


Língua e Literatura



DEPARTAMENTOS DE LETRAS • UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ANO XIV - V. 17 - 1989

Língua e Literatura

REVISTA DOS DEPARTAMENTOS DE LETRAS DA FACULDADE
DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



Língua e Lit.	São Paulo	Ano XIV	v. 17	p. 1-198	1989
---------------	-----------	---------	-------	----------	------

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor:- Roberto Leal Lobo e Silva Filho
Vice-Reitor:- Ruy Laurenti

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Diretor:- Adilson Avansi de Abreu
Vice-Diretor:- Izidoro Blikstein

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
Chefe:- José Carlos Garbuglio

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
Chefe:- Sidney Camargo

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
Chefe:- Antonio Suárez Abreu

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ORIENTAIS
Chefe:- Jaffa Rifka Beresin

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA
Chefe:- Davi Arrigucci Júnior

LÍNGUA E LITERATURA

Comissão Editorial:

Beth Brait

Carlos Alberto da Fonseca

Flávio Wolf de Aguiar

Jorge Schwartz

Iná Camargo Costa

Maria Cristina F.S. Altman

Norma Hochgreb

Zenir Campos Reis

Projeto de Capa: **Moema Cavalcanti**

LÍNGUA E LITERATURA (ENSAIO)

ÍNDICE

ARTIGOS

<i>O ensaio literário no Brasil</i> Alexandre Eulálio	9
<i>Divagações sobre o "Ensaio"</i> Fernand Ouellette	55
<i>O pensamento inacabado do ensaio</i> - Joseph Bonenfant	59
<i>Ensaio e erro</i> Luiz Roncari.....	65
<i>Ensaio - Viagem entre a memória e o desejo</i> - Flávio Aguiar	75
<i>Roland Barthes e a escrita fragmentária</i> - Regina Pontieri	81
<i>Uma paralaxe entre Kant e Cazusa</i> - Salete de Almeida Cara	99
<i>Uma estrela de mil pontos</i> - João Adolfo Hansen	107
<i>"A obsessão miúda" em Os Ratos de Dyonélio Machado</i> Cleusa Rios Pinheiro Passos	123
<i>O exílio na metáfora</i> - Antonio Arnoni Prado	143
<i>Qorpo-Santo: as formas do cômico</i> - João Roberto Faria	155
<i>Cartões postais e selos no romance Histoire, de Claude Simon</i> - Glória Carneiro do Amaral.....	171
<i>Correspondências</i> Teresa Pires Vara.....	181

ARTIGOS

O ENSAIO LITERÁRIO NO BRASIL¹

Alexandre Eulálio

CAMPO E CONTRACAMPO

Cercado por quase todos os lados pela atividade interessada, o ensaio literário enquanto ensaio e enquanto literário é uma península estética de maré muito variável. Na baixa, a sua superfície caminha em direção das áreas vizinhas, muitas vezes anexando, quase sem o perceber, vastas regiões limítrofes à sua própria.

Daí a necessidade de restringir, ainda que de modo artificial, essa movediça ordem de dissertação, que a todo momento confina com a filosofia e a política, a novela e o documento, dentro de um campo que compreende tanto a erudição pura quanto o apontamento ligeiro do *fait divers*. Este o motivo de, nas páginas que se seguem, limitarmos a apresentação do ensaísmo brasileiro, nos espichados e arbitrários anos que vão de 1750 a 1950, ao seu sentido geral de livre comentário estético, expresso dentro de um critério mínimo de prosa literária cultivada. E que desse modo compreenda as considerações críticas e interpretativas sobre a história da cultura nacional, na sua esfera própria de "belas-lettras" quanto a variação mais ou menos livre, séria ou jocosa, sobre sentimentos, fatos, pessoas, sucessos.

Examinados apenas nas suas modalidades formais ou temáticas, indiferentemente da extensão de artigos de jornal ou *in folio*, tentamos sintetizar aqui a evolução do ensaísmo brasileiro nas três maneiras que nele

1 Premiado há mais de trinta anos, este ensaio de Alexandre Eulálio apresenta anotações marginais, indicações de tópicos para desenvolvimento e variantes de palavras em número suficiente para sugerir que era de se esperar uma segunda versão definitiva. Como não foi dado ao autor realizá-la, optamos por publicar também suas anotações - em Apêndice e organizadas em ordem alfabética - para dar a conhecer este aspecto dos bastidores de seu trabalho ensaístico. (N.F.)

parecem fundamentais, a saber: (a) o ensaio subjetivo fantasioso, pessoal, egotista - chamado em inglês de *familiar essay*: um dos raros gêneros que, talvez por estar ligado de modo indissolúvel à imprensa periódica, pão nosso de cada dia, goza de idêntico favor do público desde o Pré-romantismo; (b) o ensaio crítico enquanto discussão estética do fato literário, sob a forma de estudos, análises, notícias, resenhas, recensões; e ainda o de idéias gerais, enquanto nele for voluntária, evidente e predominante, a expressão literária, "artística"; (c) o ensaio descritivo, narrativo e interpretativo de intenção estética, cuja objetividade expositiva afaste-o da profissão personalista do gênero: descrição de costumes e tipos, "memórias sentimentais", etc. Naturalmente não devem ser esquecidas outras variantes consideradas ensaísticas, sejam aforismas, máximas, provérbios, "as bases do ensaio"²; assim como polêmicas, sátiras, cartas-abertas, panfletos, e mais, que ainda se caracterizem como reflexão de índole mais ou menos remotamente moral, e composição literária próprias ao ensaio.

Talvez cause espécie esse reunir sob a mesma designação geral das diversas variedades de prosa enumeradas acima. Embora definido na edição original do *Dicionário* de Moraes como "Escrito em que se examina alguma coisa" talvez repugnasse ao espírito da língua essa identificação indeterminada de ensaio segundo a acepção mais propriamente inglesa, pouco corrente entre nós. Tanto mais que em nossa linguagem *ensaio* sempre quis significar a designação modesta para *tratado*, conforme é fácil verificar através dos exemplos que vêm do século XVIII para o XIX. Ainda hoje empregamo-lo, não sem algum hesitar, como sinônimo imperfeito de *estudo*.

Mais forte do que tal costume em aberto é, contudo, a acepção mais estritamente literária da voz, geralmente aceita como transitando de Montaigne para os folhetinistas ingleses, e destes universalizando-se nas demais literaturas. Ainda que com a tendência de fixar o *essay* na acepção subjetiva de peça fantasiosa e livre de pequena extensão, a partir da decisiva celebridade das gazetas setecentistas, não há maiores motivos para que não seja estendida também ao Português essa acepção, lado a lado com as outras que já designam

2 WITHINGTON, Robert. *Essay*, verbete da *Encyclopaedia Americana*. "One root of the essay is found in gnomic or aphoristic sayings like those in the Book of Proverbs, Ecclesiastes and Ecclesiasticus, or collections of such maxims. Marcus Aurelius Antoninus (121-180 AD) wrote his *Meditations* maintaining an earlier tradition which is represented by the *Maxims* (1663) of the Duc de la Rochefoucauld (1613-1680) and the aphorisms of Benjamin Franklin in his *Poor Richard's Almanac* (1732-1757)" John M. Berden assinala mesmo a existência de um ensaio propriamente aforístico, peculiar à mentalidade conceptista que tanto marcou uma das vertentes do gênero: "A series of aphoristic sentences bound together by their bearing on a common topic, such as Bacon's essays and, to a lesser degree, Emerson's. Here, in spite of geometry, the part may be greater than the whole, for the individual sentences are suggestive out of their context and lend themselves easily to quotation". *Essay*, verbete da *Colliers Encyclopaedia*.

esse gênero essencialmente flexível. Não é menos translato o nome de *crônica* que, desde fins do século passado, chamamos à variante coloquial do gênero.

Acolhendo assim debaixo do nome de ensaio tanto composições longas, à maneira do tratado antigo, como as peças curtas e ligeiras, interessou-nos antes de tudo o critério estilístico da prosa literária de não-ficção, que tornaria possível estudar, no seu conjunto, manifestações diferentemente aparentadas entre si. Que eram, em última instância, os mesmos escritos artísticos "em que se examina alguma coisa, como o ensaiador os metaes" registrados pelo velho dicionarista. Com *humour* e estilo, o argentino José Edmundo Clemente (e assim se inscrevia na vertente conceitual do gênero) já havia dito com visível impertinência: "*Definir el ensayo es una tarea superior a la ambición de escribirlo*".^(a)

Colocado diante do complexo programa de sintetizar, em rápido conspecto, o ensaio literário no Brasil, o autor tentou, sempre que possível, caracterizar concretamente a visão do conjunto e do pormenor.

ENSAIO & ENSAIO

Até primórdios do Século XIX, a prosa de não-ficção em nossa língua ao deixar de ser científica é quase só mística, didática ou acadêmica. Se se excetua a figura por todos os títulos notável de Dom Francisco Manuel de Melo, precursor de um gênero que também se acusa em obras diferentes entre elas como a maquiavélica *Arte de Furtar* ou os escritos vários dessa boa figura que é o Cavaleiro de Oliveira, o ensaio em Portugal existe apenas na acepção de monografia especializada, significando memória maciça, ou observações, considerações & notícias eruditas.^(b) No sentido de livre comentário de idéias gerais, no de discussão ora pessoal ora objetiva de um determinado tema, conforme já vinha se generalizando nos grandes centros europeus, nos meados do Século XVIII, escapa quase de todo da área portuguesa; será necessário rastrear os bons autores para neles encontrar tais exemplos de índole ensaística^(c). O único gazetear permitido, e isso porque aristocrático, ciceroniano, intemporal, é a publicação em volume de cartas literárias, que o autor, numa tentativa de discreta espontaneidade antiga, rotulará de familiares. Numa época de minudente formalismo essas constituíam pelo menos um convite ao cotidiano e o seu quase pastoral desalinho. Com a vantagem edificante de ainda pertencerem à literatura "de exemplo" pelas lições de bem viver que sempre continham^(d).

IMPrensa, DESPOTISMO, LUZES

Fora da folha oficial, lacônico diário do governo (que tem início em 1715 e mesmo assim interrompe-se de 1762 a 1778³), todas as tentativas de periodismo são efêmeras em Portugal. O espírito cosmopolita do fidalgo douto e do clérigo sabedor do Seiscentos, atrofiam-se aos poucos nos seus sucessores burgueses do século das Luzes, sem o meio próprio de expressão daqueles, que pretendem alcançar um público vasto. Só a imprensa não limitaria a uma pequena parcela da nobreza, do clero e do terceiro estado mais próspero a divulgação da cultura, até então confinada à livraria do erudito ciumento.

"Luz para todos": o apelo a uma geral concidadania do espírito contudo está vedado aos súditos do velho reino ocidental. O espírito do século deve ainda dividir-se, em aparente síntese, entre os seus extremos: a atmosfera da Coimbra reformada, as salas severas da Real Academia das Ciências, ou então o chá e viola dos salões literários, a instabilidade de Arcádias e outras sociedades letradas, onde o magistério estético de um membro mais proeminente logo se transformava em irrespirável ditadura. Um meio-termo ao jeito dos folhetinistas ingleses, senhores de exercerem, ao lado de amena crítica de costumes, o alto sentido da divulgação *ilustrada*, ainda parece inalcançável aos portugueses, que não dispõem da imprensa, o seu natural veículo de expressão. O *ensaio moderno* surgirá mais tarde exatamente do compromisso entre a já então inadiável necessidade de periodismo e livre-juízo. Conseqüência imediata desse espírito reivindicativo, uma das suas armas imprescindíveis será a sátira.

OCULTAS PRAIAS ESCONDIDAS

Província ultramarina, desde o Século XVIII a América Portuguesa participava da vida culta da Metrópole através de minguada mas atuante fração da sua elite. Diverso do espírito imperial espanhol, que não havia temido espalhar universidades crioulas do México a Chuquisaca, concentrara-se no coeso unitarismo conimbricense o sentido português de pátria-grande, com o qual se pretendia modelar o espírito das melhores capacidades de aquém e além-mar. A "lusa Atenas" era essa fôrma única que daria a indispensável concepção de Reino às futuras classes dirigentes. Isso ao mesmo tempo que selecionava para o serviço imediato de El-Rei, das cinco partidas do mundo onde

3 Cf. Rocha Martins. *Pequena História da Imprensa Portuguesa*. Lisboa, Inquérito, 1941. (Cadernos Inquérito (XV) pp. 26, 28, 30).

se encontravam as colônias, a flor de uma burocracia indispensável à administração e ao poderio do Trono Fidelíssimo.

Era violento o desencontro desse ideal centralizador com a realidade na qual iam esbarrar os portugueses no Além-mar. Tanto os mazombos veteranos de Coimbra, que voltavam às capitâneas originárias, quanto os funcionários de segunda ordem, estabelecidos de modo definitivo nos vice-reinados de mundo afora, entravam em violento conflito interior. Divididos entre o sentimento de legitimidade e a sensação de inconfidência, esta última começava a se acusar tanto pelo bairrismo crescente como pelo vislumbre até então desconhecido^(e) do que era injustiça. Não terá sido esse dilaceramento ainda cheio de perplexidade uma das menores causas do espírito reivindicativo que, no campo específico do saber, faria esses *esquecidos* órfãos da cultura "renascerem" em transitórias companhias acadêmicas. Na sua ufania ingênua, não pretendiam eles menos do que fazer significar, em seu verdadeiro valor intelectual, essas desprezadas finisterras da cultura. Com o tempo, tais grêmios inofensivos, seguindo natural evolução do sentido da própria valia, contaminam-se até de inconformismo político, e já não dispensam o livre-exame como a base da inteligência: é este o itinerário que vai dos *Felizes* de Gomes Freire à *Sociedade Literária* do Senhor Dom Luís de Vasconcelos.

INQUIETAÇÃO, LIBERDADE: A IMPRENSA

A inauguração, às vésperas da Independência, do processo do jornalismo político e participante, que se organiza, em plano inclinado, com intuito nitidamente orientador da opinião pública e partidária, fora precedida por inquietude espiritual de definida expressão ideológica. Todo o período que vai de 1808 a 1821 é uma espécie de ciclo preparatório em que, com a indispensável licença régia, ensaiamos as nossas forças, para futuro próximo.

Dá a importância de periódicos como "O Patriota", folha literária, política e mercantil, coletânea heterogênea de trabalhos especializados nos diversos ramos do conhecimento, inclusive peças literárias, e se apresenta como a primeira publicação no gênero impressa no Brasil, se se excetuam a oficiosa "Gazeta do Rio de Janeiro", prolongamento do diário de governo de Lisboa, e o baiano, "As Variedades ou Ensaio de Literatura", de Domingos Bivar, heróico e efêmero⁴ Este esboço de imprensa cumpre o seu fim com muito brio. Antes de tudo vinha desafogar uma elite cultural cuja necessidade de

4 CASTELO, José Aderaldo. "Pródromos do Romantismo" em *A Literatura no Brasil*, vol. 1, tomo 2. pp. 638-640. Rio de Janeiro. Editora Sul-Americana, 1956.

comunicação no campo do conhecimento não podia mais ser recalcada. Por isso representa como que o anúncio vivo de uma época cheia de esperança, e chegou mesmo a encarnar a promessa de um trabalho intelectual em comum, uma espécie de ilusão universitária acariciada pelos sequiosos letrados locais.

HIPÓLITO DA COSTA

Seria já alguma coisa, onde até então nada havia sido permitido, mas ainda não era, nem de longe, a imprensa entendida conforme as aspirações dos liberais. Da autêntica liberdade de expressão só poderia fruir, nesse período, um exilado voluntário que seguidas perseguições fizeram se recolhesse na tolerante Inglaterra. Assim, ao aparecimento do "Correio Brasiliense", a gazeta londrina de Hipólito da Costa, devemos não só a primeira livre expressão de pontos de vista ideológicos, como a própria origem do ensaio em alto nível intelectual. Para isso é bem possível que contribuisse de maneira decisiva a presença do autor na capital inglesa, onde encontrava a melhor tradição tanto política quanto literária do gênero.

Com o fito de convencer e fazer agir - portanto sob o duplo signo do imediatismo e do pragmatismo -, Hipólito inaugurava com extraordinário valor um púlpito civil, se quase sempre de alcance político, não descuidando nunca do aspecto expressivo. Não deixa dúvida disso o próprio segundo título do "Correio", "Armazém Literário". *Armazém* traduzia ao pé da letra o *magazine* britânico, com idêntica pretensão à multiplicidade, e ainda que Literatura tivesse então o sentido genérico de Saber, não o específico de Belas-Letras, a formação, o cultivo, o bom gosto do redator não o faziam um só instante perder de vista o ideal letrado da prosa tersa e clara na qual expunha os seus pontos de vista. O empuxe de Hipólito da Costa seria definitivo, e o seu exemplo, logo que possível, seguido de perto.

O "CORREIO BRASILIENSE"

"Escola das necessidades e dos anseios da pátria nascente", conforme o definiu Otávio Tarquínio de Sousa⁵, o "Correio Brasiliense" teve ação decisiva ao irromper num meio adormecido que bruscamente se aparelhava para servir de sede da Monarquia. E tanto maior era sua repercussão, pela absoluta liberdade de crítica dispunha o publicista. Com as imunidades que o

5 "O meio intelectual na época da Independência" em *Fatos e personagens em torno de um regime*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1957, p. 23 (História dos Fundadores do Império do Brasil 9).

estar em Londres lhe propiciava, ele podia dar-se ao luxo inaudito de dispensar até todo e qualquer tom áulico.

No ocaso do absolutismo contraditoriamente iluminado do neto de Dom José, a missão da folha de Hipólito é antes de tudo civilizadora. Naquele meio em que era vedado transmitir quaisquer idéias novas, a influência do "Brasiliense" será impressionante. Se oficialmente tem a circulação proibida, o próprio Regente, Rei pouco depois, não deixa de o ler para pôr-se a par de juízos e censuras do periódico; a isso seria talvez induzido pelos seus ministros mais progressistas, que vêem na providencial língua solta desse conselheiro extranumerário, precioso auxiliar da própria política. "Infatigável no seu amor e na lucidez da sua crítica"⁶, o efeito do pensamento e da linguagem de Hipólito reflete-se de imediato em todos os meios. Dará elevação e estilo ao ensaísmo político participante que vai nascer conformando um ideal de prosa direta, de justo comentário, de exposição ponderada e análise objetiva. Resumia ao mesmo tempo, na folha, as diversas possibilidades desse gênero até então inédito, e que Hipólito inaugurava num sentido moderno dele.

O ENSAÍSTA HIPÓLITO DA COSTA

Não poderia ser de outro modo: essa tribuna que ocupa anos a fio com sempre novo ardor, ofereceu ao editor do "Brasiliense" a oportunidade única de se exprimir nos mais diferentes tons, sobre os assuntos mais diversos, ainda que o interesse precípua dele não se afaste nunca do pensamento social. Cabe-lhe de direito essa paternidade do nosso ensaísmo: ele o incorpora, nas próprias origens, a uma compreensão totalizante da cultura, da qual participa de modo crítico em diversas esferas do conhecimento. Encara também o nosso conjunto nacional - a vasta comunidade luso-brasileira, um todo indissolúvel para a sua visão iluminada como parte integrante da cultura universal. Escrevia da Inglaterra para o Brasil, conhecendo com justeza nossos problemas, e ao mesmo tempo, podendo imaginar um pouco daquilo que prometia a revolução industrial, cujo desenrolar tinha a oportunidade de assistir na própria origem. Considerava portanto a Literatura de um ponto de vista largamente pragmático, indeligiável do aspecto empenhado moral, social, filosófico, político -, mas não lhe diminuía a importância própria de arte de escrever e comunicar. Por motivo de coerência interior desejava-a participante, influenciando de modo decisivo, para o advento do Progresso. O "Armazém Literário" foi assim uma ativa enciclopédia brasiliense que, sem fazer concessões, preencheu os fins de divulgação da doutrina liberal.

6 Idem, idem, idem.

JORNALISMO DA INDEPENDÊNCIA

Os seus sucessores, até chegarem ao equilíbrio intransigente de um Evaristo da Veiga (a "Aurora Fluminense" é de 1827) atravessarão, ao sabor de todas paixões políticas, a franquia desmedida de uma liberdade de imprensa que vinha aproveitar a uma coletividade ainda na véspera sem a mesma permissão para existir como corpo opinativo. Ao sabor do talento de cada um, varia entre todos os níveis daquilo que Antonio Candido chamou de jornalismo

de ensaio, de artigo e de panfleto⁷ Nessa imprensa o ensaio o jornalismo de ensaio - abrirá dificilmente um caminho de cultura. Mas pela própria índole de argumento atuante, é gênero que havia de se destacar progressivamente, até aí, de uma vez por todas, individualizar-se como instituição literária, sempre mais vizinho do seu sentido próprio de reflexão.

Já foi assinalado acima que o ensaísmo monográfico, tanto o de teor científico como aquele atinente a tal ou qual especialidade, pela própria essência discursiva era de teor universitário e elocução acadêmica. Apenas com o aparecimento da imprensa periódica pôde o gênero começar a ter existência e dirigir-se em todos os sentidos.

A reflexão de propósito moral, tocada de Iluminismo, propagara-se através daquilo que a Inquisição, "com a sua linguagem mística"⁸ chamava de *lepra hebraica* isto é, a contaminação das idéias francesas. As máximas e reflexões ao gosto dos moralistas do Século XVII e XVIII para os seus leitores coloniais a diferença não seria grande.

EPÍSTOLAS A IRZERUMO

Desde então propõe-se ela ao modo de discursos éticos, muito em favor no período; ao jeito prestigioso de correspondência pedagógica, perfaz o roteiro utópico da educação ideal. Expor a vagas personagens de uma Pérsia de exemplo e de anagrama os princípios ideais da nova sociedade regida pela Razão, é uma das finas regras do jogo, e esse, pois, o fim altamente didático das epístolas de Sousa Caldas. Datadas de 1812 e 1813 e dirigidas ao abstrato Irzerumo, tratam de aspectos cruciais da questão máxima das Luzes: Liberdade, tolerância, educação, convívio social. Mesmo reduzidas aos poucos exemplos que até nós

7 *Formação da Literatura Brasileira*. Vol. I, p. 243. São Paulo, Martins, 1959.

8 SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino*. Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1956 (3ª edição).

chegaram - cinco em meia centena, dos quais apenas dois publicados até 1964 dão a boa medida do talento do autor. Peças de raro equilíbrio, com elas Sousa Caldas inaugurava uma tradição do ensaio doutrinário de rara eficácia expressiva, que só encontraria paralelo durante o Século XIX brasileiro em obras indiferentes ao propósito beletrista.

FREI CANECA

Debaixo da mesma ficção de correspondência, mas no pólo oposto pelo tom que adota, "expressão coerente dum caráter, um ponto de vista e um estilo", no dizer de estudioso⁹, estão as polêmicas *Cartas de Pítia a Damão* (1823), de Frei Caneca. Ardentes, pessoais, desabridas, dizendo nomes aos bois e ao carreiro, com veemência característica de um estado de espírito exaltado pelas melhores paixões românticas, a mensagem das *cartas* seria continuada nas colunas de "O Tífis Pernambucano", gazeta que o mesmo frade faz imprimir em Pernambuco até meados do ano seguinte, 1824. Enquanto que as ponderadas cartas do Padre Sousa Caldas pertencem mais a um gênero amável do tratado social, os escritos de Frei Caneca encartam-se na vertente íngreme do ensaio polêmico, estuante de paixão partidária, ressaltando em pleno calor da refrega os dotes muito notáveis do escritor erudito, mestre de Retórica e Gramática, que bem sabe conciliar, na invenção agressiva, repente e artifício.

No panorama dessa vibrante literatura hebdomadária, aviada às pressas, quase sempre sem elevação, e que se prolonga até o fim da Regência, Frei Caneca ocupa lugar destacado pois modelou com talento superior língua e idéias do seu grupo, a elas comunicando voz muito própria. A sincera paixão patriótica, pela qual chegou até ao sacrifício da vida, fê-lo moldar a expressão das suas idéias num tom de grande funcionalidade, rico de humores eruditos e populares. E enriqueceu assim a nossa prosa de ensaio com os perigosos recursos da indignação, que ele laicizou no violento auto-da-fé radical que é a sua obra de escritor público.

DO SERMÃO COMO ENSAIO

Num ambiente em que até então a oratória sacra havia sido o épico da expressão literária da comunidade, situada bem no centro de uma vida social que girava em torno da igreja - forum cívico e religioso, sala de estar de clero, nobreza e povo - atingia esse *ofício de pregar* a mais vasta das audiências,

9 CÂNDIDO, Antonio. Ob. cit., vol. I p. 252.

acima de conventículos de sociedades secretas ou letradas. Seja pelo seu lado moralizador de *sacra tribuna*, seja pela obrigatória e brilhante versatilidade do contexto, o sermão culto, quase sempre cultista segundo a tradição mitificada de Vieira, incorpora-se e vai prevalecer como uma das linhas mais ortodoxas do ensaio. Isto, embora não possua da atitude mental do ensaio senão a aparência: a do comentário, como mote e glosa, no qual a entonação tem decisiva importância. E portanto bem expressivo que a transição do sermão barroco para o sermão romântico dê-se paralelamente à implantação do jornalismo panfletário, documentando nítida translação de preferências retóricas e utilização de tropos^(f). Não se deve esquecer que muitos desses pregadores inflamados pela nova chama eram políticos ardorosos, que se revezavam entre imprensa, púlpito e parlamento - Januário da Cunha Barbosa, Frei Caneca, Frei Sampaio são expressivos exemplos desse livre trânsito, pregadores cujo prestígio ombreava com Frei São Carlos e Monte Alverne. O último, contaminado de modo decisivo por Chateaubriand, terá um lugar reservado nessa nova mitologia. Criara-se, em torno da sua figura de intelectual muito dotado, certa aura sugestiva que os discípulos imediatos dele, pontífices de nova escola literária, tentariam reproduzir não só na técnica da prosa envolvente (que incorporava neologismos polidos, próprios ou em favor da língua-modelo), quanto na sugestiva elegância romanesca de *emporte*^(g).

A influência do sermão não pode ser esquecida, muito em especial no jornalismo de ensaio, quando judicioso e moralizador^(h). A repercussão dessa forma declamada na prosa literária corrente, a princípio graças ao automatismo e ao prestígio do costume arraigado, depois na forma do cultivo procurado e enfático do bem-dizer clássico, - explicará o tom guindado de muitos estilos do nosso ensaísmo até recentemente¹⁰. Tais galas retóricas servirão, em todo caso, para caracterizar o interesse pela expressão literária em si, no convulso *mare magnum* desse primeiro momento nacional. Se tal vinco beletrista degenerará mais tarde em literatice, em super ou em subliteratura, naquele período indica o respeito por um superior ofício de bem escrever, ou o

10 Seria interessante pesquisar, na inconsciente modulação do ensaio brasileiro, todo o peso que essa tradição afinal exterior, de receita, portanto, exerceu sobre nós, - ainda que menos intenso, talvez, daquele exercido sobre a civilização colonial protestante. Af o sentido próprio de sóbria meditação sobre tema religioso ou ético já os tornava quase automaticamente *essays* no melhor sentido da literatura escrita, praticamente independente do seu fim oral. É o que acontece com a vasta literatura especializada que floresceu na Nova Inglaterra e que se prolongou com alto nível pelo Século XIX. Note-se aliás que o subtítulo colocado por Bacon na edição de 1597 dos *Essays* era exatamente *Religious Meditations. Places of perswasion and disswasion*, alterado na de 1625 para *Counsels, civill and morall*.

tácito acatamento do ideal da expressão letrada, que o plúmbeo reconhece dever atingir pelo aprendizado.

UMA OUTRA VARIANTE ENSAÍSTICA

O revolto periodismo político do tempo é um misto de panfleto, sátira, paródia, polémica. Literatura de apóstrofe, fundamentalmente interjectiva, nela tanto vale a ofensa pessoal rasteira quanto o mais fino sarcasmo ou a declamação apenas bombástica⁽¹⁾. Pois é em meio assim revolto e conturbado que vai surgir de modo espontâneo o ensaio de teor subjetivo, crônica livre e fantasista que se desenvolve ao sabor da pena. Forma que apela para a ironia e para a imaginação em vez que para a ênfase, corresponde a um momento de pausa, de raciocínio, e exprime inequívoca consciência de superioridade intelectual. Até então desprezada, essa força revela-se das mais eficazes no aceso do desforço panfletário de após a Independência. É o período em que, empregada ainda de maneira impura, revela-se uma novidade de rara eficiência jornalística.

Vamos verificar isso, por exemplo, em alguns números de "O Tamoio" Folha da Corte administrada por Meneses Drummond, representa a posição dos Andradas na arena Jornalística do Primeiro Reinado. No nº 22 dessa gazeta aparece a "Carta de João Claro ao seu compadre Brás Escuro", atribuída a José Bonifácio, curioso exemplo de ensaísmo involuntário; tudo indica que a necessidade de provocar a atenção do leitor faz o escriba apelar para o imaginativo, a fim de repisar de modo diverso a tecla de sempre. Editorial estampado em outubro de 1823, "onde se dão definições de opinião política, aura popular, déspota, patriotismo, ao sabor dos demagogos da época"¹¹, já está presente nele a estrutura do *familiar essay*, tal e qual entendida pelos folhetinistas ingleses do século anterior; inclusive através da presença de ingredientes fundamentais quais a malícia e o humorismo.

O nº 5 do mesmo "Tamoio" já havia trazido pitoresca *conversa* familiar com velho filósofo, morador do Largo do Rocio, muito experiente da coisa pública e da política; no diálogo, referido com técnica quase romanesca, não se esqueceu o autor da entrevista imaginária de se referir até à "ironia

11 SOUSA, Octavio Tarquinio de. "O Jornalismo da Independência", em *Fatos e personagens*, cit., p. 30.

socrática" do anfitrião¹² Descrevendo o interior espartano da casa, sem desprezar nem mesmo a figura do *moleção* que abriu a porta ao remoto repórter, essa pseudo-entrevista leva, nos seus primórdios brasileiros, outra vez o ensaio às origens que lhe propõe Mario Praz: diálogo a dois ou mais interlocutores (ou unilateral, nas cartas de ficção), e que o crítico italiano faz remontar à Atenas do autor do *Banquete* reinterpretada pelos saudáveis humanistas do Renascimento¹³

DO COLOQUIAL

Cartas fictícias já eram formalmente as de Sousa Caldas e Frei Caneca, na verdade "discursos morais", dissertações eloqüentes ou agressivas, mas que não pretendiam dispor do elemento de *naturalidade*, entendido como sal familiar. Agilidade e desenvoltura propícias senão à alta crítica moral, pelo menos ao juízo imediato dos costumes e idéias em voga, inerente ao surrado e sempre constante "castigar dos costumes pelo riso". Será um terceiro clérigo - ele também professor de Retórica, jornalista, político, pedagogo - a figura que melhor representará esse tipo do livre comentarista satírico da época, aquele que o iria difundir e ilustrar por largos anos afora: Lopes Gama, Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama.

Homem da imprensa política que redigiu nada menos que cinco jornais militantes, de 1822 a 1846, foi através de uma sexta folha, "O Carapuço", *periódico sempre moral e só per accidens político*, que ele por assim dizer estabelece e firma esse tipo de ensaio entre nós. Será o primeiro dos nossos cronistas, dando ao gênero um brilho e formando um público até então inexistentes.

12 Idem, idem, idem. Relacionando estes dois exemplos brasileiros com a tradução mais ilustre do gênero, citamos outra vez o trabalho de J.M. Berdan: "Erasmus wrote an open letter when he wished to defend his translation of the New Testament, and Sir Thomas More used the same form when he wished to defend Erasmus. Similarly, when More derired to attack the reformers, he imagined himself interviewed; and when Erasmus wished to discuss the questions that were convulsing Europe, he wrote a series of dialogues" Cf. com o citado verbete da *Colliers Encyclopedia*.

13 Saqqio, verbete da *Enciclopedia Italiana*. "Il tono peculiare del saggio, di disinvoltura e familiarità col lettore gli viene infatti della forma epistolare che ne è alle origini, adottata da Cicerone, accanto al dialogo (di origine platonico) per più commoda e divulgativa esposizione di soggetti filosofici. Il pretesto epistolare spesso non sopravviveva che nella soprascritta, ma anche se appena accennato (...) faceva sentire il suo influsso nella spigliatezza del ragionamento che legava insieme quel florilegio di massime degli antichi, di esempi e di aneddoti, che costituiva il nucleo dei tratatelli umanistici"

A extraordinária vivacidade imaginativa aliava-se nele a uma visão crítica das coisas, sensível como era a toda espécie de ridículos e pretensões, que debicava com graça muito sua. Dotado de grande poder descritivo, recolheu como que sem se aperceber, precioso documentário geral de usos e costumes de todas as esferas do tempo. Testemunha participante de uma época em acelerada transição, uma época que com entusiasmo demasiado superficial acolhia toda espécie de novidades, Frei Miguel zurziu com gosto, num tom chocarreiro muito próprio dele, todos os sestros da moda e da *gamenhice*. Repousando o seu bom senso nativo em sólida visão do mundo, que a fé em Deus, nas Letras e na Moderação lhe havia comunicado, não fazia concessões. Servido por um estilo elegante e fácil, de grande ductilidade expressiva, ocupará a posição de sardônico defensor da posição do analista sem ilusões, mas também sem intolerância, que só tem compromissos com o razoável. Enfim, uma espécie de *recteur* paternal cuja arma irresistível era a ironia.

O LUGAR DE LOPES GAMA

A fama de "O Carapuceiro" publicado no Recife, atingira em breve todo o Império. Em 1840 Lopes Gama assume uma cadeira de deputado geral, e por isso vê-se obrigado a interromper a publicação da folha, iniciada oito anos antes. Diante de insistentes pedidos, retoma-a no Rio de Janeiro: é o tempo de "O Carapuceiro na Corte", tão brilhante como o da época recifense, e alcançando um público ainda maior. Terminado o mandato, com ele volta outra vez para a província; então está no auge a sua popularidade de rabiscador público. José Feliciano de Castilho já anotara em 1845 n' "A Regeneração" de Lisboa: "Um dos escritores vivos, em língua portuguesa, mais original, mais gracioso e mais popular na terra de nossos irmãos é sem dúvida o redator do antigo jornal 'O Carapuceiro' O seu estilo fez muitas vezes lembrar o do famoso Addison, e numerosos escritos do nosso colega nada têm que invejar aos ótimos do 'Spectador'¹⁴" A referência ao "Spectador" e a Addison conscientizava um processo comum, colocando o frade na sua própria tradição, tanto mais que a gazeta de Lopes Gama podia subscrever literalmente as palavras de Steele, na edição em livro de "The Tatler": "The general purpose of this paper is to expose the false arts of life, to pull off the disguises of cunning, vanity, and affectation, and to recommend a general simplicity in our dress, our discourse, and our

14 Apud Barbosa Lima Sobrinho: Nota a *Os precursores do Conto no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1960. (Panorama do Conto Brasileiro 1) p. 222.

behaviour¹⁵ É o que diz Frei Miguel com chiste muito seu, na edição de 19 de abril de 1837: "Eis torna 'O Carapuceiro' não para bússola da senhora opinião pública, como soem apelidar-se quase todos os periódicos (...); a minha musa rasteira não é para vãos tão levantados: muito fará ela se rastejar pelos trilhados campos da moral, tomando a peito a sátira dos vícios ridículos; e se, alguma vez, tentada e avexada do espírito dominante, der alguma rajada de política, será *per accidens*, sempre a medo dos sabichões (que hoje pululam de todos os cantos, como beldroegas) e nunca será para se dar por infalível em suas opiniões" E mais adiante: " 'O Carapuceiro' continuará, finalmente, como principiou, isto é, guardando sempre a epígrafe que tomou, falando dos vícios e nunca das pessoas. Quem lhe servir a carapuça, fique-se com ela bem caladinho e corrija-se, que é o essencial"¹⁶

Nesse espaço literário que se constrói uma língua própria, flexível, transição entre o livresco e o popular, Lopes Gama tem papel ainda mais importante por ser polígrafo altamente erudito. Responsável ele também - como Frei Caneca e Sousa Caldas - por lições de Eloquência Nacional, nelas repontam os seus marcados dotes de crítico e a visão desempenada do homem culto, no alto sentido desta palavra. Transformando a paixão política em literatura de combate num plano artístico superior, desinteressado, ele realizava verdadeira obra de civilização, ainda mais quando se leva em conta o teor imediatista das letras ainda na primeira metade do Século XIX.

O APARECIMENTO DO FOLHETIM

A essa altura - a década de 30 - o ensaio, nas suas tendências extremas de quase ficção ou de quase política, começava a generalizar-se pela prática do *folhetim*. Se a nova espécie jornalística ganha tal nome somente na

15 *Apud* Jane H. Jack: "The periodical essayists" em *From Dryden to Johnson*, edited by Boris Ford. Londres, Penguin, 1960 (The Pelican Guide to English Literature 4) pp. 219-220.

16 Em *Lopes Gama, textos escolhidos por Luís Delgado*. Rio de Janeiro, Agir, 1958 (Nossos Clássicos 31), pp. 23, 24 e 28. "Nenhuma crônica dos nossos costumes - escreve Luís Delgado na apresentação da sua antologia - é mais digna de leitura, do que a coleção dessa folha de Frei Miguel. Retrata simultaneamente os nossos modos de ser cotidianos e a ironia do inteligente observador. Não era apenas a respeito de modas e de comportamentos domésticos que o jornalista escrevia: escrevia também sobre as idéias que circulavam, sobre as leis e os códigos que se decretavam. A invenção mental e a graça de expressão deixavam transparecer algo mais profundo, a intenção do moralista. Interrompido algumas vezes, publicado aqui ou ali, "O Carapuceiro" durou quatorze anos. Tudo faz crer que tenha tido um êxito raríssimo." *Lopes Gama*, p. 10.

edição de 4 de janeiro de 1839, no "Jornal do Commercio" da Corte, vinha aparecendo debaixo dos títulos de *variedade, literária, apêndice*, desde dois anos antes, e já se havia generalizado como seção fixa das folhas de primeira ordem. O desenvolvimento constante da imprensa, organizada em torno da política, não exige mais apenas que esta ocupe o noticiário. A literatura amena, conformada por ela a princípio, mas logo depois independente, terá caráter alusivo nas suas origens, disfarçando de maneira mais ou menos alegórica os acontecimentos políticos. Literatura que por isso não precisa ser *à clef*, mas não abdica dos gêneros alusivos.

"Filho mimoso e brilhante da imaginação, que trajas ricas galas que te cobres de jóias preciosas" - conforme o invocava Justiniano da Rocha¹⁷ - o folhetim, na sua qualidade de comentário sem maiores compromissos de acontecimentos e episódios, empolgaria o sentido da crônica de variedades - ora a nota de costumes e a descrição de tipos, ora a fantasia apolodal ou a polêmica moralizadora.

GRANDEZA E POBREZA

"Tratava-se, em última análise, de um noticiário submetido a um tratamento literário. O cronista percorria os assuntos, discutindo-os como homem de espírito", resume Brito Broca¹⁸ "Os moldes então adotados consistiam no encadeamento mais ou menos arbitrário de vários temas por meio de uma deixa estratégica". Os folhetinistas "entremeavam os flagrantes de costume com os comentários políticos, a crítica da última peça representada, ou as mais recentes notícias do Estrangeiro¹⁹."

O gênero é ingrato: exige muito e o resultado é pouco mais do que nada. "Benedictinos da história mínima e cavouqueiros da expressão oportuna" conforme dirá Machado de Assis, em 1878, "vivemos seis dias a espreitar os sucessos da rua, a ouvir e palpar o sentimento da cidade, para os denunciar, aplaudir e patear, conforme o nosso humor ou a nossa opinião, e quando nos sentamos a escrever estas folhas volantes, não o fazemos sem a certeza (ou a esperança!) de que há muitos olhos em cima de nós. Cumpre ter

17 *Apud* Barbosa Lima Sobrinho, ob. cit., Introdução, p. 16. O texto é de "O Chronista" (1836), periódico dirigido por Justiniano da Rocha. Seguimos aqui, em traços gerais, o referido ensaio de Barbosa Lima Sobrinho.

18 "Cronistas de Outron", recorte da "A Gazeta" de São Paulo, sem data (1947).

19 "Os marionetes de uma civilização" em *Horas de Leitura*, p. 121. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Livro, 1957. (Biblioteca de Divulgação Cultural X).

idéias, em primeiro lugar; em segundo lugar expô-las com acerto; vesti-las, ordená-las, apresentá-las à expectativa pública. A observação há de ser exata, a facécia pertinente e leve; uns tons mais carrancudos, de longe em longe; uma mistura de Geronte e Scapin, um guisado de moral doméstica e solturas da Rua do Ouvidor..."²⁰

A improvisação tem lugar importante nesses rodapés que fazem a delícia do leitor. Com a bonomia de sempre França Júnior, outro cronista impertérrito, escrevia em janeiro de 68 no "Correio Mercantil": "O folhetim é um verdadeiro salão de baile: entra-se nele sem se saber o que se vai dizer"²¹ para em outra parte caricaturar-se num tom divertido: "O escritor de rodapé é o ente mais desgraçado que pisa o solo das capitais; não lhe é dado sequer ter uma dor de cabeça: um teatro, um baile, o acontecimento mais pequeno da semana, reclamam a sua presença, e ou por *fas* ou por *nefas* tem de aparecer em seu posto de honra no dia em que lhe cabe a palavra. É um dono de casa, que anunciando aos amigos que recebe em dias certos, tem a rigorosa obrigação de apresentar-se aos *habitués* dos seus salões, sempre de ponto em branco, de distribuir cortesias à direita e à esquerda, como o nosso amigo dos colarinhos, e mais que tudo isso, de pôr um riso efetivo de amabilidade nos lábios, até que saia o último convidado"²²

PRIMEIROS CULTORES

Coincide assim com o encerrar-se do Primeiro Reinado e princípio do período regencial o aparecimento dos primeiros grandes folhetinistas. O amadurecimento da imprensa, com a progressiva divisão das tarefas e seções do jornal moderno (das quais a menor inovação não terá sido a notícia, elemento quase inexistente na gazeta primitiva) cria a necessidade desse ensaísmo ligeiro e bem humorado, no qual vão adestrar-se, por premência ou desfastio, alguns dos primeiros nomes do período. Justiniano José da Rocha, Firmino Rodrigues Silva, o espirituoso Josino do Nascimento Silva, Francisco de Paula Brito, Sales Torres Homem - viriam a ser as maiores e mais representativas figuras do periodismo do tempo, todos eles tendo incursionado pela política, através do jornalismo partidário e da administração pública.

20 *Notas Semanais*, 4 de agosto de 1878. *Obra Completa*, Vol. III, p. 428. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959.

21 *Política e Costumes*, p. 154. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1958.

22 *Idem*, p. 135. O texto é de 24 de novembro de 1867.

Irresistível pela fascinação que exerce sobre a fantasia dos leitores, o folhetim havia-se constituído numa prática agradável a que de modo algum se furtam os intelectuais de então. Anônima ou assinada apenas pelas iniciais, essa literatura leviana, de autoria facilmente atribuível na grande aldeia que é a Corte, é a prova que todos os "belos talentos" têm de passar, antes de receberem de vez seus preciosos diplomas de almas sensíveis e espirituosas.

A CORTE CIVILIZA-SE

Esse evoluir da correspondência de teor erudito para o cartear íntimo, em tom facetado e desenfadado, próprio do folhetim romântico, assinala decisiva estratificação de interesses no interior do jornal novecentista. Denunciando relações e necessidades diferentes, dentro de um todo social até então indiferenciado, a folha abre espaço para certo público que até então não contara de modo nenhum para os seus organizadores. Trata-se da "gentil leitora", silhueta amável cuja presença só fora notada em algum raríssimo periódico ameno, mas agora exige redator especializado e rodapé apenas seu, até mesmo nos grandes diários. "... e porque o folhetim requer um ar brincão e galhofeiro, ainda tratando de coisas sérias..."²³, os dengosos bilhetes aos *amáveis olhos que nos lêem* tornam-se característicos da onda de mundanismo que invade o Rio de Janeiro neste primeiro seu civilizar-se.

A inseparável repercussão estilística desse fenômeno evidencia-se imediatamente nos maneirismos mais ou menos comuns a esses escrevinhadores de letras caprichosas. Francês a tiracolo e inglês na algibeira, os cronistas *fashionable* da boa sociedade fluminense registram e comentam todos os acontecimentos da atualidade mundana, numa prosa que procura abrir o seu caminho dentro dos meandros fantasistas daqueles que a escrevem. Se o estilo deve ser correntio e sem maiores arrevesamentos, que acolha também as inovações do momento em favor nas rodas mais categorizadas.

CONQUISTAS

É inegável o serviço de desbravamento e de construção realizado por esses pioneiros, que abordam, pela primeira vez, o coloquial. Através de contacto direto e constante com o público letrado, do qual ao mesmo

23 *Notas semanais*, 7 de julho de 1878. *Obra Completa* cit.

tempo acompanham e dirigem o gosto, essa prosa será o veículo mais direto para decisiva oralização da língua literária, que se realiza através do imediato aproveitamento culto do bem-falar das sucessivas épocas com que os "cronistas" dialogam. Tratamento aliás bastante livre do coloquial erudito do dia, aberto como sempre o foi, em especial na área fluminense (carioca), às invenções da gíria e do jargão do momento, aí sempre tão espirituosos. Assim o *familiaressay* brasileiro contará com diversas oportunidades plásticas para enriquecer a sua prosa, num intercâmbio dos mais sugestivos com a língua falada. Por este caminho variados elementos renovadores - léxicos, sintáticos - alcançaram ainda muito cedo até a prosa de ficção, que com eles se enriqueceu notadamente no campo da afetividade²⁴

LEVANTAMENTO DE TIPOS E SITUAÇÕES

Termômetro dos interesses do meio, ao mesmo tempo que esboço da comédia dos costumes representada na Corte e na Província, o folhetim de variedades realizará uma autêntica catalogação de tipos e situações da vida cotidiana. Panorama limitado pela autocomiseração irônica, é bem verdade, mas alguma vez caminhando para uma análise severa da sociedade circunstante, - como é aquela que pratica, com critério evolucionista de egresso da Escola do Recife, um Celso de Magalhães no rodapé de "O País", do Maranhão, em idos de 1870. Dessa forma o levantamento crítico das ocorrências costumeiras e dos espécimes característicos das áreas e sub-áreas burguesas reveza-se com o registro copioso dos ecos teatrais, na forma seja de crônica seja de crítica dos espetáculos: óperas, concertos, dramas, comédias. É bem conforme com o espírito do tempo que o teatro suceda à igreja como o centro da vida social da comunidade; os folhetinistas não podem deixar de acompanhar a tradição. Dividem com o público o apaixonado partidarismo favorável ou contrário não mais a este ou aquele pregador, mas a uma ou outra atriz.

Na Corte, nas capitais das províncias, em especial naquelas de importante vida acadêmica ou cultural (Recife, Salvador, São Luís, São Paulo) um teofrastismo diluído levantamento da galeria de exemplares do círculo social - acaba por procurar menos *caracteres* do que *chaves*, quase sempre tomando coloração demasiado pessoal e degenerando para a polêmica. Consegue

24 Alencar, folhetinista que publicou os seus romances em rodapés fez uso nas novelas urbanas de alguns plebeísmos em voga, abonando-se do uso corrente deles pela melhor gente da Corte. Talvez por isso lhe parecessem definitivamente cunhados, com livre trânsito na língua literária.

deste último modo agitar o meio, posto em xeque pela exibição dos seus tiques e cacoetes, ainda que tal agitação nem por isso perca a própria insignificância provinciana. Meramente satírica, a crítica que exercem é contudo uma cunha do espírito revisionista, que agirá no sentido de alimentar o inconformismo das novas gerações.

FOTOGRAFIA E MEIO

Exigindo vivacidade e graça, precisão e fantasia, o folhetim é criação do Romantismo que o Realismo-romântico e Realismo-naturalista não de desenvolver em todas as suas possibilidades até como que as dissolve no pontilhismo de sensações vagas e experimentação expressiva fronteira ou anexa à prosa poética simbolista.

Dentro de uma tal linguagem, que depois continuará o seu evoluir costumista até aos nossos dias, Machado de Assis levará ao mais alto rendimento artístico o esforço coordenado por três e quatro gerações, a partir de Lopes Gama e do grupo de Justiniano da Rocha, que são contemporâneos. Sem cronologia rigorosa, até o fim do século e princípios do seguinte a eles se reúnem: Martins Pena, Henrique César Muzzio, Joaquim Manoel de Macedo, Augusto Emílio Zaluar, Ferreira de Meneses, Francisco Otaviano, José de Alencar, Quintino Bocaiúva, Manuel Antonio de Almeida, Ferreira de Araújo, França Júnior, Urbano Duarte, Machado de Assis, Joaquim Serra, José do Patrocínio, Artur Azevedo, Lúcio de Mendonça, Paula Ney, Raul Pompéia, Pardal Mallet..., para citar apenas os mais conhecidos ou notados.

PAISAGENS E INTERIORES

Não é necessário encarecermos essa borboleteante representação exterior de um meio em mudança. Retratava objetivamente uma realidade cujo sistema de aparências, aceito sem maiores problemas, era agora posto em discussão. Tanto assim que a mais importante obra de sondagem social e psicológica da nossa literatura - decisiva pela precisão analítica, pela finura sem concessões, autêntico corte na máquina do pequeno mundo brasileiro - foi realizada exatamente pelo mais bem dotado dos folhetinistas "amenos", Machado de Assis. A obra de ficção dele é o meticuloso mapa sísmico daquela mesma sociedade que, como cronista, fixara nos seus estremecimentos mais ligeiros e mais aparentes ao mesmo tempo.

A BASE

Bem conforme o espírito contraditório da incipiente "civilização brasileira", o ideário dessa atualização de valores (porque quase disso se enfeita a crônica de costumes de então) no fundo é ainda joanino, codificado pelas modestas máximas de Maricá, divulgadas em primeira mão no distante "Patriota". Caracterizava-se esse ideário - segundo a observação ácida de Mota e Silva - por um bom-mocismo de senso comum, estoicidade distraída ao sabor dos costumes, muito mais entranhada na mentalidade geral do que poderia parecer a um primeiro exame, porque acessível a todos e até aberto a um moderado humanitarismo iluminista⁽¹⁾. A um tal estado de ânimo, ausente de qualquer possibilidade mais densa de conflito, sucederá em determinados grupos seja a ética positivista, seja o ardor filosófico pelos novos credos spencerianos, seja a recolocação da fé católica em bases de combate vivo, depois da dura prova que foi a "Questão dos Bispos"

Era inevitável o choque entre a mentalidade tradicional e o posterior empenhar-se em atitudes coerentemente doutrinárias, como as indicadas. Ainda que elas implicassem num revisionismo decerto superficial, aceito de forma global⁽¹⁾ e sem possibilidades de análise crítica pelos catecúmenos, revelam característica mudança do meio brasileiro cultivado, datando com um *antes* e um *depois* a "inquietação moderna". Essa variação de diretiva doutrinária no interior de espíritos da mesma forma românticos, como que vai separar o país em duas épocas de distinta mentalidade.

A EXPRESSÃO LITERÁRIA E OUTRAS PESQUISAS ENSAÍSTICAS

Então o fato social concreto, encravado na realidade do país, também encontra os seus críticos independentes. À margem da agitação partidária, que se reveza no Poder, exercendo-o com os mesmos expedientes que verberam quando na Oposição, existem alguns estudiosos que investem contra esses moínhos monstruosos se não com imaginação pelo menos com ímpeto romântico. É o caso do moralismo verdadeiramente ético de João Francisco Lisboa, revoltado com o formalismo de fachada, que escamoteia a realidade dos fatos políticos e sociais, em benefício de mandões sem sombra de espírito público. Do modo mais cru realiza ele no *Jornal de Timon* a radiografia do coronelismo paternalista; o seu protesto é o mais veemente e o mais irresponsável dos que se tem notícia nesse período, escrito numa língua tersa e direta, de excelente corte vernáculo, qualidade que se afirma nos demais escritos históricos do autor. Obra que transcende a Literatura pelas suas intenções, pode ser

colocada dentro do ensaísmo não-literário brasileiro ao lado das de Tavares Bastos (*A Província; Cartas do Solitário*), do Visconde de Uruguai (o *Direito Administrativo*), de Couto de Magalhães (*O Selvagem*), como algumas das melhores e mais percucientes aproximações da nossa realidade no Século XIX. Nesta tradição de estudos políticos concebidos numa linguagem incitante, encantar-se-ão mais tarde os trabalhos de um Assis Brasil (*Democracia Representativa*), um Alberto Torres (*O Problema Nacional do Brasil*), de um Oliveira Viana (*O idealismo da Constituição*), autores em que o tema encontra um estilo para se exprimir.

Dentro da ética também ela romântica, tentava-se então, do mesmo modo, nesse período de individualismo mais ou menos absoluto, o mergulho no interior do *eu* debaixo de forma que se pretendia filosófica, e é natural encontrasse no ensaio um dos mais apropriados derivativos de expansão. Sofrendo no seu primeiro período o influxo de diversos elementos, e não dos menores por parte do púlpito romântico, esse tipo de prosa expositiva dará acolhida a diferentes espécies de divagações, meditações, evocações, numa constante que não se esgotará de Gonçalves de Magalhães a Graça Aranha. Ensaístas que perseguem a realidade última, numa prosa que por se pretender sistemática não dispensará as galas de estilo, Magalhães, Pedro Américo (filosofante além de pintor), Tobias Barreto, Farias Brito, Graça Aranha²⁵ tentarão posições conciliatórias dos diversos estágios do pensamento novecentista, a partir do ecletismo mais ou menos cousiniano, que influiu Montalverne e marcou os epígonos, até o neo-panteísmo evolucionista de Aranha, *ersatz* tardio e eloquente do spenceriano tobiático.

SÁTIRAS

A Meditação, de Gonçalves Dias, fragmentos de Romantismo messiânico, com seu tom de apocalipse menor²⁶, se à primeira vista parece

25 "De comum com Tobias, tem Farias Brito a desigualdade na forma de expressar seu pensamento. Em Tobias, a seriedade intelectual não lhe impedia de ceder à tentação de expressões chulas ou de invectivas passionais. Em Farias, homem mais grave e bem composto, não surgem tais liberdades no trato de pessoas ou de idéias, mas aparecem, com alguma freqüência, as tiradas retóricas e os arremedos líricos que desqualificam muitas de suas páginas, sem lhes acrescentar valor estético. Num, a pilhéria de sabor provinciano e popular, ou a invectiva passional e injusta (...) além do mau gosto retórico (...); no outro, a literatice piegas ou a retórica inflada. Em ambos, no entanto, uma grande paixão intelectual" Hélio Jaguaribe: *A Filosofia no Brasil*, pp. 37, 39 - 40. Rio de Janeiro, ISEB, 1957. (Textos Brasileiros de Filosofia 2).

26 Cf. Antonio Candido, ob. cit., vol. II p. 52-53.

aproximar-se do grupo acima, aparenta-se ao contrário através de Alexandre Herculano com a literatura de reivindicação, paralela, afinal, ao nada alegórico *Jornal de Timon* e às sátiras políticas de implícito ou explícito caráter utópico. Destas são exemplo, tanto pela ironia e pela violenta repulsa que retratam, como pelo transparente disfarce de ficção com que se revestem, o *Código Criminal da Semi-República de Passamão na Oceania* (1841), de Lopes Gama; as *Páginas da História do Brasil escrita no ano de 2000* (1868-72), de Joaquim Felício dos Santos; ou as *Notas sobre a República das Bruzundangas* (1917), de Lima Barreto. A agressão contundente aparenta esse gênero híbrido por um lado com a literatura panfletária, por outro com a crônica fantasista e o apólogo moralizante. A intenção ensaística continua presente na sátira através do espírito de análise e comentário, próprio a ela. Arremedo grotesco de uma situação real, transposta para termos caricaturais, constitui evidente reflexão alegórica sobre determinada circunstância.

Mais próximo do tom carapuceiro estão as caricaturas literárias da vida do país gizadas por Macedo em *A Carteira do meu Tio*, e, continuação desta, nas *Memórias do Sobrinho do meu Tio*, livros que de modo mais brando exploram a mesma vertente tipicamente intelectual do ensaio: a paródia literária e a literatura *de chave*. Alencar também deixou no gênero um fragmento: *A Corte do Leão, obra escrita por um Asno*, talvez o seu melhor escrito satírico; uma página rara, que tendo perdido a significação propriamente alusiva, continua a valer no campo muito mais vasto da fabulação de exemplo.

