

MAGMA

REVISTA



Pós-Graduação

Depto. de Teoria Literária e

Literatura Comparada

USP

Humanitas
FFLCH/USP

USP UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Jacques Marcovitch

Vice-Reitor Adolpho José Melfi

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor Francis Henrik Aubert

Vice-Diretor Renato da Silva Queiroz

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Chefe do Departamento Regina Lúcia Pontieri

Coordenador de Pós-Graduação Ivone Daré Rabello

MAGMA

REVISTA

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

Anual

Descrição baseada em: n. 5 (1998)

ISSN 0104 6330

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

CDD 801

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

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

Humanitas
FFLCH/USP

N. 6

São Paulo

1999

ISSN 0104 6330

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

Comissão Editorial e Executiva Adalberto Luís de Oliveira
 Ana Paula Pacheco
 Neide Luzia de Rezende
 Ricardo Iannace

Auxílio Executivo Jane Pessoa da Silva
 Lucineia Almeida
 Luiz Mattos Alves

Endereço para correspondência

Comissão Editorial
FFLCH-USP/DTLLC
 Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
 Cidade Universitária
 05508-900 – São Paulo – SP
 Tel: (0__11) 818-4312 / Fax: (0__11) 818-4865
 e-mail: flt@org.usp.br

Compras e/ou assinaturas
Humanitas Livraria – FFLCH/USP
 Rua do Lago, 717 – Cid. Universitária
 05508-900 – São Paulo – SP – Brasil
 Tel: (0__11) 818-4612 / 818-4589
 Fax: (0__11) 211-6181
 e-mail: publch@edu.usp.br
<http://www.usp.br/fflch/fflch.html>

MAGMA, n. 6, 1999

ISSN 0104 6330



© Copyright 1999 dos autores.
 Os direitos de publicação desta edição são da Universidade de São Paulo.
 Humanitas Publicações – dezembro/1999

Esta publicação conta com auxílio financeiro da CAPES e do CNPq

EDITORIAL

*"Se procuro estou achando.
 Se acho, ainda estou procurando?
 Do QUATREVO"*

(Guimarães Rosa)

MAIS um número de *Magma* vem à luz, e ainda buscando caminhos... Porém, como sugere a epígrafe de Guimarães Rosa, na hierarquia das verdades, o que é melhor, procurar ou achar? Sem muita escolha, seguimos nossas vias transversas. Como tornar *Magma* de fato útil para os pós-graduandos da área, e estimulante? Útil pode até ser, na medida em que os ensaios informam os diferentes caminhos da pesquisa na Teoria Literária e na Literatura Comparada e, não só isso, cumprem os objetivos de qualquer revista de divulgação científica, que é a circulação do conhecimento. Mas será estimulante? Os remanescentes da equipe que organizou os últimos dois números, e que agora se despedem, têm perguntado se não caberia na revista, no interior da seção Ensaios, textos que comentassem os distintos problemas – de ordem teórica, metodológica, bibliográfica, temática – com os quais se confronta o pós-graduando ao longo de sua pesquisa. Os percalços, comuns a todos, se expostos, poderiam, quem sabe, contribuir para um contato maior entre o pessoal da área, promovendo algum diálogo capaz de espantar um pouco a solidão desse momento acadêmico. Por isso, temos pedido aos professores do DTLLC que incentivem seus orientandos e alunos dos cursos a apresentarem trabalhos nessa linha. Fica também aqui a sugestão aos leitores.

Outra seção que tem sido objeto de constantes questionamentos é a de Resenhas. Até o número passado, resenhava-se uma ou duas teses dentre as muitas defendidas ao longo do ano no Departamento. Mas, por que estas e não aquelas? Para evitarmos o constrangimento de escolhas arbitrárias, decidimos neste n. 6 resenhar livros relacionados à área que, após o lançamento, tivessem tido pouca exposição à mídia. Entretanto, tarefa cumprida, definitivamente ava-

MAGMA n. 6, p. 5-6, 1999

liamos não ser esta uma boa solução: ao final, reencontra-se o mesmo constrangimento de optar por um ou outro livro em meio a vários outros... Ademais, os professores do DTLLC têm a sua própria revista, *Literatura e Sociedade*, e tais resenhas não caberiam melhor ali? (Pode-se até argumentar que não, que os alunos têm quicá mais necessidade daquelas informações...) Para relativizar o problema, decidiu-se publicar, na seção Informes, a relação das publicações em livro dos alunos da pós, a exemplo do que fará *Literatura e Sociedade* com os textos dos professores. Pressentimos, contudo, que ainda não se encontrou a solução melhor.

A seção Eventos, por sua vez, parece estar obtendo sucesso no seu percurso, com as entrevistas e depoimentos satisfazendo tanto à equipe de execução da revista quanto aos colegas leitores. Neste número, mais uma vez flui bem conduzida a voz de outro antigo mestre que tem feito a história do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, a professora Aurora Fornoni Bernardini.

As seções de *Magma* estão abertas à participação de todos, para que enviem seus trabalhos teóricos, polêmicos, ou de criação e tradução. De resto, é este o único meio de existência da revista.

SUMÁRIO

EVENTO

Entrevista com Aurora Fornoni Bernardini	13
--	----

ENSAIOS

Padrões míticos, construções literárias e modelos sociais: o caso dos cavaleiros feéricos dos "lais" medievais Antonio P. V. Morás	41
A cabala do Maracanã Marcelo Pen Parreira	55
Profissionalização do escritor e publicidade editorial: dois capítulos da leitura pré-modernista no Brasil Maurício Silva	65
A trama do desejo: uma leitura do conto "Desenredo", de Guimarães Rosa Marília Librandi Rocha	79
Os espaços internos do poema Betina Bischof	85

TRADUÇÃO

Poemas de Boris Vian	
Tradução de Ruy Proença	93

CRIAÇÃO

CONTO

Branca	
Ayde Veiga Lopes	103

POEMAS

A pedra	
Ver Meer	
Rodrigo Ribeiro	109

Frankenstein metamoderno	
Cultura e opulência do Brasil por suas drogas de minas	
Jairo Nogueira Luna	114

RESENHAS

<i>Tarsila do Amaral, a modernista</i> , de Nádia Battella Gotlib	
Neide Luzia de Rezende	117

<i>A donzela-guerreira: um estudo de gênero</i> , de Walnice Nogueira Galvão	
Creud Pereira Santos Martinelli	119

<i>Literatura comparada. História, teoria e crítica</i> , de Sandra Nitrini	
Eromar Bonfim Rocha	123

ÍNFORMES	127
----------	-----

CONTENTS

EVENT

Interview with Aurora Fornoni Bernardini

ESSAYS

Mythic patterns, literary constructions and social models:
the case of the marvelous medieval knights
Antonio P. V. Morás

The Maracanã cabala
Marcelo Pen Parreira

The professionalization of the writer and advertising in publishing:
two chapters of pre-modernist reading in Brazil
Maurício Silva

The plotting of desire: A reading of the short story "Desenredo"
by Guimarães Rosa
Marília Librandi Rocha

The inner spaces of the poem
Betina Bischof

TRANSLATION

Poems by Boris Vian
Ruy Proença

CREATION

SHORT-STORY

Branca
Ayde Veiga Lopes

POEMS

A pedra
Ver Meer
Rodrigo Ribeiro

Frankenstein metamoderno
Cultura e opulência do Brasil por suas drogas de minas
Jairo Nogueira Luna

REVIEWS

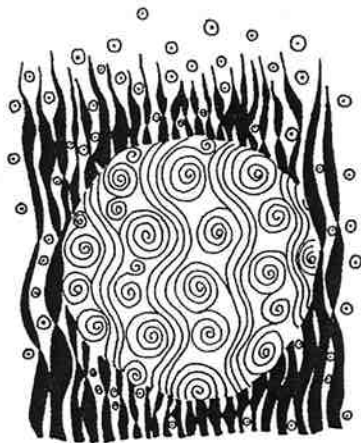
Tarsila do Amaral, a modernista, by Nádía Battella Gotlib
Neide Luzia de Rezende

A donzela-guerreira: um estudo de gênero, by Walnice Nogueira Galvão
Creud Pereira Santos Martinelli

Literatura comparada. História, teoria e crítica, by Sandra Nitrini
Eromar Bonfim Rocha

INFORMATION





ENTREVISTA COM AURORA FORNONI BERNARDINI

CONCEDIDA A RICARDO AZEVEDO

E RICARDO IANNACE*

Magma

Professora Aurora, essa nossa entrevista abre-se com uma observação que diz respeito, no caso, a um traço notório de sua personalidade acadêmica: o compromisso e a solidariedade intelectual antes traduzidos no interesse em garantir oportunidades de trabalho (a exemplo de co-autoria em publicações) a muitos de seus alunos e orientandos.

*Aurora Fornoni
Bernardini*

Antes de mais nada, penso que ser professor é uma vocação. Provavelmente é uma função psicológica ou adquirida, quem sabe; há um certo momento em que se sente essa pulsão em dar, informar. E então, dentro dessa profissão, que corresponde a esse anseio, eu simplesmente acompanho a linha diretriz. Então é algo extremamente importante. Eu considero que o professor realmente só pode sê-lo se sentir prazer em ser professor. E ser professor, no nosso caso, significa..., creio, contribuir para formar o aluno. E nesse sentido a formação é praticamente infindável. Você tem a formação no estágio da graduação, a formação no estágio da pós-graduação, e você vai num contínuo. À medida que surgem possibilidades para o aluno se formar é a realização do professor. Mas isso é questão também de formação. Eu estudei na Itália, a partir do primário e do ginásio, numa época curiosa, em que ainda havia assim um espírito quase que sacral em relação à escola. E os alunos encontravam na escola justamente esse tipo de formação. Havia um grande prazer em você

(*) Doutorandos em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP.

estar na escola. Havia, por exemplo, o dia da troca dos livros da biblioteca, o dia do cultivo do jardim, o dia do passeio, o dia da pintura... Então, acompanhando essas etapas de formação você se sente levada a repeti-las futuramente. É como se cultivasse um pouco o aluno, se ajudasse um pouco o aluno a descortinar possibilidades. Acredito que dentro da profissão essa idéia de abrir perspectivas, informar bibliografia e apontar caminhos é a contribuição que você pode dar. E depois, por último, quer dizer, *last but not least*, tem a questão do socialismo. Eu, realmente, tenho a convicção, cada vez mais, de que o socialismo é um tipo de inspiração muito mais generosa que o capitalismo, em termos de solidariedade humana, particularmente. Ou seja, ser professor é ser solidário com o aluno, e é justamente tentar fazer que o aluno também tenha perspectivas, fornecendo-lhe perspectivas – o que estaria dentro da minha contribuição socialista.

Magma

Em que medida essas práticas adquiridas na Itália foram ganhando desdobramento em sua passagem pela USP, quer como professora, quer, anteriormente, como aluna, sobretudo como ex-discípula do professor Boris Schnaiderman?

Aurora Fornoni
Bernardini

Bom, a questão da Rússia é, vamos dizer, a segunda formação; a Itália é a formação, vamos dizer assim, primeira. E desde o ginásio que eu venho estudando russo, embora não seja de ascendência russa. Eu morava, quando vim ao Brasil, justamente próximo ao bairro da colônia russa. Porque meu pai era diretor de uma fábrica do Matarazzo em São Caetano do Sul. E próximo a São Caetano havia Vila Zelina, Vila Alpina, Vila Bela, que são vilas onde tinha uma imigração muito forte dos russos, lituanos, principalmente dos russos. Eis que vivia próxima a esses imigrantes, e tive uma vizinha russa que estava passando junto com o marido apenas uma temporada de quatro anos no Brasil, ele era diretor de uma fábrica também, e por uma coincidência comecei a estudar russo com ela. E aí, vamos dizer assim, quebrei o gelo. Eu praticava russo nessas vilas. E depois, uma vez terminado o curso de anglo-germânicas na USP, foi aberto o curso de russo. Então, em seguida ao curso de anglo-germânicas, entrei no curso de russo com o professor Boris Schnaiderman, a fim de consolidar o conhecimento e aperfeiçoá-lo. Aí acabei ficando com o curso de russo mesmo. Encontrei, naturalmente, muito mais perspectivas... vamos dizer assim, utópicas, e me apaixonei pela grande literatura clássica russa. Também estive na Rússia, eu me irmanei muito com a maneira de ser russa. Opção que se cristalizou quando fui convidada pelo professor Boris para ser sua assistente. Eu me encaminhei naturalmente para isso. Do ponto de vista da influência do professor Boris, sem dúvida ele foi um grande mestre, um grande mestre da meticulosidade, uma pessoa de grande paciência. Isso repercutiu sobremaneira na questão da tradução. Eu aprendi a ser tradutora com o Boris. E a cotejar, verificar cada detalhe com a máxima paciência – ele é um intelectual de grande personalidade e também de grande determinação. Se de fato há uma coisa que está dentro dos limites que você se coloca, então a coisa será feita; agora, se estiver fora dos limites, quaisquer que sejam eles, então não deve ser feito, e pronto. Nesse sentido eu devo muito ao professor Boris Schnaiderman. Além de ter sido um grande amigo, e sê-lo ainda, é uma pessoa de quem eu me lembro e em quem eu penso com muito carinho.

Magma

Aurora Fornoni
Bernardini

E como foram se constituindo as frentes de atuação profissional: a professora, a ensaísta, a resenhista que escreve com regularidade para o jornal, a tradutora...

Bom, na verdade é o seguinte: eu também fui aluna do Antonio Candido. Paralelamente... um pouco antes de iniciar o curso de russo eu fui aluna do Antonio Candido, porque ele tinha acabado de chegar de Paris, de um curso que havia ministrado lá, e ele iniciou então a lecionar na USP, agora nos departamentos de Letras da USP, onde já havia lecionado Sociologia, e eu, cronologicamente, integrei uma das primeiras turmas das quais ele foi professor, mais ou menos em 1960. E eu simplesmente, como outros colegas, sentia uma grande exaltação em assistir às suas aulas. Antonio Candido conseguia fazer que a literatura e a crítica literária fossem realmente algo vivo. Eu me lembro que assistia às aulas sobre José Lins do Rego e parecia como se estivesse cavalcando. Ele falava no *Fogo Morto* e a nossa reação era como se nós estivéssemos a cavalo. De tanta emoção, de tanta exaltação que sentíamos em acompanhar as etapas da crítica. Quer dizer, é um crítico realmente brilhante e soube mostrar nas obras literárias aspectos não-comuns, aspectos não-óbvios. O segredo é esse, a literatura ensina ao leitor, ao fruidor, descobrir as filigranas. E através das filigranas a chegar-se, espera-se, à estrutura, e à função também, como ensina Antonio Candido. Haverá uma perspectiva de se chegar à estrutura, mas descobrir as filigranas é o primeiro passo. E eu encontrei um grande prazer nisso. Encontrei um grande prazer em ir descobrindo as filigranas. E através das filigranas conhecer o mundo do autor, o mundo do narrador, o mundo do protagonista, e, naturalmente, a si próprio. O Ricardo Piglia disse recentemente numa palestra no MASP, referindo-se, no caso, às obras de Borges, mas se referindo às próprias também, e a de todo escritor, que o leitor lê sempre a sua própria história. Você lê um conto, você lê um romance, e você se lê, você procura a identificação e você acaba se encontrando. Então eu acredito que, realmente, o curso de Letras e a profissão acabaram sendo para mim a continuação de um *hobby*. Desde jovem eu tinha na leitura meu maior entretenimento e acabei me dirigindo para uma profissão que era correspondente ao meu *hobby*. Então houve uma potenciação do interesse. Agora, quanto a ser crítico... Ser crítico é uma coisa muito delicada. Porque dificilmente você tem conhecimento dos elementos que levaram o autor a escrever. E muitas vezes você pode ser injusta no seu juízo. Então eu procuro sempre não conhecer o autor, não me deixar envolver pelo autor, para que não haja reflexos ou condicionamentos descabidos. Então você está diante do texto, de preferência diante dos textos. Considero muito importante você situar o texto daquele momento na série das produções do escritor, isso sim. Porque existe uma continuidade na produção do escritor. Quando, por exemplo, tenho que fazer uma resenha a respeito de um autor, procuro ler o máximo de suas obras, cronologicamente. Isso eu aprendi com a Marina Tsvetáieva, que insistia muito nisso. E aí você configura o mundo do escritor e você tem como situar melhor esta obra em particular. Quer dizer, a análise crítica é feita de acordo com várias possibilidades, várias escolas, que acabam depois se amalgamando na sua própria técnica. E como também dizia Antonio Candido, você procura tirar o que há de mais útil em cada uma delas para formar essa possibilidade de abordagem da obra. Agora..., sempre há elementos positivos e elementos negativos. Você tem que fazer um balanço, ver como a obra resiste. E, se ela resistir, ela merecerá

sempre o incentivo; creio que o importante é incentivar. Se ela não resiste, acho que tem que existir a coragem de simplesmente reconhecê-lo. Normalmente, quando reconheço que a obra é fraca, não faço a crítica. Recuso a crítica, não tem sentido ficar espezinando uma pessoa. Mas, infelizmente, ocorrem casos em que realmente a obra não resiste. Isso não significa que o autor não seja bom. Às vezes, é uma obra irregular. Às vezes, numa produção razoável, você tem altos e baixos, tem uma obra boa e uma obra muito ruim. Isso acontece mesmo nos consagrados. Quer dizer, você pega... não vamos pegar um brasileiro, mas... vamos dizer assim, um Pirandello, que tem contos muito bons e contos muito ruins. Quer dizer, não é pelo fato de que eles tenham sido escritos por Pirandello que sejam obrigatoriamente bons. E é preciso reconhecer isso. Logo, a crítica é uma maneira de você conhecer o mundo do escritor e conhecer o mundo pressuposto pelo escritor. É uma experiência de vida. E é isso que, naturalmente, se tenta passar também aos alunos. É a leitura como... vamos dizer assim, uma maneira privilegiada de se ver a vida, de se ver a realidade. Tenho insistido muito num texto do Ruy Coelho, de quem fui aluna também, chamado "Ficção e Realidade". Essa postura, analisando a literatura face à realidade, é das mais produtivas. O texto se encontra no livro *Esboço de Figura*, em homenagem a Antonio Candido. Quanto ao fato de ser resenhista, é simplesmente uma possibilidade de praticar a crítica. Acho que é importante você escrever, por exemplo, em jornal. Porque o fato de escrever em jornal acelera a sua produtividade (risos). Isso, por incrível que pareça, eu aprendi com Marinetti (risos)... Marinetti e os futuristas. Entre, vamos dizer assim, uma série de elementos negativos, ideológicos, comportamentais que o futurismo italiano teve, houve alguns positivos. E eu me lembro de uma frase em que dizia: "Basta com esse medo de produzir! Basta com essa lentidão em produzir! Vamos produzir! Vamos escrever!". Acho que o jornal favorece justamente essa rapidez. Na verdade, o que tenho aconselhado a muitos alunos é que escrevam para um jornal ou que trabalhem em algum jornal, porque se tornam muito mais rápidos. E a resenha é um reflexo, é algo que você adquire, não é algo inato ou que faça parte do caráter, você acaba se educando. E eu acho que o fato de escrever em jornal foi muito positivo nesse sentido, torna a escrita mais rápida. Você tem que enfrentar uma tarefa e, aí eu cito Maiakovski, você tem que enfrentar uma tarefa e dar conta dessa tarefa. E no prazo de tempo dado, não há desculpas, não há adiamentos possíveis. Isso também é importante porque o brasileiro, particularmente, tem esse hábito de estar sempre achando justificativa para o não-fazer. Então eu também insisto muito nisso: tem que fazer de qualquer maneira, não existe desculpa possível, o resultado tem que surgir. Portanto, isso também tem se tornado uma prática didática. A tradução, por sua vez, é também uma tomada de posição. Eu, quando comecei a fazer a tese de doutorado, me vi diante de um poeta, no caso, Khlebnikov, do qual só existiam alguns poemas traduzidos pelos irmãos Campos e Boris Schnaiderman, em *Poesia Russa Moderna*. E não havia o texto traduzido sobre o qual eu ia trabalhar, que é o texto "Ka". Daí considerar importante fazer a tradução. Acredito que, num país como o Brasil, escrever um ensaio sobre o texto de um escritor que ainda não foi traduzido é um desperdício muito grande. O leitor precisa ter o texto em mãos para poder apreciar, avaliar o seu ensaio. Não tem sentido, a meu ver, escrever um ensaio sem que o texto tenha sido traduzido. Então eu acabei me vendp, não apenas no caso de Khlebnikov, mas no caso de muitos outros autores, diante, justamente,

desse impasse. Não existia o texto original traduzido. Aí eu passei a traduzi-los. Então, muitos italianos eu traduzi, muitos russos, ingleses... afinal, com quem quer que eu lidasse que não fosse traduzido, eu traduzia primeiro. E acabei, muitas vezes, ficando tão-somente na tradução. Quer dizer, no caso dos manifestos do futurismo italiano não tinha o *corpus* dos manifestos. Eu teria podido fazer uma apreciação crítica, ou a história do futurismo, divulgar aquilo que havia lido do Marinetti etc., que era realmente um panorama muito interessante, até quase que apaixonante, devido a todos esses lances meio rocambolescos, mas considerei mais útil a tradução desses manifestos. E, quando se tratou da publicação, ficou mesmo só a tradução, e a minha tese sobre o Marinetti acabou ficando na biblioteca da USP, porque era importante apresentar as traduções. No mais, achei que ficaria muito delongado, também, apresentar a interpretação de algum texto do Marinetti, uma vez que não era uma visão exaustiva. A tradução, na verdade, surgiu disso.

Magma

Tradução de ficção e teoria?

Aurora Fornoni
Bernardini

Tanto de ficção como de teoria. Naturalmente a tradução de ficção é muito mais, vamos dizer assim, gratificadora do que a tradução de teoria. Embora esta seja muito útil também, particularmente no caso do Bakhtin, haja vista umas traduções indiretas, feitas principalmente a partir do francês, que são calamitosas. Traduções feitas em português a partir do francês onde o Bakhtin diz o contrário do que teria dito no original – o que foi conferido, inclusive, com os alunos que fizeram o curso por mim ministrado sobre Bakhtin. Então, muitas vezes você percebe que as nossas discussões estão baseadas num equívoco. As discussões de muitos intelectuais sobre autores como Bakhtin estão baseadas num equívoco, porque a tradução do original foi completamente distorcida. No caso, é muito importante também a pessoa reconstituir, quer dizer, ater-se ao original. Nisso, sem dúvida, tanto o professor Boris como o professor Buthlay, que era o professor de inglês quando eu fiz o curso de inglês, foram os grandes mestres. O original é a fonte. Você passar por uma intermediação é você passar por uma interpretação. Então não é mais o original, a interpretação realmente modifica o original.

Magma

E o que dizer, então, da tradução do texto literário, convidativo...

Aurora Fornoni
Bernardini

A tradução de uma obra literária é uma abnegação. Porque muitas vezes você sente que diria coisas diferentes. Aquela frase você teria modulado de uma outra maneira. Isso aconteceu no Moravia. Quando traduzimos o Moravia – os *Contos Romanos* –, Homero e eu parávamos um diante do outro e dizíamos: "puxa, mas nós diríamos isso dessa forma? Não diríamos de uma outra forma!" E a gente sofria por ter que se ater àquela forma. Agora, tem autores que são fantásticos. Khlebnikov é uma coisa! Traduzir Khlebnikov é uma dádiva! Ele é um poeta... nem saberia dizer, não há um adjetivo que possa qualificá-lo. É um poeta tão criativo que implica todo um circunlóquio mental para conseguir se chegar próximo do que ele queria dizer. Trata-se de uma "ginástica"! É um desbravamento mesmo. A mesma coisa o Eisenstein. Agora, se tudo correr bem,

ainda neste ano de 1999 a gente vai tentar publicar uma tradução de trechos dos diários do Eisenstein. Que foram em grande parte reproduzidos pelo V. V. Ivanov e depois comentados. E os trechos do Eisenstein são tão telegráficos e tão herméticos que para você conseguir dar conta... Nós levamos dez anos traduzindo um livro de quatrocentas páginas, a ser intitulado *Diários de Eisenstein e Outros Esboços*, ou, talvez, *Outros Ensaios*. É do V. V. Ivanov, mas ele cita páginas e páginas dos diários de Eisenstein e, naturalmente, orquestra, organiza essas citações para mostrar qual era a proposta do Eisenstein, qual era a sua reflexão nos âmbitos da literatura, do cinema, do teatro e das artes em geral. Realmente um grande gênio. Quanto mais a gente traduziu, mais se convenceu. Nesse caso a tradução é realmente uma descoberta.

Magma E quanto a Umberto Eco, com *O Nome da Rosa*?

**Aurora Fornoni
Bernardini**

Veja que interessante, quando trabalhei em *O Nome da Rosa*, todo o mundo dizia, "nossa!, uma obra tão difícil!". Não foi uma das obras mais difíceis. Na Itália, quando estivemos lá, os professores italianos, universitários, diziam, "ora, o Umberto Eco, com aqueles advérbios dele, 'principalmente', 'convenientemente', 'geralmente'...". Achavam que ele repetia muito os advérbios. Bom, a questão é que Umberto Eco é um grande jornalista, é um intelectual extremamente bem informado, ele sabe captar a coisa importante do momento, sabe orquestrá-la com outros conhecimentos; ele é realmente um grande intelectual. Mas não o vejo como um grande escritor. Enquanto estilo, deixa muito a desejar. Ele escreveu romances, em termos de trama, em termos de arquitetura, realmente admiráveis. Mas o mesmo não pode se dizer em termos de léxico, em termos de estilo literário. Então, não foi difícil traduzir *O Nome da Rosa* porque nós não tivemos que dar as voltas que tivemos que dar com Gadda, que é um grande escritor. Em termos de léxico; não estou me referindo à questão da estrutura...

Magma Já enquanto linguagem que desafiasse...

**Aurora Fornoni
Bernardini**

Não era uma linguagem que desafiava. Sim, ele utilizava, por exemplo, trechos latinos. Mas, de acordo com a apostila que ele enviou para as casas editoras, os textos em latim deveriam ser deixados em latim. Nós achamos ótimo, porque era um latim muitas vezes forjado, não era um latim clássico. E ele achava que para as línguas neolatinas se se deixasse o texto no original ficaria muito mais estimulante, uma vez que daria para pescar o sentido através de uma ou outra palavra, e bastava. Não havia a necessidade de colocar ao pé da página a tradução literal daquilo. Então esses textos entremeados, inclusive num italiano às vezes medieval... quer dizer, o italiano medieval, nós demos um jeito de transformar em português medieval ou algo que parecesse. Mas os textos em latim nós os deixamos assim. Agora, a grandeza do Umberto Eco nesse romance, que é um grande romance, está justamente nesse arcabouço que ele conseguiu criar, nessa erudição filosófica, histórico-filosófica, que serve como um movente; quer dizer, você é obrigado a acompanhar as etapas filosóficas para descobrir o mistério daquele manuscrito. Então, é a grande inteligência, realmente uma grande inteligência de

concepção. Enquanto estilo ele não é dos maiores. Porém, quero fazer essa ressalva: não é justo se dizer que só porque alguém escreve bem, só porque alguém tem estilo bom é um grande escritor. Aí é que está: para ser um grande escritor, no meu entender, é necessário, sem dúvida, ter um estilo próprio, um estilo marcante, um estilo..., vamos dizer assim, aperfeiçoado dentro de cada um. Mas também ter a inteligência e ter essa grandiosidade, possuir um esqueleto que depois sustentará tudo, se não é apenas uma pessoa que fala bem e que diz bobagem. Eu já li muitos escritores que têm uma linguagem magnífica mas que não dizem absolutamente nada, que são completamente dispersos. Então, aí também não é ser um grande escritor. Mas eu quis retificar um pouco o que eu disse.

Magma Sabe escrever mas não sabe pensar, não é?

**Aurora Fornoni
Bernardini**

Isso, sabe escrever mas não sabe pensar, não sabe projetar.

Magma

A senhora se identifica mais com o Eco teórico ou...

**Aurora Fornoni
Bernardini**

Sim, com o Eco teórico. Eu acho que ele tem uma qualidade importantíssima que é o humor. Pois, hoje em dia, se você não tem essa característica, você acaba cansando. Ninguém mais tem paciência de ler tijolos; assim, em qualquer âmbito do conhecimento. Então, ele tendo esse corte humorístico, um corte satírico – não chega bem a ser satírico, mas é um corte humorístico –, ele encanta, prende o leitor. Ele sempre tem uma alusão, sempre tem uma referência que justamente traz o leitor para perto. Torna o leitor da comunidade de quem escreve. Isso é um segredo. Tchekhov tinha isso; Púchkin tinha isso. Na época de Púchkin, provavelmente o fato de você se tornar amigo do leitor, de você mostrar ao leitor que você está tocando argumentos que, com certeza, o leitor conhece, trazer o leitor para dentro do livro, provavelmente era um requisito da escrita da época. Mas eu acho que hoje em dia está voltando, e é a única maneira de você realmente fazer participar o leitor. É lógico, além da identificação que ele pode encontrar com uma outra personagem, com uma outra questão, o fato de você conseguir essa técnica de chamar o leitor para o que você está escrevendo, sem dúvida, é muito importante. E o Eco tem isso. O Eco, realmente, como jornalista e como crítico, e provavelmente em função também da sua prática didática, ele é professor na Universidade de Bolonha. Por isso eu digo: ele, por mais difícil, complicado que possa parecer, às vezes acaba atraindo o estudante. O estudante gosta de ler Umberto Eco.

Magma

Você o conheceu?

**Aurora Fornoni
Bernardini**

Eu o conheci. Mas também já era famoso. Aliás, conheci em São Paulo, quando ele ainda não tinha escrito *O Nome da Rosa* e era uma pessoa extremamente afável e brincalhona. Mas depois, quando ele já tinha escrito *O Nome da Rosa*, eu o encontrei então num congresso internacional de Semiótica e aí ele já era praticamente inatingível. Para dar entrevista, pedia que lhe deixassem por escrito. Mas depois ele nem sequer respondia, conforme o caso. Quer dizer, aí já não

dava mais para você manter um contato normal. Mas enquanto não-famoso, ele era uma pessoa extremamente afável e extremamente interessada. Ele deu um curso na USP, que foi gravado e depois publicado pela Editora T. A. Queiroz. E ele era uma pessoa assim, muito jocosa, brincalhona, com muita vitalidade, com uma capacidade de resistência muito grande. Ele passava noites a fio acordado. Uma pessoa apaixonada pelo que fazia. É a imagem que eu tenho do Eco, muito positiva.

Magma O que dizer da experiência de produzir ficção?

Aurora Fornoni Bernardini

Quanto à ficção, quando, em princípio, eu estava organizando a minha tese de livre-docência sobre a poesia de Marina Tsvetáieva, traduzi uns 34 poemas seus para o português. Procurei traduzir acompanhando o ritmo, em primeiro lugar, as rimas etc. Senti que era muito importante, se você fosse fazer uma tese sobre um poeta, como era o caso, de também experimentar o processo da criação poética. Porque simplesmente dissecar, sem saber quais seriam os ímpetus que o poeta põe em ação para poder escrever o seu poema, eu achava que era uma deficiência muito grande. Então eu fiz um parêntese e tentei. Eu me inspirei, comecei a escrever alguma coisa assim, em termos de poesia. E achei, realmente... Eu descobri coisas que jamais teria imaginado. E então vejo, como vi, a diversidade que existe entre os criadores. E vi quais seriam as modulações do seu trabalho. Tive condições, com essa experiência, de talvez ver coisas que não teria visto apenas como crítica. Mas achei que a experiência do processo era muito importante. Acho que o crítico de romance, o crítico de conto também, independente de ser um bom contista ou um mau contista, um bom romancista ou um mau romancista, deve experimentar. Ele deve experimentar esse processo para saber com o que está lidando. Isso não quer dizer que o seu trabalho de criação seja bom, seja reconhecido como bom. Você pelo menos experimentou o processo. O professor de Letras, no fundo, acaba sendo levado a criar pela própria ambiência de ler. Inclusive, fiquei impressionada nos Estados Unidos. Em 1990, em Nova York, tive que fazer uma entrevista com o Harold Bloom, dentro de um projeto de pesquisa do BID. Pelo jornal você tem lá informação de saraus de poesia. Quer dizer, você vai a um bar ou a um recinto onde tem um sarau de poesia... lugares sempre cheios, tem uns poetas que ali recitam seus poemas. Fiquei impressionada de ver que eram todos professores universitários. Naquela noite, todos, mulheres e homens, eram professores universitários que tinham escrito, que estavam publicando ou tinham publicado livros de poemas, e ora recitavam. Eu falei: realmente a ambiência vai criando a vontade e criando a vontade e... você experimenta. Isso também é fundamental.

Magma Para esse fim, o conhecimento teórico não se tornaria um empecilho?

Aurora Fornoni Bernardini

Bom, aí é que está a questão delicada. Eu acho que quando você cria, você esquece a teoria, ela não atrapalha. Porque você cria movido por outros elementos. Você não pensa: "agora eu vou aplicar Lotman, agora vou aplicar... Jakobson", não. Você, depois de ter feito, poderá até reconhecer: "ah, que interessante, isso aí funcionou". Mas na hora de criar, se esquece tudo e simplesmente se faz aquilo que tem de ser feito. Eu acho que isso de dizer que você tem inspiração ou

não tem inspiração, que tem um projeto ou não tem um projeto, isso é muito pessoal. Como dizer que é só sentar e ir escrevendo; não é bem assim. Cada um tem a sua maneira de escrever. Mas a teoria não atrapalha. E se você for aplicar a teoria, aí você não está sendo visceral. Acho a visceralidade fundamental. Quando você cria, você tem que fazê-lo visceralmente. Agora, se você o faz de uma forma artificial... A não ser que você esteja fazendo uma paródia, que você esteja fazendo uma sátira, aí você está fazendo um *pastiche* de propósito. Mas se você está criando, você o faz de forma assim... até física, independente da teoria. Um dia desses eu estava discutindo em classe a questão da psicanálise. Se a psicanálise então atrapalha o criador, se o fato de você ter se psicanalisado atrapalha ou não atrapalha. Bom, aí já é outro âmbito. Talvez se uma psicanálise na qual você acredita tiver removido algumas dúvidas, provavelmente essas dúvidas não vão mais obcecá-lo. E talvez você perca então essa necessidade de se auto-explicar, que é criação também. Você muitas vezes escreve porque quer explicar uma zona obscura. Você quer explicar algo que ficou incrustado na lembrança, não precisa ser necessariamente uma coisa ruim. Vamos dizer, uma imagem bonita, ou uma recordação que você gostaria que não morresse... Alguma coisa que ficou incrustada você procura realmente transformar em eternidade. Não no sentido de você vir a ter fama, mas no sentido de que aquilo não morra. Então, talvez em alguns casos a psicanálise possa realmente remover essa incrustação e aí deixar morrer esse interesse por uma coisa não-resolvida ser ressuscitada. Mas as minhas experiências não foram, vamos dizer assim, contínuas; não posso dizer se é válido ou se não é válido. Mas, como foi colocado... De qualquer maneira, a teoria não atrapalha. Quer dizer, a teoria eu coloco bem diferente da psicanálise; no caso, apenas um repertório de conhecimentos e técnicas que você pode atingir.

Magma A seu ver, o criador, a partir de uma angústia – estamos usando essa palavra de modo redutor –, produz um poema. E a mesma angústia poderia, pela psicanálise, ser usada para...

Aurora Fornoni Bernardini ... ser removida. Mas aí é que está...

Magma Mas ela vai ser expressada, também.

Aurora Fornoni Bernardini Ah, sim... Não, não sei. Porque a psicanálise remove essa angústia; quer dizer, você toma consciência dessa angústia, você a explica interiormente, através de associação, ou através de você remontar à época em que essa angústia foi criada, e você a anula, você absorve, você-elabora. Não é que você cria, você a dissipa. Enquanto a...

Magma É, mas você a expressa.

Aurora Fornoni Bernardini Não sei se você expressa, não sei se você expressa. Na verdade você a investiga, elimina o que ela tinha de obscuro, você a torna clara. Você a aclara, não a

expressa. Você a expressa na arte. Na criação, sim, é que você a expressa. Agora, eu acho que na psicanálise não, você a aclara. E eu não sei se o fato de aclarar pode ser prejudicial para a expressão. Pode ser. Para alguns é. Vamos colocar assim, para alguns pode ser prejudicial, para outros não. Agora, no meu caso, preferi não insistir, eu prefiro não arriscar, sabe? Eu prefiro não arriscar, eu acho que essas incrustações são muito importantes. Na medida em que elas, como dizia um psiquiatra conhecido meu, não façam sofrer demais. Porque, é lógico, se o sofrimento que essas incrustações provocam é grande, então você tem que procurar elaborá-las.

Magma

Sobre elaboração de identidades, seria interessante ouvi-la comentar acerca de Tchêkhov e, talvez na sequência, de Bakhtin.

**Aurora Fornoni
Bernardini**

O Tchêkhov foi um escritor que realmente entendia muito de psicologia feminina. Porque eu tenho tido sempre um interesse muito grande em ver como esses escritores homens escreveram tanto sobre mulher, não é? E muitas vezes de forma errada. Eu, por exemplo, jamais me reconheceria em muitas das mulheres que os escritores escrevem. Então, quer dizer, a mulher acaba sendo rebocada por essa visão que os homens têm dela, sejam eles escritores ou não, mas no caso escritores, visões que não coincidem. Acho, por exemplo, Tolstói de uma grandíssima psicologia e capacidade de entender. Dizem autores até bastante conceituados que a mulher o acompanhava muito na elaboração das personagens femininas. Acompanhava, discutia... Logicamente não vou chegar à heresia de dizer que Tolstói descreveu as personagens femininas porque a mulher estava lá, mas ele conviveu continuamente com essa mulher, e sem dúvida sofreu influências. Ele é um grande intérprete da psicologia feminina. Agora, outro grande intérprete é o Tchêkhov. Realmente, em muitas de suas personagens a gente encontra verossimilhança. No momento estou traduzindo as cartas do Tchêkhov. As cartas a Suvórin que ele mesmo considerou dignas de permanecerem. Uma trezentas cartas de Tchêkhov a Suvórin, diretor do *Nóvoie Vriêmia*, que era o jornal mais prestigioso da época na Rússia. E então ele conversa com esse Suvórin sobre assuntos literários também, de forma extremamente profunda. Ele se dirige a um igual, talvez até mais do que a um igual, ele o tem em grande conceito, como se fosse um pouco superior a ele em termos de posição, em termos de influência. Eis que fazia questão de escrever bem, de colher bem as questões de poética. Expressava-as da forma mais conveniente e mais profunda. E conta que alguns de seus contos foram escritos assim, numa pressa, numa urgência total, que ele teria gostado de se deter mais, de trabalhar mais aquela personagem, inclusive de mudar um pouco o efeito, mas que, diante da urgência da publicação e do tipo de público, ele tivera que se adaptar. E a gente sente um pouco isso.

