formas consagradas pela opinião erudita e as necessidades locais.

Para entender esse processo era preciso recuar no tempo, a partir do estudo dos primeiros romancistas como Teixeira e Souza, por exemplo. Esse sentimento de inferioridade levava o romancista brasileiro a assumir uma posição dilacerada, ora defendendo-se, ora justificando-se, a ponto dessa insegurança se refletir na estrutura dilacerada do romance. Embora se trate de um romance de segunda categoria, era possível observar como essa cicatriz de origem se manifesta no romance brasileiro, revelando momentos de tensão e crise, até atingir em Machado o máximo de requinte e elaboração, na medida em que a autocrítica do romance passa a ser o seu alimento e seu próprio veneno. O caminho aberto por essas leituras foi muito estimulante e a proposta do curso foi o levantamento e estudo dos textos críticos, prefácios, entrevistas e depoimentos dos romancistas dispersos em jornais e revistas para tentarmos esboçar uma teoria do romance brasileiro expressa pelos próprios romancistas. Esse trabalho inicial, publicado posteriormente na Revista Almanaque número 8 ("A cicatriz de origem"), procurava focalizar dois momentos decisivos: o período de formação de uma teoria do romance no Brasil e o momento em que a crítica do romance passa a ser, com Alencar e Machado, matéria do próprio romance.

Magma Como foi a experiência da Universidade Utopica realizada nos idos de 1978?

Teresa Vara Que eu me lembre, a única experiência mais abrangente que buscou, na prática, revolucionar os moldes do ensino no curso de Letras, foi a experiência da Universidade Utopica que reuniu professores e alunos no refluxo da greve do ABC, em 1978; foi um momento significativo para toda a Universidade, marcado pela greve geral de professores, alunos e funcionários e por transformações profundas desencadeadas pela greve do ABC.

O grupo se reuniu durante as férias de julho para discutir a retomada dos cursos, a continuidade do movimento e as estratégias políticas que assegurassem uma atuação permanente em relação a programas, cursos e currículos. A greve havia transformado as relações de poder na Universidade, o problema que se colocava era o de preservar a prática democrática que se instaurou em todos os setores; a partir desse momento era importante discutir uma prática didática mais sintonizada com esse momento de maior consciência e participação dos alunos, professores e funcionários no processo político de redemocratização da Universidade.

Durante duas semanas vivemos uma experiência inédita que foi uma tentativa de adequar o calendário escolar, os currículos e programas às novas necessidades

criadas pela greve, desenvolvendo, na prática, mudanças que julgávamos necessárias. Criamos a primeira oficina de leitura e produção de textos, reunindo professores e alunos interessados em desenvolver a criação artística. As propostas apresentadas pelos alunos apontavam para novos interesses como a psicanálise, a interpretação dos sonhos, a astrologia, a droga, o cinema, o teatro, a música, a dança e outros temas mais atuais, naquela época. O trabalho na oficina de produção criou condições para se pensar mais concretamente na possibilidade de incluir essa experiência nos programas e currículo dos cursos. A programação das atividades e o desempenho dos alunos antecipavam uma nova realidade para o curso de Letras, abria um espaço novo capaz de subverter as relações instituídas, estereotipadas ensaiando um passo incerto entre o instituído e o inventado, entre o velho e o novo. O trabalho provisório do grupo lançava as bases de um novo tempo, um tempo de experiências fecundas entre professores e alunos que permitiram acelerar as mudanças no campo do ensino e da pesquisa.

Magma Como foi a passagem das oficinas de produção para o curso de Introdução aos Estudos Literários?

Teresa Vara Foi a partir dessa primeira experiência entre professores e alunos no curso de Letras e posteriormente na França, com terapeutas, professores, artistas plásticos, escritores, grupos de teatro e dança, que pude desenvolver de modo mais sistemático as oficinas de produção em São Paulo, que começaram a funcionar no primeiro semestre de 1982, junto ao curso de Introdução aos Estudos Literários, como estágio optativo aos alunos do primeiro ano. O curso foi montado como forma de responder, na prática, a uma série de questões que o curso de Introdução me colocava, na medida em que ele se limitava a desenvolver a consciência crítica do leitor no processo da leitura: como articular, na prática, a aprendizagem da leitura e a experiência de criação? Como ampliar o campo da leitura e o saber sobre essa prática? Como desenvolver outras formas de linguagem e expressão?

Na verdade, eram questões muito amplas, por isso começamos improvisando os próprios recursos, os recursos da sala vazia e o livre curso da imaginação criadora; redescobríamos o vazio, o silêncio, a falta, sondávamos o mistério da criação e da poesia, o poder humano de olhar, sentir, perceber o mundo, deixávamos de lado nossa posição de espectadores do mundo e optávamos pela intervenção ativa e criadora como amadores, artesãos, obreiros...

Magma Nesse contexto, qual foi o papel da Associação de Professores de Língua e Literatura?

Teresa Vara A Associação, criada desde 1978, teve um desempenho extraordinário como fórum de debates, na medida em que canalizou os problemas vivenciados pelos professores de primeiro e segundo graus, associados aos colegas da Universidade que reivindicavam mudanças radicais no ensino de Língua e Literatura; a partir dos primeiros debates, abriu-se um espaço amplo para o relato de experiências inovadoras realizadas no campo da criação e produção de textos, que em geral ficavam circunscritos aos problemas de redação.

A Associação teve um papel importante na divulgação dos trabalhos apresentados nos encontros anuais e posteriormente levados para as reuniões da SBPC, em Fortaleza, Salvador, Belém do Pará, Recife, Rio de Janeiro; esses debates se expandiram, depois com a criação do primeiro número da Revista Linha d'Água, em que se divulgavam os resultados das pesquisas realizadas sobre o ensino de Língua e Literatura.

Isso acontecia por volta de 1978-80, com a retomada de questões colocadas por professores e alunos no Brasil e na França, estimulados agora pelas reivindicações sociais mais profundas que vinham com as greves do ABC e posteriormente com a criação do Partido dos Trabalhadores, em 1980.

Magma Essa tentativa de abrir espaço para a criação em sala de aula teve alguma influência na sua produção pessoal?

Teresa Vara Sim, teve uma atuação decisiva na minha produção pessoal, pois me levou a repensar o próprio espaço da leitura nos estudos literários, focalizando-a de um modo mais amplo, não só como forma de desenvolver a consciência crítica do leitor, mas também como fonte de criação e de poesia, como forma de desencadear o imaginário e o inconsciente.

O próximo livro que vai sair pela Livraria Duas Cidades (*Porta-Retrato*) é um exemplo disso; o próprio título já revela uma mudança de propósitos, em que é visível a preocupação com o ensaio, entendido no seu sentido original de quem ensaia uma nova forma que possibilite o trânsito da crítica para a criação através da memória. Daí a predominância de vários registros, sem nenhuma ligação aparente (depoimentos, entrevistas, recortes do vivido, narrativas de viagem, esboços de leitura), mas todos eles marcados pela preocupação fundamental de entrar em sintonia comigo mesma, encontrar o tom da voz, o lugar "onde", a partir do qual eu possa transitar livremente de um lugar para outro, de um tempo para outro tempo, rompendo os limites que separam sujeito e objeto, a crítica e a criação. A dificuldade maior do crítico talvez seja essa, a de incorporar no ensaio a fenda aberta no discurso da crítica, o buraco do sonho, o vazio, o oco, para onde convergem o olhar e a escuta. O livro é a tentativa de explicitar a trajetória oculta, antecipada, feita de cortes e costura. A grande aventura, a aventura da liberdade perigosa.

Magma Como foi a transição da crítica para a criação?

Teresa Vara Na década de 80 fui para Paris com bolsa de pós-doutorado para aprofundar a pesquisa iniciada no curso de pós-graduação sobre as origens da crítica do romance. A pesquisa se limitava ao grupo dos primeiros românticos reunidos em torno da Minerva Brasileira e do Instituto Histórico e Geográfico, por ocasião do lançamento da Revista em 1836; paralelamente à pesquisa desenvolvida na Biblioteca Nacional, realizei, também, vários estágios organizados por Augusto Boal, onde se reunia o pessoal do teatro, de dança, professores do secundário e terapeutas interessados na prática da criação artística. Ali desenvolvíamos várias técnicas de expressão corporal que nos davam o fundamento para outras práticas mais complexas, como o teatro invisível, por exemplo, que realizávamos

nas ruas de Paris, no metrô, na Galeria Lafayette, sob a forma de pequenas intervenções previamente preparadas cujo interesse era provocar a participação do público. Nessa ocasião entrei em contato com outros centros de estudo, como o centro d'Études de la Metaphore, da Faculdade de Letras de Nice, onde se debatiam, pela primeira vez, formas alternativas de cooperação entre escritores, artistas plásticos e professores universitários. Além disso, havia também as publicações mais recentes do Atelier d'écriture da Universidade de Grenoble, cujo interesse era manter um debate vivo e atualizado sobre as práticas ali desenvolvidas (dança, música, pintura, escritura) e questões mais atuais como a leitura e produção de textos.

Com isso fui canalizando meu interesse para a criação e produção de textos, pensando no trabalho já iniciado em São Paulo; se podíamos criar nossos próprios textos e personagens nos laboratórios de teatro, por que não pensar nessa possibilidade nos cursos de Introdução aos Estudos Literários? Evidentemente não fíamos inventar fórmulas para escrever poesia e romance, mas podíamos pensar em criar condições para que o trabalho de criação aflorasse em sala de aula. A década de 80 foi muito propícia para esse tipo de trabalho, principalmente na França, onde se difundiam muitas experiências no campo das terapias corporais e psico-corporais, mas só pude desenvolver um trabalho mais sistemático quando voltei para São Paulo em 1981. Foi esse trabalho que me deu suporte para introduzir as Oficinas de Produção de Textos no curso de Introdução aos Estudos Literários.

Magma Nesse contexto, como entra seu interesse pela escritura feminina?

Teresa Vara Meu interesse pela escritura feminina vem dos debates acirrados do MLF, em Paris, sobre a condição feminina; naquela época eu frequentava a Librairie des Femmes, que ficava na rue de Saint-Père, onde comprava o *Quotidien des Femmes*, as revistas e publicações mais recentes sobre o movimento das mulheres na Europa e América Latina. Ali entrei em contato com grupos de mulheres que mantinham reuniões permanentes para discutirmos problemas de nossa vida pessoal, de nossa prática cotidiana, de nossas diferenças que se completavam, depois, nos debates mais amplos na rue Vaugirard sobre bibliografia específica, além de projeções de filmes que nos permitiam ver com maiores detalhes os problemas que nos atingiam. Em 75 o movimento das mulheres fervilhava nas ruas de Paris, na década de 80 o que se via era a vasta produção feminina nas áreas de Teoria Literária, Psicanálise, Antropologia, Ciências Sociais e Filosofia. Nessa fase, a reconstrução de uma tradição literária feita por mulheres, a construção da subjetividade e da escritura feminina eram a preocupação fundamental de grande parte das escritoras que viviam o difícil problema de construir um discurso próprio que as distinguisse do modelo masculino dominante nas universidades.

No meu caso específico sinto necessidade de historiar um pouco; foi a partir da leitura de Virgínia Woolf, Clarice Lispector, Adélia Prado, Karen Blixen que experimentei os limites da crítica e da teoria, pois já não davam conta de responder às questões que se colocavam no âmbito da leitura, como indagação e perplexidade, como demanda do lugar para esse sujeito "atípico", inclassificado, que se identificava com o sujeito amoroso. De que lugar falam as mulheres no discurso

da crítica, quem ocupa o seu lugar, os seus momentos de espanto e perplexidade? Essas questões deslocavam o referencial teórico para setores mais específicos como a psicanálise e o movimento das mulheres, preocupadas desde 68 em redefinir o seu lugar nas relações pessoais, na produção artística e literária, e essa discussão acabaria evoluindo para uma compreensão maior sobre o lugar da mulher na produção crítica e literária; por outro lado, questões mais específicas como a feminilidade, a relação com o corpo e o inconsciente apontavam já para uma nova teoria do sujeito e do discurso.

A leitura da poesia de Adélia Prado me colocava diante de uma experiência recente e inteiramente nova para mim, que revertia a relação sujeito e objeto com sua parte de indisciplina e questionamento, revertia o próprio espaço da leitura, trazendo para primeiro plano um outro tipo de registro: sonhos, atos falhos, fragmentos do vivido, caprichos da rememoração, fazendo confluir o tempo da experiência vivida e o tempo da experiência lembrada, o imaginário e o inconsciente. Era como se tudo tivesse sido desconstruído, os estereótipos, os avisos na esquina, as solidariedades intelectuais, o estatuto do leitor e da leitura; como se eu tivesse que inventar tudo de novo, a minha relação com a vida, com a Literatura, comigo mesma, como se eu pudesse inaugurar um novo olhar sobre o mundo a partir dessa marginalidade desinstituída, sujeito da minha busca, dos meus riscos.

Isso significava repensar o espaço da leitura, que não era muito diferente do espaço criado pela situação analítica, na medida em que o sujeito passava a ser o objeto próprio da leitura; eu descobria um novo sujeito, um sujeito falante, deslocado, fora de lugar, fora de foco, um sujeito desconhecido do "eu", atuando numa outra cadeia de significação. A dificuldade era lidar com a singularidade desse novo sujeito "anacrônico", "à deriva", incorporar os deslocamentos de lugar e de figura, os deslizamentos no tempo e no espaço rompendo os limites da crítica e da criação; significava trazer para dentro do ensaio os bastidores da leitura, reconhecer o direito pelo avesso, trazer à tona esse intrincado de linhas e motivos que vão compondo a sua sombra, como "a terceira margem do rio". O problema que se colocava na leitura era incorporar esse espaço "entre", o texto poético e o lugar de sua perda, a perda do lugar, a perda das referências, a perda do contato comigo mesma, a fenda aberta no discurso da crítica, o retorno ao lugar onde as coisas começam, abrindo-se para a escuta de um silêncio que se transforma em palavra.

O livro é a tentativa de refazer essa trajetória de leitura; procurei reunir na segunda parte alguns ensaios já publicados, em que procuro resgatar a experiência do leitor no ato crítico da leitura, a relação com o imaginário e o inconsciente. Meu interesse é focalizar esse momento de crise em que o sujeito é capturado pela imagem, preso e libertado e a imagem passa a ser a sua tela projetiva a partir da qual ele constrói o fictício da identidade; o ensaio sobre *A Festa de Babette* é onde ficou mais claro esse momento de passagem da crítica para a criação.

PUBLICAÇÕES:

A Mascarada Sublime, Estudo de *Quincas Borba*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976.

"A Cicatriz de origem", publicado na Revista *Almanaque*, *Cadernos de Literatura e Ensaio*, 1978.

"As Mulheres de Tijucoapapo; a conspiração da palavra e do silêncio", em *Os Pobres na Literatura Brasileira*, editora Brasiliense, 1983.

"Cacos para um Vitral: explicação de poesia sem ninguém pedir", em *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, 1982, v.43, n. (3/4)

"Correspondências", em *Língua e Literatura*, vol. 17, 1989.

"Pano prá Manga, Esboço de Figurino", em *Literatura e Sociedade*, São Paulo, 1997.

Porta-Retrato. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2001.

O DIÁLOGO DAS VIRTUDES (UM ENSAIO SOBRE BRECHT. PEÇAS DOS ANOS 30.)

RICARDO MARTINS VALLE*

RESUMO: Nos anos 30, algumas peças de Brecht revelam, pela contradição, uma relativização das *virtudes* e dos *vícios*: o mercado, como a guerra, neutraliza pela raiz qualquer fronteira ética, separa forma e conteúdo, desumaniza. Entre a rigidez dos binômios morais e o seu esvaziamento de sentido, o humanismo político e estético de Brecht parece perseguir uma nova moral, histórica e dialética.

PALAVRAS-CHAVE: *Mutter Courage – Galileu* – teatro épico – ética – estética teatral.

A verdade pode ser silenciada de muitas maneiras e pode ser dita de muitas maneiras. Nós derivamos a nossa estética assim como a nossa ética, a partir das necessidades de nossa luta.

(Bertolt Brecht)¹

(1) Bertolt Brecht. "Amplitude e variedade do modo de escrever realista", *Estudos avançados*, trad. de Marcus Vinicius Mazzari, São Paulo, Edusp, n.34, 1998, pp. 267-276.

Exegese e execução – não deveríamos subestimar a unidade de sentido entre as duas acepções de *interpretação*. Patente na Música, em que não se cogita o problema dos "conteúdos" e das "formas", a unidade resolve-se com dificuldade em Literatura. A natureza francamente cerebrina da Teoria Literária tende a ignorar tacitamente a segunda acepção. No teatro, entretanto, e em especial no teatro de Brecht, nenhuma hipótese de leitura pode afastar-se da encenação. Sua hermenêutica revela-se na representação do distanciamento crítico entre ator e personagem; e sua representação exige uma hermenêutica que se traduza em gesto pelo ator.

* Formado em Letras (alemão-português), é mestrando do Departamento de Letras Clássicas Vernáculas-FFLCH/USP.

Há talvez mais de uma década, uma célebre montagem brasileira da *Vida de Galileu*, protagonizada por Paulo Autran, recaía num tipo de interpretação, por assim dizer, ingênua. Nada mais anti-brechtiano do que o tratamento dado à cena que segue ao último encontro entre Galileu, em prisão domiciliar, e Andrea Sartí, o discípulo decepcionado. A filha traz a comida ao pai, quase cego; Galileu e Sartí se separam sem darem-se as mãos; e, diante do prato, o Galileu de Paulo Autran pára ainda por um instante, com o olhar vago, para só então, lentamente, começar a comer. A encenação embota o momento de revelação da contradição. O *gesto* melancólico do ator neutraliza o *Gestus* fundamental da cena: todo o movimento das esferas não vale o seu conforto; a sabedoria e seus altos desígnios não pagam um bom fígado de ganso². A peça perde a lâmina, deixando de produzir no público seja o desconforto diante da atitude indesejada (comer apeteçadamente após sua própria derrocada moral), seja essa espécie de *pathos* intelectual, o prazer da dialética, que, em Brecht, constitui o que se entende por prazer estético. Na interpretação do tipo Galileu-grandehomem, o distanciamento crítico é neutralizado pela identificação entre personagem e público através da melancolia *desejável* para uma peça que tristemente precisa de heróis. O ar lúgubre do gesto final dá ao herói a coerência moral para que o espetáculo permaneça espetáculo, e o espectador, espectador. Paradoxalmente alienados um do outro pela identificação, espetáculo e espectador compreendem-se moralmente, e se perdoam.

Galileu francamente não se oferece ao sacrifício. O mesmo Brecht insiste em que *Leben des Galileu* (1938-39) não é uma tragédia³, muito menos Galileu seria um herói trágico. Tão afeito aos prazeres físicos, como temente às dores físicas, não é mártir, e recusa a sê-lo. A peça também não é positivista: o personagem não representaria o arcano incompreendido da era científica. O drama procura apresentar contradições, passando em revista preconceitos sobre o início desse novo tempo que Galileu, embora tíbio, quis consolidar e cuja perpetuação é representada pela fuga de Andrea Sartí, na cena final, levando consigo os *Discorsi*. Ao tematizar a origem do que chamamos ciência moderna, a peça desvenda, na base, sua pretensão apolítica, sua tendência ao nanismo da especialização, seu descompromisso social e humano e, por fim, como síntese de tudo isso, sua natureza de mercadoria. Brecht tem a atingir as matrizes muito sólidas do pensamento positivista, enraizado como senso comum. O sentido do tema, entretanto, só se revela no âmbito da construção e da execução da peça; muitos diriam, no plano da “forma”. De qualquer modo, a reflexão de Brecht não se aparta do problema das regras.

Es wird sich so für die Theater die Fragen erheben, ob sie “Leben des Galilei” als eine Tragödie oder als ein optimistisches Stück auführen sollen. Sollen sie sich, was den Grundton betrifft, an die “Begründung der neuen Zeit” durch Galilei in der ersten Szene oder an gewisse Partien der vierzehnten Szene halten? Nach den herrschenden Regeln des Stückebaus mu der Schlu eines Stückes schwerer gewogen werden. Aber das Stück ist nicht nach diesen Regeln gebaut. Das Stück zeigt den Anbruch einer neuen Zeit und versucht, einige Vorurteile über den Anbruch einer neuen Zeit zu revidieren.⁴

Em *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Mãe Coragem e seus filhos*, 1939), o problema se apresenta de modo semelhante, principalmente em virtude do

ca, ater-se à “saudação do novo tempo” pelo Galileu da primeira cena ou a certas partes das vinte quatro cenas? Para as regras dominantes da construção dramática, o desfecho de uma peça deve ter maior peso. Mas a peça não é construída segundo essas regras. A peça mostra o começo de um novo tempo e procura rever alguns preconceitos sobre o começo de um novo tempo.” (*Id. ibid.*)

⁽²⁾ “Ela anseia e teme a guerra. Ela quer tomar parte, mas apenas de maneira pacificamente comercial, não belicosamente. Quer sustentar sua família através da guerra e dentro da guerra. Quer servir às armas e salvar-se diante delas.” (*Idem*. S.130).

⁽³⁾ “Seu trabalho e sobretudo sua entrega ao mundo científico ameaçam os restos de seu conforto.”: “*Seine Arbeit und vor allem ihre Auslieferung an die wissenschaftliche Welt die Reste seines Komforts bedrohen*” (Bertolt Brecht. *Schriften zum Theater*, Frankfurt, Suhrkam, 1963, vol.4, p.268).

⁽⁴⁾ “*Leben des Galilei ist keine Tragödie.*” (*Idem*. p. 206.)

⁽⁵⁾ “Para as encenações surgirão questões sobre se devem representar *Leben des Galilei* como uma tragédia ou como uma peça otimista. Devem elas, quanto à tóni-

desfecho supostamente trágico. Conhecida como Mutter Courage, por ter atravessado o campo de batalha para salvar suas mercadorias, em tempo de estragar, Anna Fierling é uma comerciante que vive com seus três filhos durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). Puxando com eles uma velha carroça, ela segue indistintamente os regimentos católicos e protestantes, vendendo, a soldados e camponeses, comida, bebida, roupas, botas. Vivendo em meio e por meio da guerra, sua relação com o contexto é ambígua:

Sie erhofft und fürchtet den Krieg. Sie will sich beteiligen, aber nur friedlich geschäftlich, nicht kriegerisch. Sie will ihre Familie erhalten durch den Krieg und im Krieg. Sie will die Armee dienen und sich vor ihr retten.⁵

A guerra é um bom negócio, porque mantém altos os preços, aumenta a carestia e, portanto, também a demanda por mercadoria; a mesma guerra, porém, lhe tomará, um a um, os três filhos.

O desfecho, se visto de longe, tem cores trágicas. Mas, ainda que segundo as regras tradicionais de construção dramática, o desfecho deva ter maior relevo na definição do caráter da peça, Brecht lembra acima que *esse* teatro não se rege pelas mesmas regras. Sobretudo por pretender desvendar contradições, não poderia o desfecho, ou qualquer parte isolada, imprimir ao texto univocidade. As dissonâncias não se resolvem em acorde, as dissensões não se resolvem em acorde: é a técnica da revolução não apenas técnica, porque não dissocia conteúdo formal e conteúdo ideológico.

Em vista do plano geral e da protagonista *empreendedora* (palavra tão em moda em tempos de falência de projetos coletivos), a leitura ingênua – intimamente perversa, como toda ingenuidade deslocada – pode levar a sérios riscos a interpretação não apenas literária mas também, e sobretudo, cênica.

O filho mais velho, Eilif, torna-se soldado na primeira cena da peça. Embora a mãe se opusesse ao alistamento no começo da história, chega depois a se orgulhar do filho, ao vê-lo elogiado pelo general por pilhar camponeses durante a guerra. Em função disso, ela consegue vender seu pato ao cozinheiro do general. Mais tarde, o filho é preso e executado por novamente saquear camponeses, só que agora, por um curto período de paz, as regras haviam mudado. Courage não chega, porém, a tomar conhecimento de sua morte. O segundo filho, Schweizerkas, que havia se tornado intendente do regimento protestante, foi condenado pelos católicos por, durante o desbaratamento do acampamento, ter escondido o cofre, para que mais tarde fielmente pudesse entregá-lo a seu comandante. Contando inicialmente com o reencontro do cofre, sua mãe chega a empenhar a carroça para procurar corromper os católicos; mas, ao tentar regatear o preço do suborno, acaba perdendo o filho e ficando com a carroça. A filha muda, Katrin, é morta ao tentar alarmar uma cidade na iminência de ser destruída durante a noite. Resta Courage, que agora puxa a carroça sozinha, sem o peso das virtudes dos filhos.

A leitura mais ingênua – de uma perversidade sutil, é bom insistir – tenderia a dobrar-se em compaixão por Courage, remontando talvez à idéia grega do sofrimento em vida, enquanto desgraça maior que a morte – a ruína de Édipo, do Creonte de *Antígona* ou de Jasão, que perdem tudo e permanecem vivos para mais duramente pagarem por seus erros. Nem com todas as referências eruditas, essa não deixaria de ser uma má leitura.

Uma interpretação um pouco mais aguda identificaria, sem muito esforço, a culpa da mãe na morte dos filhos. Mesmo assim, há quem assuma uma postura, digamos, *compreensiva* em relação a ela. Tome-se como exemplo o episódio capital do regateio em torno do preço do peçoço do segundo filho: sem a carroça, a *pobre* Courage não teria meio de sustentar a si e à filha, era *inevitável*, sua reação foi... *natural*. Nesse caso, a agudeza da leitura *compreensiva* torna sua ingenuidade conscienciosamente perversa.

O próprio Brecht alinha a posição da mãe diante das virtudes/falhas dos três filhos:

*Beim erstern Sohn fürchtet sie seine Kühnheit, zählt auf seine Klugheit. Beim zweiten Sohn fürchtet sie seine Dummheit und zählt auf seine Ehrlichkeit. Bei der Tochter fürchtet sie ihr Mitleid und zählt auf ihre Stummheit.*⁶

Bravura, honestidade e compaixão: as virtudes, temíveis, convertem-se em defeitos para Courage. No primeiro e no terceiro casos, a inversão é evidente. E Schweizerkas, o segundo filho, não foge à regra: sua probidade é lucrativa (portanto, *virtuosa*) para a mãe, enquanto dá a ele as graças do comandante estabelecido. Como, porém, leva sua virtude às últimas conseqüências, a honestidade se converte em estupidez (*Dummheit*) a partir do momento em que é mudada a ordem estabelecida, com a vitória dos católicos sobre o regimento a que o filho pertencia e que a mãe comercialmente seguia. A condenação de Eilif está ligada a um processo semelhante: sua bravura converte-se em dolo, porque as regras do jogo mudaram com o breve período de paz. Essencialmente, nada mudou em ambos os casos. Objetivamente, a ordem social é que foi substituída e o que era virtude passou a ser crime.

A virtude é, portanto, relativa à conveniência; e o problema das virtudes, para Courage, é a constância do virtuoso, sua incapacidade de adaptação, o que faz delas não apenas inúteis mas perniciosas. Com muita evidência a “Canção de Salomão”, entoada por Courage e pelo cozinheiro enquanto esmolam, discorre sobre o despojamento necessário das virtudes: a sabedoria (*Weisheit*) de Salomão, a bravura (*Kühnheit*) de César, a honestidade (*Redlichkeit*) de Sócrates, o altruísmo (*Selbstlosigkeit*) de São Martim e a devoção (*Gottesfurcht*) dos cruzados foram perversas para seus possuidores.

No limite, a morte dos filhos é uma extensão necessária desse despojamento moral e humano de Courage, pois, a partir de então, as virtudes dos três não mais põem em risco o seu negócio. Resta a coragem (apenas virtualmente) na suposta vida de Eilif, na verdade morto, assim como (também apenas virtualmente) impressa em seu nome – *Mutter Courage*. Eis talvez porque importe para a construção da peça o detalhe de a mãe não tomar conhecimento da morte do filho mais velho. Somente a coragem (*Mut*) permanece, mas despojada de suas atribuições tradicionais de heroísmo sobre-humano e de seus estatutos de nobreza (de casta e de caráter): resta, enfim, o signo oco das virtudes sem sangue que adornam o mundo dos negócios. As essências fabricadas para si pelo mercado distinguiam *Mutter Courage* como heroína empreendedora: frieza, cálculo, bom senso e... *coragem*.

Simetricamente à relativização das virtudes está a relativização dos pecados, também em função das conveniências. Com força eloqüente, o tema

⁽⁶⁾ “Quanto ao primeiro filho ela teme por sua bravura e conta com sua esportividade. Quanto ao segundo filho ela teme por sua estupidez e conta com sua honestidade. Quanto à filha ela teme por sua compaixão e conta com sua mudez.” (*Idem*, p. 130.)

⁽⁷⁾ “Pois essa gente paga e quer/ que se mostre algo por seu dinheiro/ E se uma mulher encobre sua nudez como um peixe podre/ ela não pode contar com aplauso algum./ / Eu disse então à minha irmã:/ orgulho é algo apenas para gente rica./ Faça o que se exige de você e não/ o que você quer que se exija de você.”

⁽⁸⁾ “E encontramos um homem em Boston/ que pagava bem e, na verdade, por amor./ E eu tive problemas com Anna/ pois ela também amava, mas outro/ e ela o pagava/ também por amor.”

aparece no oratório profano *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* (*Os sete pecados mortais dos pequenos burgueses*, 1933). Anna, tendo saído da Louisiana, para ganhar dinheiro na cidade grande e mandá-lo para a família, percorre sete centros americanos, cumprindo, de maneira muito singular, os sete pecados capitais – preguiça (*Faulheit*), orgulho (*Stolz*), ódio (*Zorn*), gula (*Völlerei*), luxúria (*Unzucht*), avareza (*Habsucht*) e inveja (*Neid*). A família, de longe, elogia ou reprime os atos da filha, conforme o volume de dinheiro que rendem para a construção da casa, junto ao Mississipi. Ao longo das viagens, as falhas são objetivadas, e o personagem desdobra-se virtualmente em duas irmãs: Anna I, virtuosa infalível, e Anna II, a pecadora. A primeira, prática e prudente, é responsável pelo sucesso do empreendimento; a segunda, bela e louca, é responsável pelos pecados que retardam a conclusão dos seus objetivos. A primeira faz o relato, escreve a História; a segunda erra, cala e consente.

Assim como as virtudes em *Mutter Courage*, os pecados, em *Die sieben Todsünden*, são relativos à conveniência e ao lucro exigido da filha. Na canção sobre o orgulho, Anna II, já às raías da prostituição, recusa-se inicialmente aos espetáculos de nudez nos cabarés, desejando ser artista de palco. Anna I coloca-a (entenda-se: “coloca a si”) em seu lugar, convencendo-a (ou: “convencendo a si”) de que o orgulho é um inconveniente, mais do que um pecado:

*Denn diese Leute zahlen und wollen,
da man etwas herzeigt für ihr Geld.
Und wenn da eine ihre Blöße versteckt wie 'nen faulen Fisch,
kann sie auf keinen Beifall rechnen.
Also sagte ich meiner Schwester Anna:
Stoltz ist nur etwas für reiche Leute!
Tu was man von dir verlangt und nicht
was du willst, da sie von dir verlangen.⁷*

No relato de Boston, a luxúria não é viciosa enquanto Anna tem um homem que paga bem e, nomeadamente, por amor. Torna-se pecado, porém, a partir do momento em que Anna II, amando outro, passa a pagá-lo, também por amor. É um dos momentos de maior delicadeza e beleza tanto do texto de Brecht como da música de Kurt Weil:

*Und wir fanden einen Mann in Boston,
der bezahlte gut, und zwar aus Liebe.
Und ich hatte meine Not mit Anna,
denn auch sie liebte, aber einen andern,
und den bezahlte sie,
und auch aus Liebe.⁸*

No primeiro caso, o homem paga bem *em troca de amor*; no segundo, Anna II paga *porque ama*. Enquanto essência, seu amor é vicioso, porque nega a lógica da acumulação. Transformado em mercadoria, o amor é virtuoso, porque o valor monetário esvazia o significado da prostituição, separa a forma do conteúdo. Desumaniza.

Anna II tira então seu ensinamento convenientemente virtuoso:

*Man bezahlt doch nicht für solche Säue,
sondern nur für das, was man verehrt!
Das kann höchstens eine machen,
die auf niemand angewiesen ist.
Eine andre hat nichts zu lachen,
wenn sie einmal ihre Situation vergit.⁹ (Grifo meu)*

Virtude e pecado já não correspondem *a priori* ao binômio moral bem-mal. Sua determinação é *a posteriori*, porque o mundo dos negócios suprime toda hipótese de metafísica para substituí-la pela empiria econômica. Se, para o nosso tempo, virtude e pecado são relativos, o oportunismo e a adaptabilidade do capital anularam qualquer fronteira moral. Para os perfeitamente adaptados às leis do mercado – é o caso da família burguesa e de Anna I, em *Die sieben Todsünden*, bem como de Anna Fierling, em *Mutter Courage* –, será virtude o que pareça *conveniente* e pecado, o *inconveniente*. As virtudes de Anna I e os pecados de Anna II, que, não custa lembrar, são um só personagem, já não se enquadram em qualquer esquema ético. Os arroubos de Anna II são apenas atitudes inconvenientes aos objetivos lucrativos da família; não transgridem uma ordem moral mas econômica. Eis a regra e a fórmula do sucesso peremptoriamente ditada por Anna I: não será feliz quem por um instante esquecer a sua situação e o que a ela convém.

Tocamos, assim, um dos problemas nodais para a interpretação dos personagens de Brecht: a compreensão da fronteira entre indivíduo e papel social, naturezas inerentes à representação *épica* no teatro de Brecht. A questão se torna mais complexa a partir das peças escritas no exílio – dentre as quais, *Mutter Courage, Leben des Galilei* e *Die Gewehre der Frau Carrar* (*Os fuzis da senhora Carrar*, 1937) –, uma vez que então se desfazem os grandes planos intencionalmente esquemáticos da fase anterior, a que pertence *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (*A Santa Joana dos Matadores*, 1929-31), cujos personagens são representações coletivas, em traços intencionalmente grossos, e o indivíduo, na figura da protagonista, mostra-se falível. Nas peças do final dos anos de 1930, o esquema é nuançado pelo drama individual, sem anular sua natureza social.

Dentro das inovações estruturais que o teatro épico propõe, a necessidade de que a consciência do ser social dos personagens (“*das Bewusstsein der Personen vom sozialen Sein*”)¹⁰ seja determinada por si mesma, a par do indivíduo fictício, liga-se diretamente à atividade do ator épico, que *não deve* “encarnar” o papel, mas adotar uma postura auto-referente e crítica em relação ao personagem que interpreta: o ator representa uma *Person* (pessoa/personagem), persona individual fictícia, e um *Erzähler* (narrador), consciência dialética que comenta e desvenda os atos do próprio personagem, por meio de gestos, olhares e frases incisivas, à parte. O primeiro atua individualmente, o segundo situa socialmente.

Também para a interpretação literária, a determinação do limite entre ser social e individual constitui uma das chaves da leitura. Por exemplo, certas semelhanças entre a situação de Frau Carrar e de Mutter Courage poderiam

⁹ “Não se paga, porém, por tais sujeiras/ mas apenas por aquilo que se venera/ Isso quando muito pode fazer aquela/ que não precisa de ninguém/ Outra qualquer não terá por que rir/ se alguma vez esquecer sua situação.” (Grifo meu)

¹¹ “a crônica de Mutter Courage e seus filhos (...) não mais se passa entre indivíduos históricos universais, seu novo herói é o “homem comum”, é a “gente pequena”, que contam o tempo histórico, a crônica, muito diversamente da historiografia. (...) A história e seu tempo não são mais medidos por indivíduos históricos universais, são as massas que estabelecem as datas históricas.” (Jan Knopf, *Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart, Metzler, 1980, p.185.)

¹⁰ Cf. entrevista com Friedrich Wolf, *Schriften zum Theater*, vol. 6, p. 146.

¹² “[As pessoas] não entendem que Courage nada deveria aprender com sua guerra, na opinião do autor da peça. Elas não viam o que o autor da peça pensava: que os homens nada aprendem com a guerra.” (B. Brecht, *Schriften...*, vol. 6, p. 150.)

levar a uma aproximação perigosa. Ambas querem abster-se do contexto e manter os filhos fora dos riscos da guerra e, por isso mesmo, são indiretamente culpadas pela morte deles. Acontece que, se os dramas individuais têm traços comuns, socialmente ambas ocupam lugares bem distintos: Carrar, mulher de pescador, é proletária, no sentido clássico – detém apenas a força do próprio trabalho e dos filhos –; Courage socialmente está um estágio acima, é comerciante – detém capital, sua carroça. Quando Carrar, acusada de ser adepta dos generais na Guerra Civil Espanhola, é questionada sobre que tipo de gente ela e os filhos são, responde: “*Wir sind arme Leute.*” (“*Nós somos gente pobre*”). Courage, por sua vez, quando interpelada pelo sargento, identifica-se como “*Geschäftsleute*” (“*Gente de negócio*”).

É certo que, como sublinha Knopf, Courage pertence à raia miúda, móvel social que evidentemente faz a História, ainda que não a escreva:

die Chronik von Mutter Courage und ihren Kinder (...) spielt nicht mehr unter den welthistorischen Individuen, ihr neuer Held ist der “gemeine Mann”, sind die “kleine Leute”, die die historische Zeit, die Chronik, ganz anders zählen als die Historiographie. (...) Die Geschichte und ihr Zeit wird nicht mehr an den welthistorischen Individuen gemessen, es sind die Massen, die die historischen Daten setzen.”(Grifo no original)¹¹

Mas, ainda assim, a vida precária de Courage não deve encobrir a situação social da personagem: uma capitalista, representante da ordem burguesa. Religiosamente neutra, para se adaptar mais facilmente às circunstâncias, define-se como *gente de paz*, não participando da guerra, mas lucrando com ela e repelindo abertamente a mesma paz. Sua desumanização não é descarnada como a do capitalista Bocarra, no esquema de *Die heilige Johanna*. Mas pela contradição patente descobrem-se a reificação do homem e o fetiche da mercadoria: Courage atravessou o campo de batalha para salvar cinquenta pães que começavam a embolorar e precisavam ser liquidados; o pescoço do filho foi objeto de uma barganha que a ele rendeu a morte. A razão nos dois casos: salvar-se da falência; ou seja, defender o capital, que, enfim, consegue manter-se. A carroça, como emblema forte do capital e da propriedade privada, é, ao mesmo tempo, casa e meio de vida, acumulando as características estáveis do patrimônio e a natureza circulante do valor monetário.

Courage é uma capitalista em estado avançado de desumanização, como o atesta, por exemplo, sua contenção (*virtuosa*, porque *conveniente*) diante do filho executado e jogado na vala comum, desconhecendo-o para não se denunciar; ou então sua apatia ante a filha morta, limitando-se a pagar-lhe o funeral, sem assistir a ele, porque *não podia* perder o regimento que já avançava. Isso para falar apenas dos casos dramaticamente mais eloquentes, porque os próprios filhos estão envolvidos.