PANFLETOS

À sátira mais propriamente política liga-se a literatura de panfleto, a polémica, e a sua versão torpe, o pasquim, variantes quase sempre corrompidas do ensaio. Variante que aproveita, numa escala amplificada, da deformação de elementos caricatos e burlescos, servidos de modo especial, na esfera ibero-americana que é a nossa, pela ênfase, essa primeira transformadora da realidade. A maioria dos nossos panfletos políticos, do Romantismo ao Realismo naturalista *Libelo do Povo, Conferência dos Divinos* é servida de eficaz expressão literária, muito realizada no sentido dinâmico de levantar indignação. Seguiam elas também o esquema retórico do *deleitar, convencer e persuadir* dos manuais de Eloquência, a fim de "influir sobre o regime dos negócios"²⁷ Cabe à análise estilística dizer a última palavra a respeito do seu

27 CARVALHO, Francisco Freire de. *Lições Elementares de Eloquência Nacional*, 6ª edição, p. 18. Lisboa, Typographia Rollandiana, 1861

débil conteúdo não-impreatório, e à Sociologia da História a sua adequação crítica à realidade brasileira do momento.

A CRÍTICA

Já então a espinha dorsal de toda essa literatura, que conquista sempre maior consciência de missão, é sem dúvida a Crítica. Musa retardatória, matriculada por último num jardim do Parnaso cheio de mato, já então estávamos longe da sua concepção como aquele conhecido processo de sanções e louvores proferidos debaixo de qualquer zimbório acadêmico as mais das vezes apenas imaginário.

A experiência do Romantismo fora fecunda. A própria fundação do movimento havia-se apresentado antes de tudo porque decisão consciente e raciocinada de caráter ensaístico. O sentido cosmopolitizante que ele tomara, espécie de acertar os ponteiros culturais com o mundo pensante, segundo determinado plano de reformar o país conforme o ponto de vista das letras, passou-se antes no campo da exposição e da divulgação das idéias, do que no campo criativo. Segundo sempre acontece, a exemplificação prática, sua coetânea, é transparentemente inferior à teoria, e quando muito ilustra de modo passável as teses defendidas. É que se o esforço vigilante de *cumprir um programa* se ajustava ao que necessitávamos, coibia também a criação mais livre, como que propondo certa fórmula de execução demasiado penosa.

IMPrensa, ENSAIO, CRÍTICA

Conforme já vimos, o desenvolvimento da imprensa toma a partir da década de 1830 marcado sabor literário. As belas-letras haviam passado a integrar definitivamente o periodismo. Anteriormente afagadas por um ou outro amador, como Evaristo da Veiga, que não deixava de animar talentos nascentes através de elogiosos editoriais, agora são parte inseparável dos periódicos, ocupando talvez a melhor parte deles. Conforme o acaso de ser a administração mais ou menos interessada pelas artes, ou a coincidência de maior ou menor grupo de plumitivos na redação, o ensaio tem, ao lado dos outros gêneros, as mais diferentes oportunidades de se experimentar: crônica das novidades do dia, crítica de livros, de idéias, política, música, artes plásticas, teatro - tudo encontra lugar na folha. Mais do que simples diários, o "Jornal do Commercio", a

"Marmota Fluminense", "Actualidades", "Correio Mercantil", "Diário do Rio de Janeiro", "Gazeta de Notícias", "Cidade do Rio". - para ficarmos na Corte e no Oitocentos são verdadeiras coletâneas da atividade cultural do tempo, que não se podia espriar em mais nenhuma parte.

NOS ARRAIAIS DA IMPRENSA

Os tentames dos propagandistas teóricos da nova escola romântica, fortemente coadjuvados pelo espírito da imprensa européia, como que modelam a nossa. Folhetinistas e editores das escassas revistas populares da época - *Monitores, Minervas, Panoramas, Curiosidades, Universais* -, ou pertencem ao grupo renovador, ou lhe seguem as pegadas. O caminho foi aberto pelos artigos e prefácios expositivos do grupo da "Nyteroy", e a primeira geração de discípulos mais ou menos ortodoxos acompanha a obra dos mestres no campo novo do ensaio crítico. Abreu e Lima, Emílio Adet, Santiago Nunes Ribeiro, Joaquim Norberto, Paula Meneses, Dutra e Melo, tanto esboçam a teoria da crítica romântica aplicada ao caso brasileiro, como ajustam-na à produção, que começa a tomar existência nas próprias revistas e jornais em que eles colaboram.

PRIMEIROS TEMPOS

Sílvio Romero limitou esse período decisivo entre os vinte anos que vão de 1831 a 1851²⁸ mas podemos estendê-lo por mais dez anos, até 61^(m). Mais importante ainda que o esforço compendiador de um Fernandes Pinheiro e um Sotero dos Reis (que vêem a literatura como ciência específica, mas do ponto de vista da Retórica e da Eloquência), mais importante que o esforço desses professores é aquilo que Antonio Candido chama de "crítica viva" isto é, a participação no debate estético dos criadores, que discutem idéias e prática da composição. Neste sentido é altamente expressiva a atitude de análise de Junqueira Freire, Álvares de Azevedo, Francisco Otaviano, José de Alencar, Gonçalves Dias, Machado de Assis, Bernardo Guimarães. Trabalham a prosa de ensaio como até então ela não o havia sido, propondo-lhe maior rendimento plástico e expressivo.

28 Datas respectivamente do *Parnaso Brasileiro*, de Januário Barbosa, e do *Florilégio*, de Varnhagen, Cf. com *Quadro sintético de evolução dos gêneros*. Rio de Janeiro, Garnier, 1909.

POLÊMICAS

Outro modo pelo qual a crítica vai se manifestar e com a maior vivacidade, será através de polêmicas literárias. Verdadeiras batalhas campais, dão inusitada vivacidade a um ambiente sempre tão insensível à coisa literária propriamente dita. Seja em torno de um poema como *A Confederação dos Tamoios* ou uma antologia crítica como o *Cancioneiro Alegre*, de personalidades culturais como Tobias Barreto ou Machado de Assis, obras como *O Primo Basílio* ou *A Carne*, a polêmica empolga o meio cultural provinciano. Nos mais diversos grupos acompanham-se com atenção as lutas de Alencar contra Nabuco, José de Castilho e Franklin Távora, como as arremetidas sempre contundentes de Laet, ou a "batalha" que, como a de Itararé, não houve do Realismo e do Parnaso. Elegância do estilo, correção da frase, propriedade dos termos; psicologia e erudição; estudos de patologia ou de belas-artes, pontos de vista opostos em filosofia ou culinária, dão margem a esses encontros sempre violentos de personalidades opostas.

O sensacionalismo que envolve o gênero, o interesse de escândalo que despertam no geral do público, tem a vantagem de colocar os assuntos artísticos na ordem do dia, dando-lhes um interesse que de outra maneira jamais conseguiriam. Espécie dialética do ensaio crítico, diálogo veemente que se encaminha para a sátira, a polêmica colabora de modo tortuoso para a explicitação dos problemas estéticos.

DAS REVISTAS

Até o aparecimento de Sílvio Romero, na esteira evolucionista desse desbravador de caminhos que é Tobias Barreto - renovador da linguagem do gênero pela introdução de tecnicismos até então como que ignorados no ensaio literário brasileiro -, é preciso encarecer também a atividade das revistas literárias especializadas.

Todo o nosso ensaísmo teria ficado totalmente dependente do jornalismo, e limitado de modo decisivo pelas contingências da imprensa diária, não fosse o papel que elas exerceriam. Aí o ensaio de idéias crítico, interpretativo, histórico - consegue espaço e clima propícios para se expandir conforme as suas próprias necessidades.

De publicação dispendiosa, lutando com as maiores dificuldades para sobreviver, raramente alcançam o quarto ou quinto número se não dispõem de subvenção oficial. Acompanhando ainda o modelo enciclopédico

de um "Patriota", esses jornais *de ciências, letras e artes* acolhem até o fim do século XIX tanto a monografia especializada como a notícia sobre os últimos acontecimentos²⁹, ao lado de versos elegíacos certa memória sobre o algodão maranhense; da descrição do curso do Rio Araçuaí, a resenha sobre o último romance de Macedo.

Não poderia ser diferente, naquele meio onde todas as dificuldades cerceavam o trabalho intelectual. País de senhores e escravos, sem tradição de cultura, contando com público dos mais diminutos, dentro da escassíssima minoria alfabetizada, os periódicos que não tenham espírito compilador de almanaques ou jornais do lar, sucedem-se uns aos outros, e só não desaparecem de todo devido ao entusiasmo quase adolescente dos colaboradores. Se excetuarmos a "Revista Trimensal" do Instituto Histórico e Geográfico, diretamente bafejada pelo monarca, que é dado às letras - o *Auspice Petro Secundo* está bem nítido na capa -, as demais são de regular efemeridade. "Minerva Braziliense", "Iris", "O Beija-Flor", "Guanabara", "Revista Popular", "Bibliotheca Brasileira", "Novo Mundo", "A Semana", "Revista Brasileira" (nos três períodos) - representam incalculável esforço tanto intelectual quanto físico. Em compensação, sem elas não é possível, literalmente, escrever de modo satisfatório a história breve da cultura brasileira.

NAS FACULDADES

Depuração e concentração do esforço intelectual em sua área própria, independente da imprensa diária, os grêmios literários terão o seu esforço naturalmente prolongado pelas revistas das sociedades acadêmicas. Pertencentes à esfera de extensão cultural do que era então ensino superior, divulgando trabalhos literários ou jurídicos, esses grêmios incrementam a sequência ininterrupta da prosa ensaística. Espécie sempre incipiente de tradição universitária, ela parece contudo ter influído de modo quase decisivo para a formação da "Escola do Recife" e a sua tralha cientificizante. Tanto mais que nestes estudos alguns elementos já se destacavam que, nos meados da década de

29 Na apresentação da terceira época da "Revista Brasileira" (1895-1899) escrevia José Veríssimo: "A nova revista tratará todos os assuntos e questões que possam interessar à maioria do público (...) As questões constitucionais, jurídicas, econômicas, políticas e sociais em suma, que nos ocupam e preocupam a todos, terão um lugar nas suas páginas (...) Pretende (a "Revista Brasileira") simplesmente ser uma tribuna onde todos os que tenham alguma coisa que dizer, e saibam dizê-lo, possam livremente manifestar-se". "Revista Brasileira", vol. 1, pp. 2-3.

40 começam a se firmar definitivamente "no sentido de mais adiantadas doutrinas", conforme anotou Sílvio³⁰ Nomeia ele nesse "começo de reação" contra o *subjetivismo* reinante, a Antônio Joaquim de Macedo Soares e Eunápio Deiró, alunos respectivamente de São Paulo e Recife.

OS TOBIANOS"

O espírito englobante do culturalismo de Tobias Barreto, que estende a todos os domínios do espírito a perquirição erudita, "não em tratados longos e massudos, sim em rápidos e decisivos ensaios" (seguimos sempre Romero)³¹ marcaria de modo definitivo aquele que foi o seu grande devoto. Nesta linha totalizante há de segui-lo os demais discípulos: Rocha Lima, Celso de Magalhães, Artur Orlando, Clóvis Beviláqua (que enveredaria pelo Direito), Martins Júnior, Graça Aranha, Adolfo Caminha, Tito Lívio de Castro, Augusto Franco.

O primeiro deles, isto é, Sílvio, há de ser o grande coordenador da nossa cultura. Sem medo da tarefa tremenda, tenta o ambicioso levantamento e a organização sistemática de todas as manifestações do espírito nacional. A *Introdução à História da Literatura Brasileira*, de 1882, e a própria *História*, concluída seis anos mais tarde - compostos ao mesmo tempo em que publicava inúmeros outros trabalhos de fôlego, literários ou não -, reservar-lhe-iam desde logo um lugar central em nosso ensaísmo, que ele se apressou a ocupar com todo o gosto.

INDEPENDENTES

Não quer isto dizer contudo fosse ele o único ou o mais representativo crítico da geração. As décadas de 70 e 80 assistiram também à estréia de figuras do porte de Joaquim Nabuco, Rui Barbosa, Capistrano de Abreu, Araripe Júnior, Carlos de Laet, José Veríssimo, Eduardo Prado, João Ribeiro, sem esquecer figuras secundárias no gênero de Valentim de Magalhães ou Melo Moraes Filho, e vocações precocemente desaparecidas, como Rocha Lima, José Antônio de Freitas ou Celso de Magalhães. Autores de diferentes linhagens críticas - para louvar-nos da frase de Wilson Martins,³² -, ensaístas de

30 *Quadro sintético*, cit.

31 *Idem*, *idem*.

32 *A Crítica Literária no Brasil*, p. 22. São Paulo, Departamento de Cultura, 1952.

expressão e qualidade muito diversas, estreando na Corte ou na Província, sofrem todos eles o influxo das idéias que estão no ar.

NACIONALISMO: REVISIONISMO

O Romantismo, que para a vanguarda agora já contava como peça do passado, tivera a prerrogativa de colocar em primeira plana, e de diferentes modos, o problema do nacionalismo literário. A dicotomia nacionalismo-cosmopolitismo, que tomara certa primeira configuração ao tempo do Realismo-romântico, com algumas doutrinas vagamente revisionistas dos costumes e da sociedade, faz com que o pensamento crítico volte-se a pouco e pouco para a realidade nacional, mas de modo radicalmente diferente do que o faziam Norberto e os companheiros de geração³³

Esse interesse pela realidade brasileira apura-se com os ideais de precisão "científica" do Realismo-naturalista, contemporânea à renovação de ideais proposta por Tobias no Recife. Pelas suas possibilidades de um sadio universalismo, que decerto conseguirá despertar a mentalidade embotada do País, explica-se ao mesmo tempo o espírito revisionista de uma publicação como a "Revista Brasileira" (da segunda e terceira épocas), nosso primeiro mensário de sentido moderno. Tentativa de uma análise outra da cultura nacional, objetiva, direta, onde vão se ensaiar, com critério científico (o adjetivo é indispensável então) distintas pesquisas sobre as nossas coisas, ela pretende ser e será - o órgão deste espírito renovador.

VERÍSSIMO E SEUS AMIGOS

Ensaísmo que se quer sem ingenuidade, explica, por exemplo, a evolução de um José Veríssimo a partir de estudos culturais *lato sensu*, para a pesquisa literária específica da madurez, em seus últimos anos. Crítico irreduzível nos seus pontos de vista, equilibrado e preciso, embora marcado pelo vinco sentencioso de juiz, Veríssimo é uma das figuras mais autenticamente representativas dessa prosa ensaística. Isso apesar da elegância equívoca do seu estilo, das limitações que sofria a sensibilidade dele, fechada a tudo aquilo não se aparentasse diretamente com o espírito do crítico. Problemas amazônicos,

33 No entanto haviam eles de influir de modo profundo, por exemplo, o primeiro Araripe Júnior, que mais tarde desenvolveria em sentido seu, as idéias de intransigente brasilidade bebidas nos colaboradores da "Minerva Brasiliense" e da "Revista Popular" E que ele difundirá dando-lhe o necessário vezo psicológico e estético moderno em diferentes graus desde a primitiva posição dele, tomada com a "Carta sobre a Literatura Brasileira", de 1869.

literatura brasileira e estrangeira, educação nacional, divulgação de idéias, expansão da cultura tudo isso estuda e versa com rara honestidade, com certa, profunda intuição crítica.

O itinerário das ciências para a arte, contudo, não será seguido sempre. Definidas vocações ensaísticas, tais como Capistrano de Abreu, Lafayette Rodrigues Pereira, Joaquim Nabuco, Clóvis Beviláqua, Rui Barbosa, embora sempre atentas à forma e à atividade literárias, tomam em compensação, outros rumos: a História, a Política, o Direito, a Sociologia. Nesta linhagem de ensaístas especializados nos seus campos próprios, mas servidos de notável expressão literária, encartar-se-ão ainda um Oliveira Lima, um Euclides da Cunha, mais tarde um Oliveira Viana, um Gilberto Freyre, um Otávio Tarquínio de Sousa: antes de tudo homens de letras, escritores; depois especialistas das suas matérias.

PROBLEMAS DA "ARTE DE ESCREVER"

No sentido de estabelecer um apuro idiomático, fruto de ideais parnasianos que agora reagem contra o desalinho romântico, o ensaio no Brasil tenta reformular a sua expressão. Coincide isso na prática com as atitudes agressivas de um magistério lusitanizante cheio de impertinência, em que Camilo é a figura mais considerável e José de Castilho a mais mesquinha. Certo sentimento de inferioridade brasileiro em relação às críticas de desconhecimento e emprego incorreto da língua pátria, de deturpação deformante da linguagem a língua mestiça de atenienses - encontra apoio no geral preconceito cientificista do tempo, todo voltado para regras e contrarregas. Mas se por um lado provoca reações violentas contra este ponto de vista, estimula também o estudo e a prática erudita do idioma que éramos acusados de deformar e mutilar. Fazendo que então nos extrememos em exageros puristas, prova incontestemente da nossa injustificada superioridade vernácula, essa atitude favoreceria em breve a dilatada ditadura dos gramáticos. Em momento de comum acatamento pela Norma, o ideal da correção pregado pelos codificadores parnasianos iria curiosamente completar-se com o espírito ornamental implícito ao "escrever artístico". A procura do vocábulo raro funde-se então com a preocupação gramatical e a pesquisa do dicionário (onde aliás se encontram providenciais corroborações dos autores de monta) com o cultivo dos clássicos nos próprios textos⁽ⁿ⁾.

PURISMO, TRADIÇÃO E TRANSIÇÃO

Cumprido lembrar ao lado disso que as grandes presenças portuguesas na nossa imprensa Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, João Chagas,

Fialho de Almeida - confirmavam um ideal estilístico se não ortodoxamente lusitanizante (e tanto assim Rui vai reprochar na *Réplica* a francesia de Eça), conservando sempre a marca incontestada da prosa de além-mar. As virtudes da língua antiga coincidem com o favor literário neo-romântico da arqueologia, com a ressurreição estetizante do passado, indispensável aos *raros*.

Desta forma a revalorização, na *belle époque* brasileira, dos escritores "clássicos", Vieira à frente, que aqui se procurava ostensivamente cultivar ainda melhor que o berço nativo, coincide com o sentido cinzelador da literatura *decadente*, invejada vanguarda artística européia, e que provoca curiosas repercussões no ensaio da época. Algumas dessas preocupações estilísticas extremar-se-ão em excessos ornamentais, desaguando no rebuscado amaneiramento de muitas estéticas pessoais do tempo. Estão nesse caso o incessante cromatismo de Raul Pompéia, afiliado às *raretés* goncourtianas, a riqueza vocabular ofuscadora de Coelho Neto, a precisão e o rigor arcaizantes de Rui e de Laet, o texto técnico e singular na frase larga, compósita, já de si ondulante, de Euclides. Soluções diversas, mas aparentadas às suas, vamos encontrar em autores tais como Alcides Maia, Alberto Rangel, Monteiro Lobato, Graça Aranha. Furungadores de dicionários, esses "estilistas" (quase todos eles assinando suculentas páginas de ficção) já foram apontados como aquela "família dos farfalhantes"³⁴ que identifica a realização literária ao luxo do estilo.

GREGOS E TROIANOS

Mas é preciso não esquecer ao lado desses "asiáticos", perfilhados a uma Ásia tantas vezes menor, que o ideal de aticidade não desaparece da prosa de ensaio; muito pelo contrário. Avessos à rapina de vocabulário e construções imponentes, para esses cultores da medida e da contenção urbana o manuseio dos escritores antigos consistirá mais na coleta impregnada de ironia desta locução ou daquela regência, de um ou de outro modo de dizer sugestivo que renovem com sutileza a língua contemporânea, comunicando-lhe discreto sabor acre. Mestre insuperável no gênero, Machado de Assis contará com seguidores dessa vertente num Constâncio Alves ou num Domício da Gama, e, de modo mais limitado, nos humoristas no gênero de Martim Francisco e Mario Brant, de Leo Vaz e Godofredo Rangel. Outros que refogem seja o torneamento generoso dos farfalhantes, seja a discreção excessiva dos áticos, preferem a fluência romântica, eloqüente, grandiosa, de um Renan,

34 MEYER, Augusto. "A família dos farfalhantes", em *Preto & Branco*, p. 197. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1956.

nesse tempo em que o ritmo da língua francesa flui sugestivo para todas as sensibilidades letradas.

Ao seu lado ainda, a experiência simbolista experimenta a prosa poética, da crônica evocativa ao poema em prosa. A revolução branca do "nefelibatismo" não se resumiu apenas ao alargamento (com a correspondente retração) de um vocabulário escolástico específico. Tanto o ritmo como a estrutura da frase foram experimentados nas suas possibilidades virtuais, e tempos depois retomadas com êxito. E no campo da crítica contou com Nestor Vítor, divulgador do jornalismo de ensaio com larga experiência de autores pouco ou nada freqüentados pelos grupos dominantes.

ENSAÍSMO, ARTICULISMO

Existindo de modo fundamental nas folhas, e só em segunda instância nas revistas, conforme já se viu, o ensaísmo tem de tomar a forma obrigatória de colaboração para a imprensa. Sinônimos imperfeitos, articulismo e ensaísmo são obrigados a coincidir de todo nas condições culturais do Brasil; as exceções pertencerão sempre a um campo definido História das Idéias, Sociologia da Cultura, Filosofia do Direito. Daí a importância das seções fixas ou da colaboração constante em jornais e revistas, coletadas mais tarde em volume. Casos como o de Carlos de Laet e Constâncio Alves que com cinquenta anos de ininterrupta colaboração de grande qualidade literária na imprensa, são ainda assim praticamente ensaístas sem livros -, falam por si sós bastante alto para configurar essa peculiar situação. Muito mais corrente em nossa literatura pode parecer ao primeiro momento, e por isso aceita como irremediável, o universal da prática fez com que o articulismo de ensaio fosse com o tempo considerado a forma mesma da expressão do gênero, votando a uma irrecorrível efemeridade mesmo aquilo que de mais importante pudesse aparecer debaixo dessa forma. Sem ter sido o único, Sílvio Romero foi o ensaísta que de maneira mais veemente se recusou a esse fragmentarismo consagrado, preferindo seccionar, revistas e folhas afora, seus estudos quase todos eles de dimensões ponderáveis.

O caminho natural dessa produção, mesmo quando as dimensões do escrito pediam edição em volume, era a imprensa periódica. Mas como "neste nosso Brasil é infinitamente mais considerável a quantidade de pessoas que lêem jornais do que a das que abrem livros"³⁵, seriam exatamente estes papéis volantes os impressos que atingiam um público mais amplo. Bem verdade é que depois de lidos e comentados tomavam rumo do fogueteiro;

35 COARACI, Vivaldo. *91 crônicas escolhidas*, p. XVI. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1961.

contudo, muitas vezes eram colecionados também nas amplas casas de antigamente, e serviam de leitura a duas e três gerações.

ÚLTIMOS ORADORES

Parece datar deste período o declínio da oratória parlamentar e política de significação literária, até então exercendo imensa influência em toda a sociedade. "Mas - escreve Fernando de Azevedo - toda essa eloqüência a que o Romantismo emprestara proporções grandiosas, quase espetaculares, e com a qual o Parlamento se tornou no Império "a forja de nossas letras", já vinha sendo ameaçada, pelo fim do século, no seu antigo prestígio, pela corrente das idéias filosóficas e científicas com que se encerrava o ciclo romântico e se abriam perspectivas para uma nova percepção, realista, da vida e do mundo"³⁶ O sermão, como forma oral do ensaio, muito valorizado no seu aspecto cívico, sofrerá uma derradeira metamorfose na "conferência literária" de 1900, a última encarnação (ao lado da oratória de Rui, de impostação ainda imperial) do bem falar sermonístico³⁷

REVISTAS, QUASE SEMPRE

Uma circunstância histórica, a queda da Monarquia, exigindo tanto de vitoriosos como de vencidos um esforço de análise do presente e do passado como até então não fora tentado, dera margem à afirmação de algumas das nossas melhores vocações ensaísticas, muitas delas até então realizadas

36 *A Cultura Brasileira*, volume II, p. 106. São Paulo, Melhoramentos, s.d.

37 A posição de Nabuco e Rui é curiosamente simétrica quando se pensa no lugar que ocupam como oradores políticos de "alta" expressão literária, e que mesmo escrevendo não perdem de modo nenhum a sua redonda eloqüência de bem-falantes. Ocupando nas Câmaras republicanas o lugar deixado vago por Nabuco, Rui tentará inutilmente prolongar no novo regime o prestígio literário do Parlamento imperial. Excelente motivo para ser mal visto, pois conforme assinala ainda Fernando de Azevedo: "As letras, a que o regime parlamentar do Império imprimira um notável relevo e quase um valor prático, utilizando-as como um dos instrumentos de ação política e social, tornavam-se por essa forma na República, não só estranhas, mas suspeitas à política, dominada pelo imediatismo utilitário e afogada nas questões militares e nas agitações partidárias" (*A Cultura Brasileira*, cit., volume II, p. 107). Era o declínio final da influência da tribuna, primeiro religiosa, depois civil, e do peculiar ensaísmo oral condicionado por ela, que tanto prestígio gozou e tanta influência exerceu entre nós.

apenas parcialmente³⁸ A passagem do novo século, vindo repor o balanço das atividades intelectuais do País, encontrou assim a nossa intelectualidade definitivamente dividida entre nacionalismo e cosmopolitismo.

DISCUSSÕES

A primeira década republicana, com os naturais desajustes que a mudança de regime acarretara à Nação, havia exigido de todo o Brasil pensante uma imediata tomada de posição diante de nossas coisas. Até então desconhecidas senão de uns poucos estudiosos isolados, a problemática brasileira passa a ser discutida não só do prisma político, mas notadamente social. Dentro da concepção alemanista da "Escola de Recife" os caminhos da cultura são compreensivos, encampando, com grande elasticidade, todas as manifestações do pensamento nacional. O grande doutrinamento que a obra de Sílvio Romero representa parece influir de modo indireto sobre quase toda a prosa de ensaio do tempo, marcando, com a extrema exacerbação característica dele, construtiva e polêmica, o comum interesse pelo estudo da nossa realidade.

Mas sejam prosadores ligados a Tobias e a Romero (Artur Orlando, Sousa Bandeira, Graça Aranha), sejam independentes (Eduardo Prado, Euclides da Cunha, Oliveira Lima), esses e mais outros continuam e completam a obra em comum encetada pela "Revista Brasileira" da segunda e terceira épocas, e que se tentou consolidar com a instituição da Academia de Letras.

UMA CAPITAL CIVILIZADA

Esse criticismo compreensivo dava margem ao expandir-se, de um outro lado, da realidade meramente urbana da grande cidade: o desenfreado e ingênuo cosmopolitismo mundano do Rio, que atravessa um segundo e frenético *civilizar-se*.

O Rio civiliza-se! é a frase feita célebre para caracterizar a remodelação material dos costumes e da sociedade carioca. O grande cronista desse momento de inquietação superficial será Paulo Barreto. Com o pseudônimo coerente de João do Rio ele quer significar a sua intimidade com a Cidade que se

38 Demasiado conhecidos e glosados os casos de Nabuco e Eduardo Prado, o primeiro realizando a parte mais substancial da sua obra quando no ostracismo voluntário a que se voltou "os dez anos de luto pela Monarquia"; Prado entregando-se ao jornalismo de panfleto e de ensaio em que se realizou de modo quase definitivo com agudo sentido dos valores perenes.

enfeitada de tentacular, atingida também ela pelas taras moderníssimas das grandes capitais européias.

Escritor de talento, a se dispersar numa literatura mais do que apressada se desejando vertiginosa, dono de um estilo que à primeira abordagem aparece construído apenas com os tiques e os cacoetes da moda, ele representa, divertido, consciente, a caricatura de um determinado grupo em situação. Retrato ironicamente retocado do *art nouveau* carioca - de que P. Lopes será o mais lídimo representante, mas numa dimensão ideal e quase angélica que afinal o aparenta a um Rousseau le Douanier -, árbitro das elegâncias intelectuais da época, além das muitas fórmulas que soube manusear como ninguém, foi escritor capaz de nos deixar uma *Alma encantadora das ruas*, ensaio descritivo de psicologia urbana que é pouco menos do que uma obra prima.

No seu estilo compósito e funambulesco, esse cronista que não conseguia a fluência serena de Bilac - sucessor ao mesmo tempo de Eça e Machado - nem a graça espontânea Artur Azevedo, que continuava o humanismo digerível de França Junior, resumiu com aguda vivacidade, resumiu com malícia insuperável, um mito de que foi, afinal, o principal ator. Proust de um mundanismo sem aristocracia, em que Dona Laurinha dos Santos Lobo foi ao mesmo tempo Mme. de Guermantes e Mme. Verdurin, mais do que ninguém ajudou a criar uma ilusão nacional de esnobismo *up-to-date*, do qual foi o melancólico repórter e o ironista de gênio.

"A ERA DAS CONFERÊNCIAS"

Ao lado da crônica e da reportagem³⁹ é cultivado também um outro gênero menor que, se gozara de algum prestígio nos meados do século anterior, empolga do modo mais completo agora o público do tempo: a "conferência literária". Documentando, do ponto de vista dos costumes, uma exuberante vida social, esse tipo de oração para ser recitada em sociedade participa ainda do campo do ensaio. Um ensaio quase sempre frívolo, variação palavrosa em torno de algum tema genérico, vago, efêmero. Recolhidas em livros após serem recitadas aqui e ali pelos autores (bem remunerados por esse trabalho, desde que as conferências são com entrada paga), representam fenômeno literário inseparável do período. Brito Broca propôs com justeza que elas fossem incluídas

39 "Com João do Rio, na primeira década do século, a crônica-folhetim, do modelo de Machado de Assis, que já ia perdendo o contorno clássico com Bilac, converte-se em reportagem. Era uma surpreendente inovação na época". Brito Broca: "Cronistas de Outrom", recorte não identificando da "Gazeta" de São Paulo.

debaixo do designativo de "prosa parnasiana" que Otto Maria Carpeaux cunhara na *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*⁴⁰. Na verdade o gênero encartava-se do modo mais ortodoxo dentro da estética gratuita, ao mesmo tempo do conceito ornado e da frase alambicada, que as tornam autênticas peças em prosa correspondentes, pelo espírito, aos sonetos da escola: polidos, sensíveis, encantadores, vazios. Decorativos e incômodos como o febril *bric-à-brac* esmagador das casas de então.

CONTUDO ALGUNS FRUTOS

Mas nada de exageros, anota ainda Brito Broca. "É preciso considerar que apesar daquilo que podemos chamar a sua 'perversão', a moda trouxe algumas vantagens, concorrendo para que fossem escritos alguns dos bons livros da literatura brasileira" E prossegue "O primeiro estudo de conjunto da obra de Machado de Assis daí provém: resultou das palestras pronunciadas por Alfredo Pujol na Sociedade de Cultura Artística de São paulo, depois enfeixadas em volume. Também ali Afonso Arinos realizou um curso sobre lendas e tradições do Brasil, transformado em livro. Um das melhores obras em prosa de Bilac são as *Conferências Literárias*, nas quais encontramos a famosa exaltação de Dom Quixote, o estudo sobre Gonçalves Dias. E a conferência de Gilberto Amado, no salão do "Jornal do Comércio", a 9 de agosto de 1913 sobre o tema "A Chave de Salomão", legou-nos uma das páginas mais notáveis das nossas letras. Sem falar na série promovida por Manuel Cícero Peregrino em 1912, na Biblioteca Nacional⁴¹" Com os seus lados contraditórios, foi tal a voga no gênero que os próprios ironistas que o satirizam será o caso de João do Rio nem por isso deixam de o praticar.

40 "Não seria demais ver nas 'conferências literárias', nos moldes aludidos, uma expressão típica e triunfante dessa prosa. Faziam-se elas com material semelhante ao dos sonetos parnasianos, havia identidade de vocabulário entre uma e outras. Basta ver os títulos 'O Mar', 'O Espelho', 'A Tentação' (Oscar Lopes: *Três Conferências*) 'A Mulher' (Garcia Redondo: *Conferências*), que o são também de sonetos parnasianos". Em "A conferência literária e a prosa parnasiana". Recorte sem indicação de "A Gazeta" de São Paulo. O texto foi reescrito e desenvolvido à p. 139 de *A Vida Literária no Brasil - 1900*. 2ª ed. As observações de Carpeaux sobre a prosa parnasiana integram a p. 162 de 2ª edição da *Pequena Bibliografia Brasileira da Literatura Crítica*. Rio de Janeiro. Serviço de Documentação do MEC, 1955.

41 *A Vida literária no Brasil - 1900* (2ª edição) cit., p. 139.

OUTRAS PRESENÇAS

Mas João do Rio evidentemente não é o único figurante desse período contraditório. Os anos que precedem de pouco à Grande Guerra encontrarão além das vocações algo dispersivas que se dividem indiferentemente entre ficção e ensaio, e de que entre os menos idosos Alcides Maia e Xavier Marques são exemplos, os pendores fundamentalmente ensaísticos de Gilberto Amado e Antônio Torres. Diversos entre eles, como o são, resumem a inquietude mental dessa época. O primeiro todo voltado para problemas gerais, propostos numa prosa vibrante, dominada de modo muito seu pela ineludível vocação pedagógica de líder intelectual. O segundo, realizando-se na fluência elegante e segura de um escrever aprimorado, a se interessar pelos aspectos peculiares do dia-a-dia, a sua vocação de moralista modulada mais por um vago ideal de bom-senso e de equilíbrio primordiais, quase sempre levados à deriva pelo temperamento passional do autor.

TORRES & AMADO

Paralelos, os ensaios de Torres e Amado completam-se em distintas áreas de inconformismo e espírito revisionista. O segundo circunscrevendo o primeiro, atravessarão toda a década de 20 como figuras das mais representativas do gênero. Um no terreno das idéias literárias e políticas, outro no da sátira dos costumes e da atualidade jornalística. Ambos inequivocamente prolongando, no espírito *belle époque* que presidira a formação deste e daquele, os aspectos mais vivos e ardentes do revisionismo nacional que também se reflete de outro modo na "Revista do Brasil" de Monteiro Lobato. Deste modo a formação liberal de Gilberto Amado na Faculdade do Recife, e a eclesiástica de Torres, no Seminário de Diamantina, completavam-se antiteticamente em meio ao cenário das letras do 1900 brasileiro nesse meio em que o Modernismo heróico representa como que o efervescente precipitado final, encerrando complicado processo químico realizado em cadeia.

UMA VONTADE DE CULTURA NACIONAL

Também a "Revista do Brasil, sob a direção de Monteiro Lobato, e em certo período também Paulo Prado, representará de modo todo panorâmico a mentalidade brasileira profundamente insatisfeita com a realidade presente, pretendendo agir de modo concreto pelo menos dentro do campo cultural. Em luta contra todas as formas de espírito estagnado, não lhe repugna a colaboração das figuras independentes das gerações anteriores. Um João Ribeiro,

um Martim Francisco, um Amadeu Amaral, um Nestor Vitor, um Alberto Faria, díscolos na geral arregimentação dos grupos estético-ideológicos, terão entrada franca na revista. Todos os talentos autênticos são aí acolhidos. Durante os dez anos de existência da revista, de 1916 a 1925, ela dará guarida a gregos e troianos, inclusive aos primeiros modernistas.

OS DE ENTÃO

Afrânio Peixoto, Humberto de Campos, Jackson de Figueiredo, Ronald de Carvalho, Tristão de Ataíde, Sud Menucci, Plínio Barreto, José Maria Belo, Fernando de Azevedo, destacam-se na prosa de não-ficção deste período, em que continuam a produzir alguns dos grandes nomes que vêm do Segundo Reinado ou dos primórdios da República, que sobreviveram aos contemporâneos: Laet, Neto; Afonso Celso; Constâncio Alves; Medeiros e Albuquerque. Ensaístas diferentemente motivados, tendendo para a erudição pura, para o combate ideológico, para a crítica estética, sociológica ou sincrética, esse período que os contém a todos é dos mais fecundos para o gênero. O espírito essencialmente analítico e judicativo da época propicia um geral estabelecimento de critérios de apreciação da realidade, nas mais diversas áreas. Há alguma coisa no ar que ninguém pode dizer exatamente o que seja.

O ESTOURO

O Modernismo sucederá de pouco ao aparecimento da "Revista do Brasil", e de maneira diferente dela busca uma reforma *radical* da literatura, ainda então praticada sob a égide da sensibilidade finissecular, representa ainda o mesmo estado de espírito de redescoberta do Brasil.

Neo-romantismo cujas brigadas de choque entrarão violentamente em cena, viria receber a adesão de um Ronald de Carvalho e de um Graça Aranha a simpatia irônica de um João Ribeiro, a compreensão defensiva de um Tristão de Ataíde. Com os restantes polemicaria quase sem tréguas até a década de 30.

PROBLEMAS DE EXPRESSÃO

Encontrando entre os escritores jovens alheios ao movimento uma prosa amadurecida e cheia de recursos que segue determinados ideais, a

oposição estilística e artesanal dos "futuristas" - Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado - será muito fecunda no sentido de síntese que irão realizar, à procura de um discurso ricamente plástico, que vai se aproveitar das novas conquistas mas não deixará de utilizar a tradição.

Assim à prosa protestante, aforística, subjetivista, de um estilo às vezes telegráfico, de que Oswald e Mário de Andrade dão a senha, e Antônio de Alcântara Machado resolverá numa dimensão própria, inimitável, vai suceder uma busca de equilíbrio expositivo e estético na qual tanto aqueles diretamente ligados ao movimento, como aqueles que se desenvolvam à margem do debate estético, acabam por se beneficiar. Pedro Dantas, Sérgio Buarque de Holanda, Rodrigo M. F. de Andrade, Manuel Bandeira, Sérgio Milliet por um lado; Gilberto Freyre, Paulo Prado, Tasso da Silveira, Andrade Murici; Agripino Grieco; Fernando de Azevedo; Luís Delgado, Eduardo Frieiro, Olívio Montenegro, Otávio Tarquínio do outro lado representam, *grosso modo*, as posições principais em torno do ensaio crítico, interpretativo ou expositivo, e que transitam, dentro de distintas categorias de experimentação, para um pós-modernismo em que voltará a prevalecer o ideal da prosa equilibrada.

MODERNISMO E ESTILO

São sem número os problemas e contradições dessa prosa ensaística - da qual não estamos fazendo a história mas apenas tentando esboçar o evoluir através do século e meio de consciente vida literária nacional. Procurando ao mesmo tempo as possibilidades do "estilo moderno" como as do chamado "acadêmico", um grupo deveras excepcional de ensaístas levará conscientemente esse falso dilema a uma superação resolvida com o amadurecimento estético de cada artista, e a posterior depuração vocacional. O caso da prosa de Mário de Andrade; da prosa de ficção como da de ensaio, fornece o mais expressivo exemplo do que se pretendeu dizer: ela caminha da sua primitiva vontade de um formulado maneirismo, para a fluência larga e pessoal do seu último escrever. Soluções igualmente pessoais, como a da cadência frásstica de Gilberto Freyre, largamente enumerativa e dividindo-se em sub-orações independentes, adequadas à maravilha aos seus inventários proustianos, se se tornam irresistíveis aos imitadores, são impossíveis de serem transmitidas a mais ninguém. Os epígonos vêem-se na ominosa condição de pasticharem o mestre.

O "Boletim de Ariel" é o marco simbólico que anuncia uma nova geração de ensaístas, esta verdadeiramente notável. Lucia Miguel Pereira, Augusto Meyer, Eugênio Gomes, Astrojildo Pereira, Afonso Arinos Sobrinho, Barreto Filho, Carlos Dante de Moraes, Aires da Mata Machado Filho, Moisés Velinho. A ela se juntará pouco depois a de Álvaro Lins, Viana Moog, Cristiano Martins, Otto Maria Carpeaux (que a guerra e o exílio tornam escritor brasileiro), Afrânio Coutinho, Brito Broca, Temístocles Linhares, Adonias Filho, Aurélio

Buarque de Holanda, Gustavo Corção. Todos eles, sem excetuar quase nenhum, prosadores que irão preferir como seu meio de expressão uma prosa tersa, quase neoclássica na sua maneira de ser discreta, à qual se pede, antes de mais nada, interfira o menos possível no jogo abstrato das idéias, e seja antes de tudo plástica e expressiva.

A TRADIÇÃO DA CRÔNICA

Único gênero, conforme já se fez notar, que acompanha o gosto do público sem perder a qualidade literária, - e, ao contrário, em cada situação nova recria essa qualidade -, a tradição brasileira do *familiar essey* persistia muito viva depois de João do Rio. Raimundo Correia, Guimarães Passos, Artur Azevedo, Coelho Neto, nomes exponenciais na poesia e na prosa desse tempo, haviam-no cultivado até a época da morte de cada um deles - a de Coelho Neto ocorrida dez anos após a de Paulo Barreto. Mas se eram cronistas à maneira tradicional, contando com público certo, não acompanhavam de modo nenhum a inovação da reportagem lírica, essa grande contribuição de João do Rio ao gênero, já então algo estafado.

Por essa época começa a crônica a evoluir a pouco e pouco para a forma que tomará em nossos dias. "Processou-se a transição gradativamente, de modo quase imperceptível, como cresce na natureza aquilo a que a força vital dá alento" - escreve Vivaldo Coaraci⁴² "Nem por isso foram menos profundas e acentuadas as transformações. E a crônica assumiu novo aspecto e consistência, adquirindo, independente e livre, os foros de gênero literário definido e genuíno. Libertou-se o cronista das algemas da atualidade, proclamou-se independente da contingência do comentário oportuno ao "caso do dia". Em vez de procurar *assunto* no noticiário, passou a buscar *inspiração* nas impressões quaisquer recolhidas pelo seu espírito através da observação, da fantasia ou da reflexão" E conclui Coaraci com finura: "Deixa de ser jornalista para se tornar escritor; troca o ofício pela arte, aceitando todas as suas responsabilidades e exigências"⁴³

A CONTINUIDADE

O disputado bastão de cronista seria passado adiante, nesse período de busca, ora por um Lima Barreto (cujo profundo ressentimento social fará dele, ao lado de Torres, o mais ferino dos comentaristas); ora para o curioso

42 "A Crônica", em *91 crônicas escolhidas*, p. XV, cit.

43 Ibidem.

diletantismo do segundo José do Patrocínio; ora ainda para o cosmopolitismo mais ou menos mundano de um Theo Filho ou de um Tomás Lopes; ora para a vacilante fluência de um Humberto de Campos.

E assim o gênero não sofre mutações profundas com o costumismo sentimental da geração seguinte, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Peregrino Júnior, Vivaldo Coaraci, Álvaro Moreira, autores de algumas páginas definitivas no gênero. Nem com eles, nem com o experimentalismo modernista, (pois com Mário de Andrade e Antônio de Alcântara Machado são tentadas diferentes soluções para o gênero) a crônica sofre transformações essenciais. Sem nenhum caráter urgente estas serão propostas no entanto por um Rubem Braga, renovador do gênero, que aproveita do modo mais pessoal algumas sugestões intimistas já esboçadas tanto pelo poema em prosa dos anos 10 e 20, como pelo penumbrismo sentimental à Ribeiro Couto, reformando-os com o raro sentimento íntimo do coloquial e do cotidiano mágico.

BALANÇO CRONIQUEIRO

A passagem da objetividade primitiva para um subjetivismo lírico mais ou menos radical corresponde a uma autêntica revolução nesse processo de focalizar a realidade. Isto é, uma revisão do gênero que toca nos seus próprios fundamentos.

Próximo da poesia pelas muitas possibilidades do flagrante lírico, a mudança do ponto de vista exterior do cronista para o interior do sujeito, enriquecendo infinitamente as possibilidades do flagrante humano, depois de Manuel Bandeira voltou a tentar alguns dos maiores poetas do País, como Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles, assim como outros mais jovens, como Ledo Ivo e Paulo Mendes Campos, e a ficcionistas como José Lins do Rego e Fernando Sabino. Hoje é sem dúvida o gênero mais popular do País, o único a manter um contacto direto e cotidiano com o leitor através da imprensa.

DO ENSAIO REMEMORATIVO

O memorialismo assume uma posição especial dentro do campo do ensaio estético apenas quando ele aí realiza uma prosa que de modo consciente combine narrativo, descritivo e interpretativo. Descendendo por um lado do ensaio personalista de Montaigne, cuja marca é visível em toda a tradição intimista do gênero - as *Recollections of Childhood* de Steele, são um sinal da sua continuidade em pleno Século XVIII -, a autobiografia alcançaria o apogeu durante o Romantismo. "Era natural que numa época menos voltada para os problemas de casuística, mas preocupada, pelo contrário, em registrar o

nuançamento da própria sensibilidade (como é o caso do período romântico) escreve Mário Praz o ensaio devesse transformar-se num instrumento, o mais ágil e o mais eficaz, da autobiografia. O Romantismo descobriu a autobiografia interpretando-a não no sentido de vida exemplar, mas de apaixonante documento humano" - continua o crítico de *Il Romanticismo*. "O criador do ensaio autobiográfico moderno foi Charles Lamb, num grupo de composições (*Recollections of Christ Hospital, Dream Children, Old China*) em que o ensaísta pode ser definido como um lírico em prosa, preocupado em fixar certo ritmo demasiado sutil para o verso, e vivaz como o tagarelar de uma conversação"⁴⁴

No Brasil, o memorialismo de categoria literária aparece tardiamente. Era natural que assim fosse numa cultura de formação recente, pouco afeita aos lares da rememoração. Assim, até o presente, o gênero existe entre nós do modo mais fragmentário e ocasional.

Cumpre-nos, antes de mais nada colocar num segundo plano aquelas obras desta família que, ainda possuindo emoção, importam mais pelo seu conteúdo informativo do que pela contextura estética. Sejam elas escritas por coetâneos ilustres como as *Minhas recordações*, de Ferreira de Resende, as *Reminiscências da Campanha do Paraguai*, de Dionísio Cerqueira, ou as *Coisas do meu tempo*, de Ernesto Matoso. Ou sejam obra de homens de letras, diferentes entre si como Taunay, Oliveira Lima, Medeiros e Albuquerque, Humberto de Campos, todos eles autores de *Memórias*.

Entretanto, ainda que fragmentários e esparsos, já são peças de nível homogêneo o *Como e porque sou romancista*, de Alencar, *O Velho Senado*, de Machado de Assis, *Cousas do meu tempo*, de Salvador de Mendonça, *Horas do bom tempo*, de Lúcio de Mendonça, *Minhas memórias dos outros*, de Rodrigo Otávio, o malogrado *O meu próprio romance*, de Graça Aranha, para só citar algumas.

O caso de Nabuco e de *Minha Formação* o mais intrinsecamente ensaístico de todo o nosso memorialismo, no sentido de ser análise compreensiva e intelectualizada de uma vida cheia de plenitude -, inauguraria linhagem tão respeitável quando escassa em nossas letras. Se não pôde ser continuada, conforme parecia lógico, pela memórias de Graça Aranha, interrompidas pela morte, encontraria ela na exuberante rememoração de Gilberto Amado um livre prolongamento da sua maneira, no mesmo tempo intelectual e comovida. Dois poetas bastante diversos, Manuel Bandeira e Augusto Frederico Schmidt, parecem entrosar-se nessa família de rememoradores: o autor de *O Galo Branco* por uma certa qualidade maciça de

sua prosa, curiosamente aparentada com a de Nabuco pelo torneio sensual; a do autor de *Itinerário de Pasárgada*, pela diferente capacidade e lucidez no compor uma biographia litteraria (agora no sentido mais exclusivamente coleridgiano de belas-letas), idêntica à de Nabuco pela riqueza da seiva humana e pela elegância formal e intelectual.

ALGUNS SIMPLES EXEMPLOS

Já o memorialismo de Graciliano Ramos, e também o de Oswald de Andrade e o de José Lins de Rego, tendem para uma narração que se cre e se quer fielmente objetiva tanto ao autor como à realidade circunstante. Enquanto que já pertencem ao território das mais legítimas "memórias sentimentais" as de Augusto Meyer (*Segredos da Infância*) e Ciro dos Anjos (*Explorações no Tempo*). Estes últimos, autênticos "líricos em prosa", entregam-se de modo voluntariamente estético aos jogos recorrentes da rememoração. Construindo uma língua sutil e cheia de tonalidade, encontram naquele mesmo sereno rigor o estilo conciso do autor de *Infância e Memórias do Cárcere*.

Idêntica a toda e qualquer literatura recente, a nossa não podia constar neste campo senão com diminuta produção de valor propriamente estético. Mas só o fato do gênero continuar a ser versado no presente, e contar com diversas outras obras de valor na década de 50-60 (de que não trata este resumo) indica que o memorialismo de categoria intrinsecamente literária caminha para ocupar dentro do ensaísmo brasileiro um lugar dos mais decisivos.

PRESENÇA E PREMÊNCIA DO ENSAIO

Esse geral renascimento do ensaio abaixo de todas as suas formas é como que simultâneo à criação das primeiras faculdades de letras. O encaminhamento para a cultura universitária começa a fazer que o gênero se apresente como problema estético e cultural. Começando a deixar o caráter intuitivo de filho ocasional da imprensa, que de modo genérico teve entre nós, ele chega à hierarquização das diversas categorias do gênero, do articulismo

jornalístico ao ensaísmo propriamente dito. Parecíamos ter chegado ao limite de consciência indispensável para a plenitude dessa espécie literária⁴⁵

Para isso concorreu a crítica cheia de maturidade exercida por um Tristão de Ataíde, um Mário de Andrade, um Álvaro Lins, um Antonio Candido, este talvez o primeiro elemento formado pelas novéis faculdades de letras a ocupar um lugar destacado em nosso ensaísmo. Como o presente trabalho encerra-se voluntariamente em 1950 - portanto no limiar da carreira de vários nomes dez anos depois de prestígio nacional - v.g. M. Cavalcanti Proença, Wilson Martins, Décio de Almeida Prado, Fausto Cunha, Sábato Magaldi, etc. encerramos nossa resenha num momento como esse, de inequívoca ascensão ensaística, quando começam a se delinear várias novas tendências do gênero.

45 Os grupos culturais que a província reúne, dentro da instabilidade que lhe é própria - o "Parnaso Maranhense", a "Escola de Recife", a "Padaria Espiritual", "A Mina", os simbolistas de Curitiba só poderiam ganhar conteúdo real e efetiva consistência após a criação das universidades regionais, fundadas depois de 1930. Até essa data entra o acaso de modo decisivo na sua composição, e os grupos se dissolvem por si mesmos ou são desmantelados pela irresistível atração que a Capital exerce sobre os seus componentes de maior categoria. A este respeito muito características, pela quase total unanimidade, as respostas, no inquérito de João do Rio sobre *O momento literário*, ao quesito respeitante às então chamadas (quase sempre com ironia) de "literaturas estatuais". Daí podermos dizer sem nenhum exagero que Regionalismo consciente adotado como atitude ética e estética, entre nós só consegue realmente não apenas existência, mas real motivação, a partir do estabelecimento de Gilberto Freyre no Recife^(o). A exposição da sua ideologia coerente vem proposta no *Manifesto* dito de 1926. Cumpre notar, contudo, que a proliferação das Academias de Letras provinciais nas duas primeiras décadas do presente século já indicava o compreender, acanhado que fosse, da idéla e do sentido de "região e tradição" Se nos Estados mais subdesenvolvidos representam mimetismo desprovido de melhor sentido da realidade em províncias mais progressistas coincide com o crescimento e uma ilusória consolidação do novo espírito federalista, seu reflexo no campo político exprime-se de maneira todo poderosa e mesquinha com a política "dos governadores"^(p). Seria talvez o caso da Academia Mineira, significativamente fundada no ano de 1812 em Juiz de Fora - na "Manchester mineira" e não em alguma das várias Atenas ou Coimbras provinciais. E que se transfere pouco depois para Belo Horizonte, após ter-se a "Cidade de Minas" firmado de vez como centro de incontestes prestígio político e econômico. Também o novo *essor* contemporâneo da literatura gaúcha de Porto Alegre, baseado sem dúvida numa matizada tradição local, coincide fora da menor dúvida com o desenvolvimento do Estado, inclusive com a fundação ali, nos anos 20, de uma editora logo de importância nacional. Exemplos a serem considerados, e dos mais expressivos, do problema da dicotomia cultural Corte-Província, no complexo nacional brasileiro, são ainda os grupos de Fortaleza no fim do século, ou o de Maceió entre 1925 e 1935: o acaso e condições especiais (inteligente meconato, bem estar relativo da classe média) parecem ter sido os motivos que possibilitaram a respectiva eclosão. Mas somente o trabalho continuado e modesto da Universidade poderia levar adiante esse esforço de autêntico enraizamento cultural.

CONCLUSÃO?

Nascendo com a imprensa e até hoje vivendo em grande parte dela, um levantamento geral do ensaio literário brasileiro, de 1800 a 1950, apresenta um saldo deveras positivo. A crônica, que é o nosso *familiar essay*, possui tradição de primeira ordem, cultivada, desde o amanhecer do periodismo nacional, pelos maiores poetas e prosistas da época - não será necessário citar aqui outros nomes além dos de José de Alencar, Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade. Seu vigor está comprovado ainda hoje pelos livros desse gênero que sem cessar saem dos prelos: recolhendo produções dispersas pelas revistas e pelos jornais falam por si mesmos do real favor que gozam junto ao público.

O memorialismo, se até há pouco foi campo menos popular, depois de 1940 recebeu impulso fora do comum, tornando-se um daqueles mais cultivados pelos nossos escritores. De excepcional qualidade, algumas produções desse gênero já integram de modo definido a literatura brasileira. Entre descritivo, interpretativo e narrativo, pertencendo um pouco a cada uma dessas categorias, podemos juntar à autobiografia superiormente escrita aqueles ensaios que de modo parcelado descrevem, narram e interpretam, com sentido literário, a realidade íntima brasileira. Pertencem a tal família ilustre *Minha Formação*, *Segredos da Infância*, *Itinerário de Pasárgada*, mas não deixam também de certo modo de dela participarem "memórias celetivas" no gênero de um *Sobrados & Mocambos* embora de maneira menos metafórica participem elas mais propriamente da categoria seguinte.

Isto porque o ensaio crítico e interpretativo - tanto do fato literário específico, como aquele de idéias gerais, concebido num teor de prosa artística - pode reivindicar a mais ilustre tradição. Num rol que seria ocioso repetir nesta última página, ele reúne os maiores nomes das nossas letras. Realmente, todos os grandes cultores da prosa de não-ficção teriam de estar presentes a essa chamada geral. Basta que relacionemos, quase como homenagem, e um pouco ao acaso, alguns dos títulos fundamentais da nossa bibliografia: *Os Sertões*, *História da Literatura Brasileira*, *Jornal de Crítica*, *Retrato do Brasil*, *Raízes do Brasil*, *Aspectos da Literatura Brasileira*, *Prata da Casa*, *À Sombra da Estante*, *Dom João VI no Brasil*, *Casa Grande & Senzala*, *Estudos de Literatura Brasileira*, *O Ocaso do Império*, *Capítulos de História Colonial*, *À margem da História*, *A Cultura Brasileira*, *Um Estadista do Império*, *Interpretação do Brasil...*

Desta forma, podemos concluir tratar-se o ensaio uma das atividades mais ricas e complexas da literatura brasileira, malgrado possa parecer um primeiro momento uma província deserta, ou quase despovoada, das nossas

letras. Voluntariamente incompleto, o resumo que aqui se encerra, - mera tentativa de visão de conjunto do gênero - ele acredita realizado o seu fim se conseguiu lembrar ao leitor que, versado pelos melhores escritores, o ensaio afinal encerra a maioria das obras fundamentais da nossa cultura.

APÊNDICE

Notas, variantes e observações marginais do autor.

a) *El ensayo* por José Edmundo Clemente. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 7.

b) Cuidado para não se deixar envolver apenas pela acepção "jornalística" ou "gazeteante" do *ensaio*. Ter sempre presente o ensaio como *atitude* para poder diferenciá-lo logicamente de sua aparência *formal* (fôrma) p. ex. no sermão (peroração retórica). Daí a importância da *atitude* satírica.

c) Nota erudita sobre alguns exemplos que tais. Boa fonte: o *Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega*, vb. *Prosa Doutrinal*. gênero provocado por uma atitude; na antiguidade reinterpretado na atualidade; várias vertentes: tratadística (e exaustiva) - que terá reflexos, ou melhor, cujo *corte espiritual* repercutirá no ensaio erudito exaustivo, histórico, que vai nos interessar quando de confecção literária.

d) (Desenvolvível). O problema da prosa doutrinal na Lusitânia. Porque apesar de tudo é ensaística.

e) difuso, impreciso.

f) Ver Prado Coelho a respeito da influência de Bossuet e o "pregar francês". Nota a fazer: Embora, conforme anotou Jacinto do Prado Coelho.

g) *arrebatado*.

h) Fazer levantamento orgânico do jornalismo de ensaio/panfleto.

i) Modificar aqui. Colocar mais precisamente o problema, fazendo a psicologia da sátira jornalística e ampliando com o jornalismo nacional da Independência, da chalaça ao humanismo.

j) ilustrado.

l) englobante.

m) (Cortado do original) data da estréia em livro de Romero, fundador da nossa crítica sistemática.

n) Colocar o problema do Impressionismo.

o) e a tentativa de lastrear o fato cultural em base antropológica.

p) - a ilusão do mecenato oficioso, da "literatura oficial" do tempo, letras e artes amparadas pela secretaria daqueles lúgubres palácios de governo *art nouveau*, em que quase sempre prevaleceu o que se pressupunha ser/tentava adivinhar como sendo a arte do governo - alegorias positivistas, livros patrióticos, civismo enfático (substitutivo republicano de um não menos desbragado aulicismo imperial) - evoluíram para uma oposição franca a este oficialismo imóvel.