Magma

Onde estaria a inverossimilhança das mulheres de Tchêkhov?

**Aurora Fornoni
Bernardini**

No caso de Tchêkhov... aí já não seria questão de inverossimilhança, seria questão, às vezes, de ser uma personagem plana demais. Alguns tipos grotescos, que são um pouco planos. E ele mesmo reconhece que nessa sua primeira fase

cômica, a fase humorística, ele criava caricaturas, que às vezes não corresponderiam a um maior acabamento. Mas, independente de ele ter criado algumas caricaturas, elas funcionam admiravelmente, porque a caricatura não precisa, por definição, ser profunda. Mas, às vezes, mesmo nas questões sentimentais, nos contos sentimentais, existe esse romantismo talvez um pouco primário. Eu me refiro, no caso, a um conto curioso em que dois jovens estão deslizando em um trenó e, então, a voz do moço se mistura... a moça parece que ouve "eu te amo" misturado com o vento... quer dizer, é poética a imagem, mas a expressão do amor é algo quase que inefável. Quer dizer, o amor se manifesta através de uma declaração desse tipo em muitas circunstâncias. A moça está esperando que o jovem estudante se declare, como se a declaração fosse a conclusão de tudo. Já em outros contos, a gente vê muito bem que, pelo contrário, o fato de duas pessoas estarem casadas não significa absolutamente que o amor continue, que o amor tenha sido dado por resolvido. O que prova que, no começo, em alguns momentos ele chegou a ser plano. Mas a gente sabe que tudo é um processo, e não só um processo; às vezes é uma contingência. Se ele tem de entregar o conto para depois de amanhã, e tem de entregar para um tipo específico de jornal, tem de escrever um conto que corresponda a uma dada expectativa do leitor. Ele tinha plena consciência disso. Depois... eu, realmente, parto do pressuposto de que todo escritor tem o seu caminho. E o caminho nunca pode ser retilíneo, nunca pode ser linear, se não você fica muito chato. Tem que haver autodebate, tem que haver amadurecimento, mudança.

Magma

Provavelmente essa obra serviu na construção de outra...

**Aurora Fornoni
Bernardini**

Isso! De alguma outra, exatamente. Serviu como pincelada, digamos, para depois então se tornar mais complexo. Agora, o Bakhtin é um caso à parte. O Bakhtin... eu não conheço obras de criação dele, pode ser que se descubram. Ele foi um grandíssimo crítico, um grandíssimo professor. Realmente ele tinha paixão por esse cenáculo, por fazer reuniões. Uma vez veio um professor alemão à USP, uns anos atrás, depois da queda do Muro. E ele nos contava, em sua palestra, como antes da queda do Muro se reuniam os intelectuais, quase que conspirando, e comentavam livros, comentavam discursos, comentavam ensaios de uma forma tão ardente que, ele dizia, eu chego até a lamentar, entre aspas, que agora não tenhamos mais atmosfera. Porque realmente é algo que não se recupera. Então, no caso do Bakhtin, naturalmente mudando-se as proporções, era uma coisa semelhante, ou seja, a grande constrição do ambiente do stalinismo fazia que essas reuniões dos clubes de estudiosos fossem tão apaixonantes e tão apaixonadas. De fato, o saber era cultuado de uma forma tão intensa que a gente via; os participantes desses grupos de estudos eram assim, as sumidades da Rússia. Os grandes fisiólogos, os grandes químicos; era uma coisa impressionante. E o Bakhtin foi um grande estudioso. Os seus dois livros, principalmente o destinado a Rabelais e *Problemas da Poética de Dostoiévski*, são duas obras-primas do começo ao fim, dois livros que marcaram a nossa época, independentemente dos outros trabalhos de também extrema importância, trabalhos preocupados com o diálogo, esse diálogo com o outro. Tanto mais hoje em dia, que o homem, com a ajuda das mídias, acaba se fechando diante de uma máquina e abrindo mão do outro. E eu fico contente em ver que no Brasil ele teve

uma penetração muito grande. Os alunos adoram Bakhtin, citam Bakhtin continuamente, em todas as áreas, se interessam por aspectos particulares. Por isso é realmente importante que as traduções sejam bem feitas, porque, de repente, pode se passar gato por lebre, não é? Se fazer passar por Bakhtin uma frase que é o contrário do que ele teria dito. Mas as questões...

Magma Mas isso tem ocorrido?

Aurora Fornoni Bernardini Sim, é o caso do livro traduzido não diretamente do russo, *Estética da Criação Verbal*, aqui publicado pela Editora Martins Fontes. Teve conceitos revirados, que vieram errados em parte no francês e depois errados definitivamente em português. Então realmente é uma experiência catastrófica. Mas as traduções americanas são muito boas, as cuidadas por Holquist, e dá para se traduzir e eventualmente se cotejar, uma vez que realmente não há possibilidade de se traduzir todas as obras diretamente do russo, a exemplo da que fizemos em equipe, *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*.

Magma A propósito, parece haver de sua parte maior identificação com estudos relacionados ao cômico, à ironia, ao riso, sem que nos esqueçamos de que a senhora, juntamente com o professor Homero, traduziu a obra *Comicidade e Riso*, de Vladimir Propp.

Aurora Fornoni Bernardini De fato, descobri recentemente que sinto uma atração particular por essa figura, que está ligada à paródia, à estilização, à caricatura, ao riso, e de uma maneira geral ao humor. Pode ser até que seja uma herança pirandelliana, não é? Porque o Pirandello também achava que o humor é fundamental. Ele tinha uma conceituação de humor um pouco *sui generis*, ao colocar uma série de ingredientes nesse humor, quando às vezes o humor não era nem engraçado, podendo ser até um humor patético, triste, dentro da visão dele, que em grande parte absorve elementos do bergsonismo, do riso de Bergson. Sem dúvida há elementos comuns entre o humorismo de Pirandello e de Bergson. Mas estou convencida de que, como disse antes, hoje em dia, se não existe essa postura irônica, se não existe esse ingrediente do humor, essa forma do humor – sim, porque acaba sendo uma forma –, você pode dizer as coisas mais sérias na forma do humor, que é aquela antiga forma latina, *ridendo castigat mores*, enfim... se não é feito com essa graça o discurso se torna enfadonho. Então eu sinto provavelmente uma atração, quem sabe até atávica.

Magma E quanto às idéias de Bakhtin a respeito do humor ligado às tradições populares, aquelas comparações que ele faz ao mesmo tempo com a cultura oficial ligada aos agelastos, à seriedade etc.?

Aurora Fornoni Bernardini Eu acho interessante. Eu acho sim, eu acho muito interessante...

Magma Mas teria a ver com isso que a senhora está falando?

Aurora Fornoni Bernardini

Não sei. Acho que, hoje em dia... não necessariamente. Sem dúvida as raízes provavelmente estariam aí, na carnavalização. Você, transformando o sério em cômico, de certa forma, como dizia Umberto Eco, o domina, o anula. Você vê: a grande tese do Umberto Eco em *O Nome da Rosa* foi justamente essa, se você descobrisse esse livro sobre o riso, era o livro do Aristóteles, que teria desfeito todas as crenças, e todos os tabus, e todas as injunções seculares, que conseguiram se manter em pé porque não foram desmistificadas por essa abordagem irônica. Eu acho que é uma leitura da vida, é uma forma de você desmistificar justamente essas ideologias que acabam te contaminando. É uma forma de ler a vida; acredito que talvez seja a forma mais salutar, porque você descobre a ambigüidade. O humor te permite a descoberta da ambigüidade. Algo que parecia sério na verdade é cômico. Você pode...

Magma Ou nada é tão sério assim?

Aurora Fornoni Bernardini

Isso, ou nada é tão sério que não possa ser comicizado. Eu acho importante, eu acho muito salutar. Acho que todos deveriam praticá-lo. E nesse caso também estaria a minha experiência do curso de anglo-germânica; quer dizer, o humor inglês... o inglês que não usa o humor não é uma pessoa atraente. Esse humor inglês é uma coisa muito característica; no caso, Bernard Shaw foi um grande mestre. Quer dizer, saber dizer a palavra certa, "*le mot juste*", no momento necessário, corta muita coisa óbvia; quer dizer, a palavra certa consegue dar um corte nessa prolixidade que muitas vezes nos assalta. Muitas vezes não, continuamente somos assaltados pela prolixidade. Então você, com aquela palavra, corta. Eu sou muito adepta desse tipo de postura.

Magma E o Mielietinski? Por que a tradução? Por que esse interesse seu pelos arquétipos da literatura?

Aurora Fornoni Bernardini

Mielietinski foi uma casualidade. Na verdade eu tinha lido *A Poética do Mito*, na tradução do Paulo Bezerra, e tinha achado um grandíssimo livro, um livro realmente marcante para explicar elementos que apareciam na literatura e que provinham de todos esses substratos da nossa cultura e de outras culturas. Nossa cultura mundial, universal, agora sem fazer diferença entre a ocidental e a oriental, o que há por baixo da nossa cultura. E então, quando Mielietinski esteve em São Paulo, por ocasião de um convite que lhe foi feito pela PUC, parece que pelo núcleo de oralidade, através da professora Gerusa e do professor Boris Schnaiderman, eu me interessei muito pelas palestras que ele daria. Mas o contato não foi tão privilegiado como foi o conhecimento dos escritos dele. Acho que ele teve alguma dificuldade em se expressar verbalmente e então não acrescentou àquilo que ele já tinha escrito, como foi o caso do Jakobson. Jakobson, quando esteve em São Paulo, foi realmente um furacão. O contato físico com a fala do Jakobson realmente mostrou que ele era brilhante. No caso, o Mielietinski teve mais dificuldade, provavelmente até por questão de saúde. E quando então voltei a Moscou em 1994, o visitei em sua casa e ele me deu alguns livros que havia publicado. Em particular, me interessaram esses *Arquétipos Literários*.

Foi curiosidade, eu queria ver o que dos arquétipos, afinal, se transformaria em literário. Foi primeiro a curiosidade. Daí comecei a traduzir o livro. Eu falei: já que estou lendo, vou aproveitar e traduzo, porque sempre há...

Magma

Eles já estavam certamente anunciados na *Poética*, não é?

**Aurora Fornoni
Bernardini**

Sim, estavam anunciados na *Poética*, mas esse é mais específico. Eu tenho um pouquinho disso, também. Não sei se é o pragmatismo, ou deve ser uma coisa muito européia, de você dar valor ao trabalho. Quer dizer, o trabalho tem que ter o rendimento porque se não acaba se dispersando e acaba se perdendo. Então eu falei: bom, já que eu vou ter o trabalho de ler... porque o texto é um texto difícil, você precisa ler com bastante calma, bastante vagar para poder assimilar, então, enquanto estou lendo eu já vou traduzindo. E aí eu fui traduzindo e surgiu a oportunidade de publicá-lo, justamente na comemoração dos 80 anos de Mielietinski. E foi um trabalho feito depois com a equipe de alguns professores do curso de russo, que ficaram com algumas partes do texto, e acabou sendo uma coisa muito oportuna. O Mielietinski gostou muito. Parece-me que é a primeira tradução do russo; ou seja, não existe em nenhuma outra língua esse texto, foi traduzido inicialmente para o português. É um texto muito importante, realmente ele é um grande erudito, ele dedica sua vida a isso, é uma das grandes figuras da ex-União Soviética. A gente precisa reconhecer isso, que a União Soviética teve esse mérito. Entre uma série de deméritos, teve o mérito de permitir a grandes figuras se constituírem. Provavelmente hoje não seria mais isso. Com essa loucura em que se transformou o capitalismo selvagem na Rússia, todo mundo correndo atrás do lucro, ou atrás da oportunidade, ou atrás da sobrevivência, não haveria mais essa possibilidade de se dedicar uma vida ao estudo, sem essa preocupação financeira ou de sobrevivência, como foi o caso de Mielietinski. Lógico que ele teve outros problemas. Ele também foi perseguido pelo stalinismo. Mas, tendo encontrado o seu lugar na universidade, ele teve condições de tempo e de ambiência para escrever as obras que ele escreveu. Agora, hoje em dia... Eu recomendo até um filme que está em cartaz, chamado *O Amigo do Defunto*, filme que se passa na Ucrânia, sobre o que virou a União Soviética hoje em dia; quer dizer, a Rússia, no caso a Ucrânia que se separou da Rússia. Quer dizer... que caos ideológico está perpassando agora e está produzindo os seus efeitos altamente negativos, a destruição da individualidade dos sobreviventes. Mas, afinal, se espera que também lá a coisa se encaminhe para uma solução mais humana.

Magma

Nesse sentido, viria uma pergunta. Numa época em que os sistemas de referência estão colocados em discussão, em que aparentemente se perde a noção de original, em que uma coisa pode ser uma coisa e também outra coisa, em que a noção de identidade se dilui, parece que a idéia de mimese, que implica noções binárias, como essência e aparência, ou realidade e signo, também perde significado. Como fica o recurso da ficção? Que é ligado à mimese e pressuposto básico de toda a literatura?

**Aurora Fornoni
Bernardini**

Bom, aqui é uma questão filosófica, não é? Eu, ultimamente, tenho me dedicado muito à leitura do Gianni Vattimo, que é provavelmente o melhor filósofo italiano

do momento, da atualidade, já faz algumas décadas. E ele, retomando Heidegger, tem escrito uma série de livros apontando para o fato de que nós estaríamos vivendo a época da retórica e a nossa civilização tende a ser uma civilização sob o signo da estética. Isso é muito interessante, porque ele faz toda uma análise da descentralização que a pós-modernidade, digamos assim, manifestou. É uma descentralização que já vinha ocorrendo há muito tempo mas que se cristalizou agora, de forma a ser palpável. Então não há mais os grandes valores... os grandes valores do hegelianismo, os valores fixos, e há, ao contrário, um deslocamento para a lateralidade, uma grande relativização e a criação desses núcleos irradiantes laterais, secundários, periféricos. E nessa nossa época o grande modelo seria a linguagem. Na nossa época se chegou a essa conclusão. Provavelmente é uma reflexão que Nietzsche já fizera, mas hoje em dia está-se cada vez mais convencido de que o grande modelo é dado pela linguagem. Modelo esse naturalmente não só ligado à literatura, mas que serve também para as ciências exatas, para as ciências experimentais que sempre mantiveram a literatura à parte, não é? A literatura ou a ficção como sendo o mundo da aparência, da bela aparência, e a ciência como sendo o mundo dos fatos comprováveis ou dos axiomas. Então parece que, de acordo com a postulação desse filósofo, em particular também de Gadamer, que ele prefacia no livro *Verdade e Método*, o modelo da linguagem é um modelo que é o grande mediador da nossa época. E que influenciará muitíssimo, também, o método científico. Então acabamos nós, que fomos sempre relegados para o lado, acabamos nós sendo o norte, agora, para todo tipo de organização de pensamento. E a ficção apareceria como coroamento da linguagem, um coroamento muito *sui generis*. Não vamos também criar uma panacéia, quer dizer, a ficção é um tipo particular de linguagem. Agora, então, a minha preocupação recente é de conseguir descobrir o que realmente caracteriza a linguagem artística em relação à linguagem não-artística. É o velho problema dos formalistas russos: onde é que está a literariedade?

Magma

Porque, por outro lado, a sensação que dá nesse tempo é que parece que tudo é ficção, num certo sentido.

**Aurora Fornoni
Bernardini**

Pois é. Mas aí é que está, porque tudo é má ficção. Hoje em dia existe uma banalização muito grande, até Umberto Eco às vezes cai nisso. Você, lendo *Kant e o Ornitorrinco*, vê que ele coloca a linguagem como sendo comum a todas as manifestações, inclusive a literária. Quer dizer, acaba colocando o literário no mesmo nível de uma crônica, no mesmo nível de um artigo. Mas aí é que está. A minha preocupação constante é saber onde está a artisticidade. Onde ficou a artisticidade? No que consiste essa artisticidade? Qual é o papel da artisticidade? Como você a reconhece? E é quando voltamos à questão do formalismo russo, que colocou como elemento distintivo a literariedade. Quer dizer: nós não queremos a prosa cotidiana, nós queremos ver o que a prosa literária tem de diferente. Nós ainda não conseguimos nos convencer dessas diferenças e nem elencá-las. E nem criar um *corpus* de elementos que lhe permitam detectar essa artisticidade. Realmente falta caminhar nesse sentido, porque a tendência foi generalizar, foi incorporar muitos gêneros que não são artísticos e muitas formas que não são artísticas dentro da ficção. Então se fez, a meu ver, aquela grande confusão. Porque você pode ter um escritor que escre-

ve uma série de obras que não são obras de arte. E como eu estava dizendo antes, muitos trabalhos do escritor são experiências, são experimentos para chegar lá. Eventualmente ele consegue escrever uma obra de arte. Ele consegue escrever, mas isso não quer dizer que todas as obras dele sejam obras de arte. Então você tem que ver o que essa obra tem em particular que a destaca das outras. Então você tem gradações. E esse é o nosso trabalho.

Magma Na verdade, não seria esta uma das grandes tendências da literatura hoje? Esse experimento? Experimentar essa diversidade de gêneros?

Aurora Fornoni Bernardini Sem dúvida.

Magma A senhora, como estudiosa de Italo Calvino...

Aurora Fornoni Bernardini Sim, aí é que está. Ele tem uma série de trabalhos experimentais. São experiências. De trabalhos particularmente bem acabados, ele tem *As Cidades Invisíveis*, que talvez seja, nesse caso, a melhor ficção que escreveu. O resto... são experiências. Aquela trilogia do Barão... Não, como é que era? "O Cavaleiro Cortado ao Meio"... "O Barão Rampante". É... "O Barão Rampante" e... "O Cavaleiro Inexistente", que são a trilogia, os nossos antepassados, que na sua singeleza são parábolas, enfim... também constitui uma obra acabada, embora, digamos assim, dentro de sua produção possa ser considerada uma obra juvenil. Então essa trilogia e *As Cidades Invisíveis* são obras acabadas. O resto são experiências; não são, assim, grandes romances ou grandes acontecimentos. São experiências que abriram caminho, que divulgaram, por exemplo, a questão do Oulipo; ele divulgou bastante. E fizeram escola. Ele foi um grande crítico. Para mim o Calvino foi um grande crítico, talvez melhor crítico do que propriamente ficcionista. Embora ele seja também conhecido, e no Brasil particularmente, como ficcionista. No Brasil, acho que ainda não traduziram nenhuma de suas obras críticas, que aliás são fantásticas, muito atuais, que deveriam ser estudadas nas universidades.

Magma "O Uso da Literatura"?

Aurora Fornoni Bernardini Em "O Uso da Literatura" ele critica obras literárias, e nessa crítica de obras literárias do mundo inteiro ele introduz uma conceituação de regras do fazer literário que são extremamente importantes. Quer dizer, que justamente permitiriam amadurecer nesse sentido, saber o que é literatura. Ele foi durante... parece que 40 anos, leitor da Einaudi. Ou seja, ele recebia manuscritos e recebia originais de gerações e gerações de escritores, jovens escritores que queriam publicar junto à Einaudi. Então ele respondia aos escritores: "Olha, seu livro tem esse mérito", ou, se o livro não o tinha, explicava direitinho. Então ler as cartas dele é uma escola de análise literária. Você descobre onde é que está a literariedade. Quer dizer: é uma escola de literariedade; ele te ajuda a descobrir qual é o mérito daquela obra e qual é o demérito. E eu aprendi muito. Aliás, dei um curso sobre Calvino começando justamente por esse livro; achei que esse livro era funda-

mental. Essas cartas de respostas foram reunidas num livro... não sei se foi pela Einaudi, talvez tenha sido pela Einaudi, um livro de umas oitocentas páginas que é um tratado de literariedade magnífico. Aprende-se realmente a distinguir o que vale numa obra literária e o que não vale. E pelo critério dele, que é um critério muito afiado. Mas aí é que está: o fato de você saber quais são as regras não quer dizer que você depois passe a aplicá-las enquanto romancista. Ele tinha o filão dele, que era um filão muito curioso. Ele conta em sua autobiografia que gostava muito de ler o *Corriere dei Piccoli*, que era um jornalzinho ilustrado para crianças. Antes de ter aprendido a discernir as letras! Via as figuras e inventava ele mesmo a história, porque ainda não sabia ler. E que isso criou uma tendência literária dentro dele, uma tendência de criação. Então acho que talvez explique uma parte bem infantil que ele cultivou nos seus primeiros livros. Ele se fez com essa prática, enquanto criador. Então eu acho o seguinte: que você vive num mundo bombardeado pela experiência, você é bombardeado por todas as experiências possíveis e imagináveis, que isso é uma enxurrada onde fica difícil você segurar o elemento de valor. Você vê quantos nós temos à venda aqui no Brasil. A maioria péssimos, não chegam nem a ser literatura. Mas às vezes você tem uma publicação boa e ela te escapa! Às vezes você lê por acaso um livro muito bom: "Olha, esse livro é muito bom, como é que ficou afogado no meio de tanta porcária?", não é? Ou ficou colocado no mesmo plano? Você não dá conta! Isso não apenas na literatura brasileira, mas na literatura estrangeira. Literatura estrangeira, então... um colosso! Há traduções malfeitas, infelizmente traduções muito malfeitas, porque... não sei qual seja a política, mas a política parece que é a seguinte: você pega um tradutor semi-alfabetizado e depois você copidesca o livro. Então aí você deturpa de vez o original. Quer dizer, o tradutor que escreve qualquer coisa e aí vem o copidesquista, que conhece bem o idioma português mas não se dá ao trabalho de fazer o cotejo, porque aí ele teria que reescrever o livro. Num livro de ficção, isso é trágico. E mesmo não sendo livro de ficção. Por exemplo, minha filha está estudando administração de empresas e eu tenho lido, por curiosidade, algumas páginas dos livros dela. Mas é uma tradução tão terrível do inglês! Tão errada! Com erros de gramática, de sintaxe, de conceituação! Você lê uma página e quer jogar fora o livro, não há quem agüente ler aquilo. E é justamente essa a grande inundação de textos universitários que nós temos traduzidos aqui no Brasil. Se o texto universitário de teoria é assim, imagine você a ficção, o que acontece com a ficção estrangeira. Os bons tradutores são poucos e devem ser muito valorizados porque eles estão recriando um filão importantíssimo, que é o filão criativo. E não massacrados com essa copidescagem e revisão. E, principalmente, anulados pela existência de outros tradutores que não são tradutores. Que são aprendizes, que ainda não têm o *métier*, que ainda não adquiriram nem sequer o léxico e nem sequer a cultura necessária para fazer uma tradução.

Magma

Em seus cursos de pós-graduação, percebe-se como a senhora traduz, à medida que discute, textos de teóricos estrangeiros, muitos dos quais nós não temos acesso aqui no Brasil. Obras de que a senhora se serve para também avaliar os rumos que a crítica literária vem tomando aqui no Brasil, sobretudo na Universidade de São Paulo.

Eu sinto realmente muita falta de uma maior densidade cultural. Vou me referir a São Paulo porque naturalmente São Paulo é o ponto mais adiantado do Brasil. Não sei como seriam as outras universidades em outros ambientes, mas a gente sabe por quase que definição que São Paulo é ainda o ponto mais avançado, que conta com mais meios para se documentar, em termos de literatura, de ciência, o que quer que seja. Embora haja exceções, embora haja algumas especialidades que são melhores em outros centros. Mas como conjunto, São Paulo continua, apesar da decadência, sendo o ponto mais denso da cultura nacional. E o que acontece é que, em relação a outras cidades do mundo, ele perdeu o pé. Eu sinto que perdeu o pé. Você vai, por exemplo, a Nova York – não necessariamente Nova York –, você vai a qualquer universidade americana conceituada... Eu fui fazer essa pesquisa em 1991 e tive então a oportunidade de ir a Harvard, de ir a Yale, de ir à Columbia University, New York University, e o que você vê? Você vê nos intervalos das aulas os alunos que saem e vão para o bar tomar uma média ou o que for, e com os livros à mão, lendo, devorando esses livros. Os livros mais recentes, publicados na França, publicados na Alemanha, onde for, com os autores do momento, que no Brasil, às vezes, levam vinte, quarenta anos para serem publicados. Basta ver, eu me referia a *Verdade e Método*, publicado na década de 1960. E nós estamos no ano 2000. Levou quarenta anos para ser traduzido para o português. Um livro que foi importante desde aquela época está marcando os rumos dessa nova tendência do pensamento mundial, do pensamento humano. E na verdade não foi traduzido em tempo útil, é uma defasagem muito grande – quando não há omissão total. Então eu sinto muita pena de que isso tenha ocorrido e de que não haja uma política editorial satisfatória, em particular no livro universitário, que traga realmente o que é importante, que desenvolva esse intercâmbio nas várias instâncias da universidade. Então, dentro das minhas possibilidades, cada vez que viajo, entro numa livraria e começo a comprar livros. Até tenho brigado. Na última vez que estive em Roma briguei com o dono de uma livraria porque não tinha uma cadeira. Eu falei, “mas como? Eu tenho que escolher uns livros aqui, já estou em pé há duas horas e não tenho uma cadeira”. Ao passo que, se você for à Alemanha, tem o direito não apenas de sentar, mas de pegar o livro da estante e ficar lendo o livro o dia inteiro. Você pode ler o livro todinho sentado no sofá. Porque faz parte da atração da cidade: eu me refiro a Frankfurt. Então, viajando... naturalmente, como agora a minha vida, já há muitos anos, está seguindo o rumo dos livros, então o meu entretenimento é ir a uma livraria e procurar lá os autores dos quais eu tenho ouvido falar, de quem eu tenho tido referências. Ou mesmo algumas coisas que eu não conheço, conversando com colegas do lugar. E aí eu compro e trago. E naturalmente divulgo. Porque eu tenho uma atração muito grande pelo novo. Eu acho que a gente está sempre procurando o novo. Às vezes o novo é difícil de ser encontrado, porque é toda uma transformação do antigo, do velho. Mas mesmo assim a maneira de dizer muda. E eu prezo muito a maneira, porque como literata eu sei que a forma é importantíssima. Então, você dizer uma verdade antiga de outra maneira é – novamente me valendo dos formalistas – lançar uma nova luz. Você não necessita estar à busca de um objeto novo, mas se você conseguir ver esse objeto velho sob uma nova luz você tem uma experiência de novidade. Então é isso, a nova maneira é importantíssima. E eu também acho que verdades devem ser revividas continuamente. Elas não podem ser abandonadas porque elas eram antigas ou porque valeram no século passado. Se você conseguir lançar a

luz conveniente, elas continuam válidas. E isso é que faz a grandeza de um povo. Aliás, acabei de ler uma frase dessas no *Laboratório do Escritor*, do Piglia. Ele diz assim: a memória é que faz a grandeza de um povo. A memória. Você tem que ter a memória, tem que guardar toda essa cultura estratificada porque é nessa memória que você vai encontrar as suas raízes. Ou vai fincar suas raízes; quer dizer, vai encontrar sua identidade. Então eu tenho procurado aumentar o volume dessa memória. E naturalmente você descobre coisas, você descobre igualdades em coisas aparentemente diferentes. Mesmo em outras culturas você encontra identificações. E esse é um dos grandes méritos da literatura comparada, você comparar outras experiências e dizer, “olha!, nós também temos isso, só que a nossa forma é diferente”. O que é uma forma de universalizar e de reunir o que há de humano.

Magma **A literatura é um reservatório de memória?**

**Aurora Fornoni
Bernardini** Um reservatório privilegiado. Porque justamente ela capta o essencial. Ela capta o essencial de uma época, de um caráter. E é muito mais inesquecível através da literatura.

Magma **Quer dizer que provavelmente esse momento que vivemos, de globalização, de diminuição das culturas particulares, é uma ameaça à literatura?**

**Aurora Fornoni
Bernardini** É uma ameaça, é uma ameaça! É uma ameaça à literatura e a todas as decorrências. É uma ameaça à identidade. É uma ameaça à solidariedade, ao diálogo. É uma ameaça muito grande! Agora..., é uma fase. É uma fase.

Magma **Essa fase, de que tanto se fala hoje, parece ter um discurso muito ambíguo. Por um lado, fala-se que vivemos num tempo extremamente individualizado, onde as pessoas são extremamente individualizadas, mas, por outro, e isso é tão verdadeiro, as pessoas são massificadas... daí elas não estarem nada individualizadas. Podem ser egoístas, mas não são pessoas voltadas a si mesmas.**

**Aurora Fornoni
Bernardini** É verdade. É muito interessante isso. Um escritor francês, que se dedicou à moda, de sobrenome polonês, Lipovetski, apresentou características dessa visão pós-moderna justamente em termos de antítese. Ele então mostra que a pós-modernidade se caracteriza por isso. Isto é, há uma grande individualidade, um grande narcisismo, uma grande exclusividade; quer dizer, a pessoa se exclui... dá uma ênfase toda particular ao seu lazer, à sua separação, e ao mesmo tempo à necessidade de agregar-se. Há necessidade de você se inserir num ambiente, num meio, de você estar num grupo. E daí para diante, ele levantou não sei quantas contradições.

Magma **Uma espécie de angústia da solidão?**

**Aurora Fornoni
Bernardini** Isso, angústia da solidão. Nós estamos numa época em que as antíteses são reunidas. E ele dá uns vinte exemplos, todos eles extremamente apropriados,

que mostram justamente que a característica dessa nossa época é esta: reunir dois opostos. Numa mesma vivência, num mesmo lugar, numa mesma aspiração. Você, não se sabe como, acaba sendo incompleto de um lado e do outro, acaba sempre não se realizando. Porque ao mesmo tempo em que você está sozinho, está cuidando de você, você sente necessidade do oposto disso. Então é uma situação de crise, realmente. E a crise tende a anular; a tendência é anular. Quando você está numa crise, você acaba entrando num estado de disforia. Quando você está num estado de disforia, você praticamente anula a sua ação. Então nós vivemos numa época que nos anula, que nos achata, que nos corta. Com o perigo do desemprego, a ameaça do desemprego... Diante do desemprego, quem é você? Zero. Você não é nada! Então você se submete a tudo. Você só vive em função dessa possibilidade de emprego. Isso que eu dizia, a questão da dignidade.

Magma

A senhora falou num mundo de referências, ou melhor, num mundo onde a referência é a retórica e a linguagem. Isso muito provavelmente gera uma série de teorias, desenvolvimentos de discursos. A pergunta é: a professora não acha que muitas teorias, inclusive no âmbito da literatura, acabam se desvinculando? Há um fosso entre elas, as teorias como organismos autônomos, praticamente, que independem das obras. E depois ficam elas procurando uma obra para se encaixar, para que possam se justificar. Em termos comparativos, talvez conviesse recorrermos à Economia, pois há hoje países que estão muito bem economicamente e a população está desempregada. Quer dizer, existe um descompasso total.

**Aurora Fornoni
Bernardini**

Bom, eu sei que... Uma vez veio um sociólogo italiano chamado Vacca. E ele apareceu no IEA para dar uma palestra, aproveitando a viagem ao Brasil. E, então, a professora Lenina e eu, que participávamos naquela época de um núcleo, fomos conversar com ele. O núcleo dos países socialistas em transformação. Ele representava a ala esquerda de um partido italiano que naquela época existia, era o Partido Comunista Italiano. E como nós éramos do núcleo dos países socialistas em transformação, fomos entrevistá-lo. Na conversa, ele disse uma frase que me impressionou. Depois de contar qual era o panorama italiano, quais eram as tendências, quais eram os partidos, quais eram as previsões, então lhe foi feita a seguinte pergunta: mas, afinal, o que querem os italianos? A resposta foi a seguinte: os italianos querem consumir. Foi tão terrível!, a gente esperava tanta coisa de um sociólogo, afinal? (risos) Mas ele chegar a essa conclusão foi um negócio realmente... inesperado. Então a gente sente isso, não é? Você lendo a literatura contemporânea italiana, eu tenho lido alguns trabalhos dos meus orientandos... Eu tenho alguns orientandos fazendo trabalhos sobre, por exemplo, Tombelli, que é um escritor que morreu em 1991 com 36 anos; ele seria o representante de uma... digamos, de uma década, representante de uma década, dos anos 80 na Itália. Então você lê... E um outro que traduzimos para o português... um livro de um escritor napolitano também da mesma época, Peppe Lanzetta, com o título de *Incendeia-me a Vida*. Quer dizer: o que está por trás dessa literatura é um negócio tão arrasador. Não existe ideologia, não existe aspiração, não existe ideal... É uma vida assim... É difícil definir. Uma vida de deterioração, uma vida de desagregação. As drogas, o álcool, o sexo...

Magma

Mielietinski fala isso quando se refere àquele fenômeno do cosmos ao caos, não é?

**Aurora Fornoni
Bernardini**

Isso, mas de uma forma tão deletéria que você diz: "mas, afinal, e que é isso?". Então aí é que está, uma nação que tem toda uma tradição cultural extremamente rica e secular que de repente tem a sua juventude literária, os seus escritores que te apresentam um quadro completamente deletério. Então você pergunta: mas para onde se vai? A expectativa é essa, que isso seja uma fase para alguma outra coisa. Eu acho que você poderia...

Magma

Uma fase de depuração?

**Aurora Fornoni
Bernardini**

Sabe-se lá! No Brasil nós temos uma grande vantagem, que naturalmente se baseia em contradições, mas que é o seguinte: nós temos realmente o futuro aberto. No Brasil está tudo tão por fazer... que a sua própria vida tem um estímulo, você tem um estímulo muito grande em fazer qualquer coisa. Porque tudo deve ser feito, então qualquer coisa que você faça com paixão é algo que acaba sendo útil. Ou seja, você está contribuindo para fazer o Brasil. Agora... na Itália, o que eu sinto é que está tudo feito, certo? Está tudo tão feito que você, lá, não tem absolutamente o que fazer. Então eu acho que o jovem sente isso. O jovem deve sentir: para que eu estou trabalhando?, para que eu estou estudando? Para repetir uma rotina que poderia existir perfeitamente sem mim? Eu acredito que é o reflexo de uma situação. No fundo, apesar da situação precária em que o Brasil vive, nós temos essa grande abertura que nos permite projetar para um futuro até coletivo as nossas idealizações.

Magma

Eles perderam a utopia, não é?

**Aurora Fornoni
Bernardini**

Perderam a utopia. E eu acredito que isso não seja recuperável assim, com panacéias. Com panacéias individuais eu acho que não é recuperável. Afinal, eles têm uma crise muito séria. Eles têm um nível de vida superior ao nosso, meios de subsistência e amparo social superior ao nosso, mas eles não têm essa grande abertura que justifica, pelo menos, a atuação dos intelectuais no Brasil. Quer dizer, você se justifica pelo que você tem para fazer em prol de um futuro.

Magma

Isso fez lembrar de um ensaio do Antonio Candido, "Direito à Literatura". E mais: no caso, como professora de pós-graduação da Universidade de São Paulo, atuando, mesmo aposentada, sem remuneração, na cadeira de Teoria Literária e Literatura Comparada, como é que a senhora interpreta esses novos rumos aqui, o estudo da literatura enquanto contribuição para as nossas novas gerações?

**Aurora Fornoni
Bernardini**

Bom, nesse ensaio em particular, que você citou, se não me engano, tem uma questão muito interessante. Como sempre, eu acho que o Antonio Candido sabe colocar o dedo na chaga; ele tem uma felicidade incrível para colocar o dedo na chaga, não é? Aí ele se refere, se não me engano, à questão de um certo tipo de literatura popular na qual o brasileiro se acomoda. Um certo tipo de

literatura que é uma expressão, vamos dizer assim, própria de uma etapa primeira de expressão artística, e ele então, Antonio Candido, diz que a tendência em permanecer nessa etapa *ad infinitum* é uma maneira de privar os fruidores dessa arte de um requinte maior. Quer dizer que, tudo bem, essa faixa de expressão é muito importante, mas que ela não pode ser dada por etapa final e estanque. A partir daí você trabalha para estilizar essa percepção. É uma questão que ele toca e mostra que, por exemplo, Machado de Assis ou *O Fausto* podem ser fruídos em todos os níveis, e agora, citando, à página 262 da terceira edição de *Vários escritos*: “seriam [esses níveis] fatores inestimáveis de afinamento pessoal, se a nossa sociedade iníqua não segregasse as camadas, impedindo a difusão dos produtos culturais eruditos e confinando o povo apenas a uma parte da cultura, a chamada popular”. Ela não pode ser considerada estática; quer dizer, ela tem que evoluir também em termos de recepção. Não pode haver, por parte dos críticos, uma etiqueta, uma sedimentação em relação a essas características. Então, que se deixe evoluir, que não se transforme em alguma coisa de fixo e de parado, de rígido. Isso eu achei muito interessante, é uma discussão que deve ser colocada. Porque aí criam-se facções a favor e contra que são completamente descabidas. E a literatura, como as modalidades da existência, tem uma evolução aberta. Aproveito, no caso, para fazer uma referência a Stankievitch, que é um estudioso de teoria literária, considerado o continuador de Jakobson. Ele tem um estudo no qual diz que a literatura oral é literatura na medida em que ela é recontada. Que enquanto... vamos dizer assim... fábula fechada, ela não tem características literárias, porque ela é uma criação anônima. Ela é uma criação anônima e fixa, enregelada. Ela só passa a ter vida quando ela é recontada por alguém. Então, por que ela passa a ter vida literária? Porque esse alguém acrescenta alguma coisa de diferente, acrescenta alguma coisa de seu nisso que ele reconta. E então, a partir do momento em que ele acrescenta alguma coisa de seu, ele dá uma contribuição literária a essa forma fixa. Então a forma fixa pode servir como referência, mas ela, em si, não tem valor literário. Você quer ver? Pegue o provérbio, eu acho o provérbio uma coisa fascinante, é uma espécie de semente da sabedoria do povo. Foi lançada a semente. Agora... se você orquestra esse provérbio num todo, se você o dispõe estrategicamente dentro da comédia, de uma peça, o que for, ele passa a ter uma função ativa. Se você o deixa aí parado, ele é apenas um lugar comum, é apenas um clichê. Nesse sentido, não é? Então... aí é que está, o velho problema: afinal, o que é artístico e o que não é artístico? Você vê, o uso... o uso que você faz até do clichê. Mas tem que existir o uso para que o clichê se torne artístico; ele, em si, é uma forma fixa, uma forma parada, estática. Por exemplo, nós temos um escritor russo que não foi traduzido ainda, nem se sabe se vai ser, que é o Griboiédov. Escreveu uma peça, uma das coisas mais engraçadas que você pode ler na sua vida. Uma peça... “*Goré ot umá*”, significa “A desgraça de se ter engenho”, assim os franceses traduziram. E é uma peça composta por provérbios. Cada linha é um provérbio. Mas é tão fantástico aquilo! É uma coisa tão fascinante! Até as linhas que não eram provérbios antes, quando ele as escreveu, passaram a ser provérbios depois. Quer dizer, ele criou novos provérbios. Você vai conversar com um russo hoje e você descobre que ele incorporou aqueles dizeres.