Enquanto representação individual, por sua desumanidade é que Courage não aprende com a própria desgraça – “(...) *die Courage nichts lernt aus ihrem Elend*”. A tragédia pessoal nada ensina, apenas desumaniza. É o próprio Brecht quem mais de uma vez o afirma:

*[Die Leute] verstanden nicht, da die Courage aus ihrem Krieg nichts gelernt haben sollte, nach der Meinung des Stückeschreibers. Sie sahen nicht, was der Stückeschreiber meinte: da die Menschen aus dem Krieg nichts lernen.*¹²

Indo além da persona fictícia, ela ganha dimensão histórica, contextualizada no tempo de produção da peça:

In dem vorliegenden Stück ist (...) dargestellt, da die Courage aus den sie betreffenden Katastrophen nichts lernt. Das Stück ist 1938 geschrieben, als der Stückeschreiber einen groen Krieg voraussah: Er war nicht überzeugt, da die Menschen "an und für sich" aus dem Unglück, das sie seiner Ansicht nach betreffen müte, etwas lernen würden. (...) Wenn jedoch die Courage weiter nichts lernt – das Publikum kann, meiner Ansicht nach, dennoch etwas lernen, sie betrachtend.¹³

Uma interpretação responsável de Brecht deve cuidar por não conduzir o público à compaixão pelo sofrimento fictício ou à postura compreensiva em relação às falhas. Nem por isso o espetáculo deve deixar de despertar emoção. O prazer prescinde, no teatro brechtiano, da identificação do público. Ao atribuir primado às idéias o teatro épico não exclui o prazer, pois entre seres pensantes deve haver prazer – estético inclusive – em *descobrir condições* ao invés de apenas vê-las bem reproduzidas¹⁴.

O caráter mimético e catártico da tragédia grega não é incompatibilizado em relação ao teatro brechtiano, porque também se fundava numa atividade da consciência, apresentando parâmetros éticos de humanidade e civilização. O espetáculo não se instituiu como divertimento. Mesmo que circunscrito numa especificidade histórica, já o palco grego instaurava-se como a tribuna a que se refere Benjamin, ao conceituar o teatro épico. Se pensarmos na terceira peça da *Orestéa* de Ésquilo – *Eumênides* –, a afirmação anterior soa literal, com a instituição do tribunal de Palas no Areópago de Atenas, para aplacar a fúria das Erinias, as deusas vingadoras. Ao despertar no público horror e piedade, no *Édipo rei* ou na *Antígona* de Sófocles, julgam-se ações humanas, segundo as noções de *mal* e de *bem*, que produzem repugnância, pelos atos indignos, e compaixão, pelo gesto honrado. Mimeticamente, perpetuam-se valores humanos, pois o mito trágico, ao ser *re-presentado*, é a lembrança permanente dos erros cometidos. Contudo, a partir do momento em que *mimesis* e *catarse*, encampadas pela retórica e pelo teatro naturalista burguês (e, hoje, pelo cinema americano), tornaram-se regras de construção passivamente aceitas, a identificação ilusória entre espetáculo e espectador tornou-se sedativa. Daí o esforço de Brecht para criar novos instrumentos dramáticos, que fizessem do palco tribuna.

Se, como vimos inicialmente, as leituras de tipo sedativo – piedosas ou compreensivas – são inadequadas e mesmo perversas, também a mera condenação de Courage, enquanto capitalista desumana, é tão ou mais perversa, pois neste caso o distanciamento, individualizando-a, torna-se evasão da culpa socialmente compartilhada: a interpretação resvalaria facilmente em discurso conservador talhado no jargão do sociólogo; combinação que, aliás, nos é tão familiar.

Aprender com o drama é descobrir contradições: aprender a ler a história. Sua dialética da moral converte-se numa espécie de moral dialética continuamente construída entre a consciência individual e a história. Essa moral, que acredita que os homens talvez possam aprender com a *re-presentação* dos erros cometidos, só é possível dentro de um modelo de pensamento em que a *idéia* de humanidade, *viajando através da carne*, possa ser absorvida pela cons-

¹³ "Na peça em questão (...) representa-se o fato de Courage nada aprender com as catástrofes que a atingem. A peça foi escrita em 1938, quando o autor previa uma grande guerra: ele não estava convencido de que "a rigor" os homens iriam aprender algo com a desgraça que, a seu ver, precisava atingi-los. (...) Se, no entanto, Courage nada aprende – o público pode, a meu ver, algo aprender, observando-a." (*Idem*, p.148.)

¹⁴ Cf. Walter Benjamin. "Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht". In: *Obras escolhidas*, vol. I. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 83.

ciência individual socialmente situada. A *idéia*, porém, jamais se aparta da imanência: a humanidade são os homens. A permanência e a validade ativa *desse* humanismo brechtiano fundam-se no contínuo aprendizado histórico e na consciência permanente dos horrores cometidos em meio e por meio da violência da guerra e do mercado. Não se trata de avaliar a atualidade das formas ou dos temas. Só há "formas" e "conteúdos" pela desumanização universal. Da arte, inclusive.

Selbst in einer legendäre besseren Zukunft dürfte Kunst die Erinnerung ans *akkumulierte Grauen nicht verleugnen; sonst würde ihre Form nichtig.*¹⁵

(1998-2000)¹⁶

¹⁵ "Mesmo num futuro lendariamente melhor a arte não deveria renegar a lembrança dos horrores acumulados; do contrário sua forma se tornaria vã." (Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt, Suhrkamp, 1989, p.479.)

¹⁶ Edição das peças citadas neste trabalho: Bertolt Brecht. *Stücke*. Berlin, Suhrkamp, 1957.

ABSTRACT: In the 30's some of Brecht's plays point to the relativity of virtue and vice through contradiction. Capitalism, like war, abolishes ethical boundaries, by setting form apart from meaning. Avoiding the mere refusal of moral standards, Brecht's humanism in Art and Politics searches for a new historical and dialectical morality.

KEYWORDS: Epical Drama; Ethics, Esthetics in Drama

INTERPRETAÇÃO E VIDA: A *ERLEBNIS* EM DILTHEY E AS CRÍTICAS À *EINFÜHLUNG*

CHANTAL CASTELLI*

RESUMO: Este artigo procura explicitar os conceitos de *Erlebnis* e *Einfühlung*, recorrendo ao diálogo entre Wilhelm Dilthey e alguns dos principais autores da história da Hermenêutica.

PALAVRAS-CHAVE: *Erlebnis*; *Einfühlung*; Hermenêutica; interpretação; história das idéias.

“Toda manifestação singular de vida representa, no reino deste espírito objetivo, algo comum. Cada palavra, cada frase, cada gesto ou fórmula de cortesia, cada obra de arte e cada fato histórico, somente são inteligíveis porque há uma comunidade [*Gemeinsamkeit*] que une aquele que neles se manifesta com aquele que compreende; o indivíduo singular vive [*erlebt*], pensa e age sempre em uma esfera de comunidade [*Gemeinsamkeit*] e somente em tal esfera ele compreende. Tudo o que é compreendido traz igualmente em si a marca do conhecido a partir desta comunidade. Vivemos nesta atmosfera, ela nos envolve continuamente. Somos imersos nela. Neste mundo histórico e compreendido nos encontramos em toda parte em casa, compreendemos o sentido e a significação de tudo isso, nós mesmos somos entrelaçados nesta comunidade.”

Wilhelm Dilthey¹

⁽¹⁾ W. DILTHEY, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*.

^(*) Mestranda do Departamento de Teoria Literária Literatura Comparada-FFLCH/USP.

Antes de enfrentarmos diretamente os conceitos e imagens empregados por Dilthey no parágrafo a ser analisado e discutido, julgamos necessário contextualizá-lo dentro das mudanças operadas na Hermenêutica sobretudo a partir de Schleiermacher, tendo em vista sua pertinência para a questão da interpretação tanto em Dilthey como nos autores modernos que ainda hoje se voltam para o tema.

Schleiermacher não só inaugura o uso do termo “hermenêutica” no sentido de atribuí-lo a uma disciplina independente (até então, a Hermenêutica era disciplina auxiliar da Teologia, da Filologia e da Filosofia grega), como opera a mudança talvez mais significativa até hoje dentro das doutrinas ou práticas da interpretação.

Essa mudança consiste em deslocar a Hermenêutica de uma doutrina do sentido para uma doutrina da compreensão. A Hermenêutica deixa de ser uma doutrina que busca o sentido do texto – notadamente do texto canônico, sobretudo as Sagradas Escrituras –, para se constituir essencialmente como uma reflexão fundamentada na compreensão inter-humana, intersubjetiva. Ou seja: as pretensões dogmáticas do processo interpretativo são dissolvidas, dado que não se procura mais um sentido mais verdadeiro que os outros, mas sim entender o que o outro sujeito quis dizer. O intérprete – e também o tradutor, para Schleiermacher – passa a ser o sujeito que tenta decifrar um outro sujeito, o autor do texto. É a favor dessa idéia mais ampla da compreensão que serão abolidas as categorias interpretativas empregadas por Santo Agostinho, tais como a tripartição dos sentidos do texto (sentido literal, sentido psíquico ou moral e sentido místico, espiritual ou alegórico).

Mais do que desvincular a questão da interpretação dos textos canônicos, Schleiermacher considera que a compreensão não se dá somente pelo texto escrito. Assim, o autor introduzirá o que chama de *Rede*: a fala, o discurso, a conversa. Ou seja: qualquer discurso ou fala, mesmo que de uma mesma língua, requer tradução, interpretação. Sobretudo, a interpretação deve nascer do diálogo comum, corriqueiro, gratuito. É esse o sentido de *Gesprächs*, termo usado por Schleiermacher no texto “Akademiereden von 1829”³², no qual o filósofo aconselha o intérprete a abandonar “l'examen solitaire d'un écrit tout à fait isolé”, para se debruçar sobre “le jaillissement d'une portion de vie”³³ (“hervorbrechenden Lebensmoment”, no original³⁴).

Aqui é preciso notar dois pontos centrais no texto de Schleiermacher. Em primeiro lugar, que a compreensão nasce a partir da expressão viva do sujeito, de um “momento de vida”, em que a presença imediata do autor do discurso é essencial – não se trata mais de procurar um sentido absoluto no texto. Percebemos então que, para Schleiermacher, a vida – e não o texto escrito, ou o sentido absoluto – é a unidade maior a ser compreendida, a partir dos *Reden*, dos discursos, das conversas que se dão dentro dela. Schleiermacher inscreve no início da idéia de uma “filosofia da vida” (a *Lebensphilosophie*, já importante para o romantismo alemão), que será essencial para Dilthey.

Além disso, o segundo ponto a ser levantado é que as idéias daquele que fala tomam forma a partir da vida comum: “Car la présence immédiate de celui qui parle, l'expression vivante qui manifeste la participation de tout son être spirituel, la manière dont ces idées prennent forme à partir de la vie commune (...)”³⁵. Devemos entender essa vida comum no sentido de uma “gemeinsamen Leben”³⁶, ou seja, de uma comunidade de vida – e não só do ato corriqueiro da

Tradução informal de Jeanne Marie Gagnebin. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970, p.178.

⁽³²⁾ Schleiermacher, *op. cit.*, p. 131.

⁽³³⁾ Lembremos que Schleiermacher, ao pensar a comunidade atrás da idéia de indivíduo, está interessado em pensar também o conceito de Nação atrás da idéia de comunidade – conceitos que escapam aqui a nosso interesse mais direto.

⁽³⁴⁾ Dilthey, *op. cit.*, p. 178.

⁽³⁵⁾ *Idem, ibidem.*

⁽³⁶⁾ F. D. E. SCHLEIERMACHER, “Akademiereden von 1829”, in *Hermeneutik*. Heidelberg: Kimmeler, 1957, p.131. O termo *Gesprächs* é traduzido por Peter Szondi como *conversation* (P. S Z O N D I, “L'herméneutique de Schleiermacher”, in *Poésie et Poétique de l'Idéalisme Allemand*. Paris: Minuit, 1975, p.297).

⁽³⁷⁾ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 297.

⁽³⁸⁾ Schleiermacher, *op. cit.*, p. 131.

⁽³⁹⁾ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 297.

fala, do discurso, que deve ser investigado pelo intérprete. Assim, o que o sujeito enuncia não pertence somente a ele, mas a uma comunidade de vidas que se imbricam na sua própria⁷.

Ora, tanto a questão da filosofia da vida como a questão da comunidade aparecem no texto de Dilthey. É no sentido de compreender o outro sujeito que Dilthey inicia o trecho escolhido para esta análise referindo-se a “Toda manifestação singular de vida”: ele se volta para os indivíduos, para “Cada palavra, cada frase, cada gesto ou fórmula de cortesia, cada obra de arte e cada fato histórico”⁸ como objetos de sua investigação, e não para o texto escrito somente. É essa a idéia da filosofia da vida. Trata-se de fundamentar a compreensão na vida como unidade maior, e não nos textos canônicos, questão que, como vimos, já pensava Schleiermacher.

Em seguida, percebemos que Dilthey tentará interpretar os outros sujeitos, as outras “manifestações singulares de vida” a partir do que têm em comum, da “comunidade” em que estão imersos, da comunidade mesma entre aquele que tenta compreender e o que é compreendido. Trata-se aqui de comunidade no sentido de algo em comum entre as pessoas, e não de associação ou grupo de pessoas. O conceito de *Gemeinsamkeit* (comunidade) é de fato o fulcro do texto de Dilthey; é o elo que permite o entendimento da história.

Porém antes de nos determos nesse conceito, notemos que, ainda na primeira frase do texto, o filósofo afirma as manifestações singulares de vida e sua comunidade a partir do “reino deste espírito objetivo”⁹. Para compreendermos a significação de “espírito objetivo” para Dilthey, convém tecermos primeiro algumas considerações acerca de sua reflexão sobre as Ciências do Espírito (*Geisteswissenschaften*). É a partir dessa reflexão que se configura, em Dilthey, a mudança de foco na questão interpretativa, que passa a buscar agora a compreensão intersubjetiva. Dilthey, leitor de Schleiermacher, vai acentuar essa tendência psicologizante da interpretação e levá-la ao ápice.

As Ciências do Espírito (*Geisteswissenschaften*), consistem naquilo que entendemos hoje por Ciências Humanas, ou seja, as ciências que trabalham com a história, com a psicologia, com a compreensão do humano. Estas não podem seguir as mesmas regras que guiam as Ciências da Natureza, pelo fato de que a relação entre sujeito e objeto do conhecimento é diferente para os dois tipos de ciências. Nas que lidam com a Natureza, o objeto é de fato diferente do sujeito, objeto com o qual este não pode dialogar. Já nas Ciências Humanas, o objeto é outro sujeito, e como tal semelhante àquele que pesquisa.

A partir da constatação dessa diferença, e do fato de que geralmente se costuma aplicar às Ciências Humanas os mesmos princípios metodológicos das Ciências Naturais, Dilthey não só faz a crítica de uma certa herança kantiana (e cartesiana, que elege a matemática como modelo de todo pensamento científico), como tenta estabelecer regras de hermenêutica para as Ciências do Espírito. O filósofo vai então afirmar que, se nas Ciências Naturais a atividade primordial do pensamento é explicar, nas Ciências Humanas a tarefa do pesquisador é compreender¹⁰.

Para definir o que é o compreender das Ciências Humanas, Dilthey se vale de uma categoria-chave para o novo arcabouço científico que tenta estabelecer: a *Erlebnis*. O conceito pode ser traduzido como experiência vivida, ou vivência. A *Erlebnis* se caracteriza como espécie de unidade científica mínima

que permite ao filósofo construir o discurso sobre a realidade histórica: “A construção [das Ciências do Espírito] parte da experiência vivida [Erlebnis], de realidade a realidade; ela é um mergulhar cada vez mais fundo na realidade histórica, um buscar cada vez mais a partir dela, um ampliar-se cada vez maior sobre ela”¹¹.

A noção de experiência vivida ou vivência – tal como a consagra Dilthey em seu livro *Das Erlebnis und die Dichtung*, de 1905¹² – procura conferir uma intensidade maior a algo que ocorreu dentro do fluxo cotidiano da vida. As *Erlebnisse* são momentos significativos e marcantes do vivido, de curta duração, porém com espessura temporal maior do que as atividades ligadas ao hábito. Além disso, as *Erlebnisse* deixam um rastro duradouro. É a sua intensidade que acrescenta a idéia de eternidade, garantindo sua permanência através do trabalho da memória. Daí sua participação no esforço intersubjetivo da compreensão, especificidade das Ciências do Espírito: só o mundo histórico pode ser “internamente revivido pela memória, porque é o homem que faz a História, ao passo que não foi o homem que fez a Natureza”¹³.

Além disso, o conceito de *Erlebnis* corresponde a outra necessidade de compreensão. Se a experiência vivida não pode ser explicitada em termos meramente racionais, dada sua intensidade e particularidade, o conceito surge como forma de encontrar aquela unidade de significação que existe antes das instâncias mediadoras da linguagem e da razão. A *Erlebnis* é algo que marca o sujeito, mas que não depende para isso da mediação da linguagem, da compreensão, da filosofia, que surgiriam como maneiras de levar a outro conceito ou a um resultado. A *Erlebnis* existe em si mesma, fundamenta-se por si só.

Lembremos que Schleiermacher já acentuava a importância da presença imediata do outro sujeito para a compreensão, em que eram relevantes até mesmo os elementos materiais dos *Reden*, como a expressão e a voz do sujeito. Dilthey leva essa questão da imediatez da subjetividade a um nível essencial, ao colocar em questão a *Erlebnis*. Isso porque o próprio termo “imediato” é já um conceito especulativo, e como tal recusado por Dilthey. A recusa do filósofo é na verdade a um certo excesso de intelectualização do pensamento, como praticado por Hegel e Kant – contra quem Dilthey já se voltava ao afirmar a especificidade metodológica das Ciências Humanas. Dilthey busca a fundamentação para a vida na própria vida, antes dos processos da dialética hegeliana, que tentam, ao contrário, explicar o indivíduo a partir de um contexto mais amplo¹⁴.

Como a *Erlebnis* fundamenta a construção das Ciências do Espírito, esta construção não pode comportar “pressupostos hipotéticos que colocam algo por baixo do dado”¹⁵, ao exercer a pesquisa histórica; pressupostos esses que significariam a mediação entre pesquisador e realidade histórica. Ao contrário, “o compreender penetra nas exteriorizações estrangeiras de vida por uma transposição da riqueza das próprias experiências vividas”¹⁶. Há então uma “identificação afetiva” ou empatia (que corresponde ao conceito metodológico de *Einfühlung*) entre sujeito e objeto do conhecimento, que é propiciada pelo encontro das *Erlebnisse* de ambos. Só possuindo a riqueza das experiências vividas é que o pesquisador pode compreender também as vivências dos outros sujeitos, sem mediações. Assim é que, quando empenha-se em compreender personagens históricas como, por exemplo, Lutero, Dilthey acredita que deve entrar afetivamente dentro de seu contexto, de sua língua, de seu tempo, do

Eugenio Ímaz. *Obras*, vol. 1 – *Introducción a las Ciencias del Espíritu*. México, Fondo de Cultura Económica, 1944).

⁽¹¹⁾ W. DILTHEY, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, op. cit., p. 140/141. Há ainda dois conceitos que complementam a *Erlebnis*: *Ausdruck* (expressão) e *Bedeutung* (significação, que não deve ser confundida com “sentido”, categoria que não interessa mais ao hermenêutico).

⁽¹²⁾ Cf. DILTHEY. *Vida y Poesía*. Trad. de Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

⁽¹³⁾ A. BOSI, “A interpretação da obra literária”, in *Céu, Inferno – ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988, p. 283. O trecho citado refere-se ao pensamento de Giambattista Vico, cuja polêmica com Descartes é comentada por Bosi. Vico, na primeira metade do século XVIII, já pensava a diferença entre as Ciências Humanas e as Ciências Naturais e Exatas: “Vico percebeu o caráter específico do discurso histórico que procede observando casos individuais e situações prováveis e infere tendências por meio de tópicos (*topoi*), em vez de obedecer a critérios de evidência e a regras dedutivas como as da Geometria fixadas desde e para sempre” (A. BOSI, *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 197).

⁽¹⁴⁾ Essa tentativa, que encontramos também em Bergson e Nietzsche, por exemplo, é justamente a base das filosofias da vida. Trata-se de tentar voltar a algo anterior às teorias e a dedução argumentativa, tendo em vista a vida como unidade maior. Uma vez que a vida pertence à ordem da abstração, o conceito de *Erlebnis* se faz necessário para que se possa dar conta dela – as vivências ocorrem justamente dentro dessa unidade maior que é a vida. É interessante ainda notar, nessa busca operada pelas filosofias da vida, um retorno também à infância, à época da vida em que os seres humanos não possuem ainda uma linguagem articulada. Lembremos que, na língua latina, há duas designações para a criança: o *infans*, aquele que não fala, e o *puer*, aquele que já é capaz de usar a linguagem. Ou seja: a infância é o período em que não temos voz, não nos expressamos ainda pelo código da língua cultural (como pensa Freud) – daí a fragilidade e dependência a que estamos sujeitos. Mais que isso, a criança ainda não é capaz de distinguir-se como sujeito separado da mãe, possuindo portanto o sentimento não enunciável de sua própria existência – a separação sujeito/objeto só ocorre mais tarde, com a aquisição da linguagem. As filosofias da vida vão também tentar pensar as consequências desse período para a vida adulta.

⁽¹⁵⁾ DILTHEY, *Der Aufbau der geschichtlichen*

lugar onde viveu, para com esses elementos identificar-se e poder entender sua experiência vivida.

É justamente em favor dessa identidade e imediatez que Dilthey elege a autobiografia como modelo para o conhecimento histórico, já que nela coincidem o sujeito e o objeto da escrita. Assim, Dilthey pensa a História como uma grande autobiografia, uma grande escrita do Espírito humano sobre si mesmo.

Se Dilthey aqui aproxima-se de Hegel, ao pensar a universalidade do Espírito humano, não chega a recuperar o Espírito absoluto, já que considera as especificidades dos momentos históricos em que ele se manifesta, os possíveis ruídos atribuídos à distância temporal. No entanto, o que prevalece é a comunidade estrutural do Espírito humano, exteriorizado e objetivado nas experiências vividas.

A objetivação do Espírito humano consiste justamente na comunidade entre aquele que compreende e o que é compreendido. Ou, por outra, há uma comunidade de vidas que se expressa e reconhece dentro desse Espírito objetivo: “O Espírito objetivou-se neles [nos objetos das Ciências do Espírito], fins se formaram neles, valores são neles realizados, e é justamente este [aspecto] espiritual, que neles é formado, que apreende o compreender. Sua finalidade tem seu fundamento na minha finalização, sua beleza e bondade na minha valorização, sua compreensibilidade no meu intelecto”¹⁷. Ao pesquisador é portanto permitido, a partir de suas finalidades e de seus valores, transpor-se nas finalidades e nos valores de outros sujeitos.

Porém, mais do que permitida, essa empatia é a condição para que exista a comunidade, e esta, por sua vez, é a condição mesma para a compreensão: “Cada palavra, cada frase, cada gesto ou fórmula de cortesia, cada obra de arte e cada fato histórico, somente são inteligíveis porque há uma comunidade [Gemeinsamkeit] que une aquele que neles se manifesta com aquele que compreende; o indivíduo singular vive [erlebt], pensa e age sempre em uma esfera de comunidade [Gemeinsamkeit] e somente em tal esfera ele compreende. Tudo o que é compreendido traz igualmente em si a marca do conhecido a partir desta comunidade”¹⁸.

Cabe aqui uma referência a Schleiermacher, que também, a seu modo – pensando na questão da tradução –, acreditava na existência de uma comunidade lingüística, que seria também uma comunidade de razão, já que não há pensamento separado da linguagem, e vice-versa. Para ele também, essa comunidade ou universalidade só poderia se manifestar de modo específico, objetivada na diversidade de línguas e pensamentos.

Contudo, Schleiermacher, ao contrário de Dilthey, não crê que a compreensão dependa sempre da simbiose entre sujeito e objeto do conhecimento. No que se refere à tradução, Schleiermacher considera que ela deve trazer em si o rastro do esforço implicado no trabalho de passagem de uma língua a outra, de um pensamento a outro – no que o autor inaugura questões da Hermenêutica moderna. Para ele, só o reconhecimento da alteridade e da estranheza podem oferecer prazer (“jouissance”¹⁹) ao leitor. Além disso, há um afastamento necessário para o entendimento, e como tal positivo. Para Schleiermacher (assim como para Benjamin, que pensará mais modernamente a questão da “distância certa” na retrospectiva do conhecimento), a compreensão necessita menos a empatia do que a vontade de distância histórica entre sujeito e objeto.

No momento em que, ao pensar a tradição do Espírito humano, Dilthey

tenta salvar o conhecimento mais imediato como o mais autêntico, acreditando ainda na possibilidade de um contínuo diálogo entre o Espírito do presente e o Espírito do passado, o filósofo insere-se historicamente na perspectiva de quem ainda não sofreu o trauma das guerras mundiais, que viriam quebrar essa idéia de continuidade.

Mesmo para Schleiermacher, que introduz a questão do estranhamento na tradução, o deslocamento da compreensão não é ainda de todo negativo, pois é ele que permite que a língua prossiga em sua formação – com a condição de que ela também se desloque. Mas isso significa já que o sujeito, não sendo mais senhor de sua própria língua, também não é mais senhor de si mesmo, e portanto não pode estar totalmente seguro no mundo, como se este fosse a sua casa.

Ora, é justamente essa sensação de familiaridade que Dilthey tenta ainda assegurar, ao tratar da *Gemeinsamkeit*. A partir da constatação de que vivemos imersos nessa atmosfera de comunidade, ele afirma: “Neste mundo histórico e compreendido nos encontramos em toda parte em casa, compreendemos o sentido e a significação de tudo isso, nós mesmos somos entrelaçados nesta comunidade”²⁰.

Dilthey é talvez um dos últimos filósofos que tentam pensar a comunidade e a familiaridade nesses termos. Já com a Primeira Guerra Mundial a idéia de que se possa estar em casa no mundo, compartilhando valores e vivências, é radicalmente rompida, ruptura sobre a qual refletirá Walter Benjamin. Para este, não é mais possível interpretar sem ter em vista a alteridade e o estranhamento entre os diferentes sujeitos. É essa idéia que se encontra no conceito de *Unheimlich* (o sinistro; o estranho), pensado por Freud dentro do mesmo contexto que Benjamin. Efetivamente, o estranhamento vem justamente daquilo que é mais próximo e, a princípio, mais familiar (*heim*).

No entanto, se Dilthey ainda é capaz de apostar na existência de uma comunidade entre os homens, o próprio conceito de *Erlebnis* (que não foi criado por Dilthey, mas cujo surgimento, derivado do verbo *leben* – viver – é relativamente recente, de 1841) já corresponde a uma necessidade histórica nada promissora. Isso porque a *Erlebnis* só pode se constituir como tal diante da mediocridade do tempo na vida moderna, repetitivo e sem sentido, dentro do qual a vivência surge como um espécie de consolação. No entanto, a experiência vivida é algo totalmente particular e individual, o que decorre também da solidão extrema em que são confinados os homens nas grandes cidades, regidas pelo capitalismo²¹.

É contra essa nova organização social que Benjamin criticará o conceito de *Erlebnis* opondo-o ao conceito tradicional de experiência, a *Erfahrung*²². Esta teria o sentido clássico que lhe é atribuído entre os gregos: o verbo *peiraim* designa o ato de viajar, de atravessar um país, uma região, mas também de atravessar provações e sofrimentos. Ao contrário da *Erlebnis*, indica evento de longa duração temporal. O paradigma do homem experiente é Ulisses, aquele que viajou e atravessou provações e, mais que isso, é capaz de narrar sua própria experiência para uma comunidade. Ou seja: a verdadeira experiência deve poder ser narrada, compartilhada, e não explicada. Já a *Erlebnis* não pode ser descrita pela linguagem, nem mesmo narrada ou compartilhada, dada sua individualidade – é sobretudo esse caráter de particularidade e isolamento, mais do que sua intensidade e fugacidade, que determina a incomunicabilidade da vivência. Ela toma, assim, o lugar da *Erfahrung* na civilização técnica e capita-

Welt in den Geisteswissenschaften, op. cit., p. 140/141.

(16) *Idem, ibidem.*

(17) *Idem, ibidem.*

(18) DILTHEY, *op. cit.*, p. 178. O vocábulo *erlebt* pode aqui ser também traduzido pelo verbo “vivência”, já que estamos no campo semântico da *Erlebnis*.

(19) Cf. F. SCHLEIERMACHER, *Des différentes méthodes du traduire*. Tradução de Antoine Bertran. Les Tours de Babel, Trans-Europe-Press, 1985, p.295.

(20) Dilthey, *op. cit.*, p. 178.

(21) Essa questão interessará especialmente à sociologia alemã do início do século XX, aparecendo com força nas obras de Georg Simmel e Benjamin.

(22) O conceito de *Erfahrung* é fundamentalmente trabalhado nos textos “Experien-

cia e Pobreza” e “O Narrador” (Cf. W. BENJAMIN, “O Narrador” e “Experiência e Pobreza”, in *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, 3ª ed., pp.114-119 e 197-221)

(23) Cf. GADAMER, *Verdade e Método. Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*. Trad. de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997. A edição original (*Wahrheit und Methode. Grundzüge einer Philosophischen Hermeneutik*) data de 1960.

(24) Cf. HABERMAS, “Conhecimento e Interesse”, in *Col. Os Pensadores – Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. Trad. de Maurício Tragtenberg. São Paulo, Abril Cultural, 1980, pp. 301-312. A edição original (“Erkenntnis und Interesse”, no livro *Technik und Wissenschaft als Ideologie*) data de 1968. Nesse ensaio, Habermas discute “o

lista, oposta à organização comunitária. Mais do que isso, é com a experiência intensa, solitária e traumática da guerra que se acentua o corte na possibilidade de narrar e compartilhar as experiências. No entanto, para Dilthey ainda é possível tentar substituir a palavra compartilhada na existência comunitária, pelo encontro das *Erlebnisse* de diferentes sujeitos, e sua identificação afetiva.

Ora, Benjamin vai novamente criticar em Dilthey o conceito de *Einfühlung*, a partir da questão do estranhamento e da distância. Para ele não é possível acreditar na empatia entre o pesquisador e seu objeto, simplesmente porque a experiência vivida no passado não pode ter o mesmo peso e a mesma estrutura que a experiência vivida no presente; ambas possuem intensidades diferentes, e o tempo que as separa não é neutro. A tarefa do pesquisador não consiste em reencontrar o passado, tampouco em projetar-se nele ou com ele identificar-se, mas sim em, a partir do estranhamento provocado pela distância, poder examinar o presente de modo diferente. O inverso é também verdadeiro: a partir do presente é possível ao historiador reavaliar e transformar o passado. Então, o fato de não haver coincidência entre os dois tempos, entre as duas vivências, pode ser não só doloroso mas também positivo, no sentido da dupla transformação que o pesquisador pode operar. Benjamin, ao contrário de Dilthey, acentua a operacionalidade de atributos como o estranhamento e a distância, mesmo vendo-os como frutos de uma sombria realidade histórica.

Na mesma linha crítica de pensamento, Hans-Georg Gadamer questionará a *Einfühlung*²³, notando que Dilthey deixa de lado – ou tenta ocultar – justamente a distância entre sujeito e objeto da interpretação: se ambos pertencem a tempos diferentes (presente e passado), como transportar diretamente e empaticamente a experiência vivida de um a outro? Por outro lado, Gadamer aponta que a História não se constitui somente de vidas e experiências individuais, daí a dificuldade de se transportar o conceito de *Erlebnis*, essencialmente individual, para o plano de uma “experiência” ou realidade histórica. Com efeito, a teoria de Dilthey nasce do isolamento do indivíduo, e sobre esse isolamento funda-se sua única certeza, a *Erlebnis*.

Por sua vez, Jürgen Habermas retomará teoricamente as críticas de Benjamin ao conceito de *Erlebnis*, para colocar novamente em discussão a *Einfühlung*²⁴. Habermas vai dizer, como Gadamer, da impossibilidade de se ampliar o modelo da *Erlebnis*, efetuando-se a passagem da autobiografia como história particular, individual, para uma história mais geral do Espírito humano.

A sua crítica é dupla: uma vez que Habermas julga não existir empatia ou interação verdadeiras, mas somente a projeção do sujeito sobre o seu objeto de pesquisa – que é, nas Ciências Humanas, outro sujeito –, o pesquisador deveria exercer-se na reflexão crítica sobre o seu próprio interesse como tal. Ou seja: para Habermas, o conhecimento nunca é desinteressado, e portanto obriga o pesquisador a uma auto-reflexão crítica.

Ora, é justamente essa auto-reflexão que está ausente na teoria de Dilthey. Segundo Habermas, Dilthey esquece, ao valorizar a *Einfühlung* no estudo desse novo objeto das Ciências do Espírito, que o sujeito deve refletir sobre si mesmo como objeto, e não abstrair-se da pesquisa. Além disso, Habermas critica um certo positivismo presente no conceito de empatia, no sentido de que Dilthey adota o ideal de um conhecimento descritivo e pretensamente desinteressado, o que seria impossível. Do mesmo modo, a crítica vale para o modelo

da autobiografia, dado que o sujeito que a escreve nunca é neutro; ele é sempre o duplo de si mesmo, seu objeto é similar a ele e ao mesmo tempo diferente.

É preciso notar que a idéia da compreensão do outro a partir da crítica à *Einführung* traz à tona a questão da alteridade, da diferença, da identidade. Essa nova idéia da compreensão desloca o foco: não se trata agora somente de como, a partir de si mesmo, o intérprete pode entender o outro, através da transposição das experiências vividas. Mas sim do fato de que aquele que interpreta não interpreta somente o outro, mas também a si mesmo, que passa por sua vez a ser outro. A amplitude da questão da interpretação aplica-se também à reflexão e à compreensão do sujeito sobre si mesmo.

Há então uma certa distância – diferente do distanciamento pensado pelo Positivismo – necessária à interpretação, para que se possa distinguir entre sujeito e objeto da pesquisa. Esse distanciamento deve partir também do pesquisador em relação a si mesmo, desmistificando seu próprio papel como cientista, já que mesmo na identificação afetiva subsiste sempre uma certa escolha.

Ao pensar o distanciamento de modo mais positivo, como o espaço que propicia o questionamento crítico, Habermas retoma teoricamente Benjamin (e também Gadamer) para lembrar que, tomando como metodologia a *Einführung*, o pesquisador está condenado a abolir o que há de mais essencial no conhecimento histórico: o tempo, a distância entre o presente do historiador e o passado de seu objeto (Dilthey julga que, para compreender o objeto, o pesquisador deve abolir não só a distância histórica que dele o separa, como também seu próprio presente).

Se Habermas concorda com Gadamer acerca da necessidade de colocar em relevo o tempo histórico na compreensão, lembremos que ambos vão polarizar uma discussão já antiga, em que Gadamer retoma a Hermenêutica, e Habermas retoma a “teoria crítica”, expressão das concepções filosóficas da Escola de Frankfurt, e que defende mais nitidamente a idéia do iluminismo (no sentido de esclarecimento, a *Aufklärung*).

Nesse sentido, é preciso lembrar que Heidegger, de quem Gadamer foi discípulo, é o filósofo que operou a última transformação significativa na Hermenêutica, antes da “teoria crítica” de Habermas. Paul Ricoeur, que tentará neutralizar a discussão entre as vertentes interpretativas de Gadamer e Habermas com a “hermenêutica crítica” ou “crítica hermenêutica”, nota em Heidegger um novo deslocamento na questão da compreensão²⁵. Agora não se trata nem de interpretar o texto, nem de interpretar o outro sujeito, nem mesmo de interpretar o “eu” de si mesmo; mas sim de interpretar o mundo. Há então uma “despsicologização” do problema da compreensão. Heidegger afirma que, antes de tentar penetrar em outra realidade psíquica, antes de compreender o outro, o sujeito primeiro tem a percepção do *Dasein*, do “estar aí”²⁶, jogado num mundo hostil e ameaçador. Daí que o primeiro movimento do sujeito seja uma tentativa de conhecer esse mundo, para poder melhor habitá-lo. A compreensão não nasce, então, do reconhecimento da alteridade, mas é necessidade primordial de sobrevivência.

A partir dessa constatação, a questão do círculo hermenêutico será recolocada em termos existenciais e metafísicos, e não mais, como tradicionalmente era, em termos filológicos. A relação da parte com o todo, e vice-versa, se dá no momento em que o sujeito, reconhecendo-se como *Dasein*, um ser

conceito do interesse como guia do conhecimento” (Habermas, *op. cit.*, p. 307).

somos nós” (Ricoeur, *op. cit.*, p. 30). Heidegger trabalha o conceito de *Dasein* sobretudo em seu livro *Sein und Zeit* (Cf. M. HEIDEGGER. *El Ser y el Tiempo* — Col. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, vol. 31. Trad. de José Gaos. Barcelona: Planeta Agostini, 1993).

²⁵ Lembremos que Schleiermacher diferencia duas vertentes da interpretação. A primeira, gramatical, lida com a relação do homem com o sistema da língua (o homem está dominado pela violência desse sistema, embora possa tentar formá-lo). A segunda, técnica, psicológica, trata o texto como expressão da vida. Traz a idéia da adivinhação, de tentar-se entender tão bem a subjetividade do autor que se possa entender a sua obra mais que ele próprio. Essa segunda vertente decorre da idéia de intersubjetividade da compreensão e interpretação, que lida não só com o texto, mas com dois sujeitos, tendência que seria acentuada por Dilthey.

²⁵ Cf. Paul RICOEUR, *Interpretação e Ideologias*. Trad. de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

²⁶ Ou, como consta da tradução do livro de Ricoeur, o “ser-aí que

jogado no mundo, deve situar-se a partir de algo anterior; antes de perceber a sua própria subjetividade, o sujeito deve compreender que há uma tradição que o precede e o determina.

No entanto, se não somos mais livres nem senhores de nós mesmos, como o queria o Iluminismo, o *Dasein* traz também a noção de que devemos ter projetos que nos sustentem, ou seja, devemos projetar-nos no futuro, pois se há algo que nos precede, há algo que também subsiste à nossa existência — o que surge como espécie de consolação diante da angústia primordial do *Dasein*.

De resto, com o deslocamento que opera, Heidegger vai redobrar a tensão no problema da interpretação, no que se refere às tendências de Teoria Literária, tensão essa que se configura desde o primeiro deslocamento significativo para a modernidade na Hermenêutica, estabelecido por Schleiermacher²⁷, e se expressa em duas correntes ainda hoje dominantes: o Estruturalismo, que trabalha o texto como unidade maior e se alinha assim ao lado mais antigo e clássico da Hermenêutica, e uma outra corrente que procura examinar, se não o conceito de vida de modo direto, a literatura como expressão da vida — interpretação essa que é exacerbada pela relação entre Psicanálise e Literatura. Há ainda uma terceira tentativa, que seria a possibilidade de estabelecer uma dialética entre essas duas vertentes anteriores, na medida das exigências de questões levantadas pelos textos e autores.