DIVAGAÇÕES SOBRE O "ENSAIO"¹

Fernand Ouellette

Tradução: Glória Carneiro do Amaral

"O desejo é o cordão umbilical da vida mais elevada"
Kierkegard

"Tudo isto é, ainda, êxtase e desilusão (...)"
Mallarmé

"A crítica parece-nos da ordem de um percurso e não de um olhar ou de uma pausa."
Jean-Pierre Richard

O que, para a maioria, parece uma obra de "pesagem" dos seres da memória, para mim é essencialmente uma "prova", uma "batalha", um "olhar", o desvendamento do que foi posto em forma ou foi vivido. A certa forma de ser, de ato e de objeto responde a epifania de uma outra forma. O ensaio abala o fundamento da memória na medida em que domina um projeto de totalidade articulado no ou nos detalhes de um todo. Afigura-se-me assim como uma das formas privilegiadas do desejo, da aspiração, do "inesperado". Ele é movido mais pela "imaginação do desejo", pelo possível do que pela vontade de elaborar uma síntese, pela apreensão do que é. Neste sentido, tinha razão Northrop Frye quando escrevia que "nos ensaios ou na poesia lírica, o interesse está centrado na *dianola*, na idéia ou pensamento poético (...) que o autor transmite ao seu leitor". E também não está tão longe o jovem Lukács quando propõe, em *A alma e as*

1 Originalmente publicado em *Études Littéraires*, abril, 1972.

formas, uma definição do ensaio como uma "forma" autônoma, situada entre a literatura e a filosofia, entre a "criação imaginária", e a "criação conceitual".

É útil explicitar que quando penso na forma ou no gênero ensaio, não me refiro à obra elaborada de um Camus, mas sobretudo à *afirmação*, a um tecido de saltos e "ressaltos". O ensaio parece-me um cadinho de "combustão verbal", um cadinho de prosa que não se deixaria consumir, uma prosa que se recusaria a "perecer". O ensaísta concentra-se nos rastros da fulgurância como um felino espreita uma forma móvel. Ele deseja tão ardentemente que se arrisca a "tornar sua alma cega para o resto" (Demócrito). Não me preocupo com uma tentativa de resposta global, pois deixo-me sobretudo fascinar pela expansão dos irredutíveis, pela projeção, sobre a tela, dos seus desvios imaginários ou pelo procedimento reflexivo. Forma, caracteres, aspectos, essências são, evidentemente, escolhidos por aquele que se entrega totalmente, mas são igualmente filtrados, reduzidos à unicidade daquele que propõe, que só sabe propor projetando um raio de luz em pleno olhar daquele que se aproxima. Achin von Arnim tinha razão de observar que "julgamentos são coisa bem insignificante; que cada um faça o que é necessário para sua própria salvação". Isto não me parece muito distante do "Procurei a mim mesmo" de Heráclito. Assim o ensaio tem, para mim, o caráter de uma prova, de uma precipitação do humano, de um fragmento de confissão: um fragmento concentrado de imaginação, de consciência e de escritura. (Como isto teria horrorizado os espíritos do século XVII clássico e sobretudo Pascal que denunciava a imaginação como "mestra de erro e de falsidade"!)

É por isso que eu falei antes em cadinho, pois trata-se realmente de transmutação, já que só resta, do encontro do "eu" e do outro, ao cabo da operação de escritura, uma metamorfose do eu. O outro é, de uma certa forma, invadido, para ser, em seguida, transmutado no eu. O ensaísta se ancora, por exemplo, nas essências de um Hölderlin, mas o que resta do homem-poeta depois de sua passagem? O que resta destas cristalizações de alumbramento e de queda que são seus poemas, se eles nos são restituídos através de um eu e de um eu que, espera-se, não se desvia do "divino"? Como o ensaísta aspiraria à objetividade? Ele não usa uma máscara? Qual seu grau de radicalização? Até que ponto consome o objeto de seu ensaio? Aquele que não provoca, que não é gerador, mas que concebe o ensaio como uma categoria ideológica, sem dúvida lhe convém mais pensar na relação crítica. Pois, se, como já se disse, é no seio da crítica que se desenrola a crise da escritura, poderia se falar, inversamente, em um crescimento de tensão no seio do ensaio. O ensaísta que não se pretende crítico - deixo aqui de lado os ensaios ditos críticos - é um ser estranho que só se alimenta, sem delirar, das fulgurâncias dos seus semelhantes.

Não é ele que dominaria do alto de sua leitura estrutural ou que proporia, como um sábio, o estabelecimento de uma síntese socio-histórica do que lhe é perceptível. O ensaísta é um comungante daquilo que poderia aniquilá-lo. Quer "pensar com todo seu corpo". Joga-se no vulcão, esperando que o vulcão se liquefaça em suas veias. Pode-se notar perfeitamente que ele pouco se preocupa com a pesagem das formas múltiplas da memória. Percebe-se mais como ele opera na esfera da antimemória; como o ensaio se deixa descarnar até a idéia abstrata. É claro que a contemplação dos seres ou dos atos da memória parece-me mais tranquilizadora. Além disso, não se trata de negar a utilidade deste trabalho. Mas sinto que o ensaísta é aquele que carrega o luto dos grandes estilhaços do que foi plenamente um caminho de realização ou derrisoriamente um desastre. Ele consente no trabalho de luto. Persiste em fixar algumas luzes na noite, a seguir sua trajetória até onde a tentativa de abarcar inteiramente certas formas ou fatos correria o risco de reduzir tudo a cinzas. Observemos como Simone Weil desaloja a ilusão da força, como ela nos revela a qualidade de sua alma ao circundar as clareações de alma da *Illada*... Observemos como Bonnefoy se impregna pelas pedras de Ravena... Seria fácil tecer exemplos indefinidamente... Não se trata, é claro, de pretender, como Novalis, chegar a uma praxis, a um "idealismo mágico" em que o pensamento é o meio de transformar o mundo. O que não significa que eu negue a eficácia do ensaio, pelo contrário. No entanto, o ensaísta não é um mago; não tem "força mágica". Além disso, ele não aspira, como o cientista, ao *poder*. Sua força vem de sua concentração, de sua meditação, da própria eficácia de sua palavra. Sua ação não é substancialmente diferente da do poeta. Do poema ao ensaio se opera, de uma certa forma, uma inversão do meio verbal: deslocamento de um pólo ao outro e busca, entre o conceito e o "som-sentido", de um equilíbrio frágil. O ensaio, assim como o poema, são *fazer*es e, conseqüentemente, *atos*. Deste ponto de vista, tinha razão Baudelaire ao afirmar que só o poeta pode ser um verdadeiro crítico. Pois não é preciso "defrontar-se com a poesia para escrever uma boa prosa"? Ou não se trataria ainda do "esforço de estilo" do qual fala Mallarmé? Talvez se queira que eu fale daquele que concebo como um ensaísta? E ele afigura-se-me como um ser da vertigem e do salto. Sem renegá-lo totalmente, não seria ele uma espécie de antítese de Montaigne, que se atinha a uma minuciosa pintura de seu eu, à consolidação dos seres da sua memória? Não é enquanto ensaísta que Pascal se mediu com Montaigne? Sem negligenciar Heráclito, Lao Tse, Santo Agostinho e tantos outros, parece-me que com o monumental Pascal uma certa forma de pensamento e de escritura foi abalada. Será preciso esperar Hölderlin, Novalis, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Nietzsche para se convencer de fato disso. *Une saison en enfer* não seria por excelência um ensaio irradiante?

* * *

Evidentemente, não categorizo as múltiplas formas de ensaio, segundo as acepções que lhes atribuem os universitários. Não proponho modelos a ninguém. Meu ensaísta se compraz nos saltos, submete-se à "combustão verbal", aceita fundamentalmente a *errância*; é um ser que, como queria Chestov, anda "ao acaso, com os olhos fechados"; é o ser da divagação, do espaço lúdico. Não é como "homem ao sonho habituado" que Mallarmé se apresentou para *contemplar* Villiers de l'Isle-Adam? Pode-se dizer do ensaísta, como Aristóteles disse do "poeta" Homero, que *ele mente demais*? Uma das funções do crítico seria, sem dúvida, mostrar, no seu "percurso", a inanidade dos saltos do ensaísta temerário, a impotência do seu "olhar"; ou até extrair daí formas de movimento que seria útil submeter à memória. Entre o ensaísta e o crítico não se poderia criar uma relação dialética: o jogo da forma na areia e do movimento da maré?

O ensaio só pode ser, portanto, uma obra ou, segundo a expressão de Valéry, o estado de uma série de transformações interiores. Não estamos longe da condição poética. Para um poeta, o ensaio só pode participar da poesia, da *poiesis*. Não seria neste sentido que se pode dizer que Baudelaire, crítico, nunca se enganou?

Em resumo (deslocando uma bela expressão de Valéry, tirada de *L'Ame et la Danse*), eu quase poderia dizer que o ensaio, por definição, só pode ser cintilações, fragmentos de um tempo estrangeiro, saltos desesperados para fora de sua forma. Sem dúvida, tudo isto pode parecer "desalinho", quando comparado às tentativas de síntese dos críticos, dos filósofos ou dos sociólogos. Mas, acompanhar o ensaísta, é eventurar-se na areia movediça ou pular do alto de uma torre. E ninguém é obrigado a divagar. Ninguém é obrigado a acolher a fulgurância e seguir pela via da errância uma busca da totalidade, uma busca do Ser.

*Eis o bardo que ainda não cantou.
Mas ele logo cantará
e no fim do seu canto
conhecerá a ciência das estrelas.*

Taliesin

O PENSAMENTO INACABADO DO ENSAIO¹

Joseph Bonenfant

Tradução: Glória Carneiro do Amaral

Interrompo a leitura do diário de Ramuz, do qual tiro algumas notas para esboçar uma reflexão sobre a forma do ensaio criada e praticada por Montaigne e que poderíamos chamar de ensaio livre². 24 de junho de 1910: "A inspiração: Mergulho no próprio eu". 2 de agosto de 1912: "Só há um trabalho, é o do próprio eu". 27 de julho de 1908: "O amor do geral e o desprazer do abstrato. Conciliar estas duas coisas." 24 de agosto de 1908: "Vejo claramente meu instinto: fazer poesia com análise. Mais do que nunca, vejo agora o poder e a beleza das idéias simples. Não me deixarei engajar." Qualquer uma destas frases poderia ser colocada em paralelo com um pensamento de Montaigne, atravessando os séculos. Num e noutro caso, a mesma preponderância da pessoa do autor sobre a idéia abstrata, mesmos lances do espírito instantâneo, mesmo prazer do pensamento vagabundo e aberto. Mas o diário de Ramuz libera um pensamento mais fragmentado, uma reflexão mais inacabada do que os *Essais* de Montaigne. O diário recusa títulos e temas. É necessário observar as diferenças circunstanciais que envolvem estas reflexões. Montaigne aciona sua fantasia para comentar os textos antigos, ultrapassando assim a tradição dos florilégios, enquanto que Ramuz registra suas reflexões quotidianas. A citação de início ou de apoio no primeiro tem a mesma função da data no segundo: ser o objeto, o lugar e a matéria de uma reflexão; o escritor imprime aí sua marca particular,

1 Originalmente publicado em *Études Littéraires*, avril, 1972.

2 Livre, por oposição ao ensaio erudito ou sistemático que desenvolve um argumento e se quer persuasivo. Encontraremos observações esclarecedoras sobre as diferentes formas de ensaio em *Elements of the Essay* de Scholes e Klaus, New York, Oxford University Press, 1969 bem como em Robert Champigny, *Pour une esthétique de l'essai*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1967, *Situation*, nº 15.

aprofundando assim um momento do texto ou do tempo. O pensamento que toma forma ao longo da experiência de um e de outro é, ele próprio, um momento de reflexão contingente, ligado ao instante da leitura ou da duração. Fragmento de tempo, o instante é fugidio como um pensamento, ele próprio fragmento do pensamento. Nada melhor do que esta aproximação para fazer sentir o caráter fragmentário do pensamento do ensaio, em sua forma, substância e circunstâncias. Este aspecto típico do caráter inacabado do pensamento livre coloca o problema da unidade na diversidade, da totalidade na fragmentação, da continuidade de sentido ao longo das rupturas pelas quais lhe convém passar.

Na sua meditação escrita, o ensaísta revela sempre, em diferentes graus, o desejo de retratar. Propõe sua própria contingência como ponto de partida, sua própria diversidade como inspiração e seu ato de escrever como ato primeiro de pensamento. Mas como isto não é fácil! Todo pensamento tende a se estabelecer habitualmente a um nível de generalidade que possa lhe conferir um caráter universal. O movimento das idéias se limita, então, previamente, a uma ordem sistemática e aceita o recurso da abstração. É o que se encontra nos pensamentos filosóficos tradicionais, justamente chamados de sistemáticos. A habilidade consiste em eliminar tudo que é particular e sobretudo circunstâncias de tempo, espaço e pessoa. A unidade de um assunto pode assim ser demonstrada graças ao encadeamento das idéias e à sua progressão linear e até tornar-se uma aventura fascinante. Convenhamos que esta atividade abstrata é capaz de revelar aspectos importantes do que chamamos, em geral, a verdade. As contingências apresentam-se livres de seus aspectos momentâneos e grosseiros, e possibilitam a inteligibilidade. Ou seja, um discurso filosófico sobre as paixões pode valer para todos os homens, pelo seu caráter abstrato e suas qualidades universais e ser útil. Salientemos a pretensão ao didatismo inerente a este tipo de discurso demonstrativo e que é sua única justificativa. A verdade se impõe pela sua dimensão, amplitude e pureza. Ela emana de um discurso que elimina aquele que o faz. Não é forçoso que, em larga medida, ela permaneça, por um justo retorno, indiferente àquele que o recebe? Poderíamos dizer que o mesmo está no mesmo? E todos os gostos não existem na natureza?

Criando este gênero de ensaio, Montaigne inverteu o valor abstrato da verdade. Na prática e voluntariamente, ele falou de si mesmo e das coisas colocando-se no centro de seus escritos. Ele não somente escreveu o que pensava de tudo. É com ele que se pode afirmar que escrever tornou-se o meio e o ato do pensamento. Ele se viu, sem tergiversações, contingente e diverso, não recuou diante de sua "condição baixa", arriscando-se a nada encontrar nela de universal. Apresentou-se a si próprio em pensamento e em escritura, propôs sua própria desordem, suas próprias inconstâncias e suas próprias mutações, sem preocupar-se com a imperfeição de sua imagem. Os *Essais* são uma tentativa de

realização pessoal. Montaigne se toma como assunto de conhecimento; busca a fórmula concreta da sabedoria.

O pensamento racional sempre leva a melhor diante da subjetividade, pois ela discorre a partir dos princípios do próprio objetivismo por ele professado. Talvez ele tenha uma justa noção do julgamento concreto, mas prefere o julgamento abstrato. Como o idealismo julgaria o comportamento humano? Conhecemos a posição de Montaigne: "O que fazer com estes píncaros elevados da filosofia sobre os quais nenhum ser humano pode repousar e estas regras que excedem nosso uso e nossa força?". A modéstia é a primeira qualidade de Montaigne. Ele escreve ainda: "Não podemos nos manter além das nossa forças e dos nossos meios." É uma modéstia lúcida. É a clarividência de Montaigne que lhe dá o sentimento de suas próprias forças, o senso de medida e a revelação de sua capacidade. Confere um caráter de generalidade a estas duas frases, mas trata-se dele mesmo. Nós o reconhecemos como assunto da frase ou do pensamento. Se estas afirmativas podem deixar subentender a vaidade, ele tempera esta audácia com outra frase de generalização: "O homem é um sujeito maravilhosamente vão, diverso e cambiante". A pretensão, ou a falsa modéstia, seria justamente colocar o "eu" pessoal no lugar do "homem" impessoal. Não se trata de desencanto, mas noção exata da consciência de si próprio. Seria facilmente demonstrável que a objetividade de Montaigne não é da ordem da idéia, mas da generalização própria da afirmação sentenciosa. É uma questão de estilo. "Os píncaros elevados da filosofia" remetem, em sua idéia, ao idealismo? Nada é mais duvidoso. Mas é certo que ele não gosta das palavras abstratas. Ele suspeita do conhecimento teórico, satiriza os sistemas filosóficos sua barafunda ao longo da história do pensamento. Limita, portanto, as pretensões do conhecimento, reconduzindo-o para o terreno da observação e da verificação; exercita-se no conhecimento de si próprio sem impaciência nem pretensão, sem nunca perder de vista a realidade de suas paixões e de seu temperamento. Desconfia também da razão e de suas falsas razões. Analisa-se mais do que se imagina. No entanto, convenhamos, trata-se de uma tarefa de sabedoria. Conhecimento e sabedoria são, para ele, vias empíricas; não se convertem em objetivo, mas são um procedimento; não um ideal, mas um ponto de partida. O julgamento concreto, forçosamente subjetivo, satisfaz-se com o limitado e com o contingente.

Voltando ao caráter fragmentário do ensaio, que também encontramos no diário e na correspondência, é preciso dizer que não é de se lamentar que seja assim. Não se deve ver no inacabado de uma reflexão uma falta de perfeição, nem no fragmentário um sinônimo de truncado. Inferiríamos daí uma qualidade ou integridade do conhecimento impossíveis, só desejáveis. Da mesma forma como não poderíamos fazer a soma de mil verdades parciais para

corrigir a falha de cada uma através de sua inserção no conjunto todo. O problema que levanto aqui tem dois aspectos. No seu inverso, o inacabado remete ao tempo. A fonte de fragmentação do saber é que tudo que se diz tem o caráter fugidio do instante. Que este caráter seja igualmente frágil e único faz compreender que o conhecimento concreto tem sempre necessidade de assegurar sua posição na experiência e que a cintilação de sua expressão, também concreta, precisa ser colocada à prova, senão é o inútil reflexo do instante passageiro. No seu reverso, é o problema mesmo da escritura. Escrever, afirma-se, é pensar. Deve-se acrescentar: é pensar no instante. Se o pensamento é circular, a escritura é linear. Costuma-se dizer que a entrevista revela o que uma pessoa realmente pensa. A simples palavra transposta em escritura permanece palavra: reflete um pensamento sinuoso e repetitivo. Só a escritura permite a escolha e o verdadeiro pensamento. Através da escritura, o pensamento tem tempo de refletir, de dividir, de ligar, de se organizar. Ela se desdobra numa linha de instantes que se unem numa frase temporal e todas as possibilidades do sentido vêm daí.

Escrever apresenta-se como dar sentido a instantes que por si só não o apresentam, é ligar fragmentos que se precipitam de forma incoerente numa duração cega. A escritura é o espaço de expectativa do sentido e o que acontece nesta expectativa é um pensamento. Lamentar que um pensamento seja fragmentário é deplorar que tudo não se escreva ao mesmo tempo, que todo sentido não jorre de um só jato. É o ensaio que permite recuperar estas noções fundamentais. É da própria natureza do ensaio mover-se no inacabado. Mas não existe gênero literário que não tenha relação, em virtude do ato instantâneo de escrever, com o esboço e a formação de um pensamento. Quantas máximas não poderíamos tirar das obras dramáticas, romanescas, poéticas? E. Lablénie fez um *Montaigne auteur des maximes*³ Empreitada fácil. Poder-se-ia fazer o mesmo a partir da obra de Racine, de Flaubert e de Aragon. Com todos os escritores de peso. A primeira razão é certamente que o escritor procura generalizar as verdades que encontra e conferir-lhes um caráter sentencioso que seja, ao mesmo tempo, uma condensação do sentido e uma emanação das circunstâncias. Mas como negar que sobretudo estas verdades gerais sejam testemunhos da rica fecundidade do instante criador, a recompensa que a escritura dá para a expectativa paciente? Espontâneas, sinceras, por vezes fantasiosas, estas verdades momentâneas não se oferecem com a evidência da certeza? Fragmentárias, elas são como o instante; inacabadas, elas se dão pelo que valem. Mas como ele, elas são vivas, surpreendentes. Enriquecem-se pelas próprias condições. Brotam de

3 Paris, Sedes, 1968.

uma espontaneidade, atenta ou negligente, que pode produzir o efeito de uma desordem. O problema da desordem do pensamento decorre naturalmente de seus aspectos fragmentários.

A crítica sempre teve tendência a procurar nos *Essais* de Montaigne uma ordem oculta na desordem. Daí a abundância de estudos temáticos. Mas isto não muda nada; cada um dos ensaios de Montaigne é temático. Ele dá um título a cada um dos textos. Confessa, no entanto, que nem sempre o título corresponde ao tema tratado. E mesmo que houvesse perfeita correspondência, o problema continuaria. O título ajuda o leitor a ler melhor, a seguir os "saltos e cambalhotas" de um pensamento vagabundo. Deve-se recusar esta liberdade de postura quando se busca, através do tema, captar a unidade profunda, a ordem oculta? Esquecem-se sobretudo as leis próprias de uma escritura, os procedimentos da associação e o surgimento das imagens. Não se encontrando esta ordem, deplora-se a falta de inteligibilidade global. Montaigne optou deliberadamente pela liberdade evanescente de seu ser e das coisas para construir o discurso habitual dos homens, aparentemente incoerente. Trata com igual seriedade o principal e o acessório. Segue com divertida fidelidade o processo de seu pensamento, sem dissociar seu tema das circunstâncias que o levaram a tratar dele. Diverte-se ao se ver pensando; deixa-se comover pelo gesto da sua mão escrevendo. Nada faz para remediar esta desordem; avoluma-a até, ao indicá-la, e ratifica-a como uma prova do sucesso de sua intenção. Prefere uma desordem verdadeira a uma falsa ordem que nasceria de uma "ordenação lógica". Não se preocupa em definir o sentido de um escrito, sem acreditar que um sentido possa ser definitivo. Contenta-se em persegui-lo livremente, arriscando-se a não encontrá-lo, sem contenção nem ordem premeditada.

Assim seu texto conserva sempre uma forma aberta que se presta às adições e não deixa nunca a impressão de se fechar sobre si mesmo. Não o ameaça o que se poderia chamar de totalidade fechada, sujeita à interpretação. É um texto sem resumo possível, como toda grande obra de criação, sem centro fixo, no fim da qual o autor brandiria, depois de longos desvios e de todas as agruras do estilo regular e da composição rigorosa, a idéia da qual ele partira e em torno da qual se movimentara. Montaigne não se sacrifica nunca à preocupação com a unidade, nem recorre a esta totalidade circular e a uma ordem estabelecida de antemão. É necessário, segundo a expressão de Jean-Yves Pouilloux, que a leitura de Montaigne "constitua a desordem do texto

como seu objeto" e "como elemento de uma produção literária e filosófica"⁴ É preciso chegar até aí para captar a forma praticada por Montaigne e por todos os que, depois dele, tomaram-na por modelo, sem nunca superá-la. O que seria, aliás, um pensamento ordenado e constringido que pretendesse estar sempre à espreita das coisas e exprimir o olhar instantâneo sobre si e sobre o mundo? Seria uma contradição nos termos. Um tal pensamento se fecharia sobre seu próprio funcionamento e se comprazeria nos rigores de uma forma que ele julgaria definitiva. Ora, Montaigne não recuou nunca diante da desordem confessa de seus textos, enriquecendo-os ou acrescentando-lhe impenitentes sutilezas.

Estes acréscimos são, ao mesmo tempo, a aceitação da desordem e a manutenção do inacabado. O essencial não muda, a substância permanece a mesma, mas a forma desenvolve outros arabescos. Simples preocupação de estilo? Se quisermos. Já é louvável. Mas a desordem permanece imutável, o pensamento não repudia nunca sua vagabundagem curiosa. Os acréscimos refletem instantes que se encadeiam a instantes anteriores. A escritura do pensamento segue a linha caprichosa de instantes sucessivos, recuperados através dos anos. Há aí a consciência de uma insuficiência e como que a certeza de que os remanejamentos, possíveis uma ou duas vezes, deixarão um dia de sê-lo. A atividade corretora é a própria confissão da falta radical de tempo. Como o pensamento, o instante deixará um dia de seguir espontaneamente. A morte selará a desordem dos pensamentos que pertenceram a momentos fugidios, mas para sempre cintilantes, nunca perdidos, sempre encontrados no segundo pensamento da leitura, nos mil pensamentos novos da leitura sempre inacabada de Montaigne

Universidade de Sherbrooke

4 J.-Y POUILLIUX. *Lire les "essais" de Montaigne*, Paris, François Maspero, 1969, p. 41 e p. 60. Ler este excelente estudo que contém coisas novas e, em seguida, os, mais volumosos, de P. Villey, M. Butor, E. Lablénie, M. Baraz e Hugo Friedrich.

ENSAIO E ERRO (o ensaio e a questão dos gêneros)

Luiz Roncari

O que me sugeriu esta reflexão sobre o *ensaio*, foi a leitura de "O Narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", de Walter Benjamin, onde tematiza a vida e a morte das formas narrativas orais. Transpus alguns de seus pressupostos e algumas de suas perguntas para a investigação sobre o *ensaio* na sua performance moderna, quer dizer, tal como se estrutura nessa perquirição de Benjamin sobre o narrador. Ele serviu-me, assim, também como um modelo ou "exemplo extremo", que permitia-me vislumbrar *a idéia* (o universal ou a "mãe fáustica", nas palavras de Benjamin), que ilumina e é iluminada pelos demais exemplos particulares. Pude, desse modo, tomá-lo algumas vezes como referência para reportar-me ao gênero.

Antes de tratar diretamente do *ensaio*, gostaria de recordar algumas questões e alguns pontos de definição relativos à teoria dos gêneros, pois foi a partir deles que tentei pensá-lo. Quando me referi acima, que limitar-me-ia a refletir sobre o *ensaio* "na sua performance moderna", já adotava um pressuposto de Benjamin, de que os gêneros têm uma história e vivem a história, portanto queria observá-lo também num momento de transformações importantes no sistema de meios e gêneros, como foi a transição do século XIX para o XX, quando se alterou profundamente o universo de circulação cultural e o horizonte das formas ideológicas. As razões imediatas disso foram a expansão da imprensa (jornais, revistas, almanaques) e o aparecimento de novos meios de comunicação e representação, como a fotografia, o cinema e o rádio. Nenhum gênero literário passou incólume por essas mudanças. A atenção que muitos autores voltaram às questões dos gêneros, como Benjamin, Brecht, Karl Kraus, os formalistas russos e construtivistas alemães, foi em grande parte suscitada por elas.

Por outro lado, quero entender também esse período como o momento de saturação e envelhecimento de muitos padrões e cânones estéticos, dominantes no século XIX (romantismo, realismo, naturalismo), e o de busca de

novos valores estéticos dentro do novo universo de possibilidades. A proximidade da revolução Russa, como fato, mas antecedida por um conjunto de idéias e princípios revolucionários, permitiu o revigoramento da atitude romântica de ruptura (produzindo um efeito semelhante ao que a Revolução Francesa e determinadas vertentes do ideário da Ilustração tiveram para o Romantismo). De modo parecido também se transpôs a idéia política de revolução para o domínio das práticas intelectuais e artísticas, dando a elas antes de tudo um caráter apofático, de negação dos padrões anteriores e valorização do contrário, questionando o cerne mesmo de tudo o que havia norteado os processos de representação anteriores, como a idéia de *todo, unidade, relação todo/partes*, e os próprios conceitos de *obra e representação*. Os resultados disso não podem ser considerados unilateralmente, pelo menos para o crítico, mas na sua contraditoriedade, o que só a distância no tempo, hoje, nos permite avaliar. Uma vez produzidos todos seus efeitos e vivendo também seu esgotamento, podemos dizer que teve um lado largamente positivo, na medida em que libertou a criação artística e literária de muitos cânones enrijecidos e petrificados; mas teve também seu lado negativo, enquanto criou também novos preconceitos, seja em relação ao passado, seja em relação ao futuro, principalmente transformando em códigos e prescrições os valores que promoveu.

Uma das conseqüências desse movimento para a expressão literária foi a revelação da insuficiência dos gêneros dados, tal como tinham sido seguidos ao longo do século XIX. As atitudes diante desses fatos foram as mais variadas, desde a insistência na conservação dos gêneros na sua pureza, até a elaboração de programas estéticos apoiados na explosão de seus limites e fronteiras ou sua pura e simples dissolução. Se a primeira dessas atitudes, conservadora, alimentou cadáveres, a segunda, revolucionária, parece não ter se preocupado muito em perguntar sobre o porquê dos gêneros e sobre suas naturezas. Muitas dessas reações radicais esgotaram seus sentidos no próprio gesto, saltaram no vazio se recusando (conscientemente, muitas vezes) a uma reflexão mais profunda sobre questões como estas: como se formam os gêneros (literários ou não) e como se transformam? Quais suas funções? Como se relacionam entre si e como se relacionaram em diferentes momentos da História da Literatura? Por que em cada momento ou época predominam gêneros diferentes? Como a vida do universo dos gêneros se relaciona com a do universo histórico-social? Quais as diferenças nas dinâmicas das vidas de um e de outro? São questões que necessitam ser respondidas para se precisar o *quantum* de arbitrário cabe nas relações do autor com eles, sem romper com o *minimum* necessário para que haja o reconhecimento e aceitação pelo outro, o leitor ou espectador, e torne o cantato comunicativo possível.

I ALGUNS PONTOS DE DEFINIÇÃO DOS GÊNEROS

Os gêneros são mediações necessárias através das quais o homem entra em contato com o homem e o mundo. Qualquer relação comunicativa ou cognitiva, por mais informal que seja, envolve sempre um determinado gênero ou forma fixa que se interpõe e possibilita a efetivação e desenvolvimento do contato. Da gama de modos informais que mediatizam a vida cotidiana do homem, alguns foram selecionados e desenvolvidos até atingirem normas sofisticadas de estruturação, como os gêneros retóricos, poéticos e científicos. Os gêneros literários possuem assim também uma história própria de sua organização e desenvolvimento, vivendo, ao mesmo tempo, tanto uma história interna das relações entre os diferentes gêneros, como uma história externa das relações com os outros tipos de gêneros (retóricos, científicos etc.), e sofrendo ainda as injunções do conjunto da vida social e nela intervindo, pois dela fazem parte.

Para o *autor*, aquele que se propõe a trabalhar dentro de determinado gênero, este é visto como uma *herança*, já que é apreciado não no processo de sua gestação, mas como um legado, que, ao mesmo tempo, lhe facilita e dificulta o trabalho. Por um lado, ela lhe traz uma fortuna de procedimentos e temas que constróem uma base sólida de possibilidades de escolha (as velhas fórmulas podem tanto ser redescobertas, vistas nas suas novidades, ou então simplesmente renovadas). Mas, por outro lado, essa herança aparece como algo acabado, convencional, rígido, empedrado demais para as novas "realidades" que vive o autor na história. Desse modo as relações do autor com os gêneros e suas tradições são sempre tensas e instáveis, exigindo respostas criativas (ao contrário da resposta automática de cópia ou recusa integral), sendo possível também uma História da Literatura a partir dessas relações. É este o ponto de vista de Bakhtin ao estudar Dostoiévski, como um momento do velho e do novo de um determinado gênero, no caso, do romance: "por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, 'perenes' da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa arcáica só se conserva graças à sua permanente *renovação*, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma arcáica com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no

processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento"¹.

A relação do autor com o gênero coloca-o em contato com o passado e com uma tradição (o diálogo da literatura, nos momentos em que reflete sobre si própria, é um dos aspectos mais distintivos dos gêneros literários em relação aos demais tipos de gêneros). Se estabelece aí, principalmente, uma relação produtiva com as possibilidades e limites formais do gênero, que arma o autor tanto para seu aproveitamento, quanto para sua crítica. Enquanto que a vivência e experiência do autor, relação com o mundo social, coloca-o em contato com o presente, fonte de matérias novas e novos conteúdos, demandando não só seu conhecimento como sua organização num todo compreensivo e formalizado (por formalizado quero dizer, principalmente, aberto ao contato e passível de penetração compreensiva e afetiva).

A ênfase na relação com o mundo bruto da experiência, em detrimento do contato com a tradição do gênero, pode provocar a perda da dimensão "literária" do texto (ganhos de reflexão e exploração das possibilidades e limites das formas) e substituir a rigidez das formas "coisificadas" pela rigidez das próprias "coisas".

II - AS DUAS ORIENTAÇÕES DOS GÊNEROS

Todo gênero, literário ou não, se estrutura a partir de duas orientações. Uma, *externa*, que implica numa forma específica de relação do *autor* com o *leitor* ou *espectador*. São muito diferentes as relações que se estabelecem entre eles, quando se dão através de um tratado científico, de uma poesia, de um sermão, de uma aula ou de um seminário etc. Essa orientação externa se realiza a partir de todas as determinações de espaço e tempo externas, obedecendo a um código mínimo convencionalizado que possibilita a renovação da relação ou, em outras palavras, quem escreve o quê e para quê: tudo o que envolve em termos de conteúdos, procedimentos e linguagem a execução de uma tese a ser defendida diante de uma banca de especialistas; de uma poesia para ser recitada em praça pública ou lida em silêncio; um sermão para ser pregado numa catedral num domingo de Páscoa; uma aula para alunos silenciosos recém-ingressos na universidade; um seminário a ser dado por um aluno para os colegas que estão no mesmo nível que ele e, ao mesmo tempo, o professor

1 BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*, trad. de Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981, p. 91.

especialista no assunto etc. Tanto as determinações gerais, quanto as restritivas (especialistas, praça pública, catedral e Páscoa, alunos silenciosos, colegas e professor) pesam na definição dessa orientação externa do gênero.

E segue também uma outra orientação, *interna*, em que o peso do gênero é mais determinante que determinado, pois é ele que abre ao autor as possibilidades de contato com a realidade, sendo cada gênero capaz de controlar apenas determinados aspectos dela. Os gêneros científicos facilitam mais a exposição de determinados aspectos da realidade que de outros; a música dá conta melhor de seu aspecto sonoro que o romance; este pode ter uma vizinhança com o discurso científico, na medida que pode colocá-lo na boca de uma personagem, do que a poesia etc. Bakhtin (num texto assinado por P. N. Medvedev) chama a essa orientação do autor para seu objeto de conhecimento, mediatizada pelo gênero, de *relação temática*: "Se abordarmos o gênero, do ponto de vista de suas relações temáticas intrínsecas com a realidade e a sua geração de realidade, podemos dizer que cada gênero tem seus métodos e meios de ver e conhecer a realidade, só acessíveis a ele. Assim como um gráfico é capaz de ocupar-se apenas com certos aspectos da forma espacial inacessíveis à pintura artística, e vice-versa, a lírica, tomando como exemplo, tem acesso a aspectos da vida e da realidade que são inacessíveis ou só acessíveis num grau menor para o romance ou o drama. Os gêneros dramáticos, pela parte deles, possuem meios de ver e demonstrar aspectos do destino e do caráter humano que os meios do romance podem apenas revelar e iluminar num grau muito menor, se é que são capazes de fato disso. Cada gênero significativo é um sistema complexo de meios e métodos para o controle consciente e finalização da realidade"² E continua, um pouco adiante, ressaltando o aspecto do gênero como mediação: "*O artista deve aprender a ver a realidade com os olhos do gênero*. Um aspecto particular da realidade pode apenas ser compreendido em conexão com os meios particulares de representá-lo. Por outro lado, os meios de expressão são apenas aplicáveis a certos aspectos da realidade. O artista não comprime um material pré-moldado na superfície de seu trabalho. A superfície é que o ajuda a ver, compreender e selecionar seu material"³

Um dos pontos mais interessantes da teoria e das análises bakhtinianas é a perspectiva que cria para falar da literatura a partir do ponto-de-vista do *autor*, recuperando sua figura para o estudo literário; só que

2 MEDVEDEV, P. N./BAKHTIN, Mikhail. *The Formal Method in Literary Scholarship*, trad. de Albert J. Wehle, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978, p. 133. As traduções dos textos são minhas.

3 MEDVEDEV, P. N./BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 134. Grifo meu.

agora não mais como biografia ou o artista na sua personalidade, mas como *ser criador*. Se não o integrarmos também no nosso quadro explicativo da relação dos gêneros com as manifestações particulares, agora não só o autor, mas também os *interlocutores* (preferíveis a *receptores*, pela conotação de passividade que tem este termo), ambos como seres pacientes e atuantes, que sofrem influências e respondem a elas criativamente, corremos o risco de apreciarmos como uma relação entre "coisas" ou entidades de categorias diferentes. Assim, Benjamin, aprecia um *estilo de época* da tragédia, o Barroco, apresentando-o como o resultado das relações dinâmicas entre duas entidades categoricamente diferentes, do empírico com a idéia, das manifestações com o arquétipo: "O universal é a idéia. O empírico, pelo contrário, pode ser tanto mais profundamente compreendido quanto mais claramente puder ser visto como um extremo. O conceito parte do extremo. Do mesmo modo que a mãe só começa a viver com todas as suas forças quando seus filhos, sentindo-a próxima, se agrupam em círculo em torno dela, assim também as idéias só adquirem vida quando os extremos se reúnem à sua volta. As idéias - ou ideais, na terminologia de Goethe - são a mãe fáustica. Elas permanecem escuras, até que os fenômenos as reconheçam e circundem. É função dos conceitos agrupar os fenômenos, e a divisão que neles se opera graças à inteligência, com sua capacidade de estabelecer distinções, é tanto mais significativa quanto tal divisão consegue de um golpe dois resultados: salvar os fenômenos e representar as idéias"⁴. Se entre o universal e o empírico integrássemos um sujeito ativo, veríamos que este representou para si a *idéia* através e a partir de outras manifestações particulares; assim como procurou atingir o exemplo extremo que tocasse no universal, através de sua realização particular.

III - UM GÊNERO IMPURO

É comum vermos o *ensaio* caracterizado como um gênero impuro. Mas a impureza é uma característica dos gêneros complexos. Sobre o romance, Benjamin, escreve: "Poderíamos responder à teoria do '*roman pur*' dizendo que o romance é semelhante ao mar. Sua única pureza está no sal (sabor?). Qual o sal desse livro (*Alexanderplatz*)? Acontece com o sal épico o mesmo que com o sal químico: ele torna mais duráveis as coisas às quais se

4 BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, trad. de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984, p. 57.

mescla"⁵ Bakhtin, de forma menos ensaística e mais sistemática, mostra como a impureza do romance está já na sua própria origem e constituição: "Todos os elementos do romance (em sua forma abstrata) enumerados por nós sem exceção, sejam os de enredo, os descritivos ou os retóricos, não são de modo algum novos: todos eles encontravam-se e foram bem desenvolvidos em outros gêneros da literatura clássica: os temas de amor (primeiro encontro, paixão à primeira vista, saudade) foram desenvolvidos na poesia de amor helênica, outros temas (tempestades, naufrágios, guerras, raptos) são desenvolvidos pela epopéia clássica, alguns temas (reconhecimento) exerceram papel substancial na tragédia, os temas descritivos foram desenvolvidos no romance geográfico clássico e nas obras historiográficas (por exemplo, as de Heródoto), e as reflexões e discursos em gêneros retóricos. Pode-se avaliar de forma variada o significado da elegia amorosa, do romance geográfico, da retórica, do drama e do gênero historiográfico no processo de nascimento (gênesis) do romance grego, mas não se pode negar o conhecido sincretismo dos aspectos de gênero do romance grego. Ele utilizou e fundiu em sua estrutura quase todos os gêneros da literatura clássica. Entretanto, todos esses elementos de variados tipos de gênero são aqui fundidos e ligados numa nova unidade específica de romance, cujo elemento constitutivo é o tempo do romance de aventuras"⁶

Sobre a impureza, não poderia deixar de mencionar talvez o caso mais extremo e melhor acabado, o *D. Quixote*: um romance de gêneros literários, tal a quantidade de gêneros ali parodiados e intercalados na sua organização. Os movimentos modernistas, em oposição às prescrições horacianas de pureza dos gêneros, fizeram da quebra de suas fronteiras quase que um programa de política estética. Mudaram, porém, os princípios constitutivos e de intercâmbio entre os gêneros, tornando externas e expostas as conexões e incrustamentos (por meio de colagens, justaposições e livres associações), que se davam até então organicamente e por exigência interna das obras. Um ótimo estudo de Literatura Comparada seria o cotejo entre as formas de conexões e articulações dos fragmentos e gêneros utilizados num poema como *Waste Land* e num romance como *Serafim Ponte Grande*, com as praticadas em romances como *D. Quixote* e *Macunaima*. Queiramos ou não, a questão estética das relações entre partes e todo (finalização e acabamento) retornam e continuam se

5 BENJAMIN, Walter. "A crise do romance", in *Obras Escolhidas*, v. 1, trad. de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985, p. 59.

6 BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética. A teoria do romance*, trad. de equipe, São Paulo, UNESP/Editora Hucitec, 1988, p. 215.

colocando, ainda que de outro modo e por outras vias, para o autor na execução da obra.

A impureza em si, portanto, não é algo típico apenas do ensaio. O que parece mais característico é a sua forma de combinação do valor literário com o valor científico ou filosófico do texto, reclamando um valor extra, poético, para o texto investigativo e discursivo. De certa forma, o sentido inverso de se realizar o *modus tractandi* de Dante, que, na interpretação de Curtius, era um modo de reclamar um valor filosófico para a Divina Comédia: "Desse modo Dante pretende dar à sua própria poesia o estatuto científico que a escolástica nega à poesia em geral"⁷ O que se explica, ainda segundo Curtius, pela baixa cotação do *modus poeticus* na época, assim considerado como *infirmior inter modos philosophiai* ou *infima inter omnes doctrinas*. Existe com o caso do ensaio essa outra correspondência, também inversa, que é a das dúvidas e descrenças nas possibilidades do conhecimento científico e objetivo, nos meios intelectuais e artísticos europeus do começo do século. Esse elemento de época deve ter pesado também nos rumos e nas definições do ensaio moderno.

O tempo marcou de outras formas também o ensaio. Na medida que sua circulação deixou de se restringir aos livros e transbordou para os jornais, suplementos e revistas, ampliou o círculo de leitores. Seu discurso deixou de ter em perspectiva exclusivamente o especialista, mas um público mais variado, ao qual procurou interessar e do qual procurou aproximar-se. Um aspecto visível no ensaio é essa proximidade maior do autor ou de um "eu" que fala ao leitor, muito mais evidente que na obra especializada. Os novos meios de circulação impuseram, ao mesmo tempo, outros limites ao desenvolvimento do ensaio, principalmente relativos à sua profundidade e extensão, demandando um esforço de síntese, o que muitas vezes justifica a literariedade de sua linguagem que, ao invés da comprovação exaustiva, apela para os exemplos, analogias e metáforas.

IV - A ORIENTAÇÃO INTERNA DO ENSAIO

Entretanto, além desses fatos de caráter mais aparentes, o que parece ter sido crucial para seu desenvolvimento, e que não só o marcou, mas foi decisivo para sua estruturação enquanto gênero, foi sua oposição à orientação das obras de caráter sistemático e técnico. Principalmente a um dos seus elementos

7 O *modus tractandi* de Dante reunia ao mesmo tempo o *poeticus*, *fictivus*, *descriptivus*, *digressivus*, *transumptivus* e o *definitivus*, *divisus*, *probativus*, *improbativus* et *exemplarum positivus*. E. R. Curtius. *La Littérature Européenne et le Moyen-Âge Latin*, vol. 1, trad. de Jean Bréjoux, Paris, Agora P.U.F., 1986, pp. 354-359

obras de caráter sistemático e técnico. Principalmente a um dos seus elementos mais distintivos: a dicotomia do processo de conhecimento, sua separação em dois movimentos: um primeiro, de penetração no objeto de estudo através da pesquisa e observação; e, outro, de trabalho e elaboração dos resultados, até construir com eles uma "nova realidade". É interessante notar, e bastante ilustrativo, como Marx esclarece esse processo - que é determinante do próprio gênero ao qual o ensaio se opõe - no posfácio da segunda edição alemã d'*O Capital*, transcrito na tradução francesa de Joseph Roy: "Certamente o processo de exposição deve se distinguir *formalmente* do processo de investigação. A investigação tem de fazer sua a matéria em todos os seus detalhes, de analisar suas diversas formas de desenvolvimento e de descobrir seus laços íntimos. Uma vez realizada esta tarefa, mas somente então, o movimento real pode ser exposto em seu conjunto. Se isto é alcançado, de modo que a vida da matéria se refratasse na sua reprodução ideal, esta miragem (mirage) pode fazer acreditar numa construção *a priori*"⁸. E quantos não se enganaram e ainda se enganam, tomando "ce mirage" pela própria realidade.

Ora, o que mais caracteriza o ensaio, é como nele coincide o processo de *exposição* com o de *investigação*, e não parece ser uma coincidência encenada ou um tipo de "mirage" como o criado pela construção sistemática. Ele não surge como o resultado de um desdobramento entre um projeto de pesquisa e um plano de exposição. Ele traz em si um processo mais antigo, que seu próprio nome relembra na sua raiz *exagiare*, de experiência e erro, como método de procura e perseguição do conhecimento, daí também geralmente o ensaísta merecer o nome de *escritor*. A sensação de prazer literário que acompanha a leitura do ensaio, só em parte é justificada pela sua linguagem, que não se furta ao uso de recursos da linguagem poética, como a metáfora, por exemplo. Ela decorre muito mais da impressão forte que transmite ao leitor de estar entrando em contato com *a verdade no momento de sua descoberta*. Esse prazer que vive o escritor na produção de um romance, vive o leitor do ensaio, a vivência do exato momento de descobrimento da verdade. O autor do ensaio, pela proximidade que se coloca com relação ao leitor, aparece como *o herói do conhecimento*, revelado pelo ato ou ação da descoberta. Dessa forma as verdades enunciadas no ensaio não surgem como fatos objetivos apenas, mas como verdades também de um sujeito, do *autor-herói* do ensaio.

8 MARX, Karl. *Oeuvres*, vol. 1, ed. Maximilien Rubel, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1969, p. 558.

A leitura de "*O Narrador*"⁹, de Benjamin, ilustra bem essa dimensão emotiva e sensível que vive o leitor: a aproximação gradativa do tema, de idas e vindas, sem um ataque frontal e imediato; o ritmo lento inicial, seguido passo a passo pelo leitor, através de análises de pistas e indícios, como numa investigação; o uso do acúmulo de referências e exemplos, através de um discurso tateante, incerto, composto de tentativas de ataques e fugas; mas a perseguição constante do tema, até se convencer, junto com o leitor, de ter um início consolidado, uma base sólida, como se as pontes para o assalto a uma fortaleza tivessem sido finalmente estabelecidas, embora não fosse ali nem o espaço nem o tempo para o assalto definitivo.

O que permite a construção de um texto desse tipo, ao contrário do que se pensa, não é o pouco conhecimento ou apenas domínio inicial de um tema ou assunto, mas a erudição, pois o campo de conhecimento onde se dá a peregrinação do ensaísta é o seu próprio, o do autor. É um campo de conhecimentos já absorvidos e digeridos, compondo um terreno onde o autor tem grande familiaridade e facilidade em transitar. Não são os primeiros passos de quem se inicia num assunto, preenchendo as lacunas com intuições e metáforas. Os ensaístas são detentores de larga erudição, com facilidade para tratarem de um tema específico *antes* do desenvolvimento de uma investigação sistemática (as últimas impressões que o ensaio passa são as de esforço e dificuldade). São capazes de isolarem nas suas experiências amplas, as primeiras definições mais gerais e ponderáveis para a perseguição de um tema. As metáforas e analogias que usam, muitas vezes são *grandes sínteses* resultantes do conhecimento erudito e da condensação de uma multiplicidade de fatos particulares. Quando Benjamin compara, com grande liberdade, o romance ao mar, para dizer que sua única pureza está no sal, pressupõe um domínio grande da fortuna épica e romanesca para uma aventura como essa. Ou então, condensa um conhecimento acumulado, mas que se apresentava disperso, em metáforas como estas: "O tédio (ócio?) é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência" e "os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro". Frases assim demonstram não só erudição externa, mas uma experiência muito íntima e intensa com o assunto tratado, o que parece invalidar uma outra frase analógica sua: "as ações da experiência estão em baixa", pelo menos, não para o ensaio.

9 As metáforas citadas desse ensaio foram tiradas da seguinte edição: *Walter Benjamin Obras Escolhidas*, vol. 1, trad. de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985, pp. 197-221.

*ENSAIO, VIAGEM ENTRE A MEMÓRIA E O DESEJO:
ANOTAÇÕES CRÍTICAS SOBRE "O DEMÔNIO DA
PERVERSIDADE", DE EDGAR A. POE.*

Flávio Aguiar

Há alguns anos venho trabalhando o conto de Edgar Allan Poe, "O demônio da perversidade", buscando demonstrar como, nele, há a descrição alegórica da situação do escritor moderno. Por "descrição alegórica" entendo que Poe neste conto deu forma literária, de modo indireto e cifrado, a um problema particular que o afligia, qual seja, o de que relação estabelecer entre o escritor e o público. Formulando de outra maneira, o problema que desafia a inteligência do escritor é de como incorporar a presença do público ao corpo do escritor, como elemento formal de composição, quando a relação entre ambos, escritor e público, tornou-se problemática, mediada pelo desconhecimento e estranhamento imposto pela produção para o mercado editorial, e outros.

Em seus escritos teóricos e críticos Poe tratou deste tema na construção da "teoria do efeito" Afirmando que uma composição literária longa jamais poderia aspirar a um efeito único de totalidade e completude na mente do leitor, Poe queria garantir, através de uma composição curta, que se pudesse ler em não mais do que duas horas, a atenção e a consecução, na consciência do público leitor, dos objetivos do artista. Há um pacto que aí deve se estabelecer: ou o artista captura a atenção do público ou este, como paródia de esfinge, ao invés de devorá-lo, o recusará, relegando-o ao esquecimento. A teoria do efeito que até hoje, com seus valores de concisão, condensação e tensão, governa a construção moderna de contos, corresponde ao esforço de romper a distância entre escritor e público numa época em que o primeiro produz para o anonimato consentido do mercado e onde se romperam entre ambos os liames de um decoro literário comum.

Em outro de seus escritos famosos, "A filosofia da composição", ao explicar a construção de seu poema "O corvo", Poe diz que seu

intento inicial era o de compor um poema "que, a um tempo, agradasse ao gosto do público e da crítica", apontando aí uma dissociação de base na consciência do escritor no que tange à imagem de seus destinatários. O poema deve atender aos reclamos de provocar o efeito de Beleza, segundo Poe, a "única província legítima do poema" e, simultaneamente, ter em vista "o desejo de tornar a obra apreciável *por todos*" (o grifo é do original). O próprio Poe foi crítico literário rigoroso, escrevendo, enquanto proliferavam as revistas literárias, que

"We have very few American tales of real merit we may say, indeed, none, with the exception of The tales of a traveller of Washington Irving and these Twice told tales of Mr. Hawthorne", (no ensaio sobre Hawthorne, onde formula seus princípios de composição para o conto literário moderno).

Por uma série de recursos, "O demônio da perversidade" espalha alguns dos flagelos e fantasmas do homem moderno. O personagem central está só diante da morte, que lhe aparece como libertação e como desconhecido; seu crime foi o de dar morte a alguém que lhe deixa enorme herança, mas que não sabemos ao certo quem é, pois o protagonista não o descreve suficientemente, substituindo o homem (será o progenitor?) pela coisa, a identidade do morto pelo efeito da herança. O próprio protagonista não sabe determinar com clareza quem fala em si, pois terminou ele mesmo confessando, num impulso incontrolável, o crime que cometera. Pode-se inferir que ele cometera, portanto, tal crime, para se entregar na confissão. Essa confissão começa com o gesto dramático de correr pelas ruas da cidade, a paisagem moderna, ou seja, o próprio gesto de "salvar-se" na urbe, o perde, pois chama a atenção do povo. Quem o libera não é "alguém", mas "algum demônio invisível" que bateu-lhe nas costas "com a larga palma da mão", liberando "o segredo há tanto tempo retido" As palavras do conto ironizam o propósito do protagonista. Para este o "demônio da perversidade" se consubstancia no ímpeto incontrolado de confessar; mas a confissão, pelo visto, já está contida no gesto de matar. "Se não houver um braço amigo que nos detenha, ou se não conseguirmos, com súbito esforço, recuar da beira do abismo, nele nos atiraremos e destruídos estaremos", diz o protagonista. Acrescenta: "Examinando ações semelhantes, como fazemos, descobriremos que elas resultam tão somente do espírito de Perversidade. Nós as cometemos porque sentimos que não deveríamos fazê-lo. Além, ou por trás disso, não há princípio inteligível e nós podíamos, de fato, supor que essa perversidade é uma direta instigação do demônio se não soubéssemos, realmente, que esse princípio opera em apoio do bem" Bem e mal se confundem na mente do pobre condenado; suas palavras o desmentem, e na solidão da cela da morte, se busca compreender o que aconteceu, tudo o que consegue, de fato, é reproduzir, por escrito, a confissão. Para passar o tempo, enquanto espera a hora final.

Essa imagem do homem moderno acorrentado à sua solidão de indivíduo, onde a morte é uma condenação e a vida é uma cadeia, ajusta-se como luva à descrição da situação do próprio escritor moderno. Para começo de conversa, o protagonista do conto faz-se um escritor: seu modo de esperar a morte é dar testemunho do que lhe aconteceu, e para tanto dispõe de papel e tinta. Acorrentado à sua mesa (de trabalho), só diante da página, fechado entre quatro paredes, esse escritor, colocado ironicamente na vanguarda da vida ao enfrentar de modo prematuro e certo a imagem da morte, escreve para um destinatário desconhecido, buscando o efeito de se tranquilizar e conseguindo o fato de mais uma vez se confessar e agora de modo mais irremediável do que antes, reproduzindo, por escrito, aquilo que antes dissera de viva voz nas ruas da cidade. O que escreve este escritor improvisado em emblema do destino humano moderno? Um ensaio.

Detenhamo-nos neste ponto. O que é necessário para se escrever um ensaio? Em primeiro lugar, reconhecer a própria ignorância. Um ensaio parte do pressuposto de que a matéria não será esgotada. Parte igualmente da tentativa de estabelecer um ponto de vista particular sobre o assunto de que trate. Ou seja, é objetivo explícito do ensaio criar a figura de um escritor, de um eu que redija aquelas linhas. Esse eu postula mais do que um conhecimento, que reconhece parcial, uma sabedoria, cujo princípio primeiro é, como já disse, o reconhecimento da própria ignorância e portanto da finitude. Ao objetivar-se num eu que articula explicitamente um texto, expondo-se aos olhos do leitor, o escritor postula, no texto, a existência do próprio leitor, desse olhar desconhecido mas devassador que o apreenderá e saberá lê-lo nas suas entrelinhas, que poderá decodificar o que ele conscientemente talvez não diga, mas ainda assim expressa. Ao constituir-se em "eu" explícito no texto, longe da distância olímpica do trabalho, o escritor, criando do passado para o presente do leitor, está postulando a criação de uma memória, e de uma memória que se ofereça como patrimônio comum, porém particular, específico, peculiar àquele "eu", da humanidade. Esse "eu" adquire portanto a característica de ser um filtro entre uma memória que se tenta construir e a expectativa de um leitor, ou de leitores, que permanentemente o resgatem do esquecimento.

Diante da contradição moral e dos gestos incompreensíveis de sua vida, o protagonista de "O demônio da perversidade" busca construir, para si, a imagem de uma memória coerente que ordene os fatos que até ali o trouxeram, incluindo a confissão pública de sua falta. Dividido por princípios contraditórios, no limiar de duplicar-se, como William Wilson em outro conto conhecido, o escritor compulsivo cria essa imagem do "demônio da perversidade", ao mesmo tempo menor e maior do que ele; menor porque demônio fantasma de uma ordem inferior; e maior, também porque demônio, impulso incontrolável. O escritor

tenta, portanto, ao objetivar-se perante um hipotético leitor, que na verdade não está presente e cujo espelho opaco é o silêncio do papel, para estabelecer uma leitura, um código possível para com a *coisa* que tem em si e que em suas palavras se deseja explicitar. As palavras traem o escritor, e do projeto de retrair um eu coerente no ensaio sobre os limites daquilo que então era a divulgação nem sempre feliz da ciência espouca mais uma vez a confissão do que se esconde nas dobras da linguagem, isto é, a impossível coerência do eu colocado diante e dentro de um universo construído pela mão do homem(a cela, a mesa, as grades, o papel, a pena, as correntes) mas que não lhe serve, paradoxalmente, de referência de identificação.