Magma Antonio Candido, ainda em seu ensaio “O Direito à Literatura”, assinala: “Todos sabemos que a nossa época é profundamente bárbara, embora se trate

de uma barbárie ligada ao máximo de civilização”. E complementa: “Os tribunais de Nuremberg foram o sinal dos tempos novos, mostrando que já não é admissível a um general vitorioso mandar fazer inscrições dizendo que construiu uma pirâmide com as cabeças dos inimigos mortos, ou que mandou cobrir as muralhas de Nínive com as suas peles escorchadas. Fazem-se coisas parecidas e até piores [hoje, no caso] mas elas não constituem motivo de celebração”...

**Aurora Fornoni
Bernardini**

Bom, aí é que está. Antonio Candido escreveu esse texto em 1988. Está vendo? Quer dizer, hoje nós estamos vendo o quê, nessa questão da Iugoslávia, por exemplo? Genocídios estão sendo aclamados. Há uma grande parte da opinião pública que é favorável a esses bombardeios tresloucados do Clinton, dando justificativas... dando justificativas históricas, justificativas políticas, afinal, justificativas. Mas... eu sou bem mais pessimista. Eu penso que nós somos sobreviventes. Nós somos gratos por essa sobrevivência, procurando então viver intensamente essa chance de sobrevivermos. Porque o caminho da humanidade eu vejo de forma muito obscura, se não houver uma conscientização de âmbito mundial. Por exemplo, nós já estamos com excesso de população. Você tem a população crescendo desordenadamente e em progressão mais do que geométrica. E em breve nós estaremos numa situação de excesso, a não ser que haja grandes morticínios. E que o que está havendo na África e em várias partes do mundo são essas grandes mortandades, que estão limpando áreas. Tudo de forma muito irresponsável, não existe uma conscientização mundial de quais poderiam ser os caminhos para a sobrevivência humana. Existe uma série de lutas intestinas, e não estou vendo nenhuma preocupação para a nossa sobrevivência enquanto nações do mundo. Chego a esperar que talvez se resolva com a descoberta de um outro planeta habitado, mas os físicos já disseram que, mesmo que exista essa vida num outro planeta, nós só saberemos não sei em quantos milhões de anos, porque as distâncias são tão imensas. A não ser que alguém nos ache, não é? Mas, de qualquer maneira, crimes continuam sendo proclamados como atos humanitários, não são as cabeças mas são outras coisas, não é? Realmente a humanidade muda muito pouco com o passar dos séculos, e a experiência não é transmitida de geração em geração. Você, por exemplo, passa por uma experiência de guerra, vamos pegar os europeus, em certos aspectos, se tornam sábios, porque passaram por tudo isso, só que, quando nasce um filho ou neto, eles não fazem tesouro dessa experiência. Então eles repetem os mesmos erros e passam pelas mesmas circunstâncias que o antepassado teria evitado, em função dessa experiência.

Magma

Agora, nesse sentido, quando a senhora mencionou aquela literatura italiana, uma coisa desagregadora e nihilista, estaria ela representando esse tempo, quer dizer, é absolutamente legítima.

**Aurora Fornoni
Bernardini**

É, é legítima. Realmente, quando o escritor é jovem ele capta no ar, sem tanta elocubração, o que está no ar. E essa falta de perspectiva, esse gastar uma existência, incinerar uma existência na droga, no sexo, na bebida ou num anseio muito limitado, é provavelmente um sintoma dessa perspectiva que não se tem. Seja lá os anos que ainda temos, a gente não sabe quantos serão, a gente está

tendo esse privilégio de ainda poder viver uma vida o mais plenamente possível. Eu não sei o que os iugoslavos devem estar pensando. O que os kosovares devem estar pensando hoje? Eles estão sendo evacuados não se sabe para onde, mal aceitos, perderam tudo de repente, não sabem se vão voltar, como vão voltar... É uma situação de fim de mundo. Para eles é uma situação de fim de mundo. E a gente se sente tão distante, não é? A gente se sente tão distante de uma coisa que não é tão distante assim. Quem diz que não haverá possibilidade de se interpretarem certas coisas no Brasil também como sendo... merecedoras de intervenção? Afinal, o mundo não está equilibrado, e...

Magma E a arte caminha paralelamente a isso?

**Aurora Fornoni
Bernardini**

A arte, como sempre, precede. A arte precede essa sensação. Uma proposta que pode ser considerada progressista. Que qualquer que seja o destino do mundo, o importante é você intervir. Na medida das suas possibilidades, na medida da sua proposta, você intervém. Agora, no que dará, ninguém sabe. Nós poderemos ser objeto também de um choque de um meteoro af que ninguém previu, não é? Mas você tem esse impulso para intervir. Eu acho que isso é algo que também pode ser ensinado. Não é a questão de você ter tendência para o instinto de morte, que faz que você fique parado, que você seja repetitivo etc. Você tem a sua personalidade, você tem a sua... genética, mas muita coisa, muito mais do que a gente imagina pode ser aprendido. Você pode, através do exemplo, através da convicção, você pode fazer que a pessoa aprenda a intervir. E eu acho isso uma dimensão do humano. Eu acho que justamente o papel do professor, para voltar à questão da nossa profissão, é você tentar incentivar nos alunos alguma coisa na qual você acredita.

Magma Uma postura ética?

**Aurora Fornoni
Bernardini**

É, uma postura ética e que justifica o seu trabalho. Inclusive justifica o trabalho indefinidamente. Eu me aposentei por razões, digamos, de ordem de política interna do Departamento de Orientais, com as quais eu não concordava. Mas não é por isso que eu parei de trabalhar. Eu continuei trabalhando porque eu sei que essa é a minha vocação, eu me sinto satisfeita assim...

Magma É a sua forma de intervir.

**Aurora Fornoni
Bernardini**

Justamente, é a minha forma de intervir. Eu procuro trazer informações, discutir pontos de vista... Eu acho que o treinamento da discussão é importantíssimo. A discussão é importantíssima, você não pode impor nada, você tem que discutir, debater. E tem que reviver muita coisa. Por exemplo, a questão da brasilidade, é uma questão que foi levantada nesses anos do descobrimento, da recorrência do descobrimento. É muito importante você rediscutir um pouquinho o que vem a ser essa brasilidade. E nesse ponto Antonio Candido entra muito com aqueles seus trabalhos sobre, por exemplo, *O cortiço*. O próprio trabalho do Schwarz sobre Machado de Assis e de uma série de outros estudiosos que foram coloca-

dos em confronto. Eu acho muito importante você repensar tudo isso e ver quais são os caminhos, inclusive comparando com outras literaturas. Você vai ver que não é apenas o Brasil que está com esse problema de identidade. Nos Estados Unidos, estudando cultura americana você vê, em certos livros, como é que se manifesta essa questão da identidade americana, no que ela se difere da nossa. E aí, você descobrindo as diferenças, se enraíza melhor, você se esclarece. E você também se fortalece. Eu sou uma adepta do método contrastivo, do método comparativo. Comparando você tem um referencial muito mais rico, é pelas diferenças que você progride, pela descoberta das diferenças que você vai em frente. As semelhanças são um ponto de referência, mas é a diferença que move. E nesse ponto, aliás, eu me lembro de uma frase do Antonio Candido num curso que ele deu em 1975. Ele começou o curso citando Heráclito: "É da discórdia que nasce a ação". E é verdade mesmo. Tem que haver esse debate, essa confrontação de diferenças para poder seguir.

* * *

OBRAS PUBLICADAS

BERNARDINI, Aurora F. Henrique IV e Pirandello – Roteiro para uma leitura. Ensaio e co-tradução da peça homônima. Coleção. *Criação & CRÍTICA* (São Paulo), n. 1, 1990.

_____. "Voltolino e Bananère: due interpreti dell'italianità nella San Paolo degli anni 20". Ensaio e tradução de textos de Juó Bananère publicados em *Libri e Riviste d'Italia – La Traduzione. Saggi e Documenti II*. Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1995, 354p., p. 69-82.

_____. "Obra vê a porção poética de Jorge Andrade". Resenha do livro *Metalinguagem e Teatro* de Catarina Sant'Anna. Cuiabá: UFMT, 1997 390p. In *Caderno de Sábado (Jornal da Tarde)*, São Paulo, 4.10.1997, p. 8.

Prefácio à obra de Luigi Pirandello *O Humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996, 195p., p.9-15.

_____. "Vitor Erlich: O Formalismo Russo e a Crítica Contemporânea". Elaboração da entrevista com Vitor Erlich, publicada em *Revista USP*, n. 24 dez.-fev. 95/95, p. 121-3.

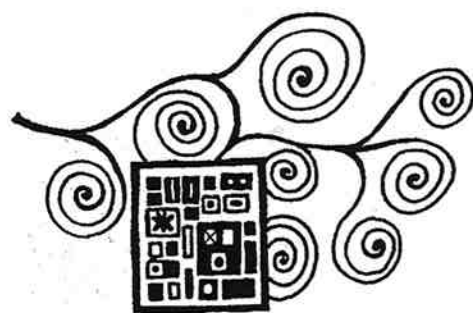
_____. "O riso como lembrança". Ensaio sobre Bergson e Pirandello publicado em memória de Teiiti Suzuki em *Estudos Japoneses* (São Paulo), n. 17, p. 11-9, 1997.

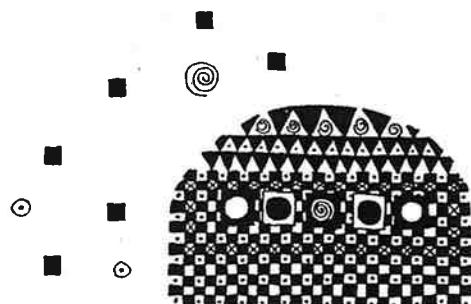
Co-tradução e prefácio da obra de E. M. Meletínski, *Arquétipos Literários*. São Paulo: Ateliê, 1998, 320p.

_____. (Org.) *A modernidade na literatura russa*, p. 157-170. Organização de uma das seis partes que compõem o livro coordenado por Irlomar Chiampi *Fundadores da Modernidade*, 122p. São Paulo: Ática, 1991.

_____. "O ator de Dario Fo". Resenha crítica do livro de Dario Fo, *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Senac, 1998. In *Revista BRAVO!* n. 14, Ano 2, novembro, 1998, p. 38-9.

_____. "Dostoiévski: idéia ou sentimento?". Artigo publicado na revista *CULT*, n. 2, Ano I, agosto de 1997, p. 47-9.





PADRÕES MÍTICOS, CONSTRUÇÕES LITERÁRIAS E MODELOS SOCIAIS: O CASO DOS CAVALEIROS FEÉRICOS DOS “LAIS” MEDIEVAIS

ANTONIO P. V. MORÁS*

RESUMO: O presente artigo procura analisar os padrões míticos celtas que embasam certos “lais” feéricos medievais, levando em conta a dinâmica das interações entre as estruturas de significado oriundas desses mitos e os fatores de ordem social que condicionam a literatura cortesã.

PALAVRAS-CHAVE: Mitos; tradições culturais; modelos sociais.

O uso de fontes literárias para estudos históricos está no próprio cerne da História como disciplina metodologicamente embasada. Todos os que conhe-

(*) Doutorando em História Social na USP.

cem minimamente os estudos históricos têm consciência do valor das biografias dos césores, dos anais das cortes carolíngias ou mesmo das crônicas imperiais da China antiga para os historiadores das mais diversas tendências. As obras de ficção, por seu turno, também serviram de base para estudos históricos significativos, ainda que as finalidades e propósitos por trás de sua utilização impliquem, em geral, uma linha de investigação que se afasta da história eminentemente política produzida a partir das biografias imperiais e dos anais de corte.

É da perspectiva da dialética entre as manifestações culturais e a realidade social que nos propomos a examinar certos "lais" feéricos medievais. O objetivo primordial deste estudo será investigar os subsídios que obras literárias calcadas sobre os seres feéricos, tema que beira o imaginário fantástico, podem fornecer para uma análise da produção literária do meio cortesão da segunda metade do século XII, ambiente onde estas obras foram confeccionadas. Tal análise levará em conta as tradições culturais que interagem nestes escritos e, também, os determinantes de ordem social que pesam sobre a produção literária desenvolvida no ambiente cortesão.

Na segunda metade do século XII, a corte inglesa e os condados do norte da França mais adaptados ao crescimento comercial e urbano do período, como Flandres e Champagne, constituíram-se ambientes propícios à criação de obras literárias que acolhiam substratos míticos e lendas celtas, dentro da perspectiva da nobreza cavaleiresca e dos clérigos estacionados nesses recintos principescos. Como resultado desse esforço literário nasceu o que pode ser designado como a literatura narrativa de imaginação da segunda metade do século XII.

Os "lais" medievais foram um dos gêneros literários cultivados no ambiente cortesão. Por definição, trata-se de poemas narrativos curtos, inteiramente voltados ao relato conciso de uma história,¹ e a fonte primária destes relatos são as lendas bretãs conservadas oralmente, as quais remetem, de modo inequívoco, para substratos míticos celtas. Cerca de metade dos "lais" conhecidos é de autoria de Marie de France, que se radicou na corte inglesa. Afora algumas exceções tardias, os demais "lais" são obras anônimas e mostram-se menos refinados do que os de Marie de France, ainda que mais próximos das tradições folclóricas que lhes deram origem. Para os propósitos deste estudo, vamos nos concentrar apenas nos "lais" que põem em cena seres feéricos do sexo masculino, em grande parte porque tais obras foram menos estudadas que aquelas voltadas ao relacionamento amoroso entre uma fada e um cavaleiro mortal, caso do "Lai de Lanval" e do "Lai de Graellent", por exemplo.

Quando uma fada aparece num "lai" ou num romance cortesão, vem-nos imediatamente ao pensamento a imagem de uma jovem belíssima e ricamente vestida, precisamente porque esta é a descrição usual das fadas na literatura medieval. Os seres feéricos masculinos, contudo, prestam-se a descrições divergentes entre si. Ora eles são anões ou pigmeus,² ora são gigantes que se apresentam como guardiães ou senhores do Outro Mundo.³ Porém, algumas vezes os seres feéricos eram descritos como cavaleiros de grande beleza, a contrapartida exata das fadas até em seu designativo em francês: "faé".⁴ Nestes casos, o cavaleiro feérico converte-se no par oposto e perfeitamente simétrico da fada dentro da estrutura narrativa do "lai": enquanto esta se acasala com um

⁽¹⁾ Para uma explanação mais detalhada dos "lais" medievais, ver O. JODOGNE, J. C. PAYEN, *Le fabliau et le lai narratif* (Typologie des sources du Moyen Age occidental, 13), Louvain: Brepols Turnhout, 1975, p. 38-40.

⁽²⁾ É o caso do rei dos pigmeus na história do rei Herla, narrada no "De Nugis Curialium" de Walter Map, que reverte a um fundo folclórico celta (Gautier MAP,

Contes pour les gens de cour, Belgique: Brepols Turnhout, 1993, p. 91-4).

⁽³⁾ É exatamente esta a origem de Meleagant, o "cavaleiro de grande tamanho" que é o inimigo mortal de Lancelot em "O Cavaleiro da Carreta" de Chrétien de Troyes.

⁽⁴⁾ Há certos cavaleiros do Outro Mundo que aparecem nos "lais" apenas para desafiar ou se opor a um cavaleiro mortal. Porém, nestes casos a narrativa não se ocupa em descrevê-los nem centra-se neles, como ocorre no anônimo "Lai de l'Aubépine".

⁽⁵⁾ Ver V. CIRLOT (Trad.), *Mabinogion*; Madrid: Siruela, 1988, p. 3-26.

⁽⁶⁾ J. GANTZ (Trad.), *Early Irish Myths and Sagas*, London: Penguin, 1981, p. 63-4.

cavaleiro mortal, ele se envolve com uma mulher mortal de alta linhagem e lhe dá um filho. É exatamente o que se verifica no "Lai de Yonec" de Marie de France e no anônimo "Lai de Tydorel", obras que serão privilegiadas neste estudo pela quantidade de informações que propiciam a respeito de tais seres.

Conforme mencionado anteriormente, o conteúdo narrativo dos "lais" medievais remete diretamente aos relatos míticos e lendários celtas inseridos no folclore bretão. Tais relatos, com toda probabilidade, já faziam menção a seres feéricos que se uniam a mulheres mortais. Os manuscritos irlandeses da alta Idade Média retêm várias histórias centradas nesse tema, e narrativas semelhantes não deveriam ser estranhas ao País de Gales e à Bretanha francesa. Com certeza, o tema do mortal que se acasala com uma mulher feérica está presente em "Pwyll, príncipe do Dyvet", história que integra o "Mabinogi", coleção de contos galeses que circulou pela Bretanha francesa.⁵ Indubitavelmente, nas narrativas de origem celta a união de um mortal com uma mulher do Outro Mundo é mais comum que a união de um ser feérico com uma mulher mortal, mas este último padrão também pode ser encontrado sem grandes dificuldades.

"A destruição da hospedaria de Da Derga" é um relato mítico-lendário celta que incorpora o motivo discutido acima. Cormac, rei dos ulates, tenta eliminar a filha que tivera da mulher que abandonara (a narrativa permite a interpretação de que a mulher de Cormac era de fato sua filha, e desta união incestuosa ele teve uma filha). Entretanto, os servidores encarregados de matar a menina tiveram pena dela, e a colocaram num barracão de gado de Etercélae, filho de Íar, rei de Temuir. Lá, eles cuidaram dela e, quando a menina cresceu, construíram uma casa sem portas para ela, apenas com janelas e uma clarabóia. O povo de Etercélae tomou conhecimento do fato e avisou ao rei, que enviou servidores para buscar a jovem, pois Etercélae era estéril e havia sido predito que uma jovem de raça desconhecida lhe daria um filho. Naquela mesma noite, um pássaro entrou pela clarabóia da casa e foi até a jovem. Ele tirou sua capa de penas, revelando sua forma humana, e fez amor com ela, dizendo-lhe depois que os servidores de um rei estavam vindo para destruir aquela casa e levá-la, e que ela estava carregando um filho dele, Mess Búachalla. Este filho deveria ter por nome Conare, e assim nasceu o rei Conare Mor.⁶

Não é objetivo deste estudo a discussão pormenorizada do significado dos mitos celtas. Observemos apenas o padrão mítico posto em circulação nesta narrativa: um ser feérico acasala-se com uma mulher mortal (a filha de um rei) que está destinada a um rei incapaz de gerar descendentes. O concurso do homem pássaro Mess Búachalla é imprescindível para o nascimento do grande rei Conare Mor, e o fato dos servidores de Cormac terem colocado a jovem numa casa sem portas já é um indicativo de que eles esperam contar com as forças do Outro Mundo. Na codificação simbólica empregada neste mito, que se harmoniza perfeitamente com os padrões evidenciados no conjunto dos mitos celtas, as portas das casas implicam a continuidade do nível do solo, ao passo que os seres do Outro Mundo rompem essa continuidade ao provir de outeiros, do fundo das águas ou mesmo das cavernas ou grutas. Por ser o resultado da união de um ser feérico com uma mulher mortal, Conare Mor nasce com o dom do julgamento, necessário à função da soberania. No entanto, ele não consegue equilibrar esse dom com as relações mantidas com seus irmãos de criação, o que acarretará sua perda. Essa dificuldade de adequação das for-

ças e poderes vindos do Outro Mundo com os compromissos e relações sociais estabelecidos no mundo mortal é uma constante nos mitos e sagas célticos.

Ao citarmos “A destruição da hospedaria de Da Derga”, procuramos apenas exemplificar o padrão mítico subjacente à união de um ser feérico com uma mulher mortal, não afirmar a existência de um vínculo genealógico entre esta narrativa específica e os “lais” bretões. Tal hipótese não deve ser sumariamente descartada, mas é muito provável que diversos relatos orais centrados neste tema tenham se difundido pela Bretanha. De todo modo, o que deve ser ressaltado é que, nos “lais” de Yonec e de Tydorel, esse padrão mítico encontra-se no próprio âmago da estrutura da narrativa. Segundo a trama do “Yonec”, o poderoso senhor de Caerwent, na Bretanha, desposa uma jovem de alta linhagem. O texto esclarece que este barão era de idade avançada (“Mult fu trespasssez en eage”) e, como iria deixar uma rica herança, ele se casa para ter filhos (“femme prist pur enfanz aver”). Ele manteve sua esposa trancada em seu castelo por mais de sete anos (“plus de set anz”), mas o casal não teve filhos (“unques entre elz n'ourent enfanz”).⁷ Já no “Lai de Tydorel”, o rei da Bretanha desposa, em sua juventude (“en sa jovente”), a filha de um duque, a quem ele muito amava, mas eles viveram juntos dez anos e não tiveram filhos (“qu'il ne porent avoir enfanz”).⁸ Pode-se notar, assim, que em ambos os relatos os protagonistas não conseguem gerar descendentes; o primeiro, por ser muito velho, o segundo, conforme insinua a narrativa, por ser estéril. O ser feérico será o encarregado de remediar esta situação na narrativa, já que em ambos os “lais” ele é o pai do filho gerado pela heroína.

Embora partam de um padrão mítico comum, os dois relatos possuem enredos divergentes. No “Lai de Yonec”, o senhor de Caerwent, por ter uma esposa jovem e bela, resolve trancá-la em seu “donjon” e pô-la sob a vigilância de sua irmã idosa. A jovem dama vivia apartada das demais mulheres, sem poder ver parentes e amigos ou mesmo freqüentar a igreja, e queixava-se amargamente de seu marido velho e ciumento, que a mantinha como prisioneira por medo de ser traído.⁹ Vê-se bem que a trama do relato, que se iniciava com a menção ao velho senhor de Caerwent e seu desejo de constituir uma descendência, em seguida se centra na heroína, oprimida por um marido velho e ciumento. E ainda que Marie de France declare que é de Yonec, o filho da heroína, que ela quer falar em primeiro lugar (“que d'Yonec vus die avant”),¹⁰ o único personagem que adquire uma dimensão psicológica na narrativa é a heroína. Esta dimensão psicológica ganha contornos escapistas logo em seguida. Lamentando-se de sua situação de prisioneira, a dama se lembra de que freqüentemente tinha ouvido contar (“Mult ai oi sovent cunter”) que aventuras maravilhosas ocorriam nesse país, onde os cavaleiros encontravam as mulheres de seus sonhos e as damas achavam amantes cortesões que eles eram os únicos a ver. Se isso fosse possível, ela roga a Deus que satisfaça sua vontade (“il en face ma volenté”).¹¹ Mal acabou ela de falar, um grande pássaro entrou pela estreita janela de seu quarto e se transformou num belo e gracioso cavaleiro. A dama se assusta diante de tal prodígio, mas o cavaleiro a tranquiliza, dizendo que a amava e queria ser o seu amigo. A jovem lhe responde que voluntariamente faria dele seu amigo se ele acreditasse em Deus e se seu amor fosse possível, pois jamais ela havia visto um cavaleiro tão belo em sua vida. O cavaleiro, então, faz sua profissão de fé no cristianismo e, para encerrar qualquer

⁷ L. HARF-LANCNER (Trad.), *Lais de Marie de France*, Paris: Lettres Gothiques, 1990, p. 182-4, v. 11-42.

⁸ A. MICHA (Trad.), *Lais féériques des XII^e et XIII^e siècles*, Paris: GF-Flammarion, 1992, p. 152, v. 4-16.

⁹ HARF-LANCNER, *Lais de Marie de France*, op. cit., p. 187, v. 75-84.

¹⁰ *Ibidem*, p. 182, v. 6.

¹¹ *Ibidem*, p. 186, v. 95-108.

⁽¹²⁾ Um súcubo, portanto. Os termos incubo e súcubo vêm dos verbos latinos “incubare” (estar deitado sobre) e “succubare” (estar deitado abaixo).

⁽¹³⁾ MAP, *Contes pour les gens de cour*, op. cit., p. 255-7.

⁽¹⁴⁾ HARF-LANCNER, *Lais de Marie de France*,

suspeita da dama, ele pede que ela chame seu capelão e, dizendo-se doente, solicite o sacramento eucarístico para o perdão de suas faltas. O homem pássaro, que se chama Muldumarec, assume a forma da dama e recebe a hóstia em seu lugar, dissipando todos os seus temores.

O temor da jovem na narrativa é que Muldumarec seja, na verdade, um demônio incubo, daí sua reticência em conceder-lhe seu amor. A crença em incubos, demônios que assumem forma masculina para seduzir as mulheres, é largamente atestada na Idade Média, e o fato de Muldumarec, após sua transformação em pássaro, revelar-se um cavaleiro extremamente belo só contribuiu para aumentar as suspeitas da jovem, razão pela qual ele toma a hóstia consagrada. Está implícito no texto que, se Muldumarec fosse um demônio, ele não conseguiria engolir o corpo de Cristo, idéia que acha corroboração nos relatos em latim do “De Nugis Curialium” de Walter Map. Narrando um caso de aparição demoníaca feminina,¹² Map conta que Hennon dos Grandes Dentes, um nobre da Normandia, casou-se com uma jovem belíssima que ele encontrou na costa normanda tendo a seu lado apenas uma dama de companhia. A jovem freqüentava a igreja com assiduidade, mas só entrava em suas dependências após a aspersão de água benta e se retirava antes da eucaristia. Tomada pelas piores suspeitas, a mãe de Hennon passa a espionar a jovem e a vê entrar no banho sob a forma de um dragão, o mesmo sucedendo com a dama de companhia que sempre se mantinha a seu lado. Ela então avisa seu filho e chama um padre, que asperge as duas jovens com água benta enquanto estavam desprevenidas. No mesmo instante, elas atravessam o teto em grandes gritos e nunca mais são vistas.¹³

Marie de France elabora seu relato de forma a evitar que Muldumarec adquirisse uma conotação diabólica, esforço que se inicia já na prece que a dama faz para que Deus satisfaça seu desejo (alusão a uma autorização divina para o amor do par central). É altamente improvável, no entanto, que clérigos instruídos como Walter Map abonassem essa tentativa de cristianização, pois as transformações de Muldumarec entram em choque com o dogma da “similitudo”: o homem foi criado a imagem e semelhança de Deus. Ao assumir a forma de um pássaro e depois de uma mulher, Muldumarec estaria rompendo categorias fundamentais como espécie e gênero, e fatalmente seria rechaçado para a ordem dos demônios. Mas Marie de France escreve para uma platéia laica e não coloca como prioridade a sustentação teológica do personagem. Do ponto de vista dos cavaleiros e damas estacionados na corte, bastava que Muldumarec se declarasse cristão e concluísse o sacramento eucarístico, conforme as normas do cristianismo ritualizado do século XII, e ele seria considerado tal. Há níveis de cultura diversos que interagem nas representações de seres feéricos do período, e para adequar (superficialmente, aliás) seu personagem às concepções e práticas estabelecidas no meio cortesão, Marie de France terá que efetuar alterações nos referenciais míticos que embasam os seres feéricos, conforme se verá.

Na seqüência do “lai”, a dama concede seu amor a Muldumarec. Ele afirma que viria até ela sempre que fosse chamado, mas a previne para ser cuidadosa, pois a velha que a vigia poderá descobrir seus encontros e contar a seu marido, e se tudo passar como ele diz (“S'issi avient cum j'eo vus di”), ele não poderá evitar a morte (“que mei n'en estuece murir”).¹⁴ Observe-se que Muldumarec, na qualidade de ente do Outro Mundo, possui o dom da profecia.

Ele não só prevê sua própria morte, que se dará na transcorrer do relato, como também, mais adiante, anunciará à dama que ela espera um filho seu. Muito embora Muldumarec retenha referenciais míticos em sua caracterização, ele é retratado como um modelo de cavaleiro cortês. Ao solicitar o amor da dama, ele se mantém apartado dela até dissipar todas as suas suspeitas, e só aparece quando e se ela o chama. Esse padrão de submissão está totalmente ausente em “A destruição da hospedaria de Da Derga”. Nesta narrativa, o homem pássaro Mess Búachalla entra pela clarabóia e deita-se sem rodeios com a jovem, predizendo-lhe em seguida que ela teria um filho dele. Na verdade, Marie de France faz de Muldumarec o contraponto positivo do marido ciumento da dama.

O caso de amor dos dois personagens não dura muito, entretanto. Desconfiado da alegria demonstrada por sua esposa, seu velho marido finge que vai partir numa viagem e pede que sua irmã vigie atentamente a dama. Esta chama seu amante (descuidando-se do aviso de Muldumarec, a dama convoca-o constantemente), e a irmã de seu marido assiste ao encontro do par, vendo Muldumarec entrar e sair sob a forma de pássaro. Informado do fato, o senhor de Caerwent manda guarnecer de lâminas afiadas a janela por onde o cavaleiro pássaro passava e diz a sua esposa que iria caçar. Incontinenti, a dama chama Muldumarec, que é mortalmente ferido pelas lâminas da janela. Esvaindo-se em sangue no leito da dama, Muldumarec lhe diz que sua morte era inevitável. Assim como o homem pássaro Mess Búachalla, Muldumarec informa à dama que ela teria um filho dele. Este filho deveria ter por nome Yonec, e ele seria o vingador de ambos.

Muldumarec, penosamente, torna a partir. Desesperada, a dama pula uma janela de grande altura e segue os traços de sangue de seu amante. Marchando sem cessar, ela chega a uma colina (“de si qu’a une hoge vint”) que tinha uma abertura toda manchada de sangue. Ela adentra esta abertura e caminha até um prado onde se encontrava uma cidade soberba, que parecia toda de prata (“parust tute d’argent”). Entrando no castelo fortificado da cidade, ela acha Muldumarec num quarto suntuoso. Moribundo, ele a reconforta ternamente e insiste para que ela parta, pois os seus a responsabilizariam por sua morte. Ele lhe dá um pequeno anel (“Un anelet li a baillié”), que tem o poder de fazer que seu marido esqueça tudo o que se passou enquanto ela o conservar no dedo, e lhe dá também uma espada, para ser entregue a Yonec no momento em que este tiver conhecimento da história de seu nascimento. A dama então parte com estes objetos.¹⁵

Nesta sequência da narrativa, Marie de France está descrevendo, de fato, um reino do Outro Mundo celta. Conforme mencionado anteriormente, os outeiros e demais elevações do solo, o fundo das águas e as cavernas e grutas são locais de acesso ao Outro Mundo nos mitos e lendas celtas. Nestes relatos, os mortais que sobem numa elevação do solo via de regra têm a oportunidade de ingressar no Outro Mundo,¹⁶ e a menção à riqueza desse mundo é uma constante nas narrativas mítico-lendárias celtas, dando origem à suntuosidade que a dama observa no reino de Muldumarec. O padrão mítico discutido acima, por sua vez, mantém-se inalterado. Muldumarec teve um filho com uma mulher casada cujo marido estava impossibilitado de gerar descendentes. Em vista desse padrão, a dama não poderia morrer ao lado de seu amante, pois nesse caso não haveria descendência. Ela deve retornar ao seu marido, que, desta

ambos terminarão por se casar (CIRLOT, *Mabinogion*, op. cit., p. 10-3). No relato lendário irlandês “O sítio de Druim Damhgaire”, que integra o “ciclo dos reis”, o rei Cormac Mac Airt adormece sobre uma colina e é despertado por uma mulher feérica que o leva para visitar seu mundo (ver “Légendes irlandaises du cycle des rois”; *Cahiers du Sud*, n. 307, p. 383-4, 1951), para ficarmos em apenas dois exemplos. Sobre o Outro Mundo celta, ver P. MAC CANA, *Celtic Mythology*, Hong Kong: Chancelor Press, 1983, p. 122-31 e J. de VRIES, *La religion des Celtes*, Paris: Payot, 1963, p. 256-68.

(17) HARF-LANCNER, *Lais de Marie de France*, op. cit., p. 204-8, v. 463-558.

vez, estará sujeito ao encantamento de um anel mágico que o fará esquecer a traição da esposa.

A dama regressa ao castelo de seu marido e dá à luz Yonec. Este cresce e é armado cavaleiro. No mesmo ano de sua investidura, o senhor de Caerwent foi convidado à festa de Sto. Aarão, em Caerleon. Ele leva consigo sua esposa e Yonec num rico aparato de viagem, “mas eles não sabem onde vão” (“Mes il ne se vent u il vunt”), sendo conduzidos por um servidor que os guia diretamente para um castelo belíssimo. Ali se achava também uma abadia, onde o servidor os aloja. No dia seguinte, antes que partam, o abade lhes mostra as dependências da abadia. Lá, eles descobrem uma tumba magnificamente ornada com sedas bordadas e lâmpadas de ouro fino. Os visitantes perguntam quem repousava naquela tumba, e o abade lhes diz que era o cavaleiro mais amado do mundo, que tinha sido rei desse país mas havia caído numa armadilha em Caerwent e sido morto pelo amor de uma dama. Desde então eles guardam, conforme suas determinações, o filho que ele teve dessa dama. Compreendendo que estava diante do túmulo de Muldumarec, a dama imediatamente entrega a espada de seu falecido amante a Yonec e lhe conta a história de seu pai, desfalecendo e vindo a morrer em seguida. Yonec então corta a cabeça de seu padraсто com a espada de seu pai, vingando a ele e à sua mãe. A dama é enterada ao lado de Muldumarec, e Yonec, ao fim do “lai”, herda o reino de seu pai.¹⁷

Ao contrário do que se verificara anteriormente, na parte final do “lai” o reino de Muldumarec é convertido num principado feudal situado em território bretão, e Muldumarec se acha transformado num grande senhor que é enterrado numa abadia e pranteado à maneira dos nobres da época. Todas as referências ao Outro Mundo celta inseridas no texto são obscurecidas em prol da adequação do personagem ao mundo da cavalaria enobrecida da segunda metade do século XII. O único detalhe que retém uma margem de ambigüidade é a maneira pela qual Yonec, sua mãe e seu padraсто chegam ao reino de Muldumarec. O texto especifica que a família não sabe para aonde vai, e um servidor mal definido os conduz diretamente ao castelo e os instala na abadia. Este misterioso servidor, de fato, faz o papel de um enviado do ser feérico, encarregado de levar a família para um reino do Outro Mundo. O “lai” retém, neste pormenor, concepções que vigoravam nos mitos e lendas celtas. Nessas narrativas, os mortais só conseguem entrar no Outro Mundo por intermédio de um guia que pertença a tal lugar. Em geral, este guia é o próprio ser feérico, mas nos “lais” cortesãos há certos animais maravilhosos que têm por função permitir o contato entre o ser feérico e o mortal de sua escolha.¹⁸ Entretanto, ainda que o “lai” em questão preserve certa ambigüidade, é necessário observar que Marie de France procura adequar esse conjunto de concepções à noção da providência divina, e o faz colocando na boca da dama a afirmação de que foi Deus que os conduziu até o túmulo de Muldumarec (“cum Deus nus a amenez ci!”). A autora teria fatalmente de cristianizar os referenciais míticos celtas no final de seu escrito, uma vez que Muldumarec e seu filho Yonec são modelos positivos da ética cortesã, que se contrapõem ao velho marido ciumento da dama. Em muitos relatos míticos ou lendários celtas, a composição entre o mundo mortal e o Outro Mundo através da geração de um descendente comporta problemas, como na narrativa de “A destruição da hospedaria de Da Derga” citada anteriormente. Marie de France afastou qualquer problema de adequação dos personagens

(15) *Ibidem*, p.198-204, v. 341-4.

(16) Em “Pwyll, príncipe do Dyvet”, o protagonista sobe a colina maravilhosa de Arberth e de lá avista Rhiannon, uma rainha do Outro Mundo que o convida para ir ao reino de seu pai, onde

(18) Em um estudo anterior, já me referi às concepções celtas relativas à entrada no Outro Mundo que se preservaram nos “lais” feéricos, por isso eximo-me de insistir no assunto (ver Antonio P. V. MORÁS, O relacionamento amoroso entre o cavaleiro e a fada nos “lais” medievais, *Revista da ANPOLL*, n. 5, esp. p. 27-8, jul./dez. 1998).

ao transformar Muldumarec num barão feudal e Yonec num cavaleiro que herda as terras de seu pai. Mas a margem de ambigüidade mantém-se na própria estrutura da narrativa, uma vez que esta deriva de um padrão mítico estabelecido anteriormente.