Assim, percebemos que a discussão entre as diversas vertentes da interpretação está longe de ser esgotada, mas, ao contrário, segue em movimento, como um constante voltar-se para o passado e projetar-se no porvir. Com efeito, ela nos ajuda não só a compreender uma certa história do pensamento, como a nossa própria atividade crítica em relação aos textos, aos outros sujeitos e ao mundo.

ABSTRACT: We here try to clarify the concepts of *Erlebnis* and *Einführung*, by pinpointing Dilthey's arguments as confronted to those of some main authors in Hermeneutics.

KEYWORDS: Interpretation; History of Ideas.

Ensaio elaborado no segundo semestre de 1999, para o curso de Pós-graduação “Hermenêutica e crítica: a distância certa”, ministrado pela Profª Jeanne Marie Gagnebin.

TEXTO O CÉU, TECIDO O VÉU

IEDA LEBENSZTAYN*

RESUMO: A partir da concepção de hermenêutica de Schleiermacher e de sua retomada posterior por Paul Ricoeur, o ensaio desvela que a hermenêutica decorre da necessidade de compreender o outro, constituindo um movimento de flexibilização dos sujeitos ante a sempre existente alteridade, o qual os transforma. Por fim, são "Os astrônomos" de *Infância*, de Graciliano Ramos, a revelar como a obra literária condensa reflexões hermenêuticas, potencializando essa (trans)formação do homem.

PALAVRAS-CHAVE: hermenêutica; Schleiermacher; compreensão; alteridade.

"Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a delegacia de ordem política e social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer." (Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere*, v. I).

Própria à vida, a provisoriedade marca os tateios do espírito humano, que constantemente (re)formula seus pensamentos, no exercício necessário da busca de compreensão do sujeito (de si, do outro) e do mundo em que se insere. Esse traço de incerteza anima, dá forma ao presente ensaio, em particular porque ele se fundamenta na consciência da distância histórica, tempo-espacial e lingüística que existe a separar os escritos de Schleiermacher do leitor brasileiro do século XX. No entanto, justamente o anseio por atenuar, mantendo, essa distância é que me move a escrever sobre o teólogo alemão do século XVIII. O fato de me serem impossíveis, enquanto leitora, tanto compreender orgânica e

* Mestranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP, bolsista da FAPESP.

cabalmente essa obra estrangeira quanto me furtar à necessidade de entendê-la define o espírito de contradição próprio a esta tarefa hermenêutica.

Talvez se note no movimento das palavras desse parágrafo inicial certa identificação com o pensamento de Schleiermacher, compreendido parcialmente e com intuições do todo – a partir da tradução brasileira dos “Discursos Acadêmicos” (1829), da tradução francesa de *Des différentes méthodes du traduire* e das reflexões sobre a obra inacabada de Schleiermacher escritas por Peter Szondi, H-G. Gadamer, Tzvetan Todorov e Paul Ricoeur. Entretanto, a consciência que medeia essa identificação remedia qualquer obstáculo ao distanciamento crítico. Desse modo, são a flexibilidade de abrir-me ao outro e o distanciamento em relação ao escritor que me permitem como leitora rever-me ante o discurso de Schleiermacher, não só imbuindo meus pensamentos com seus conceitos, mas sobretudo reconhecendo-os alicerçadores da tradição hermenêutica ocidental, que se transformou a partir deles.

Peter Szondi, em *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, cita um aforismo de Schleiermacher, em que este opõe o conceito de interpretação utilizado na prática hermenêutica tradicional à sua concepção de uma teoria hermenêutica fundada no conceito mais largo de compreensão:

“Em matéria de compreensão, duas máximas opostas:

1. Eu compreendo tudo até tropeçar numa contradição ou num não-sentido.
2. Eu não compreendo nada cuja necessidade eu não veja e que eu não possa construir”¹.

A primeira máxima refere-se ao conceito de hermenêutica em que se formou Schleiermacher, dominante até o século XIX, o qual se originava da prática de estudos filológicos dos textos da Antiguidade clássica e da exegese dos textos sagrados, o Velho e o Novo Testamentos. Para os intérpretes dos textos greco-romanos e da Bíblia, a necessidade de interpretação decorria da existência de palavras cujo sentido não era mais conhecido na língua ou de passagens que não eram claras, que pareciam colidir com a significação geral do contexto, com a verdade admitida.

Conforme explica Peter Szondi, a hermenêutica, em sua origem, era a disciplina que permitia esclarecer as obscuridades e corrigir a contradição, os malentendidos resultantes da distância histórica entre um texto canônico e o presente. A hermenêutica surge, assim, da busca dos atenienses da época clássica pelo sentido literal das epopéias homéricas, cuja língua não lhes era mais imediatamente acessível. Com seus conhecimentos lingüísticos, o hermenêuta substituíra uma palavra incompreendida por uma pertencente ao estado da língua do leitor. Tornando compreensível o que não era mais, ele lograva reintegrar no presente um texto canônico.

Para a exegese patrística, Todorov² observa que, estando o sentido verdadeiro assegurado nas Sagradas Escrituras, por conterem a palavra de Deus, cumpria ao intérprete confrontar com esse sentido da doutrina cristã o sentido imediato das palavras da Bíblia. Desse modo, citando Santo Agostinho, Todorov mostra como a interpretação patrística nascia das passagens que contradiziam a doutrina cristã e que deveriam, portanto, ser consideradas em sentido figurado. Toda passagem bíblica cujo sentido próprio não se coadunava com a verdade da fé cristã era tomada no sentido figurado para, num percurso de sucessivas equivalências, voltar a identificar-se com a doutrina cristã. Com base em Santo Agosti-

¹ P. SZONDI, “Sur Schleiermacher”, in: *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Trad. dir. par Jean Bollack, avec la collaboration de B. Cassin, I. et J. Michot, H. Stierlin. Paris: Éd. de Minuit, 1975, p. 298.

² T. TODOROV, “Uma interpretação finalista: a exegese patrística”, in: *Simbolismo e interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 90-3.

³ P. SZONDI, op. cit., p. 292.

⁴ Idem. Ibidem, p. 294.

nho, Todorov chama “inverossimilhanças doutrinárias” a esses trechos aparentemente contraditórios com a doutrina cristã que pedem interpretação figurada. Distingue também as “inverossimilhanças materiais”, passagens do texto bíblico que contradizem o bom senso, os conhecimentos comuns; e “superfluidades”, fragmentos da Bíblia que parecem inúteis para a doutrina cristã. Para Santo Agostinho, a Bíblia encerra o sentido verdadeiro que, no entanto, não se manifesta de modo unívoco, podendo ter várias leituras, convergentes para a fé.

Dessa forma, delimitado o contexto histórico das origens da hermenêutica ao qual alude a primeira máxima de Schleiermacher, compreende-se o sentido desta: na tradição dos estudos de filologia clássica e da exegese das Sagradas Escrituras, a incompreensão de algumas passagens, o não-sentido em relação a pressupostos conhecidos, desencadeava a interpretação. Pode-se perceber, então, como essa proposição inicial se constrói a partir de uma oração afirmativa (“Eu compreendo tudo”), que sugere o ideal de identificação do leitor com o texto por via da linguagem. Na oração seguinte, confirma-se que a “contradição” e o “não-sentido” são limites a superar: “até tropeçar numa contradição ou num não-sentido”. Ratificando que os mal-entendidos devem ser evitados, destaca-se o emprego do contundente verbo “tropeçar”.

Acompanhando o traçado da história da hermenêutica esboçado por Peter Szondi, verifica-se que, desde a sua origem, tanto a interpretação gramatical (baseada no sentido literal das palavras) como a interpretação alegórica (voltada para o sentido espiritual que recobre o literal ou se lhe acrescenta) visavam a “preencher as fossas criadas pela história”³. A tripartição dos sentidos da Escritura (literal, moral ou psicológico, espiritual), dominante na teologia medieval, foi contestada pela Reforma, que, contrariando a prática de interpretação alegórica determinada pela doutrina cristã, defendia a leitura individual da Bíblia e a primazia do sentido literal. Então, ao sair de cena a doutrina dos sentidos múltiplos, a teoria da explicação se reduziu a compilações de regras, aos vários manuais de teologia e filologia do século XVII e do início do XVIII.

É justamente nesse contexto de uma hermenêutica limitada a ser uma coleção de regras desprovida de “todo fundamento real”⁴ que Schleiermacher sentiu a necessidade de elaborar uma teoria sobre a hermenêutica, uma disciplina que estabelecesse princípios gerais para a tradução e interpretação de textos. Como havia regras particulares para trabalhar com a Bíblia e outras para os textos clássicos, regras inconscientes, baseadas na prática, Schleiermacher projetou sistematizá-las numa hermenêutica geral.

A segunda máxima de Schleiermacher enuncia seu projeto de hermenêutica, que se alicerça num conceito mais largo de compreensão, por oposição à hermenêutica tradicional, para a qual a compreensão nascia da incompreensão de passagens de textos, em relação a pressupostos conhecidos. É preciso analisar, então, no contexto da hermenêutica de Schleiermacher, o significado de dois termos – “necessidade” e “construir” – que estruturam a segunda máxima: “Eu não compreendo nada cuja necessidade eu não veja e que eu não possa construir”.

Para Schleiermacher, a hermenêutica responde à *necessidade* vital de compreender o outro. Considerando que o que tem sentido e deve ser interpretado é a vida enquanto unidade maior, Schleiermacher desloca a hermenêutica em relação ao objeto privilegiado de interpretação, que deixa de ser o texto escrito para ser qualquer discurso, manifestação de vida. Concede nova ampli-

tude à questão da interpretação, à medida que a desvincula da exclusividade aos textos canônicos da antiguidade clássica e das Sagradas Escrituras e que enfatiza serem também o jornal e as conversas fenômenos lingüísticos representativos da dinâmica viva da compreensão do sujeito, objeto que atribui à tarefa hermenêutica. Schleiermacher recusa a restrição da hermenêutica às produções literárias, ressaltando que ocorrem operações hermenêuticas em conversações familiares quando, para além do nível ordinário da compreensão, se procura discernir como o interlocutor realiza a passagem de uma para outra idéia. Ele busca uma teoria para um problema que não depende de ser escrito o discurso, já que lhe interessa o processo de apreensão de pensamentos através de palavras.

Assim, Schleiermacher aconselha aos intérpretes de obras escritas que se exercitem na “interpretação de toda conversação significativa”. Argumenta que, nas conversações, “a presença imediata do falante, a expressão viva que manifesta a participação de todo o seu ser espiritual, a maneira como esses pensamentos tomam forma a partir da vida comum, tudo isso estimula, de modo mais vivo do que o exame solitário de um texto isolado, a compreender uma seqüência de pensamentos como um momento de vida que irrompe e como uma ação conectada com muitas outras (...)”⁴⁵. Nessa passagem do primeiro “Discurso à Academia” (1829), reitera-se o teor vital incrente aos diálogos, que lhes garante grande significação hermenêutica: constituem uma interação de individualidades, baseada em manifestações a um tempo lingüísticas e de pensamento, em seus aspectos social e singular.

Cumpra observar como a vertente psicológica da teoria da interpretação de Schleiermacher, voltada para o discurso enquanto expressão vital do autor, a qual se evidencia nesse trecho mencionado, foi sobrevalorizada pela filosofia da Vida no fim do século XIX e por Dilthey, justamente um dos difusores de Schleiermacher como modelo da hermenêutica do século XX. No entanto, se Dilthey defendia que a identificação do intérprete com o escritor estudado fosse uma empatia total, uma simbiose, Schleiermacher tinha concebido que a compreensão da alteridade se pautava na relação complexa de aproximação e distanciamento existente entre dois sujeitos. Para ele, a alteridade faz parte sempre da vida dos homens: “Tampouco isto [a hermenêutica] se limita aos casos em que a língua é uma língua estrangeira, mas também na própria língua (...) existe para cada um o estranho nos pensamentos e expressões de um outro, e isto nas duas exposições, a oral e a escrita”⁴⁶.

Schleiermacher aponta que o que é para ser compreendido é algo estranho, na expressão do pensamento pelo discurso, àquele que deve compreender, mas não completamente: se nada em comum houvesse entre ambos, não existiria ponto de contato para a compreensão. Por isso, postula a prática conjunta de dois procedimentos: o divinatório e o comparativo. O divinatório concerne à mobilidade interior para a produção pessoal, mas que é “orientada desde o início para a acolhida dos outros”⁴⁷. O procedimento comparativo consiste na confrontação do que é idêntico em vários objetos e das diferenças subsistentes.

Desse modo, percebe-se como sua hermenêutica depreende os elementos em jogo já na prática da interpretação tradicional – o elemento estranho e o comum. No entanto, como para ele a busca hermenêutica responde à necessidade contínua da vida de compreender o outro, a alteridade não é só o móvel mas também se inclui no objetivo e no resultado do processo. (E o começar

⁴⁵ Baseado na tradução de Celso R. Braida aos “Discursos Acadêmicos [1829]. Sobre o conceito de hermenêutica, com referência às indicações de F. A. Wolf e ao Compêndio de Ast”. (In: F. D. E. SCHLEIERMACHER, *Hermenêutica. Arte e técnica da interpretação*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 34) e na citação feita por Peter Szondi em *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, cit., p. 297.

⁴⁶ F. D. E. SCHLEIERMACHER, op. cit., p. 33.

⁴⁷ Idem. *Ibidem*, p. 45.

⁴⁸ Cf. H-G. GADAMER, “O projeto de Schleiermacher de uma hermenêutica universal”, in: *Verdade e método* (1960). Trad. de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 292, 294: “(...) cada ato de compreender é, para Schleiermacher, a inversão de um ato de falar, a pós-construção de uma construção”.

⁴⁹ P. SZONDI, op. cit., p. 299.

¹⁰ F. D. E. SCHLEIERMACHER, op. cit., p. 44.

¹¹ Cf. H-G. GADAMER, op. cit., p. 293.

¹² F. D. E. SCHLEIERMACHER, op. cit., p. 40. Essas idéias estão na base da crítica estilística, sobretudo de Spitzer, fundamentada no vácuo de intuições do todo e de estudos a partir de um detalhe (“desvio”/

com negativa a segunda máxima parece indicar isso: “Não compreendo nada cuja necessidade não veja...”). O fato de não se desejar excluir a incompreensão, por saber que é impossível o fazer, sugere um remédio para a contradição da hermenêutica: o dilema de que compreender signifique apropriar-se do outro, que deixaria de o ser, atenua-se com a atitude de respeito ao outro, com a manutenção da distância entre os sujeitos, numa operação hermenêutica de identificação parcial que os trans-forma.

A segunda parte da máxima referente à hermenêutica de Schleiermacher repousa sobre a possibilidade de construir a compreensão da alteridade: “Não compreendo nada cuja necessidade não veja e que não possa construir”. Para Schleiermacher, conforme depreende Gadamer, a compreensão é uma “reprodução” do original, uma “pós-construção”⁴⁸ baseada no momento vivo da concepção de idéias de um indivíduo, de uma obra.

Desde que o sujeito necessite e deseje entender o outro enquanto tal, poderá “reproduzi-lo conceitualmente”⁴⁹. Essa reprodução conceitual significa o meio aproximado de apropriar-se do pensamento e da linguagem do outro, flexibilizando o pensamento e a linguagem próprios, ou seja, traduzir. E aqui reitera-se a contradição que fecunda a hermenêutica: a construção do sentido do outro não pode ter como produto exatamente o outro, mas uma aproximação por meio da qual também o hermeneuta resulta transformado. A tarefa hermenêutica é, portanto, a busca da distância certa em relação ao outro, que respeite as diferenças, num processo que se afigura infinito.

Até aqui foi mais referida a vertente psicológica da teoria da interpretação de Schleiermacher, o interesse pelo discurso enquanto expressão de vida, de um modo de pensar individual. Mas, segundo salienta Schleiermacher, a interpretação psicológica deve ser considerada em sua relação mútua com a interpretação gramatical, voltada para o discurso integrado na totalidade da língua. É preciso lembrar que a língua tem o caráter de código social determinado e dominador, mas também a ductibilidade de abrir-se às variantes individuais de pensamento e sensibilidade, de criação. Assim, a possibilidade de se construir a compreensão do outro e, por conseguinte, de trans-formar-se, envolve o confronto do hermeneuta com a imbricação de pensamento e língua e com a forma dialética que os define conjuntamente, entre limitadora e aberta à criação.

Quanto à inseparabilidade de pensamento e linguagem, no primeiro “Discurso Acadêmico”, Schleiermacher, indagando-se sobre o momento de aquisição das faculdades de linguagem e de pensamento pelas crianças, enfatiza que “não se pensa sem palavras”¹⁰. Assim como pensamento e linguagem são imbricados, considera que o que diz um discurso poético não se dissocia do modo como é dito¹¹. Entende que a interpretação não pode prescindir da percepção de como a forma artística individual se relaciona com as formas lingüístico-literárias já estabelecidas, da tradição. Se, por um lado, a “força ordenadora da forma já fixada” cerceia o poeta, por outro abre-lhe o espaço para a invenção. A “potência diretora” da forma protege e também fecunda o escritor. Afirmando que “a corrente do pensamento e da poesia de algum modo se choca com as paredes de seu leito e ricocheteia”¹², Schleiermacher mostra como é possível, mantendo-se sob limites determinados, trabalhar com a linguagem e lutar contra ela.

Considerando-se que a alteridade lingüística / de pensamento define o movimento hermenêutico entre sujeitos diferentes, característico à interpreta-

ção/tradução, cumpre acompanhar algumas formulações de Schleiermacher em *Des différentes méthodes du traduire*, que jogam nova luz às reflexões feitas a partir dos conceitos de “necessidade” e “construção”, centrais no aforismo analisado.

Nesse texto, Schleiermacher parte da percepção de que o homem tem necessidade de traduzir o discurso de outra pessoa, a quem se assemelha mas cuja sensibilidade, temperamento e formas de expressão são diferentes. Sintetiza, então, os dois aspectos interligados do discurso os quais a compreensão deve abarcar: o espírito da língua vivificado no falante e a sensibilidade, a maneira de ser do indivíduo que produz o discurso como obra sua. Trata-se, como se vê, da interpretação gramatical, que insere o discurso no contexto paradigmático, ou seja, na língua enquanto código social, e da interpretação psicológica, preocupada com a fala de uma individualidade (contexto sintagmático).

Apontando que a alteridade está no cerne da tradução, Schleiermacher entrevê como a unidade do pensamento com a língua estabelece simultaneamente a dificuldade e o potencial enriquecedor inerentes à tradução, à construção de um sentido outro. Primeiramente, sublinha a força dominante da língua sobre o pensamento do homem: “Cada homem, por um lado, é dominado pela língua que fala; ele e seu pensamento são um produto da língua. Ele não pode pensar nada com total precisão que esteja fora de seus limites; a forma de seus conceitos, o modo e os limites de combiná-los são previamente traçados pela língua materna; nosso entendimento e nossa fantasia estão ligados a ela”¹³.

Em seguida, Schleiermacher reconhece o movimento reverso que o pensamento livre exerce sobre a flexibilidade da língua, ressaltando sua importância não só para a comunicação, mas também para a formação do homem, para a ciência e a arte: “Mas, por outro lado, todo homem que pensa livremente, de maneira independente, contribui para formar a língua. Porque, como ela se teria desenvolvido sem esse tipo de ação, como teria passado de seu estado grosseiro e primitivo ao mais realizado estado de elaboração da ciência e da arte? Nesse sentido, é a força viva do indivíduo que produz novas formas na matéria dúctil da língua, inicialmente com o único propósito momentâneo de comunicar uma consciência passageira; mas essas formas permanecem na língua, num grau maior ou menor, e, recolhidas por terceiros, estendem seu efeito formador”¹⁴.

Desse modo, concebendo que sobre a convicção da unidade essencial pensamento/expressão se funda a arte da compreensão do discurso e, portanto, a tradução, Schleiermacher enfatiza a impossibilidade de se separar um homem da sua língua materna e de se pretender que seus pensamentos sejam exatamente a mesma coisa em duas línguas. Nega o método de tradução de textos artísticos e filosóficos que quer colocar no presente imediato do leitor o autor estrangeiro como se tivesse escrito sua obra originalmente na língua do leitor.

Em contrapartida a esse método, entende que compete à tradução comunicar ao leitor a compreensão e o prazer ante o original, aos quais necessariamente se mistura o sentimento de estranheza, a alteridade em relação ao escritor traduzido. Como a compreensão dos leitores depende de apreenderem o espírito da língua materna do escritor estrangeiro e de intuírem seu modo de pensar e de sentir, mas como o tradutor só pode oferecer-lhes sua própria lín-

variante lingüística associada a um fator individual, psicológico e a um “etymon espiritual”). Muitas vezes a prática de análise e interpretação de textos daí derivada se ressentem da consciência do teor filosófico inerente à questão da formação do estilo individual.

¹³ Idem. *Des différentes méthodes du traduire*. Trad. de l'allemand par Antoine Berman, in: *Les Tours de Babel*. Trans-Europ-Repress, 1985, p. 290-1.

¹⁴ Idem. *Ibidem*, p. 290-3.

¹⁵ Cf. P. SZONDI, *Introduction à l'herméneutique littéraire*. Trad. de l'allemand par Mayotte Bollack, avec un essai sur l'auteur par Jean Bollack. Paris: Cerf, 1989, p. 121.

¹⁶ Cf. F. D. E. SCHLEIERMACHER, *Hermeneutica*. Arte e técnica da interpretação. cit., p. 58. Seria instigante pensar na imagem de “A tarefa do tradutor” de Walter Benjamin, em relação a Schleiermacher: “(...) da mesma forma com que a tangente toca o círculo de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela toma sua via reta em direção ao infinito, a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do ori-

ginal, que jamais coincide plenamente com a outra, ele deve esforçar-se por manter estrangeiro o tom da própria língua. Segundo Schleiermacher, a difícil tarefa do tradutor consiste em, exercendo a ductibilidade de sua língua materna, situar-se num ponto médio em que apreseste nesta a língua estrangeira com a qual o pensamento do escritor a ser traduzido forma um todo orgânico.

Esse método de tradução fica a meio caminho entre o leitor e o escritor estrangeiro, mantendo a incomensurabilidade entre o pensamento do tradutor e a outra língua na qual ele lê, conservando a sensação de algo estrangeiro. Exige do tradutor não só a tolerância e o desejo de aproximar-se de uma outra língua, mas também a atitude não cotidiana na própria língua materna, de se dobrar a uma semelhança estrangeira.

Schleiermacher nunca perde a consciência de que a tradução fornece um conhecimento extremamente imperfeito do estrangeiro, devendo considerar-se, da totalidade de traduções de um texto, certas partes em que cada uma é melhor do que as outras. No “II Discurso Acadêmico”, realça o caráter gradual e provisório da compreensão, no círculo hermenêutico do todo e das partes. As partes inicialmente conhecidas, às quais se subordinam os sucessivos começos interpretativos, sempre incertos, são por eles iluminadas. Assim, a operação de interpretação percorre reiteradamente as unidades da palavra, da frase, do discurso, da obra, do conjunto individual de obras, do gênero literário. Como se observou, Schleiermacher destacava tanto a interpretação psicológica quanto a gramatical, postulando os procedimentos comparativo e também divinatório, já que a compreensão completa do particular não é possível sem o pressentimento do todo. Nessas observações dispersas nas Conferências de Schleiermacher, nota-se a ambigüidade da prática hermenêutica, entre o caráter provisório e o resultado completo, plenamente iluminado. A idéia romântica de “compreender um autor melhor do que ele próprio se compreendia”¹⁵ contém um ideal de plenitude paradoxal em relação ao caráter de alteridade incessante da busca hermenêutica.

Mas justamente esse paradoxo define a tarefa hermenêutica: conforme Schleiermacher, a construção histórica a qual se submete o intérprete para melhor apreender a obra do indivíduo encontra, como a obra, sua apoteose no fato de fertilizar o próprio eu e os outros¹⁶. A necessidade que move o hermenêuta é a de reconstruir o pensamento do outro e o esforço por buscar essa possibilidade o transforma. Ao tradutor, ante a dialética entre limitação e flexibilidade inerente à unidade língua/pensamento, abre-se a possibilidade de reconstruir a obra estrangeira, transformando sua própria língua. Porque buscar compreender o outro é transformar-se, ultrapassar a própria limitação.

Portanto, destaca-se que, para Schleiermacher, a hermenêutica (arte da compreensão/tradução) depende da necessidade, do desejo de compreender o outro, a língua estrangeira e de tornar flexível o eu, a língua materna, num processo que intervém na formação do espírito (dada a força formativa da língua) e proporciona o prazer autêntico do contato com o outro, com as obras estrangeiras. A hermenêutica de Schleiermacher sobressai enquanto concebe “fazer véus”, cujo tecido/texto (o eu, a língua própria), flexível, mediador, contenha a alteridade, o espírito da língua estrangeira.

Revela-se fundamental pensar as conseqüências da hermenêutica de Schleiermacher para a prática presente de interpretação textual, reflexão essa que vem presidindo este ensaio. Nesse sentido, é interessante acompanhar a pro-

posta hermenêutica de Paul Ricoeur, que parte da teoria de Schleiermacher e mobiliza, à semelhança deste, uma noção de distanciamento, no entanto volta da para a “efetuação do discurso como texto”¹⁷.

Ricoeur identifica duas “revoluções copernícas”¹⁸ na história recente da hermenêutica. A primeira, conforme se analisou, foi sua “desregionalização”, iniciada por Schleiermacher, movido pela preocupação epistemológica de incluir as hermenêuticas regionais (as regras particulares da exegese e da filologia) numa hermenêutica geral (da problemática do compreender). Schleiermacher ampliou o âmbito da hermenêutica, que passou a visar à compreensão do outro, e depois Dilthey ateu-se aos aspectos psicológicos, concebendo a compreensão como transferência à vida psíquica de outrem.

A segunda “revolução coperníca” foi a radicalização da hermenêutica, que se tornou não só geral mas existencial, motivada por preocupações ontológicas. A partir do conceito de *Dasein* (“estar no mundo”), Heidegger (*O Ser e o tempo*, 1927) substituiu a preocupação epistemológica com as ciências do espírito (Dilthey) pela explicitação do “solo ontológico” dessas ciências. “Despsicologizou” a compreensão, atribuindo-lhe como objeto, em vez de outro sujeito, o mundo que o precede. Nesse contexto, compreender é a tentativa de habitar o mundo, de ter menos angústia, para a qual colaboram os livros. É um projetar futuro num “ser-lançado prévio”.

Ricoeur mostra, em seguida, como Gadamer, discípulo de Heidegger, sintetiza os dois movimentos, das hermenêuticas regionais à hermenêutica geral; da epistemologia das ciências do espírito à ontologia. Mais do que isso, Gadamer retoma os problemas epistemológicos à luz da ontologia: critica o “distanciamento alienante” alicerçador da metodologia das ciências humanas, que negligencia a “experiência de pertença”. Seguidor de Heidegger, realça a importância de situar-se o homem na tradição, no mundo que o precede, estabelecendo a teoria da “consciência-da-história-dos-efeitos”¹⁹.

Ao entender a “história dos efeitos” como “proximidade do longínquo”, paradoxo da alteridade eu/estranho, próximo/longínquo, Ricoeur descortina que a distância histórica está contida nesse conceito e relativiza a recusa de Gadamer ao distanciamento. Nesse sentido, depreende de Gadamer o reconhecimento da experiência humana da linguagem como fundamental à pertença a uma tradição, já que as heranças culturais se inscrevem via linguagem.

Ricoeur observa, então, que a mediação pela linguagem, sobretudo quando se trata de um texto escrito, converge para a “coisa dita”²⁰, que não pertence mais ao autor nem ao leitor. O distanciamento constitui o texto como escrita, em que, ao contrário da fala, não há a referência imediata ao mundo dado. Por conseguinte, nas obras literárias, libera-se uma referência de segundo nível: a proposição de mundo do texto. Essa nova espécie de distanciamento, entre o real e si mesmo, abre novas possibilidades de ser-no-mundo na realidade quotidiana.

Assim, segundo Ricoeur, devido ao distanciamento típico da escrita e à objetivização típica da obra, a apropriação é, dialeticamente, compreensão pela e à distância, não respondendo ao autor mas ao sentido, à proposição de mundo da obra. Ricoeur descortina que compreender significa compreender-se diante da proposição de mundo do texto, “expor-se ao texto e receber dele um *si* mais amplo”. Esse jogo, em que o mundo do texto é real na medida em que é fictício,

ginal, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua”. (S. K. LAGES, “Alegoria da leitura, figuras da melancolia: ‘A tarefa do tradutor’, de Walter Benjamin”, in: M. SELIGMANN-SILVA (org.), *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999).

⁽¹⁷⁾ P. RICOEUR, *Interpretação e ideologias*. Org., trad. e apresentação de Hilton Japiassu. 4a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 17.

⁽¹⁸⁾ Idem. *Ibidem*, p. 30.

⁽¹⁹⁾ Idem. *Ibidem*, p. 37-42.

⁽²⁰⁾ Idem. *Ibidem*, p. 41.

⁽²¹⁾ Cf. Idem. *Ibidem*, p. 58.

pressupõe um distanciamento também do leitor na relação de si a si, de modo tal que a metamorfose do mundo também é a metamorfose do ego. Portanto, Ricoeur revela como a compreensão é tanto desapropriação quanto apropriação, estando implicada nessa autocompreensão do sujeito a crítica às ideologias²¹.

Desse modo, com essa concepção de que compreender um texto escrito envolve desapropriação e apropriação, Ricoeur parece rearticular, (acrescendo-lhe a matriz heideggeriana, sobretudo via Gadamer), a teoria da tradução/interpretação de Schleiermacher, a qual se baseia na flexibilidade da língua materna, aberta à estrangeira, e na confiança na obra literária como reduto e manancial de prazer e de conhecimento/transformação de si e do mundo.

À luz de Ricoeur, confirma-se o valor da hermenêutica filosófica de Schleiermacher. Depreende-se dela que a distância é condição para a compreensão, potencializando o esforço e a flexibilidade do eu em relação ao outro, sendo respeitadas as diferenças. Esse movimento de mediação, que se faz pela linguagem, revela-se fundamental, à medida que impede de privar-se o sujeito do contato com pensamentos outros, com mundos estrangeiros, o que contribui para sua (trans)formação. Na concepção de Ricoeur, é também a distância inerente à obra literária que provoca a flexibilidade do leitor, de se desapropriar de si mesmo face ao “mundo do texto”, para conseguir habitar melhor o mundo.

Finalmente, é certo que sabe o mundo do texto literário condensar várias reflexões hermenêuticas. Nesse sentido, adiando o fechamento provisório deste ensaio, acode-me à memória o capítulo “Os astrônomos”²², de *Infância*, obra entre ficcional e confessional de Graciliano Ramos.

Esse livro encerra em si uma busca hermenêutica: devido à necessidade de compreender a si e ao mundo, que cedo se lhe revelou “complicado”, “incongruente”, o sujeito adulto constrói uma narrativa em que dialoga com sua infância. Presentificando no texto as transformações e continuidades inerentes à distância temporal, descortina o processo de formação de sua sensibilidade e de sua consciência histórica e literária.

Central nessa narrativa de busca do sujeito, figura seu processo de aprendizagem da leitura, marcado por um quadro opressivo, entremeado por raros momentos de satisfação. A relação violenta estabelecida pelo pai e pela maioria dos professores (cujo sustentáculo de “ensino” era a palmatória), bem como a imposição de obras inadequadas para introduzir as primeiras letras (*Os Lusíadas* e os livros do Barão de Macaúbas), tudo isso definiu o contato do menino com o texto escrito como momento de alteridade máxima.

No entanto, essa mesma atmosfera angustiante levava o menino a sonhar personagens de um mundo outro. E foi o pai (negociante que certamente naquele dia “recebera uma dívida perdida”) que abriu para o menino de nove anos o encontro com o mundo dos livros, fechando-o (aparentemente) logo em seguida. É sobre as tensões dessa mediação da distância entre o pequeno leitor e o texto escrito que trata o capítulo “Os astrônomos”.

O narrador adulto dialoga consigo mesmo na “noite extraordinária” em que o pai o chamou, menino quase analfabeto, para ler um romance, explicando-lhe de que tratava, traduzindo-lhe “em linguagem de cozinha” as expressões literárias. Animada, a criança reconhecia que havia “alguma coisa no livro”, no entanto difícil de entender totalmente: “E uma luzinha quase imper-

ceptível surgia longe, apagava-se, ressurgia, vacilante, nas trevas do meu espírito”. Alheio a brinquedos e à escola, viveu com as personagens do livro, que, perseguidas por lobos, lhe agitaram o sono: a literatura ajudava-o a habitar o mundo.

Contudo, depois de mais uma noite de “leitura emperrada, mal-entendidos, explicações”, o pai passou a esquivar-se, até abandonar aquele hábito das noites, causando-lhe mágoa terrível: “Nunca experimentei decepção tão grande. Era como se tivesse descoberto uma coisa muito preciosa e de repente a maravilha se quebrasse. E o homem que a reduziu a cacos, depois de me haver ajudado a encontrá-la, não imaginou a minha desgraça. A princípio foi desespero, sensação de perda e ruína, em seguida uma longa covardia, a certeza de que as horas de encanto eram boas de mais para mim e não podiam durar” (pp. 191-2).

Supondo remediável aquele mal, Graciliano pediu à prima Emília que o ajudasse a ler, e ela lhe sugeriu que se arriscasse a tentar a leitura sozinho. Foco que me levou a evocar esse capítulo, o argumento da menina é metáfora da tarefa hermenêutica: Emília fez o primo observar que, se os astrônomos lêem o céu, enxergam “coisas tão distantes”, não haveria motivos para ele não conseguir “adivinhar a página aberta diante de [scus] olhos”, se ele distinguia as letras e sabia reuni-las em palavras.

Assim, a metáfora de ser como os astrônomos, que lêem o céu, dá a medida da enorme distância a transpor que, aos olhos do menino Graciliano, a leitura representava. A sugestão da prima condensa a possibilidade de construir, com base no desejo e no esforço do recomeçar constante, a significação do texto literário; e o menino, realizando essa possibilidade do círculo hermenêutico, volta a viver com intensidade o mundo do romance: “E tomei coragem, fui esconder-me no quintal, com os lobos, o homem, a mulher, os pequenos, a tempestade na floresta, a cabana do lenhador. Relei as folhas já percorridas. E as partes que se esclareciam derramavam escassa luz sobre os pontos obscuros. Personagens diminutas cresciam, vagarosamente me penetravam a inteligência espessa. Vagarosamente” (pp. 193-4).

Dobrando-se ao texto, o menino Graciliano tornou-se outro, à semelhança dos astrônomos: libertou-se do estigma de “bruto em demasia” e elegeria em seguida a biblioteca do tabelião Jerônimo Barreto sua “provisão de sonhos”, seu meio de habitar o mundo. No entanto, não eliminou a distância máxima, não chegou a astrônomo. A identificação que lhe marcaria a obra era com os homens perseguidos como os do mundo daquele livro da infância. Identificação essa que se realizaria enquanto consciência e mediação pela linguagem, de um escritor preso à terra, livrando pelas palavras. “Os astrônomos eram formidáveis. Eu, pobre de mim, não desvendaria os segredos do céu. Preso à terra, sensibilizar-me-ia com histórias tristes, em que há homens perseguidos, mulheres e crianças abandonadas, escuridão e animais ferozes” (p. 194).

the always present alterity, which transforms them. As a conclusion, it draws from “Os astrônomos”, chapter of Graciliano Ramos’s *Infância*, a revelation of how the literary work condenses hermeneutic reflections, strengthening this human trans(formation).

KEYWORDS: hermeneutics; Schleiermacher; understanding; alterity.

Ensaio elaborado no segundo semestre de 1999, para o curso de Pós-graduação “Hermenêutica e crítica: a distância certa”, ministrado pela Prof^a Jeanne Marie Gagnebin.

ABSTRACT: Taking the conception of hermeneutics as defined by Schleiermacher and its further resumption by Paul Ricoeur, this essay unveils how hermeneutics arises from the necessity of understanding the stranger, causing the flexibilization of the individuals facing

CREPÚSCULO, *MIRABILIA* E TREVA NO CAMINHO DO POETA *VIATOR*.

CLAUDIO CUCCAGNA*

RESUMO: A partir da imagem do poeta viator este ensaio detecta as analogias estruturais, imagéticas e mítopoéticas presentes nos poemas "A ilha de Cipango", de Augusto dos Anjos, e "A máquina do mundo", de Carlos Drummond de Andrade, assim como sinaliza a semelhante e radical atitude dos dois autores em objetivarem uma recusa do mundo pela negação da Utopia.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; mito; utopia.

E como a luz do sol vai-se apagando!
E eu triste, triste pela vida afora,
Eterno pegureiro caminhando,
Revolvo as cinzas de passadas eras,
.....
Como um coveiro a sepultar quimeras!
(Augusto dos Anjos, "Soneto")

*¹ Doutorando em Literatura Brasileira na USP.

Há momentos em que o poeta sente a necessidade de transfigurar toda a sua vida ou uma experiência particularmente sentida dela, na imagem de um caminho, mais ou menos impérvio, que ele se vê percorrendo como um viandante solitário, numa atitude ora exaltada e jubilosa, ora angustiada e tristonha. Clara imagem de reminiscência dantesca, ela tem a força, às vezes, de desenvolver-se numa forma complexa e extensa, como é o caso emblemático, por exemplo, que vemos dar-se em *O Guesa* de Sousândrade, poema autobiográfico em 13 Cantos, composto durante cerca de 40 anos, onde o poeta-protagonista – o Sousândrade-Guesa-Inca – se aventura numa longa peregrinação pelo *suna*: o périplo histórico-geográfico da sua missão civilizadora no continente americano e, em parte, africano.

Mas essa imagem do poeta *viator*, colhido no ato de percorrer um caminho no qual ele evoca a memória do já vivido para, amiúde, relacioná-la simbólica ou alegoricamente com a dimensão fantástica do mito, pode também se efetivar na intensidade lírica e imagética de um poema com um número mais limitado de estrofes. É o que observamos, de modo claro e similar, em “A Ilha de Cipango” (1904), contido no *Eu* de Augusto dos Anjos, e em “A máquina do mundo”, do livro *Claro enigma* (1948-51) de Carlos Drummond de Andrade. Com efeito, uma leitura comparada dos dois poemas, feita a partir da presença da imagem do poeta *viator*, mesmo ressaltando os inúmeros traços distintivos peculiares aos dois textos, levou-nos à detecção de umas sugestivas analogias de ordem estrutural, temática e lírica, que os caracterizam, e que nos induzem a considerar o poema augustiano uma espécie de antecedente poético de “A máquina do mundo” drummondiana.