"Que me resta a dizer?", pergunta-se o condenado. "Hoje suporto estas cadeias e estou *aqui!* Amanhã estarei livre de ferros! Mas *onde?*" A pergunta amplia a percepção deste estranhamento da cela para o universo, projetando-a no espaço e no tempo. No mundo em que os objetos não são mais referência de identidades humanas, onde mesmo as palavras adquirem vida própria e onde contar, ou escrever, significa atualizar um *desconhecido*, não há mais mediação orgânica dada de antemão entre o indivíduo e o perdido universo da natureza. Não há mais metáforas desta que dêem conta da existência daquele, a não ser as da distância e do estranhamento. No poema "O corvo" diz Poe que desejou criar o emblema da melancolia; tudo que o universo envia para espelhar a dor do estudioso que perdeu a amada é, de forma análoga a essa imagem do demônio da perversidade, algo menor e maior do que ela, ao mesmo tempo: um corvo, que repete a fantasmagórica frase "nunca mais". O corvo não fala, repete; mas sua repetição mecânica ecoa a perda do elo entre o homem e a natureza. Numa paisagem predominantemente criada pela mão do homem, mas na qual ele não se reconhece, e numa linguagem predominantemente ocupada pelo espírito mecânico da letra impressa no rumo do mercado, o elo não se perdeu apenas com a natureza exterior, aquela que hoje está ameaçada de extinção ou cercada em santuários de precária preservação. Perdeu-se na verdade o elo com a natureza interior, com a própria natureza humana, que agora se fala em imagens às vezes incompreensíveis para a consciência que tenta explicá-la e explicar-se diante desses desconhecidos páramos que são, no entanto, o seu substrato.

Esse desconhecimento da natureza humana, esse estranhamento da consciência diante de si mesma e das correntes que a cortam, também se deixa transparecer na pergunta final: *mas onde?* com que o conto se encerra. Essa pergunta cai sobre o próprio leitor, pois é o escritor quem a formula. No final destas linhas, poderíamos dizer, parafraseando alegoricamente a frase, em que olhares habitarei? O *Mas onde?*, na medida em que se dirige de consciência para consciência, e, no caso, por ser a receptora necessariamente um leitor, de indivíduo para indivíduo, se deixa ler também como "quem és?" O quem és

dessa questão, ao se espelhar em "mas onde", ou seja, "em que espaço" "em que tempo" se deixa traduzir por algo que igualmente é maior e menor do que a figura humana: é espaço-coisa e é tempo vasto, é espaço vasto e ignoto e é ao mesmo tempo o continente daquele tempo fraccionário em que se vai revelar o segredo da existência enquanto transe catastrófico e final. Ou seja, o *mas onde?* põe em dúvida e em jogo a identidade do próprio leitor, fazendo-o receptor ativo e empático das dúvidas do próprio escritor-personagem sobre quem, ou o quê, ele, afinal, é. A ironia de Poe morde assim a cauda... do leitor, entregando-lhe, junto com o divertimento da inteligência, a percepção da vida enquanto enigma e do destino enquanto a catástrofe do auto-desconhecimento do homem num universo paradoxalmente construído mais e mais por suas mãos, mas não para suas mãos, ou para seu corpo. É o fulgor dos objetos, pálidos na narrativa, mas eloqüentes em sua no entanto presença correntes, mesa, pena, cadeira, pedras da cela que nos dá a verdadeira dimensão e a real magnitude do drama que os olhares dos leitores presenciam.

"O demônio da perversidade" é um conto que é ensaio; é um ensaio-conto que condensa de modo admirável o estranhamento do escritor diante de suas próprias palavras. O ensaio se faz, assim, o criptograma de uma viagem, tanto quanto aquele "eu" que tenta se constituir é um signo indecifrado e complexo. Essa viagem se dá entre a memória que se objetiva, nem sempre como a desejaríamos, e o desejo de um leitor, cujo olhar nos é desconhecido. O antigo aedo ideal da poesia maior era cego cego para o mundo, porque vidente do segredo das imagens e ouvinte da palavra das musas. Hoje, na civilização dominada pela reprodução das imagens não somos cegos, leitores e escritores, mas ofuscados pelo fulgor dos objetos e pela presença opaca da palavra impressa, ou fluorescente da palavra informatizada. São essas palavras, no entanto, que guardam a memória e o desejo dos traços humanos que fomos e que, eventualmente, podemos vir a ser. É próprio do ensaio o exemplo de "O demônio da perversidade" é eloqüente neste sentido tentar a ponte entre leitores que se interrogam sobre sua própria natureza, conscientes de sua ignorância e de sua finitude mas ainda assim, e por causa disto, decididos a tomar e retomar as palavras como corpos de trabalho, signos de memória e desejos de ser. Será tudo um sonho? Talvez o modo feliz fugaz seja o de sonharmos aqui e ali o mesmo sonho - coisa de que a teoria do efeito, de Poe, tentou, a seu modo, dar conta. Foi, pelo menos, um brilhante ensaio.

ROLAND BARTHES E A ESCRITA FRAGMENTÁRIA

Regina Pontieri

RESUMO: Este ensaio tem o objetivo de refletir sobre a escrita fragmentária, tal como praticada por Roland Barthes. Desenvolve-se em dois momentos distintos. Primeiramente, esboça-se um panorama histórico sumário compreendendo alguns dos momentos mais importantes da prática do fragmento, a partir do gótico. Ao mesmo tempo, procura-se reunir as principais características do pensamento fragmentário em geral. Em segundo lugar, analisam-se os conjuntos de fragmentos barthesianos, sobretudo *Roland Barthes por Roland Barthes*, cuja organização se faz com base em três tipos de atividades: bricolagem, encenação, metalinguagem. Esta obra, aliás, parece estar fundada sobre um paradoxo: tendo como meta a Utopia do Neutro (a in-significância), ela nada mais faz, no entanto, senão produzir significações infinitamente.

I PALAVRAS INTRODUTÓRIAS

Estas considerações pretendem tão somente alinhar algumas reflexões sobre a escrita fragmentária tal como praticada por Roland Barthes. Nem poderia ser de outra forma, dada a extensão e complexidade do assunto e as limitações decorrentes da natureza deste trabalho. Seria, entretanto, necessário explicitar o rumo que a pesquisa tomou, bem como apontar algumas de suas lacunas, não para justificá-las, mas ao menos para dar a medida da consciência que se tem delas.

Na pesquisa sobre autores e épocas nos quais a prática do fragmento é relevante, optou-se por tentar esboçar um quadro mais amplo de referências que, se por um lado tem a desvantagem de ser muito incompleto, parece ter a vantagem de fazer vislumbrar algumas das condicionantes históricas da escrita fragmentária.

No que se refere ao trabalho de Barthes, privilegiou-se *Roland Barthes por Roland Barthes* na suposição de que os dados assim obtidos possam lançar luz sobre os demais conjuntos de fragmentos do autor caso em que poderão ser utilizados como ponto de partida para futuras análises.

"Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir."

Fernando Pessoa

"Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta"

Mário de Andrade

II - FRAGMENTO E MODERNIDADE

Se iniciarmos a reflexão sobre a escrita fragmentária com uma listagem dos autores que a praticaram, surpreenderá, talvez, a quantidade de nomes de primeiríssima plana que compõem essa lista. Augusto de Campos, referindo-se aos *Cahiers* de Paul Valéry, cita como representantes do pensamento a-sistemático, além de Leonardo da Vinci, cujos *Cadernos* teriam inspirado Valéry: Fernando Pessoa, sobretudo o do *Livro do desassossego*; Ezra Pound e seu pensamento ideogrâmico; o Oswald de Andrade dos romances fragmentários; o próprio Barthes; Heidegger; Poe; o Baudelaire dos *Journaux Intimes*; Nietzsche; Pascal; Heráclito...¹

Em *L'Absolu littéraire Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Lacoue-Labarthe e Nancy acrescentam a essa lista os românticos alemães reunidos em torno da revista *Athenaeum*, em fins do séc. XVIII: além de Novalis, os irmãos Schlegel, sobretudo o Friedrich dos *Fragmentos críticos*. Citam também seus antecessores: *Pensées, maximes et anecdotes* (1795), de Chamfort; a obra dos moralistas ingleses e franceses (Shaftesbury e La Rochefoucauld, por exemplo); *Pensées*, de Pascal; e sobretudo os *Essais*, de Montaigne, apontados como paradigmas do gênero "fragmento" para toda a história moderna²

Nessa lista, deve-se incluir ainda Walter Benjamin, que pratica o fragmento tanto em estudos filosóficos, as *Teses sobre filosofia da história*, por

1 CAMPOS, Augusto de. *A serpente e o pensar*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

2 LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e JEAN-LUC, Nancy. *L'absolu littéraire théorie de la littérature du Romantisme allemand*. Paris, Seuil, 1978, Col. Poétique.

exemplo; como num estudo que versa, entre outros, sobre o próprio fragmento, a *Origem do drama barroco alemão*; passando pela ensaística de fundo autobiográfico, caso de *Rua de mão única e Infância berlinense*.

Seria possível também rastrear a estética do fragmento remontando cronologicamente às principais correntes de pensamento que, na modernidade, se expressaram através dele. Assim, na já citada obra, Lacoue-Labarthe e Nancy consideram o fragmento, tal como praticado pelos românticos de Iena, o gênero por excelência do romantismo teórico, sua encarnação, "a mais distinta marca de sua originalidade e o signo de sua radical modernidade"³ O que não significa, ressaltam, que o fragmento seja invenção do grupo de Iena. E a lista dos antecessores vem comprová-lo.

Com a *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin faz recuar a questão da estética do fragmento ao século XVII, domínio do Barroco alegórico. Quando fala que a emancipação da sílaba e do som de qualquer contexto significativo tradicional é "um motivo básico da visão alegórica" Benjamin afirma que no Barroco alemão "a linguagem se fraciona, prestando-se, em seus fragmentos, a uma expressão diferente e mais intensa"; e que o Barroco, que introduziu as maiúsculas na ortografia alemã, exprime nelas "não somente a exigência da pompa, como o princípio dissociativo e pulverizador, que está na base da concepção alegórica"⁴ A natureza fragmentária da alegoria é associada ao culto barroco das ruínas, já que "as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas"⁵ Além disso, quando fala da atuação dos poetas barrocos, Benjamin deixa margem a que se pense naquilo que atualmente é conhecido como atividade de montagem ou, adiantando, naquilo a que Roland Barthes se refere como "atividade estrutural": "O que a Antiguidade lhes [aos poetas barrocos] legou são os elementos... com os quais, um a um mesclam o novo todo. Ou antes, não há mescla, mas construção... O poeta não pode esconder sua *atividade combinatória*, pois não é tanto o todo que ele visa em seus efeitos, como o fato de que esse todo foi por ele construído, de modo plenamente visível"⁶

Embora faça recuar o fragmentário ao Barroco, Benjamin chama a atenção para o fato de que as relações entre Barroco e Romantismo se dão via alegoria. Cita em apoio de sua tese o fragmento justamente de um dos

3 Idem, p. 58.

4 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984, Col. Elogio da Filosofia, trad., apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet, p. 230.

5 Idem, p. 200.

6 Idem, pp. 209-210 (o grifo é meu).

românticos de Iena, Novalis: "Poemas, bem soantes e cheios de belas palavras, mas sem sentido e coerência... fragmentos das coisas mais variadas. No máximo, a poesia autêntica pode ter um sentido alegórico, e exerce um efeito indireto, como a música, etc. A natureza é portanto puramente poética, e também o gabinete de um mágico ou de um físico, um quarto de criança, um sótão, uma despensa"⁷ E eis o comentário de Benjamin: "Não se pode considerar de modo algum acidental essa relação do alegórico com o caráter fragmentário, amontoado e desordenado de um quarto de mágico ou de um laboratório de alquimista, como os conheceu o Barroco. Não são as obras de Jean Paul, o maior alegorista entre os poetas alemães, exemplo desses quartos infantis e dessas salas povoadas de espíritos? Nenhum outro escritor permitiria a uma verdadeira história da expressão romântica melhor ilustrar como o fragmento e a ironia constituem metamorfoses do alegórico". E conclui: "... a técnica romântica conduz de mais de um ponto de vista à esfera da emblemática e da alegoria"⁸

Se do Romantismo se remontou ao Barroco, nessa busca dos primórdios modernos da escrita fragmentária, devem-se ainda referir os comentários de Arnold Hauser a propósito da visão de mundo subjacente à arte gótica, a antecessora imediata do movimento renascentista: "A inconclusão das formas, que é própria de todo estilo dinâmico - como se adverte também no barroco -, não faz mais que acentuar a impressão de movimento infinito e ininterrupto e a transitoriedade de toda detenção numa meta. *A predileção moderna pelo inacabado, o esquemático e o fragmentário tem sua origem aqui. Desde o gótico, toda grande arte, com a exceção de escassos e efêmeros classicismos, tem algo de fragmentário em si*, possui uma imperfeição interna ou externa, uma detenção voluntária ou involuntária antes de pronunciar a última palavra. *Ao espectador ou ao leitor fica sempre algo por fazer. O artista moderno se estremece ante a última palavra, porque sente a inadequação de todas elas. Este é um sentimento desconhecido antes do gótico*"⁹

As características da obra gótica, portanto inacabamento e fragmentarismo -, revelam seu parentesco com movimentos e obras mais recentes. Além do que, o apelo à participação do leitor na construção sêmica da obra remete às atuais teorias da "obra aberta". E, ainda, a referência à recusa do artista moderno ante a última palavra encontra eco nas palavras de Barthes,

7 Apud Benjamin, op. cit. pp. 209-210.

8 Idem, pp. 209-210.

9 HAUSER, Arnold. "El dualismo del gótico". In *História Social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, 1969, Col Punto Omega, Vol. I, pp. 312-313 (os grifos são meus).

quando diz: "o que escrevo de mim nunca é a *última palavra*: quanto mais sou "sincero", mais sou interpretável"...¹⁰

*

Antes de passar para o exame das características da escrita fragmentária, algumas explicações devem ser dadas sobre a conjunção feita no sub-título deste trabalho entre fragmento e modernidade. É claro que, em vista de limitações óbvias, não se poderia pretender aqui dar conta exaustiva de um conceito, como o de "modernidade", tão amplo quanto sujeito a um grande número de interpretações. Dele serão ressaltadas apenas algumas determinações que adquirem importância direta para a compreensão do assunto em pauta.

Vimos já como Lacoue-Labarthe e Nancy articulam fragmento e modernidade quando atribuem ao primeiro a qualidade de "signo de radical modernidade" do Romantismo de Iena. Vimos também que Hauser aponta a predileção da arte moderna pelo fragmentário. Para melhor compreender essa questão, reporto-me à análise de Henri Lefebvre sobre o fenômeno da modernidade.

O autor historia o sentido do conceito de "moderno", detendo-se, em seguida, em sua descrição tal como aparece em Marx e Baudelaire. Enquanto as reflexões de Marx sobre o assunto se situam entre 1840 e 1845, as de Baudelaire localizadas no seu "O pintor da vida moderna", datam de 1864. Em Marx, o conceito indica "a ascensão da burguesia, o crescimento econômico, o estabelecimento do capitalismo, suas manifestações políticas". Nesse sentido, por "modernidade" se entenderia todo o período que, desde fins da Idade Média, vai preparando paulatinamente a universalização do modo capitalista de produção e o modo burguês de vida. Interessa ressaltar, na análise de Marx, a referência à sociedade burguesa como caracterizada "pela separação, pela cisão e pela dualidade levadas ao extremo"¹¹. Baudelaire vê no moderno "o expressamente efêmero, o fugaz". Para ele, "o efêmero, a moda e o mundano" são "o inverso do eterno na dualidade humana, inverso que revela o outro lado". Nos dois posicionamentos, distintos e mesmo opostos em alguns aspectos, ressalta a coincidência da afirmação do processo de cisão (remetendo diretamente à questão da fragmentação) enquanto fundamento da modernidade.

10 *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo, Cultrix, 1977, trad. Leyla Perrone-Moisés, p. 129.

11 LEFEBVRE, Henri. "O que é a Modernidade". In *Introdução à Modernidade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969, p. 199.

Como se sabe, é a noção de fragmentação, aliás, que está na base da análise marxista do fetichismo da mercadoria.

Lefebvre identifica, dentro desse período moderno em sentido amplo, uma "modernidade" em sentido mais estrito, cujo início ele localiza em 1905, data da primeira revolução russa. Caracterizando esse novo período, o autor diz que nele "o descontínuo invade, lenta mas poderosamente, o conhecimento, as atividades, a própria consciência". Ressalta que, no período anterior, a generalização do conceito de continuidade revelava-se por sua presença em vários domínios: "a ciência do século XIX baseava-se no estudo de trajetórias contínuas. O evolucionismo estendia à história natural um esquema tirado do estudo do contínuo matemático... A filosofia da história e a sociologia aplicavam ao homem social o esquema evolucionista". Em decorrência da invasão da noção de "descontinuidade", o século XX vai assistir ao descrédito do conceito de "processo" em favor do de "estrutura". De tal modo que "em toda parte descobrem-se estruturas descontínuas e unidades distintas: átomos, partículas, genes, elementos da linguagem, fonemas e morfemas"¹².

Parece possível deduzir do exposto pelo menos duas coisas. Primeiramente, que a fragmentação deita raízes no solo do modo burguês de vida, o que se deve entender num sentido amplo. Não só porque historicamente foi possível remontar ao gótico para reencontrar as origens da consciência do fragmentário. Também porque o fragmento como expressão parece ser não só reflexo como atitude reativa ante um conjunto determinado de circunstâncias histórico-sociais.

Em segundo lugar, no modo como se manifesta no século XX, a tendência ao fragmentário vincula-se ao declínio da importância da idéia de contínuo temporal (a história, o processo), em favor tanto de uma visão descontínua do tempo o que na literatura, por exemplo, remete à destruição do enredo romanesco típico do século XIX - como do predomínio do elemento espacial (a estrutura).

Outra relação a apontar entre fragmento e modernidade diz respeito à crise que, localizável já no século passado, toma configuração clara no atual. Trata-se do abalo no prestígio das noções de "Deus", "Criador", "Verdade", "sujeito" - pilares de sustentação de hierarquias várias¹³. A noção de "sujeito", por exemplo, por via da idéia de "cogito", encontra em Nietzsche seu crítico mais decisivo. Diz ele: "'Pensa-se, logo há alguma coisa que pensa': eis a que se

12 Idem, pp. 209-210.

13 Leyla Perrone-Moisés refere-se a esta crise em *Texto, crítica, escritura*. São Paulo, Ática, 1978, pp. 17-18.

reduz a argumentação de Descartes. Mas isso significa somente considerar-se verdadeira *a priori* a nossa crença na idéia de substância. Dizer que, quando se pensa, é preciso que haja alguma coisa 'que pense' é apenas a formulação do hábito gramatical que à ação acrescenta um agente..."¹⁴ Essa concepção parece que encontra continuidade no conceito lacaniano de sujeito vazio, sujeito enquanto efeito de linguagem.

E se assim for, se o sujeito - tanto quanto as demais noções em crise - perde consistência, deixando de ser elemento organizador, então a escrita fragmentária pode bem ser entendida como uma das formas de expressão dessa perda.

*

Quanto às características do fragmento como gênero, pode-se começar pelo aprofundamento das questões postas por Hauser referentes ao inacabamento da obra de arte moderna e à recusa da última palavra. Parece haver, nesse caso, uma relação clara entre a rejeição da obra sistemática e fechada e o sentimento de que toda totalização redundante em algum tipo de falseamento¹⁵ É o que se depreende do seguinte comentário de Anatol Rosenfeld sobre a natureza da obra de Kierkegaard: "Se este combateu com tanta veemência a filosofia de Hegel, a razão mais profunda é que o grande sistema, enquanto sistema, se lhe afigura como máscara, como 'forma' que fixa e sufoca, na sua objetividade, a existência do sujeito inapreensível pelo conceito mesmo dialético e pela estrutura lingüística"¹⁶

Sentido semelhante têm as palavras de Sergio P. Rouanet que explicam a natureza do método de Benjamin na *Origem do drama barroco alemão*. Trata-se, diz ele, de um tratado filosófico, não de um sistema científico. E a diferença é colocada nos seguintes termos: "O sistema se baseia na continuidade, na coerência ininterrupta dos seus vários elos, ao passo que a descontinuidade é a lei do tratado. O tratado é comparável ao mosaico: ele justapõe fragmentos de pensamento, do mesmo modo que o mosaico justapõe fragmentos de imagens... o sistema visa a apropriação: ele quer assegurar-se, pela

14 ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, Mestre Jou, 1982, 2ª ed., trad. Coordenada e revista por Alfredo Bosi, verbete COGITO, p. 137.

15 Ver a esse respeito o fragmento "O monstro da totalidade em Roland Barthes por Roland Barthes", p. 19.

16 ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo/Perspectiva, Brasília/INL, 1973, 2ª ed., pp. 15-16.

posse, do seu objeto. O tratado, ao contrário, procede pela representação: descrição do mundo das idéias, que não as violenta...¹⁷ O mesmo poderíamos com justeza dizer dos escritos fragmentários de Roland Barthes.

Encerrando o tópico referente ao fragmentário enquanto recusa de totalização, cito Vamireh Chacon, num estudo sobre a obra dos pensadores da escola de Frankfurt. O autor aponta de modo direto a relação entre o pensamento a-sistemático dos frankfurtianos e o medo da conversão ao autoritarismo: "daí a ausência de sistematização teórica e adoção de inevitável postura existencial... antidogmática determinando também sua opção formal pelo aforismo e pelo ensaio, enquanto preferenciais meios de expressão". Essas palavras estendem a Adorno e Horkheimer o mesmo tipo de "repulsa dos sistemas" que já se observara em Benjamin¹⁸

Lacoue-Labarthe e Nancy apresentam de modo bastante sintético e geral o quadro das características do gênero "fragmento" que os românticos de Iena herdaram de seus antecessores. Seriam basicamente três: o relativo inacabamento (o "ensaio") ou ausência de desenvolvimento discursivo de cada uma de suas peças (o "pensamento"); a variedade e mistura de que pode tratar um mesmo conjunto de peças; a unidade do conjunto, em contrapartida, sendo constituída fora da obra, no sujeito que através dela se entrevê.

Diante dessa herança, a originalidade dos românticos estaria em terem desejado, com o fragmento, realizar até o fim o gênero do sujeito quando este não pode mais se conceber na forma do *Discurso do método*¹⁹ Flagra-se, assim, o já citado processo de crise do "cogito" cartesiano como uma das causas prováveis da prática do fragmento tal como se verifica a partir de então. Aliás, nesse estudo, os autores ressaltam que o ideal fragmentário do grupo da revista *Athenaeum* era a ausência de objetivo e de autoria identificada. É verdade que somente um conjunto de fragmentos publicados pela revista responde plenamente a esse ideal. Ainda assim, a atitude programática sugere ao menos que a noção de sujeito criador sofre algum tipo de questionamento. Em conclusão, os autores dizem que os "Fragmentos" da *Athenaeum* "se querem de algum modo postos por si mesmos"²⁰

17 *Origem do drama barroco alemão*, p. 22.

18 CHACON, Vamireh. "A tragédia de Frankfurt da sociologia à filosofia da cultura, numa sociedade massificada" In VV.AA. *Humanismo e comunicação de massa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970.

19 *L'absolu littéraire...*, pp. 58-59.

20 *Idem*, p. 59.

Além das características acima mencionadas, o fragmento se distingue por se delimitar através de uma dupla diferença. Pois não é simples pedaço destacado, resto de algum conjunto despedaçado. Mas também difere das formas de que se serviram os moralistas: pensamento, máxima, sentença, aforismo, opinião. Enquanto esses aspiram ao acabamento, o fragmento ao contrário compreende, como vimos, um inacabamento essencial. Ana Lúsa Janeira e Maria Augusta Babo, num ensaio sobre o fragmentário em Barthes, estabelecem a seguinte oposição entre fragmento e aforismo: "... se o fragmento é a integração no dito, da falta, da lacuna que é silêncio na fala ou espaço intacto na escrita, o aforismo apresenta-se como um todo, microcosmos do real. Funciona como uma miniatura de um sentido totalizante"²¹ Entretanto, as autoras observam também que, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o aforístico entra como termo que se integra na intertextualidade geral. O próprio Barthes, aliás, menciona "o tom de aforismo que ronda este livro" e lembra que a máxima não só se liga à ideologia clássica, que é totalizante, mas é "a mais arrogante... das formas de linguagem"²²

Ainda a propósito da duplicidade do fragmento tal como realizado pelas estéticas não-clássicas observe-se que ele "funciona como resto de individualidade e como individualidade" Que apesar de sua incompletude, ele "deve ser... fechado sobre si mesmo como um ouriço", no dizer do fragmento 206 de *Athenaeum*. Que "a essência do fragmento é a individuação" Esse aparente paradoxo é assim formulado por Schlegel num dos *Fragmentos críticos*: "Em poesia igualmente, toda totalidade poderia bem ser fração, e toda fração a bem dizer totalidade"²³ Parece que desponta, aí, a peculiaridade desse modo de praticar o fragmento: é estilhaço, mas ao mesmo tempo manifesta sua individualidade própria. Pois, como sugere Schlegel, as noções de totalidade e fração são relativas. Disso talvez seja lícito deduzir que o fragmento é a totalidade que se recorda, todo o tempo, de sua condição de estilhaço e remete a uma totalidade ideal, perdida. Quem sabe, seja esta a única forma possível de integridade num mundo dominado pela consciência da separação.

Não é casual que outra marca dessa forma de expressão seja a pluralidade: "a individualidade fragmentária é antes de tudo a da multiplicidade

21 JANEIRA, Ana Lúsa e BABO, Maria Augusta. "Entre o fragmentário e o aforístico". In VV.AA. *Leituras de Roland Barthes - comunicações apresentadas ao Colóquio Barthes - Fac. de Letras de Lisboa, 18 e 19 de março de 1982*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982, Col. Universidade Moderna, p. 239.

22 *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 189.

23 *L'absolu littéraire...*, p. 82.

que é inerente ao gênero... Mas este plural é o modo específico pelo qual o fragmento visa, indica e de certo modo põe o singular da totalidade" Palavras que vêm a calhar a propósito de Barthes, para quem a "filosofia do pluralismo" é o modo de manifestar a recusa contra o processo de homogeneização e massificação que, anulando diferenças, redundando em intolerância. Pluralizar é, no Texto como no sexo, "dissolver as confrontações e os paradigmas", de tal modo que "o sentido caminhará para sua multiplicação, sua dispersão (na teoria do Texto), e o sexo não ficará preso a nenhuma tipologia..."²⁴ Adiante veremos que a multiplicação dos fragmentos, num jogo infinito de superposições de falas, responderá pelo funcionamento de *Roland Barthes por Roland Barthes* como forma de impedir a interrupção do fluxo do discurso, o coágulo ideológico.

Última observação sobre o fragmento: sua natureza paradoxal, subjacente à duplicidade acima apontada, leva-o a ser "o gênero da paródia da produção da obra ou da produção da obra paródica, que acaba sempre por remeter ao caos" Indício de que a escrita fragmentária é "o lugar das gerações possíveis" e ao mesmo tempo a "potência da produto", a natureza caótica revela a obra não mais como produto, mas como produção: "o que é poético é menos a obra do que aquilo que obra, é menos o organon do que aquilo que organiza... sempre a *poiesis*... sempre a produção"²⁵ Não é outra a intenção de Barthes quando, rememorando a passagem da semiologia para a escritura, enfatiza a importância do fazer: "a 'estrutura' um bom valor no começo, ficou desacreditada quando se tornou claro que muita gente a considerava como uma forma imóvel... felizmente havia 'estruturção' para substituí-la, implicando o valor forte por excelência: o fazer, o gasto perverso ('para nada')"²⁶

"Caos" - parece ser a palavra-chave de um discurso que para "correr" ininterruptamente deve se pôr sempre no limiar da destruição... que só vale como prenúncio de nova forma, infinitamente.

III - O FRAGMENTO EM ROLAND BARTHES POR ROLAND BARTHES

Embora as considerações seguintes se refiram a *Roland Barthes por Roland Barthes*, são também mencionados dois outros livros-mosaicos: *Fragmentos de um discurso amoroso* e *Incidentes*. A abordagem procurou, na medida do possível, integrar os opostos da relação de leitura: as sugestões

24 *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 76.

25 *L'absolu littéraire...*, p. 69.

26 *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 69.

oferecidas pelo texto, o desejo do sujeito-leitor. Pois na escrita fragmentária de Barthes convivem presença e ausência, fala e silêncio, grafia e espaço em branco. Pelos buracos da escrita, o olhar procurará dissolver a organização - que aqui não é hierarquia mas mera justaposição de partes - para encontrar uma ordem outra. A leitura se faz como rearranjo.

Num de seus ensaios da década de 60, *A atividade estruturalista*, Barthes afirma que o objetivo da operação de montagem é produzir o inteligível do objeto. O estruturalismo é aí caracterizado não como linguagem reflexiva ou escola de pensamento, mas como atividade. Nesse sentido, fala-se do "homem estrutural", definido não por suas idéias ou linguagem mas pelo modo como vive mentalmente a estrutura. Mondrian, Boulez e Butor seriam "homens estruturais" a mesmo título que Lévi-Strauss. A atividade estrutural consistiria em duas operações típicas: recorte e organização. À primeira cabe encontrar fragmentos móveis cuja situação diferencial engendra um determinado sentido: recortar é propor as unidades do sistema - os paradigmas. Pela segunda operação, fixam-se as regras de associação das unidades sua sintaxe. Este estágio, diz Barthes, "é uma espécie de combate contra o acaso" o que os lingüistas chamam de "forma", aquilo que "permite à contigüidade das unidades não aparecer como puro efeito do acaso"²⁷

Tal prática estrutural, referida à atividade crítica, pode ser exemplificada por *S/Z*, leitura barthesiana da novela *Sarrasine*, de Balzac. Aí, diz Barthes, as lexias funcionam como fragmentos de leitura²⁸ Parece, então, válido pensar naquela dupla operação como possibilidade de leitura de *Roland Barthes por Roland Barthes*, desde que se ressalvem dois aspectos diferenciais.

Em primeiro lugar, os fragmentos-paradigmas produzidos por recorte na atividade estrutural poderão ser unidades carentes de sentido em si mesmas, quando não se tratar de linguagem de conotação. Nesse caso, seu sentido estará nas fronteiras: as que as distinguem das demais unidades atualizadas no sintagma, e as que as separam das outras unidades virtuais do paradigma. Os fragmentos de Barthes, ao contrário, participam da natureza dúplice apontada por Lacoue-Labarthe e Nancy, a propósito da prática dos românticos de Iena: são postos como individualidade ao mesmo tempo em que apontam para o todo de que são parte. Em segundo lugar, diferentemente de *Sarrasine*, *Roland Barthes por Roland Barthes* oferece prontas ao leitor as unidades paradigmáticas.

27 "La actividad estruturalista". In *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1973.

28 *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 5. Leyla Perrone-Moisés aponta a natureza de bricolagem de *S/Z* em *Texto, crítica, escritura*, p. 113.

A leitura que aqui se tentará fazer privilegiará alguns fragmentos que funcionarão como emblemas da totalidade. Considerar-se-á a hipótese da existência de três portas de entrada ao texto, ou três enervações, que coprresponderiam a outros tantos tipos de atividades, responsáveis pelo funcionamento do livro: estruturação (que Barthes chama de "patch-work"²⁹), encenação, metalinguagem.

Para a primeira dessas atividades, poder-se-ia estabelecer como peça emblemática o fragmento "A nave Argos" onde se lê que Argos é "a alegoria de um objeto eminentemente estrutural" (p. 52)³⁰ Do ponto de vista temático, outras peças dizem respeito à atividade estrutural. "A siba e sua tinta" (p. 174) indica a relação homológica entre o processo de construção de *Roland Barthes por Roland Barthes* e, justamente, a elaboração de uma língua: "tendo debitado a matéria desses fragmentos durante meses, o que me acontece, desde então, vem, encaixar-se espontaneamente (sem forçar) sob as enunciações que já foram feitas: a estrutura se tece pouco a pouco, e, ao fazê-lo, ela galvaniza cada vez mais: constrói-se assim, sem nenhum plano de minha parte, um repertório finito e perpétuo, como o da língua" Outra referência à construção de uma língua reaparece, junto à menção das lexias de S/Z, como prática de recorte semelhante ao gesto do arúspice. Este, apontando o bastão para o céu, traça-lhe limites para depois "consagrar-se à preparação totalmente ritual e totalmente arbitrária de um sentido" (p. 54).

O segundo fragmento-emblema, vinculado à reflexão sobre a natureza cênica da atividade de organização das peças do livro, poderia ser "O imaginário" onde se lê que "o esforço vital deste livro visa a encenação de um imaginário. 'Encenar' quer dizer: escalonar suportes, dispersar papéis, estabelecer níveis e, no fim de contas: fazer da ribalta uma barra incerta" (p. 113). Mas poderia ser também, por exemplo, "O livro do eu", em que ao caráter cênico se acrescenta o romanesco. "Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance ou melhor por várias. Pois o imaginário... é assumido por várias máscaras (*pernonae*), escalonadas segundo a profundidade do palco..." (p. 129).

Quanto ao plano da atividade metalingüística, "O segundo grau e os outros" ilustra-a bem. O fragmento explica o funcionamento do livro, não mais como processo de estruturação ou encenação mas como movimento contínuo de encaixe de peças que falam uma das outras ou mesmo de outros

29 Idem, p. 152.

30 Daqui em diante, toda menção de página entre parênteses será referente a *Roland Barthes por Roland Barthes*.

contínuo de encaixe de peças que falam uma das outras ou mesmo de outros livros do autor. Esse plano, como se vê, engloba os anteriores na medida em que falar do livro como cena ou montagem é produzir já uma linguagem segunda.

Interessa frisar que esse terceiro tipo de atividade se vincula estreitamente à tática barthesiana de recusa do discurso endoxal, da estereotipia, recusa feita por um movimento de recuo contínuo que torna deslizante sua linguagem: "rejeitar a denotação, a espontaneidade, o balbucio, a banalidade, a repetição inocente, e só tolerar as linguagens que testemunham, mesmo que levemente, de um poder de desencaixe: a paródia, a anfibologia, a citação sub-reptícia. Assim que ela se pensa, a linguagem se torna corrosiva". Segue-se a proposta de uma nova ciência, "a dos escalonamentos de linguagem", que "abalará as instâncias habituais da expressão, da leitura e da escuta ('verdade', 'realidade', 'sinceridade')" (pp. 73/74).

O fragmento "O imaginário da solidão" (p. 111) evidencia, em sua construção interna, o modo como o processo metalingüístico opera a denúncia do ideológico e/ou do imaginário: nele, o segundo parágrafo aponta a natureza imaginária da fala contida no primeiro: " Você faz aqui uma declaração de humildade; você não sai portanto do imaginário, e do pior deles: psicológico". Cabe ressaltar, entretanto, que o escalonamento de fragmentos não significa que haja um texto último do ponto de vista do sentido: a metáfora não tem fundo. O que há é apenas "texto sobre texto" onde "nada é jamais esclarecido" (p. 130).

Como seria demasiado longo, além de desnecessário, arrolar todos os fragmentos metalingüísticos do livro, limito-me a alguns que me parecem mais sugestivos: "Decompor/destruir" (p. 70) fala sobre a citada tática de diluição dos discursos cristalizados. "Dialéticas" (p. 76) faz observações sobre os vários pares de oposição que freqüentam tanto este como outros livros de Barthes. "Plural, diferença, conflito" (p. 76) indica as razões da ênfase posta nas idéias de pluralidade e diferença. Portanto, esse jogo infinito de remissões pode ser considerado como um dos modos de relacionamento tanto entre os fragmentos, como entre as partes de cada fragmento. "De viés" (p. 81), por exemplo, aponta para todos os fragmentos cujo assunto seja cinema, sociedade, linguagem, doxa, texto etc... "A câmara de eco" (p. 81), por sua vez, recupera no próprio título o multifacetado do livro. Aliás é Barthes mesmo que inventa os ícones de *Roland Barthes por Roland Barthes*: um cubo facetado, uma massa folheada, um cebola (p. 81).

Massa folheada ou cebola, o livro se faz talvez mais de "comentários" do que de "relatos", propriamente³¹ Considerem-se como "relatos", por exemplo, os fragmentos-anamneses que constituem, não por acaso, uma "pausa" no ritmo do livro. Não é só nesse momento que encontramos as anamneses, que Barthes considera "mais ou menos foscas (insignificantes, isentas de sentido)" (p. 118). Pensemos no fragmento "Uma lembrança de infância":

"Quando eu era criança, morávamos num bairro chamado Marrac; esse bairro era cheio de casas em construção, em cujas obras as crianças brincavam; cavavam-se grandes buracos na terra argilosa, para servir de alicerces às casas e, um dia em que tínhamos brincado num desses buracos, todos os moleques saíram de lá, exceto eu, que não pude fazê-lo; do solo, do alto, eles caçoavam de mim: perdido! sozinho! olhado! excluído (ser excluído não é estar fora, é estar *sozinho no buraco*, prisioneiro a céu aberto: *percluso*); vi então a correr minha mãe; ela me tirou de lá e me levou para longe das crianças, contra elas" (p. 131).

Trata-se do relato de um acontecimento de infância semelhante ao das anamneses. Só que aqui a linguagem segunda (o comentário) aparece no interior do próprio fragmento, separada do relato pelos parênteses. O mesmo tipo de duplicidade de níveis de linguagem se encontra em "Horário" (p. 88), com a diferença de que, nesse caso, o relato dos hábitos da vida privada vem destacado por aspas e forma o primeiro e maior parágrafo do fragmento. O segundo e último parágrafo, contendo a voz que comenta, é antecedido tal como na fala por travessão.

Esses exemplos indicam que a atividade metalingüística, base da relação entre vários fragmentos e da organização interna de muitos deles, implica em diversos procedimentos, todos eles registrados por alguma das vozes que falam no livro. Implica, por exemplo, na atitude de distanciamento denunciada no fragmento "A exclusão": "... ele se sentia mais do que excluído: desligado: sempre remetido ao lugar de testemunha, cujo discurso não pode ser, como se sabe, senão submisso a códigos de distanciamento: ou narrativo, ou explicativo, ou contestatário, ou irônico: nunca lírico..." (p. 93).

Percebe-se então que metalinguagem e encenação, apontadas como eixos do livro, não se encontram isoladas uma da outra: a linguagem

31 A distinção entre "relato" e "comentário" está na *Rhetorique de la lecture*, de Michel Charles. Paris, Seuil, 1977.

segunda, tal como se exerce nos fragmentos acima mencionados, aparenta-se à técnica cênica conhecida como distanciamento, que dá ao teatro de Brecht a dimensão épica (Barthes fala no narrativo como código de distanciamento). Por essa técnica, como se sabe, o ator, a um dado momento, afasta-se de sua máscara para tecer comentários vários sobre ela. Assim, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, as vozes dialogantes compõem uma polifonia romanesca que, num sistema infinito de remissões, deixa entrever que a máquina de produção de sentido não pode parar... sob pena de coagulá-lo. Donde se depreende que a existência de personagens que compõem esse discurso "crítico-romanesco-teatral" deve-se tanto à atividade de metalinguagem (o narrador em 3ª pessoa) quanto à de encenação (o "eu" que enuncia como "persona").

Ampliando o foco de análise para a obra como um todo, verifica-se que a atividade cênica explica também a coexistência, no livro, de várias linguagens. Barthes aponta a importância do teatro como "máquina cibernética", objeto semiológico privilegiado já que "envia ao espectador, ao mesmo tempo, seis ou sete informações diversas (cenários, trajes, iluminação, gestos, mímica, palavras); trata-se de uma polifonia informacional"³² Na "máquina cibernética" que é *Roland Barthes por Roland Barthes* coexistem as seguintes linguagens diversas: 1) a linguagem escrita em diferentes tipos de letras: impressa e manuscrita (as fichas de trabalho, o manuscrito de um fragmento etc...); 2) a linguagem verbal em distintos usos: a prosa do ensaio, o poema de Heine; 3) a linguagem de imprensa em vários tipos (itálico, negrito, etc...); 4) a linguagem da partitura musical; 5) a linguagem do desenho ("Anatomia", p. 191); 6) a linguagem da ficha-relatório do sanatório de tuberculosos; 7) dentro da linguagem ensaístico-ficcional, os vários índices de mudança dos lugares de enunciação (parênteses, aspas, travessões).

Ligam-se à atividade de encenação dois outros elementos polares e complementares, que frequentam *Roland Barthes por Roland Barthes*: narcisismo e "voyeurismo". Nesse sentido, a encenação - tanto quanto a metalinguagem - é a prática pela qual se institui a relação dúplice entre o sujeito espectador e o objeto que se dá como espetáculo. Em *A câmara clara*, Barthes identificará na fotografia três componentes: "operator", "spectator" e "spectrum". A etimologia de "spectrum" - o objeto da prática do "voyeur" - revela outro elemento importante vinculado ao processo de desdobramento: a produção da imagem vista como fabricação do morto. Produzir a imagem de algo é

32 "Literatura y significación". In *Ensayos críticos*, cit.

coagulá-lo, tirá-lo fora da circulação. Por isso, "a perfeição de uma relação humana depende dessa vacância da imagem: abolir entre si, de um a outro os *adjetivos*; uma relação que se adjetiva está do lado da imagem, do lado da dominação, da morte" (p. 49).

Nesse sentido, o conflito ou paradoxo de base de *Roland Barthes por Roland Barthes* talvez esteja no fato de, desejando a relação não adjetivada, ansiando pela abolição do sentido, o que os fragmentos - enquanto encenação e metalinguagem - fazem não é outra coisa que adjetivar e produzir sentidos. Com a ressalva de que, como se viu, a produção infinita de sentidos é o modo mesmo de impedir o coágulo ideológico do sentido. A significação das anamneses como "pausa" aparece agora por outro ângulo: como momento de ruptura no processo de produção de sentido, já que são in-significâncias.

Em conseqüência, os *Incidentes* podem ser vistos como o conjunto de fragmentos que mais conseqüentemente pratica a insignificância. A utopia do neutro tão cara a Barthes é nesse livro procurada através da fixação no pictórico. Pois a cor parece ser "um campo... liberado da Lei (nenhuma Imitação, nenhuma analogia) e da Natureza...: (p. 152).

De fato, se fosse necessário indicar os traços característicos dos *Incidentes*, a meu ver seriam três. A brevidade de cada fragmento: no conjunto, este é o que contém as peças menores. A recusa da narratividade (justamente o que tende a fazer sentido) traduzida em alguns casos-limite pela ausência total de verbo: "Um jovem negro como que empoadado de branco (quase branco de tão negro) com um anorak rutilante"³³ E finalmente, a fixação na cor, do que é exemplo tanto o fragmento citado, quanto este outro: "Um jovem muito moreno, de camisa creme-de-menta, calças verde-amêndoa, meias cor-de-laranja, sapatos vermelhos, visivelmente muito maleáveis"³⁴ Observe-se que aqui a sinestesia privilegia a percepção visual, já que até mesmo o elemento tátil (a maleabilidade dos sapatos) é orientado pela visão ("visivelmente" maleáveis).

Nos *Fragmentos de um discurso amoroso*, a utopia da neutralidade será buscada através do arranjo aleatório das peças. Para impedir que a ordem faça sentido, apela-se para o arranjo alfabético, recusando-se, assim, "as artimanhas do puro acaso"³⁵ No entanto, do ponto de vista da linguagem, parece serem os *Incidentes* a melhor realização da neutralidade: pela ausência de metalinguagem, pela apreensão dos objetos na pura superfície da cor, pelo

33 *Incidentes*. Lisboa, Quetzal Editores, 1987, trad. Tereza Coelho e Alexandre Melo, p. 26.

34 *Idem*, p. 26.

35 *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981, 3ª ed., trad. Hortênsia dos Santos, p. 5.

flagrante do acontecer instantâneo e sem reverberações. Incidente - aquilo que cai como uma folha. E nada mais.

*

A exposição anterior sugere que a relação de Barthes com a tradição do discurso fragmentário é dúplice. Por um lado, ele retoma algumas das características da escrita fragmentária apontadas acima. E talvez a mais marcante seja aquela que vê no estilhaçamento da escrita a resultante da recusa do pensamento totalizante e totalitário. O que é nítido na postura dos frankfurtianos não o é menos na de Roland Barthes, o mitoclasta das *Mitologias*, o infatigável crítico da Doxa. Por outro lado, há em Barthes a peculiaridade do fragmento como peça de um jogo que torna possíveis infinitas montagens - as leituras diversas que fazem o sentido circular. E aqui, ainda, junto à peculiaridade, recontrai-se a característica apontada por Hauser na obra de arte moderna: a abertura para o leitor enquanto processo de co-produção do sentido.

Finalizando, gostaria de deixar tocar trechos da melodia melancólica que soa nos escritos desses fabricantes de cacos: música que tange a dimensão de luto e tragédia na consciência de estilhaçamento que subjaz à modernidade.

A primeira música é do saturnino Benjamin: "Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Nele está representado um anjo, que parece querer afastar-se de algo a que ele contempla. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão prontas para voar. O Anjo da História deve parecer assim. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde diante de nós aparece uma série de eventos, ele vê uma catástrofe única, que sem cessar acumula escombros sobre escombros, arremessando-os diante dos seus pés. Ele bem que gostaria de poder parar, de acordar os mortos e de reconstruir o destruído. Mas uma tempestade sopra do Paraíso, aninhando-se em suas asas, e ela é tão forte que ele não consegue mais cerrá-las. Essa tempestade impele-o incessantemente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce ante ele até o céu. Aquilo que chamamos de Progresso é essa tempestade"³⁶.

E deste modo Fernando Pessoa-Bernardo Soares entoava seu "tédio nauseado": "Criei-me eco e abismo pensando. Multipliquei-me

36 *Teses sobre filosofia da História* In Walter Benjamin. São Paulo, Ática, 1985, trad. Flávio R. Kothe, p. 157-159.

aprofundando-me... Em cada uma dessas sensações sou outro, renovo-me dolorosamente em cada impressão indefinida" E ainda: "Minha alma é um maelstrom negro, vasta vertigem à roda de vácuo, movimento de um oceano infinito em torno de um buraco em nada, e nas águas que são mais giro que águas abóiam todas as imagens do que vi e ouvi no mundo - vão casas, caras, livros, caixotes, rastros de música e sílabas de vozes, num rodopio sinistro e sem fundo"³⁷

E eis Roland Barthes, buscando recuperar - nas fotos guardadas - a essência da mãe morta, cuja ausência, mais do que a Fotografia, é o grande tema fúnebre de *A câmara clara*:

"Ao sabor dessas fotos, às vezes eu reconhecia uma região de sua face, tal relação do nariz e da testa, o movimento de seus braços, de suas mãos. Eu sempre a reconhecia apenas por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava. Não era ela e, todavia, não era nenhuma outra pessoa. Eu a teria reconhecido entre milhares de outras mulheres, e no entanto não a 'reencontrava' Eu a reconhecia diferencialmente, não essencialmente. A fotografia me obrigava assim a um trabalho doloroso; voltado para a essência de sua identidade, eu me debatia em meio a imagens parcialmente verdadeiras e, portanto, totalmente falsas"³⁸

RÉSUMÉ: Cet essai a pour but de réfléchir sur l'écriture fragmentaire, telle qu'elle a été pratiquée par Roland Barthes. Il a deux moments distincts. D'abord, un panorama historique sommaire est ébauché: il comprend quelques-uns des moments les plus importants de la pratique du fragment, à partir du gothique et en même temps on essaie de ressembler les principales caractéristiques de la pensée fragmentaire en général. Ensuite, on fait l'analyse des ensembles de fragments barthésiens, notamment *Roland Barthes par lui-même*, dont l'organisation se fait à partir de trois types d'activités: bricolage, mise en scène, métalangage. D'ailleurs, un paradoxe semble être à la base de cette oeuvre: ayant pour but l'Utopie du Neutre (l'in-signifiance), elle ne fait pourtant que produire des significations infiniment.

Regina Lúcia Pontieri é professora de Teoria Literária e Literatura Comparada e autora de *A voragem do olhar* (São Paulo, Perspectiva, 1988).

37 Pessoa, Fernando. *Livro do desassossego*, por Bernardo Soares. São Paulo, Brasiliense, 1986, 2ª ed., seleção e introdução de Leyla Perrone-Moisés, pp. 160 e 156, respectivamente.

38 *A câmara clara - nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, trad. Júlilo Castañon Guimarães, p. 99.

UMA PARALAXE ENTRE KANT E CAZUZA: O ENSAÍSMO DE JOÃO RIBEIRO

Salete de Almeida Cara

"(...) Por isso ela é um mistério tão prodigioso e fecundo - de que quando alguém fala apenas por falar pronuncia as verdades mais esplêndidas, mais originais. Mas se quiser falar de algo determinado, a linguagem caprichosa o faz dizer o que há de mais ridículo e arrevesado. Daí nasce também o ódio que tem tanta gente séria contra a linguagem. Notam sua petulância, mas não notam que o desprezível tagarelar é o lado infinitamente sério da linguagem"

(Novalis)¹

"Original, paradoxal e de alguma sorte bizarro, no sentido francês da palavra": eis o julgamento amistoso de José Veríssimo sobre seu contemporâneo, o sergipano João Ribeiro (1860-1934). Pois se naquele momento os intelectuais do eixo Norte-Nordeste, ocupando espaços no Sul, ainda confirmavam a integração no "bando de idéias novas" de que fala Sílvio Romero, o sergipano é a nota mais dissonante, irremediavelmente deslocada do ideário crítico positivista.

É assim que essa geração, gravemente empenhada em situar o país mestiço numa certa História (ocidental, branca, européia), era capaz de respeitar, em João Ribeiro, a sabedoria gramatical e filológica, até porque tomava orgulhoso assento a seu lado na Academia Brasileira de Letras e no convívio com o Barão do Rio Branco. No entanto, não podia mais do que julgá-lo "original, paradoxal e de alguma sorte bizarro". No sentido francês da palavra.

1 de *Pólen/Novalis-fragmentos, diálogos, monólogo*, tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Iluminuras, 1988.

Afinal, ainda segundo Veríssimo, João Ribeiro estava voltado "para o puro esteticismo, segundo a metafísica alemã, que ultimamente influi muito nele"². Desinformação e imprecisão filosóficas à parte, a incompreensão de Veríssimo (e de toda uma geração, com ecos posteriores) é indicadora da dissonância ribeiriana, magnificamente atestada pelo *modo como* as variadas leituras compuseram sua produção.

Kant, Montaigne, Schopenhauer, Novalis, Lemaitre, Arno Holz, De Vries, Vossler, Leo Spitzer, Nietzsche, Einstein, clássicos portugueses são alguns dos seus interlocutores, vozes que recolhe "com ouvido atento por onde as encontro, ao modo e uso de Molière", como afirma em ensaio do livro de 1905, *Páginas de estética*. E é no contexto de outro ensaio do mesmo livro que, após lembrar a concepção naturalista de Zola (a obra de arte como "um canto da natureza visto através de um temperamento"), sugere "voltar às águas de Platão" referência que, sem nos desviar do idealismo nada substancialista de João Ribeiro, pode ser entendida como possibilidade de não reduzir a arte à retórica e de suportar que ela brilhe. Por isso ousa falar de relação entre Natureza e Arte em termos de *diferença*, mas de "uma *diferença* entre a natureza e a própria natureza".

A concepção de Arte e do Belo é, portanto, dado central na configuração do eixo básico do seu trabalho: a congenialidade entre tal concepção e um *modo de exposição*, o discurso ensaístico, descartada a assunção jubilosa da consciência crítica a operar juízos estéticos. "O aspecto essencial da Beleza é não ser intelectualmente compreendida e não conter um só elemento de inteligência ou de razão (...) Por isso quem melhor a definiu foi Kant quando disse que o Belo é o que agrada sem noção"³

Que o leitor apressado, ao se deparar nestas *Páginas* iniciais com a possibilidade, em época de Taine e Sainte-Beuve (da obra para o meio e da obra para o autor), de uma leitura da Estética como "sciencia cognitionis sensitivae", "finalidade sem fim", possa dimensionar tal modo de leitura a seu tempo e contexto.

Antes de mais nada, anote-se, é João Ribeiro quem mais tarde, no opúsculo *Goethe*, de 1933, justificará candida e tautologicamente sua recusa em participar de uma discussão filosófica acerca de Kant: "Não aceitei o desafio. O meu adversário nada sabia nem podia saber coisa alguma do filósofo alemão, nem eu tampouco podia gabar-me de o conhecer, nem a fundo, nem mesmo

2 "Livros e autores de 1903 a 1905", in *Estudos de Literatura Brasileira*, 6ª série, Belo Horizonte, Itatiaia/Edusp, 1977.

3 *Páginas de estética*, Rio, Livraria São José, 1963, 2ª ed., p. 41.

superficialmente. Kant era e é um dos autores mais transcendentais e obscuros, e eu não queria quebrar a cabeça com os enigmas da *cousa em si* e dos imperativos categóricos".⁴

Afirmção sem dúvida reveladora e incomum, em época ciosa na exibição de aspas e autoridade. Dessa forma, é possível conjecturar *de que modo* tal reflexão sobre Arte e Belo, disseminada por toda sua obra, situa João Ribeiro no interior da questão das relações entre juízo estético e representação do objeto, com ressonâncias múltiplas e concentricamente expansivas. O suporte é um *modo de leitura* que, como o *modo de escritura* ensaístico, não se move no campo das identidades ou da posse definitiva de sentidos definitivos.

Sua espantosa capacidade de abrir mão da ilusão de autoridade permite que se lance à aventura do conhecimento (e também à dos sentimentos de prazer e desprazer), e sua disponibilidade adquire perfil numa atitude dialógica de sujeito no exercício da experiência, sempre renovada, de *leitor*.

Por esse caminho, não espanta que chegue a uma desconfiança definitiva na "razão crítica", destoando mais uma vez da linhagem missionária, de alto e justificado prestígio na nossa História Literária. "Não cultivo, pois, a respeito da crítica, essa ilusão que a pinta como prestígio e milagre de alta ciência".

Por isso, privilegia a crítica consuetudinária, "essa tão malsinada crítica de botequim, das ruas e das tavernas, de amigos ou desafetos" que não tem pretensão de "dar às suas predileções e simpatias o valor de juízos definitivos", como o tem aquela crítica fundada em "leis eruditas e em sábias retóricas"⁵

Não se trata de "boutade" mas de atitude crítica atenta às pequenas ocorrências, à imaginação popular via folclore, às menores forças que, acredita, são as verdadeiramente revolucionárias, à linguagem falada, aos causos e Cazuzas. Atitude radical, inédita *naquele momento* (e daquele modo), que o leva a propor concepção pioneira de Literatura Comparada, em 1905 - comparação não em termos de influência entre autores mas, como o fará Auerbach, em termos de níveis de linguagem - e que o leva também à concepção original do processo de *imitação cultural*.

A título de exemplo: no ensaio "Goethe e o Brasil", tratando de dois "Lieder" de Goethe que remetem a antigas narrativas sobre índios brasileiros, comenta a fonte primeira, Montaigne, e suas próprias traduções das

4 Goethe, Rio, Revista de Língua Portuguesa, 1932, p. 9.

5 "Crítica consuetudinária", in *Páginas de estética*. ob. cit., p. 45.

cantigas de Goethe ("nem tudo que luz é latão"), sugerindo instigantemente às avessas: "Cremos que não ficaria mal o canto do prisioneiro ao lado dos versos do "Y Juca Pirama" do nosso grande poeta nacional"⁶

Todo esse movimento descentrado, ligando Goethe e Gonçalves Dias de forma peculiar, tem uma figura que o pode descrever, e que é citada pelo próprio João Ribeiro quando, em "Crítica consuetudinária" *destaca*, dentre todas as vozes que recolhe, a do seu "querido mestre de Retórica, o Professor Cazuzza de Sergipe", afirmando: "Cotejo-o com a do filósofo de Koenigsberg e, versando a ambos, procuro com a astúcia do astrônomo a *paralaxe dos dous antípodas*"⁷

A paralaxe (do grego *parallaxis*, mudanças), termo que João Ribeiro vai buscar na Astronomia, é "deslocamento da posição aparente de um corpo devido a mudança de posição do observador", como está no *Petit Larousse*. Pode ser vista, no contexto ribeiriano, como figura recorrente de um *procedimento de leitura* que *incorpora o ponto de observação* e, no caso, permite um ângulo que vai do crítico a... Cazuzza e Kant, ou Goethe e Gonçalves Dias, por que não?