Comparado ao “Lai de Yonec”, o anônimo “Lai de Tydorel” encontra-se muito mais próximo dos referenciais míticos celtas. Em primeiro lugar, porque não se observa nenhuma incompatibilidade entre o rei da Bretanha e sua esposa, a quem ele amava profundamente e sem nenhuma demonstração de ciúme (“Onques ne fu jalous de li”). O único problema dessa relação era a inexistência de descendentes, explicitada no texto. Certo dia em que seu marido partiu para uma caçada, a rainha reuniu as damas que lhe faziam companhia e foi passear no vergel, onde brincaram e comeram frutos. Sendo tomadas pelo sono, todas elas adormeceram sobre as ramagens. Quando a rainha desperta, ela não encontra ninguém ao seu lado e se espanta com o fato. Nesse instante, ela olha para o jardim e vê um cavaleiro que caminha lentamente até ela. Era o mais belo homem que ela havia visto no mundo (“Ce fu li plus biaus hon du mont”) e portava ricas vestimentas. O cavaleiro cortesmente lhe diz que tinha vindo por ela e a amava lealmente. Se ela não aceitasse seu amor ele partiria, mas, nesse caso, ela jamais conheceria a felicidade. Observando-o, a dama foi tomada de um violento amor. Porém, ela declara que só o amaria com a condição de saber quem ele era e de onde vinha. Ele então a leva até seu cavalo e os dois montam o animal. Após um curto trajeto, eles chegam no sopé de um grande outeiro (“desoz I tertre lé e grant”), perto do qual se achava um lago. Deixando a rainha na margem, o cavaleiro entra no lago com seu cavalo (“tot el cheval el lac se mist”). A água se fecha sobre ele, e nas profundezas do lago ele percorre quatro léguas até sair na outra margem. Neste ínterim, a dama não esboça um movimento (“la dama ne se mut”). O cavaleiro retorna para a margem da qual partira e diz à rainha: – “Dama, nesta floresta eu vou e venho por este caminho. Não me perguntes mais nada”.¹⁹

A entrada do cavaleiro no lago e sua permanência dentro das águas é um indicativo explícito de que ele vem do mundo das fadas. O outeiro citado no texto também aponta para essa conclusão, mas o cavaleiro é, no caso, um habitante de um Outro Mundo sob as águas, como a “Terra Sob a Onda” dos relatos mítico-lendários celtas.²⁰ Todo o desenrolar da cena é pleno de significados. Ao ver o cavaleiro mergulhar no lago, afirma o texto, a rainha não moveu um músculo. Ou seja, ela já pressupunha que se tratava de um ser feérico. Nenhuma tentativa de cristianização se manifesta na narrativa. O cavaleiro quer deixar claro, ao atravessar o fundo do lago, que ele não pertence ao mundo mortal, e a rainha compreende perfeitamente o que ele dá a entender.

Após revelar que não pertence à espécie humana, o cavaleiro diz à rainha que eles se amarão muito tempo, até o dia em que forem surpreendidos. Ela terá dele um belo filho, que deverá se chamar Tydorel. Ele será valente e corajoso e ultrapassará em beleza os cavaleiros do país, e ninguém lhe fará a guerra, pois ele levará a melhor sobre todos os seus vizinhos (“toz ses voisins sormontera”). Caberá a ele reinar sobre toda a Bretanha, mas jamais ele fechará os olhos para dormir (“mes ja des eulz ne dormira”). Quando crescer, ele deverá ter sempre por perto alguém que vele com ele onde quer que esteja. Que ele convoque os homens das casas vizinhas, que sucessivamente cantarão ou contarão as histórias que conheçam, sejam elas interessantes ou não. Posteriormente, a dama

⁽¹⁹⁾ MICHA, *Lais féériques des XII^e et XIII^e siècles*, op. cit., p. 152-8, v. 17-109.

⁽²⁰⁾ “Terra Sob a Onda” é um dos designativos do Outro Mundo céltico (ver P. B. ELLIS, *A Dictionary of Irish Mythology*, Oxford: Oxford University Press, 1992, verbe “Otherworld”). Em geral, o termo evoca o reino de Manannan Mac Lir, o deus do mar na mitologia celta, mas há outras divindades e semidivindades que possuem reinos sob o mar.

⁽²¹⁾ MICHA, *Lais féériques des XII^e et XIII^e siècles*, op. cit., p. 159-61, v. 111-46.

⁽²²⁾ *Ibidem*, p. 160, v. 167-8.

⁽²³⁾ *Ibidem*, p. 162-4, v. 197-218.

também terá dele uma filha muito bela que, quando crescer, será dada a um conde da Bretanha. Ela terá dois bravos barões, que por sua vez terão muitos filhos. Mas, em virtude de sua origem, eles dormirão muito mais que o comum dos mortais.²¹

De forma similar às narrativas já comentadas, o ser feérico anuncia à sua parceira que ela terá um filho dele. No presente caso, ela também terá, após esse filho, uma filha. A diferença de quantidade de sono é um indicativo da natureza feérica dessas crianças, expressa no código carência ou excesso de sono/quantidade normal de sono. O padrão mítico subjacente a esta narrativa vê-se confirmado pela prole resultante da união da rainha com o cavaleiro feérico. Mas o texto afirma que Tydorel não apenas prescinde de sono, como deve contar com pessoas para diverti-lo e velar para que permaneça acordado. É por esta via que se manifesta a dificuldade de compatibilização dos seres feéricos ao mundo mortal. O comportamento de Tydorel, veremo-lo logo adiante, vai fazer que ele despreze as normas da sociedade cavaleiresca, ainda que ele seja mais habilitado para as proezas militares que os mortais comuns, atributo que vem de sua origem feérica. Quanto ao cavaleiro feérico, embora ele tenha fornecido uma prole para o rei, suas relações com a rainha não deixam de ser questionadas. O texto precisa que o vilão tem um ditado malévolo: “Tal ocupa-se em criar seu filho, que não vem dele”:

“tex cuide norrir son enfant
ne li partient ne tant ne quant”.²²

Pode-se perceber que a narrativa insinua uma censura moral ao envolvimento da rainha com o cavaleiro feérico, a qual irá se estender até as atitudes de Tydorel. Ao contrário do “Lai de Yonec”, os seres feéricos não são, no presente caso, um modelo positivo do código de valores cavaleiresco.

Voltando ao texto, o rei da Bretanha fica felicíssimo ao ver sua esposa grávida, assim como seu povo, e o cavaleiro feérico continua visitando a rainha por longo tempo. Certo dia, porém, um cavaleiro gravemente ferido e sem dinheiro levanta-se penosamente de seu leito e vai até a rainha para pedir-lhe auxílio, sabendo que ela era normalmente generosa com os necessitados (“as besoigneus donnoit sovent”). Ele abre a porta dos aposentos da rainha e a vê nos braços de seu amante. Ao observar essa cena, ele se vai e não mais retorna. Sua saúde piorando, ele falece no dia seguinte, na mesma hora em que surpreendeu a rainha com o cavaleiro feérico.²³

Por manter sua relação ilícita com o cavaleiro feérico, a rainha falta com os seus deveres para com um cavaleiro necessitado. Ao mesmo tempo, o fato de este cavaleiro morrer no dia seguinte, exatamente à mesma hora em que havia avistado o cavaleiro feérico com a rainha, sugere que sua morte tinha relação com o que viu, idéia que é confirmada ao final do “lai”, conforme se verá. Mas como o cavaleiro feérico foi surpreendido, segundo suas próprias previsões ele não mais retorna. Pouco depois, é o rei da Bretanha quem vem a falecer, e Tydorel assume seu lugar.

Tydorel era um rei sem igual na defesa do reino, e seus homens o amavam. Como não dormia, ele convocava sucessivamente os residentes das proximidades onde estacionava para cantar, tocar instrumentos ou contar histórias durante toda a noite. Parando em Nantes numa certa ocasião, seus mensageiros vão até a casa de uma viúva velha e doente cujo único filho mantinha a ambos

com seus parcos rendimentos de aprendiz de ourives. Os mensageiros dizem ao rapaz que ele deveria acompanhá-los até a corte e entreter o rei. Ele declara que não sabia cantar ou contar histórias de interesse, mas os mensageiros exigem que ele os acompanhe. Sem alternativa, o rapaz os segue. Chegando à corte, Tydorel lhe pede que ele conte qualquer coisa para diverti-lo. O rapaz responde que não sabia contar histórias ou cantar. Seu pai havia morrido há quinze anos, sua mãe o criou com muitas dificuldades e ele jamais a abandonou. Ele ouviu e viu pouca coisa, e menos reteve ainda. Tydorel o ofende por sua ignorância e ameaça-o se ele não lhe contar algo. O rapaz, então, diz o que sua mãe lhe havia sugerido antes de ele partir com os mensageiros, que não nasceu de um mortal quem não dorme e não pode achar o sono (“que n’est pas d’ome/qui ne dort ne qui prent sommi”). Compreendendo o que o jovem queria dizer, Tydorel invade os aposentos de sua mãe e exige que ela lhe diga, sob ameaça de morte (“toute i morrez”), de quem ele era filho.²⁴

É neste trecho da narrativa que se manifesta a suspeita quanto à origem de Tydorel. A insistência do personagem em saber de quem ele era filho, que o faz ameaçar sua própria mãe, revela seu medo de ser filho de um demônio incubo. Diante da obstinação de Tydorel, sua mãe conta a história de seu nascimento. Um dia em que ela se encontrava adormecida num vergel com suas acompanhantes, um cavaleiro extraordinariamente belo vem até ela, solicita seu amor e a ameaça (“mença moi”), dizendo que, se ela não o amasse, ela não conheceria jamais um dia de felicidade (“ja mes n’avroie bien nul jor”). Mas ela o observa tão cortês e tão eloquente (“e si cortois e si parlant”) que termina se apaixonando por ele. Ao perguntar quem ele era, o cavaleiro a leva até o lago e depois o atravessa de dentro deste, dizendo-lhe em seguida que por essa rota ele ia e vinha a seu prazer. Durante todo o tempo em que foi sua amiga, a rainha jamais viu servidor ou escudeiro ao seu lado. Ele previu que um filho nasceria de sua união, o qual seria nobre, cortês e valente. Contudo, ele seria pequeno e não cresceria muito (“petiz serez, ne gueres granz”), e jamais teria sono. Nesse mesmo dia, ela se uniu ao cavaleiro e Tydorel foi engendrado. Durante cerca de vinte anos o cavaleiro continuou a vê-la, até o dia em que, conforme ele previra, um cavaleiro o surpreendeu e por isso morreu de má morte (“qui de male mort en morut”). Depois disso ele se foi e nunca mais retornou.

Após ter ouvido tudo o que sua mãe disse, Tydorel voltou ao seu quarto, cingiu suas armas e pediu seu cavalo. Cavalgando até o lago, mergulha em suas profundezas e lá permanece, não mais retornando desde então (“qui puis ne retorna ariere”).²⁵

Na parte final do “lai”, a ambigüidade presente na caracterização do cavaleiro feérico assume contornos diabólicos mais pronunciados. Em primeiro lugar, pela menção à ameaça que ele faz à rainha, de que ela não conheceria um dia de felicidade se o repelisse. Depois, pela alusão ao fato de o cavaleiro jamais ter ao seu lado servidores ou escudeiros, uma insinuação de que ele não era, de fato, um cavaleiro. A referência ao cavaleiro doente que morreu “de má morte”, por sua vez, sugere que seu falecimento ocorreu porque ele viu o amante da rainha, que a partir desse instante não poderia mais voltar. Porém, de forma análoga ao “Lai de Yonec”, a margem de ambigüidade mantém-se preservada na própria estrutura da narrativa. Com efeito, todas as ações do cavaleiro feérico organizam-se em torno da geração de uma descendência, que é anunciada à rainha antes mesmo de ela ceder aos avanços do personagem. Além

²⁴ *Ibidem*, p. 164-70, v. 231-350.

²⁵ *Ibidem*, p. 172-8, v. 357-488.

²⁶ G. DUBY, *A mulher, o cavaleiro e o padre*, Lisboa: Dom Quixote, 1988, p. 35-7.

disso, o fato de o cavaleiro ir e vir através do lago, somado à circunstância de que Tydorel permanece no interior deste, aponta para o fundo das águas como entrada para o Outro Mundo celta, não para qualquer sítio infernal. O padrão mítico que subsiste na narrativa impede uma diabolização convincente do cavaleiro feérico. E as ressonâncias míticas também se fazem sentir na menção ao pequeno tamanho de Tydorel, que o aproxima dos anões, entes que, conforme dissemos, muitas vezes se encontram associados ao Outro Mundo feérico. É difícil fugir à conclusão de que a diabolização do cavaleiro feérico no “Lai de Tydorel” surge em decorrência de sua inadaptabilidade aos modelos de comportamento propalados na corte, que se estende a seu filho Tydorel. Não se trata, em nenhum momento, de uma afirmação doutrinária do caráter diabólico dos seres feéricos.

Tanto no “Lai de Yonec” quanto no “Lai de Tydorel”, o desenvolvimento da narrativa originada do padrão mítico adquire inflexões ditadas pelas normas e comportamentos que tendem a se viabilizar no meio cortesão da segunda metade do século XII, e é aqui que a análise da literatura de imaginação do período revela sua utilidade. Se observarmos os dois relatos supra citados, constatamos que, no “Lai de Yonec”, Muldumarec e seu filho Yonec encarnam modelos positivos de comportamento que são contrapostos ao marido ciumento da heroína, e a situação psicológica desta última é posta em evidência justamente para permitir essa contraposição. Para tornar Muldumarec e Yonec compatíveis com os valores do mundo cavaleiresco, Marie de France procura realçar as características feéricas desses personagens, transformando Muldumarec num barão feudal e Yonec em seu herdeiro. Processo inverso se verifica no “Lai de Tydorel”, no qual o protagonista e seu pai, precisamente por encarnarem modelos negativos ao mundo cavaleiresco, têm suas características feéricas exacerbadas, a ponto de aproximarem-se dos demônios.

Em que nível se dá a afirmação de modelos positivos do mundo cavaleiresco através de Yonec e, principalmente, Muldumarec? Não, certamente, pela via da bravura militar ou das aptidões guerreiras, que só aparecem de passagem na enumeração das qualidades de Yonec. O modelo positivo posto em circulação no texto refere-se às novas formas de sociabilidade apreendidas no ambiente cortesão, responsáveis pelo alargamento do espaço de atuação das damas. O velho senhor de Caerwent é censurado exatamente por tratar sua esposa como uma cativa em seu “donjon”. Mas até que ponto este personagem era fictício? Estudando as práticas matrimoniais na França carolíngia, G. Duby reparou que a mulher entregue a um nobre por ocasião de suas núpcias ficava inteiramente na dependência de seu marido e de sua família. Algumas vezes, até seu nome era mudado como indício da ruptura que se operava em sua vida desde o casamento. De fato, a “desponsatio” enfatizava o acordo das famílias envolvidas, após o qual a dama se via submetida à família de seu marido e objeto de todo gênero de desconfianças.²⁶ É certamente esta a origem da maldição da heroína do “Yonec” contra seus familiares e parentes, que a entregaram a um marido tão cruel e ciumento. Ao escrever este “lai”, Marie de France dá testemunho de novas práticas culturais que vão se tornando convencionais em sua época. A partir da segunda metade do século XII, as damas aristocráticas ampliam sua influência nos costumes da corte, e a própria vida privada dos cônjuges passa pelo crivo das normas de sociabilidade forjadas no ambiente cortesão. Após o “Lai de Yonec”, o romance provençal “Flamenca” também dará ênfase à dama

vigiada pelo marido, que ainda assim encontra um amante, e posteriormente a figura do marido ciumento traído se tornará usual em contos cômicos ou licenciosos como os do “Decameron” e mesmo em obras teatrais da Renascença. O “Lai de Yonec” é, de certo modo, o primeiro elo de uma corrente que colocará a esfera da vida privada sob a alçada de um julgamento ético calçado em valores cortesãos que se difundirão pelas cidades.

No caso do “Lai de Tydorel”, o desenvolvimento da narrativa não coloca em primeiro plano as formas de sociabilidade apregoadas nas cortes, mas as normas de conduta atribuídas aos cavaleiros a partir da disseminação das relações feudais. Pôde-se perceber, no texto, uma condenação da rainha por suas relações ilícitas. Mas qual é o efeito direto da infidelidade da rainha? O descumprimento dos laços de subordinação que une os poderosos a seus dependentes. Por estar com seu amante, a rainha deixa de auxiliar um vassalo necessitado de seu marido, renegando o preceito da generosidade do senhor para com seus homens. E Tydorel fará ainda pior. No relato, ele é louvado por assegurar a paz no reino, mas abusa insolentemente de um pobre órfão que sustenta sua mãe viúva. Neste final do século XII, a obrigação que os cavaleiros têm de proteger os órfãos e as viúvas torna-se convencional nos escritos cortesãos. Inicialmente, por força dos antecedentes bíblicos, a proteção dos órfãos e viúvas fazia parte da função real, conforme enfatizavam os prelados carolíngios.²⁷ Com a eclosão da ordem feudal ao final do século X, a proteção dos fracos e das igrejas coube aos príncipes, sendo depois estendida, como uma norma de conduta, à cavalaria enobrecida da segunda metade do século XII. Tydorel, na verdade, está em contradição com os princípios de paz e justiça que tem a obrigação de defender, ao não respeitar os mais fracos.

Encerrando a análise destes textos, há duas constatações de caráter geral que não devem passar despercebidas. A primeira diz respeito aos propósitos que regem o desenvolvimento narrativo destes “lais”. Construídos num sentido inverso, ambos os escritos terminam por evidenciar normas de comportamento ou conduta preconizados no ambiente cortesão. Como produção literária, a finalidade destas obras não é afirmar privilégios militares, econômicos ou de nenhuma ordem do segmento cavaleiresco, mas enaltecer uma ética própria a este segmento, voltada à promoção social e à uniformidade do estilo de vida do grupo considerado. O despontar da literatura cortesã é, em sua maior parte, decorrência de um crescimento agrícola e comercial evidente já na primeira metade do século XII. Os grandes beneficiários desse crescimento foram os príncipes regionais e os grandes senhores de castelos, que através de exações contínuas apoderaram-se do excedente produtivo existente no período. Em termos sociais, as prerrogativas da aristocracia fundiária não são objeto de contestação nos séculos do feudalismo. Como observou D. Barthélemy, o que se assiste no período é a um distanciamento material e moral dos segmentos aristocráticos em relação ao grosso da população,²⁸ e a literatura cortesã converte-se num instrumento de propagação dos valores e do estilo de vida desta aristocracia plenamente consolidada mas que ainda não dispõe de um referencial de *status* particularizado e culturalmente uniforme dentro da estrutura social do período. Esta busca de referenciais próprios, de um estilo de vida homologado em preceito normativo, explica a ênfase dada à “cortoisie” nas obras literárias cortesãs, termo que se refere tanto ao código de valores assumido pela elite nobiliárquica quanto à etiqueta preconizada no âmbito da corte.

⁽²⁷⁾ Ver J. FLORI, *L'idéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie*, Genève: Droz, 1983, p. 66-73.

⁽²⁸⁾ D. BARTHÉLEMY, *L'ordre seigneurial (XI^e – XII^e siècle)*, Paris: Seuil, 1990, p. 210-1.

⁽²⁹⁾ GERVAIS DE TILBURY, *Le Livre des Merveilles* (trad. parcial dos “Otia Imperialia” por A. Duchesne), Paris: Belles Lettres, 1992, p. 98.

A segunda constatação de caráter geral refere-se aos níveis de cultura que interagem na produção literária cortesã. Se é inegável que a literatura cortesã presta-se à afirmação de um código de comportamento e valores voltado às elites estacionadas nas cortes, como fenômeno cultural esta produção literária não é redutível aos imperativos que condicionam sua gênese e difusão, não apenas porque tradições culturais de diversos matizes, algumas revertendo a padrões míticos arcaicos, continuaram atuantes nessa literatura, mas também porque não há uma unanimidade de posições em relação às tradições culturais de fundo folclórico no meio dos próprios representantes da elite letrada de então. Observamos que Marie de France tentou adequar personagens feéricos ao mundo cavaleiresco transformando-os em barões feudais. Essa transformação, conforme dissemos, jamais seria respaldada por um clérigo versado nos ensinamentos teológicos propagados pelas universidades como Walter Map, por exemplo. Isto é facilmente comprovado pelos escritos de Gervais de Tilbury, outro clérigo da corte de Henrique II instruído nas universidades, que em seus “Otia Imperialia” declararia que “homens dignos de confiança foram amantes destas ‘larvas’ (espíritos de mortos malignos; por extensão, demônios) chamadas fadas”.²⁹ Para muitos clérigos instruídos do final do século XII, portanto, os seres feéricos em geral passavam por uma modalidade de demônios. Isto não impediu que autores de obras em vernáculo, como Marie de France, se valessem de concepções oriundas dos mitos e lendas célticas sem dar-lhes uma conotação diabólica. Considerando os dados disponíveis, parece ser mais sensato admitir que as cortes principescas da segunda metade do século XII constituíam espaços cultural e historicamente delimitados sujeitos a níveis de cultura diversificados e muitas vezes antagônicos entre si, ao invés de apelar para uma “mentalidade cortesã” fatalmente artificiosa em sua homogeneidade. Em termos literários, aliás, a diabolização dos seres feéricos jamais abarcou a totalidade dos personagens presentes na literatura arturiana. Basta pensarmos na Dama do Lago, a fada que criou Lancelot no ciclo literário consagrado ao herói, para termos a comprovação do fato. E no que concerne às estruturas de significado efetivadas nos mitos e lendas celtas, seu alcance e vitalidade foi bem maior do que normalmente se supõe, como pôde ser notado através dos “lais” feéricos aqui analisados. Dando a devida ênfase à cultura como domínio dotado de uma autonomia estabelecida a partir de uma dinâmica de trocas e interações específicas, torna-se imprescindível investigar, no conjunto da produção literária cortesã, quais as estruturas de significado oriundas de substratos arcaicos que vêm à tona de forma quase inconsciente na elaboração dessas narrativas, quais as que se manifestam como padrão semiológico discernível, dotado de atualidade e sujeito a um arranjo consciente pelo autor de um texto literário (como parece ocorrer nos dois “lais” citados), e qual a influência exercida pelos fatores de ordem social nesse processo de construção de uma produção literária.

ABSTRACT: The article investigates the Celtic mythic patterns underlying certain marvelous medieval types, considering the dynamics of the interaction between the meanings deriving from these myths and the factors of the social order that condition this courtly literature.

KEYWORDS: Myths; cultural traditions; social models.

A CABALA DO MARACANÃ

MARCELO PEN PARREIRA*

RESUMO: Partindo de uma breve reflexão sobre a atitude da crítica literária diante da problemática do espaço *versus* tempo na ficção, o autor analisa o desenvolvimento do espaço no conto "A procura de uma dignidade", de Clarice Lispector, cujos pontos de contato com o "Inferno" de Dante, entre outros procedimentos de caráter lírico-simbólico, subvertem a aparente "normalidade" da narrativa clariceana.

PALVRAS-CHAVE: Espaço; Clarice Lispector; *A Divina Comédia*; realismo; lirismo

*"Quero que você me aqueça neste inverno
... e que tudo o mais vá para o inferno."*

(Roberto e Erasmo Carlos)

"E que espiral é o ser do homem!"

(Gaston Bachelard)

Se um lente marciano aportasse à Terra e folheasse a crítica que trata dos romances e narrativas em geral, seria forçado a imaginar que a ficção consiste

* Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP.

⁽¹⁾ Ian WATT, *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 22.

⁽²⁾ Julio CORTÁZAR, Alguns aspectos do conto, in *A Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 152.

⁽³⁾ WATT, *A Ascensão do Romance*, op. cit., p. 23.

⁽⁴⁾ Massaud MOISÉS, *A Criação Literária: Prosa*. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 106 e 107.

⁽⁵⁾ Edwin MUIR, *A Estrutura do Romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1975, p. 22.

⁽⁶⁾ *Ibidem*, p. 49.

⁽⁷⁾ *Ibidem*, p. 76 e 77.

numa arte do tempo. Nessa categoria, veria a ênfase dos estudos literários. E. M. Forster, por exemplo, caracteriza o romance como retrato da “vida através do tempo”. Northrop Frye salienta que o traço distintivo do romance em comparação com outros gêneros é sua “aliança entre tempo e homem ocidental”.¹ Quando Cortázar faz a célebre distinção entre os romances, que ganham por pontos, e os contos, que ganham por nocaute, está pensando em modelos ficcionais pautados pela distensão ou pela compressão temporal.² Examinando, em *A Ascensão do Romance*, as características formadoras do gênero, Ian Watt também destaca o papel do tempo como separador de águas. A partir do Renascimento, segundo ele, surgiu a idéia de que esse elemento é a “força que molda a história individual e coletiva do homem”. Por isso, “em nada o romance é tão característico de nossa cultura como na forma como reflete essa orientação típica do pensamento moderno”.³ Se nos baseássemos em critérios estatísticos e fizéssemos um cálculo rasteiro, veríamos que a investigação do tempo, nessa obra de Watt, ocupa três vezes mais páginas do que a análise do espaço. No Brasil, Massaud Moisés elege o tempo como “categoria fundamental”: “dir-se-ia que o caráter demiúrgico do romancista se exerce e se revela exatamente na criação do tempo, que é tudo ou impregna tudo na obra”.⁴

Mesmo quando se estuda o espaço em pé de igualdade com o tempo, o primeiro parece receber uma nota depreciativa na confrontação com o segundo. Em *A Estrutura do Romance*, Edwin Muir de fato concede que há obras cujo “mundo imaginativo” se acha no espaço. São os chamados romances de personagens, à moda de Fielding e de Thackeray. Esses autores apresentam personagens rígidos e imutáveis, que, por não exibirem todas as suas facetas, não seriam, assim, semelhantes à vida. Os romances dramáticos, por sua vez, à Austen e Brontë, cuja ênfase se encontra no tempo, trazem personagens mutáveis, inseridos na sequência temporal. A impressão que se tem, ao ler a obra de Muir, é que o segundo tipo representa uma evolução do primeiro. No romance dramático há um entrelaçamento entre personagem e ação, inexistente no modelo anterior. “As qualidades conhecidas dos personagens determinam a ação, e a ação, por sua vez, modifica de maneira progressiva os personagens e assim tudo é impelido para diante em direção a um fim”.⁵ O romance dramático, ademais, “preferivelmente é um desenvolvimento reproduzindo o movimento orgânico da vida e, se podemos adotar uma analogia sem segui-la demasiado longe, é mais como um movimento numa sinfonia do que um quadro”.⁶ Quando depara com as obras então inovadoras de Joyce e Virginia Woolf, Muir não sabe bem como classificá-las, incluindo-as, num misto de desconfiança e condescendência, na linha dos romances de personagem. *Ulisses* é, para ele, uma “variação altamente interessante do romance de personagem” e *Mrs Dalloway*, “uma engenhosa pintura espacial da vida”.⁷

Em termos narrativos, portanto, a sinfonia supera o quadro: a música, inserida no tempo, é mais atraente, como metáfora, do que o quadro, entronizado no espaço. Muir pode não estar absolutamente feliz com Virginia Woolf quando lhe faz o elogio arresado, mas nos lembra que não podemos desconsiderar as metáforas pictóricas, sempre presentes nos estudos literários. Quadro, retrato, perspectiva e ponto de vista são imagens fortes e produtivas nas páginas dos críticos. Talvez a mais famosa esteja no Prefácio a *O Retrato de uma Senhora*, em que Henry James compara a ficção a uma casa com um número infinito de janelas através das quais os observadores (artistas) podem assistir ao espetáculo

⁽⁸⁾ Henry JAMES, Preface to *The Portrait of a Lady*, in *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, organizado e apresentado por Richard P. Blackmur. New York: Charles Scribner's Sons, 1937, p. 46.

⁽⁹⁾ MUIR, *A Estrutura do Romance*, op. cit., p. 76.

⁽¹⁰⁾ Earl E. FITZ, Clarice Lispector and the lyrical novel: A re-examination of *A Maçã no Escuro*. *Luso-Brazilian Review*, v. 14, n. 2, p. 155, 1977.

⁽¹¹⁾ Clarice LISPECTOR, *Laços de Família*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 31-4.

⁽¹²⁾ *Idem*, A procura de uma dignidade, in _____. *Onde Estivestes de Noite*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994, p. 7-20.

lo da vida. Dependendo do ponto de vista, da visão individual, a cena – aparentemente única – toma uma feição diferente, resultando na “variedade incalculável” da “forma literária”.⁸ Não obstante toda a proficuidade das análises derivadas de metáforas pictóricas, o que muitos críticos (entre os quais James) temem é que esses quadros sejam justapostos sem haver uma idéia de progressão, de causalidade. Isto é, que sejam incapazes de sugerir a “idéia de tempo”.⁹ A “mera” justaposição fracionária a narrativa, congelaria o fluxo em imagens desconexas, levaria a ficção perigosamente para o terreno do lírico.

O aparente desrespeito às normas do tempo, mais do que as do espaço, parecem marcar a narrativa moderna. Clarice Lispector, desde o início a contragosto comparada a Joyce e Woolf, muitas vezes elabora uma ficção impressionista, pouco afeita a regras de causa e de efeito, tecendo uma série de cenas e de imagens que não se fecham numa estrutura realística mais tradicional, mas se estilham num movimento de recorrências, simbolismos e circularidade na vizinhança da poesia, ou da prosa poética. Fitz, por exemplo, observa que Clarice “trama uma tapeçaria de imagens e idéias que têm muito mais a ver com o impulso e o apelo da poesia do que com uma narrativa realista”, ao examinar o romance *A Maçã no Escuro*, que representa menos uma “história narrada” do que uma “visão poética expressa”.¹⁰

Curiosamente, grande parte dos contos de Clarice se mostra bem próxima de uma urdidura mais tradicional, mais rígida, mais uniforme. Todas as treze histórias de *Laços de Família*, por exemplo, podem ser vistas como modelos de excelência no gênero, ao lado do melhor de Machado de Assis. Contos que se arrojam (para novamente nos valermos de Cortázar) a vencer por nocaute, como “Uma galinha” (“Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos”¹¹), apresentam um perfeito entrelaçamento entre personagem e ação, uma unidade de espaço e de tempo, um desenvolvimento – com nó, clímax e desenlace – trabalhado na forja da mestria técnica. Se tomarmos contudo “A procura de uma dignidade”, conto escrito quase uma década depois, qual é o molde utilizado?¹² Estamos diante de uma estrutura primorosa, concisa, fechada em si mesma, ou de uma fluidez poética, marcada por cintilações, repetições, correspondências e deslocamentos? A investigação do enredo dessa história, bem como de seu espaço, revela alguns elementos importantes para a reflexão.

Num primeiro momento, ficamos com a impressão de estarmos lidando um texto de feito consagrado, ainda que, de pronto, possamos estranhar as repetidas buscas a que se lança, entre o divertido e o patético, a pobre sra. Jorge B. Xavier. Na verdade, e o título é bastante claro nesse sentido, trata-se de um conto que se engendra em torno da procura. Ou ainda, pensando na estrutura fabular, de várias procuras. Primeiro, perdida nos meandros subterrâneos do Maracanã, a protagonista procura a sala onde haveria uma conferência. Depois, com a ajuda do zelador do estádio, parte em busca de três pessoas (“duas damas e um cavalheiro, uma de vermelho”), que talvez fizessem parte de seu grupo de estudos. Então, sabendo que afinal a conferência não se passava ali, tudo o que ela quer achar é a saída do estádio. Na rua, sua próxima busca consiste em descobrir o endereço do colóquio (“Não se afobe”, diz-lhe o motorista de táxi, “vamos procurar calmamente uma rua que tenha Gusmão no meio e Coronel no fim”). Já na casa onde se realizava a conferência, cansada e deprimida, a sra. Xavier decide não assistir à palestra, mas esperar o motorista de uma de suas

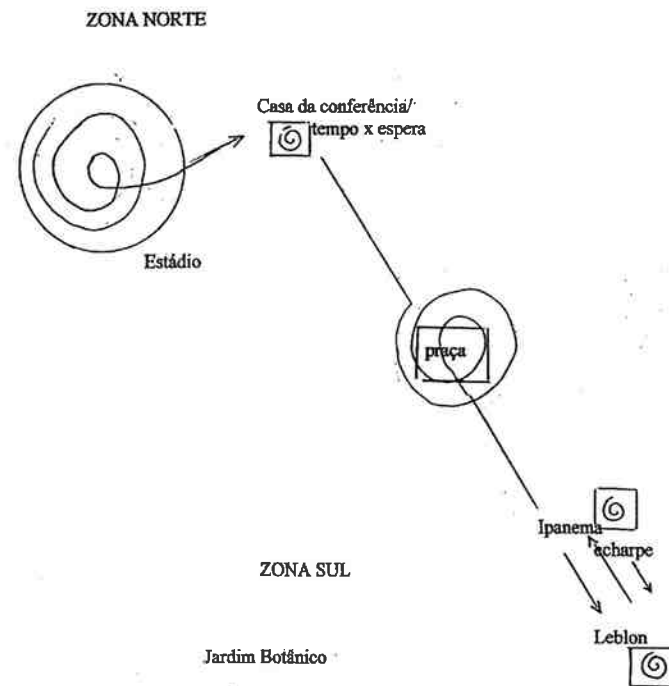
colegas lhe dar um carona: "E ali estava nos labirintos de 60 segundos e de 60 minutos que a encaminhariam a uma hora". Afinal, posta noutro táxi, perde-se nas ruas do Rio, pois o motorista só sabia trafegar na Zona Norte e não na Zona Sul, onde ela morava: "Daí a pouco notou que rodavam e rodavam mas que de novo terminavam por voltar para uma mesma praça". Em casa, no Leblon, após um sono de algumas horas, acorda com frio e se dispõe a comprar uma echarpe. ("Olhou o relógio: ainda encontraria o comércio aberto"). No táxi, o motorista se confunde, para o espanto da sra. Xavier: estavam indo para Ipanema ou para o Jardim Botânico? Comprado o agasalho, ela sai à cata de uma letra de câmbio, atividade que a obriga a se pôr de quatro, como uma "cadela". Por fim, sua última busca, em pé junto ao espelho e à pia do banheiro, consiste em, fugindo de "aquilo", poder encontrar um pensamento "que a espiritualizasse" ou que a "esturricasse de vez".

Temos, portanto, diante de nós um enredo que se divide em nove buscas, separadas em dois momentos:

- 1ª procura – conferência
- 2ª procura – duas damas e um cavalheiro
- 3ª procura – saída do Maracanã
- 4ª procura – rua da conferência
- 5ª procura – "labirinto da espera"
- 6ª procura – apartamento no Leblon
- sono
- 7ª procura – echarpe
- 8ª procura – letra de câmbio
- 9ª procura – pensamento sublime

Os dois momentos do conto, divididos pelo sono induzido da sra. Xavier (ela toma uma pílula para dormir), estão bem delineados. No primeiro, apesar de a ação transcorrer no inverno (em agosto), faz calor: "um calor inusitado que estava acontecendo naquele dia de pleno inverno". No segundo, impera o frio ("Quando acordou horas depois então viu que chovia uma chuva fina e gelada, fazia um frio de lâmina de faca") que a induz a sair à procura da echarpe. Além disso, a ação, no primeiro bloco, concentra-se principalmente na Zona Norte, onde se encontra o estádio do Maracanã, e no segundo, na Zona Sul (Leblon e Ipanema), onde reside a senhora.

Especialmente, as várias buscas da sra. Xavier têm um deslocamento conforme mostra a figura:



Esses espaços não se acham, porém, desconectados. No seu constante movimento de perda e de procura, a sra. Xavier os associa a todos, como se cada um fosse o retrato do outro, como se, à saída de cada enredamento, se encontrasse novamente perdida nos labirintos que a remetem de volta tanto ao início como ao fim (que afinal leva ao começo). Nesse aspecto, os espaços labirínticos e subterrâneos do Maracanã são paradigmáticos. A espera, na casa da conferência, constitui-se – numa imbricação entre espaço e tempo – "labirintos de 60 segundos e de 60 minutos que a encaminhariam a uma hora". No táxi, a caminho do Leblon, sente que "cada vez mais a cruz dos anos pesava-lhe e a nova falta de saída apenas renovava a magia negra dos corredores do Maracanã". Na busca pela letra de câmbio, acha que deve "considerar com realismo que a letra estava perdida e que continuar a procurá-la seria nunca sair do Maracanã". "Aquilo", em que se perde a sra. Xavier no fim, "veio com seus longos corredores sem saída", deixando-a "emaranhada naquele poço fundo e mortal, na revolução do corpo", percorrendo "o corredor escuro da sensualidade."

Desse modo, percebemos que os espaços se reproduzem num labirinto sem fim, mormente situado num local "subterrâneo", "fundo", "interno", e portanto "escuro" e "sombrio". Além disso, são espaços "desertos", "ocos", que se expõem estripados, devassados: o estádio é um "espaço oco de luz escancarada", "nu e desventrado". Essa desolação espacial repercute no interior da sra. Xavier, que tem "o cérebro oco" e que parecia por dentro uma "gengiva úmida, mole assim como uma gengiva desdentada".

Mas, se simbólica e imagetivamente os espaços se correspondem, tomados em sua dimensionalidade, eles se deslocam para um gargalo, caminhando *pari passu* com o crescente afunilamento psicológico do conto. No início, estamos dentro da vastidão dos labirintos internos do Maracanã. Perdida, a sra. Xavier primeiro procura uma sala de conferência, depois pessoas, então uma saída. A praça, ponto de entroncamento por excelência, local de encontros e desencontros, reproduz em sua indistinção (medial entre norte e sul) as voltas dentro do estádio. Mas é no quarto, “sem nobreza nenhuma”, e sobretudo no banheiro, que o espaço da procura se internaliza por completo. Estamos, enfim, dentro das catacumbas do desejo aleijado da sra. Xavier.



E QUE TUDO MAIS VÁ PARA O INFERNO

Estrutural e espacialmente, o conto guarda mais de uma semelhança com outra subterrânea peregrinação moralizante, praticada por Dante no “Inferno” de sua *Comédia*. Como no “Inferno”, “A procura de uma dignidade” compõe-se de nove partes. Há uma divisão evidente nas duas obras, que separa na primeira o Alto-Inferno do Baixo-Inferno, ou Dite, cidade infernal que dá acesso às plagas inferiores do império de Lúcifer. Ao contrário do senso comum, o ponto mais baixo do inferno não está mergulhado em rubras chamas, mas em gelo eterno. O nono círculo infernal é formado pelo lago Cocito, onde gemem as “almas na frieza do gelo”. “Voltei-me e olhei fixamente. Diante de mim, e sob meus pés, divisei lago coberto de gelo, tão plano que de vidro pareceria a muitos.”¹³ O fundamento de todo o inferno, a morada de Lúcifer, é uma geleira. O próprio “imperador do reino doloroso” tem duas asas vastas que “continuamente agitadas, produziam os três ventos gélidos que mantêm o Cocito enregelado”.¹⁴ Lembramos, a esse propósito, como o conto caminha do “inesperado

⁽¹³⁾ Dante ALIGHIERI, *A Divina Comédia*. Tradução em prosa, prefácio e notas de Hernâni Donato. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 114.