E o confronto começa logo no seu início: o título. Com efeito, se é verdade que o título de uma obra literária constitui parte essencial da mesma, e é portanto ancorado a seu texto no seu modo de *vesti-lo*, isto é, de apresentá-lo e entregá-lo à inteligência do leitor, então não podemos deixar de frisar uma primeira analogia já na escolha do título que designa os dois poemas em questão. São, de fato, títulos que se refletem de maneira especular tanto do ponto de vista sintático-gramatical quanto do conceitual. E se no primeiro caso a sequência artigo-substantivo-preposição-substantivo/nome próprio (ou também artigo-nome próprio, se considerarmos, como é lícito pensar, a Ilha de Cipango e a Máquina do Mundo dois nomes próprios), cria uma aproximação dos dois títulos um tanto vaga e, por assim dizer, visual, é do lado conceitual que ela se faz mais profunda e patente: ambos os títulos, com efeito, se relacionam com a dimensão e com o espaço do maravilhoso, com a força encantadora do mito, evocando por um lado o *locus amoenus* da Ilha de Cipango, e por outro o objeto fantástico da Máquina do Mundo, e informando, outrossim, da centralidade temática que ambas irão desempenhar no interior dos respectivos poemas.

O início *ex-abrupto* de “A Ilha de Cipango” traz consubstancialmente o aparecimento veemente do *eu* poético, seguido logo depois da fixação do cenário, uma estrada, ao longo da qual começa a peregrinação angustiada do poeta *viator* Augusto dos Anjos:

“Estou sozinho! A estrada se desdobra
Como uma imensa e rutilante cobra
De epiderme finíssima de areia...
E por essa finíssima epiderme
Eis-me passeando como um grande verme
Que, ao sol, em plena podridão, passeia!”¹

¹ A. dos ANJOS, *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 282.

A condição solitária do poeta, devidamente enfatizada pelo uso da após-trofe, é premissa indispensável à sua peregrinação. No caso, o caráter errático, e, conforme veremos mais adiante, compungido do seu ser, exterioriza-se ao longo de uma estrada que o poeta zoomorfiza na belíssima imagem de uma “cobra / De epiderme finíssima de areia”, numa construção simbólica que do plano objetivo (a estrada tortuosa) desliza para o imaginativo (a “imensa e rutilante cobra”), para voltar novamente ao plano objetivo representado pela estrada (pois a epiderme da cobra é de finíssima areia). Tudo isso, segundo uma tendência marcadamente transformista, que, por exemplo, continua na mesma estrofe com a imagem do poeta zoomorfozido em verme, o agente do *fagismo* transformista da poética augustiana.

Em “A máquina do mundo” de Carlos Drummond de Andrade, verificamos a presença de um exórdio análogo, limitadamente no que diz respeito à aparição repentina da subjetividade poética e à imagem do poeta *viator* passando por uma estrada, ainda que esta última, uma estrada de montanha, não se apresente com as mesmas características morfológicas da representada em “A Ilha de Cipango”:

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

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

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado.”²

² C. D. de ANDRADE, *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964. p. 271.

Como aparece explicitamente registrado no v. 3 com a referência ao “fecho da tarde”, sucessivamente complementado por outros indícios cromáticos (o “céu de chumbo”; a “escuridão maior, vinda dos montes”), o poema drummondiano encontra a sua contextualização temporal no fim do dia, em pleno crepúsculo vespertino. Esta situação temporal, acentuada pelo tom solene e paulatino do andamento diegético do poema, determina o aparecimento de uma identificação simbólica entre o caráter “desenganado” do ser do poeta *viator*, e o aspecto sombrio da natureza circundante sobre a qual desce o anoitecer.

Em “A Ilha de Cipango” presenciamos uma análoga seqüência de momentos: o do contexto temporal relativo ao fim do dia, e o da aproximação simbólica que se dá entre este e o estado espiritual do poeta, conforme se aprecia na segunda estrofe do poema:

“A agonia do sol vai ter começo!
Caio de joelhos, trêmulo... Ofereço
Preces a Deus de amor e de respeito
E o Ocaso que nas águas se retrata
Nitidamente reproduz, exata,
A saudade interior que há no meu peito...”³

O início desta estrofe, ligado a *coblas capfinidas* com o último verso da estrofe precedente (“A agonia do sol” / “ao sol”) para aumentar o fluxo temporal e o caráter diegético do poema – este último, contudo, menos atuante que o observado em “A máquina do mundo” –, apresenta-nos enfaticamente o momento do fecho do dia, dominado pela imagem do pôr-do-sol. E é com esse “Ocaso” de reminiscência simbolista, e com a imagem que ele reflete nas águas do meio circundante, que Augusto dos Anjos, analogamente a quanto vimos acontecer em “A máquina do mundo” – ainda que num tom cromático bem mais apagado, penumbral e numa projeção simbólica que, no poema drummondiano, a rigor, desloca-se do poeta para o mundo externo –, constrói uma correspondência simbólica com seu estado de alma, aqui traduzido numa “saudade interior”. Pois, em dois poemas ricamente e diversamente imagéticos, o símbolo que surge consubstancialmente com a representação paisagística do fecho do dia, intervém de forma similar para soldar, por meio de uma efusão cromática do estado de alma, uma condição humana de privação e desconsolo a um sentido de precariedade, de transição ínsito na natureza do mundo. O poeta *viator* passa pelo mundo e interage intimamente com ele.

A PERDA DO SONHO DE FELICIDADE: MIRABILIA PARA O DESENGANO

Momento crucial dessa minijornada do poeta *viator*, que se espelha na centralidade quase geométrica dos dois poemas, é a aparição súbita das *mirabilia* da Ilha de Cipango num, e da Máquina do Mundo noutra; é o manejo pessoal

do mito de que ambos os poetas se valem para poeticamente evocarem uma experiência determinante de sua vida; é, por fim, a confissão íntima e aflitiva de uma expectativa baldada por causas que se revelam alheias (em Augusto dos Anjos) ou sujeitas (em Carlos Drummond de Andrade) à vontade humana – malogro, ademais, que os dois poetas se preocupam em transpor do plano da experiência subjetiva para o de uma condição negativa imanente à existência humana.

Depois do momento temporal e simbólico do pôr-do-sol, seguido por uma descrição angustiada do estado de alma do poeta *viator* Augusto dos Anjos, que continua se espalhando para o mundo circundante, presenciamos, no início da sexta estrofe, a aparição edênica da Ilha de Cipango, cuja evocação irá se prolongar até a nona estrofe:

“Mas de repente, num enleio doce,
Qual se num sonho arrebatado fosse,
Na ilha encantada de Cipango tombo,
Da qual, no meio, em luz perpétua, brilha
A árvore da perpétua maravilha,
À cuja sombra descansou Colombo!

Foi nessa ilha encantada de Cipango,
Verde, afetando a forma de um losango,
Rica, ostentando amplo floral risonho,
Que Toscanelli viu seu sonho extinto
E como sucedeu a Afonso Quinto
Foi sobre essa ilha que extingui meu sonho!

Lembro-me bem. Nesse maldito dia
O gênio singular da Fantasia
Convidou-me a sorrir para um passeio...
Iríamos a um país de eternas pazes
Onde em cada deserto há mil oásis
E em cada rocha um cristalino veio.

Gozei numa hora séculos de afagos,
Banhei-me na água de risonhos lagos
E finalmente me cobri de flores...”⁴

O arroubo onírico que desencadeia a aparição é pretexto para que o poeta *viator* possa momentaneamente suspender a sua peregrinação e entrar de cho-fre na dimensão da recordação autobiográfica – a infância passada no contexto rural do Engenho Pau d’Arco, onde Augusto dos Anjos nasceu e viveu até 1908, e no qual, em 1904, compôs o poema –, que ele transfigura, num eco

³ A. dos ANJOS, *op. cit.*, p. 282.

⁴ A. dos ANJOS, *op. cit.*, p. 283.

orientalista caro a certo Simbolismo, na evocação mítica da Ilha de Cipango. O poeta *viator* re-visita assim seu passado, os lugares naturais intimamente ligados à sua mocidade, através duma caracterização claramente edênica dos mesmos (por exemplo: a árvore de tamarindo do Pau d'Arco, pela qual sabemos que o jovem Augusto dos Anjos nutria grande predileção, torna-se “A árvore da perpétua maravilha”; assim como acreditamos que a referência à “água de risonhos lagos”, da última estrofe citada, possa referir-se ao “Lago Encantado”, nome com que o poeta designava o açude próximo do Pau d'Arco). Situação edênica, porém, que o poeta perde por causas externas à sua vontade, as quais marcarão temporalmente uma situação conflitante entre um passado cheio de expectativas e um presente de derrota e desalento, como se observa destes versos, continuação dos anteriores:

“Mas veio o vento que a Desgraça espalha
E cobriu-me com o pano da mortalha,
Que estou cosendo para os meus amores!

Desde então para cá fiquei sombrio!
Um penetrante e corrosivo frio
Anestesiou-me a sensibilidade
E a grandes golpes arrancou as raízes
Que prendiam meus dias infelizes
A um sonho antigo de felicidade!”⁵

O propósito de o poeta enfatizar um momento particularmente esperançoso e também infausto de sua vida, através duma representação que correspondesse à de um *status* edênico e de sua subsequente perda, esposava-se brilhantemente quer com a visão paradisíaca, de país da riqueza e da abundância, oferecido pelo mito medieval da Ilha de Cipango – mito geográfico ligado às viagens de descoberta do Novo Mundo –, quer, sobretudo, com a evocação das vicissitudes das personagens históricas de Colombo, Toscanelli e Afonso V, que, convencidos na existência dessa ilha maravilhosa, viram frustrada de todo a esperança de alcançá-la.⁶ Em relação a este último aspecto, o paralelo que Augusto dos Anjos instaura entre a sua dolorosa experiência e a desses homens ilustres do passado, nasce pela necessidade de inseri-la numa continuidade histórica de *quimera almejada e nunca lograda*; situação, em última instância, que deixa entrever o pessimismo, de cunho schopenhaueriano, inerente ao *weltanschauung* augustiano: o destino do homem é irremediavelmente triste, já que qualquer tentativa de buscar algo de venturoso (o “sonho antigo de felicidade”) levará sempre e inevitavelmente ao fracasso (o “sonho extinto”).⁷ É, portanto, à luz deste conjunto de características, que “A Ilha de Cipango” se nos revela qual verdadeiro poema da ilusão e do desengano humanos; assim como, *mutatis mutandis*, vemos evidenciar-se em “A máquina do mundo” de Carlos Drummond de Andrade.

A aparição do aparelho da Máquina do Mundo, concomitante à sua abertura, acontece no décimo verso do poema. (“a máquina do mundo se entrea-

⁵ *Ibidem*.

⁶ As informações geográficas proporcionadas por Paolo dal Pozzo Toscanelli (1397-1482) sobre a existência da ilha de Cipango ao longo da costa asiática – Ásia que ele considerava possível alcançar numa travessia marítima do oceano Atlântico –, foram conhecidas, através da carta e do material cartográfico que este enviou, em 1474, ao canônico português Fernando Martins, tanto pelo rei português D.

Afonso V (1432-1481), como por Cristóvão Colombo (1451-1506). Este último, graças também aos dados toscanelianos, pôde empreender a sua navegação atlântica em demanda da ilha de Cipango e da terra asiática do Grande Khan. Das duas metas, o objetivo principal da primeira viagem colombiana, que resultou na descoberta do Novo Mundo, foi o da busca dessa ilha misteriosa, que já desde as informações presentes no *Milione* de Marco Polo e retomadas sucessivamente pelo próprio Toscanelli, aparece com características fantásticas, tida como ilha de incomparável beleza, onde abundavam ouro, pérolas e pedras preciosas. Era tamanho o ansio de achar esta ilha, que em vários momentos do seu *Diario de a bordo*, Colombo acredita em vê-la nas ilhas caribenhas há pouco descobertas (assim como, paralelamente, pensava de estar próximo do Paraíso Terrestre), como resulta diretamente das suas palavras: “Quisiera hoy partir para la isla de Cuba, que creo que debe ser Cipango, según las señas que dan esta gente [da Ilha Isabela] de la grandeza de ella y riqueza”; ou através das palavras do padre Las Casas, transcritor e glosador da única versão do *Diario de a bordo* que possuímos: “entre los otros lugares que nombraban [alguns indígenas da ilha Hispaniola] donde se cogía el oro, dijeron de Cipango, al cual ellos llaman Cibao, y allí afirman que hay gran cantidad de oro de

briu”), logo depois do motivo simbólico que une o estado de alma do poeta com o surgimento do anoitecer. Tudo isso sem recorrer ao expediente do onirismo que vimos caracterizar a irrupção da Ilha de Cipango no poema augustiano. Será, todavia, só no verso 49 que começará a longa descrição do conteúdo deslumbrante da máquina:

“As mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que todos
monumentos erguidos à verdade;

e a memória dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augustino,
afinal submetido à vista humana.”⁸

Esta descrição vorticosa, calcidoscópica do objeto da Máquina do Mundo, que o poeta *viator* topa sobre uma montanha de Minas Gerais, chama a nossa atenção para outro objeto semelhante que aparece no celeberrimo episódio final de *Os Lusíadas* de Camões. Aqui, no verso 640 do Canto X, ele é designado como “a grande máquina do Mundo”, e é a deusa Tétis que, na Ilha dos Amores, em recompensa pelas façanhas marítimas realizadas, mostra esse objeto à tripulação portuguesa para que – a deusa referindo-se a Vasco da Gama – “vejas / Por onde vas [sic] e irás e o que desejas”.⁹ Não é obviamente este o lugar para fazermos um levantamento das diferenças e analogias existentes en-

tre as duas máquinas e os motivos que as acompanham nos respectivos poemas. Todavia, como interpretações críticas já atestaram, é muito provável que para a transposição mítico-algórica do tema da busca do conhecimento do sentido da existência, Carlos Drummond de Andrade tenha levado em conta a imagem e o episódio da máquina do mundo do poema camoniano.¹⁰ Se, pois, como é lícito pensar, há uma filiação direta ao mito cantado por Camões, então, à luz disso, podemos vislumbrar duas analogias intercorrentes entre a versão drummondiana do mito da Máquina do Mundo e a versão augustiana do da Ilha de Cipango: como a Ilha de Cipango, também a imagem da Máquina do Mundo liga-se estritamente à visão maravilhosa da ilha (a Ilha dos Amores); e, dado mais relevante, assim como a primeira, também a segunda se apresenta como um mito relacionado com a tradição literária ibérica das viagens de descoberta/exploração. Há, pois, no modo de introduzir o tema mítico em ambos os poemas, um elo subjacente que liga a atitude explícita de Augusto dos Anjos àque-la mais implícita de Carlos Drummond de Andrade.

Conforme mencionamos, a Máquina do Mundo constitui para o poeta *viator* a verdadeira explicação dos mistérios da existência; supremo conhecimento que ele sempre ambicionou possuir através de uma pesquisa apaixonada, embora extenuante e sem resultado, como é o próprio objeto-falante da Máquina do Mundo a referir-nos com palavras dirigidas ao poeta *viator*, numa situação narrativa que introduz a revelação do segredo da máquina, já vista nos versos anteriores:

“O que procuraste em ti ou fora de
teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexos primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo”.¹¹

A “explicação total da vida”, encarnada na imagem e na essência da Máquina do Mundo, aparece aqui como a *quimera almejada e nunca lograda* que é o “sonho de felicidade” (isto é: o passado vivido por Augusto dos Anjos-Colombo, no Engenho Pau d’Arco-Ilha de Cipango) do poema augustiano. Além disso, em ambos os poemas é possível reconhecer uma análoga seqüência tem-

martillo”. As citações são extraídas de C. COLÓN, *Diario de a bordo*. Madrid: historia 16, 1985, pp. 106 e 166, respectivamente. Para os dados históricos sobre o mito da Ilha de Cipango inseridos nesta nota, aproveitamos os que Luis Arranz proporciona na Introdução a esta edição do *Diario* colombiano (ver em particular as pp. 41-54).

¹⁰ A tristeza, o sofrimento e a luta vã insíntos no destino humano são, de fato, temas de implicação filosófica que impregnaram todo o *corpus* poético de Augusto dos Anjos. No *En*, por exemplo, existem dois momentos emblemáticos dessa visão augustiana do mundo que vale a pena frisar. No primeiro, pertencente ao soneto “Eterna Máquina” (como “A Ilha de Cipango”, datado Pau d’Arco, 1904), assim se expressa o poeta sobre a imanência e irredutibilidade da tristeza e da mágoa na existência do homem: “O homem por sobre quem caiu a praga / Da tristeza do Mundo, o homem que é triste / Para todos os séculos existe / Enunca mais o seu pesar se apaga!”, “Transpõe [a mágoa] a vida do seu corpo inerme; / E quando esse homem se transforma em verne / É essa mágoa que o acompanha ainda!” (A. dos ANJOS, *Obra completa, op. cit.*, p. 290). No segundo poema, intitulado “Quixas Noturnas” (datado Pau d’Arco, 1906), Augusto dos Anjos se detém sobre o motivo da luta vã do homem, transfigurado na imagem de um Hércules que agoniza na derrota

procedente das lutas travadas “contra a universal grandeza” e “contra a Natureza”; condição humana que o poeta considera inalterável: “Ah! Por todos os séculos vindouros / Há de travar-se essa batalha vã / Do dia de hoje contra o de amanhã, / Igual à luta dos cristãos e mouros” (*Ibidem*, p. 292).

¹¹ C. D. de ANDRADE, *Obra completa, op. cit.*, p. 272.

¹² L. de CAMÕES, *Os Lusíadas* (edição organizada por Emanuel Paulo Ramos). Porto: Porto Editora, 1990, pp. 337 e 336, respectivamente.

¹³ Ver, por exemplo, o que sobre a influência camoniana em Drummond refere Gilberto Mendonça Teles no breve comentário crítico feito ao texto de “A máquina do mundo”, in: C. D. de ANDRADE, *Seleção em prosa e verso*. Rio: José Olympio/INL, 1971, p. 146.

¹⁴ C. D. de ANDRADE, *Obra completa, op. cit.*, p. 272.

¹⁵ *Ibidem*, p. 272-273.

poral que marca o processo de aproximação e privação da condição edênico-utópica: Augusto dos Anjos é voltado mais para o passado, parte de uma condição esperançosa, ilusoriamente ditosa vivida no pretérito, para vê-la definitivamente perdida, no presente-futuro, por causas externas, alheias à sua vontade (“o vento que a Desgraça espalha”); em Drummond encontramos uma situação semelhante, embora temporalmente orientada mais para o presente-futuro: o poeta sempre almejou e se aplicou para obter algo que nunca conseguiu lograr (fase passada, de expectativa enganosa), e quando, no presente da narração, o objeto da sua procura se lhe depara diante dos olhos, é o próprio poeta a determinar o afastamento dessa felicidade presente-futura com a recusa da Máquina do Mundo, consoante aparece no final desta extraordinária seqüência imagética, verdadeira *amplificatio* do desalento humano:

“Mas, como eu relutasse em responder
a tal apelo assim maravilhoso,
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,

a esperança mais mínima – esse anelo
de ver desvanecida a treva espessa
que entre os raios do sol inda se filtra;

como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face

que vou pelos caminhos demonstrando,
e como se outro ser, não mais aquele
habitante de mim há tantos anos,

passasse a comandar minha vontade
que, já de si volúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;
como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.”¹²

É por essas características que o poema drummondiano, analogamente ao augustiano, pode ser lido como um poema da ilusão e desengano do homem diante do mundo, nisto mostrando submeter-se também a certa preocupação

filosofante, pois o lirismo desalentado que caracteriza “A máquina do mundo” remonta, como se sabe, a uma fase poética drummondiana influenciada pelo existencialismo filosófico-literário do pós-guerra. E é também nesta óptica existencialista que podemos interpretar a renúncia que o poeta *viator* faz do seu sonho de plenitude cognitiva, pois a escolha da renúncia é um modo de demonstrar a inevitabilidade do fracasso ontológico do ser humano, já que, na sua opinião,

“[...] em vão e para sempre repetimos
os mesmos sem roteiro tristes périplos,”¹³

Assim como em “A Ilha de Cipango” a intenção de Augusto dos Anjos transcender a sua condição subjetiva, inserindo-a numa continuidade histórica de experiências humanas fracassadas, testemunhava a natureza repetitiva e frustrada das ações humanas, igualmente, e diríamos mais explicitamente, a mesma intenção é revelada no poema drummondiano. Se essa condição, pois, é inerente à existência humana, então para os dois poetas é vã qualquer luta ulterior para melhorá-la: há, em ambos, a consciência de que a ruptura com o mundo, quer voluntária quer não, é inevitável, e ela, já detectada nos trechos poéticos transcritos, será, conforme veremos mais adiante, confirmada nos versos finais. Existem, pois, evidentes pontos de contato entre o pessimismo existencialista de “A máquina do mundo” e a tendência pessimista de “A Ilha de Cipango”, que ajudam a reforçar ainda mais a aproximação analógica das duas composições poéticas.

O FIM DO CAMINHO: DESCE A TREVA

Após a longa cena do aparecimento das *mirabilia*, as últimas duas estrofes dos dois poemas são destinadas a retomar e desenvolver o motivo narrativo do exórdio: o poeta *viator* prossegue pela estrada, acompanhado, desta vez, pela vinda da treva, segundo uma continuidade das coordenadas espaço-temporais, que passando do exórdio para o epílogo, é capaz de proporcionar unidade estrutural e coesão diegética a ambos os poemas. A vinda do momento noturno pode dar-se *ex abrupto* e de forma sintética, como aparece em “A máquina do Mundo”:

“A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.”¹⁴

⁽¹³⁾ *Ibidem*, p. 271.

⁽¹⁴⁾ A. dos ANJOS, *op. cit.*,
p. 283-284.

⁽¹⁴⁾ *Ibidem*, p. 273.

Ou, pelo contrário, de modo gradual, temporalmente escandido, e, por isso mesmo, com mais riqueza de pormenores, conforme vemos realizar-se em “A Ilha de Cipango”:

“A tarde morre. Passa o seu enterro!...
A luz descreve ziguezagues tortos
Enviando à terra os derradeiros beijos.
Pela estrada feral dois realejos
Estão chorando meus amores mortos!

E a treva ocupa toda a estrada longa...
O Firmamento é uma caverna oblonga
Em cujo fundo a Via-Láctea existe.
E como agora a lua cheia brilha!
Ilha maldita vinte vezes a ilha
Que para todo o sempre me fez triste!”¹⁵

Contudo, as estrofes conclusivas têm outra importante função: confirmar a perda do *sonho de felicidade*, a ruptura definitiva do *eu* com o mundo – representado pelas duas *mirabilia* –, segundo idiosincrasias poéticas divergentes que, aliás, vimos caracterizar os poemas em vários de seus pontos. Com efeito, à repulsa da Máquina do Mundo, que o poeta *viator* Carlos Drummond de Andrade desempenha num tom pacato e numa aceitação desalentada que, por sua vez, se espelha na atitude cogitabunda e como que acidiosa do seu próprio semblante (“vagaroso” e “de mãos pensas”), faz de contraponto a atitude abertamente pungida do poeta *viator* Augusto dos Anjos, cuja desilusão é encarada com uma reação que desemboca no tom cáustico do anátema lançado contra a Ilha de Cipango, a “Ilha maldita”, causa da sua perene tristeza. Características, estas, de dois poemas tão diferentes e contudo tão semelhantes, capazes de tramar um sugestivo diálogo, a distância de tempo e de espaço, sobre o sentido da vida e existência humanas: “A máquina do mundo n” “A Ilha de Cipango”.

ABSTRACT: From the poet-*viator*'s image this essay compares the analogies of the structure, the images and the mythical themes of two poems: Augusto dos Anjos's “A ilha de Cipango” and Carlos Drummond de Andrade's “A máquina do mundo”; as well as the similar attitude of both authors that reject the world by the negation of the Utopia.
KEYWORDS: poetry; myth; utopia.

Ensaio elaborado no primeiro semestre de 1999, para o curso de Pós-graduação “Literatura e crítica literária na transição para o modernismo (1890-1922)”, ministrado pelo Prof. Antonio Arnoni Prado.

CRUZ E SOUSA: O POETA MALSIM

ERWIN TORRALBO GIMENEZ*

RESUMO: O ensaio intenta examinar a poesia de Cruz e Sousa em suas tensões com a política nacional do século XIX: traçam-se os percursos lírico e histórico. Para tanto, supomos três momentos nessa carreira: a ilusão ariana, o intervalo torturado e a tomada de consciência em favor dos seus pares, os excluídos.

PALAVRAS-CHAVE: lírica; sociedade; diálogo; porta-voz

“Ó boca em tromba retorcida
Cuspindo injúrias para o Céu,
Aberta e pútrida ferida
Em tudo pondo igual labéu.

(...)

A terra é mãe! – mas ébria e louca
Tem germens bons e germens vis...
Bendita seja a negra boca
Que tão malditas cousas diz!”

(Cruz e Sousa)

*¹ Doutorando do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – FFLCH/USP

Que Rimbaud desse as costas ao mundo do capital, indo em busca de terras ainda a salvo do contágio moderno, não era mais que repugnar a nova ordem. Em face de uma Europa que se curvava ante a máquina e o mercado, fazendo-se cativa da matéria, o poeta se lançou à aventura do mundo antigo, no Oriente, onde o sujeito resistia acima do objeto. Rimbaud tinha à sua frente, então, uma encruzilhada cujos dois cursos estavam bem definidos: ou os valores úteis ou os valores reais. Porém, o entorno do nosso Cruz e Sousa guardava um complexo de tensões históricas mais espinhoso. O Brasil, na periferia do avanço capitalista, erguia-se sobre um jogo de duplos bem jungidos: o ideário moderno e o legado colonial – é dizer, aqui conviviam tanto a nova ordem quanto a antiga, dando lugar a um arranjo sócio-político impreciso mas sempre regrado no tocante aos seus estratos. Cruz e Sousa de fato não podia saltar de um campo a outro; o seu drama se traduzia em enfrentar o encontro das águas, quando a correnteza é mais forte.

Assim, insinua-se um aparente desconchavo de base: embora o país tentacionasse um ingresso na ordem liberal que se idealizava na Europa, naturalmente engajada em dinamizar o mercado e espalhar o trabalho livre, não podia riscar dos seus quadros a herança colonial – que se caracteriza pela distinção clara e irresgatável do sistema iníquo –, sob pena de perder nesse deslocamento o princípio nuclear de tal atividade, o lucro. Isto posto, é flagrante a dupla face da classe dominante: seu discurso se impregnava dos ideais ilustrados, enquanto suas operações efetivas se calcavam na contramão das mesmas idéias – em suma, a estampa era burguesa e a prática era escravocrata. Portanto, as vozes supremas tinham de se empenhar em legitimar um sistema social que na essência se tratava de um embuste; manifestavam a expectativa de progresso, mas conservavam em surdina a velha estrutura, indispensável ao interesse dos mais abastados. Numa palavra, a fala pública ocultava um logro que, bem elaborado, passava por normal.¹

No Brasil do século XIX, germina-se a acomodação local do Liberalismo à européia – com efeito, as idéias atravessavam o oceano a nado, vindo dar na costa pátria já em muito mudadas (eram apenas ecos afinados com os ouvidos ao sul do Equador). Nesse deslizamento tortuoso, os desajustes acabavam por conciliar-se em favor das necessidades típicas da terra aonde vinham firmar o pé; e como prova do amálgama peculiar que aqui se plasmava, através do consórcio entre realidade e ideologia, notava-se a lógica do favor, a qual naturalmente embargava a autonomia geral ao formar uma rede de interdependências. Isto é, havia uma capa moderna a cobrir mal e mal as entranhas tão ulceradas no passado, um mero verniz que não lograva abafar por completo o estado desnordeante das forças em trânsito. Os cadáveres da colônia permaneciam insepultos, infestando o ar da nova nação para lembrá-la a todo instante das suas origens. E o poeta negro justamente se feriu ao tentar entrar na roda do jogo, porque julgava poder usar das mesmas cartas dos demais, sem dar-se conta a princípio de que por detrás da promessa liberal se movia o interesse dos abonados senhores brancos, filhos da primeira aristocracia brasileira. Cruz e Sousa trazia em si a marca do legado triste e perverso que se queria soterrar sem contudo dissolver – era a face demoníaca da nossa memória e, para culminar, tinha a insolência de fazer versos à francesa, como se pudesse ombrear com os mais altos nomes da modernidade ambicionada pelas classes dirigentes. Esmagado na prensa social, o artista negro vai pouco a pouco tomando

¹ Para conhecer um exame mais profundo desse contexto, e da melhor literatura nele gerada, é mister recorrer aos estudos de Roberto Schwarz acerca de Machado de Assis, que traduziu em situações ficcionais o entorno acima fixado, a partir de um olhar desmistificador dos passos da velha estrutura brasileira, sendo ele também um descendente da raça excluída – porém, a estratégia machadiana, como se verá nos apontamentos de Schwarz, palmilha outras veredas. Instigante, de igual forma, é o confronto dessa abordagem com a de Alfredo Bosi, em “A Escravidão entre Dois Liberalismos” (IN: *Dialética da Colonização*).

consciência da realidade à sua volta e dá assim outro sentido ao seu canto: é da margem que ele nos fala.

Após a febre naturalista-cientificista que modelou as linhas do Realismo – fixando a razão no plano central –, uma crise intelectual e moral abateu o ânimo materialista na França de 1870. Se a visão romântica teve de se encolher frente ao pragmatismo do século de Zola, buscando novo tom e perspectiva, também não se apagou de vez; conforme a visada racional saturou o homem moderno, o espírito niilista achou o momento de sobrevir, disseminando entre todos o sentimento de conflito. Mas, é preciso dizer, o sujeito que resulta desse intervalo carrega de fato os dois lados mal cruzados: atirou-se à filosofia do sem-sentido da vida, porém o senso realista já lhe havia infundido a lucidez crítica. Trata-se de um decadente: persegue os avessos do que é estritamente nítido ou unívoco, dando vazão ao Inconsciente primevo, mas não elimina o olhar inteligente, que discerne a essência das sensações – descrê de tudo e desespera ante o fim irremediável da sua espécie. Como sabe que a norma progressista conduz ao abismo, opõe-se a ela de maneira excêntrica. Numa frase de Baudelaire: *Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où*.

Com efeito, tal arte se singulariza por apresentar dois momentos, segundo as duas cosmovisões que a enformam e ao mesmo tempo nela se relativizam. O decadente aspira ao Absoluto como o romântico, mas já se sabe incapaz de o alcançar graças às noções de matiz realista; então, opera um movimento duplo, ou bipartido, ascendendo e logo descaindo da ilusão em queda livre. O problema fáustico, sem dúvida, reflete-se nesse período: se a ciência se mostra estéril para decifrar o enigma cósmico, parte-se para a experiência mundana. E só resta ao poeta verter sobre si mesmo a ironia de se reconhecer preso aos limites do humano: seduzido pelo Infinito e também repellido para o chão das gentes, ele poetiza o terror do tombo. É nessa estética que se entronca o nosso simbolista Cruz e Sousa. Todavia devemos balizar bem o transplante necessário que ela sofreu ao chegar às mãos do negro excluído na periferia do Sistema.

Novamente, a sua travessia lírica se imbrica com o fenômeno histórico peculiar daquele Brasil dos fins do século XIX. Cruz e Sousa adere à estética simbolista um tanto por moda, de início, mas em seguida porque os símbolos cerrados em si, aptos a escapar do solo comum para no fundo espelhá-lo melhor em seu corpo próprio, lhe emprestavam a matéria com que podia configurar o entorno que o tentava calar. Sob a forma difícil, quase impenetrável, o poeta marginal trama a sua denúncia; em verdade, os seus versos se fazem mais virulentos quanto mais se esquivam do signo ordinário, de matriz panfletária. Ao mesmo passo em que se afina com a estética, modulando um tom poético, enraíza-a na vida brasileira, dando-nos uma arte simbolista até então desconhecida em razão do mero contrabando que antes se conseguia. Os decadentes europeus derrocavam das alturas porque não cabia ao humano tocar o mistério, ou seja, a tensão se limitava ao indivíduo; já Cruz e Sousa, o negro expulso das altas esferas da sociedade tacanha, encontra no horror da queda um reflexo da sua trajetória – o sonho liberal se havia revelado um engano e o chão da realidade lhe servia sempre de ímã, repuxando-o até as grades do preconceito. O movimento bipartido ganha assim, na poesia de Cruz e Sousa, um significado muito entrosado com a situação brasileira.

Essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista.

A árvore que, na falta de luz e calor, se esgueira por entre as sombras dos espinheiros que a oprimem e, magra, torta, aponta ao ar livre onde poderá receber algum raio de sol, não trouxe na raiz a fatalidade daquele perfil esquivo e revoltado. A poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio. Pior, foi condenada a tirar só de si a substância vital. Ó indigência extrema, canto ao avesso, metalinguagem!²

Toda produção lírica posterior ao Romantismo se constitui num contracanto à ideologia vigente, pois desde então se rompeu o laço de parceria entre o poder e a arte, que se viu traída pelo interesse burguês.³ É exato isto que queremos focalizar na poesia de Cruz: o progressivo afastamento do centro de poder, rumo às margens do sistema, o que o levou a enformar uma obra aguerida, destinada a desencovar os embustes da Norma – espécie de *poética da malsinação*, no melhor sentido do termo, quer dizer, a delação dos logros bem tramados que só o sujeito vitimado por eles é capaz de trazer à luz dos seus pares. O percurso pessoal de Cruz se entrelaçou à sua poesia, graças à decepção do sujeito histórico com o seu tempo – à proporção que se sente empurrar para mais longe do círculo dominante, Cruz abjura as suas primeiras intenções de cooptar com a classe dirigente e se irmana aos oprimidos. Trata-se, com efeito, de uma marcha poética que, consoante pensamos, se compõe de três momentos: ilusão do negro que se imagina parte da casta branca; consciência da exclusão por parte dos brancos (fase transitória); definitiva passagem para o lado dos desvalidos, já vistos como seus semelhantes.

Neste breve estudo, não ambicionamos nada além de apontar tais momentos na carreira lírica de Cruz e Sousa, descerrando a íntima correspondência entre o plano social das oligarquias periféricas e a resposta de um sujeito dilacerado que se converteu em porta-voz de todo o rebotalho humano da era capitalista. Desde os poemas iniciais, ainda marcados pela ironia arroubada do negro de modos arianizados, quando se situava ideologicamente a favor dos oprimidos, até os poemas de plena adesão aos temas marginais, quando já havia assumido o timbre de um pária.

PRIMEIRO DIÁLOGO: DA BRANCA CONSCIÊNCIA

Educado à sombra dos pais brancos, Cruz e Sousa ignorou até a vida adulta os crimes impetrados contra os escravos. Criou-se como um agregado da aristocracia, formando assim um caráter altivo que ainda mais se elevava por contar com o talento precoce para o verso. Apenas teve de se arrostar com as barreiras impostas aos da sua cor, no âmbito público, quando se viu órfão dos favores recolhidos na infância; a partir daí, conheceu a fronteira de fogo com que se exilavam os negros na vida social brasileira. Portanto, a sua visão da estrutura de classes passa por diferentes momentos, ao longo do seu percurso – vejamos como Cruz lida com as questões abolicionistas:

² A. Bosi, “Poesia Resistência”, in *O Ser e o Tempo da Poesia*, São Paulo: Cultrix, 1997.

³ É preciso ressaltar que tal notação corresponde à arte de natureza rebelde, seara a que adere Cruz após a tomada de consciência e consequente absorção dos modos de compor, a partir do expediente de *aquecimento* em razão dos temas locais – falamos, pois, do canto rival da Ordem; muito distinta foi a chamada *literatura oficial* do Império, empenhada em dissimular as fissuras próprias da nossa realidade, cantando em ritmos altissonantes a grandeza do Estado justo e progressista.

Tomando o posto do poeta livre, e não do escravo liberto, Cruz faz versos demasiado arrebatados nas campanhas de Abolição. Porém, desde já, consideremos que ele até então se sentia um ente apartado dos homens de origem africana, embora trouxesse na pele a marca da sua ascendência negra. Os poemas dessa época se parecem muito com os versos condoreiros de um Castro Alves – trata-se do olhar do negro que se julga branco sobre um drama que lhe causa compadecimento mas não lhe fala de perto, ou seja, não constitui um testemunho ou uma palavra confrangida até o desespero, como quem encarnasse a parte molestada.

Escravocratas

Oh! Trânsfugas do bem que sob o manto régio
Manhosos, agachados – bem como um crocodilo,
Viveis sensualmente à luz dum privilégio
Na pose bestial dum cágado tranqüilo.

Eu rio-me de vós e cravo-vos as setas
Ardentes do olhar – formando uma vergasta
Dos raios mil do sol, das iras dos poetas,
E vibro-vos à espinha – enquanto o grande basta

O basta gigantesco, imenso, extraordinário –
Da branca consciência – o rútilo sacrário
No tímpano do ouvido – audaz me não soar.

Eu quero em rude verso altivo adamastório,
Vermelho, colossal, d'estrépito, gongórico
Castrar-vos como um touro – ouvindo-vos urrar!

Este soneto sem dúvida pertence às composições falhas de Cruz. O tom por demais eloqüente, senão pedante, lhe dá a forma de uma peça militante que não alcança mais que registrar rasteiramente o problema – está vazio das imagens profundas ou da agudeza que veremos adiante. Contudo, interessa-nos para flagrar a perspectiva do poeta numa fase da sua obra – a fase da ilusão de ser um preto de alma branca.

É evidente o afastamento da visada lírica, que incide sobre o fato social como quem não se sente molestar por ele; com efeito, o interlocutor instaurado pelo poeta é o branco de má conduta, o “trânsfuga do bem”, já que se trata de uma parcela dos brancos apenas, e não de todo o conjunto – em verdade, a “branca consciência” é suprema e o poeta pensa partilhar dela. O princípio que o incita, aqui, é de natureza ideológica; reprova-se o ato em tese, mas não se insurge contra o opressor enquanto estrato, em razão do convívio com as práticas violentas. O poeta enceta o diálogo com a apóstrofe que abre o poema, num colóquio simétrico frente aos donos do poder; certamente, coloca-se em pé de igualdade com os brancos e evita descer ao contato com os oprimidos, porque

lhes vota piedade mas não se sente unido a eles por qualquer laço. Cruz e Sousa imaginava participar dos círculos arianos da sociedade, e mais, se havia crimes praticados por mão branca, isso não implicava toda a raça mas somente uns poucos dissidentes, dos quais ele se destacava com a sua consciência superior.

Bem verdade que já detecta aí o *privilégio* dos senhores, puxando o fio cuja meada era o velho sistema colonial; todavia a questão não recebe análise crítica, antes se perde como um elemento a mais para condenar esses poucos traidores da raça branca. E o seu ofício de poeta faz as vezes de corretivo dos males sociais, consoante castiga os canalhas e estabelece a justiça – se não é patético ou utópico, no mínimo peca pelo sabor de espetáculo e de berro a céu aberto.