"Ensaaios e aforismos"? É como escreve em Berlim, 1896, tentando dar conta da disposição andarilha dos escritos de Nietzsche, "grande e entranhável inimigo dos sistemas"⁸

Fascina a hipótese de angular o próprio João Ribeiro enquanto gramático, filólogo, semanticista, folclorista, historiador, crítico literário, observador das coisas do seu tempo, num gesto que ousaria re-ter a *experiência* fundante revelada em todos eles, *experiência excêntrica* no sentido usado por Lúcia Miguel-Pereira, quando fala que ser *excêntrico* "significa, em seu sentido primitivo, um traço característico do ensaio que, sendo uma busca, não sofre a limitação de um ponto de vista único, e não tem por isso, rigorosamente, um centro"⁹

Nos estudos de folclore, por exemplo, o deslocamento de João Ribeiro face aos modelos positivistas e deterministas é radical em relação a seus contemporâneos sem, no entanto, deixar de angular-se com eles, mostrando o quanto foi também sensível às teorias e lugares-comuns da cultura de seu tempo, ao conceito (tido por científico) da desigualdade racial, e ao interesse pela cultura alemã. Por isso mesmo a presença reduzida do negro nos seus estudos folclóricos,

6 *Colmeia* São Paulo, Montelro Lobato & C., 1923, p. 30.

7 *Páginas de estética*, ob. cit., p. 50.

8 *O Fabordão* Rio, Livraria São José, 1964, 2ª ed., p. 18.

9 Prefácio a *Ensaístas ingleses* Rio, W.M. Jackson Inc., 1950, p. V.

enfeixados no volume *O Folclore*, 1916, pode ser material curioso. Afinal, como mostra *O elemento negro*, publicado por iniciativa de Joaquim Ribeiro, seu filho, reunindo contribuições dispersas em livros e revistas (sobretudo em *História do Brasil*, de 1900, em *O Fabordão*, 1910, e nos livros em que trata a questão da língua), João Ribeiro foi um dos pioneiros nos estudos etnológicos afro-brasileiros, como reconhece o próprio Nina Rodrigues.

Em *História do Brasil*, a indignação com o "infame comércio", a idéia de que o contato entre raças deprava sobretudo "as inferiores" (sic) pelo contágio com a opressão bárbara carrega, como se vê, ambigüidades. O que não era pouco comum nos estudos etnológicos e folclóricos do tempo: basta lembrar que, em Nina Rodrigues e Sílvio Romero, o negro vê cerceado seu direito à cidadania. Na *História do Brasil*, João Ribeiro chega a falar na "caridade própria de nossa raça" e em "espírito cristão", e não se intimida ao opinar que os "horrores e crimes" do cativo seriam, antes, exceções e não a regra.

Em *O Folclore*, no entanto, o inegável desejo de filiação ariana é expresso, basicamente, pela mobilidade do ensaio, o que acaba num originalíssimo arranjo: não à toa o folclorista não submete seu material a um modelo de leitura racial (como fez o registro, pioneiro, de Sílvio Romero) e, não à toa, foi capaz de afastar-se da utopia evolucionista (que em Romero era caminho para o embranquecimento), mudando totalmente o enfoque da questão das influências. Nesse sentido contribuiu para empurrar, muito antes, os "horizontes da certeza" de que fala Câmara Cascudo ao comentar que "o que era africano aparece sabido pelos gregos e citado numa urna funerária"¹⁰

Dos sonhos em vigília à "gaya scienza", da medicina popular aos jogos infantis e adivinhas, João Ribeiro se volta sobretudo para a questão da organização temática (como sua lição, clássica, sobre contos etiológicos) e para o interesse em assinalar "tipos e modelos da literatura tradicional e popular" (como quando considera o processo de *encadeamento* o "cerne de toda fabulação" ou o "motivo essencial"). Seria até possível dizer que, diante da *cultura popular*, João Ribeiro estabelece "quase um modelo" de leitura.

Mais interessado na expansão dos contos populares do que nas suas origens, pode então admitir hipóteses evolucionistas, mas privilegiando sempre a perspectiva que dá conta da "ubiquidade dessas relações de fantasia" pelo espírito e unidade da imaginação, como fala ao tratar de "A fábula da festa no céu"

10 *Literatura oral no Brasil*. Rio, José Olympio/MEC, 1978, p. 29.

Tal procedimento é marca de uma concepção de cultura popular como *criação coletiva* (que vai buscar em Herder, Grimm, Humboldt), onde se tem "produtos mutuais da alma coletiva" construindo "em todo o curso da cultura um fundamento e um substratum antigo tornado inconsciente e instintivo"¹¹. Possível aqui uma paralaxe com Roman Jakobson que, nos anos 20, dirá ser possível reabilitar "a concepção romântica do folclore, enquanto criação coletiva", o que implicaria ampliar a pesquisa das raízes folclóricas no tempo e espaço, trazê-la para o cotidiano e determinar suas estruturas básicas¹².

Mas embora atento ao "objetivo Geist" (como, pois, fazer da psicologia um estudo do indivíduo sem o do povo ou da sociedade?), João Ribeiro não maximiza o papel das *instituições* sociais e culturais. No exemplo que se segue, é com surpresa que vemos seu próprio ponto de vista (ponto de observação) determinado como tal, num caso flagrante de mobilidade (auto) crítica:

"Nos tempos da separação e independência tínhamos a mania de sermos todos caboclos (...) Ninguém queria ser preto, todos queriam ser caboclos. Hoje, nem uma coisa nem outra: queremos ser brancos e somos ou se-lo-emos"¹³

Na medida em que todos os pontos de vista são devolvidos aos respectivos momentos históricos, o seu também adquire qualidade de leitura *circunscrita à história*. Configurada dessa forma, a assertiva final, "somos ou se-lo-emos", explicita o inequívoco campo do desejo que a faz nascer ("queremos ser brancos") e matiza de ambigüidades a afirmação "hoje, nem uma coisa nem outra". O que não é pouco, num momento de argumentos cientificistas com pretensões de objetividade, marcando o texto com uma sutileza confessional tipicamente ensaística (e os ensaios de *O Folclore* acabam operando ainda em dois ou mais tons, misturando opiniões pessoais a comentários de outras hipóteses e citações de outras vozes, além de indicações de leituras).

Por tudo isso é que a ausência (ou presença) relativa do negro e do mestiço, deixados entre parênteses neste *O Folclore*, não tem a dimensão catastrófica que poderia ter. Entre parêntesis, eles aguardam seu resgate,

11 *O Folk-lore*. Rio, Jacintho Ribeiro dos Santos, 1919, p. 9.

12 "Em virtude do papel primordial de uma espécie de obra coletiva na criação e do legado da literatura popular podemos, enfim, explicar fenômenos tais como a profunda comunidade das características da poética folclórica e, sobretudo, a escolha limitada dos esquemas temáticos, que Vladimir Propp descobriu e publicou em seu admirável estudo sobre a morfologia do conto". ("Abordagens do folclore", in *Diálogos*. São Paulo, Cultrix, 1985, pp. 24-25).

13 *Colmeia*, ob. cit., p. 172.

curiosamente possível pelo mesmo modo de reflexão que os deixa um tanto à parte. Pois é com senso de historicidade e para espanto de quem identifica, necessariamente, atenção ao popular com historicismo particularista, que João Ribeiro estuda o folclore. E com o mesmo senso acalenta o projeto de uma História de histórias. Em 1900, sua *História do Brasil*, história que tem um narrador explícito, já mostra traços e rastros desse projeto.

Não custa nada lembrar que sua ruptura com a tradição historicista (que sustentou, desde o Romantismo, um projeto de "unidade nacional" e, na passagem do século, foi regulada por princípios evolucionistas) é atestada pelo interesse que demonstra pela "teoria dos quantums" de Plack como, de resto, já tinha se interessado pela teoria das mutações de De Vries. Na idéia da descontinuidade trazida pelas pesquisas da estrutura dos átomos, João Ribeiro vê novas hipóteses para os estudos sociais e literários, substituindo o dogma aristotélico "natura non facit saltus" pelo aforismo que ele próprio cria: "natura facit saltus" Sem mitificação, Kant e Cazuzza, Goethe e Gonçalves Dias, o sertanejo e o grego. Paralaxes. Com o negro, em *O Folclore*, entre parênteses.

UMA ESTRELA DE MIL PONTAS

João Adolfo Hansen

*"Espraiar-se selvagemmente e no entanto
atrás de tudo pulsa uma geometria inflexível"*
(Clarice Lispector - *A Hora da Estrela*. 6 ed.
Rio de Janeiro, José Olympio, 1981, p. 99)

Há um dispositivo-matriz na literatura de Clarice Lispector que consiste na dissolução da unidade imaginária da personagem quando posta em contato com o limite da sua auto-representação, geralmente na forma do informe e da materialidade do orgânico, figurados segundo o imaginário de uma liberdade livre que falta na (des)ordem humana. O dispositivo é de rigor e faz doer, pois técnica de despersonalização da generalidade do "humano" na inumanidade construída como aquém ou além dele, bestialidade ou santidade. Como em Guimarães Rosa, encena uma utopia do corpo; como nele, corrói a forma sensata que medeia a representação, faz emergir o fundo como efeito simbólico de não-simbólico; diferentemente dele, é técnica ablativa, transpõe, extrai e subtrai, para que na insignificância do resíduo também se evidencie o primado da razão que o opera, não importa aqui o amável desdém dos narradores de Lispector por suas criaturas tontas de tanta matéria, saudosas todas da verdade impossível do real e incapazes, finalmente, do salto decisivo que as dissolveria no inferno da insipidez do mito.

Assim como no romântico o bom selvagem e a sua robinsonada não são meramente regressão a uma vida natural mítica, pois sua liberdade no mato também é um futuro, alegorizando o princípio da livre-concorrência pelo qual cada um se auto-represente abstratamente autônomo no mundo administrado, também em Lispector a sedução das personagens pelo orgânico não é meramente romântica, psicologista, intimista e regressiva. Nela, a coisidade também alegoriza, e em registro duplo: a absoluta mudez e insignificância do orgânico figuram a não-autonomia construída personagem e seu mundo e também significam, na iminência do vir a ser outro do contato, a recusa de *um*

mundo não, necessariamente, *do* mundo que implica a relativização da racionalidade que o ordena como razão narrativa.

Exterioridade pura, em Lispector o orgânico é matéria profunda que realiza o real; metáfora, vir a ser outro na ordem do imaginário e da escrita, forma regressivamente um dos pólos de uma oposição que a personagem sente como ainda não totalmente domada: o núcleo temático da sua experiência é, invariavelmente, o de uma percepção sem objeto, traduzida como iminência de evento decisivo, liberdade. Por isso também são estúpidos os animais domésticos da Autora, vagamente sentimentais e edipianos, os entreguistas, que em algum ponto de suas vidas obscuras concederam ser capturados nas malhas ambíguas do gregarismo; mais rosna a selva, eis a leoa, mais se intensifica a liberdade alegórica que a prática cotidiana da personagem nega, vivida por ela como ausência de referência que lhe constitua uma unidade na selvageria. Nesta linha, também os textos de bruxaria de Lispector, como os de *Onde Estivestes de Noite*, datados de um tempo de medo, são o arremedo empobrecidamente *kitsch* e paródico dessa animalidade alegórica: mímica da exceção, figuram a liberdade frustrada que vive de pequenas rações diárias de marginalidade consentida como campo de um poder pessoal secreto. Ventriloquia de um desejo mudo, essas galinhas e ratos e baratas e búfalos e bruxas são ectoplasmas decepcionadamente utópicos, enfim. Mediuns de uma falta radical de voz, significam que o coração selvagem tem a sua razão: o Jardim é aqui e agora e a personagem deverá aprender, na *via-crucis* que a leva a si mesma na experiência do orgânico, que o Espírito não virá porque nunca veio. A regra é incontornável, ainda que em suas formas degradadas, pois também em Lispector a personagem é o animal simbólico, o não-animal radical.

Lispector é uma vontade poderosíssima, eis também a extrema monotonia de seus textos e certamente a qualidade dessa repetição que escande as ablações do seu dispositivo: muitas vezes *kitsch* e lacrimejantes leia-se, por exemplo, *A via Crucis do Corpo* -, são textos abstratíssimos, a confinar com a música, pois neles se encena uma estrutura evanescente, que é a da relação precária da personagem com as casas do imaginário e as figuras que institucionalmente a enchem nele como corpo. Textos abstratos, dramatizam a inscrição e as passagens de uma a outra, complementando-as com a razão delineada na indeterminação que vai durante, no movimento de umas a outras, como mímese de um conceito que foge. Gaguejando na fímbria que separa cultura/natureza e outras oposições homem/mulher, adulto/criança - e contradições classe/classe -, a escrita as desinscreve do corpo de papel da personagem deslocando-lhes as categorias para fazer com que experimente outras sínteses imaginárias enquanto a leva a um termo aparente das transformações, a decepção de ser outro e, mais, o outro. Regredindo para aquém de si na alegoria,

a personagem recupera-se aquém do aquém, na iminência do mito: de algum modo quebrada e vencida, aquém do seu desejo, mas humanizada no fracasso do *cupio dissolvi*. Este é o anti-organicismo de Lispector, diga-se assim, seu anti-romantismo eficaz, ainda no melodrama, em recusar o mito e significar o incontornável da regra.

Segue-se que o problema sempre enfrentado pelos seus narradores não é, de modo algum, o de definir essências, determinando o que seja o orgânico, mas o de determinar a perspectiva pela qual a alegoria orgânica é formulada. Movendo-se sempre segundo uma relação desigual com o que narra e com sua auto-representação no ato, o narrador produz indeterminação com função operatória, que evidencia contrastivamente o arbítrio da razão narrativa - em outras palavras, a solução do problema consiste na auto-aplicação do dispositivo. Linhas incorporais de fuga se traçam como vir a ser sempre evanescente de fala no texto, secretando o resíduo legível como silêncio da forma no qual alguma coisa nunca cessa de não se escrever, como diria psicanalista, corpo e suas ficções relativizados. Aqui, pois, a auto-aplicação do dispositivo pelo narrador figura a inépcia, que vinca os textos da Autora fazendo-os gaguejar de estupidez como condição mesma de sua verossimilhança, pois explicita-lhes a razão. É que em Lispector a racionalidade do narrador se determina como imaginário cuja particularidade se sabe diferencial, assim como a convenção das personagens, e não quer, assim como as personagens não podem esvaziar-se nela, encher-se de natureza. Em outros termos, a dificuldade maior que enfrenta é, com lucidez, um problema pressuposto na elocução: o ato de representar o orgânico e suas variações insignificantes em sua autonomia de não-autonomia racional pertence a um mundo em que sua referência já está dominada *a priori*. Como formular o insignificante alegórico sem excluí-lo, isto é, sem incluí-lo numa fórmula apenas regressiva e não-livre? Geralmente, a escolha é pelo discurso relativo, votado ao fracasso encenado no próprio desempenho, paralelo ao fracasso efetuado das personagens, e que marca a qualidade superior desta arte. O narrador se narra dissolvendo-se, fosse ele um defunto indeterminando-se, para impedir que uma fala plena de natureza reproduza o padrão institucional dos materiais - discursos das transformações de seu Autor. É justamente o dispositivo que implica a impossibilidade, aparente ou não, que Lispector sempre tem de manter a continuidade da ação, várias vezes assinalada pela crítica presa à doutrina clássica da seqüência lisa e clara. Aqui é mais oportuno postular que a impossibilidade do texto contínuo e longo não é de Lispector, mas da vontade encenada de seus narradores pela ação abstrata, além de ser, como se disse, impossibilidade evidenciada como recusa da naturalização das formas em que a Autora intervém quando as dramatiza em seus textos. Eleição das idéias lúcidas apropriadas ao ato, não importa aqui o bom ou o mau gosto também

convencionais das situações dramáticas e caracterizações, trata-se de se deixar vir a ser tudo quanto é orgânico sem o organicismo do horror sem objeto de se pensar outro, galinha, rato, fruto adocicado que apodrece enfim, convenção aplicada de auto-dissolução. Como falar dessas coisas? Espelhamento apaco, o insignificante significa o grande outro do narrador e, certamente, do Autor real e seus leitores: a historicidade da razão que os refrata fracassados no texto como parcialidade da divisão prática, que é o que realmente importa.

Em *A Hora da Estrela*, escrito em contraponto com *Um Sopro de Vida*, também último, a personagem Macabea realiza hiperbolicamente o dispositivo: ela é besta. Com o termo, significa-se uma cegueira radical, e radical porque cega sobre si, que a faz plena de si sem si, sem carência, sem falta e outros termos da privação. Sua fala coincide absurdamente com o que diz; não tem o que se chamaria "felicidade", pois não tem memória, a não ser a da atualidade da fome atávica limite do narrador, e assim não tem o que se entende por "projeto"; morre alegoricamente, aliás, quando o futuro aponta. Sua percepção de personagem não é formulada numa ordenação sucessiva, dando-se como temporalidade congelada na duração em que o percebido é corpo. Atual como um gato, não tem distanciamento, sendo atemporal; sem reflexão, é exterioridade e, assim, imediatamente profundidade. Vive algo impossível: é o imagionário menos o simbólico: um bruto troço de matéria que, na literatura brasileira contemporânea, só tem similar nos *adynata* do Hermógenes, de *Grande Sertão: Veredas*. Na obra de Lispector, é a metáfora intensificada, - e finalmente realizada -, que agora se personaliza na impessoalidade soberba, do mundo vegetal do Jardim Botânico, dos animais da Arca e das inúmeras Evas tontas que esperam distraídas o nome que as desencante para os ritos do amor transitivo. Ela é impossível, posto que não inverossímil, e é da estirpe de Joana, de *Perto do Coração Selvagem*; de Virgínia, de *O Lustre*; de Lucrecia, de *A Cidade Sitiada*; de Martim, da primeira parte de *A Maçã no Escuro*; de Loreley, de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*; de G. H., de *A Paixão Segundo G. H.*; de Miss Algrave, de *A Via Crucis do Corpo*. Diferença desta semelhança: Macabea é de outra classe, ela que é uma desclassificada, ao contrário das outras personagens "classe média" típicas de Lispector, e representada a viver como cotidiano o que para elas é a vertigem alegórica e, para a crítica, analítica existencial da angústia. Por isso também não pode ter recurso ao discurso teórico, metaforicamente filosófico ou científico, que, do mesmo modo como motiva o verossímil das personagens com seus confortos explicativos, poderia torná-la acessível para si mesma ao definir-lhe o *nonsense* da experiência (como a filosofia, por exemplo, para Joana, Loreley, G. H.; ou a Ciência, para o engenheiro Martim). É despossuída mesmo do bom senso comum das mães de família de Lispector, às voltas com fogões que estouram, filhos no colégio,

maridos, como a Ana de "Amor". Em sua liberdade alegórica, Macabea só encontra imagem na estupidez da galinha do cinto de *Laços de Família* e alguns ecos na marginalidade amoravelmente criminoso de "Mineirinho" ou no desamparo pungente de Mocinha, a velha de "Passeio a Petrópolis", de *A Legião Estrangeira*.

Macabea, contudo, não é santa, nem animal, nem sequer besta: é constituída como tal na relação desigual com a racionalidade do narrador. Em outros termos, a constituição dela como exterior a si e a tudo evidencia para o leitor que ela só é estúpida, animal ou santa pela relação desigual com o que se pensa "livremente" como não-estúpido, não-animal, não-santo, e que as articula como positividade plena de si como primeiro termo das oposições Sul/Nordeste; literatura/analfabetismo; crítico/alienado; racional/irracional etc. É que, pelo aparato institucional que a produz e reproduz como exclusão includente, dominação, a estupidez referência de Macabea é ausência de forma, silêncio de indeterminação; não se pode dizê-la, assim como não pode por si só enunciar-se como tal. É que dizê-la já é estúpido em si, pois gesto mimético vazio a imitar absurdamente uma ausência de forma. Gesto que se torna paródico, porém não da estupidez que, pelo seu próprio pressuposto, não é forma a ser resposta, mas de seu mesmo movimento de gesto, intencionalidade ou possibilidade como mímese. Paródico, assim, da determinação racional da sua possibilidade, é imediatamente cômico, irrisório, pretensiosamente solipsista: basta ousar começar. É o narrador de *A Hora da Estrela* ousa, sabendo: por isso afirma também repetidas vezes querer os "fatos" que o eximiriam de narrar. Ora, falar da estupidez - e aqui a alegoria sempre conforma a classe da personagem refratando-se na estupidez da do narrador - implica fazê-lo na dimensão da sua possibilidade, não na da sua realidade efetiva, enfim. Fazê-lo é produzir um discurso como linguagem de ficção cujas inflexões ineptas dramatizam a ficção da linguagem em que a racionalidade do narrador se estilhaça em mil pontas ainda antes mesmo de iniciar.

Considerada a tradição da modernidade que naturalizou os modos imitativos baixos como verossímil privilegiado a vampirizar os detritos do Grande Costume, a encenação é banal: lê-se *A Hora da Estrela* com a familiaridade suposta de mil e uma experimentações afins, exercitadas com maior ou menor eficiência como alegoria da promessa de felicidade utópica, como crise e ranger de dentes, como desconstrução e dever de casa de metalinguagem dos heróis da negatividade positivada - enfim, como tradição do novo hoje clássica no museu de tudo do conformismo e ópera bufa. Em *A Hora da Estrela*, contudo, a contradição é irreduzível: como extensão narrativa da divisão da banalidade prática, a dramatização contínua da "geometria inflexível" é complementar da estupidez da personagem e narrador, de tal modo que a ficção da unicidade do

texto como obra implica sua impossibilidade mesma. Como o Machado de *Memórias Póstumas* ou no Rosa de *Grande Sertão: Veredas*, é obra não-obra, fraturada, e só funciona quando emperra.

Experimentação que lembra a técnica da exposição distanciadora no teatro épico, o texto dispõe-se como gestualidade de seu autor implícito, que a si mesmo se oferece como destinatário da sua impossibilidade prática de narrar, desdobrando-se na voz de um narrador narrado, Rodrigo S.M.; noutra articulação justapõem-se as indeterminações da personagem. Aparentemente autônoma em relação a significados da posição de classe imaginária do autor implícito e do narrador, Macabea é criatura deles. Sua autonomia relativa de não-autonomia é implicada por sua constituição alegórica, aliás, que a desdobra: generalidade de abstração e personagem individualizada. O sentido figurado superpõe-se no final ao próprio e ao tempo entrevisto como projeto pela personagem, abstraindo-se o futuro em sua morte o que, pesos e medidas, é uma perda que é um ganho, parcial, em termos da contradição que permanece irreduzível.

Escrevendo escrever para não morrer, representado na partilha das Luzes, o narrador desde o início ratifica a inviabilidade do projeto do autor implícito: dar forma literária àquilo que se furta à representação literária como voz autônoma da não-autonomia, uma vez que o projeto é o de fazê-lo agir não pela mediação das luzes que esclarecem as letras do intelectual, mas em sua particularidade produzida na relação desigual como iletrada, estúpida, mediamente autônoma:

"Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça. Sem falar que a história me desespera por ser demais. O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está apagado e mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama" (*A Hora da Estrela*, p. 24).

Convidado a indeterminar-se nesse ponto teoricamente prévio dos andaimes da obra, o leitor pode supor escolhas narrativas abertas pelo procedimento de especularidade: ou um autor em busca da sua personagem ou uma personagem em busca do seu autor. A segunda é propriamente dramática; a primeira é épica, no sentido genérico de "fabulação", e determinante para compreender a relação contraditória que une, isto é, separa Macabea, Rodrigo, autor, leitor. O contínuo desnudamento do processo como inépcia tem aqui justamente a função de evidenciar os limites da prática do narrador, evidenciando-lhe a convenção da competência letrada enquanto evidencia a incompetência da sua convenção. A estupidez alegórica não pode ser dita num discurso não-estúpido, coerente segundo regras da racionalidade dominante, que é a do narrador: seu discurso pode apenas metaforizar-lhe o *pathos*, gesticular de

impotência fingindo a inépcia real, fragmentar-se ou propor o estilo sublime, que nesta sociedade também sublime só pode ser o chavão, o melodrama, o sangue e a sacarina do *küsch*. Por isso, o narrador torna-se melodramático, metaforizando a impossibilidade prática e, embora não seja mulher, como afirma, também lacrimoja muito, fica piegas. Obviamente, o melodrama não é feminino, sua convenção é que às vezes o é, e Rodrigo só pode ordenar-se no discurso como desordenação, perda do sentido, vertigem que evidencia no não-sentido efetuado da sua prática de narrador o sentido prático das incoerências de Macabea, *nonsense* que repõe especulativamente o *nonsense* da sua situação de narrador. Por isso, a violentíssima redução da humanidade de Macabea à insignificância animal aquém dela não significa, meramente, a assunção de uma perspectiva exterior, privilegiada e dominante sempre, pela qual sua inutilidade e ignorância produzidas pudessem ser tomadas como inutilidade e ignorância de fato e, assim constituídas da perspectiva dominante, continuassem dominadas ainda que o discurso sobre ela fosse empático, como costuma ser na indignação, na comoção etc. A operação de Lispector é sutil porque absolutamente crua, consistindo num procedimento de transposição alegórica que, ao desinvestir a personagem da sua humanidade fixando-a como um emblema da estupidez das coisas, retém a formulação esvaziada daquilo que, apenas humana, ela efetivamente é: empregada no comércio, força de trabalho. A operação implica, portanto, a encenação da condição prática do intelectual brasileiro contemporâneo, que o texto inclui assimétrica e dissonantemente, e a dos materiais discursos de que dispõe para intervenção artística "crítica". *A Hora da Estrela* não soluciona a questão, é evidente, nem poderia fazê-lo, senão alegoricamente, quando o autor implícito faz o narrador tomar posição. A virtude do texto, diga-se assim cristãmente, é que repropõe a questão prática como seu limite e o faz de modo radical, que também implica a recusa do "cristãmente" e de toda conciliação imaginária, proibindo toda esperança para a personagem, como recusa e negação. Neste sentido, a escrita desvia-se do que é institucional: falar *sobre*, isto é, falar *por*, como um qualquer doador de consciência faria. A recusa tem um preço e o primeiro, óbvio, é a dispersão da fala. Alegoricamente, pois, a questão da representação literária também se encena como homóloga à de outras práticas discursivas, como a filosofia ou a psicanálise quando propõem o "como falar a loucura" não *da*, ou *sobre*, ou *a partir de*, ou *em torno de* mas, impossivelmente, como dizê-la sem que o mesmo discurso seja simultaneamente louco, suposta sua racionalidade suposta como determinação. Rigor de Lispector, questão irrespondida pelo seu texto que só a responde quando a conforma na metáfora do informe, num primeiro esforço sempre retomado e que fracassa, o discurso do narrador é um devir-Macabea, fazendo-se como técnica do negativo. Aqui, a metáfora religiosa comparece como figuração do sentido esvaziado e

vazio de seu gesto: "Por enquanto quero andar nu e em farrapos, quero experimentar pelo menos uma vez a falta de gosto que dizem ter a hóstia. Comer a hóstia será sentir o inosso do mundo e banhar-se de não "(p.25). Tema recorrente, aliás, que se lembre G.H. e sua barata. Lispector é materialista, contudo, e não se trata de "religião", que é o avesso metafórico cômodo da soberba despersonalização do seu dispositivo.

A inépcia do narrador, isto é, sua capacidade técnica de produzir inépcia como deslocamento, retardamento, tautologia, anti-clímax, humor, indeterminação etc. é determinada pela impossibilidade prática do autor implícito, já se disse, que não pode dar forma unitária à contradição. Por isso, enquanto escreve, Rodrigo esvazia a significação do que escreve e do ato, interpondo-se como obstáculo ao ato e ao significado; à medida que os esvazia, enche páginas que o efetuam como objeto em sua agonística encenada para o destinatário. Este está sempre na iminência de algo próprio do gênero cômico, farsa ou burla: escreve muito bem alguém que se diz incapaz de escrever. O leitor, nem grave, nem frívolo, pode porventura perguntar pela funcionalidade do procedimento que o dramatiza na figura do destinatário assim e aqui na inépcia, propondo-lhe continuamente a experiência da fratura e do emperramento. Resposta plausível é dizer que implica instá-lo a uma participação na inépcia sem a inépcia - de imediato, explicita-se uma razão astuta a encenar a particularidade de sua prática explicitando-lhe os limites, o que implica a emergência do fundo referido, quando a forma se dissolve. Simultaneamente - e isto é mais oportuno - implica também os limites da constituição de tal fundo que, dado a (des) ler como um expreso emotivo, psicologia da Clarice intimista, ou como um inefável inexpresso, coisa ou Deus da Clarice místico-heideggeriano-metafísica, é absolutamente superfície da letra, efeito simbólico de não-simbólico produzido numa prática datada como prática datada, Lispector calculista do rigor. A inépcia rebate-se, portanto, nas opções narrativas da Autora. Unificar a divisão seria basicamente inverossímil, pois proporia o verdadeiro melodrama na falsa conciliação de um destino feliz da personagem e, ainda, de uma ingenuidade épica impossível do narrador. Por exemplo, fazendo Macabea casar-se com Hans, o gringo montado na micro-alegoria do Mercedes Benz ou, ainda, fazendo-a acalentar esperanças "quanto ao futuro" Por ricochete, seria revalidar a tristeza da Rua do Acre, o arrivismo de Olímpico, a satisfação de Glória, o sublime do patrão que lê *Humilhados e Ofendidos*, a manifestação machadianamente transposta de Madama Carlota, representados a viver a ficção da normalidade institucional em relação à qual Macabea é exótica e anormal.

O texto abre-se assim para outra fratura encenada: o efeito deixa-se apreender pelo destinatário como representação unificada de uma vida de escritor em crise que o indetermina em inépcia; e o procedimento encena-se a

si mesmo como prática que, letradíssima, confina com o não-letrado, seu pólo contraditório. Assim, o autor implícito, evidentemente disfarçado no biografema musical do início do livro e, em vários sentidos, efetivamente final da "Dedicatória do Autor (na verdade Clarice Lispector)", objetiva o desespero nesse Rodrigo S. M. de má-consciência, cresce-lhe uma barba, pendura-lhe umas olheiras, priva-o de sexo, monta-o como *persona* apta para rapidamente teorizar a inépcia da marginalidade equivocadamente marginal do intelectual brasileiro da especialidade escritor, representada como "de exceção" que, muito distraidamente, assim como quem vive, escreve um livro assim como se fabrica todo presunto, Clarice Lispector "socióloga" - por pouco tempo, felizmente:

"Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim" (p.24).

E ainda:

"(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia"(p.38).

Correlato da inépcia do narrador, o inacabamento do livro impõe-se aqui como efeito de defeito apto para figurar a inadequação prática. Em outros termos, o romance ultrapassa o efeito mimético da unificação do narrador e sua personagem na unicidade da obra, dramatizando, pelas inépcias cruzadas e simultâneas, a divisão existente entre pelo menos, duas formações imaginárias, também sendo efetuado por ela, que é determinada socialmente e determinante da prática escriturária. A inépcia representadamente real do autor implícito, emissário do Autor real que coloca títulos que denegam sua impotência - "Ela que se arranje", "A culpa é minha", "Eu não posso fazer nada", "Saída discreta pela porta dos fundos" - implica a inépcia do narrador narrado, enfim, apta para figurar a inépcia de Macabea, até certo ponto, como disfunção no efeito da recepção predeterminada pelas regras de unificação imaginária da leitura. Sua fala tateante é homóloga à mudez da insignificância representada da personagem, e nisto eles se tocam enquanto se separam como parciais da divisão.

O dispositivo funciona por transposição e estrutura, para citar um inepto magnífico e sua pequena razão viril. Com o termo *estrutura*, significa-se aqui, muito simplesmente, o cálculo exato da correlação dos elementos e encaixes de inépcia, a ponto de produzir o efeito geral de inacabamento referido, de texto mal conseguido e de mau gosto ("História Lacrimogênica de Cordel"), segundo padrões da recepção que prescrevem o decoro do gosto. Por exemplo, pela dramatização sistemática de chavões,

pedaços petrificados de falas já anônimas, principalmente nas situações de diálogo entre Macabea e Olímpico, Macabea e Glória, potenciando-se com Macabea e Madama Carlota esta, toda chavão, potenciada em alegoria mercantil. Reescrever a sério o que se dá mistificadamente como sério é evidentemente irônico, não como postulação de uma verdade do bom gosto exterior e superior, aliás também *kitsch* na afetação da sua Alta Costura mas como distanciamento inclusivo: afinal, o narrador afirma o tempo todo seu desejo de porcaria, no qual dramatiza também o destinatário na cena brasílica de sempre, pois se diz "...obrigado a usar as palavras que vos sustentam" (p.17). Trata-se, pois, de uma técnica da hipérbole a frio que, comuníssima em Lispector, na hiper-amplificação do *kitsch* opera a figuração alegórica ressaltando a humanidade de Macabea, único ser livre num mundo de mercadorias auto-suficientes em sua ficção cotidiana: "... capim é tão fácil e simples. Tinha pensamentos gratuitos e soltos porque embora à toa possuía muita liberdade interior" (p.86).

Por *transposição* significa-se uma técnica recorrente nos textos da Autora - de desfocamento sistemático ou atribuição equivocada de índices e eventos, numa espécie de trocadilho generalizado como humor por vezes negro, na medida adequada do rigor. Retoricamente, é uma técnica da catacrese, como nomeação imprópria ou "mau uso". Por exemplo, malvadamente fazer com que Macabea ouça seu futuro falado pela cartomante, o atropelamento, como profecia narrada para outra moça anônima, que sai da consulta com os olhos vermelhos; ou, humor negríssimo, calculadamente oportuno, fazer a personagem ser atropelada pelo Mercedes Benz amarelo quando sai esperando encontrar Hans, o gringo loiro. O desfocamento também se dá como microações incongruentes: Macabea olha-se no espelho do banheiro do escritório e não se vê; jura pela mãe morta dizendo a Olímpico que deseja que a mãe morra se estiver mentindo; lê "designar", corrige para "desiguinar"; fala de "élgebra", de "efimírides"; teme ser numa vida futura com Olímpico deputada, pois a palavra lembra coisa feia; e, hipérbole, justa medida para um tempo de sindicalismo de resultados, pede desculpas ao patrão por ser demitida. O efeito geral da técnica é o de uma miopia de bons olhos, para aqui reter da metáfora óptica de Gilda de Mello e Souza, em "O Vertiginoso Relance", não seu caráter normativo implícito (miopia x visão normal), antes o do fingimento do fingimento como técnica de contrafação que se dá ao leitor como o olhar representadamente míope de alguém que enxerga nítido, distinto e cruel, e que usa - faz de conta que usa - lentes deformantes para que na deformação o informe se forme e, na relação assimétrica, corrija-se o evidentíssimo que não se vê: a miopia da visão dita normal. A do leitor, por exemplo, convidado desde o início a teatralizar-se no efeito geral de inépcia sem ela. O que, mais uma vez, desfoca e borra, porque o

leitor, que muito normalmente é míope, tem agora de fingir que finge a miopia finginda para ver nítido o que sua visão normal não vê, pois institucionalmente informe, insignificante, invisível - e outros borramentos do prefixo negativo. Macabea, enfim: ela, que é uma maldita.

Na sua estupidez construída, Macabea é homóloga à racionalidade do narrador, já se disse; os sinais estão trocados, contudo, pois aqui a racionalidade se confessa irracional e inepta e a estupidez é a alegoria da racionalidade geral. É que, não sendo uma idiota substantiva no sentido em que a prática médica institucional racionaliza a normatividade dominante, Macabea é a metáfora idiota, porque *nonsense* e inepta, e por isso efficientíssima como feito literário que faz muito sentido e ultrapassa o "literário" da idiotia real, sua referência e condição: as relações normais cotidiana e a racionalidade que as ordena. Seu tema - suponha-se um - é portanto o da insipidez própria dos bichos da Autora, mas o de uma insipidez narrativa, efetuada não como substância do insípido, antes como alegoria do vazio na relação contraditória de discursos impossíveis. Determinantes de Macabea, que no texto é a metáfora a ser enchida e simultaneamente esvaziada, é a grande fome atávica e seus buracos, limites da narrativa. Os índices são muito reiterados: o ovo; o café frio; a goiabada com queijo; o café pingado com muito açúcar, do qual Olímpico generosamente ameaça pagar só a metade; a experiência inebriante no açougue; o chocolate, o bolo, o roubo do biscoito na casa de Glória; o pedido antigo à tia por óleo de fígado de bacalhau; a conversa estúpida com médico estúpido sobre macarronada; os bombons com licor de Madama Carlota; a impossibilidade sempre muito econômica de vomitar, saber só de experiência feito. Desses, principal é a reiterada afirmação de medo de sangue, que funciona como denegação da fome, Macabea que à noite fica alucinada pensando em coxa de vaca. Frente à fome, evidentemente, toda arte deixa de ser uma evidência: na articulação do tema, o que faz o texto com o leitor é ler-lhe os critérios de legibilidade repondo-os como irrisoriamente ineptos. No seu efeito spectral o cínico de detrito literário elaboradíssimo, as idéias-fome violentas do autor implícito terão ainda, ele quer crer, alguma potência afirmativa frente ao cinismo da fome de seu mundo. Ele reivindica "o direito ao grito" - e a Autora escreve, como um dos títulos, "Eu não posso fazer nada" - como articulação da desarticulação do intelectual da especialidade escritor. A literatura nada pode, a não ser afirmar uma idéia forte como a da fome de Macabea, enfim, que determina, no caso, as idéias lúcidas, entre as quais a primeira é evitar toda idealização que torne a personagem ou o narrador simpáticos, em sua fome e em seu limite.

Em *A Hora da Estrela* há uma micro-figuração desta fratura e da narrativa que se faz. Ela torna Macabea homóloga a qualquer escritor, do mais

apto ao mais inepto. É funcional que ela não fale, quase, e que ao mesmo tempo seja datilógrafa absolutamente incompetente. É divertidamente irônica a disjunção que, mais uma vez, encena a contradição: como datilógrafa, escreve no registro da escrita mediada pela tecnologia da eficiência produtiva o discurso do mundo comercial, de que é dispensável, facilmente reponível, improdutiva que é: "parafuso inútil numa sociedade técnica", diz dela o narrador em espelho. Lê-se o que Macabea escreve de dentro da sua situação representada, mas também o que pode o Autor real do qual ela é a metáfora invertida, Clarice Macabea. Ponto por ponto, rebatem-se: inépcia, inutilidade, alienação. Como a regra que institucionaliza a incompetência é meramente provisória, contudo, sua encenação no texto também lhe explicita os limites: afinal, a sociedade técnica em que Macabea é parafuso dispensável não é uma sociedade indispensável. Resta ao Autor, como procedimento, o artifício de fazer do erro de datilografia uma opção programática, repondo as classificações correntes e dissolvendo-lhes a Universalidade das formas. Para tanto, resta-lhe, enquanto racionalidade, o ser estúpido, experimentando linguagens que, no atrito e borramento contínuos, apontam para um resíduo cujo sentido se determina na leitura como real dividido. Por isso, muito fortemente, a estupidez de Macabea espanta e comove: o que pode significar que ela nos interroga com uma pergunta muda acerca da nossa posição e da racionalidade implicada nela como contradição violenta que Lispector deixa aberta sem resposta, pois no romance a solução só soluciona o romance.

Aqui se encontra a representação de uma falha, que faz Rodrigo S.M. soar deslocado e contrafeito na medida da sua naturalidade mesma, e que, na encenação da sua prática de escritor, redundando em defeito alegoricamente programático, isto é, em virtude. A falha é que Macabea não tem autonomia como personagem não-autônoma, sendo ora perspectivada pela situação do narrador, ora por sua posição. Sua não-autonomia, seu não-saber, sua exterioridade e sua estupidez, enfim, são teatralizados como momentos constitutivos do pensamento do narrador, pelo menos como parcialidade da relação desigual. A isto se deve, por exemplo, a técnica de construí-la como exposição de situações dramáticas pouco ou quase nada encadeadas como consecução, quase que por justaposição de quadros cuja descontinuidade só se unifica na voz dividida do narrador. É defeito, porque ainda sua liberdade narrativa de ser estúpida, de agir livremente como bicho não-autônomo, é-lhe expropriada. Assim, mesmo o declarado amor do narrador por ela é apenas amor declarado, desigual e exterior, não obstante se esforce para destruir a relação quando, por exemplo, narra o presente contemporâneo da morte dela como se fosse um observador imparcial à mercê do acaso dos eventos que ainda pudesse salvá-la. No entanto, escreveu-se, a contradição fratura o texto de rabo a cabo:

deixar evidentes os cordéis da marionete era talvez a solução que se impunha a Lispector em termos da composição do inacabamento. Em outros termos, lançar mão de inadequação em que o artifício ressalta operatoricamente, tendo em vista uma adequação superior da inépcia em termos de contradição.

Aqui, pois, a posição de classe representada do narrador choca-se com os dados da sua situação: é que, pela sua posição, ainda que vagamente "crítica", ele efetivamente deseja a autonomia de Macabea, ou na forma de um "projeto" dela que, justamente por sua posição, ele tem que postular como autonomia de ação, ou mesmo na forma da sua não-autonomia como estupidez. Sua situação representada de intelectual, porém, é exterior, pois na relação desigual ele só pode falar *sobre* a personagem, com os meios que a situação lhe confere, não importa o quanto relativizados. A alternância, na sua enunciação, de representações mais ou menos "críticas" da sua posição e de representações dominantes na sua situação induz a que Macabea seja, assim, autônoma e não-autônoma. Dotada de vida própria enquanto designação particularizante que, contudo, ignora-se a si mesma, ela é, nesta autonomia, não-autônoma. Ao mesmo tempo, sem vida própria, enquanto significação generalizante ou construção intelectual do narrador, é alegórica de sua classe e de um desejo vagamente utópico da posição dele, de modo que, na sua não-autonomia alegórica, tem alguma autonomia, desigual e mesmo virtual. Nos dois registros simultâneos e complementares, Macabea apresenta uma autonomia relativa, pela mediação do narrador, praticamente obrigado à sua não-autonomia. Desta maneira, produz-se também um emperramento contínuo na sua constituição, que deslisa, na leitura, da sua não-autonomia ou alienação como individualidade autônoma para sua autonomia como alegoria da não-autonomia social de sua classe: ela se dá "entre", nos deslocamentos, articulada por essa espécie de inverossimilhança em que o uno é duplo e o duplo, um. No caso, a inverossimilhança é o verossímil apropriado em termos da contradição, pois a questão narrativa, numa economia global, não se resolve apenas como problema do narrador, da personagem ou da unicidade do artefato literário. O texto metaforiza a situação e a posição práticas do escritor real e do público leitor, numa técnica de desfocamento em que os dados da situação são traduzidos por valores da posição e vice-versa, sem unificação possível que, esta sim, seria falsa e inverossímil.

A estupidez de Macabea acaba sendo recebida como estupidez porque é, como a loucura, o não-domínio da própria ficção. Contraposta, por sua vez, à racionalidade do domínio que o narrador supostamente tem da sua ficção no fingimento da inépcia, evidencia a inépcia real da relação desigual. É sua materialidade que a faz comovente e dolorosa, portanto, quando se observa que a relação entre a estupidez e a racionalidade passa justamente pela ficção, não

como tema tratado representativamente, mas como relação que evidencia o lugar precário da razão, definido não pelo que se diz nem pelas coisas sobre as quais se fala, mas sempre pelo lugar prático donde se enuncia. Aqui o narrador equilibra-se mal, e não podia ser diverso, pois é lúcido acerca da sua posição como emissário de um autor implícito que sabe que a estupidez é a ausência de obra, como escreve Shoshana Felman em seu *La folie et la chose littéraire*, dando-se como inacabamento contínuo de um sentido que não cessa de se transformar enquanto se dá ao desconhecimento de si mesmo. Macabea é a própria ausência de obra, sem projeto que é, simetricamente inversa ao narrador, cujo projeto é justamente a obra como ausência ou inacabamento. No final, quando começa a querer ter mais cabelo e se torna "uma pessoa grávida de futuro" (p.25), quando aprende que deve lavar a cabeça com sabão Aristolino, quando Madama Carlota lhe profetiza o bom partido do gringo, é de se notar que ela morre, ou melhor, é morta pelo narrador. "Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta" (p.21). Mas por que morre? Porque a auto-dissolução do narrador é, ainda, a etapa necessária da razão insuficiente? Porque a obra só se completa efetivamente como imaginário dominante e este é prostituído? Porque então se deslisa da estupidez que não se sabe para a região da besteira institucional onde se voa mais baixo que os planos de ascensão de Olímpico, de Glória? Porque a morte é, nesta história horrível, "personagem predileta" (p.101)? A dissolução da personagem e do narrador não é total, contudo, pois ainda em sua morte o texto recusa a conciliação mítica.

Retome-se, pois, a questão aflorada atrás sobre o procedimento do narrador de fazê-la calar ou falar. Quando a põe falando, é imediatamente grotesca, pois paródica, a despeito de si mesma, dos critérios que regem o verossímil das trocas simbólicas. A coisa se evidencia na relação muda com Olímpico de Jesus que, seguindo a motivação das alturas implícita em seu nome, é um vencedor, o deputado, futuro: "você sabe se a gente pode comprar um buraco?" (p.69). Solta no palco, as falas lhe são postas na boca pelos cordéis habilmente visíveis do narrador e apontam ainda mais esta vez para o que socialmente é convenção do *nonsense* ou inexistência: qual é o valor de uso ou troca de um buraco? Aliás, observa o narrador insistentes vezes, Macabea é atenta para o que ninguém vê: portão enferrujado, capim ralo entre pedras, canto de galo, tique-taque da Rádio Relógio... Por isso, em sua sonsice é paradoxalmente filósofa, eis o sentido do *nonsense* dela, cuja luz negra ilumina com rigor as luzes do senso comum: "...o que quer dizer 'eletrônico'?" (p.61); "Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor?" (p.54); "O que quer dizer 'álgebra'?" (p.61). E, ainda, procedimento que cita Lewis Carroll ou qualquer fala sonsamente astuta de sofista grego: "Ele: - Pois é. Ela: - Pois é o quê? Ele: - Eu só disse pois é! Ela: - Mas 'pois é' o quê?" (p.58), diálogo maluco em que sua

fala joga com a referência e o sentido no velho paradoxo da regressão infinita do pressuposto. O que mais uma vez implica que sua plenitude estúpida não é uma carência, enfim, mas que seu pensamento se pensa como diferencial da relação desigual. Os procedimentos que a fazem falar a dramatizam, desta forma, contrastivamente: é grotesca, porque deformação (O termo, infelizmente, determina-se clássica e negativamente, como um segundo em relação a um primeiro posto como bem formado, sua idealidade e regra; seria oportuno pensar que Lispector é mais hábil e moderna, produzindo deformação imanente, sem modelo, *na* personagem, quando dissolve as formas sensatas - que se lê, evidentemente, como *da* personagem, devido à regra encenada pela racionalidade do narrador). A deformação também é crítica, em outro registro, se Macabea for lida no intertexto das representações piedosas do explorado, que geralmente fazem dele um oprimido ser de exceção na idealização que começa com a da própria miséria artística. O texto de Lispector desidealiza na deformação, repondo a coisa bruta da contradição, eis também o realismo da escritora intimista.

É talvez mais oportuno, por isso, pensar nos procedimentos que a fazem calar. Citam-se apenas dois, aqui, que decorrem mais uma vez da situação e posição representadas do narrador. Um deles, plenamente institucionalizado, pelo qual Rodrigo S. M. trai sua situação, consiste em classificá-la como "neurótica", termo que ocorre tanto por parte do narrador quanto por conta de uma personagem, o médico de pobres. Ao fazê-lo, remetem Macabea a uma instância de anormalidade que justificaria sua mudez pela regra implícita, obliterando a relação desigual em que a "neurose" se enuncia assim, também é sintomático que o médico estúpido lhe aconselhe um psicanalista, estupidamente. O outro procedimento - nele vários motivos se associam, talvez reconhecimento pleno de sua impotência e má-consciência como narrador, talvez reconhecimento da inviabilidade narrativa do "digo que digo" de sua inépcia e, certamente, realização plena do dispositivo é matá-la, ou melhor, matar Macabea, para que a alegoria Macabea sobreviva. O que implica também uma escolha entre possíveis narrativos que não são opções meramente narrativas: coerência admirável do autor implícito, reconhecimento de que outra solução seria falsa, aqui também Clarice Lispector toma posição.

O narrador reconhece o ato como traição e culpabilidade: "Até tú, Brutus?!" (p.102). Culpa e traição, contudo, são efeitos ainda da representação do narrador como individualidade empírica, Rodrigo S. M., mais ou menos empático na relação com a personagem individualizada. É que, como a dos suicidas, que se matam porque querem viver, a morte de Macabea figura, pela recusa da vida que o texto representa em formas degradadas, a utopia de outra, ainda por vir: "Sim" (p.104).

O dispositivo opera, portanto a um termo o contato do narrador com Macabea, limite da sua auto-representação que dissolvendo-se enquanto o limite é dissolvido, figura o silêncio e o fim. Contudo, como diria um barroco muito caro, muito mais é perpetuar a vida de Macabea na morte que tirar a vida na morte de Macabea, porque tirar a vida dela é fazê-la morrer num instante, perpetuá-la é fazê-la viver toda a vida. É que sua morte não é o *happy end* conciliado pelo Ministro da Educação e Cultura, obviamente, no prefácio "O Grito do Silêncio":

"O 'Mercedes amarelo' não pode vencê-la. Ao ser colhida por ele (e eu que pensava que não se podia escrever mais histórias com *happy end*) já havia assumido para sempre a felicidade impossível, num esforço sobre-humano que consistiu em mitificar o pesadelo em sonho. Mais do que um minuto de silêncio, ela merece a vida" (p.12).

Certamente que merece - mas não assim, regressiva, mitificando o pesadelo em sonho - porque o final é efetivamente insuficiente, monstruoso e triste, dando-se como a divisão mais violenta deste texto violentíssimo de Clarice Lispector. A solução do livro também é só uma rima, não rica como a do Ministro, paupérrima, determinada pelos materiais da intervenção literária da Autora. Ao contrário do que afirma o prefaciador, Lispector sabe que a vida *não* é um problema de linguagem e produz essa morte como fratura, marca da contradição irreduzível que não admite mitificação também literária: "Não sou vendável! Ai de mim, todo na perdição e é como se a grande culpa fosse minha" (p.103). Apenas parcialmente, como parcialidade da divisão da razão, Macabea mantém-se alegoria virgem e intocada de morte no mistério da sua estupidez, ela que só começa a ter um futuro no contato com os limites institucionais de sua inutilidade, insignificância e estupidez. Aqui, a alegoria tem nome de posição: negação e recusa, desejo decepcionadamente utópico do narrador e seu Autor. Apenas parcialmente, como parcialidade da razão da divisão, Macabea também morre, vencida estrondosamente pelo mundo no qual é dispensável: "Vencera o Príncipe das Trevas" (p.102) o Mercedes Benz amarelo é bem a figura de sua eficiência, de seu triunfalismo.

As duas parcialidades não formam um todo harmônico, evidentemente, pois não há todo. Pela última vez nesta não-obra-prima de Clarice Lispector, eis o dispositivo da despersonalização soberba que, ao afirmar a vida embutida no silêncio das gentes como Macabea, nega a mesma despersonalização, fazendo vibrar na inépcia atual a sua razão de dispositivo que também deve dissolver-se. Aliás, não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.

"A OBSESSÃO MIÚDA" EM OS RATOS DE DYONÉLIO MACHADO

Cleusa Rios Pinheiro Passos

RESUMO: O ensaio "'A obsessão miúda' em *Os ratos*, de Dyonélio Machado" busca desvelar o elemento obsedante, através de perturbadoras lembranças infantis e devaneios recentes da personagem principal. A leitura efetuada privilegia a lúdica presença da obsessão como instrumento revelador não só do incessante recalque, que percorre o texto, mas também do esmagamento econômico dos seres configurados no romance.

I. O FASCÍNIO MIÚDO

Os ratos, romance pouco divulgado, ainda não mereceu estudos críticos substanciais que possam resgatá-lo, no quadro histórico da prosa ficcional brasileira. De instigante e rigorosa elaboração estrutural, não sublinha apenas aspectos comezinhos de uma sociedade complexa, responsável por valores dúbios e opressores em relação ao homem urbano, indiferenciado e frágil. Seus múltiplos perfis desvendam também desejos e angústias desse ser desprovido de heroicidade, mas objeto de um fazer literário essencialmente voltado para a representação da existência miúda e obscura.

O fascínio pelo elemento obsedante lúdico suporte dos mecanismos de organização textual pode ganhar mais intensidade em uma leitura apoiada, com freqüência, em chaves psicanalíticas e capaz de sugerir um dos sentidos da obra, em que lembranças infantis fundamentais, além de pequenos devaneios, ocultam e revelam a obsessão, constituindo o jogo recorrente de imagens e figuras do discurso.

A trama, bastante simples, centra-se em Naziazeno, pequeno funcionário público, que, obstinadamente, procura conseguir, durante vinte e quatro horas, cinquenta e três mil réis para pagar a conta do leiteiro.

A busca imperativa leva-o a recorrer ao diretor da repartição, agiotas, penhoristas e amigos solícitos. Obtida a soma, um devaneio a imagem

de ratos roendo o dinheiro - domina personagem e narrativa. Rompe-o a chegada habitual do leiteiro para apanhar a quantia, encerrando, desse modo, o dia e o ciclo angustiante iniciado e provocado, nos primeiros momentos da manhã, por essa mesma chegada.

II. AMBÍGUAS LEMBRANÇAS

Leiteiro, dinheiro. Ratos. Leiteiro.

Elementos recorrentes que se substituem, se antecipam e se insinuam nos instantes de predomínio dos outros. Os dois primeiros, associados pela própria sugestão sonora, constituem a primeira obsessão ligada a lembranças infantis: leite desperta sensações ambíguas de euforia e disforia. A substituição do alimento por "água quente com açúcar" e, mais tarde, o dever de tomá-lo, perdendo para sempre "o repouso feliz, o aconchego humano, seguro e imutável" são marcantes para Naziazeno, pois representam os poucos acontecimentos do passado ainda rememorados.

A ausência do leite e, depois, sua presença castradora vinculam-se à falta e à perda de felicidade que, paradoxalmente, retornam na fase adulta, através da presença do leiteiro. Não poder pagá-lo supõe perda do poder aquisitivo, falta de dinheiro e, em conseqüência, uma segunda probabilidade de substituição do leite pela água açucarada, agora no alimento do filho. O deslocamento do sujeito (Naziazeno-filho) não anula a repetição do fato, ao contrário, intensifica-o e consolida a inquietante obsessão.

Se a falta motiva o comportamento obsessivo da personagem é porque o leite implica também passagens eufóricas, simuladas em pequenos "flashes", enunciados literal ou figuradamente, em que odores domésticos sugerem o alimento desejado e recordam-lhe a infância distante:

"... a toalha enxovalhada de mesa resplandece, o café com leite tem um cheiro doméstico que lhe lembra a sua infância"

Ilusoriamente, suprir a falta significa obter o dinheiro e pagar o leiteiro. Tais termos se tocam, seja pela analogia sonora, seja pelo caráter substitutivo. Através de metonímias, um desloca o outro para revelar a metáfora da "falta" e ceder lugar à metáfora final "ratos".

Leiteiro-dinheiro. Ratos.

De um lado a oscilação euforia-disforia, de outro somente a disforia determinada por outra reprimida lembrança infantil:

"Longe muito longe, na sua infância, uma vez aconteceu-lhe um caso assim... E é estranho: havia-o esquecido por umas duas dezenas de anos (...) 'Meu filho, tu estiveste às portas da morte. A mãe fez uma promessa, se tu sarasses...' Era andar um ano vestido de Santo Antonio. - E ele se recorda bem daquela figurinha marrom, no colo da mãe, encolhida, debulhada num pranto impotente e trágico... No meio da rua, rodeado de espaço e de sol por todos os lados, seria a suprema vergonha... Como ter coragem?... Como?..."

A segunda obsessão de Naziazeno, a figurinha marrom, leva-nos, através de metáforas recorrentes, ao "sonho diurno" dos ratos roendo o dinheiro. Pelas proporções que assume, ela parece "roer" a primeira obsessão e tomar seu lugar semeando o texto de outras menores que, no entanto, sempre remetem a ela. No final, a primeira reaparece de forma explícita e substitui, por sua vez, a segunda. O ciclo se estabelece, porque, ao terminarmos a leitura, o nome "ratos" concretiza-se na capa do livro, a imagem do devaneio retorna e, com ela, o jogo textual. O lúdico deslocamento Ratos leiteiro/dinheiro ratos reafirma a volta da obsessão e a impossibilidade de rompê-la.