⁽¹⁴⁾ *Ibidem*, p. 121.

⁽¹⁵⁾ Metáfora clara do desejo abrasador – o verão – surgido torto num estágio da vida imagetivamente associado ao inverno.

⁽¹⁶⁾ ALIGHIERI, *A Divina Comédia*, op. cit., p. 27.

⁽¹⁷⁾ *Ibidem*, p. 27.

calor” ... “de um dia de verão que era um aleijão do inverno”,¹⁵ para um frio cortante: “Nua na cama ela *enregelava*” (destaque nosso).

Assim como cada uma das nove partes do Inferno é formada por um círculo, o conto se reveste de uma circularidade imposta logo de início pelo espaço concêntrico do estádio. Desse modo, a sra. Xavier perde-se num labirinto de corredores e esquinas enredados num círculo infernal. Em sua perfeição oca, o círculo não oferece saídas que não a eterna volta para o início. A sra. Xavier está fadada, portanto, a perder-se (ou perder algo, ou sair à procura de algo) repetidas vezes, “rodando e rodando” em torno da praça (que “renova a magia negra do Maracanã”), do quarto, de si mesma, num movimento espiralar (“E que espiral é o ser do homem!”, diz Bachelard) e gradativamente afunilado que mais uma vez lembra o abismo dantesco, igualmente estreitado de cima para baixo até o centro da Terra. A circularidade brotada arquitetonicamente e repetida nos movimentos externos e internos também está presente nos objetos, como a echarpe para se enrolar no pescoço da sra. Xavier, a pílula que ela toma para dormir, os cachos do cantor Roberto Carlos, o coque que a velha desmancha em frente ao espelho (e diante do novo círculo que é a pia!) numa preparação para sua última busca.

Mas não são apenas a estrutura e o espaço sonhadores do inferno dantesco – o modo como a sra. Xavier se vê dentro dos subterrâneos do estádio remonta à perdição do florentino na sombria floresta. “A sra. Jorge B. Xavier simplesmente não saberia dizer como entrara.” Diz Dante: “Não posso dizer como chegara até ali”.¹⁶ Um ímpeto inconsciente parece guiar ambos. Pareceu à sra. Xavier “vagamente sonhadora ter entrado por...”. Quando Dante se perdeu, ou ainda, “abandonou o caminho certo”, o sono “lhe embotava os sentidos por completo”.¹⁷ É lugar comum associar a selva escura em que Dante se encontra, “tendo perdido o caminho verdadeiro”, a uma metáfora da vida mundana, e portanto dos desejos corpóreos. A diferença dos dois relatos parte da constatação de que, se Dante, auxiliado por Virgílio e depois por Beatriz, empreende uma jornada para a salvação (passando em seguida para a montanha do Purgatório e para os nove céus e empírio divino), a sra. Xavier está eternamente enredada no inferno-selva, que balda todas as tentativas de busca justamente por lhe apresentar *ad infinitum* novos espaços para se perder, novas teias para se enredar, novos desejos sempre inalcançáveis. De tanto percorrer os mesmos corredores, a sra. Xavier intrinsecamente não sai do lugar. O “aquilo” lhe deveria como um Minotauro, vomitando-a novamente no mesmo ponto para sonhar com novos ícones e novas imagens ilusórias, cujo símbolo máximo é o rosto de menina-moça, assexuado, do ídolo “Robertinho Carlinhos”. A violência de sua “fome baixa”, que procura possuir o cantor, devorando-lhe a boca é a medida da impotência de sua aventura. O desejo de possuir alguém, de ser alguém além de si mesma, é inatingível. A ascense lhe é negada.

Pois, se há um movimento que não se engendra no conto (diferentemente de *A Divina Comédia*) é o do sentido de baixo para cima. Ao contrário, podemos até pensar num deslocamento de cima para baixo, acompanhando a sra. Xavier da Zona Norte à Zona Sul (quem sabe do Alto-Inferno para o Baixo-Inferno), mas mesmo este não parece repercutir profundamente na história. É a impossibilidade de o espaço construir-se no eixo da verticalidade que suscita a frustração e a sensação de “sem saída” do texto. A sra. Xavier já está embaixo quando a história começa, sua jornada é sempre para os lados, nunca para cima,

e só indiretamente para baixo – fenômeno que lhe exaure, lhe esgarça num devaneio infinito. O “teto dos subterrâneos” do Maracanã parece-lhe baixo. No quarto, procurando a letra de câmbio, é obrigada a abaixar-se, perdendo a “*altivez* última”. Sua “fome”, como vimos, é “*baixa*” (destaques nossos). Do ponto de vista antropocêntrico, ela regride – cansada de ser um “ente humano”, torna-se uma cadela e uma galinha “anônima”. Galinha, aliás, relacionada com as “trevas da matéria” em que a sra. Xavier se encontra. Ela se emaranha no “poço fundo” da revolução do corpo que, descendo ainda mais na escala zoológica, é associado a “cobras e lagartos”. Aos poucos, enrodilhando-se, a sra. Xavier volta na escala biológica, ao início da vida. Ou à morte, de cujo fundo “imagina ver no espelho a figura de Roberto Carlos”. Ela está no fundo, no poço, no subterrâneo. A busca de um pensamento que a espiritualizasse (e onde está o espírito senão no alto?) reflete-se no olhar imaginado para a reprodução invertida (porque especular) do ídolo – seu “clímax” –, logo tolhido pelo deslance da história, que a puxa inapelavelmente para baixo.

O espaço carioca, ao menos o espaço burguês e moderno em que vive a sra. Xavier, também só lhe oferece a horizontalidade. Bachelard, em “A poética do espaço”, afirma que a casa, espaço interior por excelência, marca a verticalidade do homem na Terra (partindo do sótão ao porão, e vice-versa). Por outro lado, nas metrópoles não há casas. “Em caixas superpostas vivem os habitantes das grandes cidades... Os arranha-céus não têm porão. Da calçada ao teto, os cômodos se acumulam e a tenda de um céu sem horizontes encerra a cidade interna. Os edifícios só têm na cidade uma altura *exterior*... E o em nossa casa não é mais que uma simples horizontalidade” (destaque nosso). Nesse ambiente, em que as relações espaciais “tornam-se fictícias”, os elevadores exercem um papel importante, “por destruir os heroísmos da escada”.¹⁸ São heroísmos que nem ao menos se esboçam na tessitura de Clarice. Em sua incessante busca-paralisia, a sra. Xavier sente “como se estivesse dentro de um elevador enguiçado entre um andar e outro”. O conto não conduz à elevação, a nenhuma redenção, diferentemente, por exemplo, de outra história moralizante, com final feliz e “elevado”, *A Paixão Segundo G.H.* Se G.H. consegue salvar-se, a sra. Xavier não escapará de sua “via crucis” (quem sabe por G.H. ter comido a barata e a nossa heroína nunca ter conseguido devorar a boca de Roberto Carlos, ou, ainda, pelo fato de G.H. ter se unido ao outro, enquanto a sra. Xavier se perdeu nos labirintos de si mesma). À última não se destinam nem mesmo os lampejos de epifania de um Jardim Botânico do conto “Amor”, de *Laços de Família*.¹⁹

Esse inferno moral, desolado e do qual não há saída, concentra-se de tal forma em torno das cadeias de desejo da sra. Xavier que na verdade não lhe oferece espaço nem tempo. A cena realmente exemplar desse processo ocorre quando ela, sentada à porta da sala da conferência (à parte da cultura – outro possível item de elevação!), perde-se nos labirintos temporais, que, concêntricos em torno do espiral de segundos, minutos e horas, paralisam-se numa sensação nauseante de um círculo sabático (a “magia negra do Maracanã”) de Uroboros, que, devorando a própria cauda, prende-a no torvelinho sombrio da *prima materia*.²⁰ Para a sra. Xavier nada mais resta do que mirar o próprio rosto no espelho, à procura de um pensamento sublime que jamais virá, e por fim dobrando-se (um último devaneio involuto) à pia, entregar-se ao sorvedouro final, pelo qual escoará sua teia de desejos, seu labirinto de buscas, seu “corredor escuro de sensualidade”, sua vida entrando pelo esgoto.

ro ou o próprio demônio), simboliza, na tradição alquímica, a *prima materia*, ou caos primordial, do qual o homem precisa se livrar para atingir a quintessência (em *A Divina Comédia*, esta corresponde à Cântida Rosa).

Numa nota final, gostaríamos de retomar o ponto que deixamos em suspenso acima. Podemos dizer que no nível fabular mais raso, estamos diante de um conto bastante tradicional. Até a rede de causalidades é bem tramada: a sra. Xavier vai ao banheiro, por exemplo, lavar as mãos que sujou de poeira ao procurar a letra de câmbio. Aprofundando-nos, porém, percebemos que os espaços e o tempo do conto são de fato muito esquisitos em sua normalidade. A repetição das situações, a correspondência espacial, o movimento concêntrico e em funil parecem desmentir a realidade das coisas. Coisas que aliás são só entendidas pela metade pela senhora, “a outra ficando submersa”. O absurdo que se instala pela perda do ser em si encontra eco, não por acaso, no “Inferno” de Dante. Mas o inferno da sra. Xavier é ainda pior do que aquele. Para ela, não há caminho para o Purgatório ou para o Paraíso. Ela não percorre o inferno, ela se encontra no próprio inferno, esturricada ou enregelada como as almas descobertas pelo florentino. Sob os espaços formais do Rio de Janeiro, encontra-se o verdadeiro espaço narrado por Clarice – o do abismo sem fim, a Dite infernal que engolfa o ser espiralado da sra. Jorge B. Xavier.

ABSTRACT: Starting with a brief reflection on how literary criticism views the question of space versus time in fiction, the author investigates the creation of space in Clarice Lispector's short story “A procura de uma dignidade”. Its points of resemblance with Dante's *Inferno*, along with other processes of a literary-symbolic nature, subvert the apparent “normality” of her literature.

KEYWORDS: Space; Clarice Lispector; *The Divine Comedy*; realism; lyricism

⁽¹⁸⁾ Gaston BACHELARD, A poética do espaço, in Os Pensadores: Bachelard. São Paulo: Abril, 1978, p. 214 e 215.

⁽¹⁹⁾ E quem é esse motorista de táxi que confunde Ipanema com Jardim Botânico, numa flagrante auto-referência?

⁽²⁰⁾ O Uroboros, serpente ou dragão que devora a própria cauda, também associado ao planeta Mercúrio (o mais próximo do Sol, o mensagei-

PROFISSIONALIZAÇÃO DO ESCRITOR E PUBLICIDADE EDITORIAL: DOIS CAPÍTULOS DA LEITURA PRÉ-MODERNISTA NO BRASIL

MAURÍCIO SILVA*

RESUMO: O presente artigo analisa o contexto cultural brasileiro durante a passagem do século XIX para o XX, a partir de uma perspectiva da leitura. Para tanto, enfatiza dois aspectos do pré-modernismo brasileiro: a profissionalização do autor e a publicidade editorial.

PALAVRAS-CHAVE: Pré-modernismo; literatura; leitura; profissionalização; publicidade editorial.

^(*) Doutorando em Literatura Brasileira na USP.

Quem eram os leitores que davam concretude à literatura pré-modernista no Brasil?

Uma simples pergunta como essa pode trazer em seu bojo uma série de indagações subsidiárias, as quais, talvez, jamais venham a ser respondidas satisfatoriamente: quantos eram, na sua totalidade, os livros publicados durante a passagem do século XIX para o século XX? Qual era o papel real desempenhado pelas bibliotecas na divulgação da leitura no país? Que influência exerciam, nessa mesma leitura, as livrarias e os editores que aqui se instalaram? Qual o poder de inserção da imprensa na sociedade alfabetizada da época?

Eis aí uma história de muitos capítulos. Se a própria conceituação de leitura apresenta, de início, problemas aparentemente insolúveis, o que não se poderá dizer de questões tão candentes e – por isso mesmo – enigmáticas como essas.

Se, por um lado, é verdade que alguns dados são possíveis de serem verificados empiricamente, por outro, parece ser igualmente verdadeiro o fato de que tais dados não podem escapar totalmente de uma apreciação mais ou menos subjetiva, diante da falta de fontes fidedignas. Há divergências e há estatísticas: entre umas e outras, o pesquisador de leitura no Brasil parece estar irremediavelmente fadado a enfrentar os percalços de uma cultura tradicionalmente despreocupada com a manutenção de seu parco cabedal histórico. As tentativas, no entanto, são muitas e, pode-se dizer, todas louváveis: de Nelson Werneck Sodré (*A História da Imprensa no Brasil*) a Laurence Hallowell (*O Livro no Brasil*), não são poucos os estudiosos que se lançaram ao árduo trabalho de resgatar a história do livro e da imprensa de um modo geral no Brasil. Quase nenhum deles, contudo, manifestou um interesse em direção à *leitura* propriamente dita, trabalho que apenas recentemente vem sendo realizado de modo mais sistemático e sistematizado.¹

E, no entanto, essa é uma abordagem necessária à consideração da própria literatura como *fenômeno cultural* em uma sociedade civilizada. Não há literatura, no sentido amplo do termo, sem que antes tenha havido todo um “arcabouço material” que pudesse dar sustentação concreta a essa forma de manifestação artística: editores, livrarias, escolas, material de divulgação, legislação específica e uma gama inumerável de agentes propagadores da leitura. Daí, justamente, a importância da análise de um fenômeno que podemos, vaga e amplamente, denominar *leitura*, ao lado de abordagens mais tradicionalmente voltadas para o texto como um conjunto de significações estéticas específicas.

A mudança de perspectiva, que nos leva do âmbito puramente textual para um universo mais genericamente extraliterário, parece encontrar sustentação metodológica nas mais recentes teorias acerca da literatura.² Mas, para nós, semelhante desvio tem a indefectível propriedade de nos levar a esboçar – ainda que modestamente – alguns privilegiados momentos da leitura pré-modernista no Brasil.

Leitura e literatura parecem, em muitos sentidos, faces de uma mesma moeda: além de se pressuporem necessariamente, fazem parte de uma mesma intrincada rede de relações sócio-culturais, que vão da política educacional e implementação de um complexo editorial à produção estética e organização de sociedades literárias. Nesse sentido, não nos parece exagerado começar tratando da *literatura* pré-modernista ao abordar o contexto da *leitura* na época. Assim, em primeiro lugar, pode-se dizer que a literatura produzida durante o período que aqui denominamos *pré-moderno* era caracterizada, esteticamente falando, basicamente por uma natureza que tendia para o diletantismo e para a superficialidade, o que levaria uma observadora sagaz, como Lúcia Miguel-Pereira, a considerar a obra de um dos seus mais significativos representantes (Afrânio Peixoto) um mero “deleite do espírito tranquilo”. Aliás, é esse mesmo Afrânio Peixoto – como a crítica já salientou – quem vai dar à literatura do período sua definição mais acabada, ao considerá-la um mero e sintomático “sorriso da sociedade”.³

Nesse contexto, é relevante o fato de, durante essa época e após a vigência de um período dominado pela literatura realista, a vida literária se sobrepôr à própria literatura, como observou primeiro Brito Broca e, no seu rastro, refletiu Machado Neto: “quando atravessamos uma época de relativo desluzimento da criação literária, temos, em contrapartida, o momento de maior riqueza de expressão da vida literária”.⁴ Com efeito, com o impacto das transformações sofridas pelo Brasil ao longo das primeiras décadas do século XX, a literatura nacional parece sofrer um sensível abalo, no sentido de perder sua pujança idealista e nacionalista, sustentada pelos românticos, e sua força denunciatória e social, concretizada por alguns realistas. O que passa a importar agora, no lugar desses fenômenos, é um certo sentido diletante do fazer literário, dando-se, em consequência, muito mais importância a aspectos secundários da literatura: as conferências e salões literários, os discursos de ocasião, o litígio entre tendências estéticas etc. Não sem razão, convencionou-se considerar a literatura produzida no período uma expressão acabada do mundanismo artístico, quando tem início nos jornais a febre das crônicas mundanas (principalmente com Figueiredo Pimentel e João do Rio) ou dos romances de temática trivial e fútil.

Tal ocorrência, aliás, deve-se também a outro fenômeno fartamente conhecido dos estudiosos da época, a que – diga-se de passagem – a história da leitura no período não ficaria imune: o impacto da tecnologia na vida social e cultural do Brasil. Assim, se, por um lado, a literatura foi particularmente sensível a este impacto, já que o mesmo teria atuado diretamente sobre o *modus faciendi* dos autores de então, a leitura, por outro, sofreria talvez uma influência mais direta e decisiva dessa nova realidade tecnomecanista, já que teríamos, como consequência imediata desta, um reaquecimento de nosso mercado editorial, a implementação de novos hábitos culturais no país, uma maior divulgação da literatura aqui produzida, entre outros fenômenos em si mesmos decisivos para a consideração da leitura na época. Apenas a título de exemplificação, poder-se-ia acrescentar a estes acontecimentos o fato de o desenvolvimento técnico permitir o aparecimento das primeiras edições popula-

⁽¹⁾ Consultar, por exemplo, Marisa LAJOLO e Regina ZILBERMAN, *A Formação da Leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

⁽²⁾ Cf. Heidrun K. OLINTO, *Histórias de Literatura*. As Novas Teorias Alemãs. São Paulo: Ática, 1996.

⁽³⁾ Respectivamente, Lúcia MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de Ficção*, De 1870 a 1920. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950, p. 272; e Afrânio PEIXOTO, *Noções de História de Literatura Geral*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1932, p. 10.

⁽⁴⁾ MACHADO NETO, *Estrutura Social da República das Letras* (Sociologia da Vida Intelectual Brasileira. 1870-1930). São Paulo: Grijalbo, Edusp, 1973, p. 33. O livro de Brito Broca a que nos referimos é *A Vida Literária no Brasil*. 1900. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

⁽⁹⁾ Sobre a literatura popular e as grandes tiragens, cf. Brito BROCA, *A Vida Literária no Brasil*; e Nelson Wemeck SO-DRE, *História da Imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro: Graal, 1977, p. 330 *passim*.

⁽¹⁰⁾ Algumas informações sobre esses agentes do mercado editorial no Brasil podem ser encontradas em Laurence HALLEWELL, *O Livro no Brasil: sua História*. São Paulo: T. A. Quieroz, 1985.

⁽¹¹⁾ Para esse tipo de deliberação de diferenciação por parte dos próprios autores, consultar Flora SÜSSEKIND, *Cinematógrafo de Letras. Literatura, Técnica e Modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁽¹²⁾ Para os dados relativos ao Gabinete Português de Leitura, cf. *Revista Universal Brasileira. Jornal de Instrução e Recreio* (Rio de Janeiro), n. 6, 1848. Para dados relativos à Biblioteca Nacional do Rio de

res e a ocorrência de grandes tiragens, consagrando os nossos primeiros *best-sellers*: Afrânio Peixoto, com *A Esfinge* (1908); Monteiro Lobato, com *Urupês* (1918); e, em menor grau, Benjamin Costallat, com *Mlle. Cinema* (1923).⁵ Uma outra consequência menos direta desse fenômeno, mas não menos importante para a história da leitura pré-modernista, seria o advento da concentração urbana de nossa produção cultural, que passa a se agrupar em torno do que hoje conhecemos como eixo Rio-São Paulo: com efeito, pouca possibilidade de ascensão e reconhecimento intelectual tinham os escritores fora desses limites, o que os obrigava a migrar para a Capital Federal ou para a promissora terra do café. É sintomático, por exemplo, o fato de a maioria dos autores de sucesso durante as primeiras décadas do século (exceção feita a Machado de Assis e Lima Barreto) ser de outras regiões do país, sobretudo da Bahia (Muniz Barreto, Xavier Marques, Afrânio Peixoto) e do Maranhão (Coelho Neto, Humberto de Campos, Aluísio e Arthur Azevedo, Graça Aranha), mas residir no sudeste. Daí também o fato de praticamente todo o complexo editorial brasileiro (considerado, de forma abrangente, o conjunto de agentes integrados na produção material do livro, indo das oficinas gráficas e das editoras às livrarias e aos distribuidores) se concentrar nessa mesma região.⁶

Apesar disso, o leitor pré-moderno parecia estar mesmo interessado na leitura dos periódicos que, cada vez mais, se espalhavam pelos grandes centros urbanos: assistíamos, na passagem do século XIX para o XX, a uma verdadeira proliferação de jornais diários ou hebdomadários, revistas mundanas ou literárias, almanaques de todos os tipos. De certa forma, esse fato testemunha a favor da expansão da leitura no período, pelo menos no que se refere a uma acepção determinada de leitura: aquela voltada para o entretenimento e/ou para a informação efêmera. Há sérios motivos para acreditarmos nas diferenças sintomáticas que deveriam existir entre a atividade lúdica/informativa representada pela leitura dos periódicos e a atividade cultural simbolizada pela leitura dos livros, até porque os próprios escritores da época procuraram estabelecer diferenças entre o texto produzido para o periódico e aquele criado com a intenção de ser publicado sob a forma de livro.⁷

De qualquer maneira, entre livros e periódicos, a leitura ia conhecendo um manifesto desenvolvimento, sobretudo se compararmos a situação da época com a dos séculos anteriores, em que semelhante atividade constituía-se uma verdadeira exceção, já pela falta de condições em se produzir/adquirir livros no Brasil, já pelos elevados índices de analfabetismo que por aqui eram registrados. Para tanto, basta analisarmos — ainda que superficialmente — alguns dados estatísticos relativos à consulta em, ou instalação de, bibliotecas durante a passagem do século no país. Se, em 1846, o Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro, podia contar com o número de mais de 6 mil leitores, cinquenta anos depois (1896) a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro já contava com mais de 16 mil, para, três anos mais tarde, ultrapassar a marca dos 20 mil.⁸ O número de bibliotecas instaladas no país, por sua vez, também conhece um crescimento considerável, passando de 147 unidades, na década de 1890, para 1.509, na década de 1920, um crescimento que — como era de esperar — acompanhava de perto a elevação dos índices de alfabetização no período, que em trinta anos passava de 2.120.559 (1890) para 7.493.357 (1920).⁹

Tais considerações parecem ser suficientes para corroborar, como tínhamos sugerido antes, a idéia de que teria havido não apenas um apreciável cres-

Janeiro, cf. *Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro), v. XIII, 1887; e v. XVI, 1900.

⁽¹³⁾ Tanto os dados referentes à instalação das bibliotecas no período quanto os relativos aos índices de alfabetização foram retirados de Sônia de Conti GOMES, *Bibliotecas e Sociedade na Primeira República*. São Paulo: Pioneira, 1983.

⁽¹⁴⁾ Sobre a comprometedor ligação entre intelectuais e o poder público no Rio de Janeiro, consultar particularmente José Murilo de CARVALHO, "Aspectos Históricos do Pré-Modernismo Brasileiro", in José Murilo de CARVALHO et al., *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988, p. 13-21; Sérgio MICELI, *Poder,*

cimento do complexo editorial brasileiro durante os anos que permeiam a passagem do século no país, mas sobretudo uma sintomática mudança nos hábitos de leitura da população urbana pré-modernista. Evidentemente, há muitos outros fatores — paralelos à própria noção de leitura — que contribuíram de forma decisiva para a consolidação da situação descrita, os quais poderiam ser aqui arrolados numa lista infinita de itens. Diante dos propósitos deste ensaio, contudo, limitamo-nos a eleger dois dentre tais fatores, que, a nosso ver, tiveram uma atuação determinante no fortalecimento do hábito de leitura e na prosperidade do complexo editorial durante o nosso pré-modernismo: trata-se da profissionalização do escritor e da publicidade editorial, dois fenômenos socioculturais que, direta ou indiretamente, serviram de argumento privilegiado à constituição do que muito sintomaticamente se convencionou chamar de República das Letras.

DOIS CAPÍTULOS DA LEITURA PRÉ-MODERNISTA NO BRASIL

A profissionalização do escritor e a da publicidade editorial no Brasil são dois capítulos da leitura pré-modernista no Brasil que, de certo modo, costumam passar à margem da história da leitura propriamente dita. Nem por isso deixam de desempenhar um papel de destaque na constituição desta, já que deles depende, em grande parte, uma série de fatores determinantes para a história referida. Por se tratar de universos relativamente pouco estudados, valem como *esboços* de um trabalho mais amplo, ainda a ser feito com mais propriedade e menos parcimônia.

A profissionalização do escritor, em primeiro lugar, pressupõe algumas reflexões acerca da "promiscuidade" entrevista na relação que se estabeleceu entre o escritor e o poder constituído, o que daria ensejo até mesmo a uma estética de natureza claramente oficializada, nascida sob os auspícios da Academia Brasileira de Letras. Não é necessário acurado exercício reflexivo, nesse sentido, para perceber que a chamada *literatura oficial* acabou sendo incorporada pelos grupos políticos institucionalizados, que estabeleceram com esta uma duvidosa relação de troca de favores, o que justifica sua natureza oficial. Com efeito, não eram poucos os autores dessa tendência literária que atuavam dentro da esfera pública, o que acabava restringindo sua liberdade criadora e comprometendo sua própria independência diante do poder local.¹⁰ Assim, a literatura oficial surge umbilicalmente ligada à noção estrita de poder político, a um só tempo influenciando e sendo influenciada por este. Essa é uma tradição, aliás, que não diz respeito apenas ao Rio de Janeiro, mas a todas as grandes cidades latino-americanas que, a partir de meados do século XIX, conheceram um verdadeiro *boulevardement* cultural, com a literatura cada vez mais servindo de "alavanca de ascensão social, da respeitabilidade pública e da incorporação aos centros de poder".¹¹

Daí o caráter oficial que semelhante tendência literária assumia plena e conscientemente, colocando-se de propósito ao lado do poder constituído. Basta atentarmos para a proliferação de artigos que autores do porte de Olavo Bilac, Coelho Neto, João do Rio, Martins Fontes e muitos outros espalhavam com

Sexo e Letras na República Velha (Estudo Crítico dos Anatolianos). São Paulo: Perspectiva, 1977; e MACHADO NETO, *Estrutura Social da República das Letras*, op. cit.

(11) Angel RAMA, *A Cida-de das Letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 80.

(12) Nicolau SEVCENKO, *Literatura como Mis-são. Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103; MACHADO NETO, *Estrutura Social da República das Letras*, op. cit., p. 127.

(13) Antonio CANDIDO, *Literatura e Sociedade. Estudos sobre Teoria e História Literária*. São Paulo: Nacional, 1985, p. 113 *passim* (grifos nossos). Para a consideração da literatura oficial como “arte acadêmica”, consultar ainda Gilberto FREYRE, “O Período Republicano”, *Boletim Bibliográfico*, Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, São Paulo, v. II, p. 61-72, 1944.

freqüência pelos periódicos mundanos da época, defendendo impetuosamente as decisões muitas vezes discricionárias do governo. São estes autores que Nicolau Sevcenko, empregando o epíteto de “vencedores”, caracteriza como “o filão letrado que se solda aos grupos arrivistas da sociedade e da política”; ou que Machado Neto considera “a vigência intelectual dominante no período”, agrupando-se em torno de revistas famosas, participando de instituições de renome e ocupando cargos influentes.¹² Mas nenhuma característica liga tão acentuadamente os autores dessa tendência estética à noção de oficialidade literária do que a idéia de academicismo, ligação exemplarmente sintetizada por Antonio Candido, ao denominar a expressão literária das primeiras décadas do século XX como sendo uma autêntica literatura de permanência:

uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos. Sua única mágoa é não parecer de todo européia; seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o *academicismo* ... As tendências oriundas do naturalismo de 1880-1900, tanto na poesia quanto no romance e na crítica, propiciaram na fase 1900-1920 um cosmopolitismo da literatura com as formas visíveis, concebidas pelo espírito principalmente como encantamento plástico, euforia verbal, regularidade. É o que se poderia chamar naturalismo *acadêmico*, fascinado pelo classicismo greco-latino já diluído na convenção *acadêmica* européia, que os escritores procuravam sobrepor às formas rebeldes da vida natural e social do Novo Mundo.¹³

Tais considerações não estabelecem uma relação direta com o fenômeno da profissionalização do escritor, embora digam respeito à incorporação deste aos centros de poder administrativo e, por isso mesmo, pressuponham maiores possibilidades de profissionalização, em virtude principalmente da relação colusiva que parte dos meios de comunicação da época estabelecia com o *establishment* local. Melhor ainda seria pensar a situação inversa: por serem figuras proeminentes nos meios de comunicação de massa (no caso, a imprensa) e terem, por isso mesmo, um relativo poder de influência social, esses escritores em processo de profissionalização acabavam sendo cooptados por um poder político-administrativo ávido em agregar em torno de si nomes que, de alguma forma, pudessem transferir ao governo o peso de suas reputações e prestígio.

Trata-se, de qualquer maneira, de uma profissionalização às avessas, em que o escritor-em-vias-de-se-profissionalizar encontra um caminho mais fácil de ascensão social e, por caminhos transversos, passa da categoria de um hipotético profissional da pena-independente para a de um efetivo profissional da pena-burocrática. Nesse universo, há lugares para todos os tipos de escritores e para todas as formas de relação com o poder constituído: desde aqueles autores que, como Coelho Neto e Olavo Bilac, se relacionam de tal maneira com o governo que passam a se confundir com ele; até aqueles que, como Lima Barreto e Antônio Torres, parecem ter usado o emprego público como simples forma de sustentação, totalmente desvinculada de seu trabalho como intelectual e escritor.

Mas se essa é, como aludimos antes, uma espécie de profissionalização às avessas, em que o trabalho do escritor serve, antes, como mediador de uma relação profissional de outra natureza, administrativa ou política, o mesmo não se pode dizer da profissionalização do escritor *tout court*, processo por meio do

qual o autor procura passar de um estágio de *amador da pena* para uma categoria em que é socialmente reconhecido como um *profissional da escrita*.

Não há dúvida de que o desenvolvimento da imprensa a partir das últimas décadas do século XIX foi o principal fator responsável pelo processo aqui aludido. Com efeito, é no diálogo – ora tenso, ora amigável – entre imprensa e literatura que podemos situar os primeiros passos de uma efetiva profissionalização do escritor, capítulo essencial da história da leitura pré-modernista no Brasil e que traz em seu bojo personalidades como as de Coelho Neto (considerado por alguns o primeiro autor a receber remuneração sistemática por sua atuação como escritor), Olavo Bilac, Humberto de Campos, Lima Barreto e muitos outros. E é nessa época, de fato, que o escritor passa a ter uma atuação mais incisiva e freqüente nos órgãos da imprensa, o que expande consideravelmente suas possibilidades – até então limitadas – de profissionalização.¹⁴

Evidentemente, a expansão profissional da figura do escritor gerava toda sorte de conflitos e possibilitava infinitas distorções éticas, uma vez que o poder de que o escritor estava imbuído, quando tornado um profissional reconhecido por meio da imprensa, podia ser facilmente empregado a fim de se estabelecerem vínculos espúrios, como ocorria nas relações colusivas entre escritor e governo, conforme já aludimos. Mas tais distorções podiam ser menos complexas e/ou políticas, podendo se manifestar como simples desonestidade profissional por parte do escritor-jornalista, como pode ser entrevisto nas repetidas críticas que Lima Barreto faz aos profissionais da imprensa nas suas *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909). É Lima Barreto, aliás, quem emerge como uma nobre exceção nesse conturbado meio, destacando-se como um exemplar profissional da escrita, seja por seu rigoroso senso de justiça seja por sua invejável independência.

Personagem mais instigante, porém, nessa história de muitas lacunas, é a figura de Humberto de Campos, escritor copioso que, desde cedo, aliou com êxito incomparável literatura e jornalismo: tendo começado sua carreira literária como poeta, dedicou-se com afinco à crônica jornalística, sendo capaz de escrever uma mesma história em duas versões, uma “verdadeira” e outra ficcional. Encarnou, como nenhum outro autor, a profissão de escritor durante as primeiras décadas do século XX, vivendo, contudo, sob o peso de uma ambigüidade profunda: vive da pena, mas reclama de ter de vender seus escritos; vê-se como um profissional explorado pela imprensa, ao mesmo tempo em que não considera a literatura uma profissão no sentido rigoroso da palavra; tendo dedicado, de boa vontade, toda a vida a esse trabalho, a ponto de se considerar um *operário da pena* e um *proletário intelectual*, lamenta, já no fim da vida, ter-se tornado uma espécie de escravo da escrita. Tratava-se, no final das contas e a despeito de seu reconhecido sucesso como escritor, de uma visão extremamente pessimista da profissão, em que se misturavam muito de desilusão, arrependimento, mágoa e impotência, sentimentos pungentemente resumidos nesse consternado desabafo norteado por angustiantes interrogações:

Não ha, na minha vida, ambição maior ... que a de escrever obras que se tornem úteis aos homens de hoje e fiquem na memória dos homens de amanhã. Como poderei eu, porém, fabricar um móvel majestoso e sólido, se na minha existência de carpinteiro das letras eu tenho de pôr á venda, cada manhã, no mercado, a táboa que aplanei á

noite? Como poderei escrever um romance forte, um trabalho de meditação ou de observação, se tenho de vender, a retalho, as idéias miúdas que me vêm, e se não ha compradores na praça para as outras de maior parte? Que aspiração póde alimentar, ainda, um escritor cujas ilusões caíram todas, e morreram, como pássaros, na gaiola da realidade, e que tem de ralhar diariamente com o cérebro por ordem imperiosa do estômago?¹⁵

⁽¹⁵⁾ Humberto de CAMPOS, *Os Párias*. São Paulo: José Olympio, 1933, p. 20.

Com algumas exceções, aliás, a visão pessimista da profissão de escritor parece ser uma das marcas da época, no que se refere à problematização dessa questão: Antônio Torres lamentava, em carta ao amigo Gastão Cruls, o fato de a remuneração pelo trabalho do escritor ser demasiadamente baixa; Coelho Neto descreve, num romance inteiramente calcado na realidade, a impotente irritação de Aluísio Azevedo diante da mesma atividade; num poema publicado no *Diário da Bahia*, em que mescla sátira e desilusão, o escritor baiano Aluísio de Carvalho reclama da penúria em que se encontram aqueles que se dedicam às letras num país onde os livros não têm valor; Filinto de Almeida, em crônica escrita para *A Noite*, lastima o fato de o escritor não conseguir se sustentar com o fruto de seu esforço, enquanto editores, donos de jornal, livreiros e outros lucram com o trabalho alheio.¹⁶ Todos esses sentimentos em relação ao difícil processo de profissionalização do escritor no Brasil, exemplarmente resumido por Humberto de Campos no excerto já transcrito, encontrava nas palavras sugestivas de uma personagem de Benjamim Costallat – a qual, não por acaso, era um escritor sem sucesso –, uma síntese emblemática:

Para todos nós, que vivemos do nosso cérebro, mesmo que não o tenhamos de ouro, não são estranhos os suplicios do homem que arrancava de seu craneo, até não poder mais, os últimos filamentos preciosos de metal. Se ha uma profissão triste é a nossa. Se ha uma arte soturna é a que praticamos. O pintor trabalha ao ar livre. O escultor assobia com o buril na mão. O musico canta quando compõe. O escriptor não faz nada disso. Elle se vê só, comsigo mesmo, deante de uma porção de folhas rabiscadas, que voam e que allucinam. E se enerva e se exaspera! Vive sem alegria, enterrado entre livros e entre borrões de tinta, enquanto, lá fóra, o dia é lindo, ha gente nas praias e o sól faz maravilhas sobre o mar! ... Não gozamos as bellas noites. O nosso luar é a lampada da nossa mesa. E sob a sua luz, queimamos uma vida inteira, os olhos e a sensibilidade, para arrancar do cérebro, senão ouro, pelo menos sangue!¹⁷

⁽¹⁶⁾ Respectivamente, Gastão CRULS, *Antônio Torres e seus Amigos* (Notas Bio-Bibliográficas seguidas de Correspondência). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1950; COELHO NETO, *A Conquista*. Porto: Chardron, 1920; Lizir Arcanjo ALVES, *Poesia e Vida Literária na Bahia de 1890 a 1915*. São Paulo, 1986 (Dissertação de Mestrado) – FFLCH/USP; e Filinto ALMEIDA, *Colunas da Noite*. Paris: Truchy-Leroy, 1931.

⁽¹⁷⁾ Benjamim COSTALLAT, *Gurya*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, s. d., p. 142.

Nesse capítulo da história da leitura pré-modernista brasileira, feito de muitos detalhes e pormenores nem sempre devidamente considerados na abordagem de nossa cultura literária, há espaço ainda para diversos outros subcapítulos, como é o caso da questão relativa aos direitos autorais, da formação de sociedades e agrupamentos preocupados com a vida profissional dos escritores, da história de nossos editores e sua relação com os autores editados e muito mais. Basta dizer, por exemplo, que é nessa época que assistimos à proliferação de romances, contos e novelas em que o protagonista (ou uma das personagens principais) desempenha a função – profissionalmente falando – de escritor: o profissional da escrita acaba migrando da condição de produtor para a de produto, numa faceta ainda pouco estudada de nossa temática literária por aquele ramo da crítica a que já se chamou, sintomaticamente, de *Stoffgeschichte* (tematologia). Nesse sentido, não seria difícil arrolar algumas obras da época que, como acabamos de dizer, têm na figura do profissional da escrita um de

seus principais personagens, tal como acontece nos romances de José Agudo (*Gente Audaz*, 1913), Goulart de Andrade (*Assumpção*, 1913), Albertina Bertha (*Exaltação*, 1916), Benjamim Costallat (*Mlle. Cinema*, 1923) e outros. Trata-se, sem dúvida, de uma história demasiadamente longa e que merece uma atenção muito maior do que um simples artigo pode oferecer, motivo pelo qual optamos por apenas apontar algumas possíveis direções de sua longa estrada, passando agora para um outro capítulo, não menos intrigante e valioso, dessa história: o da publicidade editorial.

Há encontros inequívocos entre a história da profissionalização do escritor durante a época estudada e a questão da publicidade editorial no mesmo período, para além daquele fato óbvio de que ambos fazem parte do que aqui convencionamos denominar história da leitura pré-modernista brasileira: em primeiro lugar, do mesmo modo que ocorre com a relação escritor/instituição político-administrativa, os autores também são cooptados como detentores de um discurso portador de credibilidade, agora a serviço da publicidade; em segundo, a publicidade passa a ser mais um campo de desempenho profissional.