Em “Consciência Tranqüila”, poema em prosa, Cruz chega com o mesmo tema a um resultado contundente. Abandonando o coreto, dá voz ao próprio senhor de escravos num instante ímpar, quando o desgraçado agoniza no leito, em “um meio delírio, onde, contudo, transpareciam faces verdadeiras das cousas”; como já não precisa preservar a máscara das convenções, o velho senhor deixa emergir à superfície a contra-face sempre escurecida das práticas, relatando as sevícias a que submetia os seus cativos. Assim, o poeta dribla o corte ideológico desnudo de um discurso panfletário, minando com ironia o engano de dentro do seu próprio núcleo – baixam-se os véus e a fala dos dominantes se reveste de verdade pela primeira vez. É ironia maior: o velho expira com a consciência em paz, pois não molestou senão negros, e os negros não tinham alma. Cruz faz uso de um expediente extraordinário: põe em cena as ações reais sem forcejar por inculcar um juízo, torturando o leitor pelo choque do grotesco, e assim a realidade crua cuida de semear a indignação.

SEGUNDO DIÁLOGO: O BRONZE FEITO CARNE E NERVOS

Quase sempre se divide a visada crítica de Cruz e Sousa, quanto à sua perspectiva social, em duas águas: a vontade de ascensão ao lado dos brancos e a passagem para a trincheira dos excluídos, após a tomada de consciência. Entretanto, pensamos ser importante focar o momento da curva, o instante zero em que se anulam as forças a fim de se desviar a direção do vetor e de o sujeito elaborar intimamente os efeitos da guinada. É sinuoso tal intervalo – nossa impressão é que o câmbio se dá quando os apelos sensíveis vieram contagiar a visão pragmática da ideologia.

Inspirados em parte na concepção de Swedenborg, os simbolistas quiseram desvencilhar-se da dicotomia estrita que se firmava entre sujeito e objeto – a nova filosofia, de matriz transcendente, professava a idéia de correspondência entre o mundo natural e o mundo espiritual, estando ambos sob a graça da Divindade. Logo, um *núcleo vital* animava a todos os seres do Universo e, se o homem pretendia comungar com a Natureza, deveria despojar-se da lógica comum e deixar vaziar de si o fluxo do Inconsciente, tateando com os sentidos a veia latente que nutria os entes universais. Era um mergulho na essência invisível – e apesar de conhecer o caráter insondável dessa energia motriz, a arte do simbolista se esforçava por musicalizar-se, vaporizar-se para ao menos intuir

os contornos do mistério e integrar-se ao curso natural. Baudelaire seguia esse pressuposto filosófico, o qual teorizou no seu soneto *Correspondances* e na imagem correlata do poeta-decifrador: *L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers*.

No poema “Crianças Negras”, Cruz ensaia nas cinco estrofes iniciais um quadro semelhante, descrevendo as forças vibrantes e ferazes da Natureza envolta numa aura cósmica que beira a apoteose. De fato, pinta as praxes simbolistas numa paisagem pujante. Rompe, em seguida, com a descrição para revelar o sentimento que nele pode incutir o espaço: “... estrofes que amam,/ Que choram lágrimas de amor por tudo” – assim, ao verso hermético e à palavra racional veio somar-se o pulso emotivo, graças à confluência do sujeito e do objeto no instante de alucinação do poeta visionário. E a grande ruptura se engasta conforme Cruz fixa um marco para o seu canto, na oração adverbial final: “Para cantar a angústia das crianças!”, isto é, a sua arte se destina a repercutir a dor das crianças indefesas, pois logo determina: “Das crianças que vêm da negra noite.”

Roger Bastide avalia, no seu segundo estudo acerca de Cruz e Sousa⁴, que a sua originalidade só se mostrava inteira nos poemas sobre a noite, uma vez que Cruz logrou dar um tratamento singular ao tema, invadindo os signos da noite satânica e bárbara, o que lhe permitiu abraçar a sua raça e declinar da vontade de ascensão entre os brancos – o encontro com o Além, dentro da noite cerrada em seus sortilégios, o emancipou das contingências históricas. Mas nem por isso o poeta se esqueceu dos seus pares; ao contrário, só então os reconheceu a seu lado, regressando ao chão para derramar sobre eles o alento da palavra e malsinar a ordem desigual. Justo em “Crianças Negras” vemos esse instante de graça, quando o poeta se livra da razão pura, que antes o mantinha de parte com sua ideologia branca, e se deixa penetrar dos influxos sensíveis, irmanando-se à sua gente oprimida. É na “forja em labareda acesa” que se desmancha o coração, “bronze feito carne e nervos” diante da cena histórica.

Se em “Escravocratas” o diálogo se estabelecia com os opressores, a partir do olhar distante e apiedado do poeta, agora este tem de entabular conversa consigo mesmo, chamando a sua face emotiva para o debate: “Ó coração!”, eis o interlocutor. Na hora da ruptura, Cruz descobre em si o sujeito lírico explodir, porque ao atingir os campos sidéreos e escapar ao desejo raso de ascensão social, ultrapassou a fronteira do humano, chegando ao núcleo da sua missão como poeta. O duplo movimento tem, nesse poema, a sua primeira versão: a primeira parte desenha as linhas da natureza pletórica e a segunda revela a queda do arremesso, quando o visionário se sente atraído pela gravidade dos fatos históricos e se une francamente ao seu povo (“És tu que à piedade vem descendo/ Como quem desce do alto das estrelas/ E a púrpura do amor vais estendendo/ Sobre as crianças, para protegê-las.”). Desfaz-se a mirada irônica do negro de pretensões arianas, pois o comoveu em profundidade a visão do Infinito em suas forças de correspondência entre os seres; Cruz e Sousa, nas trevas insólitas, assume e canta o sangue africano, passando de negro encastelado na promessa liberal para cantor dos miseráveis. A imagem das crianças negras lhe empresta, através da alteridade que entenece e solidariza ao germe da raça, uma dor íntima da violência socialmente legitimada, a qual Cruz só veio a experimentar na pele após a infância – assim o poeta ganha pelo outro (que lhe é semelhante) as marcas do excluído, descendo enfim da falsa ilusão branca.

⁴ R. Bastide, “Quatro Estudos sobre Cruz e Sousa”, in A. Coutinho, *Cruz e Sousa – coleção Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

Na prosa poética de “Asco e Dor”, nota-se a agonia do refinado intelectual que de chofre se vê refletido nas figuras bestiais do bloco de carnaval. De início, é tomado de aversão pelos selvagens, mas depois experimenta a terrível dor “dessa raça da noite, noturnamente amortilhada, donde eu vim através do mistério da célula”, como a sentir o cordão umbilical que os enlaça e fraterniza. Se a princípio tenta renegar a origem, logo a abraça com paixão porque a noite lhe deu ensinamento – e o entorno histórico lhe matou as ingenuidades.

Cruz e Sousa, nesse ponto, abdica da ideologia para entoar o canto maldito das margens; de cima, junto aos astros, pôde vislumbrar a contra-face do sistema e também a contra-face dos desvalidos: uma se mostrou deformada e a outra perdeu as deformidades aparentes. No lance da subida visionária, soube ver o inferno das penas na própria zona terrena, onde vagavam os pobres sem descanso e para onde o jogava a Norma. Desabando então para o inferno, Cruz se congoçou com o seu bando e fez da sua poesia uma voz de denúncia.

TERCEIRO DIÁLOGO: AS FLORES DOS ESGOTOS

Os tempos modernos, exauridos dos valores autênticos, costumam exilar as vozes da dissidência social. Os poetas, mais que nunca, são expulsos da república – de fato, já dizia Platão, um estado de coisas bem regido não deve acolher alguém que enxergue para além do ordinário. Na falta de uma razão, Cruz e Sousa contava com duas para marchar ao exílio: não só trazia em si a memória do legado colonial, indesejado num Brasil que se modernizava, como também sabia manejar o verso, o que era perigo sem estíma.

Sempre mais isolado, Cruz desiste de afinar a sua palavra pelo diapasão do Sistema, em busca de cavar o seu lugar ao sol; afundando-se no breu, à margem, poetiza os avessos do mesmo estado de coisas que o repeliu – era a vez de Cruz dar as costas à ordem burguesa, embora ainda tivesse de conviver com ela, instalado na trincheira oposta. Tal invertida de perspectiva causou dois efeitos, em verdade correlatos: o *artista negro* tomou a peito o ofício de delator da falsa consciência, desenterrando a matriz podre da ideologia, isto é, se esquivou de existir nos quadros reais e transfundiu o seu verbo marginal para a expressão simbólica; em paralelo, enraizou o simbolismo no solo brasileiro, dando modulação ao protesto dos oprimidos com uma estética transformada segundo as propriedades do seu tema. A sua poética derivou da observação quase teórica acerca dos dramas sociais para o testemunho próprio desses dramas, agora vividos pelo sujeito histórico e cifrados na obra do sujeito lírico.⁵

É exato nessa conversão de idéias que se fazem os mais virulentos versos de Cruz e Sousa; não por acaso, Bastide nos fala do expediente ímpar do nosso simbolista ao contaminar a sua arte com a experiência, escapando à mera atitude contemplativa. Assim, distingue-se do método malarmaico, pois joga sobre tudo a sua mirada dolorosa de pobre-diabo, o seu travo de visionário que se sente emparedar pela tacanhez geral, desviando-se do êxtase puro. Cruz e Sousa, em suma, move o platonismo simbolista até as raízes de uma drama histórico, refundindo a estética do indizível e a experiência vivida – a sua busca sai do

mais perfeita quanto menos a formação lírica tematizar a relação entre eu e sociedade, quanto mais involuntariamente cristalizar-se essa relação, a partir de si mesma, no poema.”; e adiante: “... também a resistência contra a pressão social não é nada de absolutamente individual, que nela se resolvem artisticamente, através do indivíduo e sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de um estado social estreito e estreitador na direção de um estado digno do homem; forças, portanto, de uma constituição de conjunto, não meramente da individualidade hirta, que se opõe cegamente à sociedade.”

intelecto e se casa com o espírito. Também de Baudelaire, mestre que lhe apontou tantas nuances de composição, ele chega a diferenciar-se, porque tira das mesmas nuances efeitos próprios, em consonância com a sua sonda eversiva.

Basta lembrar o primeiro quarteto de “La Mort des Pauvres”, para saber da ironia corrosiva de Baudelaire sobre a iniquidade da nova ordem; entretanto, é de igual forma certo que a mirada do poeta francês parte do afastamento crítico, e não do convívio estreito com os socialmente excluídos:

C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre;
C'est le but de la vie, et c'est le Seúl espoir
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous donne le coeur de marcher jusq'au soir;

Na terrível inversão do destino humano, que se valida na lógica moderna, a morte não é a macabra figura a ceifar a ventura da vida, antes se torna um alento – o desconcerto do mundo já fez da morte um bem, pois da vida se fez expiação. Mas, ainda que Baudelaire injete grande dose de cólera contra o sistema nesse disparate irônico, não deixa de realizar uma peça de força mais intelectual que empírica. Em contrapartida, queremos detectar o pulso bravo, advindo da experiência dramática com o meio excluído, num poema como “Lítania dos Pobres”, cujo substrato formal são “Les litanies de Satan”, do poeta de *Les Fleurs du Mal* – porém o impacto das imagens tensas procura raízes no testemunho de um real pária.

Os primeiros poemas de Cruz sobre os miseráveis, conforme dizíamos, pautavam-se na visão ideológica, chamando para o diálogo os opressores e ignorando os oprimidos como subjetividade social. Pouco a pouco, no entanto, a perspectiva lírica sofreu um reverterio que terminou por atrair o poeta até as barricadas da resistência, de onde ele passou a atrair a poesia que transfigurava simbolicamente o drama e garantia o seu intento ético. Se os versos iniciais eram de formação lírica tibia, os da segunda fase já trazem a forma precisa, pois descem à praça dos acontecimentos e se deixam cevar pelos influxos da experiência. Em “Lítania dos Pobres”, Cruz nos apresenta os pobres em sua condição dilacerada, logo lança os olhos sobre o movimento das correntes de excluídos pelo mundo e ao fim enuncia a sua nova perspectiva em torno do fenômeno.

Já de início, não mais se dá a visão distante: não se ouve a retórica oca ao redor do tema, mas se fotografa o sujeito condicionado pelo drama por meio de um tom aderente; depois, a lente lírica acompanha os desgraçados, em franco confrangimento frente às suas agruras; por fim, o eu-poético desvenda nos miseráveis um dom de vida de que ele mesmo não é capaz. Note-se que aqui a apostrofação se insinua diretamente com os pobres (“Ó pobres!”), dada a proximidade do poeta para com os oprimidos, num diálogo que se entabula não pela diferença mas, sim, pela alteridade que confirma a comunhão entre os amofinados da História.⁶ Cruz e Sousa se reconhece parte da massa de miseráveis, sob a maldição do capital e do interesse como qualquer outro pária, achatado até o menoscabo por uma força que sempre o privou da verdade – a verdade que enfim ele arranca de detrás dos véus da ideologia, com o seu canto maisim.

⁵ Adorno, em “Lírica e Sociedade”, nos ensina: “... em todo poema lírico a relação histórica do sujeito à objetividade, do indivíduo à sociedade, precisa ter encontrado sua materialização no elemento do espírito subjetivo, reverberando sobre si mesmo. Essa sedimentação será tanto

⁶ É agudo o exame da Prof^a Ivone Daré Rabello: “Significativamente, entre o espaço da utopia e a figuração simbólica da aniquila-

O Artista é que fica muitas vezes sob o signo fatal ou sob a auréola funesta do ódio, quando no entanto o seu coração vem transbordando de Piedade, vem soluçando de ternura, de compaixão, de misericórdia, quando ele só parece mau porque tem cóleras soberbas, tremendas indignações, ironias divinas que causam escândalos ferozes, que passam por blasfêmias negras, contra a Infâmia oficial do Mundo, contra o vício hipócrita, perverso, contra o postígio sentimento universal mascarado de Liberdade e de Justiça.⁷

À semelhança do artista nos tempos modernos, o pobre é o *farol à noite apagado*, o visionário das eternas graças que não se encolhe nem mesmo quando tudo lhe resulta adverso. Daí a identificação entre o artista e o povo: são as duas excrescências do sistema injusto – o primeiro porque cisma em conservar a sensibilidade numa época de valores úteis, difundindo a sua palavra negativa em face da ordem positiva, e o segundo porque as máquinas da modernidade frenética necessitam do combustível humano, que é em seguida despejado na vala comum dos dejetos. Cruz e Sousa vê-se assim refletido no rosto dos desterrados em sua própria terra, imanando-se a eles e pondo-lhes à disposição o seu canto: ao delatar a fraude da verdade pública, abre os horizontes dessa gente que lhe é semelhante, porém destituída de clarividência para enxergar além do ordinário.

Aliás, o poeta também aprende com o novo interlocutor, a quem ouve muito de perto, um segredo: espanta-se ao deparar com a luz imanente do povo, espécie de grão do Mistério que ele sempre perseguiu sem jamais decifrar. Inconscientemente, como uma resposta atrevida ao roteiro das desgraças, os desvalidos carregam em si “um encanto secreto” a servir-lhes de vestes; resistem, a despeito de tudo, como sonhadores – e o Sonho é o elo mais forte entre os excluídos, que transcendem do chão histórico para beijar o Absoluto. Na terra mefítica, no meio do esgoto, brota a flor que é o ânimo feito vida e feito verso.

ABSTRACT: This essay has the goal of examining Cruz e Sousa's poetry in its tensions with the national politics in the nineteenth century: the lyrical and historical roots are twisted. For that purpose, three moments are supposed: the arian illusion, the tortured interval as well as the taken of consciousness in favor of his equals, the excluded ones.

KEYWORDS: lyric; society; dialogue; speaking-trumpet

Apresentei este texto como trabalho de aproveitamento do curso “Cruz e Sousa – Um Canto à Margem”, ministrado pela Prof^a Dr^a Ivone Daré Rabello no segundo semestre de 1999 como disciplina de Teoria Literária, na graduação.

ção, ganham relevo em sua poética aqueles que projeta como companheiros de viagem. Trata-se dos desvalidos, pobres, e dos ébrios e cegos, que nada vêem do alto da torre. Coro infando de excluídos, esses desvalidos são mártires sem culpa, que revelam o completo abandono e desamparo do mundo na sua marcha pelos desertos do mundo.” (in Rabello, Ivone Daré. *Um Canto à Margem – uma leitura poética de Cruz e Sousa*. São Paulo, FFLCH/USP, 1997 – tese de doutoramento inédita).

⁷⁾ Trecho do poema “Emparedado”.

MEMORIAL DE AIRES: A ALUCINAÇÃO ERUDITA DA VIDA

GABRIELA KVACEK BETELLA*

“Grata é aos mortais a ilusão do equilíbrio”

“A neutralidade é, antes, ambigüidade, e pode ocultar uma lucidez de lâmina”

Alfredo Bosi

RESUMO: *Esau e Jacó e Memorial de Aires* possuem matéria comum – vida de pessoas das relações do conselheiro Aires, suposto autor dos manuscritos de origem dos livros, bem como diversos fatos marcantes do final do século XIX – sob duas formas diferentes de registro: um romance e o diário do conselheiro, crônica pessoal. Este trabalho desvenda algumas peripécias narrativas de Machado de Assis, especialmente no que diz respeito à retomada da tradição literária e à criação do autor/narrador Aires, cujo ócio é o principal aliado na escrita cuidadosa, no fundo, saída pensada do anonimato.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; Romance; Memorialística

A VERDADE LITERÁRIA ATRAVÉS DO EMBUSTE DAS MOLDURAS

Segundo a versão apresentada aos leitores de romances do início deste século, um tal conselheiro Aires faleceu por aquela época, deixando vários manuscritos na gaveta, reunidos em sete cadernos encapados com o mesmo

* Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH-USP e bolsista da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

cuidado de aluno em início de ano letivo. Juntos, eles formavam seu *Memorial* ou “diário de lembranças” colhidas ao longo dos anos. Num desses cadernos, porém, Aires escreveu uma narrativa – um romance em terceira pessoa. Os manuscritos foram publicados postumamente, o diário em 1908 como *Memorial de Aires*, quatro anos após o romance vir a público com o título de *Esau e Jacó*. Conforme as “advertências” nas primeiras páginas dos livros, tudo ficou a cargo de um editor: títulos das obras, seleção dos episódios mais interessantes do diário, decisão sobre o que seria editado primeiro.

O romance já estava pronto – menos trabalho para o suposto editor, provavelmente de olhos bem abertos para o lucro imediato sobre os manuscritos. O *Memorial* também valeria a empresa, mas seria melhor não arriscar tempo e trabalho de leitura, seleção e resumo. Publicou-se *Esau e Jacó* com uma advertência bem composta, fundindo a total ausência de escrúpulos e a sinceridade extrema, especialmente quando justifica a inversão da ordem dos cadernos do conselheiro:

“A hipótese de que o desejo do finado fosse imprimir este caderno em seguida dos outros, não é natural, salvo se queira obrigar a leitura dos seis, em que tratava de si, antes que lhe conhecessem esta outra história, escrita com um pensamento interior e único, através das páginas diversas. Nesse caso, era a vaidade do homem que falava, mas a vaidade não fazia parte dos seus defeitos. Quando fizesse, valia a pena satisfazê-la? Ele não representou papel eminente neste mundo; percorreu a carreira diplomática, e aposentou-se. Nos lazeres do ofício, escreveu o *Memorial*, que, aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis.”¹¹

Esse “talvez dê” indica a possibilidade da edição do diário, desbastado das páginas cansativas, o que realmente ocorre mais tarde. Na “advertência” do *Memorial*, o “editor” retoma a última frase da citação acima, chamando a atenção dos leitores para o conselheiro e assumindo a autoria da advertência do outro romance. A edição do *Memorial* é apresentada assim:

“Tratando-se agora de imprimir o *Memorial*, achou-se que a parte relativa a uns dois anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, – pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, – nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia.” (*MA*, 1096)

Novamente, a palavra “talvez” é utilizada com falso desdém. Do mesmo modo, a confissão da falta de pachorra e habilidade para reescrever o diário em forma de romance ajuda a compor um descuido de fachada, enquanto enfatiza o resumo, a alteração, o desbaste indispensável para o resultado apresentado, além de mencionar “o resto”, afirmando e negando uma publicação futura. Tais atitudes antecipam o comportamento narrativo: a intervenção do editor preserva e assume as elipses e os silêncios do diário, cuja ficcionalização é medida habilmente. A versão publicada traz a crônica da vida íntima dos Aguiar, o relato da convivência entre o conselheiro e sua irmã Rita e muito “ofício cansativo dos velhos”: registros sobre o funcionamento do corpo e as alterações do humor.

¹¹ J. M. MACHADO DE ASSIS, *Esau e Jacó*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992, p. 946. Todas as citações seguintes de *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* seguem esta edição, trazendo, entre parênteses, somente a indicação da obra (*EJ* e *MA*, respectivamente) e a(s) página(s) de origem.

Em *Esau e Jacó*, o próprio Aires aparece como personagem. Vários capítulos são enriquecidos com citações dos cadernos do *Memorial*, principalmente após o primeiro quarto do livro, quando o personagem Aires assume uma participação mais ativa, ao transferir-se definitivamente para o Rio de Janeiro, com a aposentadoria. Assim, a menção pontual das memórias, revelando a indisfarçável voz do conselheiro em comentários pessoais, não funciona somente como “notas que servem ao livro”, mas sobretudo como repositório de sinceridade e novo ponto de vista para o romance – casos “velhos e obscuros” relativos às personagens são lembrados, ligados e decifrados; impressões de toda ordem são registradas, mas poucas conclusões são oferecidas ao leitor.

Os manuscritos tinham uma matéria comum – as vidas das pessoas das relações do conselheiro e os fatos do final do século XIX – e duas formas distintas de registro – a crônica pessoal dos acontecimentos e o romance. O Aires memorialista manipula com habilidade a própria vivência, enquanto ela acontece, “metaforizando-se” enquanto gasta o tempo da aposentadoria. Como romancista, cria um personagem de si mesmo – nada menos que o mais sensato da história – para observar-se no mesmo plano dos outros. Nas duas formas narrativas, de algum modo, o conselheiro se refaz, utilizando a própria voz, num caso, e a voz de um narrador, no outro. Reforça as características do diplomata do diário servindo-se da “neutralidade” de uma postura – ou impostura – narrativa no romance. Conforme se observa, o amor pela precisão vocabular, pelas metáforas, a vida diplomática como passado decorativo, a necessidade de fugir da solidão, o perfil do solteirão, a mocidade permanente, a contemplação do espetáculo público da vida, a complacência, a conciliação, o fatalismo e, ao lado de tudo isso, a concepção idealista a combater a tríade da insuficiência humana, da inconsistência das coisas e do fluir do tempo, estão descritos no personagem e vividos na escrita – a do memorialista sobretudo, a ponto de o narrador em *Esau e Jacó* completar seus comentários com a agudeza das anotações do *Memorial*.

Desse modo, a narrativa do romance recorre às anotações sobre os mesmos eventos que nela aparecem, utilizando as reflexões do conselheiro sobre as personagens, como se o narrador não pudesse – ou não quisesse – dar conta de tudo. Por outro lado, esse recurso da narrativa *comprova* a existência do conselheiro e da fonte escrita da sua verdadeira personalidade. A cargo de Aires ficam, portanto, algumas responsabilidades especiais, tais como dosar a ironia e estabelecer o frágil contorno das pessoas, ou a insipidez que o enfada e as faz padecer:

“Não cuides que [Aires] não era sincero, era-o. Quando não acertava de ter a mesma opinião, e valia a pena escrever a sua, escrevia-a. Usava também guardar por escrito as descobertas, observações, reflexões, críticas e anedotas, tendo para isso uma série de cadernos, a que dava o nome de *Memorial*. Naquela noite escreveu estas linhas:

“Noite em casa da família Santos, sem voltarete. Falou-se na cabocla do Castelo. Desconfio que Natividade ou a irmã quer consultá-la; não será decerto a meu respeito.

“Natividade e um padre Guedes que lá estava, gordo e maduro, eram as únicas pessoas interessantes da noite. O resto insípido, mas insípido por necessidade, não podendo ser outra coisa mais que insípido. (...)”

(...) Não acabo de crer como é que esta senhora, aliás tão fina, pode organizar noites como a de hoje. Não é que os outros não buscassem ser interessantes, e, se intenções valessem, nenhum livro os valeria; mas não o eram, por mais que tentassem. Enfim, lá vão; esperemos outras noites que tragam melhores sujeitos sem esforço algum. O que o berço dá só a cova o tira, diz um velho adágio nosso. Eu posso, truncando um verso ao meu Dante, escrever de tais insípidos:

Dico, che quando 'l'anima mal nata...' (EJ, 965-6)

Se, por um lado, a vocação para conciliar opiniões diferentes e aceitar suas verdades parciais era uma característica de Aires no convívio social, por outro o seu *Memorial* funciona como um reforço particular, uma espécie de ponto de vista determinado, único e firme mantido na privacidade da escrita. A menção constante do diário dá a entender que a escrita é a forma autêntica de expressão do conselheiro, baseada na passagem da memória à anotação através do registro de um detalhe, por onde pode escapar a emoção, a singularidade do diarista.

Aires comanda uma série de alusões ao caráter interesseiro das mais inocentes e prestativas atitudes, incluindo as próprias:

"Aires queria cumprir deveras o ofício que aceitara de Natividade. Quem sabe se a idéia de pai espiritual dos gêmeos, pai de desejo somente, pai que não foi, que teria sido, não lhe dava uma afeição particular e um dever mais alto que o de simples amigo? Nem é fora de propósito que ele buscasse somente matéria nova para as páginas nuas do seu *Memorial*." (EJ, 1002)

"Uma cousa é preciso dizer antes que me esqueça. Sabes que os dois gêmeos eram belos e continuavam parecidos; por esse lado não supunham ter motivo de inveja entre si. Ao contrário, um e outro achavam em si qualquer coisa que acentuava, se não melhorava, as graças comuns. Não era verdade, mas não é a verdade que vence, é a convicção. Convence-te de uma idéia, e morrerás por ela, escreveu Aires por esse tempo no *Memorial*, e acrescentou: 'Nem é outra a grandeza dos sacrifícios, mas se a verdade acerta com a convicção, então nasce o sublime, e atrás dele o útil...' Não acabou ou não explicou esta frase." (EJ, 1056)

Vale ressaltar que essa "divisão de tarefas" no romance, melhor dizendo, a necessidade do narrador de "recortar" outro texto ao compor o seu, não obstante oferecer um caráter híbrido à narrativa, assinalaria uma incapacidade do narrador. Através de sua aparente imperícia, ele parece não ter autoridade máxima sobre o texto, não se interpõe entre a narrativa e o leitor com uma visão de abrangência do mundo e muito menos instaura a solenidade ao relatar a "saga" de dois gêmeos filhos de banqueiro. Desde o início, a narrativa ressalta o prosaísmo da matéria tratada e, mais que isso, recorre a outras narrativas numa espécie de "atualização" de imagens da literatura clássica, ao mesmo tempo em que lança mão do diário de um ex-conselheiro do Segundo Império brasileiro. Tanto quanto investigar as confissões de incapacidade do narrador de *Esau e Jacó* e seu modo de "atualizar" as questões da representação para o seu tempo, proposta tentadora é discutir a modernidade da origem "encaixilhada" desse narrador, destacando a relação estabelecida entre o embuste formulado por Machado de Assis e a tradição literária universal. Esse desafio, no entanto, não será aceito no âmbito de nossa leitura, cujo propósito é percorrer a trajetória

do narrador do *Memorial de Aires*, explorando algumas das condições que o fizeram surgir.

Como sabemos, os cadernos encapados em papelão foram colocados em ordem pelo diplomata. Os primeiros volumes constavam do diário e o último caderno era ocupado pelo romance. Poucos indícios permitem conclusões sobre a época da escritura do último caderno – as citações do *Memorial* supõem a composição posterior, como também levam a crer na concomitância da criação das obras. Seja como for, *Esau e Jacó* instaura enigmáticas inovações na narrativa brasileira, a começar pela semelhança com as criativas "molduras" dos grandes narradores do passado, como no *Decameron* de Boccaccio ou, recuando no tempo, como nas *Mil e uma noites*. O procedimento atravessou os séculos e foi aproveitado de modo competente nos séculos XIX e XX, por Henry James e Jorge Luis Borges, dois exemplos a provar o caráter de artifício da literatura.

O nosso Aires insere-se nessa tradição literária com originalidade. Utilizando o recurso infalível dos manuscritos "achados por acaso", Machado monta a sua moldura narrativa sobre um ex-conselheiro do Império, diplomata culto, figura cordata e fina, inserida num universo em transformação – o Rio de Janeiro do final do século XIX e início do XX. Aires se aposenta em 1886, sexagenário, fixando residência no Rio, para ali "viver o resto de seus dias" (EJ, 986-7), jantando com a irmã Rita às quintas-feiras, passeando pelas praias ou pelas ruas do Catete e gastando o resto do tempo "em ler e reter, compor o *Memorial* ou rever o composto, para relembrar as cousas passadas" (EJ, 988). Esse senhor reina em seu ofício como observador das coisas e das pessoas, anota hábitos, acontecimentos e conjecturas; ao falecer, deixa o legado da sua existência – um diário e uma narrativa.

As duas obras formam uma composição requintada, atualizando procedimentos muito antigos. A moldura em si já contém elementos que sustentam uma análise pertinente – basta perguntar a que veio esse sujeito com seis cadernos de memórias... O desafio de explorar o romance é legítimo porque uma moldura cria outra: temos outro quadro narrativo em *Esau e Jacó*, com particularidades notáveis, sendo a melhor delas a representação enfeitando os eventos medíocres e os assuntos tão rasos com esmero, relativizando a sua própria origem – o manuscrito de Aires – e toda tradição literária. Na verdade, o aparato das molduras contrasta com todos os objetos, pessoas e ações representados – diário de conselheiro, vida de banqueiros (o casal Santos e o casal Aguiar), solidão de gente velha (Aires, Rita, o casal Aguiar), manipulação das opiniões, transformando o inevitável em virtude (Barão de Santa Pia e Fidélia), interesse particular nas relações (Tristão, Custódio, o casal Batista, Gouveia, Nóbrega) caprichos de gente nova (os gêmeos), indecisão, anseio e repressão de mocinha (Flora) e, entre tantos outros, o ponto de vista, a sabedoria, a erudição e a sagacidade não confiáveis (Aires) – problemas de uma sociedade moderna, incrustada no Rio de Janeiro, cultivando no mesmo terreno diversas personagens, de gerações diferentes, fertilizadas com sutileza ou agressividade, sagacidade ou ingenuidade, disfarce ou desespero, porém sob as mesmas condições básicas de desenvolvimento.

O conselheiro Aires teria sido muito esperto ao escrever um romance cuja armação narrativa é sustentada pelas próprias anotações pessoais. A publicação do texto, antecedendo a publicação da versão reduzida do *Memorial*,

“propagandou” esse indivíduo “sem papel eminente neste mundo”. Quando sai o *Memorial de Aires*, o livro servirá ao propósito de matar a curiosidade do leitor, íntimo de algumas frases dele, a partir do contato propiciado por *Esau e Jacó*. A figura do conselheiro, agora completa graças às suas confissões, oferece de bandeja, a um determinado grupo de leitores de qualquer parte do mundo, o objeto de fascínio e culto, comum a “autor” e leitor – a intimidade. Quem não se sentiria tentado a ler as memórias de um ex-conselheiro de D. Pedro II, circunspecto senhor que atravessou o Império e o início da República, homem distinto, tão participativo na vida das famílias ricas, tão conhecedor dos “poderes” dessa gente? Sem dúvida, um aspecto moderno perpassando as duas últimas obras de Machado é a lucidez sobre os rumos da arte de narrar, sobre os destinos do narrador experiente e do público, sempre ávido pela intimidade dos bem-postos na vida.

ESSE AIRES...

O narrador de *Esau e Jacó* é uma versão do diplomata recluso. Trata-se de uma espécie de “narrador de ocasião”, distinguindo o “eu” do romance do personagem Aires. Contudo, a distância entre eles se altera constantemente: às vezes parecem duas personalidades diferentes, em outras Aires e narrador se unem². Há passagens em que o narrador revela disposições opostas às do conselheiro e, no entanto, não faltam episódios em que a voz narrativa omite sua opinião, atitude que identifica Aires:

“Não é que [Natividade] ainda dançasse, mas sabia-lhe bem ver dançar os outros, e tinha agora a opinião de que a dança é um prazer dos olhos. Esta opinião é um dos efeitos daquele mau costume de envelhecer. Não pegues tal costume, leitora. Há outros, também ruins, nenhum pior, este é o péssimo. Deixa lá dizerem filósofos que a velhice é um estado útil pela experiência e outras vantagens. Não envelheças, amiga minha, por mais que os anjos te convidem a deixar a primavera; quando muito, aceita o estio. O estio é bom, cálido, as noites são breves, é certo, mas as madrugadas não trazem neblina, e o céu aparece logo azul. Assim dançarás sempre.

Bem sei que há gente para quem a dança é antes um prazer dos olhos. Nem as bailadeiras são outra coisa mais que mulheres de ofício. Também eu, se é lícito citar alguém a si mesmo, também eu acho que a dança é antes prazer dos olhos que dos pés, e a razão não é só dos anos longos e grisalhos, mas também outra que não digo, por não valer a pena. Ao cabo, não estou contando a minha vida, nem as minhas opiniões, nem nada que não seja das pessoas que entram no livro. Estas é que preciso pôr aqui integralmente com as velhas virtudes e imperfeições, se as têm. Entende-se isto, sem ser preciso notá-lo, mas não se perde nada em repeti-lo.

(...)

Não conto Aires, que provavelmente dançaria, a despeito dos anos (...).” (*EJ*, 1006)

A criação de uma voz narrativa não é mais que a invenção de um duplo, a adoção de um alter-ego ou a composição de uma máscara. Muitas evidências

demonstram hábitos de linguagens comuns ao romance e ao diário. Assim, a preferência pela expressão elíptica, pela ironia e pelo subtexto, os pedidos de desculpas pela obscuridade das explicações e a política de não contradizer os outros são compartilhados pelas duas formas narrativas. É difícil não cogitar uma hipótese sobre o diplomata aposentado – homem público em pleno fim de carreira – escrevendo seu diário: na verdade, ele anseia por contar uma história na qual os acontecimentos não surgem da sua observação. Além dos fatos vistos, antevistos, concluídos e relatados no *Memorial*, o conselheiro dribla o tédio com a composição do romance. Desse modo, ao invés de se exceder nas confissões do diário, diminui a ansiedade atuando como romancista.

Na narrativa da tradição oral, a concisão e a ausência de sutilezas psicológicas são condições básicas para a assimilação da história pelo ouvinte, capaz de incorporá-la à sua experiência e recontá-la. O processo de assimilação exige um estado de distensão psíquica cada vez mais raro: o tédio, “pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”³, cujos “ninhos” são as *atividades* associadas a esse estado, como o trabalho dos artesãos, por exemplo. Apesar de não surgir de uma *atividade* monótona, de ser fruto da urbanidade e do vazio de Aires e de aparecer sob as mesmas condições em que desapareceram o dom de ouvir, de contar histórias, junto com a comunidade de ouvintes, o tédio do conselheiro produz uma narrativa interessada na conservação.

Aires não compartilha com o narrador da tradição oral o desejo de conservar o narrado através da assimilação de experiências de ouvinte. Escritos na ociosidade confortável, seus cadernos poderiam estar lastreados de sabedoria cultivada durante os anos, mas não estão. Mesmo sexagenário, na época em que escrevia a parte do *Memorial* escolhida para vir a público, o memorialista não pode ser definido como “narrador experiente”, na acepção consagrada por Walter Benjamin ao valorizar a narrativa calcada na tradição oral, nem mesmo quando se mete a romancista. Na essência de sua obra está a valorização da própria percepção, da exclusiva sensatez e da intolerância com a insipidez da vida alheia. Em poucas palavras, Aires parece recolhido à sua pré-história, acreditando no saber desenvolvido na profissão de diplomata⁴. Mesmo em nossos tempos, em que o culto ao “ócio criativo” de Domenico de Masi alcança sucesso de público, é lícito concordar com a opinião de Augusto Meyer a respeito dos narradores memorialistas de Machado: “seu ócio tem alguma dignidade só por fora”⁵.

Ao aparecer no capítulo XII de *Esau e Jacó* (“Esse Aires”), descrito cuidadosamente através de seu “gesto de dois sexos” ao ser requisitado a emitir opinião sobre a adivinha do morro do Castelo, Aires é caracterizado através do “tédio à controvérsia”, sentimento exaustivamente mencionado na crítica machadiana:

“Era cordato, repito, embora esta palavra não exprima exatamente o que eu quero dizer. Tinha o coração disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia. Para conhecer esta aversão, bastava tê-lo visto entrar, antes, em visita ao casal Santos. Pessoas de fora e da família conversavam da cabocla do Castelo.

(...)

Aires não pensava nada, mas percebeu que os outros pensavam alguma coisa, e fez um gesto de dois sexos. Como insistissem, não escolheu nenhuma

² W. BENJAMIN, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 204.

³ M. PEIXOTO, “Aires as a narrator and Aires as a character in *Esau e Jacó*”, *Luso-Brazilian Review*, n.17:1, 1980, p. 80.

⁴ M. H. WERNECK, “Fábula e vida no *Memorial de Aires*”, in *O homem encadernado*. Machado de Assis na escrita das biografias, Rio de Janeiro, Eduerj, 1996, p. 249.

⁵ A. MEYER, “O romance machadiano: o homem subterrâneo”, in BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*, São Paulo, Ática, 1982, p. 362.

das opiniões, achou outra, média, que contentou a ambos os lados, cousa rara em opiniões médias. Sabes que o destino delas é serem desdenhadas. Mas este Aires – José da Costa Marcondes Aires, – tinha que nas controvérsias uma opinião dúbia ou média pode trazer a oportunidade de uma pílula, e compunha as suas de tal jeito, que o enfermo, se não sarava, não morria, e é o mais que fazem as pílulas. Não lhe queiras mal por isso: a droga amarga engole-se com açúcar. Aires opinou com pausa, delicadeza, circunlóquios (...). Um dos ouvintes aceitou-o logo, outro divergiu um pouco e acabou de acordo, assim o terceiro, e quarto, e a sala toda." (EJ, 965)

Curiosamente, enquanto Aires-autor encaixa esse retrato no romance, não há nenhum auto-retrato no *Memorial*, como se o diarista não prestasse atenção em si mesmo, dedicando-se à observação dos outros⁶. A manipulação da opinião do leitor é clara como a indução promovida pela "advertência", mas o narrador aposta tudo no caráter relativo da "opinião média" e na habilidade de agradar os opostos.