A "figurinha marrom" assim como o que ela causou estão na base de tais sensações do adulto. O constrangimento, a hipotética reprovação dos olhares alheios, resultante da vergonha e exposição de sua figura pequena e bem delineada pela luz solar, além do desamparo do espaço aberto são recorrências obsedantes evidenciadas nas repetições metafóricas do discurso.

A impotência, a condenação de uma possível testemunha, o olhar anônimo ou não, a solidão e a luz configuram a cena traumática em que a personagem perde suas características humanas para ser figura, acuada e marrom, rato. Essas associações tomam-no um adulto particular, obstinadamente empenhado em pagar seu leiteiro para superar a reminiscência trágica de impotência infantil.

Acresça-se a isto a importância da antiga troca de leite por água, já que, recordação despertada em uma rara cena de agressividade, ela se oporá àquelas onde o alimento se funde à segurança e bem-estar de um tempo perdido e idílico.

Tempo da primeira e indestrutível satisfação, o da ambivalente proteção maternal. Objeto amoroso interdito, vinculado ao primeiro prazer de sucção e aconchego, a mãe surge, também, como fonte de desprazer. Por um lado, as alusões a ela representam o sabor proibido e inconfesso do seio, mascarado pela impositiva presença do leite; por outro, faz parte do quadro da

exibição pública e, mais tarde, da marcante passagem em que Naziazeno é obrigado a afastar-se das crianças para beber seu leite.

Metonimicamente, a esposa Adelaide, já no primeiro capítulo, recupera não só a figura materna, mas também as cenas perturbadoras e os traços sensitivos de outrora, por meio da queixa explícita e determinante da "falta" do alimento para o filho. Para Naziazeno, torna-se a coincidência entre a imagem vital e o objeto desejado, a imagem especular de sua timidez e humilhação.

O cotidiano do pequeno funcionário flutua, assim, entre ternura e angústia. Ora, segundo Freud, a neurose obsessiva pressupõe regressão, na qual uma tendência sádica tomou o lugar de uma tendência terna¹. Aqui, a falta e a vergonha suprema deslocam o leite e o humano, tendências ternas.

A presença negativa do alimento em algumas passagens parece originar-se na primeira lembrança infantil que emerge na narrativa: a da ausência e substituição. Isto o vincularia à sensação freqüente de perda (metáfora) e contaminação (metonímia). Mesmo nas cenas eufóricas, o leite não vem isento de contágio. Um objeto ou outro líquido, uma panela ou café misturam-se a ele e o despem de seu valor natural e autêntico. Por outro lado, Naziazeno não consegue assumir sua natureza humana, desgastada pelo sentimento de impotência e exposição, vivido enquanto "figura marrom".

III. O INDESTRUTÍVEL DESEJO

Nesse momento, a conceituação de neurose obsessiva se faz necessária, não para relacionar obra e psicanálise, mas para extrair desta elementos comuns a ambas e básicos na compreensão daquela.

Na neurose obsessiva, o conflito psíquico se exprime tanto por sintomas compulsivos (idéias obsedantes, realização de atos indesejáveis, luta contra determinados pensamentos e tendências etc), quanto por um modo de pensar cujas características são a ruminacão mental, a dúvida, os escrúpulos que levam a inibições de pensamentos e ação².

Os sintomas obsedantes pontilham a jornada do pequeno funcionário, da compulsão às formas inibidoras de pensar e agir. A obsessão sustenta, assim, o plano semântico e determina o jogo da escritura, provocando a

1 *Metapsychologie*. Paris, Gallimard, 1978 (Collection Idées) p. 61.

2 Cf/ LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. -B. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris, PUF, 1967, p. 284.

deformação da perspectiva de Naziazeno que, por sua vez, contamina foco narrativo e linguagem.

Fixado sempre em um ponto único e seu efeito imediato, a personagem perde a noção do todo e da causalidade. O desejo de regressão ao tempo em que leite não se associava a dinheiro e uma sarjeta podia ser um canto feliz é camuflado pelo ciclo compulsivo leiteiro-dinheiro-rato.

Traços mnêmicos revelam sinais indestrutíveis de sua infância, a qual retorna através de deformações e devaneios, atividades fantasmáticas³ ligadas ao desejo. Aliás, no processo estrutural do livro, predominam cenas ou episódios imaginários, criados por Naziazeno e apontando duas possibilidades frente ao desejo: realização ou malogro, obtenção ou não da inquietante soma.

À primeira vista, a "completude" do desejo só se verifica na hipótese positiva, entretanto, o desprazer causado pela solução negativa denunciaria o desejo de apaziguar a culpa originária da vergonha e fragilidade sentidas outrora.

Analisando as múltiplas formas da neurose obsessiva, Freud afirma que "o esquecimento consiste sobretudo numa supressão dos liames entre idéias, um desconhecimento das conclusões a serem tiradas e um isolamento de certas lembranças"⁴ A obsessão estrutura o discurso, utilizando-se exatamente desses mecanismos.

Várias lembranças, sem conclusões ou elos aparentes, afloram, na leitura; no entanto, estão de forma direta ou indireta relacionadas à presença ou à ausência do leite: primeiro, a água açucarada o substitui, em seguida, sua presença impede a personagem de usufruir do "repouso feliz" na sarjeta. Seu odor doméstico remete aos tempos de criança, assim como os instantes de extrema solidão trazem à tona o "aconchego humano", perdido pela obrigação de tomá-lo; finalmente, os brinquedos e a mesa iluminada surgem colocados junto a ele.

As reminiscências, embora isoladas e oscilantes entre o eufórico e o disfórico, insinuam uma cadeia associativa enleada pelo termo comum "leite" Afastando-se do tema e quebrando tais correlações, a imagem da figurinha marrom destaca-se e adquire outra e intensa significação.

Ela é "figura" no sentido literal, caracterizada por "figuras" retóricas e, finalmente, domina o texto. Rufdos, fugas, olhares esquivos, ouvidos

3 "Fantasma" é aqui encarado, segundo LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. -B., op. cit., p. 152, na acepção de "roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que figura, de maneira mais ou menos deformada pelos processos defensivos, a realização de um desejo, em última instância, um desejo inconsciente" (tradução nossa).

4 *La technique psychanalytique*. Paris, PUF, 1977, p. 107 (tradução nossa).

agudos, passos de ratos permeiam nossa leitura. O devaneio final tem como núcleo os ratos. O enunciado, de maneira progressiva, cria efeitos analógicos, de percepção e "intuição de semelhanças", entre as personagens e a imagem de ratos.

Os funcionários da repartição "roçam papéis", "repassam contas", "metem", cabeças e livros nas gavetas, "desviam os olhos", são evasivos, "estranhos, estranhos", esgueiram-se e somem "com pés de ratos". As aliterações sibilantes e vibrantes, no plano sonoro, conduzem a ratos, porque sustentadas pelo jogo semântico do evadir-se, esgueirar-se, sumir-se... Desaparece o humano, permanecem pés, pés de "ratos".

Processo idêntico é empregado no capítulo do jogo. Um "perpassar de sombras", o "ruído surdo de passos", o "crepitar fininho" evocam ratos, no nível fônico, e preparam a desumanização dos jogadores, no plano semântico. A sugestão das aliterações parece ter a função básica de opor-se à frase "E nenhuma voz!" Some o humano, permanece o ruído... de ratos.

Os amigos das horas difíceis são metaforicamente "cavadores" O rosto de Alcides, indefinido e ausente, alia-se a seu aspecto aviltado e a uma neutralidade só rompida pelo casaco marrom, que horroriza Naziazeno, recordando-lhe a persecutória "figura marrom" -rato.

Os agiotas, possíveis soluções para o pagamento da dívida, aparecem sempre retirando ou guardando dinheiro em cofres e prateleiras cheias de pequenos embrulhos, remetendo às idas e vindas de ratos em suas tocas, pelos gestos furtivos, atributos e diminutivos que os relacionam.

Martinez, por exemplo, dono de uma loja de penhores, recupera os pés de ratos dos funcionários da repartição pela constância de seu andar ou martelar "miudinho" e pela posse de objetos soltos e diminutos. Além do olhar atento, demorado e acentuadamente investigador, não recebe as mercadorias como a maioria dos negociantes, mas "mete-se" pelos cantos de sua casa. O olhar pesquisador e a força semântica do verbo "meter-se" apontam, uma vez mais, a semelhança com os ratos, permitindo associá-lo, ainda, ao datilógrafo da repartição que lê "o livro metido na gaveta" A frase transcrita literalmente é ambígua e ressalta a dúvida: quem está na gaveta, o livro ou o homem? O jogo de evocações continuará. O diretor, igualmente, se aproxima do datilógrafo, ao escrever com a cabeça "mergulhada" na secretária.

A alienação como funcionário, resultado da perda de vínculos com o produto final de seu trabalho, o tipo de relação devoradora e simulada dos agiotas com os clientes, o ganho fácil, a extorsão dos demais feita pelo diretor absorvem-lhes a natureza humana, animalizam-nos e assinalam-lhes certos atributos (reificação, devoração, simulação, roubo etc) peculiares a ratos.

A desumanização não se restringe, porém, às camadas sociais conhecidas por Naziazeno e exteriores a ele. Em sua família, mesmo depois de obtida a soma, a inquietante presença dos ratos manifesta-se. À noite, tentando dormir, sente um chiar fininho e sonoro que envolve o ambiente; paralelamente, o filho apresenta respiração ritmada. Ar e respiração acabam fundindo-se por contágio e analogia em um uniforme chiado distinto de outros crepites miúdos da casa.

A escolha significativa e precisa de certos termos acaba por sugerir o caráter concreto do ruído, que, no final, parece originar-se do próprio filho de Naziazeno:

"Ali está o seu chiado. O seu chiado o envolve... O seu chiado é uma bola, ocupando todo o quarto..."

Tal passagem, posterior à descrição do menino na cama, indica, além da predominância do som, ambigüidade e dúvida. O ruído provém de onde e de quem? Acresça-se a isto a metáfora "Mainho", nome da criança e perfeito anagrama de "moinha" (fragmentos de palha moída, oriundo do verbo "moer"), termo presente no devaneio final, relativo à atividade incessante dos ratos.

O ruído e o roer estabelecem, nos planos sonoro e semântico, o efeito analógico com ratos. O chiado, que percorre o texto através de diminutivos e palavras recorrentes ("golezinhos", "miudinho", "roçar", "passos", "guinchinho" "ruídos" etc), cede lugar ao nome e à visualização da fantasia maior: "ratos"

Naziazeno vê seu "roteiro" imaginário e transforma-se metaforicamente em rato, pois mostra intensa agudez e percepção ao captar os ruídos que o cercam e dominam. Retorna o recalcado, a figurinha marrom. Localizar o som torna-se, nesse instante, sua tarefa primordial em um espaço impregnado de ruídos. Retorna a compulsão de concentrar-se em um só ponto e o ponto, o fato esquecido, reaparece não sob a forma de lembrança, mas sob a forma de ação.

IV. O JOGO FIGURAL

Apoiados ainda na Psicanálise, retomamos a conclusão freudiana sobre a neurose obsessiva, segundo a qual o fato esquecido não ressurgiu enquanto lembrança, mas enquanto ação. Aliás o indivíduo repete o ato sem se dar conta de que o faz. A ação, aqui é o devaneio, a saber, o "roteiro" imaginário em estado de vigília, análogo ao sonho noturno, com os mesmos mecanismos de formação. Ambos são realizações de desejos e repousam, em

geral, nas impressões deixadas na infância, beneficiando-se de certa indulgência da censura.

Para Freud, o sonho diurno é também "sinônimo" de fantasia, nem sempre é consciente e tem origem no material reprimido. Em sua formação, predomina a elaboração secundária, ou seja, o segundo tempo do trabalho do sonho, baseada em produtos já elaborados por outros mecanismos (a condensação, o deslocamento, a figuração), os quais constituem, na verdade, as vertentes da deformação, efeito global da operação onírica.

Ora, nossa obra fundamenta-se em uma estrutura bifurcada, onde se destacam a realidade referencial do pequeno funcionário e seus devaneios. Estes interferem constantemente naquela, deformando-a. O discurso reitera a deformação, na medida em que utiliza os processos de funcionamento peculiares ao sonho diurno.

A metáfora e a metonímia, bases da figuração textual, criam elos com a condensação "estrutura de sobreposição dos significantes onde a metáfora se origina" e com o deslocamento "virada da significação que a metonímia demonstra e que (...) é apresentada como o meio mais eficaz de que dispõe o inconsciente a fim de burlar a censura"⁵

Figuração, condensação, deslocamento - metáforas e metonímias jogam, interpenetram-se e elaboram o discurso de *Os ratos*.

Nosso estudo iniciou-se pela metáfora final. Para chegar a ela percorremos um caminho de situações ambivalentes, reflexos da visão da personagem. O foco narrativo (em terceira pessoa) confunde-se, inúmeras vezes, com essa perspectiva, evidenciando uma apreensão de mundo fragmentada e particular. A função da linguagem figurada mostra-se, assim, essencial, já que a escolha de uma parte para se dizer o todo conota a motivação pelo detalhe e, também, certa modalidade de intenção. Intenção precisa e reveladora: o discurso deve focalizar o ângulo restrito da percepção de Naziazeno, "sua hiperaguda fixação num ponto" - o pormenor.

O discurso deve focalizar a obsessão; o jogo figural é o meio. Dois níveis da narrativa se enleiam para constituir-lo, o sintagmático e o paradigmático. No primeiro, serão consideradas as seqüências que, relacionando-se, vão construindo a história até seu desfecho; no segundo, as cenas, dados e antecipações que não estabelecem necessariamente seqüências ou elos entre si.

5 LACAN, J. - *Escritos*. São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 242.

A metáfora e a metonímia os sustentam. Ambas se destacarão pelo caráter substitutivo e os conceitos de contigüidade e analogia que sugerem. É a natureza da relação semântica que estará em jogo e não a forma das figuras, isto é, não se observará a designação do nome de um objeto por outro, mas a transposição baseada na contigüidade de duas situações ou sensações co-existentes no mesmo contexto mental.

Já mostramos como as personagens se assemelham a ratos. Sabemos, Naziazeno vive experiências recorrentes: sempre a mesma obsessão o move, sempre alguém deve ajudá-lo, sempre se apresenta solução idêntica; ele não obtém os cinquenta e três mil réis e seu desejo continua irrealizado.

Tais passagens são cenas que se sucedem, tocam-se pelo elemento comum - dinheiro - e tomam uma o lugar da outra, na medida da não-solução. Cada uma comporta uma personagem, que substitui e, em seguida, é substituída por outra: Alcides, o diretor, Andrade, M. Reis, Dr. Otávio Conti, Costa Miranda, o Duque, Fernandez, Martinez, Mondina.

Cada indivíduo, metaforicamente rato, faz parte de cenas, que, pela repetição estrutural (busca de dinheiro, negativa, malogro) representam a mesma cena, um todo: a obsessão. Cada uma delas é ainda parte, recorte de outro todo: o tempo da história, um dia. E esse dia, por sua vez, é parte de um todo maior: a vida de Naziazeno.

Repetem-se episódios e procedimentos narrativos. Repetem-se os índices comprovadores da reprodução do ciclo da vida: o leite, o sapato a ser pago, os mesmos cafés, as mesmas atitudes dos amigos, agiotas e penhoristas, as mesmas perguntas da esposa sobre a obtenção da soma, o mesmo cansaço pela antecipação das "lutas futuras"

A semelhança dos episódios evidencia a analogia, as relações metafóricas; a continuidade deles verifica-se na cadeia metonímica, que mostra a contigüidade de seqüências paralelas sem possibilidade de encontro.

O jogo das figuras vai criando, de modo progressivo, clima para a imagem final. O leitor sabe que a personagem só tem vinte e quatro horas para saldar a dívida. Entre as cenas, o tempo diminui e, como a repetição de uma corresponde à antecipação da seguinte, o leitor projeta uma sobre a outra, pressupondo seu desfecho.

O jogo "rói" o tempo cronológico e a nossa tranquilidade. Além disso, estabelece uma expectativa em torno da metáfora "ratos", pois, metonimicamente, as metáforas (personagem/rato) se deslocam nas passagens já lidas. Tempo-dinheiro. Homens-ratos: analogias obsessivas, furtivamente sugeridas como ratos.

Não só no eixo sintagmático, mas também no paradigmático as figuras se sustentam e se reencontram nos mecanismos de deslocamento e

condensação que as originam. No bonde, por exemplo, indo para a cidade, Naziazeno escuta uma conversa entre balconistas. Falam sobre leite. De imediato, a imagem do leiteiro sobrepõe-se à dos trabalhadores; de forma semelhante, ela se sobreporá à de um passageiro que desce. Ainda no bonde, vê um jardim e, a partir dele, revive o desejo antigo de possuir um jardim para as brincadeiras do filho. O som da campainha do veículo lembra-lhe a da repartição, a campainha desperta a imagem do diretor e esta a do leiteiro. Além disso, o casaco marrom de Alcides leva à "figurinha marrom", à infância e a infância a outras figuras.

A cadeia associativa não se verifica apenas no nível semântico, mas também no espaço gráfico. O casaco de Alcides suscita, no capítulo VI, a analogia com a figurinha infantil que é retomada no seguinte para motivar o ressurgimento de novas lembranças.

A proximidade espacial e sonora (contigüidade) provoca e cauciona a analogia. O desejo de outra coisa desvela-se na metonímia, que suspende a cadeia significante, no ponto de significação, ou seja, na reminiscência encobridora, e - paradoxalmente - reveladora da imagem reprimida, a metáfora. Deslocado, o desejo aflora na escritura para reiterar o passado, justapondo certas imagens, onde traços comuns mantêm e reforçam a presença de um elemento nodal.

IV. OUTRAS FIGURAS...

O leite, o rato e a infância são as fantasias recorrentes e nodais da obra. Entretanto, a partir delas, outras imagens e palavras para consolidá-las ganham consistência como obsessão: o peso, o vazio, os ruídos, os pés, a luz, o tempo, o jogo etc.

O peso e o vazio estabelecem elos com a angústia e a fadiga de Naziazeno. O peito, o estômago e os pés estão, em geral, pesados como chumbo ou como se suportassem uma "barra de ferro". O ar e a respiração tornam-se "doídos" e "longos", o que, figurativamente, materializa a angústia.

Tal processo intensifica-se com o tema do "vazio" sempre vinculado ao físico, peito ou cabeça, à dor e a vocábulos com forte carga semântica de concretização. Peso e vazio podem ser percebidos como sensações peculiares à neurose obsessiva, se pensarmos no cansaço resultante da concentração e no retorno compulsivo, sem possibilidade de ruptura, a esse mesmo ponto.

Cansaço num primeiro momento, esvaziamento (perda da perspectiva do todo e perda de energia) num segundo. O cansaço físico e a "imponderabilidade" dominam assiduamente a personagem. A presença contínua

do elemento obsedante "preenche" Naziazeno. Sua ausência, ao contrário, causa um "oco" só preenchido por outro elemento obsedante. Quando rememora, por exemplo, a melancolia sentida na ocasião da morte da mãe, Naziazeno procura não pensar em nada ou concentrar-se em um só ponto - no momento, o jogo - e, obstinadamente, em um só número:

"O melhor é meter tudo num número, acabar com aquilo duma vez... E não pensar depois, atirar-se numa cama (na sua cama, na cama de Alcides) e dormir... dormir..."

O emprego quase abusivo de aspas, travessões e grifos no discurso intensifica a temática, pois requisita o leitor para a visualização gráfica da linguagem, quebrando a fluidez da leitura e chegando a transmitir certo cansaço.

Ora identificando-se, ora opondo-se ao peso, a luz em todas as suas gradações é parte fundamental das "cenas" imaginárias. No início, aparece ligada à natureza, poetizada, "doirada", benéfica ao espaço onde se localiza a casa do pequeno funcionário.

A passagem é curta, mas suficiente para conotar uma ambiência agradável e antecipar a luminosidade freqüente que envolve a casa ou parte dela, sobretudo a tábua e a toalha de mesa da cozinha. Na cidade, espaço do dinheiro e de sua busca, a luz pode ser verde, amarelada ou branca, mas é, em geral, "estranha" e assume proporções fantasmagóricas ao crepúsculo.

Remetendo à opressão do peso, ela quase se corporifica pelos termos ("ocre", compacta "retângulos" etc) que a qualificam ao longo da narrativa. O sol, por várias vezes "moeda em brasa", reafirma, por exemplo, a busca obstinada de dinheiro (moeda) e, se a analogia o materializa, também ressalta nele uma luz ardente e aflitiva.

Metonimicamente, a luz contamina chuva, janelas, objetos, casas e pessoas, impedindo a visão "através de" e tornando-se, metaforicamente, um "círculo amarelo". "toda a pálpebra" de Naziazeno. A ideia de opressão alia-se aqui à de cegueira. O momento antecede e prepara o devaneio dos ratos. A personagem está só. O peso, a luz, a cegueira criam o clima angustiante. A luz não permite que ele durma, tomando conta do discurso e do episódio. A obsessão retorna.

Entretanto, a primeira luz, reconfortante e natural, recupera-se na luzinha indecifrável de uma igreja, Das Dores, e na resplandecência das toalhas de mesa que atraem Naziazeno e reavivam-lhe o passado.

Disforia e euforia. De um lado, a busca e a infância ressurgem na luz, de outro ressurgem a "vergonha" e a impotência de um instante "rodeado

de sol por todos os lados". A metáfora luz explica-se, assim, na obstinada volta de uma fantasia, configurada pelo conjunto de pequenas obsessões que atravessam o texto. Interpenetram-se e mantêm-se. As variações da luz permitem, ainda, observar a oscilação do "roteiro" imaginário da personagem. Função cênica, suas alterações auxiliam a deformação que dissimula e, ao mesmo tempo, revela o desejo.

Des-figurando o espaço, ela projeta sobre a cidade tons "amarelos e estranhos"; des-figurando o tempo, cria um dia "amarelo e estranho", porque está em curso a luta pela realização do desejo. Des-figurando o bonde ("mancha de luz vermelha"), presentificando sua ausência e anulando o olhar pelas "sombrias", ela libera a memória e permite o aflorar do desejo:

"Toda a atenção está livre, virgem, como uma chapa fotográfica que se desvendasse na treva da câmara escura... - E ele volta a rememorar, a pensar, a refletir..."

A deformação textual da realidade justifica-se também pela frequência de comparações com o termo "como" ou com o verbo "parecer", sugestivas de uma forma contestável de analogia e, portanto, de imagens e discurso também contestáveis.

Os espaços, o tempo e as imagens deformadas delineiam-se a partir da presença ou ausência de luz e são sempre filtrados pela perspectiva de Naziazeno. As personagens passam por filtro semelhante e sofrem uma desfiguração mais evidente: nunca são focalizadas por inteiro. Os pés, o dorso, o perfil etc, sendo, assim, o todo substituído pela parte. Desprovidas de características humanas, elas se transformam em "linhas que se desmancham" ou em "figuras" (ratos).

A figuração, representação por imagens, unida a outros procedimentos oníricos (condensação/deslocamento), torna-se um dos recursos importantes para se comporem as pequenas e fantasmáticas "cenas" do romance. Além da grande incidência literal do verbo "ver", no sentido de visualizar, as imagens visuais corporificam, por meio das figuras, o desejo.

Como o imediatismo, originado na obsessão (um ponto, uma idéia, um momento), é sua tônica, Naziazeno projeta em cada situação um futuro próximo, com a possibilidade de solucionar-se ou não o conflito. O jogo do imaginário, "figurando" um futuro próximo, verifica-se até que os cinquenta e três mil réis sejam conseguidos. A partir daí, o jogo se inverte e a projeção de imagens esperançosas dá lugar a reminiscências de um passado próximo. Cenas ainda desconhecidas por nós são rememoradas e selecionadas pela personagem.

O processo nos impede de observar diretamente os fatos e circunstâncias do exato instante da obtenção do dinheiro. A imaginação e a memória, elementos vinculados à fantasia, filtram, portanto, os acontecimentos e insinuam a deformação.

Fica-nos, porém, a recorrência de situações, estruturas, analogias e contigüidades que constroem a narrativa. Fica-nos a similaridade. A recorrência, segundo Alfredo Bosi, "...é o modo tático pelo qual a linguagem procura recuperar a sensação de simultaneidade.", realizando "...uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva"⁶

O discurso de *Os ratos* cria tal operação para intensificar o ciclo obsessivo: "Lhe dou mais um dia", "Não queira que lhe pague as dívidas!" e a palavra "figura" inquietam personagem e leitor. As frases ditas pelo leiteiro e diretor determinam o tempo, a tensão e a possibilidade de nova e incômoda vergonha. Todos os atos de Naziazeno, até o sonho diurno final, remetem a elas.

Vencer o tempo e a dívida, à primeira vista, parece aliviar a tensão. Contudo, a própria presença reiterada do termo "figura" demonstra o engano da solução. O leiteiro, superior e atemorizante, o carvoeiro, o diretor, o Andrade, os passageiros do bonde, todos são, literalmente, designados como "figuras" Quando o vocábulo não aparece, a linguagem figurada o evoca. Os amigos e o filho da personagem são, por metáforas, ratos e cão (Duque), sua mulher, fugidia e encolhida, espelha sua humilhação. O próprio Naziazeno, sujeito de seu "roteiro" imaginário, figurando-se em projeções futuras, ou revivendo a "figurinha" marrom do passado, é figura.

O devaneio, antecipado no início da obra por um "meio sonho", elimina o humano destacando somente duas delas: a personagem e os ratos. O "meio sonho" o prepara também, eliminando o humano para dar lugar a "figuras geométricas". As figuras dominam, porque a obsessão assim o faz e o retorno do leiteiro, na última cena, patenteia o retorno do ciclo.

V. A DEFORMAÇÃO

O comportamento de Naziazeno adulto, sabemos, é um reflexo da infância. Sentir-se acuado, de certo modo "cavador", provoca defesa e deslocamento, isto é, ele atribui e localiza no outro o que recusa em si - ser rato.

6 *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1977, p. 31.

Projeção semelhante ocorre quando, julgando-se em débito com os homens e observado por eles, experimenta sempre culpa. O olhar alheio o constrange em qualquer espaço. Os quintais conhecidos e a cidade inóspita concentram seu drama. Os primeiros indicam seu bairro, casa, vizinhos; a segunda, o mercado, cafés, bares, ruas de comércio, lojas de agiotas.

Os quintais mostram sua preocupação com os outros, com o seu julgamento. Em casa, a mulher é a constatação de sua miséria pública e os vizinhos, olhos especuladores que assistem à cobrança do leiteiro. Olhos especuladores e especulares.

Naziazeno evita olhar e ser olhado, evita encontros para não enfrentar olhos e, neles, a censura, a culpa pelo que se considera socialmente como ineficácia e fraqueza. O simples fato de encarar sua mulher dormindo o impressiona. Volta-lhe o canto da sarjeta deserto, volta-lhe o "como ter coragem?" da infância e comprova-se a força desse tempo sobre o atual. Contudo, enquanto a personagem foge aos olhares, o discurso insiste nas ações de "ver" e "fitar", presentificando, uma vez mais, a obsessão.

O olhar, segundo Starobinski, constitui o elo vivo entre a pessoa e o mundo, entre o eu e os outros⁷ Naziazeno responde a essa relação buscando a uniformidade procurando ser igual aos outros e "ser igual" significa pagar o leiteiro. O espaço dos quintais mostra essa bifurcação do igual e do diferente.

A reminiscência pessoal, a figurinha marrom, conota vergonha e curiosidade; o não ter dinheiro recupera sensações idênticas. O dinheiro, valor social e imperativo, encobre e contamina um produto natural, o leite. A analogia dinheiro-alimento estabelece-se em várias passagens e ora o primeiro toma o lugar do segundo, ora o segundo (milho, feijão, bolachinhas) substitui o primeiro, sugerindo a perda total da qualidade sensível dos valores naturais.

O espaço dos "quintais conhecidos" engloba ainda sua casa, cenário angustiante do devaneio final, mas igualmente ambiente de repouso e aconchego, da toalha enxovalhada e café com leite de cheiro doméstico, elementos da benéfica lembrança infantil.

A casa, espaço dúbio e ambivalente, localiza-se entre dois espaços opostos: o campo, que valoriza o leite em si mesmo e a cidade, lugar do dinheiro por excelência. O campo emerge através de um passageiro do bonde que toma leite, na hora do almoço. Naziazeno o imagina sem problemas financeiros, vivendo em uma casa bem definida, uma casa que produz:

7 Cf. STAROBINSKI, Jean - *L'oeil vivant*. Paris, Gallimard, 1961.

"Habita uma pequena chacinha, onde possui a sua criação. Tudo é relativa fortuna lá. Dinheiro não há de ter, *dinheiro*: mas tem a despensa cheia. A casa produz: galinhas, um que outro porco, frutas, etc".

A cidade, ao contrário, degradou-se. Nela convivem os semelhantes (os amigos dos momentos de "aperto" e os "cavadores" profissionais) e os diferentes, os mais bem colocadas na vida (o diretor, o Conti, Mondina, Andrade). Nela, a personagem procura e encontra a solução imediata e enganadora para sua angústia.

Embora vinculadas à realidade sócio-econômica, problemática não esmiuçada aqui, a casa e a cidade são cenários impregnados de elementos obsedantes: a luz, os ruídos, os ratos e o elo entre eles, o bonde.

Presença insólita e paradoxal, o bonde aglutina a solidão, a anonimato e olhares indiferenciados, reflexos especulares do tímido Naziazeno. Símbolo das transformações do mundo urbano e incompreensível para nossa personagem, o veículo assume, por contigüidade, o perfil fantasmagórico e enigmático da cidade. Inúmeros são os aspectos sócio-culturais desse meio de locomoção. O que nos interessa, no entanto, são os ligados às reminiscências e devaneios.

Sua primeira aparição se faz no fim da linha, junto a carroças de leiteiros e carretas de lenha. Em seguida, aparece o leiteiro, encostado a um balcão, falando e gesticulando até apanhar sua carroça e partir furioso. No instante em que ele se vai, há uma mudança de parágrafo e o bonde, até então parado, "mexe-se". O movimento relaciona leiteiro e bonde. Mais tarde, no bonde, vendo carroças que passam, Naziazeno a elas "justapõe" a carroça do "seu" leiteiro.

Nos dois episódios, as imagens intercalam-se, tocando-se no espaço textual e condensando leiteiro-carroça-bonde. Partes do processo obsessivo, um remete ao outro e, embora originários de recordações diferentes, provocam sensações semelhantes, ou seja, o bonde, o leite e o leiteiro surgem diversas vezes no mesmo contexto mental; a primeira vez, conforme já assinalamos, no fim da linha, em seguida, através da preservação do leite pelo homem do campo e, mais tarde, substituindo o alimento, por meio da lembrança:

"...lembra-se do bonde; do vidro de leite..."

A condensação bonde-carroça reitera-se também. No final, um "rumor de rodado" não é o sonoro rumor do bonde, mas um surdo ruído de

carroças. Apesar do jogo sonoro-surdo que os distingue, um veículo acaba evocando, textualmente, o outro.

O bonde, como a luz, configura-se de maneira ambivalente. "Trovão metálico, sonoro" e associado, por analogia e contigüidade, ao leiteiro, ele pode corporificar e, ao mesmo tempo, opor-se aos ruídos miúdos da fantasia dos ratos. Sua potência e forma compacta sugeririam a intensidade e a solidez com que a obsessão retorna e abarca Naziazeno:

"O bonde outra vez (...) Será mesmo o bonde isso que está ouvindo?... Quem sabe até se não é dos seus ouvidos..."

O bonde ou os ouvidos? Veículo ou "roteiro" imaginário da obsessão? Literalmente qualificado de "fantasma", ele também é percebido sob outro prisma, o de uma casa. "Fechado, agasalhado, cheio de luz como uma casa", vincula-se a uma tábua de mesa, à panela de leite e a reminiscências de antigos brinquedos, especificamente a pequenos carros, de uma parte tomada pelo todo: "o raio das rodas" A cadeia associativa é clara: rodas, carroças, bonde e o leite sempre se interpondo como elemento estranho (outra categoria de produto) e igual (infância).

A fantasia retorna sob a forma de veículo. "Fantasma" metonimicamente, visto que o adjetivo deveria referir-se à cena vivida por Naziazeno e não a uma parte dela, o bonde recebe diferentes significações, confirmando a constante presença da deformação.

Deformados os espaços e as personagens pelo discurso retórico, parece-nos, às vezes, observar descrições de telas semelhantes às expressionistas. O leiteiro e o diretor, por exemplo, são configurados (ou des-figurados) por traços veementes onde uma força impulsora predomina, interpreta e dirige a caracterização:

"A 'carroça' (a do leiteiro) que ele tem dentro como se justapõe a essas que por ali transitam: é sempre o mesmo quadro - um rapagão mal-encarado fustigando o burro, possesso..."

A metáfora "quadro" destaca a importância do olhar e da perspectiva na deformação; aliás, a própria incidência de comparações com a fotografia o ratifica. Inspirada na retina, a lente fotográfica inverte a imagem, deforma-a. Processo idêntico ocorre com as imagens enfocadas por Naziazeno. O olho, fonte de revelação da foto e de percepção da realidade, é o responsável pelo

ponto de vista do romance. Realidade desfigurada. Discurso figurado ou des-figurado?

A insistência em relação a fotos e descrições semelhantes a quadros evidenciam, ainda, a busca contínua de imobilidade vivida pelo humilde burocrata. A impossibilidade de fugir à obsessão o leva a tentar parar o tempo para liberar-se momentaneamente dela.

O descanso talvez pudesse vir de elementos mediadores e, de certo modo, estáticos, o quadro ou a foto, mas como são reflexos de sua visão de mundo, sendo ela deformada, o que se denuncia é sempre o ciclo repetitivo de atos e palavras obsedantes.

Não se pode esquecer, entretanto, o jogo ambivalente do ciclo. Pesado, angustiante, terrível, ele encobre, também, uma tendência terna. As tendências opostas, já observadas na ambigüidade dos espaços, tempo, projeções etc, embasam a narrativa e a concluem.

VI. O DEVANEIO MAIOR

O devaneio final condensa, na verdade, as lúdicas e aflitivas forças que impulsionam a personagem. A destruição extremamente penosa do dinheiro constitui um disfarce do desejo.

Inquieto e preso a profunda angústia, Naziazeno hesita entre afugentar ou não os ratos, entre acabar ou não com o seu "meio" sonho. Ora, perder a soma pela qual ele tanto lutara significa destruir o valor de troca, responsável por sua subsistência e anular o sacrifício de um dia. A primeira solução seria, pois, a indicada. No entanto, ele opta pela segunda, isto é, pela possibilidade de recuperar o valor íntegro, natural e autêntico do leite, pela possibilidade de eliminar o elemento contaminador que provoca o retorno de sua obsessão. Além disso, a grande ansiedade do devaneio apazigua sua intensa culpabilidade provinda do acuumento vivido quando criança.

Os ratos, sujeitos da destruição, foram objetos metafóricos de nosso olhar, no decorrer da leitura. Agora, cumprem eles o desejo de Naziazeno e destroem o que as "personagens - ratos" levaram vinte e quatro horas para conseguir. Os sonhos aflitivos também camuflam o desejo reprimido. A própria pulsão de morte, sugerida pela busca de redução da tensão e esforço ineficaz em conciliar o sono, atua como mascaramento do desejo. Não se pode dormir e devanear...

Há, é verdade, a perspectiva do sonho noturno, mas o frágil funcionário não arrisca... A meia vigília permite-lhe a fantasia final de corrosão

da soma, tentativa incessante de realizar seu desejo. Durante as vinte e quatro horas dedicadas ao "cavar", são as produções psíquicas, ou o jogo na roleta formas "lúdicas" e ilusórias de refúgio para sua insatisfatória existência que o atraem. Aos amigos cabem as transações práticas, não a ele. Por outro lado, o meio urbano incentiva suas atitudes, uma vez que não propicia o estabelecimento de relações verbais ou afetivas imediatas, legando ao indivíduo uma forma específica - e peculiar aos ratos - de apreender a realidade: o olhar. Furtivos, devassadores, tristes, apavorados, curiosos, os olhares povoam a cidade, espelhando o anonimato solitário e esquivo de seus habitantes.

O elemento social integra-se, aqui, ao psicanalítico. Naziazeno recobra os instintos de ver e exhibir, originários na infância, fazendo do olhar um instrumento de prazer. As visualizações cênicas, ao lado da figurabilidade textual, que insinua o retorno da exibição "sob outra forma", tentam restaurar o mundo perdido de outrora.

Personagem e leitor entregam-se à sedução do olhar, seja ele cego (obsessão) ou crítico. Só se suporta a falta na cadeia metonímica... O sonho diurno, parte desta, rompe-se, porém, com a chegada de alguém que presumimos ser o leiteiro, trazendo consigo o insistente jogo de tendências ambíguas:

"...despejam festivamente o leite. (O jorro é forte, cantante, vem de muito alto...) - Fecham furtivamente a porta... Escapam passos leves pelo pátio..."

A indeterminação do sujeito levanta dúvidas tanto no plano da história quanto no da linguagem. Leiteiro ou ratos? Sentido literal ou metáfora? Festiva ou furtivamente? A ambivalência da obsessão e, portanto, da estrutura da obra não permite decidir.

Festiva ou furtivamente? A semelhança sonora e gramatical aproxima os termos, o nível semântico os afasta. Um exclui o outro e, ao mesmo tempo, remetem-se, pois ambos evocam leite e ratos, leiteiro e dinheiro, prazer e desprazer.

A euforia do leite, da resplandecência da toalha sobre a mesa, do canto aconchegante, do festivo opõem-se à disforia dos ratos, do leiteiro, do furtivo. Entretanto, o jogo pode também inverter-se. A ausência do leite e do canto feliz assim como a satisfação dos ratos roendo o elemento corruptor, aliadas ao prazer de poder criar cenas imaginárias, porque o leiteiro existe, confirmam o ambivalente e o obsedante.

As imagens leiteiro-dinheiro retornam, obedecendo aos procedimentos textuais já conhecidos nos advérbios finais. Agora, porém, através deles as metáforas fundem-se. O "roteiro" imaginário consolida-se. As tensões abrandam-se, há leite em casa. Naziazeno conseguirá dormir. Dívida paga ou devaneio concluído?

Preserva-se a ambigüidade. Preserva-se o leite, signo mnêmico indestrutível ligado à primeira e irrecuperável satisfação. Por instantes a inquietação desaparece. Por instantes... O leitor sabe que a obsessão voltará, seja com o médico, o sapateiro ou o padeiro. E ela volta, também porque sua função é denunciar de modo oblíquo um sistema sócio-econômico aniquilante e incompreensível aos amigos de Naziazeno e a ele próprio.

Tiranzados pelo sistema, Alcides, Duque e outros cavam, lutam, adaptam-se. Naziazeno destoa. Nenhum detém o que é explicável - as causas da reificação que vive; no entanto, o tímido burocrata busca a imobilidade, recusa o cavar, busca um ponto e, logo, não se identifica com os outros, nem se adapta.

Sua história pessoal, lacunar e desconexa, captada por reminiscências esparsas, que são despertadas pela realidade sócio-econômica, paradoxalmente, o particulariza, mas não o libera. Tanto a realidade referencial como a obsessão comportam a cegueira. Naziazeno cede à compulsão de repetição ou revive suas lembranças, sem distanciar-se, para estruturá-las e reconhecê-las, enquanto históricas; além disso, mostra-se incapaz de perceber o problemático contexto que o envolve. Consistindo o próprio trabalho na repartição, em conferência e cópia de notas, por meses a fio, reconstitui socialmente a trajetória cega do gesto repetido e mecânico dos atos obsedantes.

Neurose obsessiva e fatores sociais integram-se; a primeira parece denunciar os segundos, enquanto estes impedem a ruptura do ciclo. A constante reiteração relativa à necessidade de liquidar a dívida acaba revelando o esmagamento econômico de *Os ratos*. Por sua vez, o incessante recalque retornará. A última analogia, insistimos, consolida o elemento fantasmático. Sua representação visual permanece, reforçada pela representação gráfica do nome "ratos", na capa do livro, que acabamos de fechar.

Naziazeno dorme. O leitor não: fica-nos o inquietante do social e da obsessão, fica-nos o inquietante e a certeza de seu retorno furtivamente.

RESUMÉ: L'essai "A obsessão miúda" dans *Os ratos*, de Dyonélio Machado" cherche à dévoiler l'élément obsédant à travers les souvenirs d'enfance troublants et les rêveries récentes du personnage principal. La lecture privilégie la présence ludique de l'obsession comme un instrument révélateur et du refoulé incessant qui parcourt le texte et de l'écrasement économique des êtres créés dans le roman.

Cleusa Rios Pinheiro Passos: professora da área de Teoria Literária e Literatura Comparada, autora de *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar*.

O EXÍLIO NA METÁFORA (Sobre o Cemitério dos Vivos e as Memórias do Cárcere)

Antonio Arnoni Prado

Manhã de 18 de agosto de 1914. Em meio a uma crise de alucinações em que se imaginava lutando contra os soldados do marechal Hermes que o buscavam para pôr fim a uma série de panfletos anarquistas dirigidos contra o governo, Lima Barreto, depois de dominado pelos familiares e entregue à polícia, é levado para o Hospital Nacional de Alienados. Para ali retornaria ainda uma vez em 1919, ocasião em que, já bastante doente, redige as notas do *Diário do Hospício*, depois enfeixadas no *Cemitério dos Vivos*.

Noite de 3 de março de 1936. Acusado de supostas ligações com o chamado levante comunista do ano anterior, Graciliano Ramos é preso em sua casa em Maceió. Depois de conduzido a Recife, é embarcado para o Rio de Janeiro, onde permanece sem culpa formada na Colônia Correccional de Dois Rios, na Ilha Grande. Transferido para a Casa de Detenção da rua Frei Caneca, é libertado a 13 de janeiro de 1937 com as anotações para um diário dos seus tormentos, dez anos mais tarde sob o título de *Memórias do Cárcere*¹.

Poucas vezes em nossas letras a perda da liberdade terá exposto de modo tão exemplar a natureza das relações entre o escritor e a obra como no caso desses dois relatos. Em primeiro lugar porque tanto num quanto noutro a impressão é a de estarmos diante de uma redescoberta literária da existência em que a destruição do homem pressupõe a salvação do escritor, o que - como veremos - nos autoriza a dizer que tanto em Lima Barreto quanto em Graciliano

1 As referências e citações deste trabalho apóiam-se, no que se refere a Lima Barreto, na edição das *Obras Completas* (São Paulo, Brasiliense, 1956); na parte relativa a Graciliano Ramos, utilizamo-nos da 20ª edição das *Memórias do Cárcere* (Rio-São Paulo, Record, 1985, 2 vol.). Na citação das *Memórias*, prevaleceu a indicação do tomo em algarismo romano entre parêntesis, seguida da página mencionada.

Ramos a própria busca de um significado para a vida só se configura na recomposição do itinerário da obra, ficando a literatura como o único espaço possível para desfrutar com plenitude as razões da discordância.

Nesse sentido, a consciência da marginalização que os aproxima enquanto intelectuais alinhados na contracorrente da história nos permitirá compreender como a linguagem, funcionando no manicômio e no cárcere como um libelo de excluído: 1) dialoga com um projeto ficcional que anuncia a sua própria destruição; e 2) retrabalha o empenho ensafístico da memória (o *Cemitério dos Vivos*, em Lima Barreto; as *Memórias do Cárcere*, em Graciliano Ramos), amarrando os sintomas da consciência encarcerada ao espectro imaginário do projeto ficcional para depois ajustá-los a uma espécie de estratégia do ressurgimento, que de algum modo supera a realidade com a mesma força com que na ficção de cada um deles as personagens são desfiguradas pelo destino.

Começando por Lima Barreto, imagino que se há um entrada ideal, esta é justamente o *Diário Íntimo*, que serve de passagem e de roteiro crítico entre a biografia e a arte, a índole do homem e o retrato de seus demônios, aproximando o passado e o presente da discriminação e enfeixando-os num autêntico breviário dos motivos que antecipam o projeto de ficção e, depois, o roteiro da obra efetivamente escrita.

No *Diário* estão os temas que organizam o conjunto da obra e de modo geral estabelecem as direções de seus conflitos, como por exemplo a consciência muito funda das relações entre retórica e opressão; a saída radical pela caricatura, que vê a história como farsa; e a resignação solidarista que compensa a marginalização pela auto-punição e o silêncio.

As implicações da primeira delineiam o impasse do método, quer dizer: a insegurança do *que* dizer, e de *como* e *por que* dizê-lo, sendo pobre e mulato num país de oligarcas e de bacharéis. Muitas são as leituras para a nebulosa das primeiras imagens que fixarão no percurso do escritor o confronto com a ordem letrada que não o reconhecia, fosse como cidadão, fosse como intelectual. A principal é o elo da consciência de classe, do jovem que vê a pobreza e a cor atiradas como estigmas e não ignora que isso impede o sonho (para ele tão caro) da cidadania e da glória numa sociedade cujos códigos deslocavam a literatura e as artes para o espaço fechado da Academia ou para a frivolidade amena dos salões.

Porém há mais: ao historiar a própria loucura, Lima Barreto fará o relato de seu ingresso simbólico nos domínios da literatura, como se narrar a própria desintegração fosse uma forma de recompor-se e ver brilhar a estrela da metáfora que a vida apagou. "Moço, confessa, - eu não podia apelar para a minha mocidade; ilustrado, não podia fazer valer a minha ilustração; educado, era

tomado por um vagabundo por todo o mundo e sofria as maiores humilhações" (*Cemitério dos Vivos*, 176). Buscava por isso *um grande choque moral* que compensasse a frustração de não ter podido ser escritor com a liberdade de realizar o ideal que tinha na vida (*Diário do Hospício*, I, 45). E que apagasse o desespero e a vontade de aniquilar-se em face do horror repentino que o jogava contra a sociedade e a ordem, aquela "vontade de absoluto aniquilamento, mais do que aquele que a morte traz: um desejo de perecimento total da minha memória na terra, um desespero por ter sonhado e terem-me acenado com tanta grandeza, e ver agora, de uma hora para outra,... cair tão baixo, que quase me pus a chorar como uma criança" (CV, 158)²

Em oposição a ela, esculpe-se gradualmente no *Diário Íntimo* a fisionomia do pária que alimenta o sonho de escrever, um sonho amadurecido no subúrbio, perto das frustrações que o vão transformando aos poucos numa espécie de ponto luminoso da utopia. Os preconceitos que o excluem da Faculdade; o ressentimento que o faz encolher-se no anonimato dos amunuenenses e na miséria da casa paterna, onde o pai, delirante, lhe destruíra os planos e o empurrava para o desespero e o álcool; a decisão de exilar-se nas ruas e fugir da tragédia doméstica para casar-se com a literatura em pacto de morte, são apenas os primeiros sinais de uma luta subterrânea pela busca da expressão que trouxesse a igualdade, decisiva no ideário do escritor que surgia. Solto, assim, na solidão do diário, o medo social é também estético, ou mais precisamente: o medo de pôr em papel impresso os seus escritos, - como ele mesmo registra na entrada de 16 de julho de 1908, - é também o medo de ser recusado pelos críticos sob a férula da Academia. "Um crítico, - diz ele então, - não tem absolutamente o direito de injuriar o escritor a quem julgar, seja o livro bom ou mau", justificando que um mau livro muitas vezes faz o bom, e que um crítico sagaz não deve ignorar "um princípio tão fecundo".

Dáí que as notas e as reflexões solitárias, particularmente naqueles momentos em que, no hospício, Lima Barreto via destruir-se a imagem do escritor ideal que forjara em sonho, para si mesmo, nas lucubrações do *Diário Íntimo*, cultivem a literatura como um bem entre parêntesis, uma espécie de Aleph sublimado que volta e meia retorna feito um símbolo de plenitude nas

2 O sofrimento leva o autor por vezes a maldizer a sua vocação de escritor. Numa certa altura chega mesmo a dizer que teria sido melhor para ele, mulato e pobre num país de doutores e coronéis, que não tivesse nascido com essa "compulsão pelas letras". É quando confessa que gostaria "de viver isolado, fora dessa paixão pela literatura, pelo estudo, ...creio que ela me faz mal e lastimo não ter outra forma de talento em que minha inteligência pudesse trabalhar" (*Diário do Hospício*, 82).

relações entre o homem e o sonho. É verdade que a vida dizia o contrário, exigindo que a massa dos seus escritos, na forma precária com que era composta, se transformasse num combate de circunstância disputado de má vontade e a pretexto de responder ao veto social e humano que confirmava a sua exclusão. Nesse caso, a impressão que fica é que, nele, o ofício de escrever era um impedimento para si mesmo na medida em que frustrava a extensão intelectual do projeto de origem, claramente desfigurado pela saída caricatural que os tons mais fortes da obra depois confirmaram, a ponto de se constituírem num alvo fácil da crítica, de João Ribeiro para cá.

O fato é que, no centro de sua ficção, como um dos princípios básicos que a organizam, a caricatura do sistema vem sempre desligada do ideal, impondo-se como desenho momentâneo que ajusta o biográfico ao ritmo farsesco de um discurso que se vinga, refletindo a sua própria situação. Disperso na nebulosa inicial do *Diário Íntimo*, entretanto, está o projeto intelectual do escritor que não capitula e que por vezes reaparece no esboço fugaz da pureza de Isafas Caminha em busca das ilusões que a ideologia anunciava, mas a realidade escondia; nas reflexões do narrador sobre a ingenuidade de Policarpo Quaresma em opor o patrimônio espiritual dos livros ao autoritarismo com que as classes dominantes encampavam a República e anunciavam um projeto nacional para o Brasil; ou ainda na educação sentimental do inventor Gonzaga de Sá, que é quase um roteiro autobiográfico sobre a identidade perdida desse visionário sem história que desenha a geografia dos oprimidos na paisagem de um Rio de Janeiro que então a civilização desfigurava.

Tudo isso se perde numa oscilação de extremos que não se tocam. E o que prevalece é a alusão circunstancial como motivo aglutinador da ficção ameaçada: o retrato cruel do poder abusivo de certa imprensa que transforma o Isafas Caminha num romance cifrado da redação do *Correio da Manhã*, de Eduardo Bittencourt; os desatinos ou o saber impossível do major Quaresma, ele mesmo um arquétipo do burocrata ilustrado a prolongar o positivismo miúdo dos generais de secretaria que o autor tão bem conheceu na intendência da Guerra; as incursões pelo cotidiano que aproximam o registro nervoso das crônicas e dos contos, propiciando os materiais mais bizarros para um painel das mazelas políticas (*Numa e Ninfa, Os Bruzundangas*), da precariedade das regras sociais (*A nova Califórnia, O homem que sabia javanês*), e dos valores burlescos que colhia no abandono dos subúrbios, os quais iam do anel de grau das costureiras aos lauréis de penacho das academias da roça.

Vista em seu conjunto, no entanto, a verdade é que a frustração permaneceu, e o fracasso, uma espécie de estigma de quase todas as personagens, de algum modo acompanhou a trajetória do escritor, já então vergado pela miséria e o álcool. A metáfora da plenitude, que prefigurava a liberdade como

redenção intelectual e humana, esta persistia inalterada. Mais próximo do fim da vida, uns poucos artigos, uma conferência frustrada em Mirassol e alguma tentativa de ensaio breve dariam o retoque que faltava à reflexão solitária começada com o *Diário Íntimo*.

O crítico e o ficcionista só se soldariam de fato em 1919, três anos antes da morte, quando Lima Barreto revive na segunda estada no hospício uma espécie de resgate literário da própria obra, então redescoberta no tempo subterrâneo da memória, que agora funde ao destino das personagens o próprio destino do homem, libertos de pensar e de viver. No caso, o hospício é uma espécie de exílio na metáfora ou o limite possível do delírio anunciado no projeto de origem, mas bloqueado pelas instâncias da ordem. O seu emblema, não sem razão, é a biblioteca do manicômio, onde Lima Barreto cruza por acaso com os destinos de Dostoievski e Nerval, companheiros de linhagem de um narrador que recria a própria demência como forma de identificar-se com a liberdade irreprimida dos desertos, único refúgio em que podia viver com clareza os limites heurísticos da nebulosa inicial do *Diário*³

Conforme o seu próprio relato, esse é o momento inaugural do mergulho que o funde ao mistério pleno da ficção. Neste, o emblema da biblioteca retoma essa contradição inerente à lógica interna da própria metáfora da literatura. Ou seja: um escritor paralisado pela ordem que o cerceia dividindo o texto impossível com os insanos, numa alusão irônica ao seu próprio estrangulamento, ao destino do texto que descarta a lógica dos códigos e que por isso não pode ser lido. Ausentes os leitores, a obra, - como a biblioteca do hospício, - povoa-se de sombras e de tormentos, recortando por dentro a lógica do delírio que faz a coerência de todas as metáforas (*Cemitério dos Vivos*, 199). É ali que o narrador ficará, entre os livros e a própria cela, "sentindo bem que aquela biblioteca podia se destinar a tudo, menos à leitura" (CV, 204).

É então que amadurece o sonho do *Náutilus* perdido na solidão abissal do oceano, onde o Autor acalentará o desejo de converter-se num Capitão Nemo "fora da humanidade, só ligado a ela pelos livros preciosos, notáveis ou

3 Numa passagem do *Diário do Hospício*, Lima Barreto como que define esse ponto luminoso no inferno, tomando-o como uma releitura do intelectual decaído que refaz idealmente a sua imagem no momento em que descobre no sofrimento um vínculo que o amarra ao destino dos escritores à margem. Lembrando-se de todos os infortúnios que o empurraram para o manicômio, nos confessa (X, 104) que esses acontecimentos lhes causam apreensões e terror: a natureza deles - espelhos. Espelhos que depois o consolam e reconfortam, quando, recordando as humilhações do banho de ducha de chicote (I, 34-5), logo se reporta ao suplício de Dostoievski e Cervantes, nos quais encontra arrimo e identidade literária, justificando a biografia em destroços com o desabafo: "a literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela".

não, que me houvessem impressionado", totalmente fechado no abandono, ou como ele mesmo diz: "sem ligação sentimental alguma no planeta, vivendo no meu sonho, no mundo estranho que não me compreendia a mágoa (*Diário do Hospício*, VIII, 87)⁴

É esse o momento em que se exacerba a tendência para as imagens insólitas, as alusões ou referências fantasmáticas que atravessam a experiência de leitura e vêm daí para as reminiscências do cotidiano. Os *Prodígios* que lê em Plutarco, por exemplo (visões de ratos roendo o ouro do templo de Júpiter, *raios advertissadores* iluminando eclipses em meio a crianças que nascem com cabeça de elefante (DH, X, 109), como que nutrem o desvario do intelectual acossado por vultos estranhos que o levantam a pedir ajuda à polícia (DH, III, 51-2).

Configurando-se embora como um desterro que sublima a sensação de nihilismo intelectual, o hospício, no entanto, transformará de um golpe o escritor. O espetáculo doloroso da loucura, que a princípio lhe arraigava no espírito uma concepção brumosa em que o mundo mergulhava nas trevas, "sendo unicamente perceptível o sofrimento, a dor, a miséria e a tristeza a envolver tudo", logo se modifica e então lhe parece que ver a vida assim era vê-la bela, já que passa a acreditar que "só o sofrimento, só a dor faziam com que nós nos comunicássemos com o Logos, com a Origem das Coisas e de lá trouxéssemos alguma coisa transcendente e divina" (CV, 163).

Daí talvez o estranho conforto e o inexplicável alento de que se via possuindo dentro das paredes do manicômio. Em mais de uma vez chega a confessar que prefere permanecer entre os loucos a voltar para as incertezas da vida lá fora, como na passagem do *Diário do Hospício* (X, 110) em que o vemos retardando a saída apesar da autorização médica para ir para casa, ou mesmo quando, pouco adiante (DH, X, 115) decide confessar que durante todo o tempo que em esteve no manicômio sair ou ficar entre os doentes foram coisas que só dependeram dele: só não ia embora, - esclarece, - porque não sabia morrer.

A razão, no entanto, é que só no hospício logrou retemperar-se e amadurecer uma visão crítica do que havia escrito. "Lembrava-me do plano de

4 Dessa perspectiva radical, acusou muitos golpes, quase sempre levados ao exagero de misturar o ressentimento do excluído com a disciplina necessária ao cotidiano do hospício. Um dito mais áspero, uma admoestação de rotina jogada ao acaso para refrear impulsos coletivos e quase sempre impessoais, eram tomados ao pé da letra, como um escárnio, valendo aqui como exemplo o episódio de um médico que o trata com a firmeza necessária às inspeções, e Lima Barreto se sente diminuído, entendendo que com essa atitude o médico queria no fundo menosprezar os seus méritos literários (*Diário do Hospício*, I, 37).

minha obra, dos grandes trabalhos que ela demandava, dos estudos que pedia; e, de mim para mim, eu me prometia levá-la a cabo, empregando todos os argumentos, tirando-os de toda parte, não só os lógicos, como os sentimentos; havia de escrevê-la, conclui então, - empregando todos os recursos da dialética da arte de escrever" (CV, 183).