A publicidade, de fato, ganha impulso durante a passagem do século com o desenvolvimento das revistas mundanas e com a participação de personalidades do meio artístico;¹⁸ torna-se, portanto, elemento integrante do imaginário da época, até então pouco habituada com técnicas e procedimentos propagandísticos destinados à venda de produtos diversos, sobretudo quando se tratava da venda de livros, objeto que só passa a ser encarado efetivamente como um bem de consumo a partir da atuação pioneira de Monteiro Lobato. Instala-se no país uma verdadeira e desbravadora ideologia da publicidade, capaz de vender praticamente tudo, de roupas a remédios, de livros a maquinário, de chocolates a veículos. E, evidentemente, com a colaboração indispensáveis dos escritores, transformados, agora, em verdadeiros agentes publicitários.

Mas cumpre perguntar o porquê – no meio de todo esse carnavalesco universo constituído por reclames e produtos, por autores que faziam as vezes de garotos-propaganda, por agências publicitárias que começavam a fazer sucesso – do desenvolvimento da publicidade editorial, num país e numa época tradicionalmente avessos à leitura, seguramente por motivos alheios à vontade de escritores e agentes culturais. Nesse campo, arriscamos apenas algumas especulações. Evidentemente, há uma série de fatores que devem ter contribuído para o alargamento da publicidade editorial, fatores que vão do aumento do consumo de livros *per capita* (resultante, por exemplo, do crescimento do índice de alfabetização no país) à concorrência entre editores/vendedores que se tornava mais acirrada com o passar dos anos. Arriscamos, porém, uma explicação menos evidente: parece ter havido, nesse época, um aumento de outro tipo de concorrência, não muito estudado por nossa historiografia literária: a concorrência entre os diversos meios de comunicação que se desenvolviam no período, o que constituía uma real ameaça para o livro e seu público.

Nesse sentido, poder-se-ia pensar, por exemplo, na disputa travada entre o livro e a imprensa como um todo: em primeiro lugar, deve-se considerar o crescimento significativo das revistas mundanas e/ou literárias, as quais certamente concorriam com os livros, a ponto destes últimos elegerem aquelas como forma de divulgação privilegiada das publicações editoriais, sobretudo a partir

⁽¹⁹⁾ Para esse assunto, consultar Yone Soares de LIMA, *A Ilustração na Produção Literária. São Paulo – Década de Vinete*. São Paulo: IEB, 1985.

⁽²⁰⁾ COELHO NETO, *Fogo Fátuo*. Porto: Chardron, 1929, p. 33.

⁽²¹⁾ Arthur NEIVA, *Daqui e de Longe...*. Crônicas Nacionais e de Viagem. São Paulo: Melhoramentos, 1927, p. 41.

⁽²²⁾ Para um estudo do aparecimento do cinema no período, com consequências para a sociedade brasileira, consultar Vicente de Paula ARAÚJO, *A Belle Époque do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976; e Mariarosaria FABRIS, "Cinema: da Modernidade ao Modernismo", in Annateresa FABRIS (Org.) *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994, p. 97-110.

⁽²³⁾ Augusto de LIMA, *Noites de Sabbado*. Rio de Janeiro: Annuario do Brasil, 1923.

⁽²⁴⁾ José AGUDO, *Cartas d'Oeste*. São Paulo: O Pensamento, 1914, p. 114.

da década de 1920;¹⁹ em segundo, merece igual consideração o embate tácito que se travava entre os livros e os jornais, outro meio de comunicação bastante estimado na época. Sobre este último embate, por exemplo, chama-nos a atenção a cena em que uma personagem de Coelho Neto – deblaterando contra o hábito da leitura ("ler é abusar do cérebro") e contra os livros ("livros, além dos de cheques, só admito os do dourador) – conclui com estas sintomáticas palavras:

o meu elemento é o jornal; fico no jornal. Homero, Lucrecio, Virgilio, Dante, Shakspeare (sic) aparecem, a cada passo, no acarreto erudito. Eu, por mim, confesso que nunca os li: conheço-os de nome e gabo-os, assignando de cruz a opinião dos seculos.²⁰

Mais consistentes e igualmente emblemáticas são estas palavras com que Arthur Neiva finaliza uma de suas crônicas:

o brasileiro, em via de regra, lê quatro jornais por dia e nenhum livro por mez. A imprensa no Brasil vae novamente caber papel decisivo no orientar a marcha nacional.²¹

Mas não é apenas contra a imprensa como um todo – e, em particular, contra o jornal – que o livro dispõe-se a terçar armas: a concorrência faz-se de forma mais contundente contra um inimigo talvez mais temível – porque novo, porque feérico, porque inusitado: o cinema.

Com efeito, se existe um fenômeno que sirva como emblema, em muitos sentidos, de nossa *Belle Époque* tropical, esse fenômeno é o aparecimento do cinema, com todas as consequências que este traria ao imaginário popular da época.²² E a concorrência com o livro fez-se desde o primeiro instante, logicamente não sem ter despertado reações diversas por parte dos intelectuais da época, quase sempre veladas, como na crônica autobiográfica em que Augusto de Lima narra um episódio em que sua filha, tencionando ir ao cinema, acaba optando por ficar em casa desfrutando a leitura de um livro.²³ Mas, em regra, a tendência era mostrar o quanto a leitura acabava perdendo terreno quando confrontada com o espetáculo oferecido pelas fitas cinematográficas, como ocorre nas palavras de uma personagem de José Agudo, em que o embate cinema/leitura se manifesta de modo mais explícito:

Hoje, que a instrução já se pode ministrar através das projecções cinematográficas, a faculdade da visão supprime todas as outras faculdades de coordenação exigidas pela leitura. Todos querem ver, ver e mais ver. A compreensão do visto ficará a mercê da capacidade mental de cada espectador, porque a preguiça de ler vai até o ponto de pouca gente perder cinco minutos com a leitura dos programas;²⁴

ou, talvez mais explicitamente ainda, nesta comparação que Monteiro Lobato – entusiasta do livro, mas também do cinema – faz numa de suas crônicas, com uma lúcida consciência dos poderes e dos limites de cada um dos meios de comunicação abordados:

Recentíssima, coisa de ontem, (o cinema) já conquistou o mundo e imprimiu ao andamento do progresso um ritmo novo. Sua influência amanhã será tão grande como o

⁽²⁵⁾ Monteiro LOBATO, *A Onda Verde*. São Paulo: Brasiliense, 1957, p. 18.

⁽²⁶⁾ Para alguns rápidos esboços da história da publicidade editorial no Brasil, desde o século XIX, cf. Brito BROCA, "Mercadoria Nobre" in *Teatro das Letras*. Campinas: Unicamp, 1993, p. 108-111.

⁽²⁷⁾ Milton MARQUES JÚNIOR, *Da Ilha de São Luís aos Refolhos de Botafogo*: a Trajetória Literária de Aluísio Azevedo da Província à Corte. João Pessoa, 1995. (Tese Doutorado) – Universidade Federal da Pa-

é hoje a da imprensa. E é possível, mesmo, que seu destino seja sobrepor-se á imprensa, subalternizando-a como instrumento de propagação de idéias – a ela e ao livro ... Tanto o jornal como o livro funcionam como veículos de imagens cerebrais – mas veículos ronciores que exigem um elevado índice de cultura do leitor; que exigem tempo ... e dinheiro ... e ainda certas disposições de espírito não realizadas com frequência ... Já o cinema, veículo de imagens de muito maior envergadura, pede menos tempo, menos dinheiro, menos cultura e menos disposições mentais especialíssimas. Está, pois, predestinado a bater o livro em boa parte dos seus domínios.²⁵

Diante dessas disputas e concorrências, a publicidade editorial parece ter sido uma das saídas – ou, ao menos, uma das formas de contornar o problema – encontradas pelos autores e/ou editores de livros no país. A intenção era evidente: por meio de uma estratégia de divulgação maciça, tornar o livro tão atraente quanto qualquer outro meio de comunicação, seja ele o jornal, a revista ou o cinema. Nesse sentido, não faltaram tentativas – mais ou menos originais – de expandir a divulgação do livro por meio da publicidade, já desde meados do século XIX.²⁶

Revistas e jornais começam a publicar propagandas de recentes lançamentos editoriais; resenhas começam a ser escritas com mais frequência; conferências e palestras (que, no final das contas, acabavam funcionando também como modo de divulgação do livro) espalham-se por todo o território nacional, principalmente nos primeiros anos do século XX; folhetos publicitários começam a ser produzidos pelos editores; expandem-se as possibilidades de aquisição do livro, seja por meio da facilitação do acesso ao produto seja por meio da compra a prazo; e até tiragens são maquiadas, a fim de despertar a atenção do público leitor para determinada obra. A rigor, tudo isso acabava desempenhando, com maior ou menor grau de êxito e aceitação pública, um importante papel de divulgação publicitária, além de acirrar ainda mais a disputa entre o livro e os demais meios de comunicação.

Alguns autores empenhavam-se pessoalmente na divulgação de suas obras, e nesse capítulo de nossa história sociocultural merece destaque a figura de Aluísio Azevedo, que não era exatamente um autor pré-modernista, mas preparou o terreno da leitura para muitos que viriam posteriormente. Com efeito, a trajetória desse célebre romancista, marcada por momentos de glória e de desilusão, cruza-se não poucas vezes com o caminho trilhado pela história da leitura e pela história da publicidade brasileiras. Aluísio foi, para começo de conversa, "moderno" não apenas no que concerne à exposição e concretização de tendências estéticas inovadoras para a época, mas também nas atitudes que tomava em relação à divulgação dessas idéias, como já se ressaltou algumas vezes: "adotando atitudes modernas para a sua época, Aluísio instaura um novo modo de perceber o fato cultural-literário no país, quer transformando o jornal de assinaturas num jornal de venda avulsa, quer tratando o livro como mercadoria, cujo êxito comercial depende da propaganda que se faz".²⁷

Não causa espécie, nesse contexto, o fato de Aluísio Azevedo poder ser considerado um caso célebre de mistificação literária no país, cuja intenção era exatamente chamar a atenção para o recém-publicado *A Mortalha de Alziira* (1894): disfarçado sob o pseudônimo de Victor Leal, publica o romance citado na *Gazeta de Notícias* (1891), precedendo-o de um exasperado libelo contra os autores naturalistas (cujo maior representante no Brasil era o próprio Aluísio

raíza, p. 226. Sobre essa questão, consultar também Jean-Yves MÉRIN, *Aluísio Azevedo. Vida e Obra* (1857-1913). O Verdadeiro Brasil do Século XIX. Rio de Janeiro: INL, 1988.

(84) Cf. Brito BROCA, "Mistificações Literárias" in *Teatro das Letras*, op. cit., p. 146-150.

(85) Sobre esses episódios, consultar Raimundo de MENEZES, *Aluísio Azevedo. Uma Vida de Romance*. São Paulo: Martins, 1958; e Josué MONTELO, *Aluísio Azevedo e a Polêmica d' 'O Mulato'*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

(86) COELHO NETO, "Ainda uma vez...", in *O Meu Dia*. Porto: Lello & Irmão, 1922, p. 103-6.

(87) Para uma exposição sucinta de alguns pressupostos metodológicos da História da Leitura,

Azevedo); assim, Aluísio aproveita para fazer uma dupla publicidade de sua produção literária: do livro que estava sendo lançado, que angariava simpatias por se apresentar como obra antinaturalista, e dos demais que já publicara, que eram alçados à condição de vítima e tornados objeto de curiosidade para aqueles que ainda não os conheciam.²⁸

Mas esse não é o único episódio ligado direta ou indiretamente à publicidade editorial em que Aluísio Azevedo se envolveu. A trajetória de seu primeiro romance de relevo, *O Mulato* (1881), também contém momentos curiosos e insólitos: antes mesmo da publicação do citado romance, Aluísio faz publicar nas páginas de *A Pacotilha* cartas inventadas de imaginários leitores sobre o inexistente romance. Tais cartas – quase sempre elogiosas – apressaram a edição do livro e continuaram aparecendo mesmo depois de sua publicação, o que acabou ocasionando um relativo sucesso de vendagem.²⁹

Talvez o episódio mais curioso ligado à publicidade azevedina seja aquele relatado por Coelho Neto, em torno do romance *O Homem* (1887), e reproduzido por vários estudiosos do período. Em crônica publicada para *A Noite*, conta o ilustre maranhense que, na época da publicação de *O Homem*, Aluísio "poz-se em campo, para fazer a propaganda da obra": imprimiu duas mil etiquetas com o título do romance para espalhar pela cidade, enrolando algumas delas e metendo-as dentro de alguns pães que se achavam no balcão de certa confeitaria; um dos fregueses, ao comer o pão, acha indignado o papelucho, reclamando do fato, o que atrai a curiosidade de muitos transeuntes; aproveitando a oportunidade, Aluísio chega-se ao balcão e exclama, depois de um silogístico jogo de palavras em que comparava o pão real ao pão espiritual e o *Homem* contido no pão ao "homem" contido na hostia: "saiba o amigo e saibam quantos aqui se acham que este *Homem*, que aqui está, é um dos typos mais perfeitos da criação: 300 páginas, edição Garnier, e aparecerá depois d'amanhã". Segundo Coelho Neto, aquele foi o assunto do dia na rua do Ouvidor e fora tamanho o estardalhaço que "no dia da exposição do livro, foram vendidos ao balcão uns trezentos e tantos exemplares", fazendo a alegria do velho Garnier.³⁰

Parece que Aluísio já sabia, em fins do século XIX, aquilo que muitos outros autores só descobririam mais tarde e que ainda nos dias de hoje possui validade: que a leitura de um livro se deve, em grande parte, à publicidade que dele é feito na época do seu lançamento.

CONCLUSÃO

A história da leitura pré-modernista no Brasil – como, de resto, a de todas as outras épocas e períodos – é feita de capítulos pouco aludidos e menos ainda estudados: capítulos que dizem respeito a fenômenos diversos, como procuramos ressaltar aqui, que vão da consideração do papel das editoras e livrarias no contexto cultural brasileiro a questões relativas à profissionalização do autor, passando por fatores ligados à publicidade, à instalação de bibliotecas, a um projeto de alfabetização amplo e muito mais.³¹

Faz parte desse quadro, igualmente, o estudo não dos fenômenos, como vínhamos fazendo até agora, que funcionam como engrenagens de um comple-

consultar Regina ZILBERMAN, Regina, A Leitura no Brasil: sua História e suas Instituições, *Projeto Memória de Leitura*. Campinas: Unicamp (http://www.unicamp.br/iel/memoria).

(32) Os comentários de Lima Barreto sobre os lançamentos e outros livros de sua época podem ser consultados em Lima BARRETO, *Impressões de Leitura*. São Paulo, Brasiliense, 1956. Sobre sua biblioteca particular, a célebre *limiana*, consultar Francisco de Assis BARBOSA, *A Vida de Lima Barreto (1881-1922)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

(33) Cf. COELHO NETO, *O Paraíso*. Porto: Chardron, 1926; e Miguel MELLO, *A Visão da Estrada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1914.

xo destinado a consolidar o processo de leitura no período, mas dos agentes que se situam virtualmente do outro lado desse mesmo processo: o leitor. Como semelhante abordagem requer um esforço e uma intenção que extrapolam os limites desse ensaio, acabamos por nos omitir em relação a essa outra perspectiva do problema, o que não nos impede de fazer aqui pequenas considerações a respeito do assunto, as quais, no final das contas, servem como pequenos ensaios de futuros capítulos a serem esboçados nessa longa história.

Em primeiro lugar, parece-nos importante destacar o papel desempenhado pelo leitor como motivo literário: certamente, Policarpo Quaresma não era um tipo modelar de leitor pré-moderno, com sua aparentemente monumental biblioteca brasileira; e talvez o exemplo sirva mais para o próprio Lima Barreto, leitor contumaz e atípico, a julgar pelos comentários de livros que fazia e os que possuía em sua biblioteca particular.³² Outros leitores-personagens podem ser ainda encontrados em romances do período, como Feliciano em *O Paraíso* (1898) de Coelho Neto; ou Tito em *A Visão da Estrada* (1914) de Miguel Mello.³³

Mais uma perspectiva importante que pode ser desvendada é a do leitor como interlocutor, em que se destaca o artifício da apóstrofe, bastante usado por vários escritores brasileiros desde século XIX. Aqui, o processo analítico se desdobra em várias possibilidades, apresentando um variado matiz de interpretações.

De qualquer maneira, tais considerações ficam apenas como sugestão para um trabalho mais extenso e profundo, para um trabalho que procure desvendar mais um capítulo dessa nossa longa e inexplorada história, uma história feita – básica, mas não exclusivamente – de *homens e livros*.

ABSTRACT: The present article analyzes the cultural context of Brazil during the transition from the 19th to the 20th century from the perspective of reading and emphasizes two aspects: the professionalization of the writer and advertising in publishing.

KEYWORDS: Brazilian pre-modernism; literature; reading; professionalization of the writer; advertising in publishing.

A TRAMA DO DESEJO: UMA LEITURA DO CONTO “DESENREDO”, DE GUIMARÃES ROSA

MARÍLIA LIBRANDI ROCHA*

RESUMO: O presente estudo reelabora uma análise feita há alguns anos sobre o conto “Desenredo” de Guimarães Rosa (*Tutaméia*, 1967). Na ocasião, procedemos a uma leitura estritamente ligada ao campo da teoria literária, que agora desenvolvemos com o acréscimo de algumas reflexões provenientes da psicanálise e que se baseiam especificamente em dois estudos de Freud: *Os Chistes e sua relação com o Inconsciente* (1905) e *Escritores criativos e devaneio* (1908).

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; *Tutaméia*; literatura e psicanálise; chiste; *Livro de Jó*.

⁽¹⁾ J. Guimarães Rosa. “Desenredo”, in *Tutaméia – Terceiras Estórias* (1967). 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 38-40.

O conto “Desenredo”¹, como o próprio título indica, é uma espécie de conto ao avesso, em que se narra a trajetória amorosa de um personagem chamado Jó Joaquim. A situação enunciativa é a de um narrador que fala a seus ouvintes e conta a estória desse homem “quieto, respeitado”, até o momento

^(*) Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP.

em que se encontra com ela, a mulher, cujo nome, “Livíria, Rivlíria ou Irlvíria”, é Legião. O caso começa “coberto de sete capas” – pois a mulher é casada e a aldeia é a “alheia vigilância” –, até que a mulher é encontrada com um outro, um terceiro, e Jó Joaquim descobre-se “pseudopersonagem” da trama. Mesmo assim, com a morte providencial do marido, ele com ela se casa “para feliz escândalo popular”, sofrendo novamente a traição. Obrigado pela moral e os bons costumes da comunidade, J.J. expulsa-a de casa e volta a ser respeitado, e triste. É chegado então o momento do *desenredo*, da reviravolta operada pelo personagem, pois J.J. inspira-se na loucura sábia de Ulisses, voltando-se contra a lógica aristotélica e o “público pensamento”, e começa a redimir a mulher de acordo com “sua idéia inata de felicidade”: “Nunca tivera ela amantes!”, tudo não passara de “falsas lérias escabrosas”. Com muita paciência, “amatemático”, ele começa a “operar o passado”, descaluniando-a com tal convicção que todos passam a crer na inocência da mulher, incluindo a própria, que se descobre “nua e pura”. Vai então, “Vilíria” volta, e com Jó Joaquim permanece, vivendo “o verdadeiro e o melhor de sua útil vida” – e a fábula é posta “em ata”, ou seja, escrita como documento oficial.

Em seu texto *Escritores criativos e devaneio*, Freud intenta, segundo suas próprias palavras, descobrir em nós mesmos e nos semelhantes uma atividade que seja de uma forma ou de outra próxima da criação literária: “E, na verdade”, diz ele “essa perspectiva é possível. Afinal, os próprios escritores criativos gostam de diminuir a distância entre a sua classe e o homem comum, assegurando-nos com muita frequência de que todos, no íntimo, somos poetas, e de que só com o último homem morrerá o último poeta.”² Acreditamos ler em “Desenredo” uma mensagem semelhante, entendendo o personagem Jó Joaquim – que “tinha o para não ser célebre” –, como o homem comum que opera uma reviravolta em seu destino quando resolve inventar uma “estória”, atuando de forma semelhante a um poeta (no sentido amplo do termo). Acontece que a grande singularidade e complexidade do conto encontra-se no fato de que a estória inventada vira história, a fábula, fato; o fingimento, verdade. É essa mensagem que nos autoriza a lê-lo como um tratado poético, como um conto que desnuda o próprio fazer literário, fornecendo-nos uma noção de “estória”, tal como entendida e defendida pelo autor.

Sabe-se que Guimarães Rosa era esquivo toda vez que indagado sobre sua própria obra ou a respeito de como escrevia ou quais autores lia, respondendo sempre de forma indireta, desconcertante e paradoxal. Entre seus livros, *Tutaméia*, publicado poucos meses antes de sua morte, é aquele que mais concentra e fornece dados sobre o que o autor entendia por seu ofício. Não por acaso o livro contém quatro prefácios que, como bem notou Paulo Rónai, “compõem ao mesmo tempo uma profissão de fé e uma arte poética em que o escritor ... analisa o seu gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza da sua inspiração, a finalidade da sua arte, de toda arte.”³ Esses prefácios foram compostos ao modo de estórias, podendo ser lidos como tais (fato confirmado no primeiro índice que não distingue entre os diferentes tipos de texto). Da mesma forma, podemos ler o conto “Desenredo” como uma espécie de prefácio – no sentido de que contém também uma arte poética.

Lembramos que, inicialmente, o personagem de nosso conto é envolvido em duas tramas que não lhe convêm em nada: tanto no papel de amante como no de marido, ele é ludibriado e traído. Nessas duas situações ele sofre a ação

² Sigmund FREUD. *Escritores criativos e devaneio*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. IX, p. 149-60.

³ Paulo RÓNAI. “Os Prefácios de *Tutaméia*”, in ROSA, *Tutaméia – Terceiras Estórias*, op. cit., p. 195.

de um destino alheio à sua vontade e felicidade, de um destino que ele não controla e que é todo o tempo comentado e vigiado pela comunidade. É assim que, ao se perceber como um personagem preso nas teias narrativas de uma lógica abominável e dolorida, ele resolve, ilógico, recriá-la. Nesse momento, o narrador comenta: “Crível? Sábio sempre foi Ulisses, que começou por se fazer de louco”. Jó Joaquim, então, constrói sua própria estória (ou história) segundo sua “idéia inata de felicidade”, desenredando as tramas alheias ao seu desejo. É para compreender este ponto que a contribuição da psicanálise se faz valiosa.

Freud define a fantasia como “sonho diurno”, e afirma: “Podemos partir da tese de que a pessoa feliz nunca fantasia, somente a insatisfeita. As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória.”⁴ Esses desejos são, ou de caráter ambicioso, destinados a realçar a personalidade, ou são desejos eróticos, de aspiração amorosa. Queremos mostrar que em “Desenredo” a estória criada por Jó Joaquim move-se exatamente seguindo estes dois desejos. O desejo erótico é claro, pois sua “estória” permite-lhe reaver a companhia da Mulher. O segundo desejo, de fundo narcísico, é menos evidente, mas podemos detectá-lo se pensarmos que, ao redimir a mulher, Jó Joaquim sai engrandecido, passando da situação de “pseudopersonagem” para a de “inédito poeta e homem”, aproximando-se, inclusive, da figura heróica de Ulisses. Se, ao invés de dizer que a mulher nunca o traía, ele tivesse dito: “ela traiu, mas eu a quero assim mesmo”, o personagem poderia até obter o retorno da mulher, mas não alcançaria o aplauso e o consenso social, pois passaria por tolo, sendo figura ridicularizada e apequenada. Sua inteligência e sagacidade encontra-se no fato de conseguir ao mesmo tempo reaver a mulher e recuperar o orgulho ferido. Para Freud, mesmo as narrativas que versam sobre a fragmentação do sujeito têm sempre como herói ... “Sua Majestade o Ego, o herói de todo devaneio e de todas as histórias”.⁵

Livrar-se à fantasia é, diz Freud, construir “castelos no ar” (ou feitos de ar). Encontramos em “Desenredo” uma imagem semelhante, pois quando J.J. opera a reviravolta no enredo, o narrador pergunta: “Incrível? É de notar que o ar vem do ar”. Freud estabelece ainda um paralelo entre o criador literário e a criança que brinca e cria um mundo de fantasia levado a sério, anulando portanto a oposição jogo / realidade. Por isso, diz Freud, “é somente quando o adulto reencontra uma disposição psíquica próxima dos jogos de infância que ele pode se livrar da opressão que faz da vida um fardo, conquistando o alto ganho de prazer que é o humor”.⁶

Pode-se dizer que há algo de processo infantil no refazimento da história operada por Jó Joaquim, pois ele nega uma realidade desconfortável (a traição da mulher) para adaptá-la a seus anseios e desejos mais profundos. Assim, numa visão normativa da psicanálise poder-se-ia incluir o personagem na categoria de um caso patogênico, lendo o conto como uma história de alienação e mentira. Sabemos no entanto que essa leitura minimiza o alcance do texto, pois se trata de um conto que questiona justamente os limites entre fato e ficção, entre verdade e fingimento.

Como vimos, “Desenredo” é uma história de amor a que não falta o final feliz: “Haja o absoluto amar – e qualquer causa se irrefuta”, diz o narrador. Mas o que distingue esse final feliz do de outras fábulas, e confere a este conto o

⁴ FREUD. *Escritores criativos e devaneio*, op. cit., p. 38.

⁵ *Ibidem*, p. 42.

⁶ *Ibidem*, p. 34-35.

estatuto de obra literária refinadíssima, é que aqui a felicidade é fruto de uma construção fictícia, de uma estória inventada e que, apesar de inventada, torna-se mais real do que a realidade (ou então do que se tinha como realidade e que talvez não passasse de outra fabulação). Da mesma forma, a noção do que seja traição é posta em suspenso. Afinal, a mulher traiu ou não traiu, pergunta o leitor, atônito, ao final do conto. Queremos com isso dizer que o narrador que conta a seus ouvintes a história de Jó Joaquim pode estar, metalingüisticamente, contando a estória de constituição de outro narrador, numa narrativa que põe à descoberto seu próprio fazer, ou melhor, desfazer. Neste caso, as verdades iniciais (Jó Joaquim como amante e marido traídos) já seriam fabulações, e a originalidade do conto encontra-se justamente no fato de o personagem refazer esses enredos, reivindicando o direito à autoria. Assim, aqui, como em outros textos de Guimarães Rosa, o ato de fabular é tido como uma ato de saúde e de libertação, pois é através dele que o personagem deixa de ser sujeito à criação para tornar-se sujeito criador. O conto estaria nos dizendo que a felicidade só é encontrada depois que o personagem se transforma em autor de seu destino.

Ao desfazer o enredo, Jó Joaquim "Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?", pergunta o narrador que fala a seus ouvintes. Essa pergunta sustenta uma noção de "estória", contrária à história oficial, e que estaria mais próxima, ao que tudo indica, de um sentido metafísico e espiritual. É assim que, quando o personagem redime a mulher, o narrador comenta: "Ele queria apenas os arquétipos, platonizava. Ela era um aroma". Em Freud, o conceito de sublimação remete a uma forma de ascese, e é importante notar que ele não implica a erradicação dos desejos, mas a sua conscientização e consequente direcionamento para uma outra finalidade que, talvez, diz Freud, nem seja sexual: "Exatamente os componentes do instinto sexual se caracterizam por essa faculdade de sublimação, de permutar o fim sexual por outro mais distante e de maior valor social".⁷ O que se pode depreender desses textos de Freud aqui citados é que o poeta é aquele que torna conscientes os desejos (que a maioria tem vergonha de confessar), direcionando-os a um fim mais alto – o da criação estética.

Jó Joaquim seria assim uma espécie de representante ficcional do escritor, do artista e do poeta que, segundo Rosa, deve saber que: "Tudo está escrito; leia-se, pois, principal, e reescreva-se", ou: "Tudo se finge primeiro, germina autêntico é depois".⁸ Se o passado, como diz o narrador do conto, é um "pálido rascunho", ele não só pode, como deve ser reescrito, pois, incompleto, não possui a verdade final. Encontramos aqui um eco da voz de Guimarães Rosa quando, em entrevista a Günter Lorenz, defendeu a idéia de que o escritor, para ajudar ao homem, deve se permitir, inclusive, corrigir a Deus.⁹

Essa noção desvenda, a nosso ver, a relação do personagem com o Jó bíblico, do Livro sapiencial, considerado "o texto bíblico mais ousado e inovador em sua visão de Deus, do homem e da criação"¹⁰ – e que em Guimarães Rosa ficará duplo: Jó Joaquim, misto de Bíblia com almanaque de anedotas, como discutiremos adiante. O *Livro de Jó* nos apresenta uma discussão sobre o porquê do sofrimento humano e da injustiça de um Deus todo-poderoso, que se converte em déspota ante o homem. Jó sofre com paciência, mas não passivamente, pois deseja obter uma explicação divina ante uma injustiça, que, nós sabemos, foi causada por Satanás para pôr à prova a fé humana. Como diz Moshe Greenberg, no comentário ao livro: "seu sofrimento imerecido abre-lhe

ajudar o homem ... Sim! a língua dá ao escritor a possibilidade de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem".

(10) Cf. Robert ALTER, "Introdução ao Antigo Testamento", in *Guia Literário da Bíblia*. Robert Alter e Frank Kermode (Org.). Trad. Raul Filker. São Paulo: Editora UNESP, 1997, p. 27.

(11) Moshe GREENBERG, "Jó", in *Guia Literário da Bíblia*, op. cit., p. 310 e 324.

(12) ROSA, "Aletria e hermenêutica", in *Tuaméia*, op. cit.

(13) A. JOLLES, "O chiste", in *Formas Simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, s. d., p. 205-16.

(14) Cf. Sigmund FREUD, *Os chistes e sua relação com o Inconsciente*. Trad. Jayme Salomão,

os olhos à injustiça patente na sociedade em geral", e, "com suas ironias e surpresas, suas afirmações e argumentos em uma tensão que não é resolvida, o *Livro de Jó* permanece a expressão clássica, na literatura mundial, do anseio irreprimível pela ordem divina, frustrada mas nunca sufocada pela desordem da realidade".¹¹ Nesse sentido, a estória (história) de Jó Joaquim é também uma questão de justiça, de anseio pela ordem divina sufocada pela desordem da realidade, implicando a ultrapassagem do sofrimento em direção ao reencontro da felicidade.

O CHISTE

"A estória", diz Rosa no prefácio "Aletria e hermenêutica" que abre *Tuaméia*, "não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota." Nesse mesmo sentido, a subversão do real através de uma narrativa que desfaz a verdade estabelecida, pondo-a em suspenso, indicaria a existência de um "supra-senso", próximo do nonsense. O próprio Rosa define: "Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento".¹²

De fato, para finalizar, faremos menção ao fato de que "Desenredo" é um conto que se filia à "forma simples" do chiste (também chamado anedota, graça ou dito espirituoso), seja em relação ao tema como aos procedimentos formais. No capítulo dedicado ao assunto, André Jolles oferece-nos uma definição que se casa perfeitamente com o título do conto "Desenredo", pois ele afirma: "o chiste, onde quer que se encontre, é a forma que *desata* coisas, que *desfaz* nós".¹³ Continua Jolles sua argumentação, dizendo que o chiste *desfaz* os nós da linguagem, da lógica, da ética e até mesmo o das próprias formas simples, quando, por exemplo, transforma um provérbio e desfaz a experiência cristalizada na locução. Essa última característica da atividade chistosa – a inversão de provérbios ou de expressões idiomáticas – remete a um dos procedimentos marcantes do estilo de Guimarães Rosa presente em "Desenredo" nas frases: "num abrir e não fechar de ouvidos", "a bonança nada tem a ver com a tempestade", "vá-se a camisa que não o dela dentro" – entre outras, que enunciam sentenças, subvertendo sua ordem e significado primeiro. Ao desfazer os nós, o chiste, diz Jolles, cria um universo positivo que é o do cômico – "um universo em que todas as coisas se atam, ao desfazerem-se ou ao desatarem-se".

É possível que Jolles tenha lido o alentado estudo de Freud sobre o mesmo assunto, pois algumas de suas observações estabelecem um paralelo com as colocações freudianas, sobretudo quando ele diz que o chiste tem o propósito de "descarregar uma tensão", de forma a permitir "a libertação do espírito". Para Freud, o chiste atua justamente como um "alívio psíquico", possibilitando uma "economia na despesa psíquica" do indivíduo, e transformando-se assim em fonte de prazer para quem o elabora e para quem o escuta.¹⁴ Diz ainda Freud que as diferentes técnicas de criação do chiste atuam "como procedimentos de restabelecimento de velhas liberdades e de liberação da carga de instrução inte-

Rio de Janeiro: Imago, 1977.

⁽¹⁵⁾ *Ibidem*, p. 150.

⁽¹⁶⁾ FREUD, "Os propósitos dos chistes", in *Os Chistes e sua relação com o Inconsciente*, op. cit., p. 130.

⁽¹⁷⁾ *Ibidem*, p. 131.

⁽¹⁸⁾ *Ibidem*, p. 136.

⁽¹⁹⁾ *Ibidem*, p. 148.

⁽²⁰⁾ ROSA, "Sobre a escova e a dúvida", in *Tutameia*, op. cit., p. 153.

lectual".¹⁵ Outro ponto em comum entre Jolles e Freud encontra-se quando o primeiro afirma a relação do chiste com a inconveniência: "a inconveniência significa o desenlace das regras prescritas pela moral prática, pelos bons costumes e pelas conveniências sociais".

Dentre os vários tipos de chiste estudados por Freud, há um, que ele denomina de "cínico" (blasfemos ou críticos) e cujo propósito é atacar não só pessoas, como também as instituições e os dogmas morais ou religiosos. O que esse tipo de chiste revela é: "Nada é mais importante que o prazer e pouco importa como obtê-lo", o que" — diz Freud — "soa chocantemente imoral, e de fato o é — o que estes chistes sussurram pode ser dito em voz alta: que as vontades e desejos dos homens tem o direito de se tornarem aceitáveis ao lado de uma moralidade severa e cruel".¹⁶ Percebe-se então que o chiste nasce de um conflito ante a moralidade e os arranjos sociais coercitivos que impedem a plena realização do desejo. Como exemplo, Freud mostra que a instituição mais atacada por esse tipo de chistes é a do casamento, pois, "não existe reivindicação mais pessoal que a da liberdade sexual e em nenhum outro ponto a civilização exerceu supressão mais severa que na esfera da sexualidade".¹⁷

Citamos ainda uma outra classe de chistes, que Freud chama de "céticos", porque encontram ressonância especial no conto que analisamos e, de certo modo, confirmam nossa tese interpretativa: "a mais séria substância (desse tipo de) chiste é o problema do que determina a verdade ... O que eles atacam não é uma pessoa ou uma instituição, mas a própria certeza de nosso conhecimento, uma de nossas capacidades especulativas".¹⁸ A rebelião contra a compulsão da lógica e da realidade, diz Freud, "é profunda e duradoura". E completa: "Mesmo o fenômeno da atividade imaginativa pode ser incluído nessa categoria [rebelde]".¹⁹

Concluimos dizendo que a rebeldia de Jó Joaquim é o que o aproxima dos loucos e das crianças, mas é também a partir dessa rebeldia, levada a cabo a partir de um encontro amoroso com a Mulher, que ele se faz poeta. Segundo afirmação do próprio Guimarães Rosa, "São esdrúxulos freqüentemente os que resguardam a paz e a liberdade".²⁰

ABSTRACT: This study redevelops an analysis of the short story "Desenredo" by Guimarães Rosa (*Tutameia*, 1967) done some years ago. That reading was tied strictly to literary theory. Now we have elaborated, adding some reflections from psychoanalysis based specifically on two of Freud's studies: *Humor and its relationship to the unconscious* (1905) and *Creative writers and reverie* (1908).

KEYWORDS: Guimarães Rosa; *Tutameia*; literature and psychoanalysis; humor; The Book of Job.

OS ESPAÇOS INTERNOS DO POEMA

BETINA BISCHOF*

RESUMO: O ensaio, partindo da análise de um poema ("Rio e/ou poço"), procura mostrar a maneira pela qual a linguagem de João Cabral de Melo Neto vai aos poucos inserindo, na estrutura cerradamente trabalhada do poema, questões centrais para a sua poesia: o traço geométrico do verso, o espaço interior ao objeto, o fascínio pela pintura e arquitetura, o duro corte das palavras.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; composição; João Cabral de Melo Neto.

É conhecida a inclinação de João Cabral de Melo Neto por objetos concretos, despojados de qualquer característica vaga ou irracional: o *arame dos insetos*, a *elegância dos pregos*, o *lado claro das coisas*. Privilegiando, desde a coletânea *O Engenheiro*, a palavra cortante, a lucidez da aresta, o poeta exercita uma linguagem que expõe, em sua estrutura, um viés construído, desprovido de espontaneidade ou inspiração. Os seus motivos são: a faca, o ferro, a contundência do que é seco, a expressão sem sombras, o sol a pino, sertão e Sevilha, os espaços, a casa. Partindo de traços rigorosos, esta é uma poesia armada em lâmina e que terá, nas linhas precisas e estilizadas da arte moderna, um modelo e um tema — Miró, Mondrian, Le Corbusier.

^() Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP.

(1) Modesto Carone lembra, no entanto, que a água também tem seu filão temático neste poeta: "Um inventário superficial dos títulos de suas peças já fornece uma primeira indicação...": "O poema e a água", "Outro Rio: O Ebro", "Imitação da água", "Chuvvas", "O mar e o canal", "Na morte dos rios", "Rios sem discurso", "Os Rios de um Dia". In *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 43-4.

(2) J. G. MERQUIOR, *Raiz do Poema*. Ensaios de crítica e de estética. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, p. 124.

O elemento líquido, em uma obra que se debruça com recorrência sobre a aridez – *deserto devassado de sol, a pedra avara, os magros lábios de areia* –, tem algo de insólito.¹ E, no entanto, a água parece ter ali uma razão de ser: fugindo ao aspecto ríspido das folhas cortantes de cana e faca, remete, em alguns momentos, a um "tema raro ... na obra desse poeta de devoção antiencantatória, de aspereza e de rigor".² a imagem do feminino. Vejamos um exemplo, extraído do livro *Quaderna* de 1960:

Rio e/ou Poço

Quando tu, na vertical,
te ergues, de pé em ti mesma,
é possível descrever-te
com a água da correnteza:

tens a alegria infantil,
popular, passarinheira,
de um riacho horizontal
(e embora de pé estejas).