Aires representa o brasileiro bem-nascido, homem formado nos anos das décadas de 40 e 50 do século XIX. Ocupou posto importante no governo imperial: o título de "conselheiro" vem do órgão criado em 1841 pelos conservadores, o Conselho de Estado, cuja principal atribuição era auxiliar o Poder Moderador no exercício de suas funções⁷. O Conselho era a mais alta elite da política, cadinho da visão dos principais líderes dos grandes partidos, grupo cuidadosamente selecionado de políticos no ápice das suas carreiras, com certa predominância conservadora. O cargo era vitalício, embora muitos conselheiros deixassem o cargo por outra nomeação, ministro de Estado, por exemplo, ou, como Aires, o equivalente a embaixador.

Não é preciso explorar a atuação do Conselho durante o Império para investigar sua influência sobre Aires, pois, se houve nomeação, ele não permaneceu no cargo por muito tempo. Como o Conselho só admitia homens com mais de quarenta anos, Aires deve ter sido nomeado por volta de 1868; em 1870, quando nascem os gêmeos de Natividade, ele está na sua segunda licença dos serviços no Exterior. Vale ressaltar, porém, a posição social e institucional dos "escolhidos": certas características, entre elas a grande distância social e cultural em relação à população e a proximidade ao aparelho do Estado, marcavam esses homens pelo que eram e por onde se achavam. Vendo e julgando representar um Brasil especial, suas estratégias de articulação com o mundo de referência incluíam a adoção de idéias e instituições alheias, base do formalismo brasileiro.

Escrevendo o *Memorial* e o romance, deixando-os pretensiosamente organizados antes de morrer, o conselheiro Aires tem a última chance de perpetuar a ideologia implicada na sua formação devedora aos padrões da elite política e da camada superior da sociedade. Cumpridas as exigências da profissão, veio a aposentadoria, e a dedicação aos manuscritos das horas de lazer é total. Nessas condições, provavelmente, nasce o escritor, após uma existência com os mesmos fatores básicos de qualquer um educado na mesma esfera burguesa. O diferencial em Aires é o empenho no registro escrito e sua capacidade relativizadora.

O conselheiro não escreve para prestar contas. O cuidado com os cadernos mostra o desejo de facilitar a descoberta dos manuscritos e, principalmente, a saída, ainda que póstuma, do anonimato. Se um diário não bastasse, de

⁶ M. H. WERNECK, op. cit., p. 242.

⁷ J. M. de CARVALHO, "O Conselho de Estado: A cabeça do governo", in *Teatro de sombras: a política imperial*. São Paulo, Vênice; Rio de Janeiro, IUPERJ, 1988, p. 112.

⁸ G. GUSDORF, "Autobiographie et mémoires", in *Les écritures du moi*, Paris, Éd. Odile Jacob, 1991, p. 252.

quebra vai uma narrativa. Atirando nas duas direções, seria impossível não conseguir algum público leitor. A condição multifacetada – memorialista, romancista, personagem literário, conselheiro, diplomata – permite regalias, sobretudo quando envolve a "passagem" da terceira para a primeira pessoa, manipulação esperta do "autor-editor" Machado de Assis: como inverte a ordem das narrativas, Aires aparece na simplicidade de um personagem, "rebaixado" a esta condição; cria-se a expectativa no leitor e logo ele terá o conselheiro "sem ficção" a expor suas impressões. Com habilidade, arma-se um jogo entre "verdadeiro" e "ficcional" dentro do próprio plano da ficção. Uma grandiosa arquitetura, cujo início é o achado na escrivaninha do conselheiro, e o final a promessa da edição do restante do *Memorial*, implica a representação da realidade não somente nos eventos das tramas, mas também na sua moldura.

Ao relatar as suas impressões no *Memorial*, Aires não demonstra estar sentindo saudades de coisa alguma (confessa nas primeiras linhas do *Memorial* editado: "Certamente ainda me lembram coisas e pessoas de longe, diversões, paisagens, costumes, mas não morro de saudades por nada." MA, 1097). Não há um resgate do passado do país para confrontar os acontecimentos políticos que presencia enquanto narrador ou personagem (a abolição, em *Esau e Jacó* e no *Memorial*, a proclamação da República, em *Esau e Jacó*). Não existe contribuição dele ressaltando a experiência política. Nem sua mocidade, a vida pessoal, é referida constantemente. Com isso, o ponto de vista se desloca para fora do conselheiro – afasta-se "da praia com os olhos na gente que fica" (MA, 1193). Amplia sua abrangência como um "compasso abrindo as suas pontas aos dois extremos", expressão dele próprio. Foge do simplismo da visão que confunde a história pessoal com os acontecimentos públicos. No limite, o *Memorial* abandona os propósitos de "crônica pessoal da história" atribuído aos textos dos memorialistas em geral⁸.

Em 13 e 14 de maio de 1888, as anotações de Aires no *Memorial* relativizam as reações baseadas no contentamento público e privado. Os fatos envolvem a abolição e a carta de Tristão recebida pelo casal Aguiar, depois de um silêncio de anos. Em meio à agitação do dia 13, na Rua do Ouvidor, Aires recusa o convite de um amigo para a ovação à Regente:

"Estive quase, quase a aceitar, tal era o meu atordoamento, mas os meus hábitos quietos, os costumes diplomáticos, a própria índole e a idade me retiveram melhor que as rédeas do cocheiro aos cavalos do carro, e recusei. Recusei com pena. (...) Disseram-me depois que os manifestantes erguiam-se nos carros, que iam abertos, e faziam grandes aclamações, em frente ao Paço, onde estavam também todos os ministros. Se eu lá fosse, provavelmente faria o mesmo e ainda agora não me teria entendido... Não, não faria nada; meteria a cara entre os joelhos.

Ainda bem que acabamos com isto. Era tempo. Embora queimemos todas as leis, decretos e avisos, não poderemos acabar com os atos particulares, escrituras e inventários, nem apagar a instituição da História, ou até da Poesia." (MA, 1118)

Conforme se observa, a narrativa deixa o leitor precavido diante do cortejo da ovação, carros abertos, aclamações – "coisa sem sentido verdadeiro", é o que o narrador parece dizer. A sua reação, no entanto, seria contida – mas "meter a cara entre os joelhos" significa emocionar-se em silêncio ou esconder-se da vergonha? Entendemos tudo, em relação ao caráter postizo das manifestações públicas e também à antecipação de Aires, nas notas do dia seguinte:

"Não há alegria pública que valha uma boa alegria particular. Sai agora do Flamengo, fazendo esta reflexão, e vim escrevê-la, e mais o que lhe deu origem.

Era a primeira reunião do Aguiar; havia alguma gente e bastante animação. (...) A alegria dos donos da casa era viva, a tal ponto que não a atribuí somente ao fato dos amigos juntos, mas também ao grande acontecimento do dia. Assim o disse por esta única palavra, que me pareceu expressiva, dita a brasileiros:

– Felicito-os.

– Já sabia? Perguntaram ambos.

Não entendi, não achei que responder. Que era que eu podia saber já, para os felicitar, se não era o fato público? Chamei o melhor dos meus sorrisos de acordo e complacência, ele veio, esprou-se, e esperei. Velho e velha disseram-me então rapidamente, dividindo as frases, que a carta viera dar-lhes grande prazer. Não sabendo que carta era nem de que pessoa, limitei-me a concordar:

– Naturalmente.

– Tristão está em Lisboa, concluiu Aguiar, tendo voltado há pouco da Itália; está bem, muito bem.

Compreendi. Eis aí como, no meio do prazer geral, pode aparecer um particular, e dominá-lo. Não me enfadei com isso; ao contrário, achei-lhes razão, e gostei de os ver sinceros. Por fim, estimei que a carta do filho postigo viesse após anos de silêncio pagar-lhes a tristeza que cá deixou. Era devida a carta; como a liberdade dos escravos, ainda que tardia, chegava bem. Novamente os felicitei, com ar de quem sabia de tudo." (MA, 1118-9)

Relendo o fragmento do dia 13, percebem-se conclusões antecipadas, como se o conselheiro estivesse preparando a reflexão com a qual abre o registro do dia 14, ou já a tivesse pronta, deixando para colocar as datas depois, mantendo a forma do diário. Prova a legitimidade das próprias conclusões, relatando o episódio da reunião dos Aguiar, para, somente oito dias depois, revelar o conteúdo da carta de Tristão e sua indisfarçável "sondagem" sobre os "pais adotivos", escondendo as intenções de voltar ao Brasil e, obviamente, ser bem recebido. Essa forma de escrita "conta-gotas", regente da composição do diário, pode disfarçar uma narrativa com "pensamento interior e único", composta de modo a parecer um diário. Mas este é um tema longo a ser explorado no *Memorial*...

Volto à dissociação proposta pela narrativa – "não há alegria pública que valha uma boa alegria particular". O fato doméstico, a carta do "filho pródigo", soa agradavelmente e embala todos, na festinha dos Aguiar comemorando esse fato. A doçura das emoções requintadamente confinadas à esfera privada – e a retumbância das comemorações públicas de quem podia "erguer-se nos carros" – revela a indiferença das elites pelos seus escravos. A traição dos filhos adotivos será armada sutilmente (Tristão e Fidélia casam-se e afastam-se do casal Aguiar), enquanto a traição histórica se consuma, e a abolição abandona os negros do país à sua sorte. Realmente, não há boa traição pública que valha a traição particular.

Mediador por ofício e resignação, nem mesmo em seu diário Aires consegue exercer o poder raro e terrível de dizer o que pensa à maneira de Brás

⁹⁹ A. BOSI, "Uma figura machadiana", in *O enigma do olhar*, São Paulo, Ática, 1999, pp. 130-1.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 132.

¹⁰¹ L. RONCARI, *Machado Manifesto: o nacional e a utopia em Machado de Assis, um estudo sobre a cultura brasileira*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH, 1980, p. 152.

Cubas nas suas *Memórias Póstumas* – valorizando a moral que ensina a convivência dos opostos e a atenuação das negativas, o diplomata concilia inclusive no próprio foro íntimo⁹⁹. Descobrir, encobrir e sobrepor são ações fundamentais da perspectiva seguida pelo conselheiro, em nome de uma espécie de "pacto com a convenção protetora"¹⁰⁰. Corrobora esse procedimento a utilização de uma linguagem marcada pela dúvida, comparação e hipótese ("talvez", "como se", "provavelmente" são expressões frequentes, inconclusivas, incertas, amenizadoras dos julgamentos), descrevendo atitudes de acordo com a capacidade do narrador e, sobretudo, para representar uma realidade de ambigüidades. O modo de expressão do narrador inclui um alto grau de representação.

Curioso e nada ingênuo, Aires descobre as possibilidades de cada jogo de aparências através da mediação. Sua confirmação da autenticidade das atitudes mais ambíguas e o realce para o caráter "político" recuperam um modo de viver. Tanto a fidelidade do conselheiro à atenuação do negativo e à restrição do positivo, como a dissimulação e outros defeitos da sociedade assimilados por Tristão são *necessários* às relações interpessoais – trata-se da regra básica de manutenção de uma classe fechada na sua alegria privada. Aires e Tristão são homens de seu tempo, acima de tudo, fazendo uma espécie de política do possível.

O *Memorial* reconstitui a miudeza do cotidiano nos âmbitos público e privado. Por trás de uma placidez familiar, uma força "demoníaca" é incansavelmente contida, e só de quando em quando consegue uma ponta de expressão¹⁰¹. A busca de Aires pelo sentido da vida, a necessidade de atribuir um sentido à própria existência e a afirmação da superioridade de classe esfalfam tanto quanto a velhice; o "ofício cansativo" inclui a realização da essência "demoníaca", mesmo dissolvida na ironia.

Como resultado da contensão empreendida, uma possível contribuição do *Memorial* é a "alucinação" de estar encobrindo o abandono, a esterilidade das relações pessoais, o interesse e a traição – verdades oferecidas pela trama, causas de sua impopularidade. Contudo, são essas as verdades da vida do próprio narrador, embora ele apareça muito favorecido com seu ceticismo olímpico. Ao último romance de Machado pode ser atribuído o papel de crítica ideológica, no sentido do estabelecimento da negação de uma reflexão unilateral sobre a vida real. Assim como é possível a Tristão amar Fidélia, gostar do dinheiro e abraçar a carreira política, não se pode decidir entre um pólo e outro de Aires: ele está em posição favorável e, ao mesmo tempo, abandonado e estéril.

MEIA DÚZIA DE LINHAS SOBRE OS OBJETIVOS AUTOBIOGRÁFICOS DO CONSELHEIRO

O *Memorial de Aires* é o diário de uma personagem de ficção. É aconselhável manter a cautela diante das teorias sobre a memória e sua expressão, preferenciando ao máximo o perfil do conselheiro. No livro são relatados os fatos próximos ao narrador, a maioria com a sua participação direta. Entre a voz que narra e a matéria narrada há uma distância muito curta. Teoricamente, o autor não tem máscaras no diário pessoal, pois a escrita reservada a si mesmo

não permite o disfarce, assim como a imediatez das informações não dá margem à reconstrução. No entanto, no *Memorial*, o texto sofre algumas perversões, como se as intenções ultrapassassem as características fundamentais do diário. Aires não se volta para si, compõe a narrativa sob a mira da posteridade, da possibilidade dos leitores futuros e, graças a isso, ficcionaliza, cria suspense, recheia a trama, suscita dúvidas sobre a autenticidade das datas de suas anotações. Em poucas palavras, nega a pureza do objetivo autobiográfico com maestria. E “sem bulha nem matizada” fala da vida alheia.

A motivação de Aires vem do presente de sua narrativa, resultado de uma espécie de remontagem capaz de preencher os dias e, ao mesmo tempo, afirmar o caráter formado num passado nada eminente. De certo modo, Aires sobrepõe ao presente a sua experiência de mediador, transferindo para o texto o produto da atuação da imaginação criadora sobre as observações do passado imediato – os fatos do dia. A memória, ainda que recente, mescla-se com a fantasia e transfigura o acontecimento *intencionalmente*, provando as relações entre a rememoração e a invenção. Sobre tais relações Aristóteles se deteve, asseverando que a memória e a imaginação provêm da mesma parte da alma – os objetos da memória são também os que dependem da imaginação e não existem sem essa faculdade¹².

O romance *Esau e Jacó* assume o papel de delator do caráter ficcional ou, pelo menos, da recriação da matéria observada nos manuscritos do conselheiro, afinal ele próprio meteu-se a escritor, fazendo surgir uma voz narrativa questionando os graus entre verdade e verossimilhança do próprio discurso. O *Memorial*, por sua vez, contradiz o princípio de que as memórias estão mais próximas do verídico que os demais gêneros, não obstante o seu ponto de partida imaginário.

A transfiguração literária promovida pelo diplomata aposentado sobre a vida dos amigos ricos não engrandece essa matéria. Esse procedimento autoral soberano e, no fundo, implacável, identifica-se com o ponto de vista de classe, conforme já pudemos notar, engrandecendo-o às expensas de uma espécie de “marketing póstumo”. Resgatando a miudeza da “gente alegre”, Aires assegura a possibilidade de relativização da sua existência opaca e das “alegrias particulares” dos amigos. O sucesso da afirmação do conselheiro representa e garante, por outro lado, a permanência de uma ideologia traduzida pela naturalidade de Aires em relação às desigualdades. Se lembramos da primeira anotação de 1888 no *Memorial*, por exemplo, observamos que um conjunto externo é cooptado pela narrativa – café, pregão de vendedor, a terra, o bairro, a língua – para reafirmar a brasilidade do narrador. De modo natural, as pequenas coisas da “vida de cá” são manipuladas para servirem à memória (e ao conforto) de Aires:

“Ora bem, faz hoje um ano que voltei definitivamente da Europa. O que me lembrou esta data foi, estando a beber café, o pregão de um vendedor de vassouras e espanadores: ‘Vai vassouras! vai espanadores!’ Costumo ouvi-lo outras manhãs, mas desta vez trouxe-me à memória o dia do desembarque, quando cheguei aposentado à minha terra, ao meu Catete, à minha língua. Era o mesmo que ouvi há um ano, em 1887, e talvez fosse a mesma boca.” (*MA*, 1097)

A voz do vendedor oferece a noção do tempo e passa a despertar também as noções de espaço e nacionalidade. Naquele dia, o pregão não soou diferente, mas Aires provavelmente acordou disposto a enganar o tédio. Sua iniciativa em

¹² ARISTÓTELES.

“De la mémoire et de la réminiscence”, in *Petits traités d'histoire naturelle*, trad. René Mugnier, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 55.

escrever marcando o aniversário de sua chegada ao Rio manipula a matéria disponível – no caso, o conhecido barulho matinal do Catete – disfarçando-a de gatilho da memória involuntária.

O tratamento da matéria literária favorece o rendimento estético no *Memorial*. Há elementos suficientes entre os personagens para sustentar uma análise sobre o abandono, a esterilidade, o interesse e a traição dentro das relações pessoais, no nível da trama. As observações mais proveitosas aparecem, todavia, quando é assinalada a modernidade literária do *Memorial*, em parte devida à proximidade entre o “eu” que narra e o tempo dos acontecimentos narrados – tudo poderia levar ao relato propriamente dito, mas a fabulação penetra os espaços, fundindo-se com a datação do discurso.

A retidão e a neutralidade do narrador, hábeis expedientes para tapear as próprias memórias, alastram-se na trama de modo a representar um modo de “asseio social” – tudo é muito contido, ninguém se desespera e nem o diarista confessa de si mesmo a amargura dos Aguiar descrita nas últimas frases do livro: “Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos” (*MA*, 1200). Vale lembrar a coerência entre o desempenho do ponto de vista e a consciência burguesa imanente. O traço de distinção é imprimido pelo narrador, não obstante as condições de produção da sua obra apontarem para a velhice que esfalfa, a reclusão e a “vadiagem” da aposentadoria, a proximidade da morte.

ABSTRACT: *Esau e Jacó* and *Memorial de Aires* have a common matter – life of people that were on good terms with conselheiro Aires, as well various remarkable facts on the nineteenth century end – under two different shapes of scripture: a novel and the conselheiro’s diary, personal chronicle by the supposed author of original manuscript of two books. This work disclose Machado de Assis’ narrative sagacity, specially about the reconquest of literary tradition and the creation of character/author/narrator Aires, whose idleness is the main allied on careful writing. In truth, this writing is a calculated solution for the anonymity.

KEYWORDS: Machado de Assis; Novel; Memories

Texto elaborado no período de junho/julho de 1999 para a disciplina “Ficção e confissão em Pedro Nava”, ministrada pelo Prof. Dr. Joaquim Alves de Aguiar, durante o primeiro semestre de 1999.

A FELICIDADE DO HOMEM ANTIGO

WALTER BENJAMIN

Traduzido por Anderson Gonçalves*

Nota do tradutor

Mediante um fuso histórico-filosófico (ou ainda, histórico-metafísico) e não meramente por meio de uma descrição de pormenores empíricos (instituições, costumes etc.) é possível, conforme diz Walter Benjamin em sua mocidade, alcançar a verdadeira significação histórica de um estado de coisas¹. Não seria muito diferente o pretendido por ele em 1916, um ano depois dessas considerações, com "A felicidade do homem antigo"², pequeno ensaio preparatório ao *Trauerspielbuch*. Aqui, por meio da distinção schilleriana entre o ingênuo (antigo) e o sentimental (moderno), espécie de *topos* naquela época, articula-se um eixo da estrutura metafísica da história. Pelo negativo de uma imagem da felicidade miúda do homem sentimental, extraída do *Lenz* de Büchner, Benjamin prepara a cena para apresentar a imagem buscada, a felicidade do homem antigo.

Benjamin apresenta um homem moderno que se caracteriza como uma gente introvertida que se estiola e, arrefecida, se encaramuja. Sua felicidade é esta, a de um bicho de concha. Não participa do que entre os antigos era a pólis, *grosso modo*, um conagraçamento social em que a política bem como a natureza portavam significação plena, em que a *vitória* da cidade fazia as vezes de signo da felicidade que havia entre eles; ou ainda, numa expressão usual da filosofia clássica alemã, o moderno não comunga da "bela totalidade", uma vez que por assim dizer o amiudado é uma sua *consigne* de grupo, que não se compõe como uma grande configuração (*Gestalt*). Mas nem só de harmonia com a natureza e o cosmos viviam os antigos, pois havia a *hybris*, que se constituía como uma perturbação da ordem social antiga, à maneira de um anúncio de novos tempos talvez. Com a *hybris*, surgia uma via de acesso àquilo que se ocultava, irrompe

^(*) Mestrando em Filosofia na FFLCH/USP.

⁽¹⁾ Cf. Benjamin, W. - "A vida dos estudantes" (1915). In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie (escritos escolhidos)*. Seleção e apresentação de Willi Bolle. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1986, p. 41.

⁽²⁾ Benjamin, W. - "Das Glück des antiken Menschen", in: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1972, vol. II.1, p. 126-129, edição que serve de base para nossa tradução. No mais, todas as notas são do tradutor.

o caminho da reflexão rumo ao "indivíduo", ao "homem interior"; em duas palavras, o gérmen do próprio homem moderno. Em resumo, é como se Benjamin nos expusesse, em seus termos de uma história metafísica, algo da gênese, do modo como se dá a feitura do homem moderno.

Contudo, igualmente curioso é o andamento do texto. A despeito de o título anunciar o homem antigo, a imagem da felicidade deste só se torna nítida pela do moderno, mecanismo que ocorre também no sentido contrário. Isto é: uma pista de mão dupla que se poderia chamar, com Schiller (que a toma emprestada de Fichte), de "determinação recíproca".

A FELICIDADE DO HOMEM ANTIGO

Walter Benjamin

Os homens que vieram depois dos antigos talvez conheçam apenas um único estado de alma em que seu interior, com plena pureza e grandeza, põe-se em relação com o todo da natureza e do cosmos ao mesmo tempo, a saber: a dor. O homem sentimental, como Schiller o chamou, pode adquirir um sentimento aproximadamente puro e grande, isto é, aproximadamente ingênuo, dele próprio, apenas pelo alto preço de recolher toda sua essência interior numa unidade separada da natureza. A sua suprema simplicidade e integridade repousam ainda nesta separação da natureza por meio da dor, e novamente nesta contraposição manifesta-se ao mesmo tempo um fenômeno sentimental e uma reflexão. Propõe-se diretamente ao pensamento que a reflexão esteja presa com tamanha intensidade ao homem moderno que, na simples e singela felicidade, que não conhece a oposição com a natureza, o homem interior lhe apareça imediatamente desprovido de valor e desinteressante não podendo assim estender-se profundamente livre em direção ao que é externo, permanecendo antes de tudo numa espécie de vergonha oculta e estreita. Além do que, a felicidade para os modernos significa naturalmente um estado da alma sentimental *kat' exochm*³, no entanto nada é mais significativo que sua tentativa de dar uma reinterpretação sentimental à mais pura revelação do ingênuo. Os conceitos de inocência e infantil contestam esse processo de reinterpretação, com sua confusão de representações falsas e corrompidas. Enquanto a inocência ingênua, a grande inocência, vive em contato imediato com todas as forças e formas do cosmos encontrando seus símbolos na pureza, na força e na beleza da forma, para o homem moderno ela significa a inocência do homúnculo, uma microscópica inocência diminuta, na forma [*Form*]⁴ de uma alma que nada sabe da natureza, que completamente envergonhada não ousa reconhecer diante de si mesma o seu estado, de algum modo – repetimos – como se um homem feliz fosse um casulo todo vazio, isto para não afundar em vergonha perante seu próprio olhar. Por isso a sensação moderna da felicidade possui a um só tempo o pequeno e o secreto, e dela nasce a representação da alma feliz, que renega sua felicidade diante de si mesma numa atividade contínua e num estreitamento artificial do sentimento. A mesma significação tem a representação da felicidade infantil, uma vez que ela também não vê na criança a essência sensível e pura, a qual se expressará ime-

diatamente como outro sentimento, mas sim uma criança egocêntrica, insciente e distraída que por isso reinterpreta e apequena a natureza em sentimentos inconfessados. No *Lenz* de Büchner, a pequena felicidade da alma sentimental está caracterizada numa fantasia do doente que procura repouso: "Veja a senhora, retomou ele, 'quando ela caminhava pelo aposento e cantava quase que para si mesma, e cada passo era uma música, havia uma tal beatitude nela, e isso afluía sobre mim; eu sempre ficava calmo quando olhava para ela ou quando ela em mim apoiava sua cabeça... inteiramente criança; era como se o mundo para ela fosse vasto demais: ela própria se encolhia, buscava o cantinho mais estreito de toda a casa e ali sentava-se como se toda sua bem-aventurança estivesse apenas num pequeno ponto e, então, comigo se dava o mesmo; como uma criança eu teria então podido brincar'".

Para a imagem que o homem antigo tem da felicidade, é decisivo que aquela pequena modéstia, que oculta a felicidade no indivíduo, seja escondida no seu mais íntimo, onde não possa de modo profundo ser alcançada pela reflexão (como um talismã contra a infelicidade); no homem antigo, ela se transforma no seu contrário mais terrível, o ultraje da altivez desvaivada, a *ubriz*⁵. *Ubriz* é para o grego a tentativa de apresentar a si mesmo – o indivíduo, o homem interior – como portador da felicidade, *ubriz* é a crença de que a felicidade seja uma qualidade [*Eigenschaft*], e até mesmo aquela da modéstia, *ubriz* é a crença de que a felicidade seja algo outro que um presente dos deuses, que estes poderiam tomar a qualquer momento, que a qualquer momento eles poderiam infligir ao vencedor uma infelicidade inaudita (como no retorno de Agamênon). Com isso está dito que a forma, em que a felicidade visita os homens antigos, é a vitória. Sua felicidade é um nada, se não isto: que os deuses a impõem a ele, e sua fatalidade acontece, se ele quiser crer que a *ele* e precisamente a *ele* os deuses a deram. Para manter a reflexão longe do herói, para nesta hora derramar sobre ele toda bênção, bênção que reconcilia o vencedor com a cidade, com os bosques dos deuses, com a *eusebeia*⁶ dos antepassados e, finalmente, com o próprio poder dos deuses, cantava Píndaro nesta hora suprema, que dos homens faz herói, os cânticos de vitória. E assim, na felicidade, estão reservados ao homem antigo estes dois pares: vitória e festa, mérito e inocência. Ambos de mesma necessidade e rigor. Visto que aí não mais se pode fazer alarde do mérito, quando ele nos combates é um combatente, os deuses podem ter enviado a ele, o excelente, o magnífico que o lança ao pó. E ele – o vitorioso – de novo agradecerá tanto mais aos deuses, que lhe agraciaram com a vitória sobre o mais heróico. Onde fica aqui o teimoso alarde do mérito, a aventureira expectativa da felicidade, que para os burgueses corrói a vida? O *agwn*⁷, e este é um sentido profundo de sua instituição, limita em cada um a medida da felicidade que os deuses lhe enviam. Mas onde ainda fica a vazia inocência preguiçosa do insciente, com a qual o moderno esconde de si mesmo sua felicidade? Visível a todos, o vencedor ali permanece, exaltado pelo povo, a inocência faz-se extremamente necessária a *ele* que segura nas mãos levantadas o vaso da vitória, como uma taça cheia de vinho, do qual uma gota vertida, caindo sobre ele, o maculasse eternamente. Ele não deve renegar nem furtivamente procurar obter o mérito, que os deuses lhe deram – e a reflexão sobre sua inocência não é necessária a esta, como à alma pequena e inquieta –, mas tem de cumprir as sagrações para que o círculo divino, que uma vez o escolhera, mantenha junto a si o forasteiro tal como faz com os heróis.

⁵¹ *Hybris* é tudo o que é excessivo, desmedido, é violência, ultraje, ardor excessivo, impetuosidade, insolência, orgulho.

⁶⁶ Sentimento dos que não são ímpios e, portanto, que honram, veneram e respeitam os deuses e suas leis; em Homero, um dos significados habituais era o sentimento de pudor, de temor religioso.

⁷⁷ *Agôn* significa propriamente "reunião, assembléia". Segundo Bailly (*Dictionnaire Grec-Français*. Paris, Hachette, 1985), "o sentido mais freqüente em Homero, e que se tornou usual mais tarde, é o de assembléia para jogos e, por extensão, combate e processo", ou ainda, jogo, luta.

³³ *Kat' exochm*, o equivalente em português é a expressão "por excelência".

⁴⁴ Todas as outras ocorrências da palavra "forma" traduzem *Gestalt*, que também pode ser vertida por "figura", "feição", "aspecto" ou "configuração".

A felicidade do homem antigo conclui-se na celebração da vitória: na glória de sua cidade, na grandeza de sua região e de sua família, na alegria dos deuses e no sono que o transporta aos heróis.

“THE TABLE AND THE CHAIR”, DE EDWARD LEAR.

TRADUÇÃO DE RICARDO DA CUNHA LIMA*

THE TABLE AND THE CHAIR

A MESA E A CADEIRA

I

Said the Table to the Chair,
“You can hardly be aware
How I suffer from the heat,
And from chilblains on my feet!
If we took a little walk,
We might have a little talk!
Pray let us take the air!”
Said the Table to the Chair.

I

A Mesa disse à Cadeira:
— Você mal pode supor
Como eu sofro de calor,
E o pior é a frieira!
Se nós formos passear
Podemos conversar!
Vamos descer a ladeira! —
A Mesa disse à Cadeira.

II

Said the Chair unto the Table,
“Now you *know* we are not able!
How foolishly you talk,
When you know we *cannot* walk!”
Said the Table with a sigh,
“It can do no harm to try;
I’ve as many legs as you,
Why can’t we walk on two?”

II

A Cadeira respondeu:
— Você fala qual sandeu,
Pois bem *sabe* que não dá:
Não podemos caminhar!
Disse a Mesa a suspirar:
— Não faz mal nenhum tentar;
Tenho pernas como as suas,
Que tal andarmos em duas?

*Mestrando em Letras Clássicas e Vernáculas na USP.

III

So they both went slowly down,
And walked about the town
With a cheerful bumpy sound,
As they toddled round and round.
And everybody cried,
As they hastened to their side,
“See! the Table and the Chair
Have come out to take the air!”

IV

But in going down an alley,
To a castle in the valley,
They completely lost their way,
And wandered all the day,
Till, to see them safely back,
They paid a Ducky-quack,
And a Beetle, and a Mouse,
Who took them to their house.

V

Then they whispered to each other,
“O delightful little brother!
What a lovely walk we’ve taken!
Let us dine on Beans and Bacon!”
So the Ducky and the leetle
Brownny-Mousy and the Beetle
Dined, and danced upon their heads
Till they toddled to their beds.

Nota do tradutor: este poema é uma tradução de “The Table and the Chair”, de Edward Lear, escritor inglês do século XIX que ficou famoso por suas composições de *nonsense*. Seus principais livros foram *Nonsense Book* e *Nonsense Songs*, de onde se extraiu este poema. No Brasil, José Paulo Paes traduziu vários limeriques (um tipo de poema curto de cinco versos) de Lear, reunidos no livro *Sem Cabeça nem Pé*.

III

E ambas foram, com lerdiza,
Explorando as redondezas,
Capengando aos solavancos
E soando igual tamancos.
E todo mundo gritou,
Quando a dupla acelerou:
— Vejam! A Mesa e a Cadeira
Estão descendo a ladeira!

IV

Mas pegando uma travessa,
acabaram longe à beça,
E zanzaram todo o dia
De uma maneira erradia,
Até pagarem a escolta
De um parla-patão Patinho,
Um Vagalume e um Ratinho,
Que as conduziram de volta.

V

Uma fala à outra, então:
— Minha irmã do coração!
Que gostosa caminhada!
Vamos jantar Feijoada!
E o Vagalume e o Ratinho
Jantaram com o Patinho.
Houve dança, até que as damas
Capengaram para a cama.

UMA REINTERPRETAÇÃO DE “A QUEDA DA CASA DE USHER”

LEO SPITZER*

TRADUÇÃO DE JOSÉ EDUARDO OLIVA DE MATTOS**

“Quando o moinho do poeta começa a moer, não procure pará-lo, pois quem consegue nos entender, também saberá como nos perdoar” - Goethe

Edgar Allan Poe não ocupa um lugar relevante nas considerações dos críticos contemporâneos, se levarmos em consideração o tratamento dispensado a “A Queda da Casa de Usher” por críticos do porte de Cleanth Brooks e Robert Penn Warren em sua obra *Understanding fiction* (New York, 1943). Adotando uma perspectiva comparativa, pode-se propor outra análise desta pequena obra-prima como forma de elucidação da obra de Poe.

A princípio, devemos analisar as críticas negativas elaboradas por Brooks e Warren contra esta “história de horror”. “A Queda da Casa de Usher”, dizem, “é, em certa medida, bem-sucedida em induzir no leitor a sensação de pesadelo”, mas “o horror por si só” não pode ser esteticamente justificável, a menos que “prenda nosso interesse”, trazendo consigo o impacto trágico (*Macbeth*, *Lear*). O protagonista de Poe, Roderick Usher, não consegue ocupar nossa compaixão imaginativa; “falta ao conto qualidade trágica, pathos”. Poe reduziu o destino do seu personagem a um “caso clínico” que tanto os leitores quanto o narrador enxergam de fora. “Livre arbítrio e decisão racional” não existem nem no protagonista nem no conto. Roderick – é a sua história, não a de sua irmã,

* SPITZER, Leo. “A reinterpretation of ‘The fall of the House of Usher’”. In: *Essays on English and American Literature*. Edited by Anna Hatcher. Gordian Press, New York, 1984.

** Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada-FFLCH/USP.

lady Madeline – não luta como deveria contra a maldição personificada pela sua casa. Poe “brinca” demais com a idéia do sombrio, certamente pelo “seu próprio mórbido interesse pela história”.¹

São palavras severas de críticos sensatos que na mesma obra justificadamente elogiam Faulkner e Kafka, em geral por procederem do mesmo modo que Poe. Somos persuadidos a admirar o lógico e metódico comportamento da protagonista do conto de Faulkner “Uma Rosa para Emily”, que desperta tanto nosso interesse quanto a nossa piedade, enquanto o retrato elaborado por Poe da lógica e do método na loucura não justifica nosso interesse por Roderick. Enquanto o assassinato praticado por Emily é explicado pelos nossos críticos como uma conseqüência de seu isolamento do mundo e de sua desconsideração pelos limites entre realidade e imaginação, a ação de Roderick não pode ser explicada aos olhos deles pelos mesmos motivos – na verdade esta possibilidade é especificamente excluída.² E aqui é essencial notar que, contrariando a sua prática usual, Brooks and Warren falham ao analisar o desenvolvimento deste conto na concatenação (pseudo)lógica utilizada por eles; ao invés disso, satisfazem-se em oferecer-nos considerações gerais sobre “vagos terrores e superstições” de Roderick, aos quais ele se entrega sem uma “escolha verdadeira”.

Precisamos seguir cada detalhe da concatenação de eventos cuidadosamente construída que Poe realizou neste conto. Eu diria que, muito mais que ser a história de Roderick Usher, o conto é, conforme indica seu título, a história da “Casa de Usher” (um “nome singularmente ambíguo”, como nos revela Poe, uma vez que ele abrange tanto a família quanto a mansão dos Ushers). Roderick e sua irmã Madeline, ambos solteiros e sem filhos, são os últimos descendentes da família. Embora Roderick seja retratado como o personagem principal do conto e Madeline como uma sombra, passando furtivamente com “passos retirados”, até antes da sua morte, Madeline continua sendo uma deuteragonista de uma maneira peculiar, estando no mesmo nível que seu irmão. O fato de estar em cena somente por um curto período e não dizer nada durante o conto (somente lhe é atribuído “um gemido baixinho” no momento de sua morte) não nos dá o direito de rebaixar a sua importância, uma vez que o seu impacto na história e o interesse despertado pelas suas misteriosas aparições são fundamentais.

Roderick e Madeline, gêmeos acorrentados um ao outro por um amor incestuoso, sofrendo separadamente, mas morrendo juntos, representam o princípio masculino e o feminino nesta família decadente cujos membros, sujeitos a leis de esterilidade e destruição que os regem, são obrigados a exterminar um ao outro; Roderick enterra sua irmã viva, mas a rediviva Madeline enterrará Roderick sob seu caído corpo. A “queda” da Casa de Usher diz respeito não somente à queda física da mansão, mas à queda física e moral de seus dois protagonistas. O amor estéril e incestuoso os faz voltarem-se um contra o outro, ao invés de unirem-se como um casal, como seria normal entre um homem e uma mulher que não partilhassem do mesmo sangue. Dentro da mansão de onde eles nunca saem, vivem dentro de um vácuo absoluto.³ Em contraste com as alegres idas e vindas do poema recitado por Roderick (“O Palácio Assombrado”), que reflete a atmosfera anterior da mansão, são mostrados a nós somente um mordomo insignificante de “furtivo passo” e um suspeito, astuto e perplexo médico de família, com uma “saudação sinistra” (é bem lógico que

¹ Para críticos que sempre proclamaram a auto-suficiência da obra literária, este é um estranho relapso na “falácia biográfica” – recurso prematuro para a biografia empírica do escritor antes de a obra ser cuidadosamente analisada.

² Nossos críticos obviamente apreciam, assim como qualquer leitor americano, a resistência à ruína demonstrada por Emily Grierson, bem mais do que a submissão à ruína de Roderick Usher. Mas será que o senso histórico deles não lhes revela que o empenho de Poe em explorar a “atitude de arruinamento” (ou “le besoin de la fatalité”, como Charles Dubos definiu para Byron) foi na sua época um passo adiante no estudo psicológico dos até então negligenciados recantos e arcanos da mente humana – uma aventura, como disse D. H. Lawrence, “pelos câmaras e porões da alma humana” (citado por N. B. Fagin, *O histriônico Sr. Poe*, 1949, p. 157)?

³ Na verdade, pode-se dizer que o convite feito ao narrador por Roderick (o “entusiasmo vivaz” e a “sinceridade perfeita” atribuída ao acolhimento são enfatizados pelo autor) representa a última e frágil

tentativa de vitalidade em Roderick – o desejo (histérico em todos os seus impulsos; ele escreve o seu convite de uma “forma extremamente importuna”) de preencher sua vida com alguma satisfação antes da morte da irmã. O fato de Roderick ter lidado anteriormente com a idéia da morte é mostrado através de seus hábitos literários. Entre os livros que escolhe estão aqueles centrados de certa forma no conceito de libertação (*Wervert e Chartreuse de Gresset*, *Viagem pelo espaço azul de Tieck*, *A cidade do sol de Campanella*), inclusive libertação ao que diz respeito a sexo (*Belphégor de Maquival* e os escritos de Pomponius Mela sobre os “Sátiros e os Egípcios”).

⁴ Madeline, apesar do seu papel significativo na trama, é vista pelo narrador e apresentada ao leitor como um retrato, o retrato de uma mulher jovem morrendo no auge da sua beleza, um motivo consagrado na literatura renascentista (Poliziano, Lorenzo e Magnífico, Ronsard, Garcilaso).