Esse esforço do narrador encerra a eterna busca de um mesmo fim: Lima Barreto queria viver *outra* vida amadurecendo o ofício de escrever (DH, II, 45). É que o *choque moral* que procurava no hospício como que resgatava o lado intelectual do oprimido e o fortalecia em face do opressor. Longe do álcool, reencontrando-se na reflexão e nas leituras, desfruta do gabinete do médico para escrever e sentir-se livre, pressentindo, como um passageiro da utopia, que os ventos e as correntes podiam agora levá-lo de pólo a pólo, das costas da África, às ilhas da Polinésia (CV, 156). É com esse espírito, já concluída a sua obra de ficção, que ele repassa do fim para o começo a trajetória de seus heróis, integrando-se criticamente à perspectiva simbólica de sua verdade. Visto então do ângulo amadurecido do desterro, o seu significado ganha uma nova leitura e a lógica dos fatos, que os pôs fora da vida (Isaías, da sociedade; Quaresma, da pátria; Gonzaga, do próprio mundo), os recupera para uma ação transformadora que paira acima das circunstâncias e, de uma certa forma, os converte em motivos-tópicos da rebeldia contra as forças que os destruíram. Paradoxalmente integrados na interdição do hospício, o seu tempo é de lucidez, decisão que supera a vida tal como está posta, para transcrevê-la na crença solidarista do sonho, agora a coberto de qualquer ameaça.

Em debate recente acerca da obra de Graciliano Ramos, Alfredo Bosi, depois de aludir à solidão que leva esse autor ao extremo de isolar-se de seu grupo ou geração, nos fala de uma linguagem progressista, - crítica e pessimista - que vem de antes de 1922 e desagua em 1930, a qual, segundo o crítico, sendo de oposição às oligarquias, passa entre outros por Lima Barreto, Monteiro Lobato, Dionélio Machado e chega a Graciliano Ramos⁵

O pessimismo e a solidão, que desde logo fazem pensar no destino de Lima Barreto, revelam em Graciliano, segundo Bosi, uma clara falta de empatia com o mundo, e mais do que isso: uma desconfiança muito marcada em relação à linguagem das classes dominantes. Mas Bosi estranha na marginalização de Graciliano Ramos o que chama de *ausência de fusão emotiva com o povo*, da perspectiva destas notas exatamente o tipo de adesão que cindiu a

5 Cf. *Graciliano Ramos - Antologia & estudos* (Alfredo Bosi et alii). São Paulo, Ática, 1987, pp. 440-41.

obra de Lima Barreto, dividido entre a esperança da plenitude da utopia e o relato colhido no flagrante anônimo das incursões pelo cotidiano, que a vida à margem lhe impunha.

O fato a pensar é que em Graciliano a própria linguagem se encarrega de mostrar que não há esperança. Se em Lima Barreto a evolução do projeto humaniza o fracasso através da conversão do narrador ao estoicismo dos deserdados (o homem torturado resgata a queda de seus heróis), em Graciliano Ramos as coisas não se misturam, e o que prevalece é o silêncio. Ou seja: confirmada a impossibilidade de escapar à opressão, o ato de derogá-la é um gesto radical ou não é nada. Daí a sua recusa em dar voz a determinadas personagens, mesmo repartindo com elas a consciência da espoliação. E também a passividade quase cruel ante a destruição dos valores em jogo (não esboça a menor reação ante a destruição de Madalena pela voracidade de Paulo Honório em *São Bernardo*, nem tampouco abre alternativas quer à sobrevivência intelectual de Luís da Silva, em *Angústia*, quer à confirmação da expressividade humana dos retirantes de *Vidas Secas*, - bem ao contrário do que, por exemplo, faz Lima Barreto no *Isaltas Caminha*, que ressurge num tempo ideal de maturidade para assim recompor a distância necessária à redenção da queda que lhe apagou o sonho de glória).

No entanto, como Lima Barreto, Graciliano refugia-se do mundo esgueirando-se para o revide do sonho. A exemplo daquele, que purgou no hospício a recompensa de livrar-se dos golpes da vida, a prisão num certo sentido o despojou das amarras do cotidiano (a família, a repartição, o armazém) para de algum modo atirá-lo no coração da metáfora⁶. É comovente vê-lo isolar-se da massa dos detentos, para refugiar-se nos problemas materiais do texto, consertando a sintaxe, reavaliando a propriedade dos termos ou a própria finalidade da obra, mas sobretudo protegendo a valise com as notas do que registrava no navio imundo que descia para o Rio e depois na clausura do Pavilhão dos Primários e da Casa de Detenção.

6 Até mesmo a demissão do emprego público em Alagoas, pressentida através de insinuações e boatos que lhe chegavam, foi recebida com alívio, dada a necessidade em que Graciliano Ramos se achava de terminar de compor um livro (MC, I, 40-41). A própria ordem de prisão afigurava-se-lhe "um princípio de liberdade" (I, 45), que o poria longe das desavenças cada vez maiores com a esposa, em nome das quais se aferrava à idéia de ficar isolado, viajar, buscar refúgio. "As minhas armas, fracas e de papel, só podiam ser manejadas no isolamento" (I, 52), - diz ele a certa altura. Segundo acreditava, um homem inapto para a vida, como ele, só podia ver na prisão a liberdade para escrever e o alívio das obrigações domésticas (I, 56).

O resultado, como no *Cemitério dos Vivos*, é a reflexão medida que vem da vida para a arte, confirmando nesta o gesto que recusa as regras do opressor, não apenas para fisgá-lo pela via do testemunho simbólico, mas sobretudo para rechaçá-lo na extensão humana da atitude, nos dois autores uma forma inconfundível de resistência.

No caso de *Memórias do Cárcere*, os motivos que separam a consciência do narrador dos demais protagonistas como que definem o processo de composição, visível por exemplo na articulação reticente com que as cenas resvalam para as sombras; no modo de aludir ao incerto, à desconfiança que cresce por etapas dramáticas que alteram a descrição externa do espaço e a fisionomia moral dos companheiros de infortúnio. Por esse lado, a circularidade do cárcere, como a do hospício, lembra a monotonia asfixiante da caatinga e a marcha das personagens que não avançam. Como na ficção, a desumanização dos retratos é a mesma das impressões que fixam o movimento dos faxinas e dos soldados, num enquadramento muito próximo do olhar empastado de pessimismo que nivela nos romances o sertanejo e o animal.

Despersonalizado no cárcere, o medo mais afligente é o de perder o domínio da linguagem e o poder da razão (I, 69), o que paradoxalmente não leva o narrador a amaldiçoar o cativo, onde pode continuar escrevendo, ao contrário do que aconteceria se fosse devolvido ao mundo de fora. "Lá fora, - diria ele mais tarde, - não conseguiria fazer nada" (I, 79). Obstina-se, assim, em desfrutar do inferno como alimento da própria obra, e assume então a resistência como réu sem culpa formada que se antecipa aos movimentos de seu algoz para adivinhar-lhe o próximo golpe.

O confronto da literatura, como no *Cemitério dos Vivos*, é com a *autoridade invisível*: dentro dela, a intuição em pânico e a luta psicológica do narrador para não entregar-se ao inimigo e não compor-se com ele nem mesmo que fosse para pedir-lhe um cigarro. Como o próprio Graciliano confessa: "ser-me-ia possível, recebendo o favor e os sorrisos, ver com imparcialidade uma personagem?" (II, 211). A verdade é que a consciência cada vez maior de que a opressão se consolidava enquanto sistema (I, III) aguçava o desespero do narrador, que se expõe num auto-retrato como um *vulto descarnado*, exatamente como, na ficção, descarnava os sentimentos de suas personagens. A vida se encarregava de aproximá-los e assim juntá-los numa outra forma de existência. "Pouco a pouco vamos caindo no relaxamento. Erguemos a voz, embruteçemos, involuntariamente expomos a rudeza natural que as conveniências escondem" (I, 117), - eis como surge a eficácia do perseguido que se converte em pária, a exemplo de Lima Barreto no hospício. Como tantos outros, nada mais são do que

grãos que um moinho tritura; "ninguém quer saber se resistimos à mó ou se nos pulverizamos logo" (I, 101).

Mas, como no degredo do manicômio, o que avulta no banimento do cárcere é o mergulho solitário na metáfora que empurra o narrador para as imagens do sonho que a vocação lhe ditava, ainda que isso lhe custasse o constrangimento de fechar os olhos aos dramas dos companheiros que purgavam a seu lado o cotidiano da prisão (I, 45). É esse o momento em que a adversidade mais ameaça o seu projeto de ficção. De modo ostensivo, é esse o instante em que começa a deslocar para a descrição das próprias sensações os critérios com que organizara a tessitura dramática dos escritos ficcionais. Num certo sentido, o narrador das *Memórias do Cárcere* como que recupera, de uma perspectiva inversa, o projeto narrativo do escritor Paulo Honório no romance *São Bernardo*. Perseguidores, ambos, da miragem da literatura, a obra coletiva que Paulo Honório não alcançou realizar, recompunha-se então na estrutura recorrente das *Memórias*, carregada de sinais de estilo e de linguagem que evocavam os gritos premonitórios da morte dos escritos de ficção, apurados num diapasão angustiado que afinava o inconformismo. Na voz do encarcerado que fundia o próprio destino ao de seus personagens, ressoam agora, com outro timbre, a revolta e o encolhimento do intelectual Luís da Silva, o desespero sem remédio do vaqueiro Fabiano e o encurralamento do herói em todos os desfechos. A vida os transformava em bichos (II, 67) e à rotina da desumanização vinha juntar-se a ameaça que rebaixava o escritor, misturado ao criminoso comum e batido pela autoridade⁷

Literariamente, a imagem do homem paralisado no fundo do Letes, funcionando como uma espécie de signo da ruína, confirmava que "a degradação se realizava dentro das normas" (II, 55) e que o confronto com o outro se impunha como um motivo que refletia a própria inferioridade: "éramos cupins no edifício burguês e aplicavam-nos inseticida" (I, 289). À imagem do *eu*, molambo ou farrapo, corresponde a do *outro*, caveira ou fantasma, visão de

7 Como autênticos "bichos do subterrâneo", na expressão precisa de Antonio Candido, os presos ora sobem batendo os cascos, ora são contidos pela ferocidade do opressor encolerizado, "espumando nos belços grossos, os bugalhos duas postas de sangue" "Não me lembro de focinho mais repulsivo", dirá depois ao anotar as impressões de uma noite em que um pobre detento cai nas mãos de um soldado cafuso, que o espanca violentamente ante o silêncio e a indiferença de todos (II, 67). A vida os transformava em bichos que grunhiam interjeições e perdiam a consciência diante de fatos como aquele. Bichos humanos ou fantasmas políticos, observa o narrador, "não havia lugar para nós... roláramos de cárcere em cárcere: nenhuma utilidade representávamos na ordem nova" (I, 179).

mundo que aniquila a subjetividade contaminando os processos descritivos que avivam o relato. Nas *Memórias do Cárcere*, a exemplo das alucinações do *Diário do Hospício*, o registro das reminiscências está repleto de sombras e figuras estranhas que acenam para o narrador como se ele também fosse um espectro a vagar naquela atmosfera de espantos (II, 15). O esforço para recuperar a identidade perdida é proporcional à obnubilação dos reflexos, que tende a apagar as pessoas e as coisas, fazendo crescer a desconfiança e a capacidade de discerni-las. Rostos familiares são tateados com hesitação e só descobertos através do contorno fluido das máscaras (II, 16), bem ao contrário das imagens do poder cujos traços de barbárie nos são mostrados através da "silhueta recortada em lâmina de faca" (II, 155), a mesma *faca do arbítrio* que apressará a decisão de revelar ao opressor o projeto de retratá-lo em livro⁸

Já agora, amadurecida no espaço da metáfora, a desforra do narrador é mostrar que se o cárcere lhe roubara o tempo concreto da vida, "no tempo minguado (da ficção) era como se as almas saltassem para fora dos corpos" (II, 172), ressurgindo do isolamento para a plenitude. No escritor que se redescobre toda a objetividade é pouca para dividir com os que sofrem o reconhecimento de seus algozes. "Não podia encerrar-me no pessimismo, é o que pensa agora, reanimado para a luta; - indispensável regressar à humanidade, fixar-me nela" (II, 298).

Coincidentemente, a exemplo do Lima Barreto que recorta no *Policarpo Quaresma* a paródia do Brasil autoritário dos tempos de Floriano Peixoto, Graciliano Ramos fixa nos discursos obstinados do revolucionário Agildo Barata uma espécie de desafogo moral, pronto para destruir a barreira do arbítrio da época de Getúlio Vargas. Mas, ao incrustar nos discursos de Agildo alguns signos cortantes (inspirados na *faca do arbítrio*) como os *cristais de gelo* e as *unhas do gato*, amarrou-os à persistência da *aranha* (I, 278), imagem que nos permite ligá-lo à obstinação visionária do herói de Lima Barreto, também ele implacável em seu olhar de felino que "tomava por trás das lentes um forte brilho de penetração, como se quisesse ir à alma da pessoa ou da coisa que fixava".

Silviano Santiago, que trabalhou de modo expressivo em seu romance *Em liberdade* a condição do escritor sitiado, nos fala, lembrando Barthes, na linguagem como um *instrumento de prisão* para o narrador

8 "A culpa é desses cavalos, que mandam para aqui gente que sabe escrever", protestou indignado o diretor do presídio, ao saber que o narrador decidira redigir um diário da cadeia assim que fosse posto em liberdade (MC, II, 158).

Graciliano Ramos,⁹ - imagem que aproveitamos aqui como uma espécie de condição de equilíbrio entre o autor e a obra, para justapô-la ao tom ensaístico dos escritos do hospício em Lima Barreto, e ver então como tanto num quanto noutro a biografia acaba servindo como um desfecho motivado que amplia a leitura dos esquemas de ficção de que depende. Em Lima Barreto para humanizar o sonho marginalizado de seus heróis; em Graciliano Ramos para incorporar à multidão calada dos homens que descreve uma reflexão aguda sobre a própria ruína.

9 Ver *Graciliano Ramos - Antologia & Estudos*, cit., p. 438.

QORPO-SANTO: AS FORMAS DO CÔMICO

João Roberto Faria

I

A bibliografia sobre o riso e o cômico é extensa e variada. Elder Olson¹, especialista no assunto, divide os estudos em três grupos: o primeiro trata do problema do cômico em termos do *objeto* do qual alguém ri; o segundo em termos do *sujeito* que ri; e o terceiro procura trabalhar a *relação* entre o objeto do qual se ri e o sujeito que ri. Elder Olson inclui Platão, Aristóteles, Cícero e Henri Bergson no primeiro grupo; no segundo, estão Kant, Hobbes, Schopenhauer, Baudelaire, Hazlitt e Freud; e, no terceiro, Jean Paul Richter, Theodor Lipps e ele próprio, Olson, embora com divergências em relação aos outros dois estudiosos.

Neste ensaio sobre Qorpo-Santo, pretendo abordar o problema do cômico na linha de Henri Bergson, ou seja, considerando as comédias do controvertido escritor gaúcho como textos que provocam o riso, sem me preocupar com a reação de interlocutores possíveis.

Bergson, em seu conhecidíssimo *O Riso*, procurou "determinar os *processos* de produção do cômico"², com base na idéia de que o riso explode quando se percebe o mecânico funcionando por trás do vivo. Para ele, rigidez, inflexibilidade, automatismo, nas suas mais variadas manifestações, constituem o suporte fundamental da comicidade. Nessa linha de pensamento, é possível exemplificar com a gestualidade automática de Chaplin apertando parafusos em *Tempos Modernos*, ou com a rigidez da inflexibilidade do caráter do avaro criado por Molière. São dois tipos diferentes de comicidade. Bergson aponta um

1 OLSON, Elder. *Teoria de la comedia*. Barcelona, Ariel, 1978, p. 13-39.

2 BERGSON, Henri. *O Riso*. Rio de Janeiro, Zahar, 1980, p. 7.

total de cinco: comicidade das formas, dos movimentos, das situações, das palavras e dos caracteres.

A escolha que um determinado comediógrafo faz dos tipos de comicidade que a tradição lhe legou define o seu campo de ação. Labiche ou Feydeau, por exemplo, são exímios na construção de enredos de perseguição e no aproveitamento da comicidade de situações. Eles querem e conseguem provocar o riso. Já Alexandre Dumas Filho ou Émile Augier, com suas comédias didáticas e moralizantes, são menos ou quase nada engraçados. Querem, quando muito, o sorriso dos espectadores, provocado pela frase espirituosa, pela observação inteligente.

Essa diferença de objetivos entre os escritores mencionados acima oculta uma velha distinção entre o que se convencionou chamar "baixa comédia" e "alta comédia". A primeira utiliza procedimentos típicos da farsa, de comicidade centrada nos movimentos, nas situações e nas palavras empregadas burlescamente; a segunda faz uso de sutilezas de linguagem, tem preocupações morais e faz a crítica aos vícios da sociedade por meio da construção de um caráter defeituoso. Modernamente, os adjetivos "baixa" e "alta" se referem mais ao repertório de recursos cômicos do que ao valor atribuído a eles, ao contrário do que acontecia, digamos, no Classicismo, quando Boileau ditava as regras. "Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe, / Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*"³, dizia então o autor de *L'Art Poétique*. Claro, para ele *Les Fourberies de Scapin* não passava, provavelmente, de uma comédia de intriga superficial, sem pretensões morais, objetivando apenas provocar o riso do espectador. Já *Le Misanthrope* era a alta comédia, centrada na construção de um caráter e na ridicularização dos "vices du temps", para usar uma expressão do protagonista Alceste⁴. O fato é que em Molière encontramos a síntese do gênero cômico. Ele reescreveu a comédia latina e a farsa medieval, não ignorou a comédia espanhola ou a *Commedia dell'Arte* italiana e empregou os diferentes tipos de comicidade na criação de personagens e situações que até hoje nos divertem. Não é sem razão, portanto, que sua obra seja exaustivamente citada por Bergson em *O Riso*.

A influência de Molière, como se sabe, foi imensa em toda a Europa e atravessou o Atlântico. Quando o nosso Martins Pena criou a comédia brasileira, no século passado, alguém se apressou em dizer: é o "Molière brasileiro". Exagero à parte, há um fundo de verdade na afirmativa, se a

3 BOILEAU. *L'Art Poétique*. Paris. Larousse, sd, p. 99.

4 MOLIERE. *Oeuvres Complètes*. Paris, Garnier-Flammarion, 1965, v. III, p. 25.

compreendermos pelo ângulo da importância de ambos os escritores para a história da comédia de seus respectivos países. No caso do Brasil, Martins Pena é, efetivamente, o ponto de partida de uma tradição cômica que se consolida ao longo do século XIX, enriquecida pela contribuição de comediógrafos como Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior e Artur Azevedo, entre outros. O que os une é o desejo de divertir o espectador e o recurso ao baixo-cômico nas suas mais diversas modalidades. Estão mais próximos de *Les Fourberies de Scapin* do que de *Le Misanthrope*, poderíamos dizer. Mas houve um período, mais ou menos entre 1855 e 1865, em que a alta comédia foi a meta de alguns escritores brasileiros, desejosos de atribuir ao teatro o papel de reformador da sociedade. O modelo, segundo José de Alencar, era Alexandre Dumas Filho, que teria "aperfeiçoado" Molière, juntando moralidade e naturalidade em suas peças. A comédia brasileira, com Alencar, Quintino Bocaiúva, Pinheiro Guimarães, entre outros, ficou menos engraçada, a um passo do drama. De qualquer forma, observando a nossa produção teatral do século XIX, o que se percebe é que a comédia, ao contrário do drama ou da tragédia, frutificou.

Até 1966, o estudioso do teatro brasileiro que se dispusesse a estabelecer a evolução da nossa comédia, certamente não mencionaria o gaúcho José Joaquim de Campos Leão, o auto-denominado Qorpo-Santo, que nasceu em 1829 e faleceu em 1883. A recuperação da sua obra teatral, exatamente cem anos depois de ter sido escrita, foi feita com estardalhaço e até exagero de certos críticos, que logo transformaram o autor em precursor do teatro do Absurdo, do distanciamento brechtiano e de outras coisas mais.

Sem negar os aspectos vanguardistas de Qorpo-Santo, minhas reflexões vão para outra direção: o estudo da comicidade, ou melhor, *dos processos de produção do cômico* em suas peças. Penso que é um caminho pertinente para situá-lo em relação aos dramaturgos brasileiros de seu tempo ou mesmo do moderno Teatro do Absurdo.

Das dezessete peças conhecidas de Qorpo-Santo, três parecem ser as mais requisitadas pelos grupos teatrais que se aventuram a viver no palco as situações criadas pelo "louco manso dos pampas": *Mateus e Mateusa*, *As Relações Naturais* e *Eu sou Vida; Eu não sou Morte*. Dessas três, a meu ver as melhores do autor, escolhi a primeira para uma análise mais criteriosa, como se verá a seguir. Quanto às outras duas ou às demais peças, farei referências a elas na medida em que me auxiliarem a dar uma idéia geral das formas de comicidade utilizadas por Qorpo-Santo.

II

Há uma cena, num antigo filme mudo - o título me escapa, infelizmente -, em que uma moça cega despede-se do rapaz a quem ama, com palavras ternas projetadas na tela - e com as mãos acariciando-lhe o rosto, para guardar consigo a sua feição.

A cena seria comovente, se a heroína não estivesse com as mãos sujas, já que momentos antes havia mexido na terra de um canteiro. Impossível não rir diante do contraste entre a intenção e a consequência do gesto apaixonado. Convenhamos que não há nada de engraçado na cegueira de uma pessoa; no entanto, rimos de uma situação como a referida acima. O cinema mudo, diga-se de passagem, foi pródigo em explorar essa comicidade um tanto sádica, fazendo-nos rir de cegos, surdos, mudos, gordos, magros, velhos reumáticos, aleijados... Mas, é o caso de perguntar, riríamos de um corpo perfeito? Não é certo que num concurso de beleza riríamos de uma anã ou de uma mulher excessivamente alta e gorda? Bergson explica que riremos de todos os aleijões - ou *desvios* em relação a certas convenções estabelecidas por grupos sociais-, desde que a nossa insensibilidade e inteligência sufoquem a emoção. Com essas observações, o que pretendo ressaltar é que o *corpo* pode ser uma fonte do cômico.

A primeira cena de *Mateus e Mateusa* explora exatamente esse tipo de comicidade, que Bergson denomina comicidade das formas. Mateus tem reumatismo nas pernas e inchações nos braços; é calvo e usa peruca; tem voz rouquenha e anda com muita dificuldade. Sua mulher, Mateusa, não lhe deve nada: é velha, feia e magra; sofre de asma e tem uma perna mais curta que a outra. Estamos diante de figuras grotescas, cujas deformidades as tornam ridículas e caricatas. E ao se movimentarem no palco, conforme se lê nas rubricas do texto, os velhos, com gestos e movimentos, devem enfatizar essa comicidade projetada em seus corpos deformados. No final da segunda cena, por exemplo, Mateusa "entra rengueando, revirando os olhos, e fazendo mil trejeitos"⁵

Recursos como esse aproximam *Mateus e Mateusa* do teatro farsesco, um teatro que depende fundamentalmente do corpo do ator. Eric Bentley, num texto sobre a farsa, faz uma observação que se ajusta perfeitamente à pequena comédia de Qorpo-Santo: "O teatro de farsa é o teatro do corpo humano, mas de um corpo num estado tão distante do natural quanto a voz de

5 QORPO-SANTO. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro, SNT, 1980, p. 97. As demais transcrições de trechos de peças do autor virão seguidas do número da página desta edição.

Chaliapin está longe de minha voz ou da dos leitores. É um teatro em que, embora os fantoches sejam homens, os homens são superfantoches. É o teatro do corpo surrealista"⁶ Nada mais distante do natural do que os corpos de Mateus e Mateusa. Observe-se que Mateus, além dos traços mencionados acima, tem um nariz de cera e uma orelha postiça. Acrescente-se que ele usa peruca e teremos uma feição que é quase máscara. Se nos lembrarmos de que na terceira cena o nariz se entorta na luta com a esposa e a orelha cai, não teremos dúvida: é o corpo surrealista no teatro.

Outra característica da farsa, segundo Bentley, é a violência - claro, sem qualquer conseqüência trágica. Ele exemplifica com uma peça de Noël Coward, na qual o genro esbofeteia a sogra, que desmaia, e diz que isso só poderia acontecer numa farsa, nunca em outro tipo de peça teatral. E acrescenta, categórico: "Sem agressão a farsa não funciona"⁷ Ora, em *Mateus e Mateusa* a relação entre os velhos é caracterizada tanto pela agressão física quanto verbal. Há inclusive certas expressões burlescas que a moral rígida do século XIX certamente não permitiria no palco. Logo na primeira cena Mateus abre a camisa e mostra a Mateusa "chagas que tua mãe com seus lábios de vênus imprimiu-me neste peito" (p. 89). Mateusa, por sua vez, diz na terceira e última cena que "nunca mais hei de aturar este carneiro velho, e já sem guampas" (p. 99). Em outras comédias, Qorpo-Santo utiliza várias expressões grosseiras e obscenas, que dão uma idéia da irreverência com que construiu a sua dramaturgia.

Em *Mateus e Mateusa*, as agressões verbais dominam a primeira cena. Mas o que surpreende mesmo é o porquê dessas agressões, extravasado na queixa da ciumenta esposa: "Já não quer dormir comigo!" (p. 90). Não é o fato de serem velhos que provoca o riso, mas o fato de serem velhos estropiados, verdadeiros trastes que se arrastam em cena, caricaturas de velhos. Há, portanto, uma inversão do senso comum na comédia, que a projeta para o terreno do absurdo. Poderíamos esperar tudo de Mateusa, menos a reivindicação de fundo sexual. Esta nos parece absurda, fora de propósito e por isso mesmo engraçada. Vale observar também que Mateusa deve fazer a sua queixa "virando-se para o público", como diz a rubrica. Isso significa que a relação entre palco e platéia se faz de maneira franca e direta, que *Mateus e Mateusa* requer a cumplicidade dos espectadores para fazer valer sua lógica absurda, se é que cabe o paradoxo.

6 BENTLEY, Eric. *A Experiência Viva do Teatro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967, p. 228.

7 BENTLEY, p. 218.

Quanto às agressões físicas, presentes na terceira cena da peça, são cômicas também em função dos corpos carcomidos dos dois velhos. Eles se atacam, lutam, caem um sobre o outro, dão cadeiradas e bengaladas, mas sempre com muita dificuldade de movimentos. Rubricas do tipo "Querem erguer-se sem poder" ou "Ambos levantaram-se muito devagar, a muito custo" (p. 98 e 99) dão uma idéia de como Qorpo-Santo explora a rigidez dos corpos dos velhos. Essa rigidez é inevitavelmente cômica. Como é cômica qualquer rigidez do caráter e do espírito. É o que ensina Bergson: "O que a vida e a sociedade exigem de cada um de nós é certa atenção constantemente desperta, que vislumbre os contornos da situação presente, e também certa elasticidade de corpo e de espírito, que permitam adaptar-nos a ela. *Tensão e elasticidade*, eis as duas forças reciprocamente complementares que a vida põe em jogo. Acaso falem gravemente ao corpo, e daí os acidentes de todos os tipos, as debilidades, a doença. Faltarão ao espírito, e daí todos os graus da indigência psicológica e todas as variedades da loucura. Faltarão ao caráter, e daí termos os desajustes profundos à vida social, fontes de miséria, às vezes ensejo do crime"⁸ Em outras palavras, todo tipo de rigidez é indício de excentricidade. E a sociedade "corrige" o excêntrico com o riso. O próprio Qorpo-Santo, um excêntrico, devia provocar o riso de seus contemporâneos quando entrava em seu sobrado pelas janelas, utilizando uma escada, em vez de entrar pela porta. A excentricidade de Mateus e Mateusa está em seus corpos, gestos e palavras. Está também na reivindicação sexual de Mateusa, que na terceira cena confessa ao marido ter um amante. "Não se chegue para mim (*pondo as mãos na cintura e arregaçando os punhos*) que eu não sou mais sua! Não o quero mais! Já tenho outro com quem pretendo viver mais felizes dias" (p. 98). A confissão de Mateusa é uma piada que vem coroar a comicidade dessa "guerra doméstica" entre os velhos, travada com palavras chulas ou obscenas e com a pancadaria típica da farsa.

Se o significado das ações da primeira e terceira cenas parece ser a deterioração da família, o que ocorre na segunda cena não deixa de apontar para a mesma direção. As três filhas do casal, Pedra, Catarina e Silvestra (esta tem apenas nove ou dez anos de idade, o que é espantoso se nos lembrarmos de que os velhos têm oitenta anos) discutem, brigam e disputam a preferência do pai. Não há, porém, pancadaria nessa cena; nem agressões verbais. Mateus logo apazigua as filhas e o que se vê em seguida é um quadro de harmonia, de exagerada "paz doméstica". Tão exagerada, que o leitor/espectador logo percebe que se trata, na verdade, de uma *paródia* à placidez da vida em família. A

8 BERGSON, p. 18.

comicidade, então, passa a depender mais das palavras do que dos corpos das personagens, embora os excessos retóricos dos diálogos entre Mateus e as filhas devam ser acompanhados, por vezes, de gestualidade caricata. Um exemplo:

MATEUS (*voltando e olhando para Catarina*) - Minha querida Filha! Minha querida Catarinal (*Abraçando-a*) És tu, oh! quanto me apraz ver-te! Se tu soubesses, queridíssima Filha, quão grande é o prazer que banha (*inclinando-se e levando a mão ao peito*) este peito! Sim (*tornando a abraçá-la*), tu és um dos entes que fazem com que eu preze a velha existência, ainda por alguns dias! Sim, sim, sim! Tu, tua sábia irmã Pedra; e... e aquela que ainda hoje não tive a fortuna de ver, a tua mais que simpática irmã Silvestra; são todas três os Anjos que me amparam; que me alimentam o corpo e a alma; por quem, e para quem vivo; e morreria, se fosse mister!

(...)

PÊDRA E CATARINA (*formando com as mãos pegadas umas nas outras um círculo em roda do pai*) Nosso Papaizinho! não há de se desgostar. Não há de chorar; não há de chorar (*dançando*). Nós havemos de amparar o nosso querido Papai... (*O Pai vira-se ora para uma ora para outra, cheio do maior contentamento: o sorriso não lhe sai dos lábios; os olhos são ternos, a face se franze de prazer; quer falar, e apenas diz: Meu Deus! eu sou; eu sou tão feliz! que... Sim, sou; sou muito feliz.*) (p. 92 e 93)

Toda a segunda cena é construída com esse tipo de linguagem e gestualidade. A certa altura, Pedra, impressionada com o palavreado da pequena Silvestra, comenta: "... como é retórica!" (p. 92). Ora, o próprio autor nos dá a chave para compreendermos o significado da segunda cena. Tudo não passa de retórica, de artificialismo, de paródia da "paz doméstica". A cordialidade excessiva e o exagero nos gestos e palavras deformam o relacionamento entre Mateus e as filhas, revelando a outra face da deterioração da família. No reverso das agressões físicas e verbais dos velhos estão os afetos fingidos das filhas e o interesse pelos objetos e presentes que o pai pode lhes dar.

Tudo indica que o significado mais profundo da comédia é satírico. A sátira à família, ou pelo menos a um tipo de família caracterizado por relacionamentos conflitantes e falsos, ganha uma aparente dimensão moralizadora no fecho da comédia, quando o criado Barriô, em sua única fala,

dirige-se ao público para dizer que tudo o que se passou é consequência do mau exemplo a cidadãos de autoridades que não respeitam as leis e as instituições. Na terceira cena, em meio à pancadaria, Mateus e Mateusa, irreverentemente, jogam um no outro exemplares da Constituição do Império, da História Sagrada e do Código Criminal. O velho guarda o último para usar as folhas quando tiver "necessidade de ir à latrina" (p. 99). A sátira à família acaba por alcançar, na atitude de Mateus, a própria organização social, já que sua legislação tem a mesma serventia do papel higiênico.

Mateus e Mateusa reúne, pois, as duas características essenciais à sátira, apontadas por Northrop Frye⁹: o humor baseado num senso de grotesco e absurdo e a invectiva. No primeiro caso, estão os velhos com seus "corpos surrealistas", o tema do adultério e as filhas com seus pulinhos e trejeitos que as tornam caricaturas de filhas; no segundo, percebe-se o ataque feroz ao desrespeito das instituições na palavras de Barriôs, porta-voz do autor, ou mesmo na cena da briga com os livros. O final da comédia deixa transparecer o conservadorismo e o moralismo de Qorpo-Santo, preocupado com a defesa da família, mas desastrosamente metendo os pés pelas mãos. Quer dizer, o discurso de Barriôs não salva as instituições ou o conceito de família. É também uma peça retórica e, como tal, pode ser compreendida pelo ângulo da paródia. E isso anula qualquer dimensão moralizadora.

O efeito total de *Mateus e Mateusa* é, portanto, o de um mundo virado no avesso. Tudo o que deveria ser elevado - casamento, família, relacionamento do pai com as filhas, instituições - é rebaixado e satirizado de maneira tão corrosiva que até as palavras de Barriôs acabam se encaixando nesse mundo invertido. Esse é, aliás, o mecanismo da farsa: explorar ao máximo as inversões de certos comportamentos e normas sociais, para desmascarar as suas aparências. Em *Mateus e Mateusa* o desmascaramento é total. E o resultado parece-me próximo do que Bakhtin denominou "realismo grotesco"¹⁰, para caracterizar certas manifestações culturais populares da Idade Média e do Renascimento, entre elas a farsa. O que caracteriza o "realismo grotesco" é exatamente o *rebaixamento* de tudo o que é elevado. E é isso o que a farsa medieval faz: todas as suas personagens são medfocres, moral e intelectualmente; todos os ridículos são abordados e satirizados; nossa simpatia não vai para nenhuma personagem, uma vez que a tônica geral é o *rebaixamento*.

9 FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973, p. 220.

10 V. "Um passo além de Bakhtin: por uma mecânica dos modos", de David HAYMAN, in: MONEGAL, E. e outros. *Sobre a Paródia*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1980, p. 29-52.

Creio que essas idéias se aplicam perfeitamente a *Mateus e Mateusa*, uma comédia em que não há o herói positivo lutando pelo prêmio final e que impossibilita qualquer relação empática entre leitor e texto ou palco e platéia. Radicalizando essa puxada de Qorpo-Santo em direção às manifestações do teatro popular de origem medieval - ao contrário dos que o situam ao lado de correntes de vanguarda de nosso século -, eu diria que além de só *Mateus e Mateusa*, as outras peças do autor, também têm uma comicidade próxima daquela utilizada pelos saltimbancos em suas *soties*, um tipo de comédia satírica medieval mais incisivo que as farsas. Eis como a *sotie* é definida por Pierre Voltz: "C'est d'abord, chez les saltimbanques, un goût de la fantaisie gratuite, du coq-à-l'âne, du jeu de mots: ils aiment la plaisanterie cocasse et se lancent dans des tirades qui font rire par leur absurdité"¹¹

Coq-à-l'âne é a passagem sem transição e sem motivo de um assunto para outro. Em *Mateus e Mateusa*, o exemplo mais engraçado se dá quando o marido pede à mulher que lhe diga por que mudou o nome de batismo que havia recebido dos pais. São duas ou três falas, apenas, mas suficientes para percebermos que se trata de um enxerto um tanto aleatório. Ora, poderíamos colher vários exemplos de *coq-à-l'âne* em outras peças de Qorpo-Santo. Mas o que me parece pertinente é lembrar que esse processo é levado às últimas conseqüências em *Dous Irmãos*, *O Marinheiro Escritor*, *O Marido Extremoso ou O Pai Cuidadoso* e *A Impossibilidade de Santificação ou A Santificação Transformada*. Nessas comédias, os atos ou quadros se sucedem sem que haja ligação entre eles; são atos ou quadros autônomos, cada um com um assunto diferente.

Quanto aos jogos de palavras, não se trata de exclusividade da *sotie*. A baixa-comédia os emprega sempre que possível e Qorpo-Santo, particularmente, não os economiza. Em *Mateus e Mateusa* o velho provoca o nosso riso ao investir contra a esposa, com a bengala na mão, dizendo-lhe: "Já que a Sra. não faz caso da lei escrita! falada! e jurada! há de fazer da lei cacetada! paulada! ou bengalada!" (p. 100). Rimas, palavras obscenas, nomes esquisitos Esterquilínia, Findinga, Rapivalho, e muitos outros são recursos largamente aproveitados por Qorpo-Santo, o que demonstra que ele via a *palavra* como fonte inesgotável da comicidade burlesca.

Finalmente, da *sotie* as comédias de Qorpo-Santo têm a *plaisanterie cocasse*, isto é, a graça da bufonaria que surpreende, espanta e faz rir, e o senso do absurdo em muitos dos seus diálogos. Alguns passos atrás,

11 VOLTZ, Pierre. *La Comédie*. Paris, Armand Collin, 1964, p. 23.

observei que a reivindicação de fundo sexual de Mateusa na frase "Já não quer dormir comigo!" provocava o riso justamente por ser inesperada e por trazer em seu bojo todo o absurdo de uma situação.

III

Farsa, sátira, *sotie*, eis os pontos de referência que escolhi para compreender os processos de produção do cômico de *Mateus e Mateusa*. Estamos distantes da alta comédia, da comédia de caráter de Molière, ou de qualquer forma elegante de comédia, como as escritas pelo nosso Machado de Assis. Qorpo-Santo é um comediógrafo que se inscreve na linhagem da comicidade popular, cujas raízes estão solidamente plantadas na Idade Média e no Renascimento. Seu teatro é o do *homo ludens*, isto é, um teatro que valoriza o jogo dramático, a representação, o trabalho do ator. Daí a exploração do corpo e dos gestos, fontes primitivas da comicidade, situadas no degrau mais baixo da hierarquia do cômico por estudiosos de visão conservadora¹² Não é o caso de Eric Bentley, para quem a farsa pode alcançar um alto nível de realização artística. Ele afirma, por exemplo, que os filmes mudos de Chaplin são "obras-primas da farsa"¹³ Quem há de discordar? Ora, nesses filmes a comicidade depende fundamentalmente do corpo e dos gestos do ator. Por isso, não hesito em considerar *Mateus e Mateusa* também uma obra-prima da farsa. E seus recursos cômicos, evidentemente, são aqueles que aparecem na maioria das comédias do autor. Só para dar um exemplo, pensemos na extravagância do criado Gabriel Galdino, o "gastrônomo" de *Um Assovio*, senhor de uma bunda e uma barriga enormes, motivo de pilhéria inclusive das outras personagens. Na mesma peça a esposa de Galdino, Ludovina, é "velha feia e com presunções e ares de feiticeira" (p. 152). É quase sempre o "corpo surrealista" que aparece nas comédias de Qorpo-Santo, ora mais ora menos exigido, e que instaura aquele "realismo grotesco" de que fala Bakhtin.

Em *Mateus e Mateusa* as agressões físicas e verbais visam ao efeito cômico, ressaltarei algumas páginas atrás. Uma prova de que o autor tinha plena consciência de que esse recurso farsesco provoca o riso está no fecho da comédia *Certa Entidade em Busca de Outra*. Micaela e Ferrabrás se agrirem, dão bengaladas um no outro e Brás, ao tentar apartá-los, acaba apanhando e dando pancadas também. Assim termina a comédia, com a seguinte recomendação do

12 Penso especificamente no capítulo "Hiérarchie des comiques", da obra *Le Rire et la Scène Française*, de Felix GAIFFE (Paris, Boivin, 1931).

13 BENTLEY, p. 229.

autor: "Escusado é dizer que nada devem poupar os cômicos para tornar mais interessante e agradável o gracejo" (p. 171). Seria cansativo arrolar aqui todas as cenas de pancadaria criadas por Qorpo-Santo. Vale a pena, porém, lembrar o final alternativo de *Um Credor da Fazenda Nacional*, deliciosa sátira à burocracia que emperra o funcionamento das repartições públicas. A comédia deve terminar com a cena do incêndio da repartição, em que há "descomposturas; repreensões; atropelamento, carreiras em busca d'água; ligeireza para se-apagar (sic); aparecimento de alguns empregados, ao ouvirem o grito de fogo, etc". Para quem não gostar desse final, no caso de uma montagem, o autor sugere que a comédia pode acabar "com a cena da entrada do Inspetor; repreendendo a todos pelo mal que cumprem seus deveres; e terminando por atirarem com livros e penas; atacações e descomposturas, etc" (p. 145). O único problema é que não há nenhum Inspetor na comédia, um lapso de Qorpo-Santo, já que a ação atribuída a essa personagem é desempenhada por alguém chamado "o Outro". De qualquer forma vale o registro do final farsesco e da clara preocupação do comediógrafo com o espetáculo teatral, procedimento repetido em outras ocasiões.

Os recursos do baixo-cômico, como se vê, são abundantemente utilizados por Qorpo-Santo. A comicidade das formas ou do corpo, dos movimentos ou dos gestos, das palavras e das situações aparecem em todas as suas comédias. É preciso ressaltar, porém, um aspecto referido apenas de passagem e ligado à comicidade dos gestos e das palavras: o da obscenidade sexual. É possível imaginar o escândalo que a representação da seguinte cena, da comédia *Duas Páginas em Branco*, provocaria em 1866:

ESPERTALÍNIO - É verdade, minha querida amiga; tal qual as compreendi, as descrevi; assim elas são! Tu sabes, porém, do que eu não gostei? foi dele dizer-me que gostava de ver as mulheres bem asseadas e de ir (*pega nos peitos, beija-a e vai-lhe levantando o vestido, não muito*) fazendo assim (*com ar gracioso*) como nós costumamos fazer... (*beijado-a, pegando nos peitos e levantando os engomados vestidos, etc.*) tu sabes, não? (p. 368)

Da mesma forma, creio que a nossa platéia de meados do século passado não gostaria de ver no palco um personagem apalpando os seios da companheira e comentando: "Que pomos deliciosos" (*Certa Entidade em Busca de Outra*, p. 167).

uma das armas mais poderosas de autores satíricos. Segundo Matthew Hodgart¹⁴, a tradição da obscenidade na literatura começa com Aristófanes, mantém-se nas farsas medievais, passa por Rabelais, Swift e alcança até o moderníssimo James Joyce. Qorpo-Santo afastou-se da polidez dos escritores brasileiros de seu tempo - notadamente os românticos e os realistas - e tratou burlescamente o tema do desejo sexual. Sua obra-prima, nesse terreno, intitula-se *As Relações Naturais*, uma comédia que aborda com incrível dose de liberdade a questão do prazer e da repressão do prazer pelas conveniências sociais. Ainda que no desfecho prevaleça a defesa das instituições e a repulsa das chamadas relações naturais - relações sexuais fora do casamento -, a impressão mais forte é de irreverente sátira dos costumes relacionados à prostituição ou à vida sexual da nossa pequena burguesia de meados do século passado. Nesse sentido, pode-se ler *As Relações Naturais* como paródia dos enredos do teatro ou do romance romântico, em que a prostituta regenerada pelo amor e seu amante são alvo de todo tipo de idealizações.

A paródia, como diz Hodgart, é um recurso imprescindível da sátira. Qorpo-Santo, parece-me, é um comediógrafo acentuadamente farsesco e satírico. Daí a utilização da paródia como recurso cômico na maioria das peças que escreveu. Ela é fundamental em *Mateus e Mateusa*, em *As Relações Naturais* e em *Eu Sou Vida; Eu Não Sou Morte*. Nesta, a paródia atinge a retórica romântica, dessacralizando-a com quebras de tonalidade intencionais, como na passagem em que Lindo e Linda fazem declarações de amor um para o outro. Esse jogo amoroso dos amantes, onde tudo é brincadeira e comédia, culmina com a morte de Lindo pelo marido traído. E o discurso que vem em seguida é de condenação do adultério e defesa da ordem. O problema é que a linguagem empregada é tão exagerada que se torna quase impossível não compreendê-la como paródia da visão conservadora que a peça parece - ou pretende? - defender. Em outras palavras: se o autor quis ridicularizar o adultério, ele conseguiu, na verdade, ridicularizar a ridicularização do adultério, por força da ambiguidade que nasce da retórica exagerada. Confira o leitor:

O RAPAZ - Pois como as vontades são livres e cada qual faz o que quer; como não há leis, ordem, moral, religião!... Eu também farei o que quero! E porque esta mulher não me pode pertencer enquanto tu existires - varo-te com esta espada! (*Atravessando-o com a espada; há aparência de sangue*) Jorra

14 HODGART, Matthew. *La Sátira*. Madrid. Guadarrama, 1969, p. 24.

o teu sangue em borbotões. Exausto o corpo, exausta a vida! E com ela todas as tuas futuras pretensões e ambições! Morre (*gritando e arrancando a espada*), cruel! e a tua morte será um novo exemplo para os Governos; e para todos os que ignoram que as espadas se cingem; que as bandas se atam; que os galões se pregam; não para calcar, mas para defender a honra, o brio, a dignidade, e o interesse das Famílias! A honra, o brio, a dignidade, a integridade Nacional. (p. 134)

A impressão que se tem, lendo as peças de Qorpo-Santo, é que nelas o feitiço se volta sempre contra o feiticeiro. Quer dizer, ao satirizar o que considera *errado*, para depois defender o que considera *certo*, geralmente por meio de uma sentença moralizadora colocada nos desfechos das peças, o autor talvez não perceba que o *certo*, pela sua fraqueza ou relatividade, acaba por se tornar também uma vítima da sátira e da paródia. O que é curioso, e mesmo engraçado, é que exatamente nessa "falha" de construção está o melhor de Qorpo-Santo, o que possibilita, aliás, a sua leitura e representação, hoje, com inegável prazer.

IV

Já é tempo de concluir. O levantamento das formas do cômico empregadas por Qorpo-Santo - embora não tenha sido exaustivo - me leva a situá-lo, em termos de dramaturgia brasileira, no interior da tradição iniciada por Martins Pena e que alcançou a sua mais alta realização em Artur Azevedo. Mas é preciso assinalar a principal diferença entre o comediógrafo gaúcho e seus pares. Nestes, o princípio de construção obedece sempre a preocupações com a lógica interna dos enredos, ou seja, suas comédias têm começo, meio e fim; um problema é apresentado, desenvolvido e concluído. Nas peças de Qorpo-Santo, ao contrário, o enredo linear é desestruturado, há quadros quase sempre autônomos e personagens desaparecem de ato para outro, sem qualquer explicação. Tudo dá a impressão de um verdadeiro caos nessa obra fragmentária e instigante. Assim, embora seja possível inserir o autor na tradição cômica iniciada por Martins Pena, sua dramaturgia destoa da dos outros comediógrafos do século XIX, graças a características bastante peculiares que a projetam para outro contexto: o da vanguarda. Não são poucos os críticos que consideram Qorpo-Santo precursor do moderno Teatro do Absurdo. De minha parte, creio apenas que a questão deve ser bem equacionada, para que o ufanismo não se sobreponha à atividade crítica. Foi o que fez, por exemplo, Flávio Aguiar em seu livro *Os Homens Precários*. Após estudar exaustivamente a obra do escritor

gaúcho, conclui que "se Qorpo-Santo é, em parte, um precursor do Teatro do Absurdo, ele é, antes, o precursor de si próprio. Paralisado pelas próprias contradições, que nenhum público constante ajudou a resolver, seu teatro tornou-se esse amplo painel onde é possível projetar as vocações surrealistas, os impulsos brechtianos, as sensações do Absurdo, e, certamente, muitas outras coisas que até agora sequer se imaginaram"¹⁵ Nesse "amplo painel" é possível também projetar a comicidade das peças de Ionesco, definida por ele no texto "Expérience du Théâtre", de 1958: "Si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir davantage encore, les souligner, les accentuer au maximum. Pousser le théâtre au-delà de cette zone intermédiaire qui n'est ni théâtre, ni littérature, c'est le restituer à son cadre propre, à ses limites naturelles. Il fallait non pas cacher les ficelles, mais les rendre plus visibles encore, délibérément évidentes, aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon. Pas de comédies de salon, mais la farce, la charge parodique extrême. Humour, oui, mais avec les moyens du burlesque. Un comique dur, sans finesse, excessif. Pas de comédies dramatiques, non plus. Mais revenir à l'insoutenable. Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence: violemment comique, violemment dramatique"¹⁶

Como se vê, as fontes da comicidade de Ionesco são as mesmas de Qorpo-Santo: o grotesco, a caricatura, a farsa, a paródia, o burlesco, a agressão - todas as formas do baixo-cômico. Não é o mesmo, porém, o resultado da aplicação desses recursos. Ionesco é um escritor sofisticado que começou a escrever sob o impacto da segunda guerra mundial, conscientemente preocupado em romper as amarras do teatro realista e em buscar um caminho novo para exprimir as angústias e as dúvidas de um tempo dilacerado pela ação brutal do homem. Qorpo-Santo foi um escritor provinciano, que escreveu ora em sua lucidez ora em sua loucura uma obra desigual, com momentos geniais, sem dúvida, mas sem a amplitude e a significação do Teatro do Absurdo. Talvez o maior elogio que se possa fazer ao escritor seja o reconhecimento de que sua dramaturgia resistiu ao tempo, o que é uma prova de qualidade. Cento e vinte anos depois de ter sido escrita, funciona admiravelmente no palco, ao contrário da maioria das peças dos dramaturgos de sua época.

15 AGUIAR, Flávio. *Os Homens Precários*. Porto Alegre, A Nação/IEL/DAC/SEC, 1975, p. 207.

16 IONESCO, Eugène. *Notes et Contre-notes*. Paris, Gallimard, 1966, p. 59-60.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Flávio. *Os homens precários*. Porto Alegre, A nação/IEL/DAC/SEC, 1975.
- ALBÉRES, R-M. *Le comique et l'ironie*. Paris, Hachette, 1973.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro, Zahar, 1980.
- BOILEAU. *L'art poétique*. Paris, Larousse, sd.
- ESLLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973.
- GAIFFE, Félix. *Le rire et la scène française*. Paris, Boivin, 1931.
- HODGART, Matthew. *La sátira*. Madrid, Guadarrama, 1969.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens*. São Paulo Perspectiva, 1971.
- IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris, Gallimard, 1966.
- MOLIERE. *Le misanthrope*. In: *Oeuvres complètes*. Paris, Garnier-Flammarion, 1965. v. III.
- OLSON, Elder. *Teoria de la comedia*. Barcelona, Ariel, 1978.
- REVISTA DE CULTURA VOZES. Petrópolis, jan/fev 1974. n. 1, v. 68. *O riso e o cômico*.
- REVISTA TEMPO BRASILEIRO. Rio de Janeiro, jul/set 1980. n. 62. *Sobre a paródia*.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Sociales, 1980.
- QORPO-SANTO. *Teatro completo*. Rio de Janeiro, SNT, 1980.
- VOLTZ, Pierre. *La comédie*. Paris, Armand Colin, 1964.

CARTÕES POSTAIS E SELOS NO ROMANCE HISTOIRE, DE CLAUDE SIMON

Glória Carneiro do Amaral

RESUMO: Durante uma jornada de 24 horas, o narrador de *Histoire*, romance do escritor francês Claude Simon, ocupa-se de vários assuntos de ordem prática, entre os quais a venda de uma cômoda. Esvaziando-a para entregá-la ao comprador, ele descobre pilhas de cartões postais recebidos ou enviados pela mãe.

A crítica salientou, inúmeras vezes, a importância desses cartões postais e o espaço que eles ocupam na narrativa. Proponho-me a examiná-los enquanto espaço de comunicação dos pais do narrador. São eles a via de acesso ao universo existencial da mãe, sempre fechada em casa, cujo contato com o mundo exterior resume-se a essa correspondência. O pai - o misterioso Henri - só se faz presente nos cartões. Até sua morte é participada através deles.

Os cartões postais são acompanhados pelos selos que permitem sua circulação no mundo real e introduzem-nos no romance. Do ponto de vista descritivo, são miniaturas dos cartões e seu cromatismo reveste-se de forte valor simbólico. É o que procurarei analisar, mostrando como estes pequenos ícones constituem-se em micro-universos da narrativa.

O romance *Histoire* articula-se em torno de uma série de atos cotidianos de um dia do narrador: vai ao banco, almoça, vende uma cômoda a um antiquário, procura um primo por causa de uma assinatura, come um sanduiche e volta para casa. São ações que se inserem num tempo linear, o único em que realmente acontecem coisas. Aparentemente, ele procura pôr em ordem assuntos de herança, ao voltar para sua cidade natal.

Mas, o que busca o narrador, além de um empréstimo no banco e da venda de um móvel?

Um encontro com o passado, a infância e a adolescência, uma tentativa de reconstituição da vida dos pais e do tio, espécie de saga familiar, situada num tempo labiríntico em que os acontecimentos não acontecem de forma efetiva, são mastigados e remastigados como o sanduiche na boca

desdentada do homem que presencia um tiroteio em Barcelona, durante a Guerra Civil, um dos episódios evocados no romance.

O fil de Ariadne deste labirinto de lembranças são imagens visuais como a fotografia do atelier de Van Velden, a aquarela de Barcelona e sobretudo os selos e os cartões postais.

O leitor simoniano está habituado à proliferação de imagens que, fotográficas ou pictóricas, tomam, progressivamente, conta da narrativa. Como, por exemplo, a fotografia de uma caixa recebida em herança pela personagem central de *l'Herbe*; ou a velha foto da família, no mesmo romance; ou ainda o retrato do ancestral de Reixach, em *La Route des Flandres*.

Também o narrador de *Histoire* está constantemente vendo alguma coisa. Melhor ainda: procurando ver. Mas não se trata simplesmente de descrever o que está no campo visual, já que ele vê imagens do passado, como a de sua mão enferma:

"pouvant la voir, cadavérique et fardée, avec ce châle mauve en laine des Pyrénées acheté à Lourdes" (p. 67)¹

Ele se vê transformado em uma dessas efígies, inúmeras vezes descritas:

"pouvant me voir sous la forme de ce guerrier ithyphallique de la préhistoire" (p. 137).

Vê as personagens das fotografias se mexerem, criarem vida:

"on pourrait voir, comme derrière une grille, l'occupant du fauteuil d'osier qui a posé maintenant sa tasse sur un tabouret penché à son tour en avant" (p. 314).

Este "pouvoir voir", esta insistência na tentativa de ver marca tenazmente a narrativa. Seu caráter não é simplesmente visual: propicia, gera, a reconstituição de um passado, a recuperação de um real já enterrado, engavetado no móvel de família, ora redescoberto por causa de uma transação comercial. Passado do narrador, passado ancestral, anterior ao seu nascimento, que ele não presenciou, mas que lhe pertence por herança, com cuja busca se compromete. O olho procura abarcar todos os elementos contidos na imagem visual, transformando-a em elemento constitutivo da narrativa. As perguntas que impulsionam a narração na *Route des Flandres* - "Quoi encore? - voltam-se aqui para os elementos visuais:

1 SIMON, Claude. *Histoire*. Paris, Minuit, 1967, coll. Folio.

"Oui? Simplement du silex, de la chaux, des gouttelettes d'eau? - Mais quoi encore? Rien que de la peau, des cheveux, des muqueuses? Mais quoi encore? Quoi encore? Encore? Encore? Encore?, l'oeil s'acharnant à scruter pour la millième fois la mauvaise photographie" (p. 306).

O olhar amplia seu campo sensorial: pode não somente ver, mas também ouvir:

"ce que l'oeil voyait d'abord monter vers lui c'était cette rumeur confuse, multiple et lourde qui par une transposition graphique (...) semblait émaner de ce grouillement de détails minutieusement dessinés aux premiers plans (...) de sorte qu'il s'écoulait un temps assez long avant que les yeux pas l'oreille: les yeux - perçoivent de faibles bruits, isolés, identifiés plus tard par l'esprit" (p. 176/7).

O olhar pode, também, aspirar odores, sentir a temperatura, o vento. Esta acuidade desdobra o tempo e o espaço: trata-se não somente de abarcar o que está reproduzido na imagem, mas também o tempo anterior e posterior, o que aconteceu antes e depois desta fração de segundo paralisada na fotografia. É o que acontece em relação à fotografia do atelier de Van Velden, através da qual o narrador procura reconstruir o que talvez seja o primeiro encontro de Oncle Charles e sua mulher.

Quanto aos cartões postais, as possibilidades duplicam, pois lida-se com dois universos: um, reproduzido no cartão postal e outro, o do emissor e do receptor. O narrador procura recuperar os dois ao mesmo tempo, mergulhando tanto na imagem do postal, quanto procurando reconstituir a cena que se desenrola no momento em que ele é enviado ou recebido.

Nesta perspectiva, os cartões postais encontrados na terceira gaveta da cômoda vendida à antiquária permitem ao narrador reconstituir o relacionamento de seus pais.