Mas quando na horizontal,
em certas horas, te deixas,
que é quando, por fora, mais
as águas correntes lembrás,

mas quando à tua extensão,
como se rio, te entregas,
quando te deitas em rio
que se deita sobre a terra,

então, se é da água corrente,
por longa, tua aparência,
somente a água de um poço
expressa a tua natureza;

só uma água vertical
pode, de alguma maneira,
ser a imagem do que és
quando horizontal e queda.

Só uma água vertical,
água parada em si mesma,
água vertical de poço,
água toda em profundidade,

água em si mesma, parada,
e que ao parar mais se adensa,
água densa de água, como
de alma tua alma está densa.

(3) Embora exceção, na linha geral dos poemas de João Cabral de Melo Neto, a mescla de água e feminino, fugindo à aridez e à lâmina de corte, aparece também em outros poemas, como este, exemplar, também da coletânea *Quaderna*: "De flanco sobre o lençol, paisagem tão marinha, a uma onda deitada, na praia, te parecias.// Uma onda que parava/ ou melhor: que se continha:/ que contivesse um momento seu rumor de folhas líquidas.// Uma onda que parava naquela hora precisa/ em que a pálpebra da onda/ cai sobre a própria pupila.// ... Uma onda que guardasse/ na praia cama, finita,/ a natureza sem fim/ do mar de que participa.// ... mais o clima de águas fundas/ a intimidade sombria/ e certo abraçar completo/ que dos líquidos copias."

No poema convivem, intrinsecamente ligados, o elemento líquido e as coordenadas vertical e horizontal que determinam a sua natureza.³ Duas serão as metáforas que provêm dessa estrutura: a *água da correnteza*, de *alegria infantil*, *passarinheira*, e a *água vertical de poço* – *água toda em profundidade*.

A imagem que primeiro penetra o poema é a da água corrente – semeilhante, no traçado estilizado que o poema prepara, a uma linha horizontal. A estrofe em que ela aparece, embora fazendo uso da subordinação, tem estrutura simples – "fraseado sossegado", na expressão de Modesto Carone. Iniciada por uma subordinada temporal ("quando tu, na vertical, te ergues"), chega, no entanto, logo a termo, deslizando para a oração principal e para o ponto final. A segunda estrofe, privilegiando também uma elocução horizontal, encadeia em ordem direta sujeito, verbo e objeto, numa estrutura que logo, seguindo o curso de um tranqüilo riacho sintático, deságua numa curta oração subordinada seguida da pausa final. Lança-se mão, nestes versos, de um ritmo simples, corrido (que o uso breve da hipotaxe não consegue subverter), mais próximo da prosa e do movimento *alegre, infantil e popular* que a imagem da água corrente evoca, no poema.

É grande a diferença de tratamento sintático com relação aos demais versos de "Rio e/ou poço", por meio dos quais se descreve a verticalidade – "água parada em si mesma" – que caracteriza a mulher, *quando na horizontal, em certas horas, se deixa*. A terceira estrofe, que dá início a este quadro, principia por uma subordinada temporal – "quando ... te deixas" – retomada anafórica mais à frente ("quando à tua extensão, como se rio, te entregas, quando te deitas em rio, como se deita sobre a terra"), num movimento de frases que se entrelaçam, em sobreposição – entre elas se intercalará ainda uma concessiva – como que galgando, sintaticamente, a estrutura vertical das estrofes. Se as pausas (os dois pontos e o ponto final) aconteciam, nas duas primeiras estrofes, a cada quatro versos, aqui a oração se estende, alongando-se por três estrofes, ou seja, doze versos. O resultado é uma arquitetura que imita, por meio de orações sobrepostas, o objeto – a verticalidade – de que fala.

Na sexta, sétima e oitava estrofes, em que se tematiza ainda o movimento vertical, predomina, igualmente, o uso da anáfora (e da repetição): o primeiro verso da sexta estrofe ("só uma água vertical") é retomado no começo da sétima, que por sua vez verá o morfema *água* surgir no início dos quatro versos seguintes:

"Só uma água vertical,
água parada em si mesma,
água vertical de poço,
água toda em profundidade,

água em si mesma, parada"

A anáfora, ao fazer que a palavra penetre verticalmente o poema (graficamente a repetição toma, com efeito, a forma de um poço estreito e fundo), mimetiza o objeto de que fala e prepara o ouvido, por meio da reincidente repetição, para a idéia de densificação que o poema logo a seguir explicitará: "água em si mesma, parada, e que ao parar mais se adensa".

O deitar-se sobre a terra, *como se rio*; o entregar-se à sua extensão; o espalhar-se como água corrente, horizontal parecem remeter, obliquamente, a um campo semântico comum, em que, à possibilidade de sono, descanso, sonho, devaneio, entrevista no entregar-se à horizontalidade, vem juntar-se a alusão a um oblíquo sentido erótico. Este sentido se opõe, na construção do poema, à situação prosaica – e, em sua aparência, vertical – do dia-a-dia (sair à rua, estar com as pessoas, trabalhar, brincar). Cria-se deste modo um movimento em que o traçado horizontal aparente, *como se rio* (a que corresponde um movimento de densificação e aprofundamento vertical da água/mulher) delinea uma situação que acontece fora do prosaísmo cotidiano e que se caracteriza por um movimento de condensação do qual não está excluído, como mencionado, um alusivo matiz erótico.

Armada já a partir da terceira estrofe, a condensação se explicita na última estrofe do poema. Ali se nota, com efeito, a utilização de um recurso estilístico eficaz: a repetição de palavras (*água* – três vezes –, *parada/parar, densa/adensa, alma* – duas vezes), que, impregnando de matéria sonora o verso, faz do tecido verbal um duplo compacto daquilo que está sendo narrado e que propõe, no aparente abandonar-se horizontal a que corresponde a vertical profundidade, uma condensação de água/palavra.

O poema faz uso, nestas últimas estrofes, de um recurso que já foi pensado como determinante da expressão poética. Ezra Pound chama a atenção, em *ABC da Literatura*, para um episódio em que isso se explicita e que brotou (como agradaria provavelmente a outro grande poeta brasileiro, Drummond) de uma consulta ao dicionário: “Basil Bunting, ao folhear um dicionário alemão-italiano, descobriu que a idéia de poesia como concentração é quase tão velha como a língua germânica. ‘Dichten’ é o verbo alemão correspondente ao substantivo ‘Dichtung’, que significa ‘poesia’ e o lexicógrafo traduziu-o pelo verbo ... condensar”.⁶

Essas observações apontam para o modo, detalhadamente construído, da verticalidade e horizontalidade no poema que, em sua estruturação precisa, determinam uma forma complexa que será preciso verificar.

Vê-se que o poema propõe uma arquitetura singular: vertical e horizontal são coordenadas que se implicam mutuamente – a observação de uma delas suscita e traz à tona o seu oposto. Deste modo, é em pé, na vertical, com *alegria infantil e passarineira*, que a mulher se assemelha ao riacho horizontal, à água, também saltitante e alegre, da correnteza. Ou visto por outro ângulo: ao traçado horizontal, distendido e alongado, corresponde uma linha vertical que se aprofunda na densidade da água que penetra verticalmente o poema: “Mas quando na horizontal,/ em certas horas, te deixas,/ que é quando, por fora, mais/ as águas correntes lembram, ... então, se é da água corrente,/ por longa, tua aparência,/ somente a água de um poço/ expressa a tua natureza”.

Pode-se dizer, neste sentido, que o poema é uma construção cerrada de linhas verticais e horizontais que se deixa recobrir de ritmo e metáforas. Existe uma imagem – construída e arquitetada – que se arma na retina quando da leitura atenta do texto. O poema deixa-se desbastar até uma forma estilizada que, em sua compacta armação de linhas, delinea a lucidez de uma geometria.

A estrutura interna do poema, que se projeta espacialmente como que sobre uma tela, pode ser aproximada de alguns projetos artísticos que são ele-

⁽⁶⁾ “O sim contra o sim”, da coletânea “Serial”, in *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 288 (grifo nosso).

⁽⁷⁾ “No centenário de Mondrian”, in *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 49.

⁽⁸⁾ João Cabral de Melo Neto, *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 702-3.

⁽⁹⁾ *Ibidem*, p. 705.

mentos centrais do universo da poesia cabralina (tanto quando se deixam parafrasear, como quando ensinam o fazer – o construir – que lhes é intrínseco). Dentre eles, poderíamos destacar a pintura e, num plano mais específico – e que imita de perto os traços verticais e horizontais de “Rio e/ou poço” – a pintura de Mondrian. João Cabral faz a “análise” dessa pintura em poemas ao longo de sua obra; afirma que o pintor – como de resto poderia dizer de si mesmo – “Fez-se enxertar réguas, esquadros/ e outros utensílios/ para obrigar a mão/ a abandonar todo improviso”, num esforço “para chegar ao pouco/ em que poucas coisas/ revelem-se, compactas,/ recortadas e todas,/ e chegar entre as poucas/ à coisa coisa e ao miolo/ dessa coisa, onde fica/ seu esqueleto ou carço”.⁶

Um poeta leitor de outros poetas – e que sobre eles escreve, reincidentemente (Drummond, Murilo Mendes, Joaquim Cardozo, Mariane Moore), João Cabral é também um leitor das artes plásticas (no sentido amplo do termo). É seu um dos melhores ensaios sobre Miró – e é desse ensaio que recortaremos um trecho que – esperamos – poderá nos ajudar a entender um pouco mais as linhas – verticais e horizontais – que se desenham, num plano imaginário, na estrutura de “Rio e/ou poço”:

“Uma mancha de cor, uma superfície dentro de outra superfície pertencem à categoria do estático. A atenção, para apreendê-las, não é obrigada a realizar um ato temporal. Uma linha, pelo contrário, pertence à categoria do dinâmico e exige, para ser percorrida, um movimento do espectador. O corpo de uma linha pode ser mesmo a expressão de um movimento”.⁷ As linhas de Miró, de acordo com este pensamento, “aparecem com uma liberdade de destinação que nosso olhar desconhecia. Mais do que a uma linha ... o que nos parece assistir, diante de suas obras ... é ao próprio crescimento de um organismo. Assistimos, temos a ilusão de assistir, ao nascimento dessa linha, que parece estar crescendo a nossos olhos, acabada de nascer com mil reservas de surpresa”.⁸

É interessante, sem sombra de dúvida, o exame do grau de consciência de João Cabral para com o objeto – a pintura – com o qual de alguma forma ele dialoga, em “Rio e/ou poço”. Parece claro que a consciência aguda de processos pictóricos (Mondrian, Miró) pode ter influenciado um poema que desenha, como poucos, linhas geométricas sobre um plano imaginário. Sabemos por exemplo que, à época da escrita de *Quaderna* (1956-1959), o pensamento sobre a pintura (de Miró) já estava solidificado. É de 1950 o ensaio citado.

E, neste ponto, se aceitamos que o poema cria estruturas que armam um diálogo com as artes plásticas, talvez não seja difícil ver que a essa estrutura em *esquadro* adiciona-se um outro conceito – igualmente caro a João Cabral: o do espaço interno que pode permear seus poemas.

Vejam, então. Há em “Rio e/ou poço” um jogo, a que ainda não dedicamos atenção, entre aquilo que *parece* (figura, portanto, da superfície) e aquilo que *é*: “... se é da água corrente,/ por longa, tua *aparência*,/ somente a água de um poço/ expressa a tua *natureza*”. De acordo com esta leitura o esquema formal do poema, que se propõe ao leitor quase que visualmente, apresentaria linhas verticais ou horizontais que suscitam o seu oposto, *mas não num mesmo plano*.

A consequência disto sobre as questões que desenvolvemos até então é clara: se imaginarmos o traçado implícito que este poema compõe, não teremos mais linhas que se cruzam sobre o que poderíamos imaginar como uma superfície, mas sim linhas que se relacionam com uma noção de profundidade.

Deste modo, a extrema visualidade da estrutura deste poema adquire uma forma própria, fazendo que, àquele que observa (autor/leitor?), seja sugerida uma idéia de espaço, de volume.

A afirmação abre caminho para que se discuta uma característica importante da obra de João Cabral de Melo Neto – já citada neste ensaio: aquela que procura “escavar”, a partir da composição armada pelo poema, um espaço interno às estrofes e ao objeto de que fala.

Assim, se imaginássemos a estrutura de “Rio e/ou poço” de acordo com a diferença de profundidade que se arma entre as suas linhas, poderíamos dizer que o poema alude, na imagem que sua geométrica composição projeta sobre a retina, não ao universo plano da pintura, mas ao volume que, no espaço, compõe a arquitetura.

“Rio e/ou poço” aproxima-se, deste modo, de uma matriz espacial que toca de frente a concepção cabralina de poesia, como se vê neste depoimento: “... a poesia é uma construção, como uma casa. Isso eu aprendi com Le Corbusier. A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro. Ninguém imagina que Picasso fez os quadros que fez porque estava inspirado. O problema dele era pegar a tela, *estudar os espaços, os volumes*.⁹ Eu só entendo o poético neste sentido”.¹⁰

O sondar do objeto, revirá-lo sob variados ângulos, penetrá-lo por dentro e percorrer seus espaços é uma característica da poesia de João Cabral que se explicita em “Rio e/ou poço”. Se o elemento líquido o torna próximo de “A imitação da Água”,¹¹ o vazio (espacial) que ali se cria na estruturação das estrofes (se levarmos em conta, ainda uma vez, o traçado estilizado que a organização geométrica do poema sugere) aproxima-o de um outro poema, no qual está expresso, de modo cabal, aquilo que João Cabral realizou com mestria neste poema de *Quaderna*: “as coisas se fazem mais amplas,/ mais largas ou mais largamente,/ e deixam ver os interstícios/ que a olho nu o olho não sente,/ e que há na textura das coisas/ por compactas que sejam elas;/ laboratório: que parece/ tornar as coisas mais abertas// para que as entremos por entre,/ através, do fundo, do centro;/ laboratório: onde se aprende/ a aprender as coisas por dentro”.¹²

O esquema é revelador para a poesia de João Cabral. Está implícita, na construção interna do poema, a consciência aguda que ele tem em relação à arte moderna: Mondrian, Miró e, mais radicalmente, a arquitetura.

Essa é, com efeito, determinante para a sua obra. Respondendo, certa vez, à pergunta sobre quem o influenciara, João Cabral deu o depoimento revelador do qual transcrevemos um trecho: “... se tivesse que escolher um nome, eu daria o de ... Lincoln Pizzie. Além de grande arquiteto, ele foi pintor. Era cubista. Detestava o surrealismo. Um amigo ... me passou alguns livros dele e estas leituras foram fundamentais para mim. Veja o que estou dizendo:

⁽⁹⁾ *Cadernos de Literatura Brasileira*, op. cit., p. 28.

o livro decisivo para minha carreira de escritor foi escrito por um arquiteto”.¹³

Rio e/ou poço é, de certo modo, a tradução deste conceito. O poema fala – ao recortar em seu esqueleto estrutural a clareza de uma arquitetura – de um modo de ser da poesia.

⁽⁹⁾ Grifo nosso.

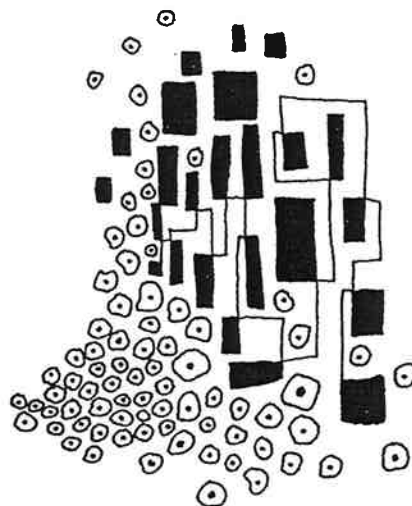
⁽¹⁰⁾ *Cadernos de Literatura Brasileira* (São Paulo), n. 1, p. 21, 1996.

⁽¹¹⁾ Ver nota 3.

⁽¹²⁾ “O alpendre no canal”, da coletânea “Serial”, in *Serial e antes*, op. cit., p. 325.

ABSTRACT: This essay, beginning with an analysis of the poem, “Rio e/ou poço”, shows the way the language of João Cabral de Melo Neto slowly inserts, into the densely shaped structure of the poem, issues central to his poetry: the geometrical outline of verse; the inner space of the object, the fascination for painting and architecture and the hard cut of his words.

KEYWORDS: Poetry; composition; João Cabral de Melo Neto.



POEMAS DE BORIS VIAN

TRADUÇÃO DE RUY PROENÇA

SI LES POÈTES ÉTAIENT MOINS BÊTES

Si les poètes étaient moins bêtes
Et s'ils étaient moins paresseux
Ils rendraient tout le monde heureux
Pour pouvoir s'occuper en paix
De leurs souffrances littéraires
Ils construiraient des maisons jaunes
Avec des grands jardins devant
Et des arbres pleins de zoizeaux
De mirliflûtes et de lizeaux
Des mésongres et des feuvettes
Des plumuches, des picassiettes
Et des petits corbeaux tout rouges
Qui diraient la bonne aventure
Il y aurait de grands jets d'eau
Avec des lumières dedans
Il y aurait deux cents poissons
Depuis le croûsque au ramusson
De la libelle au pépamule
De l'orphie au rara curule
Et de l'avoile au canisson
Il y aurait de l'air tout neuf

SE OS POETAS FOSSEM MENOS BESTAS

Se os poetas fossem menos bestas
E se fossem menos preguiçosos
Fariam todo o mundo feliz
Para poderem tratar em paz
Dos seus sofrimentos literários
Levantariam casas douradas
Cercadas por enormes jardins
E árvores cheias de colibris
De rustiflautes e de aqualises
De pardongros e de luziverdes
De plumuchas e de picapratos
E de pequenos corvos vermelhos
Que soubessem tirar nossa sorte
Haveria grandes chafarizes
Jorrando luzes de zil matizes
Não faltariam duzentos peixes
Do crocantusco ao empedraqueixo
Do trilíbello ao falamumula
Da suazmina ao rara quirila
E do guardavela ao canifeixe
Provaríamos de um ar fresquíssimo

Parfumé de l'odeur des feuilles
On mangerait quand on voudrait
Et l'on travaillerait sans hâte
A construire des escaliers
De formes encor jamais vues
Avec des bois veinés de mauve
Lisses comme elle sous les doigts

Mais les poètes sont très bêtes
Ils écrivent pour commencer
Au lieu de s'mettre à travailler
Et ça leur donne des remords
Qu'ils conservent jusqu'à la mort
Ravis d'avoir tellement souffert
On leur donne des grands discours
Et on les oublie en un jour
Mais s'ils étaient moins paresseux
On ne les oublierait qu'en deux.

Perfumado pelo odor das folhas
Comeríamos quando quiséssemos
E trabalharíamos sem pressa
A arquitetar escadarias
De formas nunca dantes sonhadas
Com tábuas raiadas de lilás
Lisas como só ela sob os dedos

Mas os poetas são muito bestas
Para começar, eles escrevem
Ao invés de pôr a mão na massa
Isso lhes traz profundos remorsos
Que levam consigo até a morte
Radiantes por sofrerem tanto
O mundo os aclama com requinte
E os esquece no dia seguinte
Se a preguiça não fosse mania
Teriam fama por mais um dia.

UN DE PLUS

Un de plus
Un sans raison
Mais puisque les autres
Se posent les questions des autres
Et leur répondent avec les mots des autres
Que faire d'autre
Que d'écrire, comme les autres
Et d'hésiter
De répéter
Et de chercher
De rechercher
De pas trouver
De s'emmerder
Et de se dire ça sert à rien
Il vaudrait mieux gagner sa vie
Mais ma vie, je l'ai, moi, ma vie
J'ai pas besoin de la gagner
C'est pas un problème du tout
La seule chose qui en soit pas un
C'est tout le reste, les problèmes
Mais ils sont déjà posés
Ils se sont tous interrogés
Sur tous les plus petits sujets
Alors moi qu'est-ce qui me reste
Ils ont pris tous les mots commodes
Les beaux mots à faire du verbe
Les écumants, les chauds, les gros
Les cieus, les astres, les lanternes
Et ces brutes molles de vagues
Ragent rongent les rochers rouges
C'est plein de ténèbre et de cris
C'est plein de sang et plein de sexe
Plein de ventouses et de rubis
Alors moi qu'est-ce qui me reste
Faut-il me demander sans bruit
Et sans écrire et sans dormir
Faut-il que je cherche pour moi
Sans le dire, même au concierge
Au nain qui court sous mon plancher
Au papaouteur dans ma poche
Ni au curé de mon tiroir
Faut-il faut-il que je me sonde
Tout seul sans une soeur tourière
Qui vous empoigne la quèquette
Et vous larde comme un gendarme
D'une lance à la vaseline
Faut-il faut-il que je me fourre
Un tige dans les naseaux

UM A MAIS

Um a mais
Um sem motivo
Mas já que os outros
Se perguntam perguntas dos outros
E lhes respondem com palavras dos outros
O que fazer
Além de escrever, como os outros
E hesitar
Repetir
Procurar
Pesquisar
Não achar
Se chatear
E se dizer isto não serve para nada
Valia mais ganhar a vida
Mas a vida, já tenho a minha
Logo, não preciso ganhá-la
Não é um problema, eu asseguro,
E só esta coisa não o é
Todo o resto são problemas
Mas todos já estão formulados
Todos se consultaram, todos,
Sobre os mais ínfimos assuntos
Agora eu, o que me resta
Se usaram as palavras fáceis
Belas palavras feitas verbo
Espumantes, quentes, vistosas
Os céus, os astros, as lanternas
E estas brutas lânguidas ondas
Raivam roem rochedos rubros
Tudo em torno trevas e gritos
Tudo cheio de sangue e sexo
Tudo ventosas e rubis
Agora eu, o que me resta
Em silêncio me perguntar
Sem escrever e sem dormir
Lançar-me a procurar por mim
Sem dizer, nem ao zelador
Nem ao anão sob o assoalho
Nem ao paparilante em meu bolso
Nem ao padre em minha gaveta
Preciso urgente me sondar
Sozinho, sem freira-porteira
Que me segure a maçaneta
E me adentre como um polícia
Com cassete e vaselina
Preciso urgente me enfiar
Um cotonete no nariz

Contre une urémie du cerveau
Et que je voie couler mes mots
Ils se sont tous interrogés
Je n'ai plus droit à la parole
Ils ont pris tous les beaux luisants
Ils sont tous installés là-haut
Où c'est la place des poètes
Avec des lyres à pédale
Avec des lyres à vapeur
Avec des lyres à huit socs
Et des Pégases à réacteurs
J'ai pas le plus petit sujet
J'ai plus que les mots les plus plats
Tous les mots cons tous les mollets
J'ai plus que me moi le la les
J'ai plus que du dont qui quoi qu'est-ce
Qu'est, elle et lui, qu'eux nous vous ni
Comment voulez-vous que je fasse
Un poème avec ces mots-là?
Eh ben tant pis j'en ferai pas.

Contra uremia cerebral
E que veja jorrar palavras
Todos se consultaram, todos
Não tenho direito à palavra
Usaram as belas brilhantes
E estão todos bem lá no topo
Onde habitam os poetas
Com suas liras a pedal
Com suas liras a vapor
Com suas liras de oito relhas
E seus Pégasos nucleares
Não me resta o menor estímulo
Só me restam palavras rasas
Palavras idiotas frouxas
Somente me mim o a os
De por para que quem o quê
É ela ele nós vós nem
Como vocês querem que eu faça
Um poema com esta lei?
Tanto pior, não o farei.

LES ARAIGNÉES

À Odette Bost

Dans les maisons où les enfants meurent
Il entre de très vieilles personnes.
Elles s'asseyent dans l'antichambre
Leur canne entre leurs genoux noirs.
Elles écoutent, hochent la tête.

Toutes les fois que l'enfant tousse
Leurs mains s'agrippent à leurs cœurs
Et font des grandes araignées jaunes
Et la toux se déchire au coin des meubles
En s'élevant, molle comme un
papillon pâle
Et se heurte au plafond pesant.

Elles ont de vagues sourires
Et la toux de l'enfant s'arrête
Et les grandes araignées jaunes
Se reposent, en tremblant,
Sur les poignées de buis poli
Des cannes, entre les genoux durs.

Et puis, lorsque l'enfant est mort
Elles se lèvent, et vont ailleurs...

AS ARANHAS

A Odette Bost

Nas casas em que as crianças morrem
Entram pessoas velhíssimas.
Sentam-se no vestibulo
A bengala entre os joelhos negros.
Escutam, balançam a cabeça.

Todas as vezes que a criança tosse
Suas mãos agarram-se a seus corações
E formam grandes aranhas amarelas
E a tosse esgarça-se no canto dos móveis
Sobe, frágil como uma
borboleta pálida
E choca-se contra o teto pesado.

Sustentam vagos sorrisos
E a tosse da criança pára
E as grandes aranhas amarelas
Descansam, trêmulas,
Sobre o punho de buxo polido
Das bengalas, entre os joelhos duros.

Depois, quando a criança está morta
Levantam-se, e partem para outra...

LES ISLES

À Lucien Coutaud

Il y a des isles dans la mer Noire
Elles sont en pierre froide et pâle
On y est toujours tout seul
Et on entre dans des châteaux
Pleins de chambres dans des murs
Et on trouve des femmes molles
Des grosses femmes blanches douces
Étalées sur des lits ouverts
Il monte un fumet de leurs poils
En minces volutes frisées
Bleu dans l'air incolore des chambres
Il ne faut pas s'arrêter
Car elles sont là, elles attendent
Elles peuvent faire n'importe quoi
Elles prennent toutes les formes
Elles coulent comme de l'eau.
Il ne faut pas aller dans les isles
de la mer Noire
Il vaut mieux acheter du jambon.

AS ILHAS

A Lucien Coutaud

Há ilhas no mar Negro
Ilhas de pedra fria e pálida
Onde se está sempre só
E entra-se em castelos
Cheios de quartos dentro de paredes
E encontram-se mulheres moles
Gordas mulheres brancas doces
Estendidas em camas abertas
Sobe uma fragrância de seus pêlos
Em delgadas volutas frisadas
Azul no ar incolor dos quartos
Nunca se deve parar
Pois elas estão ali, elas esperam
Elas podem fazer de tudo
Elas assumem todas as formas
Elas fluem como água.
Não se deve ir às ilhas
do mar Negro
É melhor comprar presunto.

DES GOÛTS ET DES COULEURS

À Félix Labisse

Il y a des sexes courts
Et d'autres pendent aux genoux,
Rayés de jaune et de violet
Comme l'ombre du soleil
à travers la grille
Et les femmes, certaines sentent
Le bouillon de lapin sauvage.
C'est bon, avec du pain grillé.

GOSTOS E CORES

A Félix Labisse

Há sexos curtos
E outros pendem até os joelhos,
Listados de amarelo e de violeta
Como a sombra do sol
através da grade
E as mulheres, algumas cheiram
A caldo de coelho selvagem.
É bom, com pão torrado.

PREMIER AMOUR

À Jean Boulet
pour lui changer les idées

Quand un homme aime une femme
D'abord, il la prend sur ses genoux
Il a soin de relever la robe
Pour ne pas abîmer son pantalon
Car une étoffe sur une étoffe
Ça use l'étoffe.
Ensuite, il vérifie avec sa langue
Si on lui a bien enlevé les amygdales
Sinon, en effet ce serait contagieux.
Et puis, comme il faut occuper ses mains,
Il cherche, aussi loin qu'il peut chercher
Il a vite fait de constater
La présence effective et réelle de la queue
D'une souris blanche tachée de sang
Et il tire, tendrement, sur la petite ficelle
Pour avaler le tampax.

PRIMEIRO AMOR

A Jean Boulet
para mudar de opinião

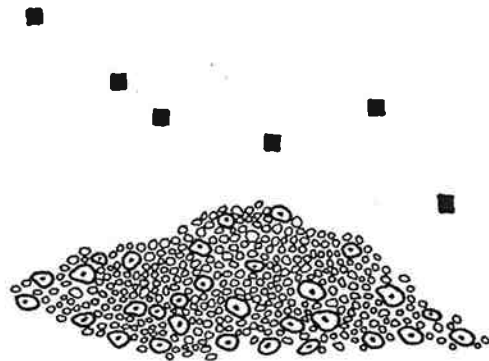
Quando um homem ama uma mulher
Primeiro, ele a coloca no colo
Toma o cuidado de erguer o vestido
Para não estragar a calça
Pois um tecido sobre um tecido
Gasta o tecido.
Em seguida, verifica com sua língua
Se as amígdalas foram bem extraídas
Senão, seria realmente contagioso.
E depois, como é preciso ocupar as mãos,
Ele procura, tão longe quanto pode procurar
E rápido acaba por constatar
A presença efetiva e real da cauda
De um camundongo branco manchada de sangue
E ele puxa, delicadamente, pelo fiozinho
Para engolir o tampax.

JE MOURRAI D'UN CANCER DE LA
COLONNE VERTÉBRALE

Je mourrai d'un cancer de la
colonne vertébrale
Ça sera par un soir horrible
Clair, chaud, parfumé, sensuel
Je mourrai d'un pourrissement
De certaines cellules peu connues
Je mourrai d'une jambe arrachée
Par un rat géant jailli d'un trou géant
Je mourrai de cent coupures
Le ciel sera tombé sur moi
Ça se brise comme une vitre lourde
Je mourrai d'un éclat de voix
Crevant mes oreilles
Je mourrai de blessures sourdes
Infligées à deux heures du matin
Par des tueurs indécis et chauves
Je mourrai sans m'apercevoir
Que je meurs, je mourrai
Enseveli sous les ruines sèches
De mille mètres de coton écroulé
Je mourrai noyé dans l'huile de vidange
Foulé aux pieds par des
bêtes indifférentes
Et, juste après, par des bêtes différentes
Je mourrai nu, ou vêtu de toile rouge
Ou cousu dans un sac avec des
lames de rasoir
Je mourrai peut-être sans m'en faire
Du vernis à ongles aux doigts de pied
Et des larmes plein les mains
Et des larmes plein les mains
Je mourrai quand on décollera
Mes paupières sous un soleil enragé
Quand on me dira lentement
Des méchancetés à l'oreille
Je mourrai de voir torturer des enfants
Et des hommes étonnés et blêmes
Je mourrai rongé vivant
Par de vers, je mourrai les
Mains attachées sous une cascade
Je mourrai brûlé dans un incendie triste
Je mourrai un peu, beaucoup,
Sans passion, mais avec intérêt
Et puis quand tout sera fini
Je mourrai.

MORREREI DE UM CÂNCER DA
COLUNA VERTEBRAL

Morrerei de um câncer da
coluna vertebral
Será numa noite horrível
Clara, quente, perfumada, sensual
Morrerei de um apodrecimento
De certas células pouco conhecidas
Morrerei de uma perna arrancada
Por um rato gigante surgido de um buraco gigante
Morrerei de cem cortes
O céu terá desabado sobre mim
O céu se estilhaça como uma vidraça pesada
Morrerei de uma explosão de voz
Perfurando minhas orelhas
Morrerei de feridas silenciosas
Infligidas às duas da madrugada
Por assassinos indecisos e calvos
Morrerei sem perceber
Que morro, morrerei
Sepultado sob as ruínas secas
De mil metros de algodão tombado
Morrerei afogado em óleo de carter
Espezinhado por imbecis
indiferentes
E, logo a seguir, por imbecis diferentes
Morrerei nu, ou vestido com tecido vermelho
Ou costurado num saco de
lâminas de barbear
Morrerei quem sabe sem me importar
Com o esmalte nos dedos do pé
E com as mãos cheias de lágrimas
E com as mãos cheias de lágrimas
Morrerei quando descolarem
Minhas pálpebras sob um sol demente
Quando me disserem lentamente
Maldades ao ouvido
Morrerei de ver torturar crianças
E homens pasmos e pálidos
Morrerei roído vivo
Por vermes, morrerei as
Mãos amarradas sob uma cascata
Morrerei queimado num incêndio triste
Morrerei um pouco, muito,
Sem paixão, mas com interesse
E quando tudo estiver acabado
Morrerei.



BRANCA

AYDE VEIGA LOPES

O Juca me contou. Aconteceu lá no Ipiranga, faz muito tempo.

O Emílio era um sujeito alegre e bom, todo mundo gostava dele. Pediam-lhe opinião, conselhos. Tinha umas idéias que ninguém mais tinha, e mesmo quando dizia o comum, o comum dito por ele era diferente, clareava o claro, consolava o consolável. Se era caso de muito sofrimento ele sofria junto, ajudava a sofrer: “a vida é assim, compadre, é bonita, e é triste; às vezes é tão triste que não tem o que se faça, é sentar-se por aí num toco e chorar”.

Já se disse que o Emílio era alegre. Era. Mas quando falava assim, sentido, não falava à toa. Tinha uma vez sido golpeado pela vida, a dor foi muita, quase ele não sobreviveu. Achavam que era dessa dor que ele tirava a sabedoria estúrdia. Deu-se num meado de agosto, quando os ipês parecem absurdos de tão bonitos. O Emílio vivia com a primeira mulher e uma filha de dois para três anos, na mesma casa em que viveu depois com a Nininha, lá para os lados do Avencal. Saíram uma manhã bem cedo, ele para a serraria, a mulher com a filha para a casa de Nhá Dina, mãe dele, ajudar a sogra numas tarefas de costura. Mal ele tinha pegado no serviço quando viu o dia escurecer de repente e o vento furioso na copa das árvores. Em vinte minutos relampeou e trovejou, as nuvens desabaram todas, e o sol apareceu de novo no céu limpo. Vieram avisar. Quando chegou na casa da mãe não tinha mais a casa, o que viu foi o mundo forrado de amarelo, o ipê imenso tombado pela raiz. E a mãe, a mulher e a filha, pálidas e imóveis em leito de lama e flores. Nenhuma sobrou que o consolasse das outras duas.

O Emílio desceu aos infernos. Ainda teve forças para as velar o resto daquele dia e a noite inteira; de manhãzinha o cortejo saiu, e ele foi se revezando em carregar um trecho cada uma delas. Jogou seus três punhados de terra e

três vezes disse “a terra lhe seja leve”. Depois não disse mais nada. Ficou esquisito, meio aparvalhado.

Nhá Mira o levou para casa dela, era sua madrinha de batismo. Madrinha naquele tempo era diferente, em tudo tinha que ser a mãe na falta da mãe, mas não foi por obrigação que cuidou dele. Gostava dele, como todos, gostava porém de um jeito que ninguém mais podia gostar. Quando o Emílio nasceu Nhá Dina ficou muito fraca, daí que o menino passava muito tempo junto da madrinha, aproveitando o leite farto do Juca, nascido no mesmo tempo. Por isso o coração de Nhá Mira havia de ver o afilhado sempre do mesmo jeito: uma coisinha de nada agarrada em seu peito, olhinhos muito abertos pregados nos seus.

Pois nem os cuidados dela adiantaram. O Emílio não comia, não andava, não falava, parece que nem mesmo entendia o que falavam com ele. Em um mês ficou em pele e osso. Quando o médico disse que precisavam levar para Ponta Grossa, internar no Franco da Rocha, Nhá Mira desesperou. Podiam então pedir que ela largasse o filho num hospício?

— É hospital de todo tipo de doença nervosa. A Nhá Mira sossegue, tenho por lá muita gente conhecida, hão de cuidar dele como se parente meu fosse. Garanto. Lhe custa, eu sei, mas se não for assim é questão de dias e ele morre.

A madrinha consentiu, varada de dor. E varada de dor ela passou oito meses, que foi o tempo que levaram para trazer o Emílio do fundo do inferno. Enfim ele veio, abatido, encovado, mas era ainda o mesmo Emílio alegre e bom. Alguma coisa nele tinha se modificado, é verdade. Acaso alguém passa por esses abismos da vida e fica igual ao que era antes? Não fica. Pois o que mudou no Emílio foi que tudo o que ele já era se acentuava. Era bom, ficou bom demais; era alegre, sabia agora de uma alegria escondida nas coisas, onde ninguém suspeitava.

Por vários meses esteve ainda muito magro, muito pálido. Nhá Mira se desdobrava em pudins e garrafadas milagrosas, ansiosa por fazê-lo engordar um pouquinho que fosse. Ele gostava de brincar com a aflição dela; tomava o rosto da velha nas mãos e dizia: “a madrinha deixe estar, que daqui a cem anos lhe garanto que estou no peso certo”. Brincava, mas ia devorando doces e porções da madrinha, ou porque não gostasse de a ver aflita, ou porque também tivesse pressa de se ver inteiro de novo. Cuidava-se. Uma vez por mês ele voltava para uma consulta no Franco da Rocha, até que um dia os médicos lhe disseram que estava bom de todo e pronto para outra. Dessa vez ele veio com a novidade: que ia se casar.

Nhá Mira primeiro gostou da idéia de o ver casado, tomasse outra vez o rumo da vida, e logo, que a vida é curta; depois desgostou, quando soube com quem. A moça ela conhecia, era Nina de Tal, filha de um juiz de direito, gente de posses lá em Ponta Grossa. Coincidiu de os dois se conhecerem no hospital, que lá a moça esteve uns tempos internada, para tratamento dos nervos. Fizeram logo amizade, viram-se outras vezes, quando ele ia a Ponta Grossa para as consultas. Acabaram apaixonados, a família dela não se opunha, era natural que se casassem.

Nhá Mira não era dada a romantismos. Era mulher, e vivida, tinha aprendido bem a economia da vida. Tudo ela pensava e pesava, quase não havia o que escapasse de seus nozes-fora; chegava a parecer impiedosa, às vezes. Que

a Nininha não fosse para o bico do Emílio, isso é o que ela devia estar ponderando. Está certo que ele era moço bonito, vistoso e amável, compreendia-se que muita mulher se enamorasse dele. Também era sério, trabalhador, mecânico de confiança do alemão dono da serraria, emprego garantido. De modo que podia dar vida digna à mulher, mas vida simples, sem o fausto e as facilidades a que essa Nina estava acostumada. Passado o fogo da lua-de-mel, a moça na certa se desencantava, fazia sofrer o marido. Ainda mais, sendo moça nervosa... Admirava que a família dela consentisse. Devia ser esse o assunto da conversa reservada que a madrinha teve com o Emílio, que de verdade mesmo ninguém nunca soube. O que se sabe é que os dois entraram e saíram da conversa com a mesma disposição: a velha, amofinada; o Emílio, pronto para se casar com a Nininha.