⁵ Os idílicos são meus. Nossos críticos não levantam a questão da importância do papel exercido pelo visitante que é também narrador (exceto para lamentar sua falta de compreensão, compreensão e informação no que diz respeito a Roderick, com quem ele parece lidar, de acordo com os críticos, como se fora um “caso clínico”). Entretanto, sua função não é a de interpretar Roderick para nós, de fazer-nos “levá-lo a sério tal qual um ser humano”, mas a de servir para objetivar os medos nutridos por Roderick.

Roderick, após a suposta morte de sua irmã, queira conservar seu corpo na mansão durante o maior tempo possível longe do jazigo da família, exposto para o mundo exterior, longe também das questões indícretas do curioso médico).

Já Madeline, apesar de sua debilidade física ser enorme e de estar sujeita à catalepsia, resiste fortemente à maldição a que a família está sujeita. “Até então, suportava com firmeza a pressão de sua doença”; e no momento de sua morte, mostra uma força sobre-humana: “o destroçar de seu ataúde, o ranger dos gonzos de ferro de sua prisão e a sua luta dentro da cripta revestida de cobre” são por Roderick comparados ao “arrombamento da porta do ermitão, o grito de morte do dragão e o estrondo do escudo”, ou seja, as façanhas do valente cavaleiro Ethelred do romance de cavalaria lido pelo narrador para Roderick. Certamente, a “figura alta e amortilhada de Lady Madeline de Usher”, como ela nos é apresentada numa apoteose de majestade na morte, essa Ethelred feminina regressa, manchada de sangue, como uma “conquistadora” da sua batalha com o dragão (uma batalha que quebra o encantamento da morte), como o verdadeiro homem e o último herói da Casa de Usher, enquanto seu irmão se torna ao final do conto uma figura passiva cujo corpo é reduzido a uma massa que treme. Se Roderick representa a morte em vida e o desejo de morte, ao final, Madeline torna-se a personificação da vida em morte, na vontade de viver. Em suma, uma poderosa convulsão desta vontade na quase extinta família Usher.⁴

Mas qual é a força que move Roderick a iniciar o processo de autodestruição? Termos como “caso clínico”, “vagos terrores e superstições” talvez possam privar-nos de um *insight* psicológico mais profundo. Desde o início, Poe deixa claro que lidará com as conseqüências psicológicas do medo. Quando o visitante que nos conta a história tem a primeira impressão da mansão decadente, ele volta, de modo a mudar sua atenção da visão sinistra para o pequeno lago, apenas para ver, com uma angústia crescente, a pavorosa construção refletida em suas águas (uma antevisão do final do conto quando estas águas se fecham sobre os destroços da mansão) – e ele escreve as seguintes palavras de significado relevante: “Não pode haver dúvida de que a consciência do rápido aumento de minha superstição ... serviu principalmente para *acelerar* aquela sensação. Tal é, como sei desde há muito, a *lei paradoxal* de todos os sentimentos baseados no *terror*.”⁵ A lei psicológica que Poe aqui formula (o crescimento do medo em decorrência da consciência do medo) é válida especialmente para o monomaniaco Roderick, que, no decorrer do conto, está cômico de sua “loucura”. No início, ele explica ao narrador: “Morrerei ... devo morrer desta deplorável loucura ... Não receio, efetivamente, o perigo, exceto em seu efeito absoluto: o terror... sinto que chegará logo o momento em que deixarei abandonar, ao mesmo tempo, a vida e a razão, em alguma luta com o horrendo fantasma, MEDO”. No final ele descreve-se como “uma vítima dos terrores que ele mesmo havia *antecipado*”. O medo é portanto a paixão ou a histeria que acelera e antecipa. O que nosso conto “ensina” – e pergunto-me sobre o porquê de nossos críticos desconsiderarem o fato de a palavra MEDO vir escrita em maiúsculas, algo que deveria ter-lhes sugerido uma “lição”, a de que o medo, na medida em que antecipa eventos terríveis, é uma forma de induzir a realização prematura desses mesmos eventos. Uma vez que estamos todos sujeitos aos medos, não consigo entender como é possível que neste conto de Poe falte interesse humano geral.

Roderick teme pela morte de Madeline, porque isto “poderia torná-lo (ele, o desesperado e o fraco) o último dos descendentes da antiga família Usher”. A degeneração desta família manifesta-se na consciência extrema da extinção que se aproxima. E é o medo que o faz ver, na figura imobilizada pela catalepsia, sua irmã morta, que ele sepulta com histórica precipitação. “Não estará ela correndo ao meu encontro, para censurar-me pela minha precipitação?” diz ele quando a vê voltando da cripta; o medo o fez ao mesmo tempo antecipar e precipitar a sua morte. Não há nada “vago” nos medos de Roderick; eles estão bem definidos e precisamente delineados no texto.

Não menos cuidadoso é o narrador ao apresentar desde o início o estado peculiar da agitação nervosa de Roderick, que varia da indecisão para a vivacidade energética e a concentração. Uma mudança, tal qual nos conta o autor, que vai da letargia à mais intensa excitação de um fumante de ópio. Este seu estado maníaco-depressivo culminará em sua ação precipitada. Similarmente, o comportamento de Roderick antes e depois dessa ação é motivado pelo que hoje chamamos de natureza esquizóide; para ele, nervos e intelecto agem separadamente, apesar de não estarem desconectados. A ação crucial é causada pelo seu intelecto, mas, após ter sepultado Madeline viva, ele será vítima dos seus nervos. Entretanto, são seus nervos que, desde o início, influenciam seu intelecto. Sofrendo de uma “mórbida agudeza de sentidos” (por que nossos críticos omitem o importante *motto* de Béranger: “Son couer est un luth suspendu; Sitôt qu'on le touche il résonne”?) [seu coração é um alaúde suspenso; ressona tão logo o toquemos] de um nervosismo que não tolera acumulação de sensações, ele é necessariamente conduzido (mormente no que diz respeito a produções artísticas) para “abstrações puras”, “devaneio destemperado”, “nudez dos... desenhos”. Uma vez que a morte representa a abstração máxima, o grau zero da realidade concreta, não ficamos atordoados com o personagem da pintura que ele mostra ao narrador, uma pintura feita por um abstracionista *avant la lettre*, na qual a antecipação da morte e a nudez dos desenhos convergem: ela mostra o interior de uma cripta subterrânea imensamente grande, sem saída, banhada por uma luz espantosa. Este é obviamente o modelo intelectual que posteriormente se materializará no sepultamento da irmã em um calabouço onde “não existe maneira de admissão de luz” (até o momento em que ele será invadido pelas tochas dos dois homens), que está situado “a uma grande profundidade” e que pode ser alcançado através de uma longa arcada revestida de cobre.

O modelo abstrato tal como se oferecia para a mente errática do artista amador é expresso na realidade por Roderick através de um movimento de concentrada energia.⁶ Entretanto, depois que o terrível fato ocorre, os nervos e os sentidos morbidamente agudos tomam posse exclusiva do esquizóide, polarizado obviamente em volta da idéia da morte. Quando a tempestade começa, presságio da queda da mansão, é a visão⁷ que é estimulada: “havia uma hilaridade louca nos seus olhos”; ele olha em direção à nuvem que pressagia a morte. “E você não viu isto?”, pergunta ele ao narrador, que responde: “Você não deve – você não contemplará isso” – “isso” significando “uma claridade sobrenatural, uma emanação gasosa que pairava sobre a mansão e a envolvia em uma mortalha” – obviamente uma sombra da “amortalhada” figura de Madeline que veremos mais tarde e o sinal de que a Casa de Usher está desistindo de sua alma. Mais tarde é a audição que predomina em Roderick; ele agora está hábil para detectar o mínimo som que se segue ao reviver de Madeline (“Não te disse que

Quando uma pessoa essencialmente racional e científica no seu modo de lidar com fenômenos ocultos (note sua consideração sobre “os fenômenos meramente elétricos” nos quais Roderick vê “aparições”), que é capaz de recontar os eventos que havia testemunhado com tamanha elaboração de detalhes e equilíbrio, é “infectada contagiosamente” pela atmosfera da mansão e pelos “vagos terrores” de Roderick, faz com que estes terrores se tornem menos vagos e adquiram realidade objetiva. Poe introduz o narrador nesta história para tornar real, não o próprio Roderick, mas os seus medos.

⁶ Por toda a descrição da mansão existe um padrão branco e preto para o arranjo das cores (preto, pisos de carvalho ou de ébano, cortinas escuras em oposição à amortalhada figura de lady Madeline, que se destaca do pano de fundo sombrio), contrastando com as cores alegres e calorosas que anteriormente fizeram o esplendor da nossa mansão: “no verdejante de nossos vales” – “bandeiras amarelas, gloriosas, douradas” – “todas com brilho de pérolas e rubis”. Branco e preto, sombras mais usadas em desenhos que em pinturas, são obviamente relacionados ao abstracionismo do protagonista e talvez à própria imaginação de Poe, que foi excelentemente caracterizada por um crítico francês em 1856 (citado por Lemonnier, *Edgar Allan Poe et la critique française*, 1928, p.285) em termos do *décor* en-

contrado em nossa história; a imaginação de Poe flutua “dans des régions vagues, où luttent sans cesse le rayon et l'obscurité. Un pas de plus vers la lumière et vous aurez le génie; vers les ténèbres et vous avez la folie. Entre deux, c'est... un je ne sais quoi semblable à ces lampes que l'on porte avec soi dans les sous-terrains et les mines, et dont la lueur tremblotante dessine sur les parois de capricieuses arabesques...” [em uma região vaga, onde lutam sem cessar a iluminação súbita e a obscuridade. Um passo em direção à luz e vocês terão a genialidade; em direção às trevas, vocês terão a loucura. Entre os dois, existe... algo indefinido parecido com estas lâmpadas que carregamos conosco nos subterrâneos e nas minas e cuja parca luz trêmula desenha sobre as paredes caprichosas arabescos]. Já que Poe se deleita em descrever as penumbras da mente humana nas quais luz e escuridão estão caprichosamente misturadas, podemos talvez assumir que o padrão “preto e branco” prevalecendo em seus *décor*s é dado por um padrão intelectual mais básico.

⁷ Notamos que a “luminosidade” dos olhos de Roderick desaparece logo após a ocorrência do horrível fato, isto é, no momento em que ele é reduzido a pura sensação (sem poder de raciocínio).

⁸ Pode-se acrescentar aqui o paralelismo similar entre, de um lado, a descrição da casa como reminiscência do “despertar do indivíduo sobre o efeito do ópio” e do va-

os meus sentidos eram acurados?) – um fato que ocorre ao mesmo tempo em que o narrador lê a história romanesca de Etheired, de forma que a leitura é acompanhada pelos sons decorrentes da fuga de Madeline do túmulo, os quais parecem estranhamente se harmonizar com os eventos da história romanesca. Enquanto Roderick apenas escuta os sons da história romanesca de Etheired, que correspondem aos provocados por Madeline, esses sons em si possuem um outro significado na história de Madeline. Eles indicam sua vitória sobre o dragão da morte, enquanto Roderick é a personificação da pura sensação passiva; é como se, através da intensidade dos seus sentidos, ele conseguisse invocar a sua presença e conseqüentemente quebrar a maldição da morte, embora na realidade seja Madeline quem forja sua própria liberação (é ela quem mata o dragão, cujos dentes se afastam de sua presa). Uma rajada de vento abre a porta, revelando sua figura majestosa (note-se na descrição desta cena o uso do “como se”): “Como se a energia sobre-humana de suas palavras houvesse adquirido a força de um encantamento, as enormes e antigas folhas da porta ...entreabriram, lentamente, as suas pesadas mandíbulas de ébano. Aquilo era obra de uma rajada de vento, mas, no marco daquela porta, surgiu, alta e amortalhada, a figura de Lady Madeline de Usher”.

Já salientamos anteriormente que, no final, a casa desiste da sua alma antes da sua “queda” real – como se fora um ser humano. Nossos comentadores apontam para as contínuas correspondências entre a descrição de Roderick e da mansão:

“A própria casa possui uma *atmosfera* peculiar... desde a sua aparente habilidade em desafiar a realidade: conservar-se intacta e ao mesmo tempo parecer completamente decadente em cada detalhe. Do mesmo modo, Roderick tem uma vitalidade feroz... que é decorrente do fato de estar mortalmente doente. Na verdade, Roderick é comparado mais de uma vez à casa. No decorrer do conto, seja por pistas ainda mais sutis ou por implicações decorrentes de detalhes descritivos, a casa é identificada com seu dono e herdeiro [os itálicos são meus]. Por exemplo, a casa é descrita duas vezes como possuidora de “janelas semelhantes a olhos vazados” – a casa, fica sugarido, é como um homem. Ou ainda, a louca canção que Roderick Usher canta com evidente referência a si mesmo descreve um homem sob a alegoria... de uma casa”.

Tais paralelismos⁸ pertencem à textura interna do conto. Por um lado, o próprio Roderick explica ao narrador o fato de que “Ele estava acorrentado por certas impressões supersticiosas relativas à mansão, de onde, durante muitos anos, não ousara sair... exercer sobre seu espírito um efeito que o físico das paredes e das torres cinzentas, bem como do escuro lago em que tudo se refletia, produzia no final das contas sobre o *estado de espírito* de sua existência”. Por outro lado, ele expressa sua crença na “sensibilidade”, não somente de todos os seres vegetais, mas também “das pedras cinzas da casa de seus antepassados” (assim como os fungos que as cobrem e as árvores decadentes que as cercam) e ele vê evidências desta sensibilidade na influência que elas exercem sobre o seu próprio destino e o de sua família. No mundo de Roderick Usher as diferenças entre os reinos humano (animal), vegetal e mineral são abolidas. Plantas e pedras são sensíveis, seres humanos possuem características de plantas e de animais (a influência da vida das plantas sobre ele está refletida em seu cabelo sedoso – “como aquela textura de teia de aranha mais flutuava do que caía sobre o rosto, não me era possível... relacionar a sua ex-

pressão arabesca com qualquer idéia de simples humanidade”) e o jovem corpo de Madeline é enterrado junto ao de seu irmão entre as pedras da cripta. Vida e túmulo, morte e queda, são a mesma coisa neste estranho mundo. Obviamente não se pode pedir de Roderick nenhuma oposição a este ambiente ou nenhuma escolha de um outro, uma vez que ele é parte e parcela deste ambiente; ele próprio é planta e pedra (e, pensando somente em pedra e túmulo, precisa enterrar sua irmã viva). A ruína de Roderick, este homem de queixo recuado “falando... sobre o desejo de uma energia moral”, é ter sido “comido por seu ambiente” (uma expressão de Dostoiévsky: *sreda zaela ego*). Ele pode momentaneamente desejar libertação (como é sugerido pelo seu gesto simbólico de abrir a janela durante a tempestade e sua “louca hilaridade” diante da aproximação da morte); entretanto, ele sabe que sua vida está selada dentro da mansão, e a atração pela câmara subterrânea prova ser irresistível. Na verdade, sua inclinação pelo subterrâneo parece ser compartilhada pela própria casa, que ao final será sepultada sob a terra (e que no início aparecia refletida no lago como se estivesse fadada a cair no seu interior).

O resultado da interpenetração entre o ambiente e os habitantes da casa (“a perfeita conformidade das características da casa com as características atribuídas às pessoas”) é o que Poe denomina “atmosfera” e descreve em termos atmosféricos. Para nós, o termo “atmosfera” no seu sentido metafórico é trivial, mas, de acordo com as palavras de Poe, concluímos que ele pretende que o termo seja entendido não apenas metaforicamente, mas também no seu sentido propriamente físico⁹: “minha imaginação trabalhara tanto [diz o narrador], que me parecia haver *realmente*, em torno da mansão e de suas adjacências, uma *atmosfera* peculiar, que nada tinha em comum com o ar dos céus, mas que emanava das árvores apodrecidas, das paredes cinzentas e do lago silencioso; um *vapor pestilento e místico*, opaco, pesado, *mal discernível*, cor de chumbo” [os itálicos são meus]. No quarto de Roderick, o narrador sente que ele “*respirava uma atmosfera* de tristeza. Um *ar* de severa, profunda e irremissível melancolia *pairava* sobre tudo, envolvia tudo”. Roderick mesmo fala de “a gradual mas evidente *condensação*, por cima das águas e em redor dos muros, de uma atmosfera que lhes era própria” que o transformou naquilo que ele é. Em oposição, “*escuridão*, como uma qualidade positiva inerente, *emerge* [da mente de Roderick] sobre todos os objetos do universo físico e moral, em uma incessante *radiação de melancolia*”. A atmosfera, emanando da totalidade dos objetos e dos homens cercados por eles, é perceptível em termos de luz e escuridão; e esta atmosfera de “radiação de melancolia” é o que eu chamaria da “alma” da mansão, que ao final do conto desiste de si mesmo na forma de “uma claridade sobrenatural, uma emanação gasosa que pairava sobre a mansão e a envolvia em uma mortalha”. Devemos também estar lembrados da “lua vermelho-sangue” brilhando sobre a rachadura em zigzag da casa, a luz sobre a câmara subterrânea do quadro de Roderick, a luminosidade dos seus olhos no meio da palidez cadavérica de seu rosto, etc. Portanto, “atmosfera” é para Poe uma manifestação sensivelmente (visivelmente¹⁰) perceptível da soma total de características físicas, mentais e morais de um determinado ambiente e da interação entre essas características.

Estou convicto de que não podemos entender a conquista efetuada por Poe a menos que coloquemos seu conceito de “atmosfera” dentro da estrutura de idéias que contemplem os conceitos de *milieu* e *ambiance* formulados na

por exalado pelo pequeno lago com matizes de chumbo e, por outro lado, a caracterização do modo de falar de Roderick como “aquela... enunciação oca, essa maneira de falar gutural, plúmbea, equilibrada e perfeitamente modulada, que se pode observar no... incorrigível fumador de ópio, durante os períodos de sua mais intensa agitação”.

⁹ Os dicionários nos informam que este termo foi cunhado do Latim pelos médicos do século XVII e aplicado para “o anel ou orbe de vapor ou ‘ar vaporoso’ supostamente exalado do corpo do planeta, e, portanto, parte dele, propriedade não partilhada pelo próprio ar”. Depois o conceito se estendeu à porção de ar supostamente sobre a influência da esfera do planeta e finalmente se tornou “o ambiente aéreo do planeta”. No século XVIII, também se usou o conceito de esfera dentro da qual atua a força de atração magnética ou a força eletrificada (o que Faraday posteriormente chamaria de “campo”). O sentido metafórico, “envolvente elemento ou ambiente mental ou moral”, foi incorporado ao inglês em 1797-1803 (“uma extensiva atmosfera de consciência” cf. Scott, 1828: “Ele vive em uma perfeita atmosfera de conflito, sangue e discórdia”). Na Alemanha, o termo aparece antes disso (em 1767, “die Atmosphäre der Katheder”; cf. Schiller, 1797: [o ritmo é] “die Atmosphäre für die poetische Schöpfung”). O termo alemão *Dunstkreis*, tradução para atmosfera, é usado por Goethe em

Fausto, I, 19. linhas 2669-71, quando Mefistófeles deixa Fausto no quarto de Gretchen “para saciar-se com sua atmosfera sensual” (“Indessen könnt ihr danz allein / An aller Hoffnung künft’ger Freuden / In ihrem Dunstkreis satt euch weiden”).

¹⁰ Pode-se atentar para o fato de que nos atestados dados por Schütz-Basler para a *Atmosphäre* alemã, o sentido mais enfatizado é o olfativo. As citações encontradas no NED já mostram um uso convencional do nosso termo que dificulta saber sobre a ênfase dada ao sentido original; o NED não é tão explícito neste sentido como poderia se esperar que fosse. A menos que evidências revelassem o contrário, eu diria que a ênfase no aspecto visível de “atmosfera” é uma contribuição peculiar de Poe.

¹¹ No apêndice teórico de *Understanding fiction*, os autores selecionam o termo “atmosfera” para nos informar que, se por um lado “A Queda da Casa de Usher” é um “conto de atmosfera” (em oposição a um conto de trama, personagem ou tema), ou seja, um conto com uma quantidade considerável de descrição, especialmente um tipo de descrição evocada para a obtenção de determinado tom, por outro lado, qualquer conto (não apenas o de atmosfera de Poe) possui uma determinada atmosfera, que é produto da “natureza da trama, do ambientação, da caracterização, do estilo e símbolos, e dos ritmos próprios da prosa. Além disso, existe também a “atmosfera de um meio”, exemplificada na descrição da Casa de

quela época. Como já mostrei em *Essays in historical Semantics* (Nova Iorque, 1948), os termos (*circumbient*) *air*, *ambient medium*, *milieu* (*ambieni*), *ambiance*, *ambiente*, *environment*, etc., são todos reflexos do conceito grego, *to’ perie’ con*, que ao mesmo tempo representa o ar, o espaço ou o espírito do mundo no qual um objeto ou ser particular está contido. Foi justamente na terceira década do século XIX, em consequência das pesquisas biológicas de Geoffroy Saint-Hilaire sobre a ação do ambiente, que o termo *milieu* (*ambiant*) foi aplicado por Comte na sociologia e na ficção por Balzac, que gostava de ser considerado um sociólogo. A teoria deste tempo era a de que o ser orgânico deveria ser explicado pelo ambiente, uma vez que o ambiente sustenta as impressões deste ser. Balzac, que em 1842, no prefácio da sua *Comédie humaine*, usou o termo *milieu* no sentido com o qual Taine posteriormente o desenvolveu, escreveu em *Père Goriot* (iniciado em 1834) sua descrição da proprietária da Pension Vauquer: “... la face vieillotte... ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d’église... *sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s’est blottie la spéculation, et dont Mme. Vauquer respire l’air chaudement fétide sans en être écoeurée... toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne... l’embonpoint blafard de cette petite femme est le produit de cette vie, comme le typhus est la conséquence des exhalations d’un hôpital. Son jupon de laine tricotée... résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine et fait pressentir les pensionnaires*”. [os itálicos são meus] [... o rosto velhusco... as pequenas mãos roliças, a figura redonda como um rato de igreja... *estão em harmonia* com esta sala onde ressuma a desdita, onde se acaçapa a especulação e cujo ar mornamente fétido Mme. Vauquer respira sem repugnância... toda a sua pessoa *explica* a pensão como a pensão *implica* a sua pessoa... a gordura baça desta pequena mulher é o *produto desta vida*, como o tifo é a consequência das exalações de um hospital. Sua anágua de lã tricotada... *resume* o salão, a sala de jantar, o jardinzinho, *anuncia* a cozinha e *faz pressentir os pensionistas*]. A última frase nos prepara para o pensionista que será o protagonista da história, o velho Goriot, que deve ser pensado como potencialmente presente, com toda a sua falta de dignidade e sua frustração, na negligente anágua de Mme. Vauquer. Com o determinismo do século XIX, a raça humana desenvolveu-se de um modo bem distinto da harmonia do pensamento grego expresso pela idéia de *to’ perie’ con*; o homem está agora contido em um *milieu* que pode enclausurá-lo protetoramente como em uma concha, mas que também representa a sua ruína e o afunda na sua realidade inabalável.

Neste contexto, “A Queda da Casa de Usher” aparece-nos como uma expressão poética de idéias sociológico-deterministas que estavam em voga em 1839, ano em que Poe o escreveu. De fato, Poe faz com que Roderick resuma a teoria ambientalista de então: “uma influência que algumas peculiaridades da mera forma e substância da mansão exercia, à custa de longo sofrimento, dizia ele, sobre o seu espírito, um efeito que o físico das paredes cinzas produzia no final das contas sobre o *estado de espírito* de sua existência...” A partir desta teoria científica, Poe destila o efeito poético – assim como, por objetivos artísticos, utiliza teorias do hipnotismo, frenologia e a “sensibilidade das coisas”. Nosso conto é de um determinismo que se faz poético, “atmosférico”¹¹. Pedir a Roderick para “resistir” ao seu meio quando seu personagem expressa a personificação poética do determinismo não é consoante com o entendimento histórico do clima do conto escrito em 1839 – o conto reflete o que é corretamente chamado de “le réalisme des romantiques” [“o realismo dos românticos”].

Claro que não é por acaso que Poe insiste em “atmosfera” em seu conto; está descrevendo um meio, não realisticamente como Balzac, mas “atmosféricamente”¹². Não nos é descrita a anáguas de lady Madeline, nem outros milhars de detalhes como aqueles que se prestam a dar substância à pesada e opressiva atmosfera pequeno-burguesa da Pensão Vauquer, mas apenas detalhes que estão estritamente ligados ao motivo principal – o cabelo semelhante a uma teia de aranha de Roderick, o vermelho das faces da cataléptica Madeline, a câmara mortuária e o arco, etc. É como se o autor, similarmente ao seu Roderick, tivesse elaborado seu conto em termos de um “projeto abstrato”, fornecido por uma “acuidade de sentidos”¹³; ao modelar o ambiente de seu conto, ele procedeu dedutivamente¹⁴, partindo do conceito de medo insano e dando-lhe detalhes sensoriais somente na medida em que os sentidos são estimulados pela loucura. Podemos suspeitar que Poe valoriza a monomania do medo justamente porque ela lhe oferece modelos completamente intelectuais, afastando-se da vida real e a ela impondo fortemente uma outra realidade, a da loucura. Característica notável do realismo romântico de Poe é a de que ele reconhece o ambientalismo quando margeia o irreal, enquanto, em Balzac, a irrealidade dos seus monomaniacos surge de um realismo terreno. Em Balzac, percebemos o chão sólido no qual se erguem as pirâmides de seus romances. Com Poe, vemos somente o topo da pirâmide banhada na atmosfera rarefeita da racionalização. Nossos críticos estão enganados ao ler Poe de uma forma puramente “emocional” e não “conceitual”.

Ao compararmos tanto Balzac quanto Kafka com Poe, percebemos que os dois primeiros, apesar de apresentarem um realismo ambiental em comum, o que distingue sua técnica da descrição atmosférica de Poe, diferem completamente um do outro na medida em que o realismo de Balzac é empírico (indutivo), enquanto o de Kafka é dedutivo (também existe um elemento dedutivo em Poe). Desse modo, o ambientalismo pode ser representado (1) com um realismo empírico (factual) por Balzac, (2) com um realismo dedutivo por Kafka (“como se fora” realismo) e (3) com um irrealismo dedutivo por Poe (realismo “puramente atmosférico”).

Uma possível explicação para terem os nossos críticos falhado ao avaliar “A Queda da Casa de Usher”, enquanto admiram “Na Colônia Penal” de Kafka (e provavelmente *Le père Goriot* [O pai Goriot] de Balzac), talvez esteja no fato de que, no ambientalismo atmosférico de Poe (que só é realista na medida em que torna real a atmosfera), os detalhes da descrição são inspirados, não pela observação realista de mansões contemporâneas de verdade, mas por reminiscências de modelos literários convencionais tornados obsoletos em seu tempo (o castelo assombrado da Sra. Radcliffe, etc.). Não é certamente no arranjo de tais lugares-comuns que a inventividade de Poe se sustenta, mas no modo pelo qual ele os arranja para formar padrões de modelos intelectuais.

Já Kafka, apesar de sua novela “Na Colônia Penal” estar baseada em um procedimento dedutível similar ao de Poe, seleciona como forma de descrição de seu ambiente inteiramente imaginativo, alegórico mesmo, aquilo que eu chamaria de um “como se fora” realismo; ele apresenta tantos detalhes factuais da vida moderna que, pelo menos no início da novela, o leitor acredita tratar-se de um *milieu* realista. Parece-nos que estamos na Legião Estrangeira Francesa em alguma ilha distante; e a descrição feita pelo oficial entusiasmado pelos méto-

Usher (cuja descrição produz de fato um determinado “tom”) e definida por Poe como sendo a ambientação do seu tempo (“o preservar perfeito do caráter das premissas com o caráter creditado às pessoas”).

¹² Auerbach, ao comentar no seu livro *Mimesis* (p. 406) sobre a passagem de *O pai Goriot* discutida acima, fala de “realismo atmosférico” (o realismo com o qual o ambiente geral da Pensão Vauquer é evocado). Tenho utilizado o termo “atmosférico” um tanto quanto diferentemente. Aplico este termo somente para descrição “atmosférica” no sentido de uma descrição que expressa somente a atmosfera.

¹³ Isto é exatamente o que o faz admirado por Baudelaire: Ver PEYRE. *Connaissance de Baudelaire*. Paris, 1951, p.III. “les deux hommes avaient en partage un curieux mélange de traits émotifs et de traits intellectuels, une sensualité capable d’élaner vers les régions supérieures à l’air rarefié, et une puissance d’analyste et de logicien abstrait rare chez les poètes.” [“Os dois possuem uma curiosa mistura de traços emotivos e intelectuais, uma sensualidade capaz de lançar-se em direção às regiões superiores ao ar rarefeito e uma capacidade de análise e de lógica abstrata rara entre os poetas”].

¹⁴ Esta afirmação foi corroborada pelo próprio Poe (em 1842); ver FAGIN, *The Historic Mr. Poe*, p. 163: “Um artista literário habilidoso elabora um conto. Se for inteligente, não mol-

da seus pensamentos para acomodar seus incidentes; mas tendo concebido, com deliberado cuidado, um determinado efeito a ser realizado, cria então tais incidentes e então combina estes eventos de modo a ajudá-lo da melhor maneira possível a atingir este efeito preconcebido”. Eu não concordo com a opinião expressa por Malcolm Cowley no seu artigo, que, nos demais aspectos, é excelente (New Republic, Nov. 5, 1945), de que o esquema de Poe mencionado acima deve ter correspondência com o grande interesse americano por equipamentos mecânicos, exemplificado pelas conquistas da engenharia naquele período; uma vez que a mesma ênfase em técnicas literárias com o objetivo de alcançar um determinado efeito pode ser encontrada nos clássicos, em Goethe, em Valéry. Seria paradoxal acusar Poe (o arquiinimigo do progresso industrial), baseado na ambigüidade contida na palavra “técnica”, por seu “talento de engenheiro da poesia e da ficção”. Uma falácia semântica está presente também no conceito do elemento “histrionico” em Poe. Fagin faz com que a passagem citada acima, enfatizando as tramas habilidosamente arquitetadas e o “efeito”, sirva para uma teoria assaz gratuita de que a genialidade de Poe é para ser “explicada” por um talento histrionico, que visa a um efeito cujos resultados desejados não poderiam ser alcançados apropriadamente por um homem que pretendia permanecer como “o Senhor Poe”. Poe “de al-

dos sumários de jurisdição praticados na colônia ou das execuções por meio de um aparelho elaboradamente projetado produz a princípio uma impressão de exatidão factual (escrita em 1919, a novela parece antecipar o Hitlerismo). Somente no decorrer da novela é que nos damos conta do caráter fantástico desta jurisdição e do terrível aparelho, ambos tramados (dedutivamente!) pelo autor somente para simbolizar a inevitável, embora incompreensível, crueldade de qualquer civilização.¹⁵

gum modo perdeu sua verdadeira vocação e destino” (p. 2). Uma vez que a ficção tende para o drama (como Henry James já nos demonstrou) e que o conto é a forma ficcional mais dramaticamente concentrada, não é difícil para Fagin fazer uma analogia entre escrever um conto e produzir uma peça, e apontar nos contos de Poe o caráter teatral das suas tramas, ambientações, efeitos de luz, adereços (“Max Reinhardtish no seu mais exuberante e no seu pior”), efeitos sonoros (na “Queda da Casa de Usher”: “Melodrama? Características de Grand Guignol? Talvez. Mas...tão magistralmente encenado!”), sincronização, desfechos (similares aos da tragédia grega), caracterização, e tudo o mais (“seus contos são frequentemente produções dramáticas, nas quais mostra seu engenho como bardo, dramaturgo, cenógrafo, iluminador, ator, declamador, e, acima de tudo, diretor – p. 207). Afora o fato de Fagin ter de admitir que Poe como dramaturgo (em *Politian*) foi um fracasso total e de que a experiência geral mostra que qualquer explicação do efeito pelo defeito, da genialidade pela frustração é um erro psicológico, a falácia maior nessas considerações é a de que, através do uso da metáfora “histrionico”, a diferença fundamental entre a arte de escrever um conto dramático e a arte teatral fica obscurecida. A partir do mesmo argumento, o autor da *Divina Comédia* poderia ser visto como um produtor frustrado. Somente levando em conta os efeitos visuais (e Deus sabe que Dante foi um mestre deles!), Fagin se esquece da diferença essencial entre os efeitos visuais sugeridos através de palavras para a imaginação do leitor e a luz material realmente exibida em um palco diante dos nossos olhos.

¹⁵ O leitor poderia achar mais natural a comparação do tema do castelo entre Poe e Kafka. Realmente, o castelo, nos dois casos, é a personificação de um medo existencial. Em Poe, entretanto, vemos o castelo (mansão) morrendo por “seus” próprios medos, estamos com ele dentro do castelo. Em *O castelo* de Kafka, estamos fora do castelo, o que parece ser muito mais vivo, embora as leis de acordo com as quais ele funciona permaneçam desconhecidas para o protagonista, cujo medo existencial é motivado por sua permanente inabilidade de encontrar nele o seu lugar (um símbolo do desnorreamento do homem moderno face a um mundo institucionalizado que não pode entender, apenas temer).

POEMAS

PAULO FERRAZ*

AO PÉ DO RÁDIO

O ouvido é elemento
preciso num jogo
sem bola travado
só pelas palavras
na orelha, sua arena.

A PARTIR DA TOPOGRAFIA

Aprende-se muito
com a ausência. Cito a arte
da cartografia, do
paciente desenho
feito olhos a dentro
sem régua ou compasso,
com o qual catalogo, a
posteriori, pintas,
sinais de nascença, e as
(não sem ser *expert* no
teodolito) marcas
de uma catapora.

* Paulo Ferraz nasceu em 1974 no Mato Grosso e lá viveu por 20 anos. Em 1995 se transferiu para São Paulo para estudar Direito no Largo de São Francisco. Colou grau em 1999, ano em que lançou seu primeiro livro "Constatação do Óbvio", pelo Selo Sebastião Grifo. Com esse livro – devidamente reintitulado como "Rês do Chão" – recebeu menção honrosa no *Concurso Nascente* (USP / Editora Abril) de 1999.

BECO DO CANDEEIRO

Todos carregam engastada
na alma a sua rua Lopes Chaves,
menos eu, pois tive o beco
do candeeiro extraído, mesmo
sem nele ter caminhado.
Carrego é um buraco. Alguém que
conheça o rato me avise,
vou lá e tomo na porrada.

RODOLFO DANTAS*

MUSA 3X4

A VELHA MUSA

Se deita

Retira

O olho de vidro

Que atira

Em copo d'água

Olho verde

Turmalina

Enquanto afunda

Vira

O escafandrista

Afito

De cabo-guia

Partido

POÇA E CIRCUNSTÂNCIA

"Os moradores do Largo do Coração de Jesus, na face da Alameda Barão de Piracicaba, pedem atenção da prefeitura para uma poça de água estagnada que ali existe e muito os incomoda."

* Rodolfo Dantas nasceu em São Paulo, 1970. Advogado e músico. Organizador dos I e II Concursos Universitários de Poesia dos Países de Língua Portuguesa e do Simpósio Poesia e Narrativa: Territórios (PUC / SP), 1993. Participou em 1991 das exposições de poesia visual na PUC e na UFMG. Recebeu Menção Honrosa na categoria Poesia do Concurso Nascente (USP / Editora Abril), em 1999 e 2000.

(LARGO DO CORAÇÃO DE JESUS - 22:05)

- 1) Adolescente lépida, voltando de curso noturno, salta a poça d'água, nela resvalando, levemente, o calcanhar;
- 2) Uma bicicleta trata de segundos depois, espalhar o líquido que cismava permanecer, marcialmente, na área disforme aberta no asfalto;
- 3) Besouro pausa no 13º rastro aquoso, contado a partir da calçada de Dona Neuma, do ponto de vista da sarjeta, ou mesmo de quem surge, da Rua Sebastião Albrunhós;
- 4) Nascermos olhos, é bom que se diga, e do óbvio que se constata, forjemos a via, pacífica, possível;
- 5) E quem surge limpa a sola na umidade restante, do que antes foi poça, resurgindo pântano;
- 6) 22:06 - Velha abre janelas.

MARGOT

Margot Picard

Sete anos

Menina normanda

Ao passar solitária pela praia

Encontrou

Uma baleia perdida

Vira uma

No livro de escola

Mas sempre pensou

Que fosse mentira

Coçou os olhos

Talvez a fome

Ou mesmo súbita

Febre de gripe

O sol forte

Caminhada longa

"Ontem desperta

Sonhei ver mendigos"

Então Margot

Saia rodada

Num ato atira

A lancheira aos abismos

"Danc-se tudo!

O mar

Amigas

Boneca

Pincéis

Meu futuro marido!

Se ela existe

Só posso eu

Ser impossível!"

Margot Picard

Olhar mareado

Nunca mais

Foi vista

O O — O LIVRO E A FICÇÃO DA LEITURA DE JOÃO ADOLFO HANSEN*

MARILIA LIBRANDI ROCHA**

O O - A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas de João Adolfo Hansen não é livro que fale *sobre* Guimarães Rosa ou *sobre* a ficção. Seu texto fala *com* Rosa multiplicando o *Grande Sertão* e suas *Veredas*, a ficção fazendo parte de ambos. O texto crítico é deslocado de sua posição habitual, situando-se ao lado para falar *a partir de*, fundando um outro paradigma de leitura/escrita possível.

“O O” : é um dos nomes do diabo em *Grande Sertão: Veredas*, e pode ser lido como o zero, o nada, o nonada, o nada (não) ser, o vazio, o artigo o, (ou “artigo e átomo” como diz Leon Kossovitch no prefácio ao texto de Hansen), o pronome o, o Outro — signo proliferante e polissêmico, que uma vez unido lembra o símbolo do infinito 8 (com o qual se encerra/se abre o romance de Rosa), também porque, como salienta Hansen: “todos os nomes e todas as coisas podem ser usados como tradução de o O”, assim, por exemplo, o sertão que “aceita todos os nomes porque é ele, “sertão”, o oco do oco, o mato, enfim, e as suas estrelas” (p. 129); e também o livro — “Lugar do acontecimento do sentido em que a representação se representa no nada” (p.155).

Assim é o O — o livro de Hansen, diferente, portanto, porque: “não obstante divergências, a crítica não sai dos limites de efeito de real produzido no texto ou pelo texto. Ao capturá-lo como identidade, semelhança, desvio,

* João Adolfo Hansen. *O O - A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. Prefácio de Leon Kossovitch. São Paulo: Ed. Hedra, 2000. 198p. Escrito em 1978, foi revisto em 1982 e apresentado como dissertação de mestrado em literatura brasileira na USP, em 1983.

** Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP.

transgressão, ele, rebelde, não cabe na moldura que lhe recortam, escorrendo para fora e pelos lados: porque é já *outro*” (p.30).