Eles remetem, desde o início, ao universo paradisíaco e exótico onde Henri e a mãe se encontrariam para sempre e que contrasta violentamente com o mundo em que ela vive.

A monotonia e o pudor do universo familiar são constantemente reafirmados: "forteresse inviolée", "son inaltérable vie aux puérides distractions", "les chastes déguisements", "les chastes séances". É um mundo imóvel, imutável, impregnado de mofo, mergulhado numa espécie de torpor, onde tudo transcorre numa fascinante atmosfera de doença, decrepitude e decomposição. Sua música de fundo são sons abafados e cochichados que o narrador ouvia, quando criança, antes de abrir a porta para cumprimentar as velhas amigas da avó, sempre articulando lamentos a meia voz.

Aprisionada neste ambiente, a mãe, ela própria enviando cartões simplesmente "pitorescos", que reproduzem tranquilos jardins públicos ou velhos pastores, sente atração vertiginosa pelo mundo exterior que lhe é apresentado nos cartões.

A Espanha e a amiga espanhola configuram-se como um ponto intermediário, uma evasão possível do ambiente familiar, em direção ao exotismo e à violência do mundo exterior. O espaço que cerca Niñita é sedutor e, ao mesmo tempo, acessível. A mãe pode viajar para encontrar sua amiga nos cenários feéricos dos cartões e assistir aos mesmos espetáculos que a amiga assiste:

"dans une loge d'arène assistant à un de ces spectacles violents poussiéreux et clinquants dont elle était friande au même titre que de l'épais chocolat".

Podemos reconstituir as temporadas na casa da amiga e a amizade das duas moças através de sua correspondência. Convites e queixas, Niñita os faz em cartões postais:

"Acabo de ver Rosa S. que me ha dicho que nos esperaba a las dos el sabado qui viene. Iremos todas juntas al teatro"(p. 35).

"No puedo escribirte de lo cansada que estoy"(p. 129).

Tudo escrito em língua assim evocada pelo narrador:

"empreintes ou plutôt parfumées de la lourde sensualité qui sembler émaner de cette langue des noms des mots eux-mêmes avec leurs consonances lascives et brutales"(p. 35).

As viagens a Paris são comunicadas ao leitor pelo texto dos cartões enviados à avó, que ficara em casa:

"Nous continuons nos courses et espérons les terminer de façon à quitter Paris dans la journée de mardi"(p. 59).

"...Paul nous emmène demain à Chantilly assister au Derby où nous verrons paraît-il des toilettes merveilleuses. A bientôt chère maman"(p. 70).

Não se tem notícias nem de Niñita, nem dessas temporadas em Paris fora dos cartões.

Até empregadas são contratadas por correspondência. Num cartão dos Pirineus, está escrito.

"Donc c'est bien entendu. Je rentrerai au service de madame le 1er Octobre"(p. 24).

Esta correspondência, envolvendo personagens diversos, adquire quase o caráter de um diário conservado pela mãe no fundo da gaveta, permitindo a reconstituição de sua vida. Suas relações com Henri se desenvolvem exclusivamente através dos cartões postais. Se, em *Le Vent*, procurava-se "recoller les débris dispersés, incomplets d'un miroir" para reconstituir a história

de Montès, busca-se aqui uma bricolagem de cartões postais, uma colagem de fragmentos visuais para recontar a história materna.

A própria narrativa se desdobra como uma espécie de cartão postal, exibindo verso e reverso: de um lado, reconstitui-se o cotidiano da mãe, seus hábitos, vestimentas, o que ela está fazendo no momento em que chega o correio; de outro, partindo-se das paisagens dos cartões, descreve-se o mundo em que vive Henri, metamorfoseado quase em elemento cósmico deste universo, como a vegetação e os acidentes geográficos.

Este espaço caracteriza-se pelo movimento, exotismo e violência. Também seus signos lingüísticos fascinam: "*les laconiques missives arrivées de pays au nom de fièvre Majunga Haiphong Mandalay*"(p. 33). Desfilam aí figuras femininas equívocas: "*des photographies de prostituées berbères déguisées en heroïnes bibliques*"(p. 115).

O pai e a mãe são duas paisagens, duas naturezas humana e geográfica - opostas. A mãe é caseira e contida, mergulhada em tranqüilo ambiente doméstico, rodeada por uma vegetação europeia de carvalhos e faias; Henri é viajante incansável, vive num mundo impregnado de sensualidade e mistério, rodeado por uma vegetação tropical, luxuriante e úmida.

A morte, neste universo, rodeia-se de "délirantes et furieuses somptuosités" (p. 420). Esta majestade é mais um contraste com a decomposição lenta e cotidiana que espreita incessantemente o universo da mãe, Penélope provinciana que sobrevive na leitura e releitura dos cartões postais cuidadosamente arrumados na gaveta e que se tornarão sua alimentação no fim de sua vida:

"le problème étant combien de temps un organisme vivant peut-il continuer à fonctionner lorsqu'il reste sur les os un simple sac de peau enfermant non plus les organes habituels foie estomac poumons et caetera mais rien d'autre que de la pâte à papier sous la forme de vieilles cartes postales"(p. 86).

As relações entre os dois podem ser datadas pela sua correspondência. O noivado foi longo, de 1906 a 1910. Supõe-se que tenha terminado por volta de 1910, pois há um cartão de um navio zarpando, no fim do capítulo I, em que se lê: "*Je m'm'embarque demain sur l'Armand Béhec. Henri*", datado de 01.09.10. E outro, de um árabe jovem, encarapitado no seu dromedário, datado de 04.09.10, em que está escrito: "*A bientôt*"(p. 217).

O casamento deve ter durado cerca de dois anos, pois durante este período é a mãe que envia os cartões:

"et l'époque les deux brièves années pendant lesquelles ce fut elle qui les envoyait"(p. 420).

A mãe só será feliz mudando de paisagem, abandonando o ambiente familiar pelo paraíso tão sonhado. O último cartão postal do romance, o único conhecido do leitor por ela enviado do mundo de Henri diz: "*Cette magnifique végétation tropicale m'emmerveille*".

Henri só se faz presente através de imagens. Fica-se sabendo de sua existência através da ampliação colocada na cabeceira na mãe, minuciosamente descrita pelo narrador, ao esboçar um perfil de Henri. Descrição longa demais para ser retomada aqui². Destaquemos apenas a elegância a despreocupação e um certo ar de petulância e ironia que parece emanar da fotografia, atraindo tanto o narrador quanto sua mãe que só tinha que se virar ligeiramente na cama para contemplá-lo. Na reprodução fotográfica, ele estava mais ao seu alcance do que em vida; ele só lhe pertencia através das imagens, seja a desta foto, seja indiretamente pelos cartões postais, que lhe trazem fragmentos do mundo em que ele vive. Daí um certo clima de imaterialidade que o envolve, colocando-o no mesmo nível das personagens dos cartões: "*l'inoubliable image flottant immatérielle et auréolée de brouillard*", "*il n'existait déjà pour elle que sous cette forme impalpable et aérienne*". Esta imaterialidade de reprodução visual concede-lhe também uma imutabilidade, até mesmo uma imortalidade semelhante à das figuras alegóricas que ornamentam os selos, os cartões postais e as notas descritas ao longo do romance.

Até sua morte é comunicada num cartão:

"J'apprends qu'Henri a été tué que vous dire Vous écrirai dès que cela me sera possible... Colonel le Magnien Secteur 212" (p. 419).

Os cartões desvendam também os sentimentos de Henri para com sua noiva. Se as imagens estão impregnadas de uma sensualidade e de um calor incessantemente reiterados, as mensagens caracterizam-se pelo laconismo, indiferença e até um certo descaso. Em geral, a localização geográfica, a data e a

2 A descrição de Henri: "*je pouvais maintenant le voir lui c'est-à-dire cet énorme agrandissement qu'elle avait fait faire et placer sur le mur parallèle à son lit à droite de sorte qu'elle n'avait qu'à tourner légèrement la tête pour le regarder sa courte barbe sépia ses yeux sépia clair qu'on devinait bleus sous les sourcils touffus et ses cheveux sépia séparés par la raie médiane son air hardi légèrement moqueur insoucieux le buste coupé un peu au-dessus des épaules(...) avec ce sourire hardi ironique et indéfectiblement optimiste qu'il continuait à conserver par-delà la mort son élégant veston sépia aux minces revers de dandy son élégante barbe châtain clair et son regard de sâence tel qu'il avait dû lui apparaître vingt ans plus tôt et tel qu'elle n'avait sans doute jamais cessé de le voir toujours présent l'inoubliable image flottant immatérielle et auréolée de brouillard tout au long des années qu'avaient duré leurs interminables fiançailles"* (p. 20).

assinatura. De vez em quando, uma informação de ordem geral, cabível em qualquer correspondência.

O narrador parece chocado por esta ausência de ternura, este caráter documental da correspondência dos noivos. Faz várias referências ao texto dos cartões, sempre com a mesma imutável assinatura, cuja evidente indiferença reveste-se de insolência aos olhos do narrador desconcertado. Ou então são linhas didáticas e documentárias e apropriadas para uma adolescente ou uma irmãzinha que ficou em casa e que, na verdade, caracterizam relações fraternais com a noiva. Esta, por seu turno, guarda na gaveta tanto os cartões mandados pelo noivo quanto os enviados por amigos e familiares, aparentemente seguindo idêntico critério de seleção, ou seja, conservando toda sua correspondência.

Supõe-se que uma correspondência exista em função de desejo de comunicação. Niñita, Oncle Charles, a mãe em Paris, a empregada tratada, todos escrevem para comunicar alguma coisa: contar novidades, marcar encontros. A função principal de uma correspondência deveria, portanto, ser a de estabelecer um contato real entre o receptor e o emissor de uma mensagem.

Seria realmente essa a função dominante da correspondência entre Henri e a mãe? Se lembrarmos que o primeiro é sempre o emissor e a segunda o receptor, é já, de saída, uma correspondência desequilibrada. Se pensarmos também que na correspondência entre duas pessoas que se supõe apaixonadas deveria prevalecer a função emotiva, causa espécie o laconismo da mensagem, que dilui esta função. Na verdade, estas duas pessoas, que terminam por se casar, não trocam a menor expressão de ternura. O prolongamento do noivado salienta ainda mais a já evidente indiferença.

A função fática domina nesta correspondência que só existe para manter o elo estabelecido pelo noivado e nunca para expressar uma paixão. A troca de cartões entre os noivos é paradoxalmente vazia de comunicação amorosa.

Mas, se é vazia de comunicação amorosa, nem por isso é desprovida de um simbolismo rico, que pode ser levantado a partir dos selos, estes micro-universos de significação múltipla.

Seu valor imediato e evidente é o de troca e de mercadoria. Na escola há um verdadeiro comércio cuja principal moeda de circulação é o selo. O valor monetário sobrepõe-se a ponto de se transformar em significante: "*à propos du dix centimes bistre de Madagascar*". Negócios constrangedores para o narrador, que se deixa sempre lograr, apesar de suas precauções.

Lambert, o colega de classe que detém o monopólio deste comércio, identifica-se de tal forma aos selos que acaba por tornar-se, ele

próprio, effigie de cartaz eleitoral, situação de político próspero, à qual chegou através do sucesso comercial, já entrevistado na adolescência:

"son visage prospère bien-veillant se répétant collé sur les panneaux électoraux respectable comme ce timbre de quel pays..."(p. 353)

São os selos que introduzem os cartões postais na narrativa e também são os primeiros a retratarem o paraíso sonhado pela mãe.

Sua descrição é feita com cuidado e minúcia, embora não sejam numerosos como os cartões. São às vezes repetidos e as 16 descrições do romance lidam com apenas seis selos diferentes; daí inclusive a repetição do adjetivo "mesmo".

Abrem-se sempre por uma cor, que se fixa em tonalidades fortes: *"la couleur vive d'un timbre collé à cheval sur la tranche"*. Também o cromatismo torna-se significante dos selos:

"les timbres les petits carrés multicolores s'éparpillant tombant dans le soleil en tournoyant"(p. 117).

A cor se distribui em nuances de verde e rosa: rosa lagosta, groselha, rosa camarão, verde nilo, verde oliva, verde amêndoa, malva. Exceção feita ao marrom de uma esfinge.

Examinando este colorido, podemos ligá-lo às cores que rodeiam as imagens femininas mais próximas do narrador. É o chale malva de lâ dos Pirineus, objeto inseparável da mãe; é o vermelho vivo e brilhante das cerejas colhidas por Corine e que ela transforma em brincos, adorno feminino; são as pontas rosa pálido dos seios entrevistados no vestido de verão; é o vestido de Hélène, estampado em variações cromáticas, *"couleurs de fruits de pêches vert rose rouge velouté vert de nouveau rouge"*(p. 131).

É a cor do sexo feminino: *"la rose, la mince ligne étroite fente couleur de pétale rosea placé entre feminal et palmula comme une source unique de couleur"*. Este sexo feminino, rapidamente, entrevistado quando Corinne sobe na cerejeira, é identificado pela sua cor, de um tom mais leve que o vermelho de seus brincos coral.

Corinne, em cima da árvore, é uma figura voadora, como as divindades das effigies; divindade que paira, leve, aérea, mágica. É fatídica; sobretudo se nos lembrarmos de sua aparição em *La Route des Flandres*, romance em que sua leviandade inconseqüente conduz um regimento à morte.

O selo da Semeadora, da "fatidique Semeuse" é o mais constante e aparece cinco vezes. Ela é a figura simbólica de antigos selos franceses e torna-se, ao mesmo tempo, símbolo da comunicação e do feminino, cortando a narrativa num espaço aéreo.

Figura voadora, com os cabelos soltos, alados, escapando do boné fríglio, reveste-se de magia. Corinne assimila esta postura alada com os

cabelos também soltos, anelando-se e enfeitando o narrador que os entrevê por entre os altos ramos da cerejeira. São ambas figuras fatídicas.

Mas, a Semeadora é também "mensageira fecunda", que parece surgir de escavações e de uma terra "vermelha e fértil", com a mão cheia de grãos, configurando uma imagem de conotações maternas. Em rosa camarão ou em verde amêndoa, ela engloba os dois femininos da narrativa, a maternidade e a sensualidade, projetando-se, misteriosa, como aquela esfinge bistre, marrom engendrado do verde e do vermelho.

Henri também é, como vimos, uma "forma impalpável e aérea", presença-ausência, existindo só nos cartões, entrelaçando características com "esta mensageira fecunda e mágica"

Masculino e feminino projetam-se assim no universo filatélico do romance. Se retomarmos o primeiro selo descrito, notaremos que ele representa um casal: o homem segura um caduceu e a mulher um ramo cheio de folhas (p. 25).

O caduceu é o símbolo do comércio e atributo de Mercúrio, mensageiro dos deuses. Já estão aí, anunciadas desde sua primeira aparição, as duas funções primordiais dos selos no romance: o comércio e a comunicação.

O casal do selo tem as mãos livres entrelaçadas por cima do globo terrestre. De uma certa forma, a geografia, "seus continentes seus mares seus oceanos" separam o homem, e a mulher. É um selo cinza como nenhum outro e malva como o chale da mãe. Alegorizam-se nele os pais do narrador, presentes no único espaço que habitam enquanto casal: o de sua correspondência. Espaço de circulação que traz todo o globo terrestre para ser aprisionado pela mãe em sua gaveta e que o narrador procura possuir na escritura e através dela:

"tout était arrêté maintenant présent immobilisé tout là dans un même moment à jamais les images, les instants les voix les fragments du temps du monde multiple fastueux inépuisable éparpillés sur un lit de mourante" (p. 417).

BIBLIOGRAFIA

SIMON, Claude. *Histoire*. Paris, Minuit, 1967, coll. Folio.

RÉSUMÉ: Titre: "Cartes postales et timbres dans le roman *Histoire*, de Claude Simon"

Histoire présente un narrateur qui, pendant une journée, s'occupe de certaines affaires d'ordre pratique; entre elles, la vente d'une commode de la maison familiale. En la vidant pour la rendre à l'acheteur, il découvre dans ses tiroirs des liasses de cartes postales que sa mère avait reçues tout au long de sa vie.

L'importance de ces cartes postales dans le récit et l'espace qu'elles y tiennent ont été maintes fois soulignés par la critique. Je propose qu'on les envisage en tant qu'espace de communication

amoureuse des parents du narrateur. C'est par leur étude que l'on a accès à l'univers existentiel de la mère, toujours enfermée dans la maison, prenant contact avec le monde à travers sa correspondance. Et le père, ce mystérieux Henri, toujours éloigné, n'est présent que dans les cartes. Même sa mort y est annoncée.

Les cartes postales sont accompagnées des timbres qui, tout en permettant la circulation de celles-ci dans le monde réel, les introduisent dans le récit. Du point de vue descriptif, ils se révèlent des miniatures des cartes postales. Ils colorent les descriptions et ce chromatisme a une valeur symbolique très nette. C'est ce que je tâcherai d'examiner, en montrant comment ces petites icônes se constituent en micro-univers du récit.

CORRESPONDÊNCIAS

Visconde de Mauá, fevereiro de 1989.

Teresa Pires Vara

1. Cheguei aqui exausta. Nunca demorei tanto tempo numa viagem que parecia não ter fim. Era difícil reconhecer a paisagem. O Paraíba tinha transbordado todas as margens, uma neblina densa cobria a estrada, o trânsito lento, quase parava, eu só percebia as luzes vermelhas na traseira dos carros. Eu não acreditava que pudesse atravessar; no trecho de terra batida, aproveitei uma caravana de carros que subia a serra e segui em frente, a passo de tartaruga, como quem refaz um caminho intratável, a estrada lavada, pedras expostas que a chuva afiava. Me lembrava outras viagens de barro lamacento, intransitável. Era uma aventura nova para mim, eu tinha a impressão que o carro ficava patinando no mesmo lugar de sempre, de repente dava um solavanco e ele desatolava, a procura de um lugar mais seguro na estrada. O que era raro, porque nesses dias de chuva seguida, sobrava pouco da estrada pacata de antigamente.

Quando cheguei em casa pensei que não era capaz de juntar de novo as partes do corpo desmontado, eram pernas, braços, mãos, misturados com sacolas de verduras, legumes, frutas e compras do super-mercado. Fechei a porteira do quintal e respitei aliviada. Mauá era o meu aconchego, eu vinha de longe tratar as feridas que não cicatrizavam. Fui juntando uma por uma, as sacolas, os braços, as pernas, as caçarolas, o coração apertado entre cabides, guardanapos de papel e um porta-retrato.

2. Passei uma semana me recompondo daquela viagem inusitada, cuidei dos canteiros de verduras que eu havia plantado no começo do ano. Ultimamente eu procurava entender melhor essa convivência afetiva dos contrários, essa relação oculta, subterrânea entre os seres e as coisas. Um plural sem igualdade, sem in-diferença na teoria de Roland Barthes: a escarola, a cebolinha, o manjerição se davam em canteiro de flores? Era uma experiência

nova para mim, eu não entendia muito de hortas e jardins, mas gostava de experimentar essa alquimia das cores. Quando cheguei em casa fiquei pasma. As formigas tinham devastado tudo, até o adubo orgânico que eu preparava com as sobras da cozinha, dos legumes e das frutas. A roseira ressequida, num silêncio mudo. Lá se ia o abstrato da teoria, devorada numa correição de formigas. Ao contrário das flores, a escarola, o manjerição e a cebolinha se mantinham inalteradas; o cheiro forte do manjerição afastava as formigas.

Do outro lado do rio os ipês amarelos e as quaresmeiras antecipavam a chegada do outono. Um cheiro forte de jatobá entrava pela casa a dentro reacendendo outras sensações que ficavam em suspenso, aguardando a estação nova que chegava. Era Babette que voltava. Eu esperava por esse momento em que ela me tomava pelas mãos e me levava.

3. Eu tinha um paciente difícil na clínica ele havia interrompido um trabalho de anos; estava interessado num projeto de vida que começou com a mudança de casa. Não sei o que ocorreu depois disso; a impressão que me ficou foi de quem fechou as janelas, as portas, tapou os buracos da parede, calafetou a janela envidraçada. Ninguém tinha acesso àquele mundo impenetrável. Confesso que no início procurei entender as razões da mudança; a casa era a intimidade das pessoas. Revelava. Às vezes era difícil conviver com a transparência da casa. Depois reparei que era essa mesma intimidade que afastava as pessoas. Isolava.

Muitos anos mais tarde fui visitar aquela casa impenetrável. Atravessei o portão, o jardim fronteiro, a porta da casa; me deparei com ele brincando com as crianças no pé da escada. Uma foto de mulher na parede, completava o quadro.

4. Só agora te escrevo, aproveito para enviar esse texto incompleto, ainda sob o impacto do nosso último encontro na quarta-feira de cinzas. Saturno não dava tréguas, me desafiava. O filme deve ter outras leituras, provavelmente, fica faltando a parte final que você ficou de me mandar.

Recebi o livro de Karen Blixen que você me enviou pelo correio (*Le diner de Babette*), eu já conhecia o anterior, (*La ferme africaine*) que inspirou um outro filme, "Entre dois amores", na versão para o português; este, é um livro autobiográfico, onde já se percebe a força da escritora, o seu poder de encantar os amantes com suas histórias: *Le diner de Babette* é um texto mais complexo, embora extremamente simples do ponto de vista do enredo; é essa simplicidade que atrai, mas é visível o caráter alegórico do texto, a multiplicidade de leituras que ele cria.

O livro ajuda a entender melhor o filme, a transposição do discurso feminino para a linguagem do cinema, o seu poder de iluminar o texto de Karen Blixen extrair o som e o sentido, o colorido. Vou falar um pouco sobre isso, no ensaio, sobre a plasticidade da imagem, o seu poder de milagre, o poder de desencadear outras cenas, outros filmes gravados na lembrança, no imaginário, no inconsciente. Esse, talvez, o caráter desconcertante do filme, a sua força, capaz de deslocar o leitor e a leitura para outras cenas, outros espaços, países imaginários que nunca existiram; a dificuldade maior talvez seja essa, a de incorporar no ensaio esse deslocamento no tempo e no espaço, essa visão descentrada, fora do lugar, fora de foco, a fenda aberta no discurso da crítica, atravessar o sentido, tornar significante o significado perdido.

Esse texto é o lado do inexplicável, tem a ver com a coisa oculta, vaga, tentar explicar isso é acabar com o encanto, a graça. Prefiro continuar encantada. Os nossos encontros têm esse lado mágico, fantástico, espécie de armadilha fascinante, fábrica de visões, fantasias, fantasmas. Passei essa semana tentando entender esse jogo irrefletido de múltiplos espelhos, suporte do imaginário, da criação poética, dos nossos encontros na tua sala. A terapia de namoro com a poesia, mas não se mostrava.

Não sei ainda explicar as relações, mas o filme me lembrava o "Nuda veritas" de Gustav Klimt, a nova versão de Palas¹, a partir da qual o tipo feminino angelical desaparece completamente e todo seu potencial de prazer e dor, de vida e morte se revela e com ela a força regeneradora e enigmática da mulher. Esse é um aspecto que não desenvolvi no texto. O que me fica é a imagem de Palas. Com símbolos primaveris nos pés, Palas ergue um espelho vazio para o homem moderno; como Palas de Klimt, o filme ergue um espelho vazio para o público, para que ele veja o próprio rosto. Um novo semblante. Como o espelho estava virado para mim, pude ver o outro lado de mim que me faltava. O filme me revelava: metade sol, metade lua, entrava pela janela a dentro e me iluminava em technicolor.

EM TECNICOLOR (de Karen Blixen - O jantar de Babette)

5. O filme me intrigava. Babette não voltava prá Paris, como eu esperava. Ela ficava, ficou para comemorar o aniversário do pastor e oferecer um jantar aos amigos que a receberam como refugiada de guerra. Um jantar em ação de graças, tipicamente francês.

1 Gustav Klimt: "Pintura e crise do ego liberal", in Carl E. Schorske, *Viena Fin de Siècle*, p. 215.

Com o prêmio inesperado da loteria (10 mil francos) encomendou o serviço de mesa: os talheres, a porcelana, os candelabros, os cristais, a toalha de linho adamascado, os vinhos, o champagne, o licor (o Clos Vougeot 1846, o Amontillado, o Veuve Clicquot, 1860) os queijos, de variado tipo e tamanho, as frutas tropicais que, em Paris, chegavam provavelmente de Marrocos. O "menu" seguia à risca o ritual da cozinha francesa: as entradas (Blinis Demidoff), o peixe (Potage à la Tortue), a ave e a massa (Caille en Sarcophage) a salada de endívia com nozes, a sobremesa (Baba au Rhum) as frutas, os queijos, o café e o licor.

Babette preparou o jantar com o requinte de cozinha francesa que ela conhecia de sobra; a cada gole de vinho que ela experimentava, a vida de Paris voltava à lembrança, como alguém que ela reencontrava depois de uma ausência de anos; em meio aos afazeres, ela experimentava de novo o gosto do vinho, da vida que descia goela abaixo acendendo outras sensações no corpo esquecido, sem memória de nada. Babette se reencontrava naquela cozinha acanhada que só conhecia o sabor das coisas que vinham do mar e da água salgada. A cozinha agora acesa iluminava, tornava mais clara a percepção viva das coisas: o desenho da massa folhada recortada no copo, a ave talhada num golpe, a tartaruga inquieta com os rumores incertos que vinham da casa. A Baba ao Rhum esplendorosa!

Babette representava esse mundo vivo, sensível, poético, cujo sabor vinha das coisas experimentadas: o café Anglais, o teatro lírico, a vida noturna de Paris, a comida francesa, os bons vinhos, as grandes paixões, a vida clandestina na Comuna de Paris, a guerra, a fome, a perseguição política, a prisão e o exílio. Como no café Anglais, a vida de Babette se resumia à clandestinidade da cozinha e das lembranças, onde ela encantava o público com o seu poder de milagre, o poder de transformar um jantar num caso amoroso. Mãe de dois filhos, Babette era chefe de cozinha do Café Anglais, onde se reunia a vida artística e política de Paris, que a guerra decepava.

Por intermédio do amigo Achille Papin Babette encontra asilo na casa do pastor, onde permaneceu durante doze anos como refugiada de guerra; a vida na comunidade do pastor se resumia aos encontros na Igreja para exaltar as excelências da vida do espírito, a graça divina, a salvação da alma; nada que desviasse essa vida ascética, rígida, fechada, como as janelas da casa, as portas, os vestidos abotoados até o pescoço, o cabelo preso, a vida escassa. O crucifixo dependurado no peito. As notícias do mundo eram trazidas pelo comércio de peixe ou por algum visitante apaixonado como o jovem oficial Lörenz Löwenhielm e o melancólico tenor Achille Papin.

As mulheres estavam condenadas a essa vida monástica, dedicada à caridade, ao culto da igreja, de Cristo, representados pela figura do pai

pastor, que as mantinha presas, sacrificadas como codornas "en sarcophage". Ao contrário de Penélope, teciam a sua mortalha.

O filme contrapunha essas duas realidades: de um lado, a comunidade do pastor e suas ovelhas, escura, cinza, lunar, masculina parada no tempo e no espaço. Anterior a todos os tempos. Tempo de Saturno e Cronos, da vida indiferenciada, do mingau de pão e cerveja, do peixe curtido em água salgada. País onde correm o mel e o leite; de outro lado o mundo de Babette, claro, diurno, solar, feminino, sensual, múltiplo, desdobrável. (Babà, Babette, Bonne, Babà au Rhum), que transita da cozinha para a sala, da sala para o quarto, para o armazém, para o comércio de peixe. Estabelece o contacto, o contágio entre dois mundos estranhos e separados, convivendo na mesma casa, o presente e o passado, o céu e a terra, o fogo e a água; estabelece a possibilidade de trânsito, de deslocamento de um lugar para outro, de um tempo para outro tempo, de um corpo para outro corpo, análogo e semelhante. Babette é enviada, trazida pelas águas do mar em noite de tempestade.

6. *Caille en Sarcophage*. Estranho prato que parecia conter o filme na imagem; como a madelaine de Proust, trazia de volta as codornizes do banquete, úmidas de orvalho. Eu experimentava o folheado da imagem, uma por uma, a calda flambada escorrendo na borda do prato, a massa folhada leve, levíssima se desmanchando ao simples contacto dos meus dedos, as lembranças escorrendo nos meus dedos, no meu sapato; as codornas amarradas na cintura como enfeite de penas, as codornas depenadas, amolecidas em calda de leite que ela mesma prepara. O corpo retesado farejando suas presas, as lembranças farejando o corpo esquecido, tecido em malhas. Vol au Vent. Todo imaginário do ar e do fogo, da terra e da água, a força do vento, o passar das nuvens, o rugido do mar em noites de tempestade. A chuva escorrendo na janela, nos olhos de Babette, no coração dos fiéis, a pedra de gelo se desmanchando em bacia d'água.

Aquela imagem me incomodava. Tirava os móveis fora do lugar, revolvía gavetas, pilhas de armário, pacotes de cartas amarradas e um porta-retrato. Eu me sentia capturada pela imagem, presa e libertada. *Caille en Sarcophage*. Uma coisa contida dentro da outra, feito massa folhada. O corpo da ave sacrificada, o cordeiro imolado, carne e alimento. O sangue derramado, o vermelho do vinho e do sangue, a calda flambada. A toalha de linho adamacada em alto relevo. O corpo morto, ressuscitado, leve, levíssimo feito voo de pássaro. A verticalidade da imagem, o corte, a morte, o luto, a libertação, convite ao voo; o contraste entre a substancialidade plasmada do objeto e seu carácter amorfo, descontínuo, folheado, desdobrado ao infinito, como sucessão de fotografias de um mesmo modelo. A imobilidade ("en sarcophage") e a mobilidade da imagem,

o caráter fechado, circunscrito no círculo, o passado morto, interdito; a transubstanciação da imagem, a reverberação, o curto circuito. Uma imagem contida dentro da outra, da outra, se desdobrando ao infinito, apontando para a estrutura folheada do mito, do imaginário e do inconsciente. O gesto de partir o pão, o sangue que será derramado. "Quem comer do meu corpo e beber do meu vinho será um deles"²

Aquela imagem me afetava, acordava outras imagens, no corpo esquecido, sem memória de nada. O canto da Verônica na procissão do enterro, os santos recobertos de pano roxo, as velas todas acesas. A alegria guardada no pote, a morte, o luto, os quadros da paixão, a tristeza descerrada nos dedos. O rosto gravado no pano. O cheiro dos ramos invadindo os cantos, os armários, embrulhos esquecidos, as tábuas do assoalho se abrindo ao simples contacto dos meus joelhos. Tempo de vida escassa, a penca de banana, as fatias de pão na mesa. Teu retrato em branco e preto feito soluço de flauta. A lamparina de azeite acesa no quarto. A sobremesa pouca, mas bastava para provar o gosto do outro. A falta. A vida partilhada em penca, em flauta, a vida dividida no fundo do prato. Mistérios da paixão. Tempo de um socialismo barato, sem nunca ter lido Marx.

7. O filme é construído a partir de cortes bruscos, com base, talvez, na concepção anti-bergsoniana da duração descontínua, partida em instantes absolutos, conforme a lição de Einstein³. Daí a importância da cena, do quadro, do plano que confere ao instante o caráter dramático e o torna elemento temporal essencial. É o cinema de vocação antológica feito da soma de instantes perfeitos. O que se tem diante dos olhos é um tempo reduzido que jamais escoar. Esse tempo crucial totalmente concreto e totalmente abstrato é o que Lessing chama de instante prenhe. É um gesto ou um conjunto de gestos a partir do qual se pode ler toda uma situação social⁴.

Uma estrutura de cortes e interrupções, uma história de perdas, de sacrifício, de vidas sacrificadas, de gestos interrompidos que calam. A morte do pai, representada pela figura do pai-pastor, a vida sacrificada de Martine e Philippa, condenadas à prisão como codornas "en sarcophage". A vida repetida dos fiéis, os amores interrompidos do jovem oficial e do melancólico tenor Achille Papin. A repetição do sacrifício de Babette, a perda dos filhos, do marido,

2 O Novo Catecismo, p. 393.

3 José Américo Mota Pessanha, "Bachelard e Monet: o olho e a mão", in *O Olhar*, p. 156.

4 Roland Barthes, "Diderot, Brecht, Eisenstein", in *L'obvie et l'obtus*, essais critiques, III, p. 90.

do público do café Anglais, da vida clandestina na Comuna de Paris, entre fusis, porcelanas, panelas, lustres de cristal e um porta-retrato.

Tempo de guerra, de privação, de mortes e rupturas. Tempo de vida exígua, de luto e separação. O relógio dependurado na parede lisa, a jarra d'água no quarto. Tempo de sacrifício. A morte do Pai, do Filho e do Espírito que cala. A vida sem reparação.

8. As seqüências são pesadas, cortadas abruptamente: o primeiro corte se dá com a volta ao passado, incorporando o tempo do pastor vivo, a história da comunidade do pastor, a história dos amores interrompidos de Martine e Phillipa. Uma vida de cortes, de renúncia e privação: o corte dos afetos, dos sentimentos, do amor, do canto lírico, da vida pública. A vida reduzida ao mingau de pão sem fermento, ao canto dos fiéis na igreja; nada que ameaçasse a vida monástica, rígida, dedicada ao culto da Igreja, à caridade, à vida do espírito, à salvação da alma. O primeiro corte na seqüência narrativa termina com a volta de Achille Papin, que é devolvido às águas do mar revolto.

O segundo corte se dá com a chegada de Babette debaixo de forte tempestade que descarrilha a história marcando dois tempos fortes e simultâneos que se chocam e se interpenetram: o tempo do pastor e suas ovelhas, tempo sombrio, lunar, pesado, como pedra de gelo que se carrega nas costas. Tempo de Saturno e Cronos, da vida indiferenciada, do mingau de pão sem fermento, do peixe curtido em água salgada; e o tempo de Babette, claro, vivo, solar, como pedra de gelo se desfazendo em bacia d'água.

A chegada de Babette marca um retorno no tempo, o reencontro com a vida anterior, fora do tempo e do espaço: o passado morto, cristalizado, os gestos pregados na cruz, a roupa ajustada no corpo, os punhos abotoados, o cabelo preso, o crucifixo dependurado no peito. Tempo de sacrifício, de doação, de renúncia de si para o Outro, de gestos interrompidos que falam.

Famosa cozinheira do Café Anglais, em Paris, Babette encontra asilo na comunidade do pastor, como exilada de guerra; aprende a cozinhar o mingau de pão com cerveja, aprende a língua do país que lhe salvou a vida, integra-se à vida monástica, rígida da comunidade do pastor e assume o trabalho doméstico da casa, no lugar de Martine e Philippa, durante doze anos. Tempo de vida escassa. Babette é a enviada, trazida pelas águas do mar em noite de tempestade, ela é portadora de luz, do fogo, do amor e da palavra; ao chegar à comunidade do pastor, Babette mobiliza o fogo e a água, estabelece o trânsito, o deslocamento de um lugar para outro, de um tempo para outro tempo: da cozinha para a sala, da sala para o armazém, para o comércio de peixe; possibilita o

contacto, o contágio entre dois mundos estranhos e separados, convivendo na mesma casa, o presente e o passado, o céu e a terra, o fogo e a água. Babette conhecia bem essa alquimia do mel e do chumbo, do amor e da palavra. Por isso ela ficava.

A chegada de Babette com as provisões, (o barco, a carreta farta, a tartaruga escondida na casca, as codornizes presas na gaiola, o vinho guardado nas caixas, a pedra de gelo nas costas) marca o terceiro grande corte na narrativa: o bilhete de loteria premiado (10 mil francos) e a possibilidade de realização de um desejo, o jantar em homenagem ao aniversário do pastor morto, um jantar tipicamente francês, em ação de graças. Com isso Babette resgata o tempo do Café Anglais, o tempo do jovem oficial e do melancólico tenor, resgata o presente e o passado, a vida dos afetos dos sentidos e da paixão, o universo do sonho, das lembranças do imaginário e do inconsciente; enlaça o tempo do mito e da História, a experiência vivida e a experiência lembrada. Realiza a grande Arte: o milagre do pão e do tempo, resgata o sentido erótico, mágico do alimento, o seu poder de milagre, o poder de transformar o corpo morto sacrificado, desabilitado pela significação, no corpo vivo, sensível, carne e alimento, morada dos afetos, das lembranças, do imaginário, do inconsciente; resgata a Anima do corpo no corpo que fala.

Babette instaura um outro tempo: o tempo da festa, da prodigalidade, da graça, o lugar de todas as metamorfoses, de todos os milagres. Tempo de liberdade criadora que precede e engendra a ordem, a forma, a interdição.

Ao se deslocar de Paris para Berlewaag, na Noruega (*ancienne vallée glaciaire, envahie para la mer*), Babette desloca consigo o seu mundo, os talheres, as porcelanas, os cristais, os vinhos, os queijos, as frutas cristalizadas, a cozinha francesa, o Café Anglais. Babette desarranja, tira as coisas do lugar em que elas costumavam estar, a fotografia do pastor, as cadeiras, a mesa da cozinha, agora farta, ameaçando transbordar, inundar a tela.

Como na travessia do Mar Vermelho (Ex. 14.21.), que um vento do sul ressecou o braço de mar, a chegada de Babette representa um corte abrupto no tempo e no espaço, fazendo confluir o passado e o presente, o universo do mito e da História, a experiência vivida e a experiência lembrada; a experiência no sentido estrito, que está no cerne das Correspondências de Baudelaire: a conjugação a nível da memória de conteúdos do passado individual

e do passado coletivo, possibilitando a esses dois elementos uma fusão sempre renovada⁵

9. O gesto de cortar o pão, o sangue que será derramado. Uma estrutura de cortes e interrupções, de gestos interrompidos que calam: o tempo cortado, reduzido ao instante, à cena teatral, ao quadro, o tempo partido, desdobrado ao infinito, a fragmentação do pão e do tempo. O olhar reduzido ao essencial. O gesto de cortar o pão, de partir o peixe; de misturar o pão e o peixe: o corte da gaivota, o corte de Babette - Silêncio, por favor! a massa folhada recortada no copo, a ave talhada num golpe, a cabeça da codorna trincada nos dentes. A imagem da dor flagrada em close, o rosto coberto com o manto. O gesto de enxugar as mãos, o suor e o pranto, o gesto de derramar o vinho no cálice, no sangue. Os gestos sacramentais.

O despojamento da imagem, do gesto, do olhar, dos personagens. O caráter despojado das cenas, dos ambientes da paisagem, contrastando com o espaço carregado dos salões, o baile, o teatro lírico, o teto, as estátuas, o D. Juan de Mozart. O canto dos fiéis, o sino da igreja, contrastando com a musicalidade sincopada da natureza: o rugido do mar, do vento, da tempestade, o corte da gaivota, o trote dos cavalos, o toque da alvorada, os gestos sincopados dos fiéis, dos talheres dos pratos. A arte pequeno burguesa do ornamento, contrastando com a vida despojada dos fiéis, reduzida ao mingau de pão sem fermento, ao peixe curtido em água salgada. O deslocamento insólito de uma cultura "nappè"⁶, que procura fugir da natureza por uma espécie de barroco delirante e reconstituir a natureza por um artifício sofisticado, "bizarre".

O enquadramento das cenas, das seqüências. A comunidade do pastor imobilizada no quadro, os peixes dependurados no esquadro, feito moldura, nos limites do sagrado; o deslocamento semântico da câmera em sobrevôo deslizando pelos telhados das casas, pelas chaminés, a névoa azulada densa, quase negra atravessando a cena, as seqüências. A transposição semântica de uma cena para outra, de um filme para outro filme, gravado na memória, no imaginário, no inconsciente. A iluminação, o curto-circuito. A transmutação da Última Ceia na última cena.

5 Walter Benjamin, "Charles Baudelaire", p. 155.

6 Roland Barthes - *Mythologies*, p. 129.

O estilo despojado e sóbrio de Gabriel Axel, ator, diretor, *meteur en scène*, o silêncio reduzido ao teatral quase palpável, como nos quadros de Veermer⁷

Caille en Sarcophage A metáfora da cisão, a tensão levada ao limite da significação, o jogo do luto, o jogo como o luto, a ambivalência da dor e da paixão, a natureza ambivalente do sacrifício, a instabilidade da significação. O minimalismo de Gabriel Axel em luta com o vitalismo erótico do ego. O corte, a morte, o luto, a reparação, convite ao voo. A morte do corpo natural (carne e alimento) e a renúncia de si para o Outro, o sentido da doação, da oferenda, do gozo ressurrecional. O sentido mágico erótico do alimento, o seu poder de milagre: o poder de transformar o corpo morto desabitado pela significação, no corpo vivo, sensível, (carne e alimento) morada dos afetos, das lembranças, do imaginário, do inconsciente. O milagre do pão e do tempo. O caminho da palavra dado ao sofrimento até o grito, a música, ao silêncio, o riso. A travessia do mar Vermelho. Tributária da perda, do luto e da sua transformação, a alegoria se inscreve na própria lógica do imaginário, ela realiza ao máximo a tensão melancólica, não só enquanto tristeza significada, mas também enquanto jubilação significativa, nostálgica, de um sentido fundamental, nutriente. Ela confere um prazer significativo ao significante perdido, um regozijo ressurrecional até a pedra, ao cadáver, afirmando-se assim como coextensiva a experiência subjacente de uma melancolia nomeada: do gozo melancólico⁸

10. O gesto de cortar o pão, o sangue que será derramado. Esse, o princípio de iniciação no mistério: lembrar-se d'Ele. O que se observa é o deslizamento semântico das cenas, a aproximação simultânea, como se uma remetesse para a outra, num processo contínuo de deslocamento metonímico, como flashes de uma mesma tomada. Como se uma e outra fossem ambas, incorporadas, a Última Ceia, na última cena.

Babette na cozinha, os fiéis na sala, a toalha branca estendida na mesa. A preparação: o fogo aceso na cozinha, a luz acesa nos candelabros, nos olhos dos fiéis, no coração de Martine e Philippa. A farda do general iluminada no centro da mesa, as cores do manto sagrado (o azul e o vermelho) imobilizadas no peito, a mão direita apontando para o cálice, a mão esquerda para o pão.

7 Ostrower, Faiga, "A construção do olhar", in *O Olhar*, p. 90.

8 Julia Kristeva, *Sol Negro*, depressão e melancolia, p. 99.

A bandeja de entradas distribuída em ofertório. O corpo da ave sacrificada (caille en sarcophage) que é também o corpo e o sangue de Cristo, carne e alimento. A visão do paraíso em cortes rápidos: a comida, a bebida, a vindima, o pão e o vinho, os frutos da figueira, da videira, a cabeça da tartaruga ameaçando atravessar a tela. A abundância, a prodigalidade, o excesso que passa da medida; como nas bodas de Caná em que a graça escolheu manifestar-se no próprio vinho, mais abundante que nunca.

Os fogos infernais, o sonho de Martine atravessando a cena, feito pesadelo. A superposição dos planos, da imagem, do inconsciente, uma coisa contida dentro da outra, feito massa folhada: o prazer e a dor, a abundância e a privação, o céu e a terra, o fogo e a água. Uma imagem apontando para a outra para a outra, se desdobrando na outra, ao infinito. O céu carregado de nuvens, antecipando a tormenta, a cabeça da tartaruga ameaçando rasgar a tela, se desdobrando na imagem do cordeiro e da serpente, as labaredas acesas consumindo as imagens apocalípticas e demoníacas do sonho. A natureza viscosa da serpente se transmutando em cores, a imagem de Babette, iluminada, metade virgem, metade cobra, Cobra d'água. A imagem de Babette transfigurada, estrela siderada no universo dilacerado e opressivo de Gustav Klimt.

O sangue derramado na toalha, na tela. O vermelho do vinho e do sangue. A tela incendiária, desatando a memória de outras cenas de sangue e violência, de prazer e dor, de morte e vida guardadas na memória, no imaginário, no inconsciente. Como na escadaria de Odessa as lembranças desabam escada abaixo se superpondo umas às outras, como fotografias de uma mesma tomada. A descontinuidade das lembranças se superpondo à continuidade elíptica, sincopada das cenas. O corte, a morte, o luto, a reparação. A falta. O lugar de todas as carências - (Hiroshima, c'est ton non!).

O vinho derramado no cálice, no sangue, a calda flambada escorrendo nos meus dedos, nos meus sapatos, o corpo esquecido tecido em malhas, o corpo aquecido, desatado, leve, levíssimo feito vôo de pássaro. O corpo erotizado. O milagre do pão e do tempo, do sangue que será derramado. A travessia do Mar Vermelho. Tempo de banquete, de transgressão e violência. A vítima sacrificada triturada nos dentes. A imagem do sacrifício resgatada na impenetrabilidade do cotidiano - A dessacralização do mito e a ressacralização da memória. A transferência do vermelho: a metamorfose do azul carregado, quase negro (as cores de Saturno), em brilhos de arco-íris, roxo, lilás, rosa-choque, rosa em botão, cristalina, amaralina. As cores da Paixão.

11. Éramos 12 na sala iluminada do banquete. Babette na cozinha, o general na sala, a farda ajustada no corpo, o bigode ajustado no rosto,

as cores do manto sagrado no peito. As mulheres vestidas de preto, o chale cinza nos ombros, os punhos abotoados, o crucifixo dependurado no pescoço. A figura do general iluminada no centro da mesa, como na Última Ceia de Leonardo da Vinci.

O fogo aceso na cozinha, os candelabros acesos na sala, nos olhos dos fiéis, no coração de Babette; os olhos de Martine se encontrando com os olhos do general, os olhos dos fiéis, inquietos, falavam mais que os gestos. Os gestos repetidos dos fiéis, o ruído dos garfos, das facas, da colher de sopa levada à boca; o brilho dos cristais, do vinho derramado no cálice, no sangue. A água derramada no copo, a fruta da figueira se desmanchando em formato de cores, vermelho-âmbar, a cabeça da codorna trincada nos dentes; as mãos se encontrando por detrás das cadeiras, das massas, das máscaras, as mãos se encontrando com os gestos. Caille en Sarcophage, um cheiro de domingo de Ramos, invadindo os cantos, a sala, a calda flambada escorrendo nos meus dedos, nos meus sapatos, as lembranças escorrendo do paletó da guerra, do arco-íris; poder sentir de novo o gosto, experimentar o sabor do vinho, do pão e do peixe, carne e alimento; provar o gosto do Outro, das pessoas, das coisas, desocultar o sentido oculto, subterrâneo entre os seres e as coisas, a fidelidade das coisas.

Como nas bodas de Canã em que a graça escolheu manifestar-se no próprio vinho, mais abundante do que nunca; as lembranças invadindo a tela, se desdobrando ao infinito, como flashes de uma mesma tomada; as cenas vão se tornando cada vez mais próximas, simultâneas, como se a câmera antecipasse o gesto primordial, a cena primordial. Isso é aquilo, análogo e semelhante. Como se descerrasse o semblante, que vai sendo reconstituído não "in praesentia", mas "in memoria", como a Verônica na procissão do enterro. A marca do sofrimento gravada no pano.

A multiplicação do pão e do tempo, a descontinuidade temporal, o tempo entrecruzado das lembranças, fazendo confluir o passado e o presente, o tempo do pastor e suas ovelhas, tempo do mingau de pão sem fermento, do peixe curtido em água salgada, do leite derramado no balde. A criança e o cordeiro atravessando a janela embaciada. A água escorrendo na janela, nos olhos de Babette, no coração dos fiéis. Tempo ruminante, como boi no pasto. Tempo das histórias do pastor, do sermão natalício em que a bahia congelou de um lado para o outro, o tecido do tempo, as histórias dos fiéis "nunca vou me esquecer do meu primeiro encontro com o pastor" - "Crianças, amem uns aos outros" - "Não dêem pedras e répteis às crianças que pedem pão" Tempo do Café Anglais, das histórias do general Galliffet, das histórias de Babette. Tempo de Babette, a pedra de gelo se desmanchando na bacia d'água, as estrelas se encontrando com os gestos. Tempo de sacrifício, reparação, de anistia geral para todos.

O general é Aquele que nomeia, o que fala em nome do pastor e suas ovelhas, desata a fala, as lembranças, a memória de outras cenas passadas, um outro filme que vai se superpondo ao anterior, se desmanchando nele, feito massa folhada. O general é Aquele que ilumina, incendeia, desloca o ângulo de visão, o foco, incorporando fragmentos de lembranças, da memória, do inconsciente, discursos deslocados, fora de lugar, fora de foco. Talvez por isso mesmo. Só ele capaz de tocar o intocado, inverter a relação com o passado, a vida do espírito, o sagrado.

- Este é o Amontillado, o melhor Amontillado que já provei em toda a minha vida.

- Este é certamente o Veuve Clicquot, 1860.

- O que comemos só pode ser "Caille en Sarcophage".

Babette na cozinha, o general na sala. A imagem de Babette assumindo o lugar na mesa, na clandestinidade das lembranças, do passado, da cozinha, entre panelas, porcelanas, cristais e um porta-retrato; a imagem de Babette, estabelecendo o trânsito, a transferência de um lugar para o outro de um corpo para outro corpo, incorporando o presente e o passado, o criador e a criatura, a Última Ceia, na última cena; o espaço enquanto lugar⁹ cenário da vida do corpo, morada dos afetos, das lembranças, das experiências datadas. Um novo sujeito, um novo semblante: feminino, masculino, singular, plural, ambivalente, a marca do sofrimento gravada no rosto. A feminilidade resgatada no impenetrável do cotidiano. Baba, Babette, Bonne, Baba au Rhum, esplendorosa! Essa, talvez, a singularidade de Babette, a sua natureza múltipla, desdobrável; chef-de cuisine em Paris e por incrível que pareça, mulher, mãe de dois filhos cabeleireiros, empregada doméstica, militante inveterada. Talvez, por isso mesmo se explique o seu poder de milagre, o poder de transformar um jantar, num caso amoroso.

Éramos 13 na sala iluminada do banquete. O anti-Cristo janta conosco.

12. Você voltava, depois de uma ausência de anos. Muita coisa tinha mudado entre nós. A perda do amigo, o luto recente traziam você de volta

9 José Américo Mota Pessanha, "Bachelard e Monet: o olho e a mão", in *O Olhar*, p. 156.

mais sofrido, mais humano. A morte aproximava as pessoas, abria feridas, cicatrizes, lembranças de outras perdas irreparadas. A morte nos aproximava, como se remediássemos uma situação para a qual não havia cura.

Você não voltava para Paris, como antes, você ficava; você estava diferente, mais solto, mais decidido, como se alguma coisa tivesse desatado, talvez o cordão do sapato, a camisa entreaberta, o coração sobressaltado. Aluga-se um quarto, uma sala, a casa toda. Um hóspede que fosse, por tempo indeterminado. E era urgente. Eu não te conhecia, você tinha gestos de antes, mas o corpo estava mais fluente, a calça cinza de listas brancas, o cabelo fugindo da testa; histórias de mulheres que não se casaram, a militante que engravidava fora de casa, histórias de aborto, de perdas, o golpe militar de 64. A morte do amigo, a morte de Tancredo, o passado morto, a História agarrada na clandestinidade do cotidiano. Histórias de urubus e seres rotos. A Beija-Flor trazendo para a avenida os quadros da Paixão. Vinte anos de luto, a miséria do país, que ainda não encontrou o seu rosto.

Você era outro ou eu inventava de novo o personagem? eu estava seduzida pelas suas histórias, como Sherazade, você me atava e desatava. Você sabia por experiência própria como eu gostava de viver as histórias que eu inventava. Era isso que complicava, eu nunca sabia ao certo, qual o limite. Essa a questão teórica fundamental, eu ia me apaixonar de novo. Como tornar verossímil o que não é verdadeiro, como saltar as telas da invenção? Você tinha tudo prá me seduzir de novo, desde a época em que você me mandou uma caixa de papel de cartas amarrada com uma fita roxa. As cores da Paixão. Um presente insólito que eu nunca pude compreender ao certo. Na tampa da caixa uma cabeça de cavalo pintada de marrom e vermelho. Correspondências. Eu ficava intrigada. A imagem me pegava inteira, de costas, de perfil, de frente. E pronto, e eu corpo a corpo com a imagem sem nunca saber ao certo onde colocar o desejo.

Eu estava inquieta. Trígono de Vênus e Urano, o grande modificador. Sete anos de pastor e era pouco? Eu ia me apaixonar de novo. Os ciclos uranianos se refaziam de sete em sete anos. Eu estava de malas prontas, agora você se mostrava inteiro, disponível, atraído pela matéria do sonho. O que tínhamos vivido esses anos todos? O amor verdadeiro ou a verdade da paixão? Nuda Veritas, o quadro de Klimt, de novo. Você estava diferente, mais próximo, mais verdadeiro. Tão próximo que eu já sentia o calor do teu rosto no meu corpo inteiro. Te espero em Visconde de Mauá, para as férias de agosto. Temos um encontro marcado na virada do século e era passageiro.

13. Babette não voltava para Paris, como eu esperava. Babette conhecia de sobra essa alquimia do fogo, do mel e do chumbo, capaz de

transformar os olhos vivos em pérolas, os ossos em coral, por isso ela ficava. Babette sabia que "o instante já é solidão", mas que essa solidão pode ser feliz em atos instantâneos de criação, como nos artistas⁹

BIBLIOGRAFIA

1. *A Bíblia Sagrada*, contendo o Velho e o Novo Testamento, trad. de João Ferreira de Almeida, Rio de Janeiro, Sociedade Bíblica do Brasil, 1957.
2. ARENDT, Hannah, *Homens em tempos sombrios*, São Paulo, Companhia de Letras, 1987.
3. BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Ed. du Seuil, 1957.
4. BARTHES, Roland, "Diderot, Brecht, Eisenstein, in *L'obvie et l'obtus*, essais critiques, Seuil, Paris, 1982.
5. BENJAMIN, Walter, *Origem do Drama Barroco Alemão*, trad., ap. e notas Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984.
6. BLIXEN, Karen, *Le dîner de Babette*, traduit du danois par Marte Metzges, Paris, Gallimard, 1961.
7. CAILLOIS, Roger, "Theorie de la fête", in *La Nouvelle Revue Française* n° 315.
8. FORBES, Jill, "Axel's Feast", in *Light & Sound*, Spring, 1988.
9. FRYE, Northrop, *Anatomia da Crítica*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1973.
10. GLAS, Norbert, *Os quatro temperamentos*, 4ª ed., São Paulo, Associação Beneficente Tobias, 1987.
11. KRISTEVA, Julia, *Sol negro*, depressão e melancolia, trad. de Carlote Gomes, Rio de Janeiro, Rocco, 1989.
12. Mota Pessanha, José Américo, "Bachelard e Monet: o olho e a mão" in *O Olhar*, São Paulo, Companhia das letras, 1988.
13. *O Novo Catecismo*, São Paulo, Edições Loyola, 1982.
14. SCHORSKE, Carl. E., *Viena Fin de Siècle*, trad. de Denise Bottmann, São Paulo, Editora da Unicamp, Companhia das Letras, 1988.

UM MENU BEM ESPECIAL

LES PLATS
(Os Pratos)

POTAGE À LA TORTUE
(Sopa de Tartaruga)

BLINI DEMIDOFF AU CAVIAR RUSSE
(Blini Demidoff com Caviar Russo)

**CAILLE EN SARCOPHAGE AVEC SAUCE
PERIGOURDINE**
(Codorniz recheada com Foie/Gras, assada em Vol-
-au-vent com Trufas)

LA SALADE
(Saladas)

**LES FROMAGES - CANTAL, FOURME D" AMBERT,
BLEU D" AUVERGNE**
(Queijos)

BABA AU RHUM ET FRUITS CONFITS
(Babá com Rum e Frutas Cristalizadas)

LES FRUITS FRAIS
(Frutas Frescas)

CAFÉ
(Café)

LES BOISSONS
(As bebidas)

Sandeman Royal Esmeralda

Champagne Veuve Clicquot Brut

Clos de Vougeot

Hine Cognac

Serviço de Artes Gráficas - FFLCH/USP
Rua do Lago, 717
05508 Cidade Universitária
São Paulo - Capital

INDICE

Alexandre Eulálio

O ensaio literário no Brasil

Fernand Ouellette

Divagações sobre o "Ensaio"

Joseph Bonenfant

O pensamento inacabado do ensaio

Luiz Roncari

Ensaio e erro

Flávio Aguiar

Ensaio — Viagem entre a memória e o desejo

Regina Pontieri

Roland Barthes e a escrita fragmentária

Salete de Almeida Cara

Uma paralaxe entre Kant e Cazuza

João Adolfo Hansen

Uma estrela de mil pontas

Cleusa Rios Pinheiro Passos

"A obsessão miúda" em *Os Ratos* de Dyonélio Machado

Antonio Arnoni Prado

O exílio na metáfora

João Roberto Faria

Qorpo-Santo: as formas do cômico

Glória Carneiro do Amaral

Cartões postais e selos no romance *Histoire*, de Claude Simon

Correspondências

Teresa Pires Vara