E casou. A cerimônia foi breve e simples, sem convidados, na casa mesma da moça. No mesmo dia o juiz levou os noivos até a casinha no Ipiranga, despejou os dois lá, mais as canastras de enxoval e alfaías da filha, e deu sua missão por encerrada. Nunca mais apareceu, nem ninguém de sua gente.

A madrinha no começo foi seca demais com a moça, coisa que naqueles dias ninguém entendeu direito. Ciúmes de mãe? Isso não era. A Nininha não se deu por achada: tratava com respeito a sogra postiça, não a bajulava, não forçava nada para vencer a secura da velha. Mas, como dizia o Emílio, tudo na vida se arruma, se é tempo da vida. E arrumou-se que ele, casado, entrasse logo a ganhar carnes e viço; Nhá Mira, vendo que a moça podia assim fácil o que seu desvelo de mãe não pôde, foi se amansando, ficou doce. E quanto mais o Emílio viçava, mais ela se adocicava com a Nininha. Acabaram amigas, mais que isso: a velha, não tendo parido mulheres, mãe amorosa da filha que lhe coube por dois acasos; a moça, filha dedicada dessa mãe que o acaso pôs no lugar da que a esquecia. Tinha outra coisa ainda entre as duas, difícil de explicar: era um entender-se quieto lá delas, um negócio que dava para sentir no ar, sem que nunca se soubesse onde é mesmo que se realizava. Era assim.

A Nininha na verdade era pessoa fácil de um qualquer gostar. Delicada, atenciosa com todos, nunca pareceu desgostosa da vidinha simples que levava com o marido, decerto muito mais modesta que a que teve na casa do pai. Tinha gosto na lida doméstica, trazia cheirosa a casinha deles, trastejada com finura e despojamento, os linhos e louças muito brancos de suas canastras. Era bonita, a Nininha. De uma beleza sem exagero, sem artifício, lembrava um amor-perfeito, uma réstia de cebolas pequenas, uma estradinha de terra no meio do pasto verde. O Emílio estando por perto ela parecia um girassol: grudava nele uns olhos amolecidos de ternura, e a beleza dela se iluminava com a ternura que olhar do marido lhe devolvia.

Iam vivendo. Gostavam da vidinha que viviam. A bem dizer, a vida de um pobre, naquele tempo e naquelas lonjuras, era mais ou menos a mesma vida de todos, e, mesmo, era boa. É que eles pareciam saber que era boa já enquanto a viviam, e iam vivendo o miúdo e o de todo dia com o mesmo gosto com que dançavam os bailes do Clube Operário, pé de valsa que eram, todo mundo admirado da graça deles dançando. Tinham muito zelo um com o outro. A Nininha não admitia que o Emílio almoçasse a bóia amanhecida que os cabras da serraria levavam de madrugada para requeentar no serviço; organizava-se para estar com o almoço pronto e fresco lá pelas tantas da manhã, arranjava

tudo entre dois pratos de sua louça mais bonita, embrulhava em papel grosso para não esfriar, amarrava com um pano muito branco e saía correndo levar para o marido. Chegava na serraria exato quando apitava onze horas, pedia a alguém do escritório que entregasse ao Emílio; não gostava de interromper a camaradagem lá deles na folga do almoço. Na volta do serviço, à tardinha, ele tratava de arranjar pelo caminho um mimo qualquer, uma fruta do mato, uma flor, uma pedrinha bonita... punha dentro da louça que tinha ido com a bóia. Era assim.

Sendo assim, dava para acreditar que essa mulher traísse o Emílio? Quem primeiro desconfiou foi o Doca, por causa de um sujeito de fora, um viajante que andou lá pelo seu armazém. Esse homem viu a Nininha passando na rua e fez um comentário vago, malicioso. O Doca quis duvidar, pôr na conta da bazófia do sujeitinho, mas depois andou ouvindo outra coisa, e mais outra. Por fim, ele e o Juca, eles mesmos por acaso viram o que queriam nunca ter visto: a Nininha, afogueada, saindo com um cabra estranho de um paiol velho que havia por ali num lugar meio retirado, perto de um capão. A pá de cal foi quando o Doca andou por Ponta Grossa, especulando a vida da moça. Pois que lá todo mundo contava a mesma história: que ela era uma ordinariazinha, vergonha da família importante; que ela nunca sofreu dos nervos, que nada, que o pai a tinha internado para remediar a honra, dizer que ela fazia o que fazia por que fosse meio desmiolada.

Então, muita coisa se explicava...

O Juca sofreu, não sabia o que fizesse, desejou nunca ter sabido de nada, que, sabendo, de todo jeito era como se também traísse o Emílio: se contava para ele, sentia como se o traísse junto com a vida; se não contava, traía junto com a Nininha. E como gostava do Emílio! Criaram-se juntos e amigos, foram irmãos de leite e de diabruras no quintalão sem fim de Nhá Mira, compartilharam as carícias dela, juntos muito apanharam da velha. Gostava dele mais do que gostava dos irmãos de sangue.

O Doca também não sabia o que fazer, daí que tiveram a idéia de entregar o caso nas mãos da mãe. Bobagem. Nhá Mira não estava sabendo pensar, era só um bicho com a cria no peito. Queria o menino sossegado, que nada lhe doesse. Isso foi o que eles imaginaram, porque a velha mesma não lhes deu razões. Saiu com eles nas costas, disse que se cuidassem bem de suas vidas já estava mais do que bom, que quem desfeiteasse a Nininha ia é se haver com ela, Nhá Mira.

Covardia deles, mesmo. Erraram. Deviam ter ido direto falar com o Emílio, por mais duro que fosse. Ele de tudo sabendo, e querendo, aí sim, estava certo que se envolvesse Nhá Mira, que ela com autoridade de velha e de mãe ajudasse a devolver a moça e seus baús de brancuras lá para o juiz. Então que numa tarde se encheram de coragem, o Emílio ia passando pelo armazém, de volta do serviço, e os dois o chamaram para uma conversa. Ele parece que adivinhou que coisa boa não era; ficou muito pálido, sentou-se.

— Vocês me falem, eu agüento.

Foram falando, nada esconderam. O Emílio, enquanto ouvia aquilo, quieto, ia recobrando o sangue fugido. Quando viu que tinham acabado, e ele na inteira posse de sua cor e alegria, disse:

— Isso? Arre, que vocês me assustam! Pensei que tinha acontecido alguma coisa com a Nininha.

— Homem! Se estamos lhe dizendo que essa mulher lhe trai!

— Pois, Doca, eu lhe digo: conheço a Nininha e o que se passa na vida dela como a palma da minha mão. Ela não me trai. Nunca ela me traiu.

E levantou-se, com a cara limpa que ele sempre teve, pediu licença para se apressar, porque ia ter o baile da primavera no Operário, e ainda queria colher para a Nininha umas pitangas gordas que tinha avistado de manhã, no caminho para a serraria.

Pode um vivente comum pensar disso coisa sensata? O Juca também não pôde. A bem dizer ele pensou foi nada, não quis. Sentia que lhe tiravam o mundo dos ombros, e a mesma impressão desde menino, de que o Emílio sabia de coisas que nunca ele ia saber; que o Emílio quando dizia um isso, isso de um jeito ou de outro era sempre a verdade.

Também o Juca foi ao baile naquela noite. Tocavam “Branca” quando chegou, ele lembrava bem, porque lá chegando viu o Emílio e a Nininha. E mesmo tendo estado com eles até velhos, era aquela a imagem que guardava deles: os dois bonitos e namorados, se olhavam e se olhavam, valsando no meio do mundo em volta.

A PEDRA

Variações para assobio e máquina de costura

essa pedra
que agora afago
no retalho dos dedos
qualquer que seja o seu íntimo
(seu útero)
ônix topázio quartzo ametista
dir-se-ia que guarda
todas em si

como um espelho
guarda um espelho
como um espelho
guarda o mundo inteiro
na dobra
de sua
pálpebra
essa pedra
guarda todas as
pedras e todas as coisas
que não são pedras

como um homem
(semelhante à pedra)
traz em seu bojo
sob o magro casaco
alguns pêlos de bicho
sob a memória
algumas vontades de bicho
como um homem
traz também o sem-vontade
da pedra:
madura

quando no sono
homem pedra – e espelho –
confluem para um íntimo
repouso:
porque
o sono tira
o quê das coisas:
despe sua carcaça cansada
embaralha seus
membros

assim quer seja
 ônix bicho homem ametista
 dir-se-ia que o espelho
 guarda todas em si
 como um instante
 no tempo guarda o seu futuro
 e o fruto de todos os demais
 instantes
 assim uma pedra
 – essa pedra –
 em repouso
 (quer seja réptil quartzo ou espelho)
 atada à mecânica
 desses versos
 leva outra grudada
 outra leva outra
 colada como
 uma ostra
 leva uma
 pedra
 pérola
 no abdômem

o homem
 – ou o espelho –
 que sabe medir o
 compasso da
 pedra
 (quer seja bicho ou topázio)
 sabe tomar
 seu ritmo seu
 pulso
 o homem
 que sabe conhecer
 as pedras por dentro
 sua lenta
 dispersão
 dir-se-ia que sabe
 conhecer o homem
 – de pedra ou espelho –
 também:
 suas vísceras
 sonhos e intestinos
 suas tristezas

o homem
 que sabe apreender o dentro
 das coisas
 médico de dentro mais dentro
 que os de um espelho

dentro de outro
 espelho
 o homem
 que em seu tórax
 guarda a pedra que observa
 se guardando nela:

quer seja
 topázio ônix ametista quartzo
 o homem não fala do que passa
 mas do que se conserva
 como a pedra
 – bicho ou espelho –
 arquiteta da palavra bela
 diz: de pedra
 – quer seja quartzo ou ametista –
 deve ser o coração
 do artista

VER MEER

A mulher vestida de céu
lê os verbos encomendados
ao filho
– sólido prestes a
flutuar.

(o pintor pinta os céus
em forma de cubo
que cobre a mulher,
nuvem e com livro)

como na tapeçaria amarelo-ocre
uma lasca de céu se em-si:
mesma:
nua.

o pintor demonstra
traz aos olhos
o sol por debaixo
da pele
das coisas.

o pintor se mostra.

a tela película de sol
espia cria se no em vol
ta
– brilho.

um cílio.
o cilindro de leite.
a moça de gesso anuncia
seu eterno recomeço.

amanhecer amarelo.
– a vida ? no prelo.

o pintor desentranha
os sóis por debaixo
da pele das coisas.

(o próximo nos estranha)

a mulher vertida do céu.
delft! pobre arquitetura
entre azuis

luz.

a tela que adere à pele
cotidiana e inflama
sua membrana
como uma vela o vento inflama
– como uma lâmina de cristal
(uma janela)
guarda um sol
afora a chama
que mal se sente

como uma lâmina de cristal
existindo desde sempre
fora do tempo
embala o sol
(como uma jaula)
embrulha-o.

o pintor se esconde.

espaço e movimento
suspensos: sobre o tempo ? onde ?

na holanda
a vida não passa
a vida não anda
a vida

na holanda
a vida envidra-se:
lâmpada.

RODRIGO RIBEIRO

FRANKENSTEIN METAMODERNO⁽¹⁾

Desventra o ventre donde nasceu
Se nasce morre nasce morre nasce,
E do aceno o milagre a renascen-
ça. Não é você, nem sou mais eu.

Vida da minha vida, que eu não vejo,
Tenho medo de mim, de ti, de tudo
(E) resmungando com ar carrancudo
Em toda... extensão pululam (...) desejos!

Murchem a flor das ilusões da vida!
Me sinto tão longínquo e deslocado,
(...) Sem limites, tão despropositado.

Espírito, (...) éter (...), substância fluida.
A terra ao largo, ao longe se lamenta,
Sou trezentos, sou trezentos e cinquenta.

⁽¹⁾ Este poema-frankenstein foi criado com partes de *corpus* dos seguintes vates: Oswald de Andrade, Haroldo de Campos, Mário Faustino, Torquato Neto, Da Costa e Silva, Casimiro de Abreu, Bernardo Guimarães, Carvalho Júnior, Machado de Assis, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Augusto dos Anjos, Sousândrade, Mário de Andrade. (Nota do Autor)

CULTURA E OPULÊNCIA DO BRASIL
POR SUAS DROGAS DE MINAS

Meu caro Antonil
Devia o Brasil
De fazer uma obra mostra
coisa que há de se ver muito pouco
Um enorme Santo de Pau Oco
Que os gringos nessa parte
Haviam de ficar meio moucos
De nossa indústria nessa arte!

JAIRO NOGUEIRA LUNA



TARSILO DO AMARAL, A MODERNISTA *

NEIDE LUZIA DE REZENDE

Este livro é ampliação de um primeiro, da extinta e saudosa coleção Encanto Radical da Brasiliense, *Tarsila do Amaral: a musa radiante*, que Nádia B. Gotlib publicou em 1983. Também aqui a autora transita ao longo da vida de Tarsila, mantendo daquele o mesmo estilo e a mesma feminina sensibilidade no trato do seu material estético e biográfico, mas recompõe com mais detalhes e informações a trajetória da pintora. A documentação, antes restrita a uma bibliografia consultada, é enriquecida com depoimentos recentes de familiares, cartas, entrevistas e uma gama de material plástico e verbal da vida cotidiana, artística e social de Tarsila.

Nádia Gotlib optou por um registro e um recorte claros para o tipo de publicação que pretendeu. O livro é finalmente, artisticamente produzido: às reproduções de telas, desenhos, cartões postais, cartas, bilhetes, fotografias juntam-se listas de compras no costureiro, documento de doação de quadro etc., tudo em *fac simile*. Livro-objeto de extremo bom gosto. Aliás, produções gráficas e editoriais dessa qualidade têm sido a marca do Senac (capa de Marina M. W. Nakata, reproduções fotográficas de Romulo Fialdini, edição de texto de Nina Lourenço, só para citar alguns nomes entre nós mais conhecidos), com destaque para o projeto gráfico. Em publicação dessa natureza o tratamento da matéria exige mão leve, ou vice-versa, isto é, a dicção e a abordagem de Nádia ditaram o projeto gráfico. Resultou a harmonia entre ambos os projetos.

(*) Nádia Battella Gotlib. *Tarsila do Amaral, a modernista*. São Paulo: Editora Senac, 1998.

Privilegiaram-se as atividades de Tarsila e suas relações com outras manifestações estéticas da década de 20, anos-chave e de impacto na vida intelectual e artística do país, quando a artista desenvolveu talvez a porção mais forte – sem dúvida a mais conhecida – de seu trabalho pictórico. Neste plano, a autora reconhece a validade dos muitos trabalhos críticos, cuja obra pioneira e ainda insuperável são os dois volumes de Aracy A. Amaral, *Tarsila: sua obra e seu tempo*.

Sem dúvida um dos aspectos mais fascinantes do livro são as informações contidas nos depoimentos, sobretudo o da sobrinha de Tarsila, Maria de Lourdes do Amaral Faccio, assim como os textos que a biógrafa garimpou ao vasculhar a herança cultural de Tarsila, em mãos da parentela mais jovem. Também as confissões de próprio punho da pintora, colhidas na imprensa, compõem um panorama sedutor e delineado com suavidade, da mulher e artista Tarsila do Amaral. Os depoimentos se casam melodiosamente com a fala de Tarsila, cuja força da rememoração possui o mesmo encantamento. Há momentos preciosos, como no Capítulo II. Primeiros traços, em que as inserções na história da família, de fazendeiros ricos, classe dominante então, ajudam a compreender as relações que foram sendo construídas no plano econômico e social para a configuração do país moderno.

Se a biografia familiar mobiliza dados mais de ordem social, a passagem da década de 20 para a de 30 tem um recorte, exigido pela matéria trabalhada, mais propriamente estético e psicológico: as mudanças no rumo das artes, em decorrência dos novos tempos, o engajamento social dos artistas, a nova orientação que Tarsila imprimiu ao seu trabalho, seu afastamento da vida glamurosa, as oscilações e agruras da mulher Tarsila. Nesse ponto, o leitor sente a falta de um voo interpretativo que a biografia não pretendeu fazer, isto é, o aprofundamento, a partir dos dados exteriores, no âmbito das motivações mais íntimas da artista, cuja dimensão afetiva, por exemplo, é tratada com discrição extrema pela biógrafa, como se imiscuir-se aí, inferir talvez, fosse violar a ética, ferir sentimentos salvaguardados. Nádía, para não ultrapassar fronteiras tênues, prefere se manter em respeitosa distância. Mas, lembrando que é intenção explícita da autora privilegiar os anos 20, tentando captar aí um certo *tom*, um *clima* de época, não cabe aqui nenhuma crítica propriamente, apenas o sentimento de uma certa carência, a qual Nádía parece ser a pessoa adequada para no futuro preencher.

A DONZELA-GUERREIRA: UM ESTUDO DE GÊNERO *

CREUD PEREIRA SANTOS MARTINELLI

Estudos de gênero, por mais atuais que pareçam, não privilegiam uma reflexão exclusiva da modernidade. Os antigos compêndios egípcios de astrologia já percorriam um caminho que levantava a questão e, com muita clareza, sinalizavam para uma concepção de *diferença sem exclusividade*. Sol e Marte eram considerados planetas cujas energias respondiam pelos caracteres masculinos – o chefe da família, o guerreiro –, em oposição à Lua e Vênus cujas influências eram determinantes para a mulher, regulando sua carga hormonal não apenas para funções de procriação e nutrição, mas também para as de amante, objeto de prazer erótico – a mãe, a prostituta.

A constatação da diferença, portanto, não delimitava rígidas fronteiras nem tampouco ignorava a complexidade de matizes de que se tem revestido o comportamento humano. Assim, ainda que os horoscopistas de aluguel de nossa imprensa tenham banalizado os conhecimentos dessa sabedoria milenar, com previsões e sínteses de traços de personalidade produzidas em atacado para atender leitores superficialmente sintonizados com a moda ocultista, os estudiosos da Antiguidade, antecipando uma vertente individualista, alertavam que, mesmo o mais viril dos homens, se fortemente marcado por energias de Vênus, expressar-se-ia mais suave e artisticamente frente a outro que, à guisa de exemplo, ostentasse um Marte natal angulado pelos raios carregados da seriedade de um Saturno ou da espiritualidade de Netuno. A influência lunar na carta natal de um homem poderia oferecer uma coloração mais feminina a seu caráter e

* Walnice Nogueira Galvão. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: Senac, 1998.

levá-lo a priorizar a vida doméstica em detrimento da aventura oferecida pelo mundo teoricamente masculino, exterior às paredes do lar, sem lhe comprometer, entretanto, a especificidade sexual.

Há que se ponderar, portanto, no bojo dessa leitura de mundo fundamentada nas estrelas e planetas, independentemente de quaisquer outras objeções – e elas são muitas –, uma concepção de homem e de mundo multifacetada, na medida em que incorpora diferenças individuais e que, estranhamente, extrapola os limites da rigidez característica dos papéis sociais.

Com relação ao feminino, a questão adquiria uma complexidade até maior, pois sua regente natural, a Lua, colaborava para a construção de crenças fundamentadas na possibilidade de que pudesse ser responsável por idiossincrasias as mais inesperadas. Primeiramente, porque a Lua nem é um planeta, ocupando posição de exceção entre eles; e, em segundo lugar, suas influências, no comportamento humano e na natureza, desfrutavam uma aura de mistério, instabilidade, imprevisibilidade, passível de ser constatada não apenas a olho nu nos variados formatos dos ciclos de Cheia, Crescente, Minguante e Nova, mas também pelos efeitos que se lhe atribuíam com relação à colheita, às marés, aos humores de animais etc. Como os homens, qualquer mulher cuja Lua natal estabelecesse angulações com outro planeta também estaria sujeita a diferenças muito particulares em seus traços femininos: os raios de Vênus poderiam beneficiá-la com uma sensibilidade artística acentuada, os de Saturno transformá-la numa bruxa, os de Mercúrio confeririam agudeza intelectual. Em especial, as guerreiras, dominadoras e aventureiras teriam sido banhadas, por ocasião do nascimento, com os raios poderosos de Marte, capazes de dotá-las de fortes características masculinas. De qualquer forma, em se tratando do feminino, acrescentavam-lhe ainda um outro ingrediente: o mistério inerente à própria Lua.

São sobre essas últimas que se debruça o trabalho da professora Walnice Nogueira Galvão, *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. É esta mulher, corajosa o suficiente para expressar publicamente energias marcianas mais próprias do masculino – a quem os astrólogos não titubeariam em utilizar como um exemplo de uma Lua angulada por Marte, para o pior ou melhor –, que polariza sua atenção. A obra persegue e comprova a incidência desse tipo na literatura, em diferentes mitologias, culturas, civilizações e momentos históricos. A autora localiza a donzela-guerreira sob as vestes da jovem grega Atalanta, como Dô-Nhã, Mula-Marmela ou Dorvalva em Guimarães Rosa, na pele das belicosas Amazonas em *Macunaíma*, na saga da orgulhosa rainha africana Jinga. Nessa galeria figuram personagens históricas como Clara Camarão, a cangaceira Maria Bonita, Anita Garibaldi e Maria Curupaiti, lendárias pela participação na Guerra do Paraguai, e a sonhadora e infeliz Jovita Alves Feitosa. Paralelamente, não foram esquecidas Luzia-Homem, Dona Guidinha do Poço, e tantas outras personagens como as da prosa de Alencar e mesmo o Orlando de Virgínia Woolf.

Segundo a autora, para melhor compreendê-la, “é preciso compará-la com as demais. Entre tantos destinos de mulher, ela se destaca, de saída, por ser outra: ela não é mãe, nem esposa, nem prostituta, nem feiticeira, etc. Seu nicho muito especial deve ser procurado ali onde não radica nenhuma dessas”. Recusando-se a atender às expectativas próprias de seu sexo, a donzela-guerreira –

que necessariamente não precisa ser donzela, pois pode pugnar ao lado do cônjuge – caracteriza-se pelo ardente desejo de invadir áreas tradicionalmente proibidas à experiência feminina.

Ao lado da *mulher fatal*, da *mulher anjo*, da *outra*, a donzela-guerreira de Walnice Nogueira Galvão não pretende solucionar o mistério do *eterno feminino*, como revela o título do último capítulo, “Arremate: o enigma”. A pesquisa, seleção textual e organização da obra iluminam, portanto, mais um contorno do enigma, contribuindo de forma inovadora para a compreensão da trajetória das mulheres, ratificando, isto sim, como bem compreende a autora, a *inferência da relatividade na definição mútua dos gêneros*.

Quando consultavam o céu para sondar o destino, os antigos astrólogos já sabiam que todas as estrelas são diferentes, embora iguais quando contempladas no firmamento. Vale lembrar aqui o célebre escrito do egípcio Hermes Trimegisto, registrando a resposta que a deusa Ísis dá ao filho Hórus quando questionada sobre as almas nascerem macho ou fêmea: “As almas, meu filho Hórus, são iguais por natureza: não há entre elas nem macho nem fêmea; esta distinção só existe nos corpos encarnados”.

LITERATURA COMPARADA. HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA *

EROMAR BOMFIM ROCHA

Uma das motivações básicas deste livro é o sentimento de que, para a compreensão do “objeto escorregadio” que é a literatura comparada, é necessário que se revise sempre sua história, tanto no plano internacional quanto no local. É o que faz Sandra Nitri em *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*, obra que a autora apresenta como pertencente à família dos estudos introdutórios. Nele, retoma-se o fio histórico das principais discussões sobre o objeto e métodos da literatura comparada, sobre alguns dos seus conceitos fundamentais, para chegar, enfim, à produção comparatista acadêmica no Brasil.

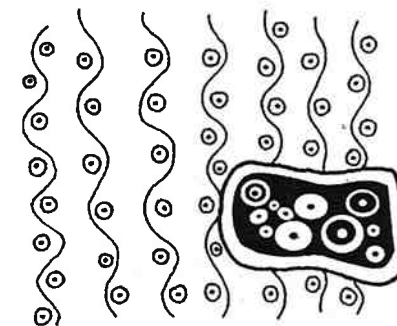
É por considerar que a história da literatura comparada sempre tendeu a definir-se em relação aos métodos críticos dos estudos literários que a autora nos apresenta as principais teorias que contribuíram para a literatura comparada. À luz dessas correntes, o livro trata de conceitos fundamentais como: influência, imitação e originalidade.

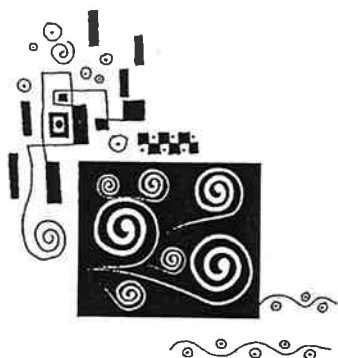
Também sob o olhar comparatista, são examinadas as teorias da estética da recepção e da intertextualidade.

No âmbito da literatura comparada no Brasil, Sandra Nitri tem dois objetivos: desvelar os pressupostos das teorias comparativas universais “que estão na retaguarda de trabalhos acadêmicos realizados no Brasil” e “estabelecer relações entre as reflexões e discussões de alguns intelectuais brasileiros no que concerne ao diálogo da literatura brasileira com a literatura estrangeira”.

(*) Sandra Nitri. *Literatura Comparada. História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Edusp, 1997. 300 p. Reprodução da orelha do livro.

No primeiro caso, percorre um repertório de dissertações e teses representativo da produção comparatista acadêmica das décadas de 1960 e 1970. No segundo, analisa alguns ensaios mais significativos de Antonio Candido, Silviano Santiago, Haroldo de Campos e Roberto Schwarz, cujo tema central é a questão das fontes e influências. Para a autora, Antonio Candido soube instrumentalizar o conceito de influência, em proveito da literatura latino-americana, por meio daquilo que ele chama "afinamento dos instrumentos recebidos". Após retomar o fio da institucionalização da literatura comparada no Brasil e dos seus instrumentos para se fazer presente hoje, entre nós, *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica* chama a atenção para o entrechoque constante, em diferentes tempos e espaços, das teorias da literatura comparada, o que faz reconduzir sempre ao debate e nunca envelhecer a pergunta: O que é literatura comparada?





Resumos de dissertações e teses defendidas junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, entre maio de 1998 e abril de 1999.

MESTRADO

Maio/1998 *As falas do silêncio em O fiel e a pedra de Osman Lins*
Marisa Atili Ennes Simons
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cleusa Rios Pinheiros Passos

Resumo: O tema do silêncio, presente no conjunto das obras iniciais de Osman Lins, adquire maior relevância em *O fiel e a pedra*. O desdobramento do silêncio em múltiplas conotações semânticas vinculadas aos diversos planos narrativos da obra (com ênfase nas situações colocadas às personagens) mostrou-se passível de análise por via da crítica temática e conceitos de psicanálise tomados como apoio.

Junho/1998 *Linguagem e subjetividade nos Contos indianos de Stéphane Mallarmé*
Rosie Mehoudar
Orientador: Prof. Dr. João Alexandre Barbosa

Resumo: Mallarmé reescreveu a seu modo uma adaptação francesa de quatro contos indianos tradicionais. A segunda e mais extensa parte da dissertação procede um levantamento dos processos centrais da escritura dessa prosa tornada poética e prazerosa, depreendendo de seu movimento a posição do sujeito. Recorre-se ao cotejo com o texto de origem. Alguns operadores de interpretação, ligados à psicanálise e teoria da linguagem, são introduzidos na primeira parte. Elos entre a estilística dos *Contos indianos* e as "teorias" de Mallarmé sobre linguagem e subjetividade formuladas em outros textos permeiam as duas partes.

Julho/1998 *O funcionamento preciso da inteligência em Terra de relógios desacertados: A ciência de Machado de Assis em Bons Dias!*
Gabriela Kvacek Betella
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rita de Cássia Natal Chaves

Resumo: O trabalho investiga a série *Bons Dias!* partindo das manobras políticas e seus reflexos sociais durante um período significativo do processo de modernização burguesa do Brasil (1888-1889). Após um contato com essa "matéria real", a análise enfoca o narrador como condutor de um discurso ambíguo, capaz de desvelar a relação texto/processo histórico, baseada na formação de valores de uma sociedade regida pelas desigualdades.

Dezembro/1998 *A poética da reescritura; uma leitura pós-moderna de Le città invisibili de Italo Calvino.*
Adriana Iozzi
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sandra Margarida Nitrini

Resumo: Esta dissertação tem como objetivo primeiro apontar na produção literária de Italo Calvino o delinear-se de procedimentos narrativos e cognitivos de um determinado tipo de literatura definida, por alguns críticos, como pós-moderna. Daí a análise de *Le città invisibili* (1972), na qual se verifica o desejo de conseguir compreender a cultura presente como produto daquela produzida no passado.

Dezembro/1998 *Entre a biblioteca e o bordel: a sátira narrativa em Madame Pommery, de Hilário Tácio*
Sandra Aparecida Ferreira
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sandra Margarida Nitrini

Resumo: Procura-se analisar o tom satírico reverberante no romance *Madame Pommery*. Empreende-se uma retomada de aspectos decisivos verificáveis no cenário sociocultural às vésperas da Semana de Arte Moderna. Descrevem-se a sátira, as peripécias do círculo da protagonista e as sátira às convenções narrativas.

Abril/1999 *A presença de Salomé no Brasil: o caso Menotti Del Picchia*
Suely Corvacho
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cleusa Rios Pinheiros Passos

Resumo: *Salomé*, tema literário recorrente entre artistas europeus finiseculares, seduziu vários escritores brasileiros, entre eles Menotti Del Picchia, que lhe dedica um romance homônimo em 1940. Logo, a leitura de *Salomé* busca identificar como o autor brasileiro trabalha a temática, dilui o mito, dessacraliza as personagens, como imprime, enfim, sua marca particular ao tema "universal".

DOUTORADO

Setembro/1998 *Morte e alteridade em Estas estórias*
Edna Tarabori Calobrizi
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cleusa Rios Pinheiros Passos

Resumo: Como percurso teórico de nossa pesquisa analítico-descritiva, escolhemos aspectos da psicanálise, particularmente o *estranho* freudiano, que nos permite perceber as relações *morte/realidade* nas narrativas de *Estas estórias* e, através das várias perspectivas adotadas, buscamos perceber as maneiras de tratamento dessas constantes e sua vinculação com o conjunto da produção ficcional de Guimarães Rosa.

Setembro/1998 *Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial (Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes)*
Murilo Marcondes de Moura
Orientador: Prof. Dr. Davi Arrigucci Júnior

Resumo: A tese procurou estudar as ressonâncias da Segunda Guerra Mundial na poesia brasileira do período. Três poetas então se destacaram: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes – capazes de formular as respostas mais definidas, consideradas exemplares de toda a poesia brasileira relativa à Segunda Guerra, respectivamente: a política, a pacifista e a mítico-religiosa.

Novembro/1998 *Baú de madeleines: o intertexto proustiano nas Memórias de Pedro Nava*
Maria do Carmo Savietto
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sandra Margarida Nitrini

Resumo: A tese procura analisar, à luz do intertexto, a presença proustiana nas *Memórias de Pedro Nava*. Trata-se de, a partir das citações, epígrafes e alusões tomadas à *La recherche*, examinar, do ponto de vista temático, as convergências e as divergências referentes à problemática do amor e da sexualidade, do tempo e da memória e a da morte.

Março/1999 *Poética da tradução e recepção estética de Nove, novena na França e na Alemanha.*
Gaby Friess Kirsch
Orientadora: Prof.ª. Dr.ª. Sandra Margarida Nittrini

Resumo: Estuda-se a divulgação das traduções francesa e alemã de *Nove, novena* de Osman Lins no mercado editorial dos dois países e as estratégias usadas para enfrentar os mecanismos de poder envolvidos na publicação da tradução de uma obra literária. São analisadas a função do tradutor, diversas teorias da tradução e a especificidade da tradução de um texto de prosa literária. Segue uma avaliação de duas narrativas segundo os modelos de Berman e Meschonnic e de passagens significativas sob vários aspectos (edição da obra, tradução dos títulos, manifestação do Outro, "escrever-estrangeiro", ritmo, deformação, paratextos). A partir da posição tradutória das duas tradutoras são caracterizadas as linhas de tradução francesa e alemã. Uma análise das resenhas em língua francesa e alemã tenta definir os leitores dos dois países.

Março/1999 *Meia volta – volta e meia em torno das cantigas de roda de Cecília Meireles e Gabriela Mistral*
Gloria Mercedes Valdivia de Kirinus
Orientadora: Prof.ª. Dr.ª. Lígia Chiappini Moraes Leite

Resumo: Estuda-se, a partir deste ensaio-tese, a cantiga de roda em torno da poesia de Cecília Meireles e Gabriela Mistral. Conceitos como a Memória, o Tempo, a Infância, a Arte, a Verdade funcionam como arcos religantes entre o antigo e o novo, entre o Oriente e o Ocidente, entre o próprio e o estranho e entre o sagrado e o profano.

Março/1999 *Travessias do sujeito: as representações da subjetividade em Grande sertão: veredas*
Marcia Marques de Moraes
Orientador: Prof. Dr. Davi Arrigucci Júnior

Resumo: O trabalho objetivou ler as marcas da subjetividade no romance de Rosa e interpretá-lo em função dos efeitos de sentido produzidos por elas. Assim se destacaram: o dialogismo, o tempo da narrativa, o espaço do narrador e a metalinguagem como representações do sujeito. Através dessas figurações, presentes no discurso do narrador, procedeu-se à interpretação do percurso do sujeito em busca de sua identidade e individualidade, a fim de se constituir, para inserir-se na Cultura e na Lei e inscrever-se na linguagem que, em última análise, é quem o representa.

Abril/1999 *O silêncio possível: a trilogia ficcional do pós-guerra de Samuel Beckett (Molloy, Malone Morre, O inominável)*
Fábio Rigatto Souza Andrade
Orientador: Prof. Dr. Davi Arrigucci Júnior

Resumo: Como em sua obra dramática, Samuel Beckett voltou-se, em sua produção ficcional, para um mesmo núcleo de questões obsedantes (a miséria e o fracasso humano, a crise do sujeito, a fragilidade da identidade individual). Voltada para o ponto alto de sua produção madura intermediária, a trilogia ficcional composta entre 1946 e 1951, após a adoção do francês como língua da expressão (*Molloy, Malone Morre, O inominável*), esta tese busca examinar o papel central que seu narrador em primeira pessoa desempenha nas tentativas de solucionar os impasses modernos da narrativa ficcional.

PRODUÇÃO DOS ALUNOS DA PÓS-GRADUAÇÃO

LIVROS

NETO, Manuel da Costa Pinto. *Albert Camus: um elogio do ensaio*. São Paulo: Ateliê, 1998.

RIBEIRO, Ésio Macedo. *Brincadeira de palavras: a gênese da poesia infantil* de José Paulo Paes. São Paulo: Giordano, 1998.

_____. *Marés de amor ao mar*. São Paulo: Pau Brasil, 1998.

ZANETTE, Lúcia Sgobaro. *Insieme II*. Curitiba: Ed. UFPR, 1998.

TRADUÇÕES DE LIVROS

CAMUS, A. *A inteligência e o cadafalso*. Trad. de M. C. Pinto. São Paulo: Record, 1998.

IMBASCIATI, A. *Afeto e representação*. Trad. de Neide Luzia Resende. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.

KARDEC, A. *O livro dos espíritos*. Trad. de Sandra Regina Kepler. São Paulo: Fundação André Luís, 1998.

REVISÃO TÉCNICA

DORON & PAROT. *Dicionário de psicologia*. Revisão técnica e elaboração de glossários finais de Maria Lúcia S. Ferreira Homem. São Paulo: Ática, 1998.

NORMAS AOS COLABORADORES

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

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

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

Modelos:

– para citação de livro:

T. TODOROV, *Os Gêneros do Discurso*. Trad. de Elisa A. Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 25-32.

– para artigo de periódicos em geral:

A. GRÉSILLON, D. MAINGUENEAU, "Polyphonie, proverbe et détournement ou Un proverbe peut en cacher en autre", *Langages (Paris)*, n. 73, p. 112-25, 1984.

– para capítulo de livro:

A. J. GREIMAS, "Os provérbios e os ditados", in *Sobre o Sentido. Ensaio Semiótico*. Trad. Katia H. Chalita. São Paulo: Vozes, 1975, p. 171-216.

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

Emanuel ARAÚJO, *A Construção do Livro. Princípios de Técnica de Edição*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

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

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

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

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

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

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

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

10. O autor publicado receberá cinco exemplares da Revista.

11. Os textos devem relacionar-se com as linhas de pesquisa do DTLLC, a saber: Literatura e Educação; Problemas de Tradução Literária; Edótica e Genética Textual; Literatura e Psicanálise; Teoria dos Gêneros; História Literária e História Cultural; Correntes Críticas; Literatura e Sociedade; Literatura e Teatro; Estudos Comparativistas da Literatura. Dada a impossibilidade de abranger todas as linhas de pesquisa a cada número, terão prioridade os textos cujas linhas de pesquisa ainda não tenham sido contempladas em números anteriores. Os textos vinculados a linhas de pesquisa já abordadas podem vir a ser aproveitados em números vindouros, desde que aprovados pelo Conselho Editorial.

<i>Título</i>	<i>Magma 6</i>
<i>Ilustrações e vinhetas</i>	Mônica Ferretti
<i>Projeto Gráfico</i>	Marina Mayumi Watanabe
<i>Capa</i>	Mônica Ferretti
<i>Coordenação editorial</i>	Walquir da Silva
<i>Diagramação e digitalização</i>	Marcos Eriverton Vieira
<i>Revisão</i>	Nelson Luís Barbosa
<i>Divulgação</i>	Humanitas Livraria – FFLCH/USP
<i>Impressão e acabamento</i>	Gráfica – FFLCH/USP
<i>Mancha</i>	15,8 x 22,0
<i>Formato</i>	18,5 x 26,5
<i>Tipologia</i>	Times New Roman 10
<i>Papel</i>	Pólen 85 g/m ² (miolo) Cartão Super 6 250 g/m ² (capa)
<i>Impressão da capa</i>	Preto Senegal e Pantone 301C
<i>N. de páginas</i>	135
<i>Tiragem</i>	600 exemplares