O texto de Hansen também “não cabe na moldura”, “escorrendo para fora e pelos lados”. Assim, então, propõe-se lê-lo: como *o outro*, “repetição forte” do mesmo no nada, reatualizado ao final de cada capítulo, como a indicar que uma vez no nada não há como sair da potência circular infernal do “buraco não esburacado” – *o O*, porque é também o vazio que faz funcionar o heteróclito.

O prefácio de Kossovitch diz isso: que a relação do texto de Hansen com o de Rosa é a de um aberto a um aberto, e não a de um aberto a um que o feche, que o explique, que o interprete. Texto que passa e não quer fixar, muito menos interpretar, o texto de Hansen é escrito entre, no meio, vazio, também ele, no nada. O prefácio de Kossovitch, inclusive, eleva ao quadrado, acentuando o que o texto de Hansen produz, desnordeando o leitor, e seria interessante pensar que o modo como o prefácio é escrito seria o modo como Hansen escreveria seu texto hoje e não há 22 anos, logo, de modo muito mais “malvado”.

Assim também o livro de Rosa, todos estes: textos-redemoinho. Não há aqui concessão, mas homologia multiplicada. São textos que convidam a entrar na densidade e complexidade do mato (“comece-se pelos buritis”) sem mediação de esquemas facilitadores, explicativos ou sintéticos, habituais. Talvez a parceria Hansen-Kossovitch (que também prefaciou o estudo de Hansen a respeito de Gregório de Matos) tenha como projeto *ler o ilegível e escrever o inescripível*, assim como Rosa queria fazer ver o indizível e dizer o invisível (“*O senhor vê: o remão do vento nas palmas dos buritis todos quando é ameaça de tempestade? O vento é verde. Ai, o senhor pega o silêncio e põe no colo*”).

Então, aqui vai uma dica: não é preciso preocupar-se em entender de início. O não-entendimento primeiro nos dá o contato com nossa ignorância, depois move o intelecto, movimenta-nos em direção ao desconhecido, faz-nos reler, cria curiosidade, surpresa. Por isso, leia como quem lê o *Grande Sertão* sem parar para buscar no dicionário o que lá também não encontrará. Leia como quem vê um quadro com muitas e variadas figuras quando dele se aproxima, mas que de longe só percebe o quadrado branco sobre o quadrado branco, ou vice-versa. É o máximo da abstração e o máximo da figuração conjugadas. Assim — : *o O*. Uma hora a coisa brota, sem mais nem menos, no meio, que nem grama, por todos os lados – das veredas às poligonais. Esse é um dos efeitos de *o O*.

Por isso quando Hansen diz que *GS:V* produz “ironia quanto ao desconcerto do mundo do leitor “clássico”” (p.118), seu texto faz igual, também produz desconcerto no leitor, habituado a ler nos textos-críticos o que a literatura quer dizer, o que ela significa. Sendo texto que não quer dizer porque não interpreta, mas expõe a produção, o fazer, texto que é acontecimento antes de ser sentido, ele pode ser lido como literatura também, porque seu efeito é homólogo ao do texto ficcional, porque se elabora também como intervenção em uma enunciação coletiva – por sua boca passam falas várias, entre as quais, Deleuze sobretudo aqui, mas também Lyotard, Foucault, Bakhtin, Benveniste, Jaus, e também Platão, Plotino, Bergson, Berdiaef, e mais Walter Benjamin, daí para Beda, o Venerável, para Mallarmé, Oswald, as bestices do mato, o almanaque, os filosofemas, e assim vai e avança.

Pense-se pois que se poderia escrever relacionando o texto de Hansen às outras leituras, lendo-o diacronicamente dentro da história de recepção ao *GS:V*, numa muito válida leitura. Por esse lado, como já se disse, seu texto rompe com as interpretações, diferenciando-se radicalmente das leituras que montam sobre o texto uma estratégia de domínio explicativo. O seu é texto que corre por fora, lateralmente foge, escapa. E por querer ser breve, passar (como diz na introdução), é texto que continua passando.

Mas no momento em que foi escrito, sua enunciação precisava se posicionar entre a defesa e o ataque, explicitados no capítulo 1, “Uma fala sobre falas” quando faz a crítica das leituras críticas feitas sobre Rosa até 1983, e que seguiam três orientações dominantes: uma, a *leitura “realista”*, que condenava Rosa por não representar os conteúdos da chamada realidade brasileira, porque florescia o texto com “malabarismos verbais”, e era tido como “autor ideal para um período de repressão ideológica” (expressões usadas por um texto da época citado por Hansen), leitura portanto – “extremamente intolerante em seu projeto prescritivo de libertação através da palavra” (p. 29). Ao lado dessa, que punha no texto o decalque de “reacionário”, convivia a *leitura “formalista”*, munida de toda “erudição lingüístico-semiótica” que louva o Rosa “revolucionário” da linguagem, lendo o texto como ruptura e portanto idealizando uma língua e uma literatura-modelo, estrutura ausente de conflitos, a partir da qual se fariam os desvios a serem minuciosamente descritos. Pensando o discurso como acontecimento, prática, pragmática, o texto de Hansen denuncia aqui o “idealismo e conservadorismo também lingüísticos”, pois, “ideologicamente, (tal leitura) implica a negação ou apagamento dos índices de contradição dos usos cotidianos da língua” (p. 27). Por fim, havia e há a *leitura mítica/mística* que desistoriza o mito e a ficção para louvar uma “idêntica Natureza humana” (p.28), e que leva em conta as afirmações do homem Rosa, ignorando que a crença do escritor, seu projeto, é mais um dos efeitos de seu texto e não a sua explicação.

O texto de Hansen intervém então em meio a essas posturas, retomando-as para mostrá-las como efeito de um texto que as ultrapassa porque está sempre aquém ou além da representação: Rosa e seu saber dos signos. Rosa e seu platonismo. Língua além ou aquém, vacilante, ela desloca sempre a cada vez que repete – analogia e paráfrase, polissemia e permuta são os procedimentos que Hansen irá analisar adiante, assim como a alegoria, lida retoricamente como “espécie de teatro didático em que a representação mimética é destruída”, por isso, “jogo, superfície, efeito”.

Hansen então intervém para esvaziar o texto de Rosa das representações a ele atribuídas, apontando para “o vazio de uma língua de referência ausente”. Analisando a enunciação, mostra que a fala de Riobaldo opera uma encenação que “situa pelo avesso, no vazio de uma fala e de um sujeito ainda não constituídos, aquilo que ainda não falou diretamente: o “sertão””. Para que o sertão fale, é preciso reescrever a língua num texto que se torna também cosmogonia – recriação do mundo: “como é a primeira vez que fala, ela (a fala) o faz de maneira também nova” (p.48).

No capítulo 2, “Fala Agônica”, discute-se a política de uma linguagem que para se fazer possível precisa silenciar o outro que a cala. Fala em luta, portanto, que “avança por meio de paradoxos; (...) pois tem consciência de se fazer como um dos pólos de uma contradição que, lingüística, é social” (p.48).

Incorporando a fala do “doutor” da cidade, a enunciação de Riobaldo deglute as luzes letradas no fundo escuro do sertão, devolvendo-as pelo avesso, dejetando-as aos pedaços, trancos e barrancos: cachoeira e fluxo. Rosa, diz Hansen, é “antropólogo em tempos etnocêntricos”, e Riobaldo, “espécie de Macunaíma às avessas”, refaz o projeto antropofágico: “falando do sertão para o “doutor”, efetua a cidade pelo avesso e, incorporando a “visão” da cidade em sua significação, faz falar o sertão”. (p.61) O texto de Rosa não se unifica e Riobaldo é um: “hiper narrador-inclusivo: no nada de sua fala já heteróclita outros discursos estranhos convergem, de diversa e muita vez inimiga ideologia”.

Mas a leitura aqui também se rarefaz, pois que Hansen não lê Riobaldo como um “eu” que produz uma fala a ser interpretada, mas lê as falas que produzem esse efeito de “eu”. No caso, “Riobaldo” não é “puro verossímil”, é “boca de papel”, que a tudo incorpora não para unificar mas para bagunçar, agitar. Partindo do nada e pactuando com o O, não há apaziguamento “uma vez que uma fissura como o diabo o rascrava em todos os níveis”. O leitor, inclusive, há de lembrar que em *GS:V*, a fala não só começa no nada como começa com tiros (“— *Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não (...)*”), e assim segue atirando para todos os lados: “*Deus quando vier, que venha armado*”.

Nesse capítulo, ainda, preste-se atenção na análise que se faz da instrução de Riobaldo, quando este se apresenta como leitor de almanaques, expondo os procedimentos de humor e o modo como essa fala tão falante do sertanejo jagunço se legitima. Assim, compreende-se o efeito de ironia tão constante na leitura do romance (para o leitor de *GS:V* é freqüente a sensação do tipo: “esse personagem está *gozando* da minha cara”, e de fato está mesmo — “língua em que se goza”, diz Hansen), apontando para a eficácia de sua fala “fingidamente inepta” e “paródica”. Riobaldo: jagunço de vanguarda.

Percebe-se assim também a eficácia da estratégia de leitura de o O, o livro, que, por situar-se entre, na fratura, desmonta tanto a crítica que exigia o “reflexo realista” no texto de Rosa, como também a “formalista” que vê desvios por toda a parte, mas apaga as lutas que se travam no cotidiano da prática lingüística, expostas no livro de Rosa de forma até então inédita na chamada ficção “regional” brasileira.

O capítulo 3, “As Falas na Fala”, analisa o modo como, através da analogia e da paráfrase, do jogo com o homônimo e com o sinônimo, o texto cria os efeitos de metafísica, seu “caráter cosmogônico” que “[...] transporta a língua, respectivamente, para um “além-língua”, idealidade do sentido metafísico, e para um “aquém-língua”, materialidade da coisa sensível” (p.80). Explicitam-se então os procedimentos do paradoxo e do sentido enquanto *nonsense*. No capítulo seguinte, tem-se a análise dos procedimentos alegorizantes (*allegoria in verbis* e *allegoria in factis*), criando uma língua sempre incapturável, porque quanto mais ela se enche de significações, mais ela se esvazia no nada. Então: além: Deus (que existe mesmo quando não há); aquém: diabo (que não precisa de haver para existir); Além: o/a Diadorim (platonicamente a Idéia, a Imagem, o simulacro); aquém, o Hermógenes (a coisa, o misto, o cão), personagens que, alegorizando os dois princípios, vão se encontrar no meio da rua, no meio do redemoinho. No nada.

No último capítulo, “As falas do mito/ Os mitos da fala”, lê-se o mito não como conteúdo mas como sintaxe da fala de Riobaldo, e o modo muito esperto da enunciação presenté capaz de agenciar o tempo e agarrar o leitor que facil-

mente entra no círculo, no circuito, sendo sempre remetido ao passado ou ao futuro dessa narrativa que se constrói como “teológico-política”.

Assim expostos brevemente os enunciados, é interessante ver como opera a enunciação no texto de Hansen. Como intervenção seu texto aponta: o *GS:V* é dispositivo, ele não significa, faz significar, e o que interessa é mostrar como ele consegue o feito de fazer significar tanto a partir de si mesmo, e para mostrar isso é preciso repeti-lo, esvaziando-o, não para mostrar sua estrutura, mas para expor seu maquinismo, seus procedimentos de produção. A questão: não cair nas malhas da letra mas perceber como é tecida a trama. Por isso também a inversão, o pôr do avesso: fala-se da “ficção da literatura”, do modo como se produz a literatura e como se sobredetermina a literatura nas várias apropriações que são feitas pelas leituras que a cada vez a semantizam, que a cada vez atribuem valores que são históricos e que são políticos, porque “*pão ou pães é questão de opiniões*”. Do mesmo modo, lê-se aqui o texto de Hansen como “ficção da leitura”, porque ele põe do avesso a “leitura da ficção”, mostrando que essa é decisão, convenção, e não verdade. Como ficção crítica, repete com diferença o texto literário, parodiando-o para mostrar seu funcionamento. Leia-se a título de exemplo o seguinte trecho:

“Assim, a um tempo, astúcias do Diabo, misturado em tudo como ícone e simulacro opaco, bestialidade e bestice da coisa com voz, materialidade bruta da natureza que sobe, vindo à tona profunda e informe rosnando desmesuradamente como rugindo sem categorias nos que não têm linguagem ou que por ela são falados, loucos, visionários, possuídos, jagunços com dentes de piranha, crianças místicas, bêbados, cavalos gateados por onde o O surge, tortas raças de pedras malignas, bezerros de duas cabeças, veredas de nomes duplos que assombam, azougue hermético de um redemoinho infernal, antropofagia, maldade da terra e do mato, prostitutas, cegos e catrumanos, pedaços flutuantes, rô-rô girado mundo a fora, no dobar, rodopio do tornopio do heteróclito. E, Uno, Deus, Lei. Assim, polissemia e paráfrase, proliferação e unificação, potência infernal da designação sem referência prefixada e idealidade de uma significação última, o texto de *GS:V* é o de uma cosmogonia, lugar da efetuação de um mundo e do sentido”. (p.80)

Hansen cria um outro do mesmo, texto homólogo, incorporando Rosa e fazendo saltar pela sua fala o que há nele de teórico e filosófico, assim, portanto, Hansen-Riobaldo, ou João, o Rosa, o Hansen, como propõe Kossovitch.

Muitas vezes, seu texto cria um efeito-suspense, do tipo: “onde vai chegar, onde vai parar essa argumentação?”, que não raro tem de se contorcer, dar voltas, pôr-se do avesso para mostrar o mecanismo do maquinismo, não sendo texto que imita mas captura. E sendo também texto que fica em suspenso porque não fixa, ao se movimentar, ele aumenta o suspense — assim, por exemplo, no último capítulo, quando analisa o agenciamento do tempo circular no romance, sua enunciação dá voltas para mostrar que a enunciação presente de Riobaldo efetua um passado, que, pelo efeito de real da narrativa se lê como mito, causa, quando é já ficção, ficção da ficção; ou então quando, no capítulo quarto, repete na sua linguagem o suspense do romance, conduzindo o leitor a rever a cena onde tudo começa e onde tudo acaba: “no meio da rua, no meio do redemoinho”.

Assim, pode-se encontrar, no texto de Hansen, a mesma repetição e deslocamento; a paráfrase e a polissemia, a analogia e a permuta, a alegoria, só que

parodiados, esvaziados de essências e reminiscências, expostos assim no nada, desmontados, relidos, refeitos, sempre dando no mesmo no nada – vazio que repetido e deslocado se enche de significações que são novamente esvaziadas, no nada, para mais uma vez se recompor descompondo outras leituras, subtraindo-se dos efeitos e paradoxalmente – nos efeitos de paradoxo – criando outros, sempre os mesmos, tão falante, silencioso, sério, e assim, circularmente, o leitor pode também se divertir buscando a saída ou também se espantar com o efeito de redemoinho no meio da rua, no qual os vazios se encontram, onde tudo começa e acaba, por três vezes repetido, infinitivamente nonada. Esvaziando seu texto e o de Rosa ele recria.

Diferentemente da intervenção que prolifera e rarefaz, a interpretação unifica porque pensa o signo não como produção, mas como representação de um significado primeiro, previamente dado, que o signo substituiria, cabendo à interpretação encontrá-lo. As leituras representativas buscam então a verdade do texto que, figurado, remeteria a um próprio. Já a intervenção praticada por Hansen não pensa que haja um próprio, um primeiro, um Uno – “como se o significado precedesse o discurso”. “Escrever é produzir” diz ele, repetindo Mallarmé.

Por isso é fundamental insistir no nada, intensificá-lo, porque com ele – que é o O – instaura-se um outro campo possível – aberto, múltiplo, outra possibilidade de acontecimento, de atuação, de discurso, ao qual não se aplicam categorias de V ou F, de gênero, de adequação, de obra, “de um primeiro vampirizando um segundo”. Singular o texto literário; singular o texto crítico – entre os dois passa o O, o nada, terceira margem – nada o presume, nada o detém: *Eu sou nada e é isso que me convém [...] ¹*.

Assim pois, se Rosa desmonta o imaginário do sertão e da cultura ilustrada sobre o sertão, Hansen também põe do avesso a leitura crítica, fazendo desde a crítica das leituras (inclusive a sua própria) como uma leitura da ficção que se transforma em ficção da leitura, porque é texto que “desborda disparatado as fronteiras” do gênero crítica literária/tese acadêmica. O interesse que seu trabalho desperta e a força de sua argumentação vêm dessa aliança entre um pensar por fora das categorizações e uma intensa erudição. E dispor dessa erudição colocando-a do avesso e usando-a para pensar livremente não é, repetindo-o, “deslocar dispositivos opressores e institucionalizados da língua”? Compõe-se assim uma espécie de rigorosa e cultíssima rebeldia.

O que coloca um desafio também: uma vez exposta a “desorganização programática do texto”, não dá para impunemente reordená-lo, classificá-lo mais uma vez, novamente não; mas pode-se aprender com o O, parodiando-o também como desafio interessantíssimo, repercutindo os efeitos de leitura de seu texto, repetindo-o, para produzir outros. Produzir o Os.

Outubro 2000

(1) “El Desdichado II”, de Lobão. Em *A Vida é Doce*, Universo Paralelo, 2000

INFORMES

Resumos de dissertações e teses defendidas junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, entre abril e novembro de 2000.

MESTRADO

Abril/2000 *A Fonte Envenenada (transcendência e história em três hinos de Gonçalves Dias)*
 Marcos Roberto Flaminio Peres
 Orientador: Davi Arrigucci Júnior

RESUMO: *O trabalho busca estudar as ocorrências da natureza em três hinos de Gonçalves Dias, que constam de seus Primeiros Cantos – “O mar”, “A tarde” e “Adeus”. Toma-se por base metodológica, em primeiro lugar, a atenção aos estratos propriamente formais dos poemas – sonoridade, ritmo, sintaxe –, tentando-se, desse modo, apanhá-los em seus aspectos intrínsecos. Num segundo momento, chega-se à leitura propriamente interpretativa, que leva em conta o entorno histórico, social e biográfico, porém a partir da análise já levada a cabo. Intenta-se, assim, apreender de que modo a natureza decai do plano elevado – como índice da transcendência, em “O mar” – para o plano das contingências – quando é então posta em posição secundária pela irrupção das forças históricas, em “Adeus”.*

Junho/2000 *Passagens Bíblicas em Saragana, de João Guimarães Rosa*
 Aguinaldo Aparecido Campos
 Orientadora: Profª. Drª. Cleusa Rios Pinheiros Passos

RESUMO: A proposta deste trabalho surge da necessidade de reflexão acerca da grande importância dada por Guimarães Rosa à religiosidade em sua obra. De maneira especial, a de caráter cristão acaba por se sobressair, de acordo com a escolha do autor e a maneira como essas referências encontram-se enraizadas na cultura popular.

Para tanto, se faz necessário observar as manifestações de origem cristã, presentes por meio dos mais diversos índices, sobretudo a parábola. Em seguida, cumpre estudar como essas referências amalgamam-se às narrativas rosianas pela relação intertextual, tendo o aporte teórico de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, para buscar relações entre os contextos criados por Rosa e o explicitado no texto bíblico, estabelecendo as funções que tais passagens religiosas consolidariam num texto novo, pleno de significados.

Além disso, cumpre ressaltar que essas funções encontram respaldo no exame de novo contexto social onde as citações bíblicas sofrem uma transformação, responsável por um rebaixamento do sagrado ao nível da narrativa rosiana. Assim, cabe assinalar que, tanto o aspecto histórico quanto o sincrético, também se fazem notar, elucidando o complexo caminho da explicação das funções de textos sagrados reelaborados em contexto profano.

Junho/2000 *Ficção na TV: Memórias de um Sargento de Milícias*

Eliana Nagamini

Orientadora: Prof. Dr. Iná Camargo Costa

RESUMO: O objetivo desta pesquisa é analisar o processo de adaptação do romance de Manuel Antonio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*, para a TV.

O percurso, do original para o programa na TV, passa por um primeiro processo de adaptação produzida para o teatro; o romance de Manuel Antonio de Almeida foi adaptado, em 1966, por Millôr Fernandes, com o título *Vidigal: memórias de um sargento de milícias*. Jorge Furtado, Carlos Gerbase e José Torero, ao se valerem dos dois textos, criam um terceiro texto: o programa especial *Vidigal*, exibido pela Rede Globo, em 1995. Nesses contextos em que a obra foi recriada operam-se diferentes leituras. Os elementos conjuntivos e disjuntivos nos permitem reconhecer o grau de aproximação e de distanciamento com o texto original. A adaptação não é uma cópia fiel, mas deve manter a essência do texto de partida. Nesse sentido, o ensaio crítico de Antonio Candido torna-se referência fundamental para o estudo da adaptação na medida em que se verifica, no programa *Vidigal*, o mesmo movimento apontado pelo teórico sobre o romance, ou seja, "a dialética da malandragem". A estrutura narrativa sofre reduções a partir da reconfiguração das personagens, seja por meio de condensações ou de fusões. Assim, a análise da trajetória das personagens revela a complexidade da adaptação, sobretudo quanto ao caminho escolhido para não se perder a essência da obra. A metodologia aplicada ao processo de adaptação não pode ser considerada como modelo pois depende da escolha do texto literário, da leitura do adaptador, da linguagem a ser utilizada, do público a quem se dirige. A relação Literatura/Comunicação ao ser analisada sob o viés do processo de adaptação revela um possível diálogo entre diferentes formas discursivas, valorizando tanto o texto original quanto o adaptado, propondo, muitas vezes, uma rediscussão do texto literário.

Agosto/2000

A Via Crucis do Outro – Aspectos da Identidade e da Alteridade na obra de Clarice Lispector.

Daniela Mercedes Kahn

Orientadora: Regina Lúcia Pontieri

RESUMO: A principal idéia exposta nesta dissertação é que tanto a forma como o conteúdo do texto de Clarice Lispector obedecem a uma configuração em que os limites entre mesmo e outro não estão claramente definidos.

O primeiro capítulo, que analisa o conto "A Quinta História", enfoca a questão da plasticidade da forma do texto clariciano, mostrando como este oscila entre o rigor formal e o rechaço das convenções de gênero.

O segundo capítulo tenta rastrear, analisando uma série de textos curtos, os modos de representação do outro, desde as identificações mais primitivas do mesmo passando pelo reconhecimento da diferença do outro, até a representação do outro excluído pela sociedade.

Finalmente é enfocada a questão do espaço social do outro através do estudo das relações entre "autor(a)", "narrador", "personagens" e "leitor" no romance *A Hora da Estrela*. O objetivo é mostrar como a própria forma do romance tematiza a questão da falta de espaço social proposta pelo mesmo.

Agosto/2000

O Caso Morel: Investigações (Im)possíveis.

Fernando dos Santos Andrade

Orientadora: Prof. Dr. Cláudia de Arruda Campos

RESUMO: Este trabalho teve como ponto de partida o questionamento sobre a problemática recepção do primeiro romance de Rubem Fonseca, *O caso Morel*. A hipótese levantada era de que o livro não diferia muito de Lúcia McCarmey, livro bem recebido pela crítica, diferentemente do que ocorreu com o romance. A investigação consistia em perceber se algo mudou na crítica ou no estilo do autor, ou se ambos mudaram, e em que medida, a partir de um denominador comum: a cultura de massa.

Finalidades à parte, concretamente, não se chegou a tanto. O trabalho acompanhou as mudanças de postura da sociedade e, particularmente, da crítica em relação à cultura de massa. Inicialmente, houve uma valorização da cultura de massa como elemento de coesão social, relacionada ao populismo. Depois, esses componentes foram incorporados à alta cultura. Por fim, passou-se a uma desconfiança em relação aos produtos da indústria cultural. Essa trajetória pode ser observada comparando-se como os livros de Rubem Fonseca incorporam elementos da cultura de massa e como a crítica os vê. Nos dois primeiros livros, o autor mostra a nova ética moderna, mas sem se entregar à forma de tal ética - o seu tema é basicamente o atraso versus a modernidade. Os críticos o

saúdam como um renovador do gênero conto. Em *Lúcia McCarmey*, Rubem Fonseca adota a forma da cultura de massa para falar dessa nova realidade. Nesse ponto, a crítica se espanta com a radicalização experimental do autor. Já em relação a *O caso Morel*, que apresenta elementos semelhantes ao do livro anterior, a recepção não foi tão calorosa.

Talvez o mérito do trabalho tenha sido distinguir com mais exatidão os elementos da cultura de massa na obra do autor e levantar algumas reflexões sobre seu significado. Reflexão incompleta mas que tenta se inserir no que talvez seja o grande desafio para a Crítica Literária, pensar em novos parâmetros para a crítica.

Setembro/2000 *Infernos da Iniciação – Uma aproximação de contos de Michel Tournier e de Otto Lara Resende.*
José Luiz Miranda
Orientadora: Profª. Drª. Iná Camargo Costa

RESUMO: A partir da seleção e aproximação dos contos Amadine ou Les Deux jardins; Tupik; La jeune-fille et la mort (in, Le Coq de bruyère, 1987), Gato gato gato (in, Retrato na gaveta, 1962), Dois irmãos e Namorado morto (in, Boca do inferno, 1957), componho um ciclo de leituras com o qual saliento os instigantes pontos comuns na abordagem do que fatal e de irreversível têm as iniciações exemplares descritas, tanto por Michel Tournier quanto por Otto Lara Resende, nos textos ora mencionados.

Nesta antologia – cujo corpus é permeado pela milenar simbologia da figura do gato – atendo-me, particularmente, na exploração do ingresso à maturidade e em especial a aura existencialista detectável no enfoque dedicado ao tédio, à sexualidade latente, à religiosidade, à morte. As narrativas foram dispostas em três blocos e em cada um deles priorizou-se a discussão de um ou mais desses temas, dentro de uma perspectiva de gradual esclarecimento da organização ora proposta. Com essa iniciativa pretendo resgatar e reiterar a qualidade dessas produções, reavivar o interesse pelos contos de Lara Resende e, também, divulgar Tournier junto aos leitores brasileiros.

Outubro/2000 *A Palavra Extinta: A Escrita de Silêncios em 'O Ovo e a Galinha', de Clarice Lispector e Worstward HO, de Samuel Beckett.*
Júlio Augusto Xavier Galharte
Orientadora: Profª. Drª. Regina Lúcia Pontieri

RESUMO: Propõe-se, com esta dissertação, analisar alguns dos sentidos dos polissêmicos silêncios inerentes às palavras de "O ovo e a galinha" e *Worstward Hos*. São estudados

os seguintes desdobramentos do impronunciável: o espaço em branco e o intervalo silente deixados pelos autores para serem preenchidos pelas palavras e interpretações dos leitores; o silêncio que se intromete na conversa de seus entes fictícios ora os distanciando, ora os aproximando uns dos outros; a mudez como língua escolhida para se comunicar com Deus.

Em muitos escritos de Lispector e Beckett, pensa-se algumas vezes em fazer silêncio, em abandonar a palavra, já que a ela se ligam as idéias de mancha e falha. Porpassa, nesses escritos, a noção de crise da linguagem tematizada na crítica à arbitrariedade dos nomes, no desejo de "desescrever", etc. Em outros momentos, o verbo é encarado como meio possível e inevitável de expressão. Nesse contexto, o dizer muito ou pouco é usado para afirmar a descoberta de algum encanto novo no mundo das palavras e barulhos. A apresentação dessas duas realidades bem como o trânsito de uma esfera para outra também são objetos desse estudo.

Novembro/2000 *Narrativa Brasileira Contemporânea: Experiência Urbana e Indústria Cultural*
Edu Teruki Utsuda
Orientadora: Profª. Drª. Cláudia de Arruda Campos

RESUMO: Este estudo procura apreender uma das linhas de continuidade no romance brasileiro contemporâneo, seguindo uma tendência específica: a da literatura urbana e seus modos de narrar. Diante da multiplicidade artística da produção recente, foram escolhidos três romances - *O Caso Morel*, de Rubem Fonseca, *Rastros do Verão*, de João Gilberto Noll; e *Estorvo*, de Chico Buarque -, que julgo terem captado a experiência social da contemporaneidade, tanto registrando-a quanto sofrendo as dificuldades que aquela impõe à forma narrativa. A partir de análises particulares de cada romance, procuro construir leituras interpretativas das obras individuais e também levantar elementos de continuidade no âmbito das técnicas bem como na dimensão dos dados sociais elaborados. No primeiro aspecto, os romances aproximam-se de modos de representação dos *media*, cujo forte domínio desde a consolidação da indústria cultural passa a se manifestar na literatura urbana brasileira. Quanto ao aspecto social, sobressai a esmagadora experiência de isolamento e alienação, registrada na voz narrativa fragmentária que remete à desestabilização do antigo sujeito monádico. No horizonte do trabalho, está a questão de se distinguir em que medida e de que maneira as obras procuram manter a força de crítica ou negatividade em relação à lógica cultural do capitalismo avançado, ao mesmo tempo em que trabalham materiais provenientes da própria sociedade de consumo.

DOUTORADO

Fevereiro/2000 *Ungaretti e os Modernistas: Encontros e Desencontros*
Lucia Wataghin
Orientador: Prof. Dr. Davi Arriguicci Júnior

RESUMO: A tese concentra-se nas relações de Giuseppe Ungaretti com os modernistas brasileiros, com os quais o poeta italiano entrou em contato nos anos 1937-1942, período em que foi docente de Literatura Italiana junto à recém-fundada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

A tese parte das relações entre Ungaretti e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars: Cendrars, amigo de Ungaretti (na segunda década do século) e posteriormente amigo de Oswald de Andrade e de outros modernistas brasileiros, pode ser considerado uma espécie de intermediário entre Ungaretti e o modernismo brasileiro. Um dos elementos de afinidade de Ungaretti/Cendrars/modernistas é o interesse comum pelas culturas "primitivas"; este mesmo elemento se encontra também na antologia de traduções de poesia brasileira de Ungaretti, que começa justamente com três lendas cosmogônicas indígenas e um canto popular. A tese é dedicada à análise desses textos e das traduções ungarettianas do Pau-Brasil, de Oswald de Andrade e dos "Poemas da Amiga", de Mário de Andrade. A análise do material selecionado evidencia que o diálogo de Ungaretti com os modernistas - uma continuação de seu diálogo com as vanguardas do começo do século - foi extremamente vivo e esteve intimamente ligado ao desenvolvimento de sua poesia. No período de sua permanência na França, o interesse pelas culturas "primitivas" estava associado, para Ungaretti, à saudade da África natal e às pesquisas da vanguarda européia (particularmente às de Cendrars). Na antologia brasileira, o Brasil torna-se símbolo do desejo de um retorno às origens, na medida em que Ungaretti o associa à África, e o interesse pelos textos ditos "primitivos" se aprofunda. Os mitos cosmogônicos indígenas interessam a Ungaretti porque repropõem temas constantes e fundamentais de sua poesia: morte/renascimento, caos/cosmo, destruição/criação. São temas que pertencem a uma área que é de interesse tipicamente modernista.

No capítulo dedicado às relações Ungaretti/Oswald de Andrade, são discutidos alguns temas do diálogo com os modernistas, que surgem seja das traduções ungarettianas do Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, seja do texto original de Ungaretti, "Semântica", que acompanhava as traduções. O estudo desse material evidencia a simpatia e a substancial adesão do poeta a temas e formas modernistas.

O último capítulo é dedicado às relações entre Ungaretti e Mário de Andrade e se concentra sobretudo nas afinidades entre as posições dos dois poetas a respeito do debate vanguarda/tradição.

Junho/2000 *A Utopia em Darcy Ribeiro*
Susana Célia Leandro Scramim
Prof. Dr. Stefan Wilhelm Bolle

RESUMO: Este estudo objetiva analisar as manifestações do pensamento utópico na obra de Darcy Ribeiro (1922 - 1997). Foram escolhidos para análise os ensaios e os romances desse autor mais significativos para o tema. As modalidades da utopia estudadas aqui são: a utopia espacial, a utopia temporal e, inseridas nessa, as da educação e da formação, bem como as de revolução e de nação. O tema da utopia desdobra-se na obra de Darcy Ribeiro nas seguintes modalidades: o homem utópico, os sistemas de formação e de educação desse homem e a sociedade que o envolve. Com esse quadro analítico, o estudo propõe a seguinte tese: revelar o quanto uma utópica concepção de nação engendra a obra de Darcy Ribeiro.

Agosto/2000 *No Limite do Labirinto – Ermanno Cavazzoni e o Fim da Modernidade.*
Ana Maria Carlos
Orientadora: Prof.ª Dr.ª Aurora Fornoni Bernardini

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo a análise e caracterização dos procedimentos narrativos utilizados pelo escritor italiano contemporâneo Ermanno Cavazzoni em seu livro *II poema dei lunatici* (1987). Estruturado de forma labiríntica, o romance configura-se como uma releitura da tradição literária. A fragmentação narrativa, o gosto pelo excesso, a utilização da citação como efeito de texto são todos elementos encontrados no texto, e caracterizam uma estética do paradoxo, contemporaneamente chamada de "neobarroco".

Outubro/2000 *A Medida do Humano em Murilo Mendes*
Beatriz Regina Benradt Martínez
Orientador: Prof. Dr. Davi Arriguicci Júnior

RESUMO: O trabalho intitulado "A medida do humano em Murilo Mendes" consiste no estudo estilístico de poemas representativos das obras *Contemplação de Ouro Preto* (1949-1950) e *Siciliana* (1954-1955), enquanto expressão do lirismo cultural muriliano. Trata-se de examinar como a linguagem poética traduz, nos níveis sonoro, lexical e sintático, os diferentes textos que apreende dos contextos barroco e grego. A experiência do sujeito lírico com os objetos culturais deriva de uma atitude fundamental: pesquisar

a substância da matéria e a alusão desta a um transcendente, possibilitando ao poeta o vislumbre da totalidade.

Outubro/2000 *Mentalidade Barroca e Interpretação – A Crítica Literária de Otto Maria Carpeaux*
Mauro de Souza Ventura
Orientador: Prof. Dr. Roberto Ventura

RESUMO: Esta tese desenvolve um estudo interpretativo sobre a obra do crítico austriaco-brasileiro Otto Maria Carpeaux (1900-1978). Na primeira parte, reconstitui o ambiente de formação do autor, em Viena, nas primeiras décadas do século XX. A seguir, estuda os elementos estéticos e filosóficos que compõem sua visão de mundo, cuja matriz é a mentalidade barroca da casa da Áustria. Na segunda parte, formula uma teoria sobre o conceito de obra de arte em Carpeaux a partir da dicotomia símbolo-alegoria e estuda três elementos presentes em seu método crítico: a) a defesa do ato de narrar enquanto intuição e fantasia, e dos narradores, cujos relatos são fruto da experiência e não do pensamento; b) a matriz filosófica do "sentimento trágico do mundo"; c) as relações entre experiência religiosa e interpretação literária.

Novembro/2000 *A Plasticidade de A Tempestade: A Figura de Caliban*
Liana de Camargo Leão
Orientadora: Prof. Dr. Lúcia Chiappini Moraes Leite

RESUMO: O presente trabalho realiza um apanhado geral da história da recepção de *A tempestade*, com foco em Caliban, desde sua criação em 1611 até o século XX. Para reconstruir essa história, considero materiais diversos: crítica teatral e literária, adaptações teatrais, edições, até as chamadas recriações artísticas do século XX. Em um segundo momento, discuto a figura de Caliban a partir do mito do homem selvagem europeu. O trabalho conclui que assim como o homem selvagem forneceu um contraponto ao homem civilizado, reavaliando o próprio conceito de civilização, Caliban também exerce uma função dramática similar, fornecendo um ponto de vista para se julgar a civilização.

Novembro/2000 *O Trágico em João Guimarães Rosa*
Silvio Augusto de Holanda
Orientadora: Prof. Dr. Aurora Fomoni Bernardini

RESUMO: No espaço aberto entre a filosofia e a literatura, a proposta deste trabalho é basicamente estudar a recepção de temas trágicos na obra Guimarães Rosa, delimitada entre *Sagarana* (1946) e *Tutaméia* (1967). Sendo o objetivo geral, assim, verificar a presença de elementos trágicos na obra de Guimarães Rosa, relacionando-os às principais teorias sobre o tema em questão formuladas a partir de Aristóteles (Hegel, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche, Unamuno e outros).

Divide-se em oito capítulos. O primeiro e oitavo capítulos são constituídos, respectivamente, pela introdução e pela conclusão. O segundo capítulo aponta, sem desconsiderar as contribuições de um Schelling, um Kierkegaard, um Scheler, um Staiger, um Walter Benjamin, alguns aspectos de uma teoria do trágico, tendo sido selecionados textos de Aristóteles, Schiller, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche e Unamuno, procurando-se o literário na formulação filosófica e a filosofia na literatura, na tentativa de definir o trágico. O terceiro trata de alguns aspectos formais e temáticos de *Sagarana*, estabelecendo, em relação ao trágico, confrontos entre a tragédia esquiliana e o conto "Duelo". O quarto capítulo trata, considerando a configuração formal peculiar do texto, da novela "Cara-de-Bronze", a partir de um confronto entre "Cara-de-Bronze" e *Rei Édipo*. Abordam-se, no capítulo 5, alguns aspectos de *Grande sertão: veredas*, com base no pressuposto fundamental de que a categoria de destino, diferentemente definida na obra de Guimarães Rosa, é uma das "ordens" básicas para organizar o fluxo narrativo que busca flagrar a vida, mais que congelá-la em uma imagem fixa e definitiva. Esse conceito não é fixo mesmo em uma única obra.

No capítulo 6, dedicado a *Primeiras Estórias*, discute-se, por meio da interpretação de "Fatalidade", a relação entre o fatalismo e a graça, conjugando-se o estudo das referências à tragédia grega à problematização do agir humano, a partir das colocações de Vernant. No capítulo 7, estuda-se, entre outros textos, o conto "Estória n. 3" (*Tutaméia*). Nele, o narrador, ao descrever a situação de horror de Mira e Joãoquerque, diante do terceiro personagem, recorre à idéia de destino, sem lhe conferir empoação metafísica, e a uma metáfora mecanicista, criada a partir das palavras eixo e roda-mestra.

<i>Título</i>	Magma 7
<i>Projeto Gráfico</i>	Marina Mayumi Watanabe
<i>Capa</i>	Mônica Ferretti
<i>Coordenação editorial</i>	Maria Helena G. Rodrigues n. 28.840
<i>Diagramação</i>	Walquir da Silva n. 28.841
<i>Arte final</i>	Diana Oliveira dos Santos
<i>Revisão</i>	Comissão Editorial e Executiva
<i>Divulgação</i>	Humanitas-Discorso – FFLCH/USP
<i>Impressão e acabamento</i>	Gráfica – FFLCH/USP
<i>Mancha</i>	15,8 x 22,0
<i>Formato</i>	18,5 x 26,5
<i>Tipologia</i>	Times New Roman 10
<i>Papel</i>	Pólen rustic 85 g/m ² (miolo) Cartão Super 6 250 g/m ² (capa)
<i>Impressão da capa</i>	Preto
<i>N. de páginas</i>	142
<i>Tiragem</i>	600 exemplares